

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ

# SANAT TARİHİ

## YILLIĞI

XVIII



SANAT TARİHİ ARAŞTIRMA MERKEZİ

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
SANAT TARİHİ ARAŞTIRMA MERKEZİ

İ.Ü. Yayın No : 4613  
ISSN 0579-4080  
Sayı 18 / 2005

# SANAT TARİHİ YILLIĞI XVIII



İSTANBUL  
2006

İstanbul Üniversitesi  
Basım ve Yayınevi Müdürlüğü  
İSTANBUL - 2006

Tel : 631 35 04 - 631 35 05

# SANAT TARİHİ YILLIĞI

İstanbul Üniversitesi  
Edebiyat Fakültesi

## YAYIN KURULU

Tarcan Yılmaz  
Yayın Kurulu Başkanı

Ara Altun  
Bedia Demiriş

M. Baha Tanman  
A. Gül İrepoğlu

## DANIŞMA KURULU

Karin Adehl  
Hüsamettin Aksu  
Ayda Arel  
Oluş Arık  
Rüçhan Arık  
Oktay Aslanapa  
Nurhan Atasoy  
Esin Atıl  
Afife Batur  
Gönül Cantay  
Yıldız Demiriz  
Geza Fehervari  
Semra Germaner

Zeynep İnankur  
Hans Georg Mayer  
Zeynep Mercangöz  
Robert Ousterhout  
Ayla Ödekan  
Semra Ögel  
Gönül Öney  
Filiz Özer  
Ebru Parman  
Günsel Renda  
Julian Ruby  
Zeren Tanındı  
Uşun Tükel

### Yazışma Adresi

Tarcan Yılmaz İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü  
Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı 34459 PTT Fen Vezneciler/ İstanbul

Tel: 0212 455 57 00/ 15732  
Faks: 0212 511 43 71- 511 24 67  
e-mail: [tarcan@istanbul.edu.tr](mailto:tarcan@istanbul.edu.tr)



# JOURNAL OF ART HISTORY

Istanbul University  
Faculty of Letters

## EDITORIAL BOARD

Tarcan Yılmaz  
Editor in Chief

Ara Altun  
Bedia Demiriş

M. Baha Tanman  
A. Gül İrepoğlu

## EDITORIAL ADVISORY BOARD

Karin Adehl  
Hüsamettin Aksu  
Ayda Arel  
Oluş Arık  
Rüçhan Arık  
Oktay Aslanapa  
Nurhan Atasoy  
Esin Atıl  
Afife Batur  
Gönül Cantay  
Yıldız Demiriz  
Geza Fehervari  
Senra Germaner

Zeynep İnankur  
Hans Georg Mayer  
Zeynep Mercangöz  
Robert Ousterhout  
Ayla Ödekan  
Senra Ögel  
Gönül Öney  
Filiz Özer  
Ebru Parman  
Günsel Renda  
Julian Ruby  
Zeren Tanındı  
Uşun Tükel

### Correspondence Address

Tarcan Yılmaz İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü  
Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı 34459 PTT Fen Vezneciler/ İstanbul  
Phone: 0212 455 57 00/ 15732  
Fax: 0212 511 43 71- 511 24 67  
e-mail: [tarcany@istanbul.edu.tr](mailto:tarcany@istanbul.edu.tr)

## İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Bauornamente der Kizlar Cami in Hasan Keyf Hasankeyf Kızlar Camii Mimari Beżemesi GERD SCHNEIDER .....	1
XVIII. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Maden İşleri XVIII th Century Metalwork in Ottoman Architecture KADRIYE FİGEN VARDAR .....	25
Gustave Moreau'nun Resimlerinde Mitosların Anlamı The Meaning of Myths in Gustave Moreau's Paintings ZÜHRE İNDİRKAŞ .....	55
Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş:Brueghel'in Yapıtına İlişkin Bir Çözümleme The Battle Between Carnival and Lent: An Analysis on Brueghel's Painting SERAP YÜZGÜLLER ARSAL .....	77
Yüksek Lisans ve Doktora Tezlerinin Kısa Özetleri İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü .....	91

# Bauornamente der Kizlar-Cami in Hasan Keyf

*Hasankeyf Kızlar Camii Mimari  
Bezemesi*

Gerd Schneider\*

---

*T*ek bir yapının tanımı ve karşılaştırmaları ile değerlendirilmesi amacını güden ayrıntılı analizlerini ele alan çalışmada, ele alınan dekoratif öğelerin tanımları ve sınıflamaları yoluyla tartışmaya açılan dolaylı sonuçlar elde edilmiştir. Kodlamalar ve desen analizleri ağırlıklı olarak belgelemeye yönelik özgün bir araştırma şeklinde sunulmuştur.

*This paper concentrates on defining and comparing the construction by detailed analysing with identified categorisations of decorative motifs. The conclusion based on the original results of documentations of the codes and design analysing.*

---

---

\* Dr., Araştırmacı, Karlsruhe, Almanya

Die Kizlar-Cami in Hasan Keyf entstand in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ihr Grundriss, Abb. 3 (Gabriel, 1940, I, Fig. 56, S. 70) ist ungewöhnlich: Vier gleich große Räume mit Kuppeln von 5 m Durchmesser liegen symmetrisch an zwei gegenüberliegenden Seiten eines quadratischen Hofes von 19 m Seitenlänge, zwei schließen sich an die Eingangsseite und die anderen an die Rückseite an. Aus dem jetzigen Bestand jedoch lässt sich schließen, dass die Rückseite des Hofes keinen Eingang und nur drei Wandpfeiler gehabt haben dürfte. Es ist m.E. unwahrscheinlich, dass man den Hof überwölben wollte. Es wäre im 15. Jahrhundert unmöglich gewesen, so weit gespannte Kuppeln zu verwirklichen. Auch hätten die Hofmauern einer so großen Kuppel nicht standhalten können. In der Provinz hätte die Erfahrung gefehlt, solche Gewölbe zu bewältigen. Der Komplex sollte vermutlich als Cami und Türbe genutzt werden. Aus unbekanntem Gründen muss der Bau unterbrochen worden sein, als die Mauern eine Höhe von ca. 3 m erreicht hatten. Die Wände bestehen bis dahin aus präzisiertem Quadermauerwerk. Die einzig erhaltene Kuppel kann damals schon entstanden sein. Um den Bau benutzbar zu machen, wurde er in der nachfolgenden Zeit reduziert zu Ende geführt, doch nur noch mit grob gearbeiteten Quadern und Feldsteinen. (Abb. 1,10). Wie lange der Bau Ruine war, ist nicht feststellbar. Ein vor der Erneuerung aufgenommenes Foto (Meinecke, 1996, S.76f, Pl.26a,b) zeigt einen relativ gut erhaltenen Zustand. Er lässt darauf schließen, dass der Bau vielleicht erst im Laufe des 20. Jahrhunderts aufgegeben wurde. In der Vorderansicht des Baus erkennt man, dass das Türbengewölbe eingestürzt war und dass an Stelle des rechten Hoffensters eine torartige Lücke klaffte. Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts wurde die Ruine zu einer Moschee ausgebaut. In die Südseite des Hofes wurde der Gebetsaal eingebaut; das Dach im Südwesten dient als Minarett. Niedrige Seitenräume kamen hinzu.

Ungewöhnlich reich ist der Außenbau - und hier vor allem die ca. 36 m breite Eingangsseite

-mit Bauornamenten versehen. Wenn sich im Inneren, z.B. an Gebetsnischen, ebenfalls Ornamente befunden haben, sind sie verloren gegangen. Als einzige Ausnahme befindet sich ein Stein mit dem Ornament 24 im Türbeninneren. Die Eingangsseite besitzt zwei ornamentierte Fenster für die Kuppelräume, zwei Hoffenster sowie das von zwei Gebetsnischen flankierte Portal, alle wieder in symmetrischer Anordnung (Abb. 1). Die je zwei Fenster der anderen Seiten und die zwei Seiteneingänge im Hof sind weniger reich dekoriert und weisen nur je ein oder zwei schmale Ornamente auf (Tafel 9, 10). Das Portal ist weitgehend eine Wiederholung des 1385 entstandenen Portals der Sultan Isa-Medrese in Mardin (Gabriel, 1940, II, PL.XX). Abb.2 zeigt die ursprüngliche Konzeption der Eingangsseite vor der Bauunterbrechung mit den Kuppeln über den Eckräumen; die oberen Abschlüsse der Nischen, Hoffenster und des überragenden Portals in der erhöhten Hofwand sind ergänzt.

Die Besonderheit des Baus und seiner Ornamente wird deutlicher, wenn man ihn im Zusammenhang mit Bauten seiner Umgebung aus annähernd der gleichen Erbauungszeit sieht. Sowohl in den seldschukisch geprägten Vorgängerbauten in der SO-Türkei als auch bei der gleichzeitigen frühosmanischen Architektur und bei den gleichzeitigen Bauten Nordsyriens, kommen keine Bauten vor, die an fast allen Türen und Fenstern so viele Ornamente besitzen. Allerdings ist im ganzen ortokidischen Bereich der Südosttürkei bis ins 16. Jahrhundert hinein mehr Bauornamentik zu finden als im übrigen Anatolien. Sie geht meist von seldschukischen Formen aus, die z. T. aber weiterentwickelt sind (Arik, Fotos, 1971). Frühosmanische Bauten sind dagegen meist nur am Portal und Mihrab ornamentiert. Meinecke weist auf Einflüsse von Aleppo aus der Cami ad-Darraj hin (Meinecke, 1996, PL 26c). Die bei ihm abgebildeten typisch mamlukischen Fenster zeigen über ihren seitlichen Säulenkapitellen rechteckige Flächen, die durch senkrecht und waagrecht verlaufende Mukarnas gerahmt sind. Unter der oberen Rahmung liegt eine aus drei Mukarnasreihen bestehende Konsole. Nach

außen schließen sich Würfelbänder an. Zwar existieren gleichartige Fenster an der 1375 erbauten Isa Bey-Cami in Selcuk an der Westküste (Aslanapa, S.213, 1993) und - davon ausgehend - an der Firus Bey-Cami in Milas von 1394 (Sözen, S.47, 1975), aber keine in Südostanatolien, die in der Erbauungszeit der Kizlar-Cami entstanden sind. Erst rund 100 Jahre danach finden sie sich z.B. bei der Serafiye-Küllüye in Bitlis in einer auf die obere Mukarnaskonsole reduzierten Form (Arik, Res.30 u.a., 1971). Die endgültigen Formen der Fenster der Kizlar-Cami dürften eher spitzbogig und rechteckig geplant gewesen sein, aber ohne die über der Öffnung liegende Rechteckfläche. Wie mamlukischer Einfluss vom 14. bis 16. Jahrhundert sich im Südosten der Türkei findet, so kommen umgekehrt seldschukische Ornamente vom 12. bis 16. Jahrhundert auch in Nordsyrien vor (Propyläen Kunstgeschichte, Bd.4, 1973, Abb.211). Zwar spielt auch persischer Einfluss in Hasan Keyf eine Rolle, z.B. im 14. Jahrhundert am Mihrab der Koc-Cami (Gabriel, 1940, II, PL.XLV,3 u.4), aber in keinem Ornament der Kizlar-Cami. Für die Eingangsseite - als späte Nachblüte - kommen trotz großer bestehender Unterschiede eher Anregungen von den rund 150 Jahre älteren, annähernd gleich breiten seldschukischen Medresefassaden in Amasya, Erzurum und Sivas, deren reiche Bauornamentik am Außenbau sich ausschließlich auf die Fassade konzentriert.

Insgesamt weist der Bau 33 Ornamente auf. Zweidrittel geometrische und ein Drittel pflanzliche. Dazu kommen vier Mukarnassysteme und drei verschiedene, mit Ornamenten verbundene Kufiinschriften. Alle Ornamente sind in Stein gemeißelt und von guter handwerklicher Ausführung. Beim späteren Ausbau kamen keine Ornamente hinzu. Die Ornamente selbst folgen in Form und Ausführung meist seldschukischen Vorbildern, obwohl sie fast anderthalb Jahrhunderte nach deren Ende entstanden sind. Die meisten Stege der geometrischen Ornamente sind mit Rillen versehen. Einige Ornamente (20,21,23) sind

weiterentwickelt, doch geht das auf Kosten der formal konsequenteren Ursprungsformen; andere zeigen neue Formen (12,13,24) von unterschiedlicher Qualität. Osmanische geometrische Ornamente bauen zwar auch auf seldschukischen auf, doch haben sie schmalere und weniger plastische Stege meist ohne Rillen. Größere Unterschiede bestehen zwischen seldschukischen und späteren osmanischen Pflanzenornamenten, was aber bei den hier verwendeten noch nicht sichtbar ist.

Leider sind alle Ornamente und Mukarnas zu ca. 80 bis 90 Prozent verwittert oder total zerstört. Manche haben sich nur auf einem oder zwei Steinen erhalten, doch ließen sie sich fast alle gerade noch rekonstruieren und machten es damit möglich, das Ursprungsprojekt und seine Ornamentik weitgehend darzustellen. Möglicherweise bietet der jetzige Zustand die letzte Gelegenheit zu einer Bestandsaufnahme, da zu befürchten ist, dass wegen der schlechten Steinbeschaffenheit der noch vorhandene Bestand sich weiter reduzieren wird. Die schematischen Grund- Auf- und Seitenrisse des Baus sollen die Standorte der ornamentierten Portale, Fenster und Nischen verdeutlichen (Abb. 13, 14). Großbuchstaben sind den einzelnen Eingängen, Fenstern und Nischen zugeordnet. Es kam mir nicht darauf an, sie in richtigem Maßstab wiederzugeben, sondern zu zeigen, wo sich die einzelnen Ornamente befinden und wie stark sie verwittert sind. Die Verwitterung und Zerstörung der Steine ist in den Zeichnungen mit mehr oder minder dichter Punktierung gekennzeichnet. Die vier Mukarnassysteme werden mit römischen Zahlen angegeben, die Ornamente mit arabischen Ziffern. Für das Portal, die beiden Nischen und die Fenster der angrenzenden Räume zeigen Ausschnitte die Anordnung der Ornamente zueinander.

Die einzelnen Ornamente werden in ihrer Breite am Bau gezeigt. Sind es Flächenornamente, werden sie außerdem auch breiter wiedergegeben, sowohl um die Abfolge einiger Rapportabschnitte als auch in einem Teil

die Analyse des Ornament aufzeigen zu können. Die Zackenzahl der Sterne zeigen arabische, die Eckenzahl regelmäßiger Mehrecke römische Zahlen an. Dickere, gestrichelte oder verdoppelte Linien geben die Flechtbänder wieder, aus denen die Ornamente gebildet sind (25). Verschiedene Strukturen heben Einzelformen heraus, z.B. die auf- und abwärts gerichteten Blüten in 29. In Pflanzenornamenten stehen Pfeile für gerichtete Blüten oder Knospen (3). Bei zwei Ornamenten wird auch die Ableitung von einfacheren Ornamenten gezeigt (22,23).

Da verdeutlicht werden sollte, wie stark die Beziehung zur seldschukischen Ornamentik ist, sind die Nummern der seldschukischen Ornamente aus meinen beiden Bänden (Schneider, 1980, 1989) hinzugefügt. Den geometrischen ist ein G vorangestellt, den pflanzlichen ein P. Auch die Häufigkeit der einzelnen Ornamente ist vermerkt. Geometrische Ornamente kommen oft mehrfach vor, pflanzliche meist nur einmal. Da für gleichzeitige Bauornamente Syriens keine vergleichbar umfassende Untersuchungen vorliegen, sind Aussagen über Einflüsse von syrischer Seite nicht möglich.

Vom wohl nie vollendeten Hauptportal A (Abb.4,5 u.S.7,8) hat sich - stark verwittert - knapp die Hälfte der ursprünglich vorgesehenen Höhe erhalten. Direkt über den Innensäulen dürften sich die Kapitelle befunden haben, falls sie je zur Ausführung kamen. Das Tor besaß vermutlich einen waagrechten Türsturz. Wie in Mardin dürften ein Mukarnasgewölbe und ein Kleeblattbogen darüber geplant gewesen sein. Heute ist das Portal oben mit einer Betonplatte geschlossen. Die bei den Seldschuken üblichen rechteckigen Rahmungen aus breiten Ornamenten und Mukarnasreihen befinden sich hier nur am Portal und den daneben liegenden Nischen. Bei den übrigen zehn ornamentierten Fenstern und zwei Hofeingängen sind sie an den Seiten auf schmale Ornamentbänder reduziert.

Das Innensäulenornament 1 ist dasselbe wie in Mardin, hier mit rundem, dort aber mit

oktogonalem Grundriss. Das Ornament zeigt nebeneinander liegende, senkrechte Bandpaare, die durch schräge Überkreuzungen miteinander verflochten sind. Beschränkt auf nur zwei senkrechte Bänder (G 131) kommt es bei den Seldschuken 14 mal vor. Die breite Hauptrahmung 2 unterscheidet sich nur geringfügig von derjenigen der Sultan Isa-Medrese (P 1383). Oben befinden sich große Blüten und darunter Schlingen, die eine kleine Blüte umschließen. Sie gehen in waagrechte und senkrechte Bänder über und sind verbunden mit in Blättern endenden Hasten. Bei der Hervorhebung durch schwarze Innenlinien befindet sich links die Kufischrift und rechts ihre Spiegelung: „tawakkul ala Allah“: Vertraue auf Gott. Das Ornament wirkt schlanker als typisch seldschukische Formen. Die zwischen der Hauptrahmung 2 und der Mukarnasrahmung I liegenden pflanzlichen Ornamente 30 sind zu stark zerstört, um sie ergänzen zu können; vielleicht waren sie mit den entsprechenden der Sultan Isa-Medrese identisch.

Die Mukarnasrahmung I setzt sich aus vier Schichten zusammen und geht von halbierten Achtersternen und flankierenden halben Quadraten der vierten Schicht aus. Sie stellt eine Kopie von Mardin dar, desgleichen die florale Außenrahmung 3. Sie greift in die Bogen der anschließenden Mukarnasschicht ein. Zwei Blüten übereinander wechseln mit je einer Blüte in den Zwischenachsen, die senkrecht zur Bandrichtung verlaufen; Dazu kommen rahmenden Blüten, sowie verschlungene Stängel, denen weitere Blüten und Blätter entwachsen.

Die das Portal flankierende Nischen B (Abb. 6, 7) und C (Abb. 8, 9, Tafel 3, 4) sind bei gleichem Aufbau und gleichen Mukarnasgewölben mit verschiedenen Ornamenten versehen. Beide Gewölbe IV bestanden aus sechs Schichten, vier haben sich erhalten, doch ließen sich die zwei oberen ergänzen. Nur die kleinen vierseitigen Pyramidenspitzen in der vierten Schicht sind neu; die vier anderen Einzelformen kommen schon vorher vor. Allein der halbkreisförmige

Grundriss unterscheidet sich von seldschukischen, die normalerweise auf einem halbierten Quadrat oder Achteck aufbauen. Mindestens vier Varianten lassen sich im 13. Jahrhundert nachweisen, z.B. in der Karatay-Medrese (Erdmann, 1976, Taf.99). Der Aufbau gipfelt im Grundriss in einem halbierten Achteck und darüber einem Achterstern. Ein Stein der obersten Schicht hat sich im Fenster G erhalten. Die aus je zwei Schichten bestehende Mukarnasrahmungen II und III sind in B und C verschieden. In B II zeigt sie innen kleine Arabesken und außen fächerartigen Formen. Es ist eine Kopie der mittleren Mukarnasrahmung vom Portal der Sultan Isa-Medrese in Mardin. Die entsprechende Rahmung C, III weist innen kleine Blüten und außen Muscheln auf, zwischen denen kleine dreiblättrige Blüten stehen. Aus einfachen senkrechten und gedrehten Wülsten sind die Innensäulchen C, 7 und B, 4 gebildet. Ihre Kapitelle sind vollständig verwittert. Unterhalb der Gewölbe befinden sich schmale Bandornamente, die um 90 Grad gedreht, sich senkrecht an der Innenseite der Nischen fortsetzen; in B ist es die Wellenranke 6, eine Variante von P 732. Von einem wellenförmig geführten Stängel zweigen rechts und links rückläufig gleich große dreiblättrige Blüten mit einer eingerollten Spitze ab. Bei der anderen Nische ist es ein geometrisches Band: C, 9. Das Ornament fußt auf einem seldschukischen Ornament (G 152, 6 mal). Es besteht aus zwei gleichen, schräg miteinander verflochtenen Bändern mit halbkreisförmigen Bogen. In der breiteren Hauptrahmung 5 der linken Nische B dominieren verflochtene Achtecke und Achtersterne (G 342, 4 mal). Das rechte Nischenrahmenornament 8 ist vegetabil. Es ist ein zweireihiges, um senkrechte Achsen gespiegeltes Bandornament. In jeder Achse stehen entweder zwei verschiedene Blüten oder Knospen und Blüten im Wechsel übereinander; sie sind untereinander durch verschlungene Stängel und Blätter verbunden. Die Form ist wegen ihrer starken Verwitterung kaum entzifferbar, wie überhaupt beide Nischen starke Zerstörungen aufweisen.

Die beiden Fassadenfenster D und E (Tafel 5) sind größer als alle anderen Fenster und öffnen sich zum Hof. Sie haben den gleichen Aufbau. Die Außensäulchen lassen vermuten, dass darüber Kapitelle und wahrscheinlich Spitzbogen vorgesehen waren. Wie D sollte sicher auch E ein Fenstersturzornament erhalten. Ob es je ausgeführt wurde, muss offen bleiben. Heute schließt das Fenster mit einem Betonsturz. Das dem Fenster D zugehörige Ornament 15 kommt nicht bei den Seldschuken vor, es müsste aber existiert haben, da es aus dem 13. Jahrhundert zwei Varianten gibt, die nur von 15 abgeleitet sein können: G 266 (ein mal) und G 236 (vier mal). Es besteht aus Sechsecken, die von Rechtecken umschlossen sind. Die Zentren sind mit Rosetten bereichert. Das Säulchenornament 33 von D ist eines der am häufigsten vorkommenden islamischen Ornamente überhaupt. Man findet es ab dem 11. Jahrhundert bis heute von Indien bis Marokko: G321, 37 mal. Ein Achterstrahler ist von acht Fünferstemchen und an den Ecken des quadratischen Rapports von Achtecken umgeben. Im Gegensatz zu 33 ist das Säulchenornament 11 von E aus auffällig dünnen, rillenlosen Stegen gebildet. Gerade Stege in drei Richtungen umschließen kleine Dreiecke und große Sechsecke. Es geht auf G190 (22 mal) zurück und ist nicht minder geläufig als 33. Auch das Schrägleistenornament 32 des linken Fensters D ist über die ganze islamische Welt verbreitet (G 210, zwölf mal). Die gezackten Flechtbänder umschließen kleinere Kreuzformen und größere Achtersterne. Das Pendant zu 32 im Fenster E ist das Ornament 10 (G 151, zehn mal) und besteht aus zwei gleichen, schräg miteinander verflochtenen, eckig geknickten Bändern. Es ist eine Variante von 9 in der rechten Nische C. Eine Ausnahme stellt das Ornament 12 dar. Es befindet sich an der Hofseite des Fensters, besteht nur aus einem Stein und ist ziemlich stark verwittert. Erkennbar sind unverbunden nebeneinander stehende Zypressen und drei andere Pflanzen in zierlich dünnen Formen.

Eventuell handelt es sich bei dem Ornament um eine Spolie aus späterer Zeit.

F ist wohl das einzige Fenster, das in seiner ursprünglich geplanten Form vollständig ausgeführt wurde (Abb. 10, Tafel 6 oben, 7, 8). Am auffälligsten ist das Bogenornament 13; mir ist kein vergleichbares gleichzeitiges oder früheres Ornament dieser Art bekannt. Es besteht aus sich schneidenden schrägen Flächen, die an Zackenbogen erinnern und durch feine, fast parallel profilierte Rillen bereichert sind. Es wirkt außergewöhnlich plastisch und schwer im Vergleich zu den dünnen Säulchen darunter. Die Anregung könnte von verschiedenen mamlukischen Zackenbogen in Aleppo ausgegangen sein. Sie ähneln normannischen Bogen. An der Außenseite wird es von einem schmalen zweireihigen Würfelband (14) begleitet, das zuvor schon an Bauten in Hasan Keyf Mardin und Aleppo vorkommt, in Nordsyrien allerdings häufiger als auf türkischem Gebiet. Das Ornament 19 im Tympanon besteht aus 3 miteinander verbundenen Abschnitten (Klammern): Oben schräg sich überkreuzende Schlingen mit am oberen Rand entwachsenden Blüten, in der Mitte ein breites verflochtenes Achtsternornament, dessen Stege jedoch breiter sind als die der Schlingen darüber (Variante G 290, zwei mal) und unten auf Waagrechte und Senkrechte reduzierte Kufischrift, die sich nur in der linken Hälfte erhalten hat (s. Abb. 10). Am rechten Rand stimmt die Länge der Schrift nicht mit der Rapportlänge des Achtsternornaments überein, weshalb man dort die Formabfolge des Ornaments verändert hat. Eine ein Jahrhundert später entstandene Kopie des Ornaments vom Minarettsockel der Serafiye-Küllüye in Bitlis von 1529 (Arik, Res.55, 1971) ermöglichte die vollständige Entzifferung des Textes: bismillah ar-rahman ar-rah(i)m: im Namen Gottes des barmherzigen Erbarms. Auch beim Ornament 31 ist die Zerstörung so stark, dass die von einem kleinen Mittelquadrat ausgehenden, sich vier mal wiederholenden Schriftzeichen kaum zu entziffern waren. Es zeigt das auf zwei Richtungen beschränkte Zeichen für

Muhammad. Das Zentrum bildet das „mim“ von Muhammad. Durch den Rapport wird die Schrift auch zum Ornament. - Das kleine Ornament 15 mit den Schlingen und Blüten zwischen Kapitell und Spitzbogen findet sich auch im oberen Drittel von 19. Das Fenstersturzornament 20 (Variante von G 217, vier mal) weist in den Quadraten mit den Achtecken größere Flächen auf als die der Achterstrahler. Kleine Arabesken füllen sie, die in den Achtecken sind verwittert. Seldschukische Ornamente strebten nach etwa gleich großen Flächen. Knicke der verflochtenen Stege in den Überschneidungen - wie hier in den Achtecken - kommen bei den Seldschuken sehr selten vor. Es zeigt eine Abkehr von der vorausgegangenen Konsequenz und Strenge, da man zuvor Stege nur zwischen Knicken überschneiden ließ. - Das nur aus Senkrechten und Waagrechten gebildete Säulchenornament 18 setzt sich aus zwei gleichen, sich kreuzenden Winkeln zusammen, die abwechselnd diagonal angeordnet sind. Die vertieften Zwischenräume bestehen aus ineinander übergehenden rechts- bzw. linksflügeligen Swastiken (G 39, 3 mal). Über den Kapitellen 17 mit von jonischen Kapitellen abgeleiteten verschiedenen kreisförmigen Scheiben liegen Deckplatten mit dem pflanzlichen Bandornament 16, von dem schon in seldschukischer Zeit viele Varianten bestehen (P 1053,1059,1089). Es ist ein um senkrechte Achsen gespiegeltes Ornament mit 2 verschiedenen dreiblättrigen Blüten, die durch gebogene Stängel miteinander verbunden sind.

Das Fenster G (Abb. 11, Tafel 6 unten, 7, 8) auf der rechten Seite, ist wie F aufgebaut, besitzt aber nur in den Kapitellen, dem Spitzbogen und den dazwischen liegenden kleinen Blütenornamenten die gleichen Ornamente. Das Tympanon und der Spitzbogen mit nur je drei Steinen auf jeder Seite blieben unvollendet. Die restlichen sechs Keilsteine sind in grober Ausführung ohne das Ornament 13 als Korbogen zu Ende geführt. Offenbar war man nach der Bauunterbrechung bemüht, bereits ausgeführte, aber noch nicht versetzte Steine in den Weiterbau einzubeziehen. Ein Stein, der die sechste abschließenden Mukarnasschicht (IV)



bilden sollte, wurde hier im Bogenfeld vermauert. Das Türsturzornament 21 ist eine Variante des additiven seldschukischen Ornaments G 163 (5 mal). Es handelt sich um ineinandergeschobene Sechsecke, wobei die Rhomben und Sechsersterne entstehen. Das Ornament ist bereichert durch große Sechsersterne mit eingeschlossenen Rosetten und kleine Sternchen in den Schnittpunkten der Stege. Das Säulchenornament 22 gehört wieder zu den im Seldschukischen und danach oft vorkommenden Formen (G 143, vierzehn mal). Es hat sich aus G 142 (fünf mal) entwickelt (unten, rechts und links), In 22 (G 143) ist dieselbe Form waagrecht und senkrecht verflochten.

Das Fenster H (Tafel 9) der rechten Schmalseite besitzt nur an zwei Seiten Schrägleisten, mit zwei verschiedenen Ornamenten. Eine davon muss für eine andere Stelle am Bau gearbeitet worden sein. Das Ornament 24 besteht aus aneinander gereihten gleichschenkeligen Dreiecken, die eine Blüte und zwei seitliche Blätter enthalten. Es hat keine Parallele im Seldschukischen. Das Flechtornament 23 baut auf einem oft vorkommenden additiven seldschukischen Ornament auf: Vier sich in einem Punkt berührende Rhomben bilden Vierersterne und Achtecke (G 159, zehn mal). In 23 kommt ein Achteck hinzu, das den Berührungspunkt (kleiner Kreis) umschließt. Aus dem Viererstern wird dadurch ein Achterstern. Mit Flechtbändern hätte dieses Ornament im Seldschukischen nicht vorkommen können, da dort nur zwei - statt wie hier vier - Stege in einem Punkt verflochten sind.

Das Fenster I (Tafel 9) mit an allen vier Seiten durchlaufenden Schrägleisten, ebenfalls auf der rechten Schmalseite des Baus, weist nur das Ornament 25 auf. Es zeigt Achtecke und Vierersterne im Wechsel und ist aus einem Zackenband zusammengesetzt. Es gehört zu den im Seldschukischen häufig verwendeten Ornamenten (G 171, elf mal).

Auf der linken Schmalseite des Baus weisen sowohl das Türbenfenster J als auch der Eingang zum Kuppelraum K (beide Tafel 9) je ein Ornament an drei Seiten auf. Das um senkrechte Achsen gespiegelte Bandornament 26 des Türbenfensters J kommt im Seldschukischen in zahlreichen Varianten vor (P 1070 - 1092, Tafel 42). Es handelt sich um zwei unterschiedliche Blüten, das größere mit eingerollten Seitenblättern. Sie sind durch gebogene Stängel miteinander verbunden. Nur auf einem Stein ist das Ornament erhalten geblieben (Klammer). Das Bandornament 10 des Kuppelraumeingangs K findet sich auch am rechten Hoffenster der Eingangsseite.

Die beiden Fenster L und M (Tafel 9) der Rückseite gleichen in Aufbau und Größe den beiden Hoffenstern D und E (Tafel 5) der Eingangsseite; sie weisen je zwei Ornamente auf, das innere an einer Schrägleiste, das äußere an einem Säulchen. Vermutlich sollten wie an der Vorderseite Kapitelle und Spitzbogen entstehen. Die Säulchen zeigen bei beiden Fenstern das gleiche Ornament 27, bestehend aus parallelen Wülsten und diagonaler Vergitterung. An der Leiste vom Fenster L wird das Flechtornament 25 wiederholt, und an der Leiste von Fenster M - stark verwittert, das Ornament 24.

Im Hof befindet sich am Türbeneingang N (Tafel 10) am oberen Rand der Schrägleiste das Ornament 28. Das Flechtornament zeigt Achtsternzentren und kleine Quadrate (G 287, zehn mal). Es ist eine Variante von 32 vom rechten Hoffenster E der Eingangsseite. Der Hofeingang O (Tafel 10) verdankt seinen rundbogigen Abschluss erst den Erneuerungsarbeiten des 20. Jahrhunderts. Das sich hier wiederholende Flechtband 28 war wohl für eine andere Stelle geschaffen worden. Das Ornament 29 besteht aus gegenständig angeordneten Blüten von gleicher Form. Seldschukische Varianten sind P 1240 und 1243.

Dank schulde ich Herrn Peter Irenäus Schneider für die von ihm 2001

aufgenommenen Fotos sowie hilfreiche Angaben. Für die Übersetzung der Schrift in 2, 19 und 31 danke ich Herr PD Dr. Stefan Heidemann.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass von den 33 Ornamenten 25 schon bei den Seldschuken vorgekommen sind. Darunter gibt es neben einfachen und sehr geläufigen Ornamenten (6, 9, 10, 16, 25, 26, 28, 32 33) auch hochentwickelte Formen (15, 23). Die meisten anderen Ornamente sind unmittelbar aus seldschukischen Ornamenten entwickelt (11, 19, 27), darunter auch verfeinerte (8, 20,21). Dasselbe gilt für das Kufi-Ornament 31. Nur zwei Ornamente (12, 13) lassen sich nicht daraus ableiten, wohl aber wieder die Mukarnas.

Bei dem Portal - wie erwähnt - handelt es sich um eine reduzierte Kopie aus Mardin. Auch die flankierenden Nischen in der Anordnung ihrer Ornamente folgen ganz der Tradition der vorangegangenen Epoche. Bei den vier Spitzbogen an den Fenstern der Eingangsseite - die zwei inneren in Abb. 2 sind ergänzt - fehlt die sonst bei den Seldschuken übliche ornamentierte Rechteckrahmung. Auch die Fenster der anderen Außenseiten und die zwei Hofportale sind mit nur schmalen

Ornamentleisten versehen. An solchen Stellen wurden früher breitere Rahmungen verwendet. In der Gliederung der Fenster ist eine Weiterentwicklung zum Frühosmanischen feststellbar. Die Ornamente dagegen wurden größtenteils seldschukischen Vorbildern entnommen.

#### LITERATURHINWEISE:

- Arik, M. Oluş : Bitlis Yapılarında Selçuklu Rönesansı, Ankara, 1971
- Aslanapa, Oktay: Türk Sanatı, 1993
- Erdmann, Kurt und Erdmann, Hanna : Das anatolische Karavansay des 13: Jahrhunderts, Teil II und III,, Berlin, 1976
- Gabriel, Albert: Voyages archeologiques dans la Turquie Orientale, I Texte et II Planches, Paris, 1940
- Meinecke, Michael: Patterns of stylistic changes in Islamic architecture, New York, 1996 Propyläen Kunstgeschichte, Band 4, Frankfurt am Main u.a., 1973
- Schneider, Gerd: Geometrische Bauornamente der Seldschuken in Kleinasien, Wiesbaden, 1980
- Schneider, Gerd: Pflanzliche Bauornamente der Seldschuken in Kleinasien, Wiesbaden. 1989
- Sözen, Metin: Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, 1975.

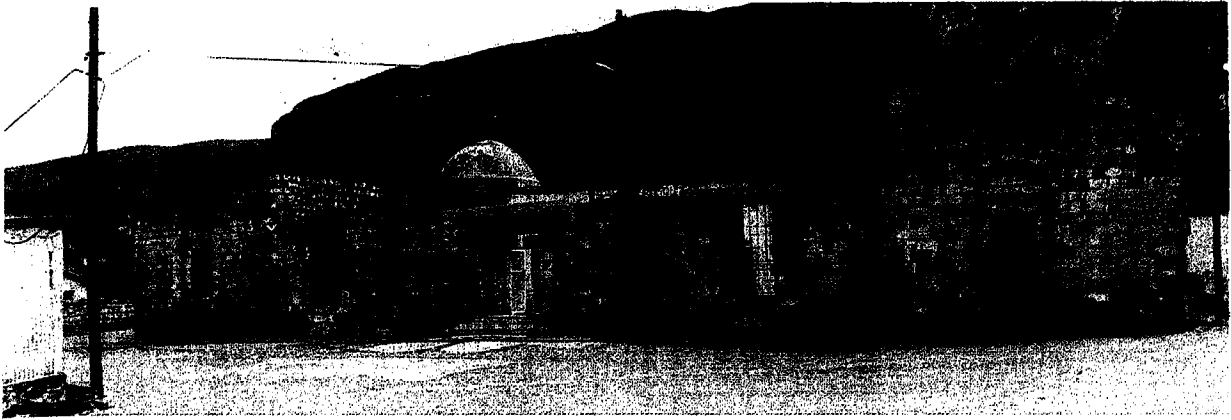


Abb.1: Kızlar-Cami, Eingangsseite. A-G

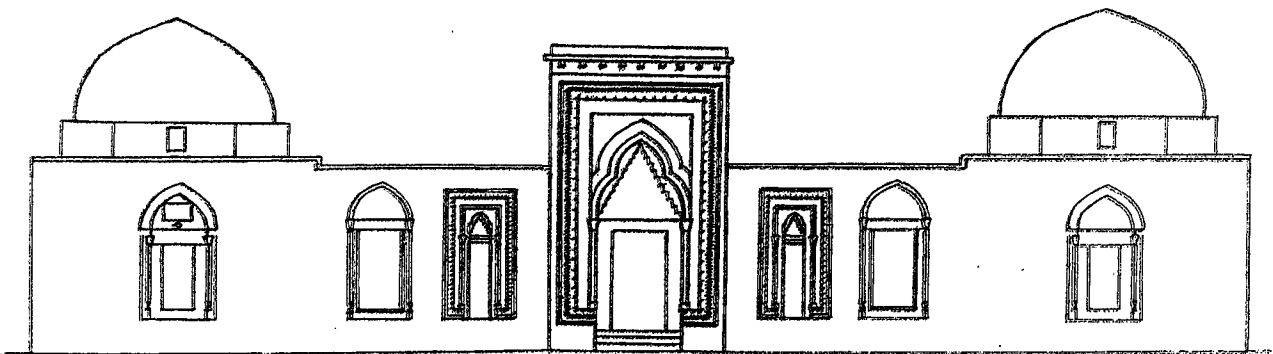


Abb.2: ursprüngliche Konzeption der Eingangsseite



Abb. 3: linkes Hoffenster, Eingangsseite, Detail, D



Abb. 4: Portal, A



Abb. 5: Portal, rechtes Gewände

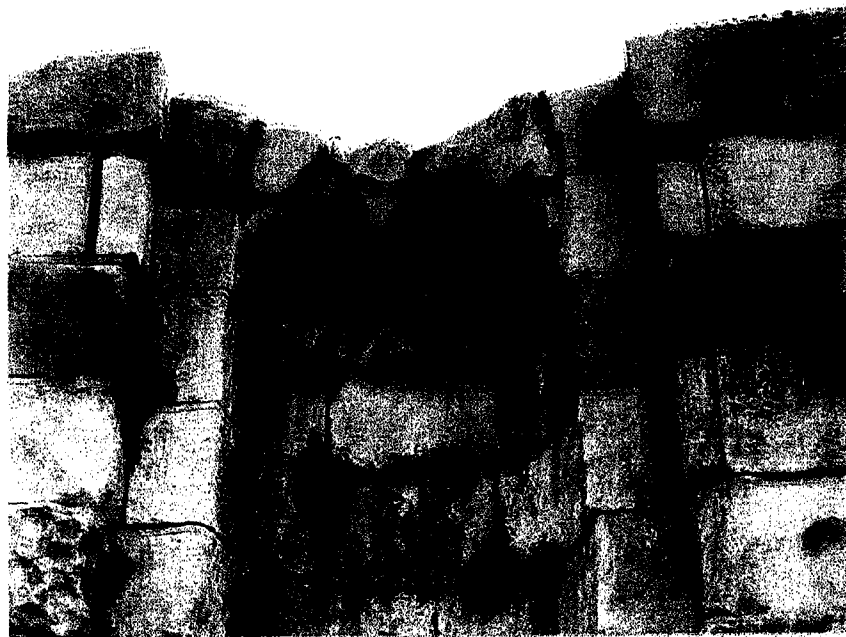


Abb. 6: Eingangseite, linke Nische, oben, B

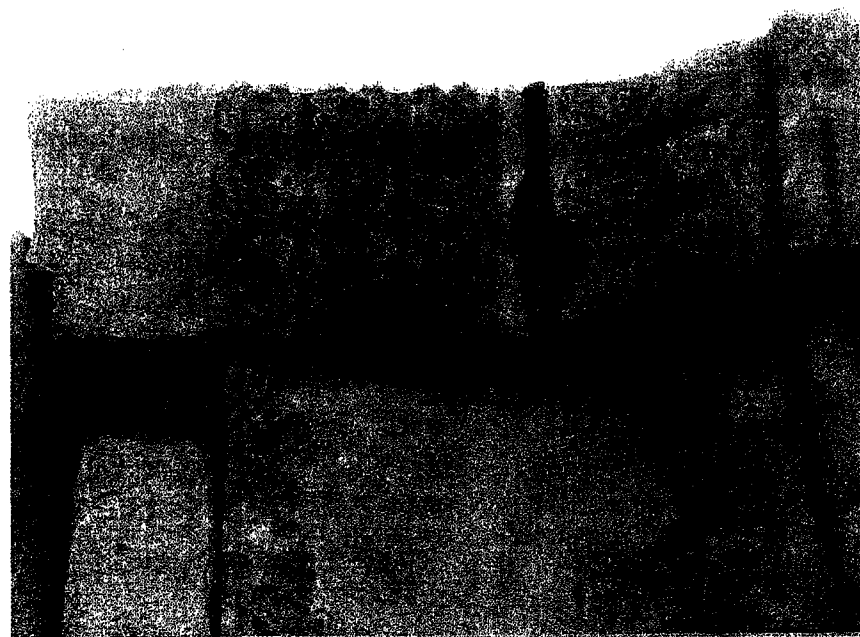


Abb. 7: linke Nische, Detail vom rechten Gewände



Abb. 8: rechte Nische, Eingangsseite, C

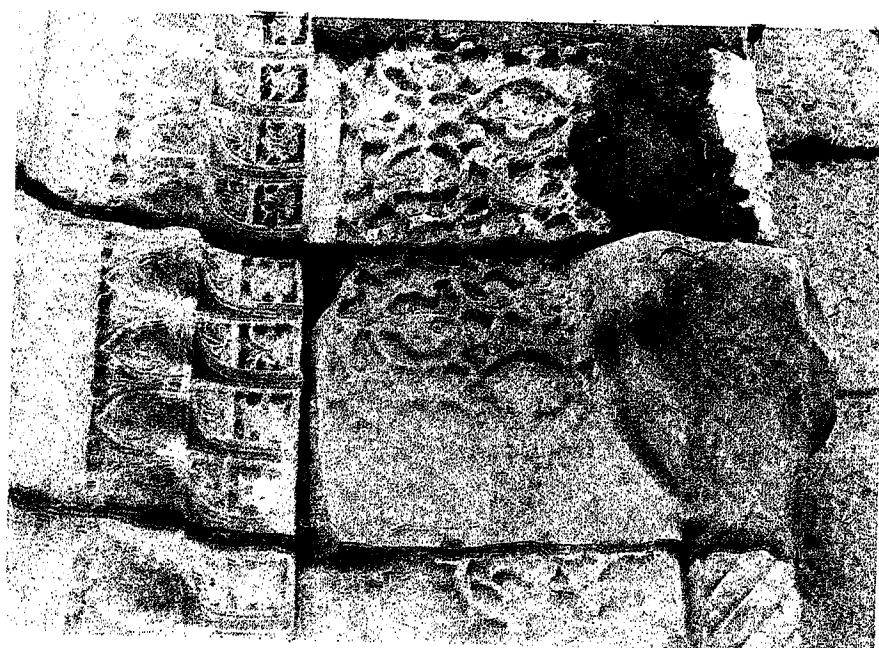


Abb. 9: rechte Nische, Detail vom linken Gewände

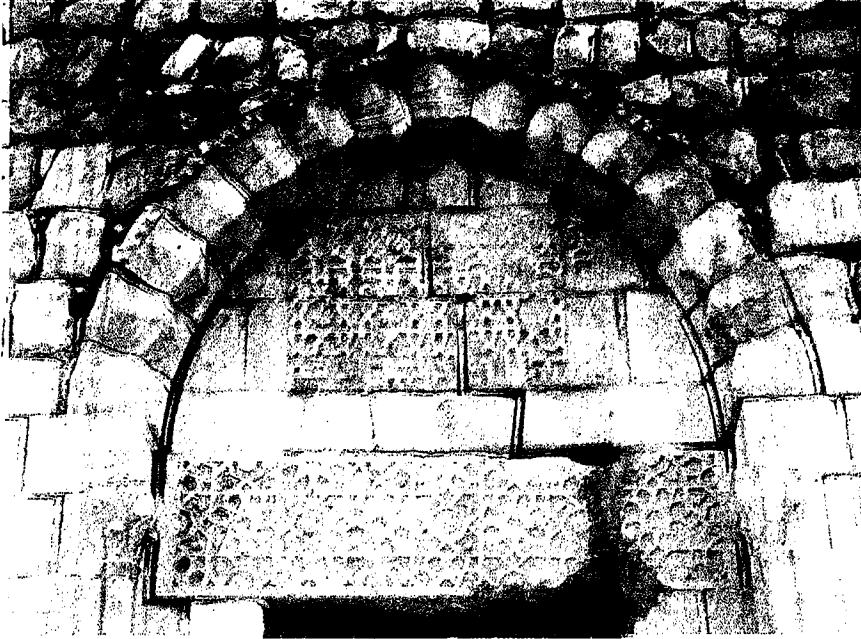


Abb. 10: linkes Fenster, oben, Eingangsseite, F



Abb. 11: rechte Fenster oben, Eingangsseite, G

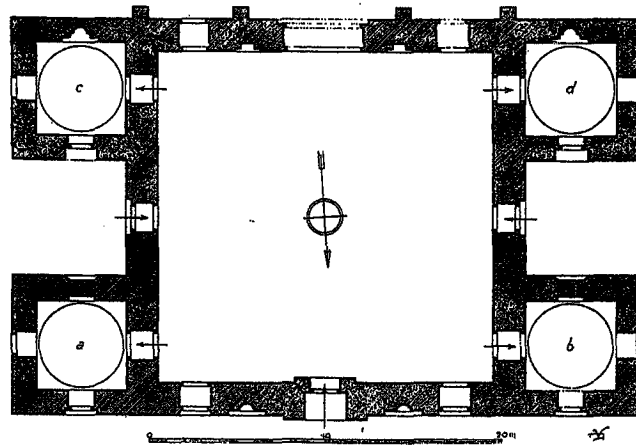


Abb. 12: Grundriss

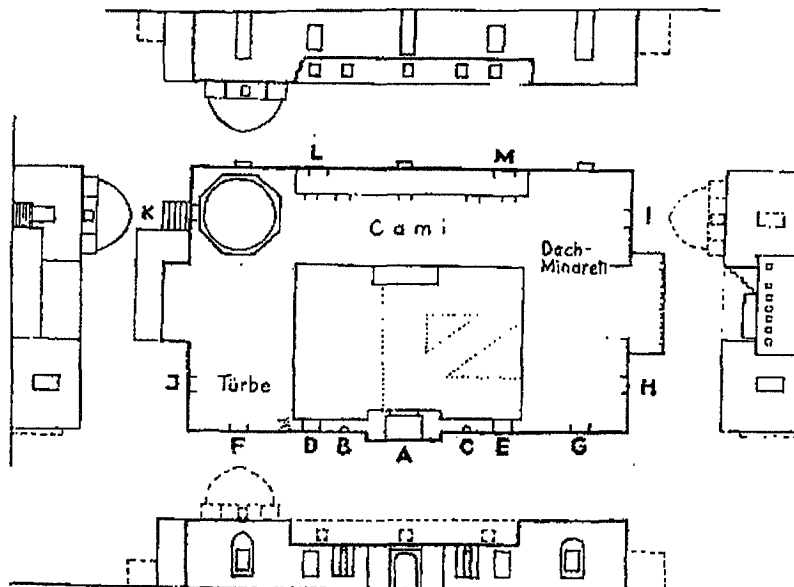


Abb. 13: Schematischer Grundriss, Auf- u. Seitenrisse der Aussenseiten

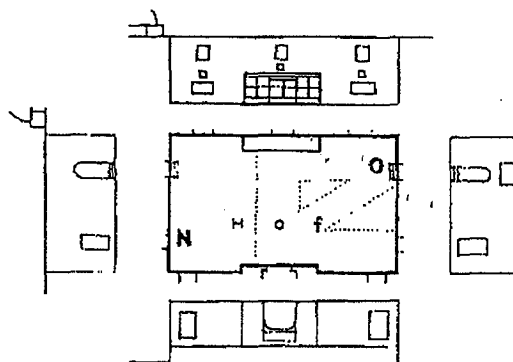
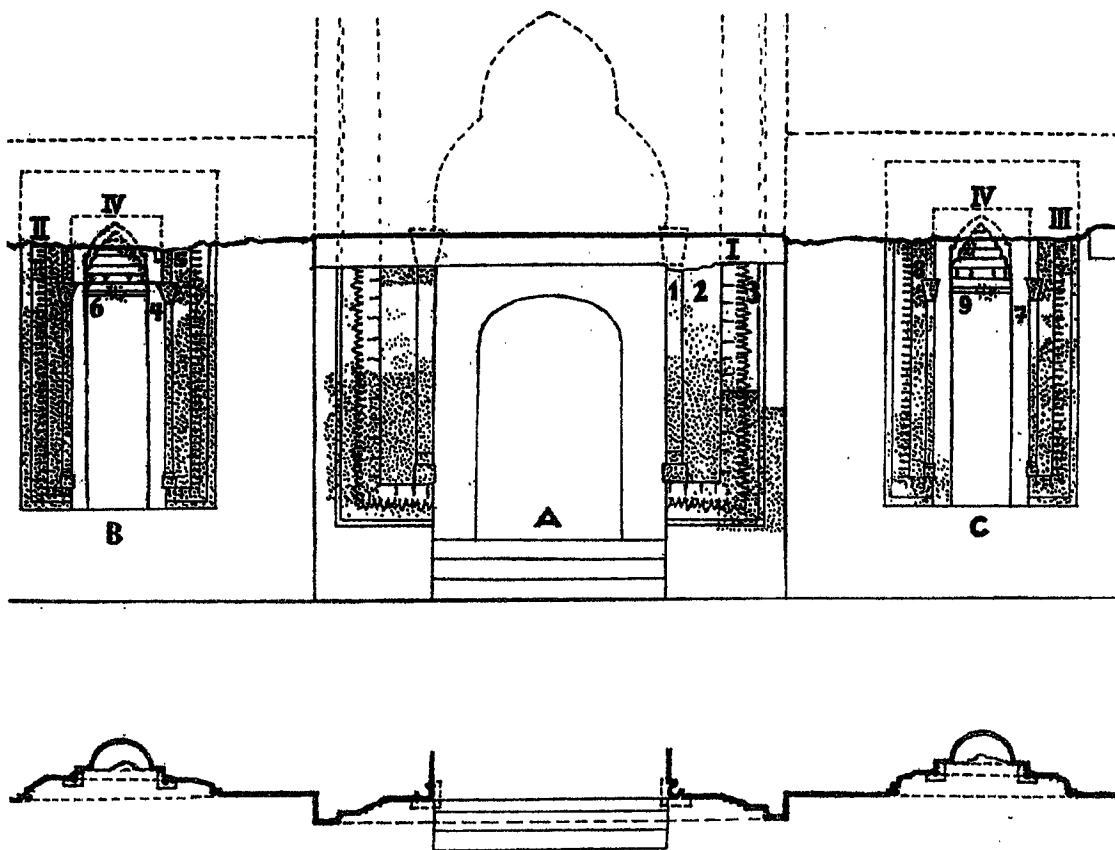
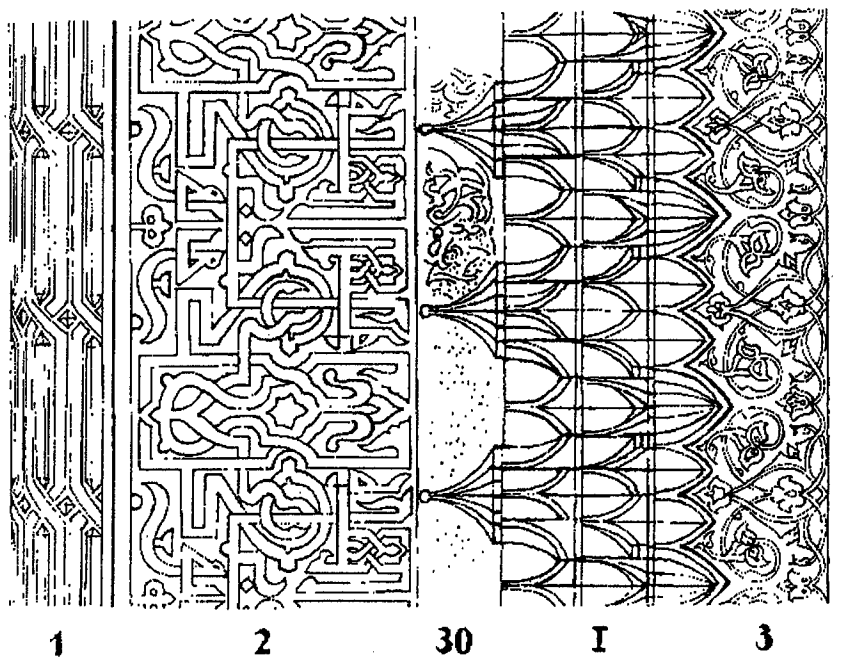


Abb. 14: Schematischer Hofgrundriss. Auf- u. Seitenrisse der 4 Hofseiten

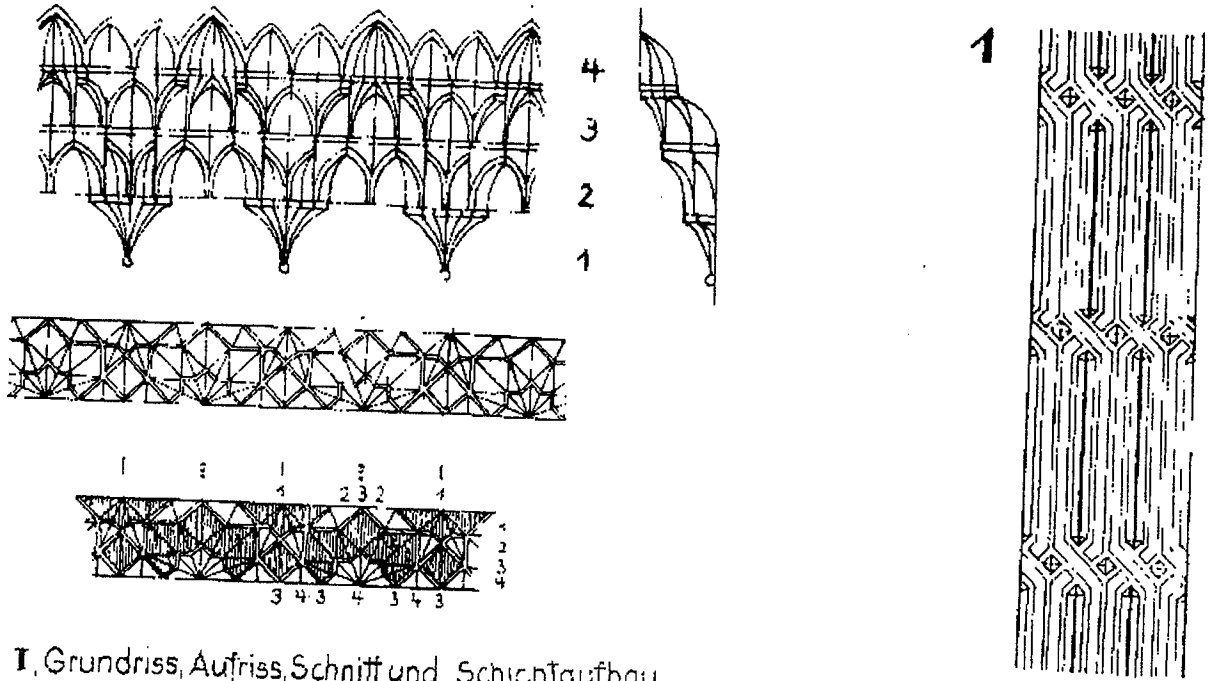




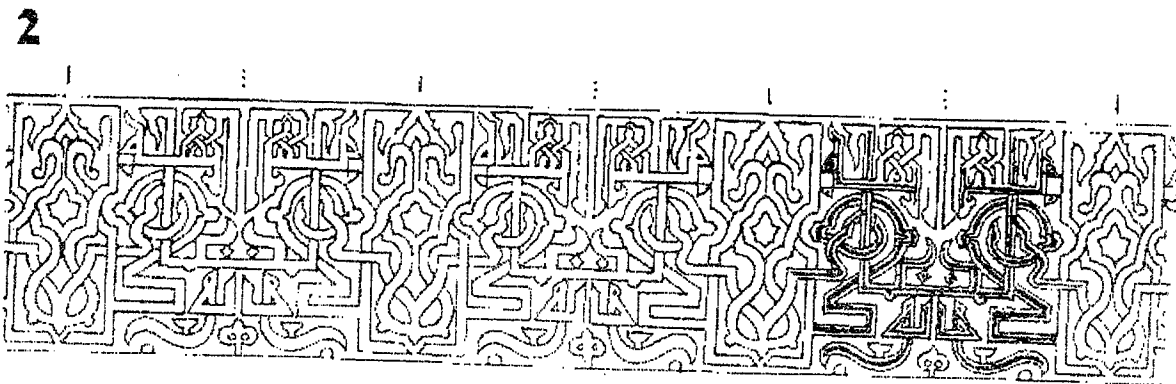
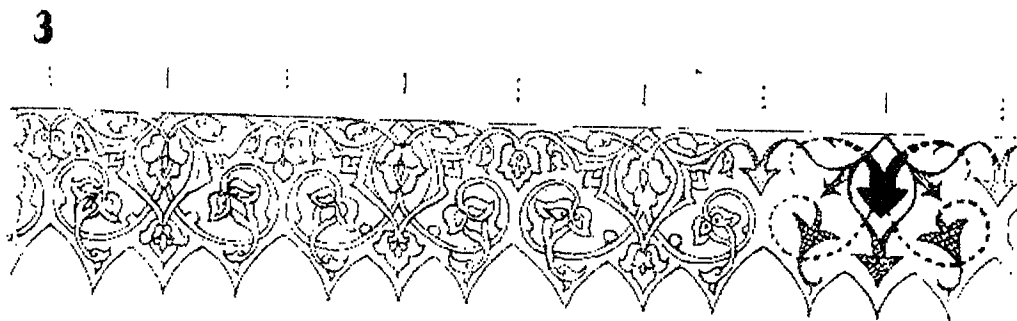
Portal und Nischen der Eingangsseite



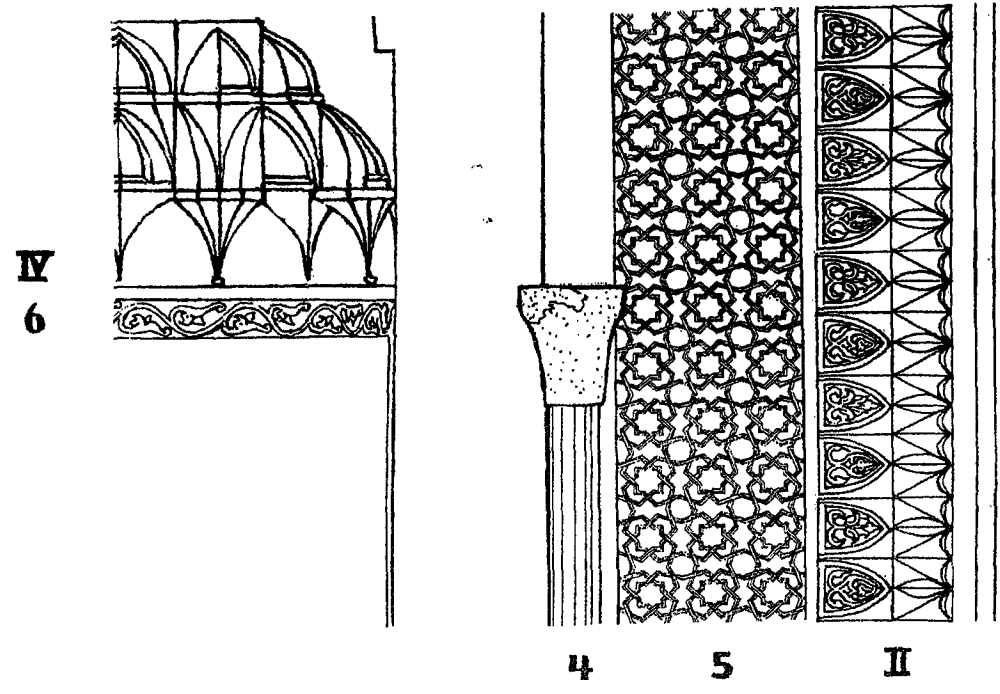
A: Portalgewände, Eingangsseite, Ausschnitt



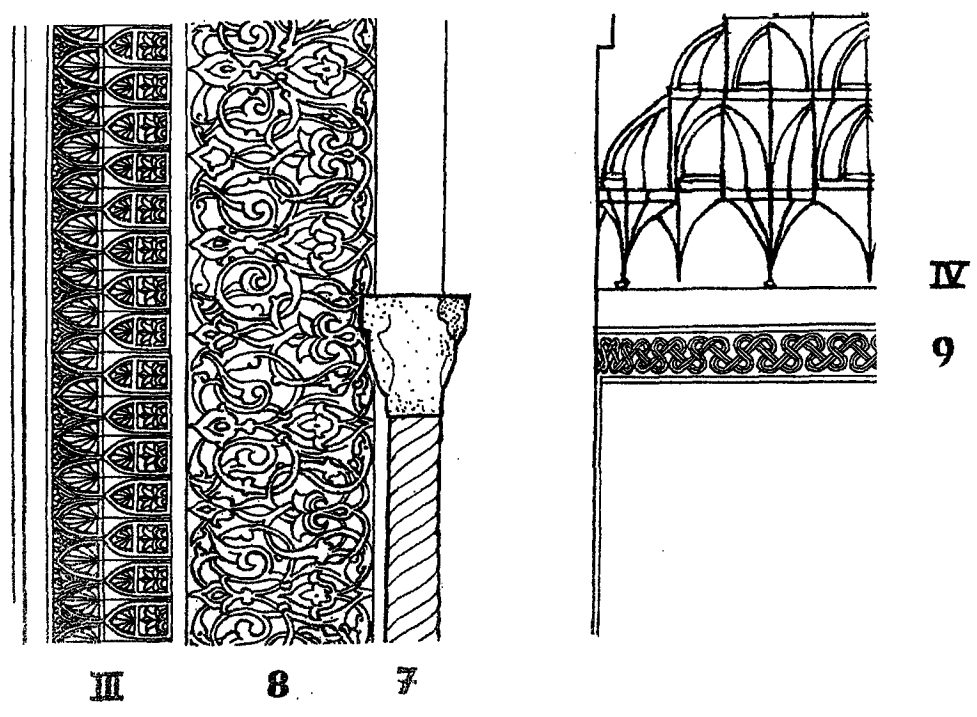
I, Grundriss, Aufriss, Schnitt und Schichtaufbau



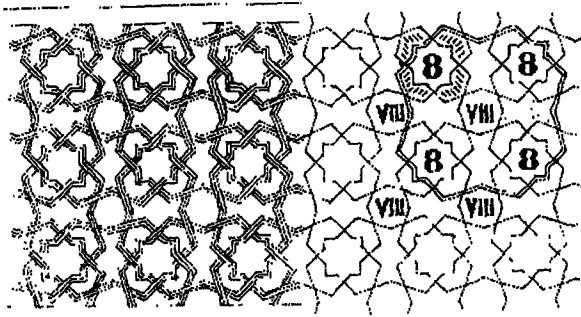
A: Ornamente und Mukarnas vom Portal, Eingangsseite



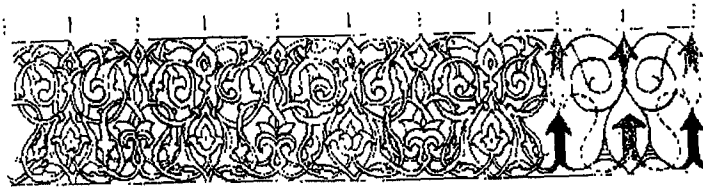
B: linke Nische, Eingangsseite, Ausschnitt



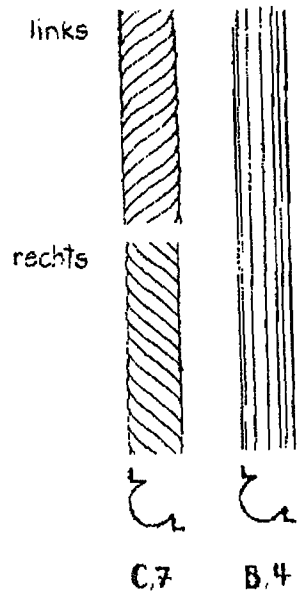
C: rechte Nische, Eingangsseite, Ausschnitt



B.5



C.8

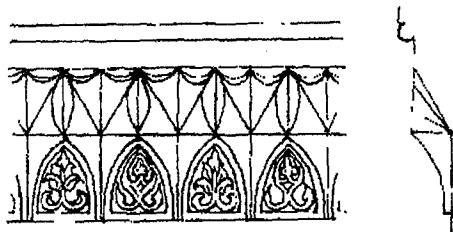
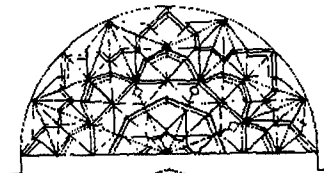


B.6



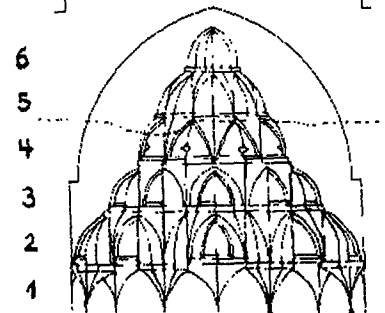
C.9

B.IV und C.IV

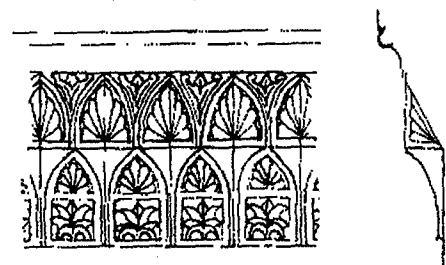


B.II

Grundriss, Aufriss Schnitt

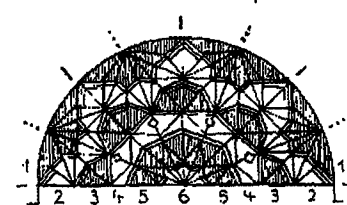


Grund- und Aufriss



C.III

Grundriss, Aufriss, Schnitt

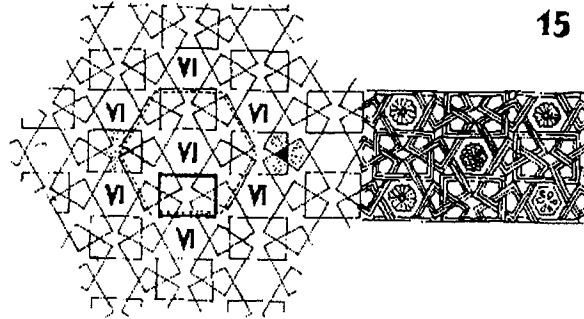
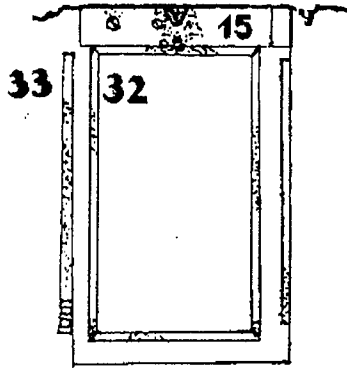


Schichtaufbau

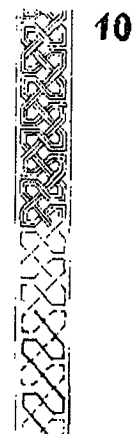
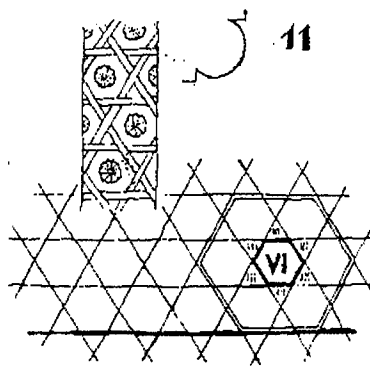
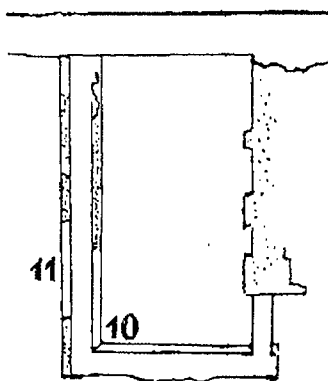
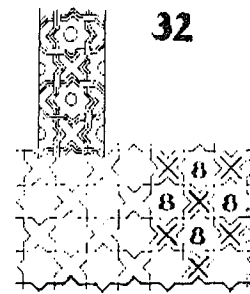
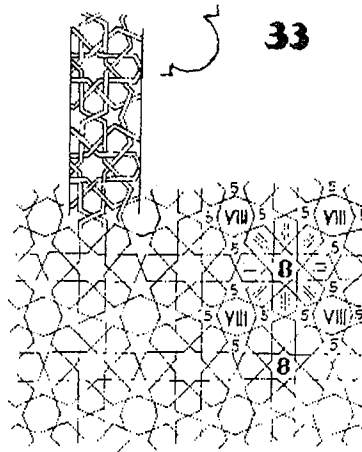


Einzelformen

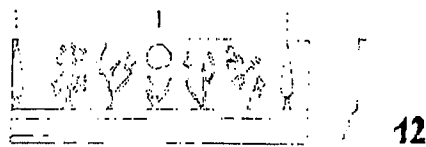
Ornamente und Mukarnas der beiden Nischen der Eingangsseite



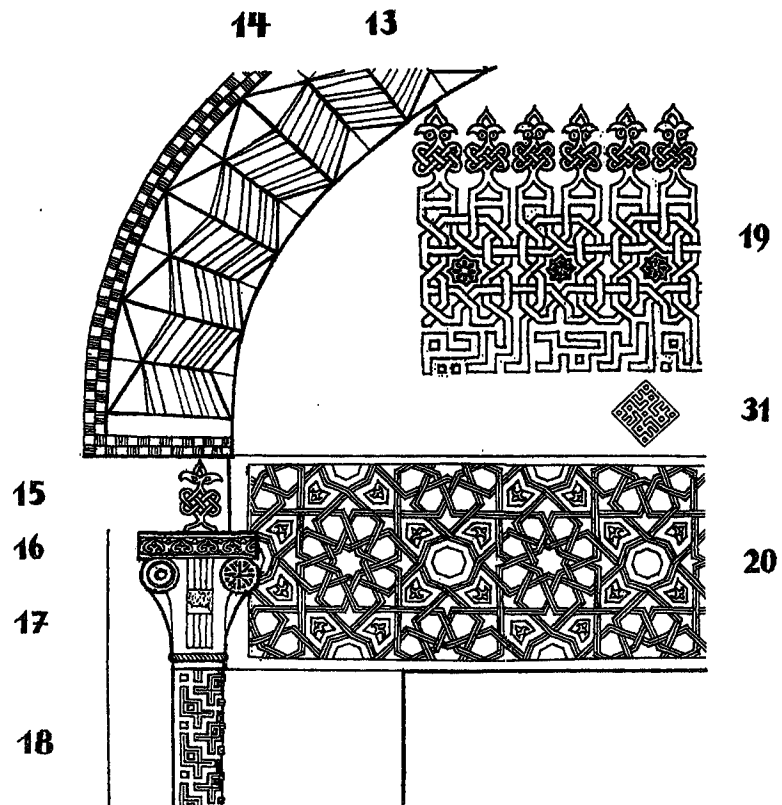
D linkes Hoffenster der Eingangsseite



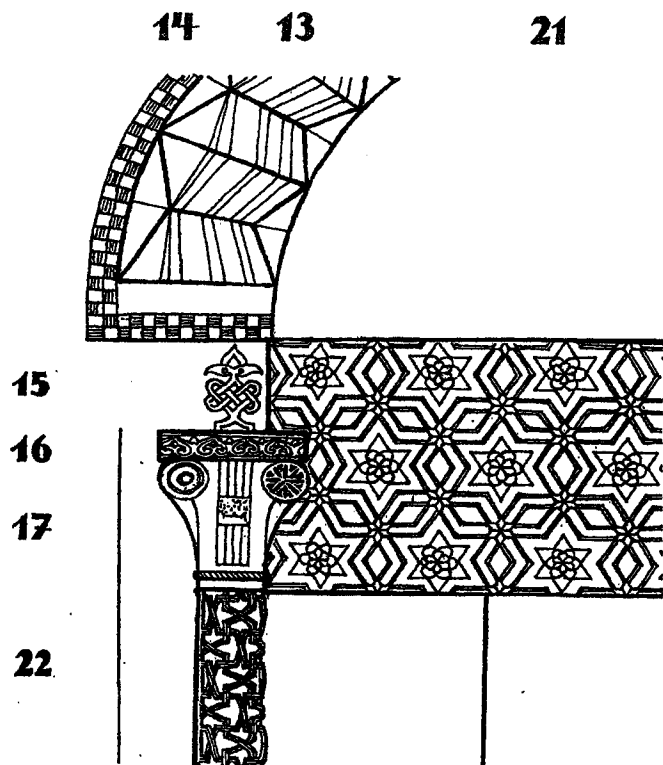
12 Seitenkante unten auf der Hofseite



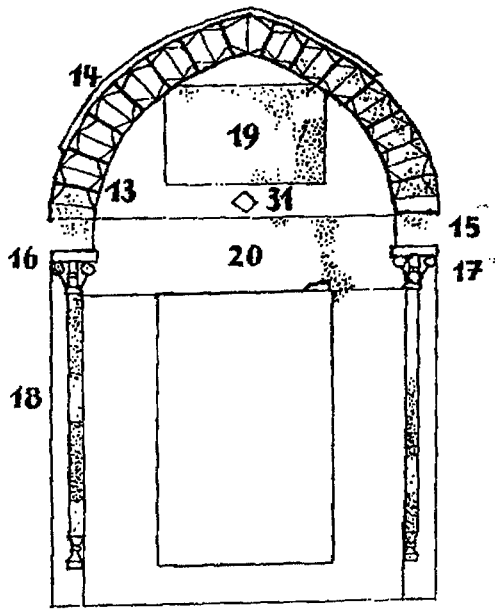
E: rechtes Hoffenster der Eingangsseite



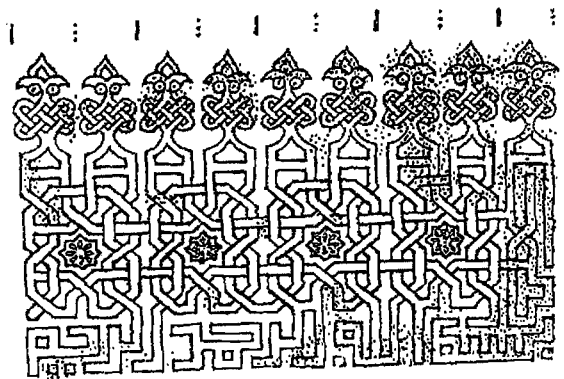
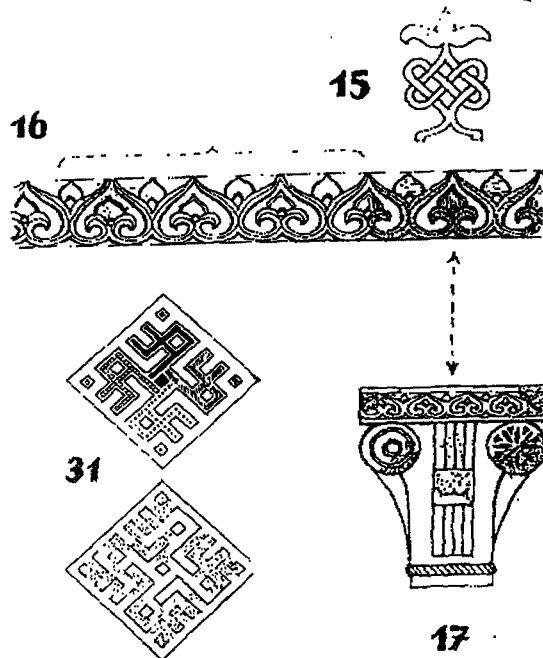
E: linkes Fenster, Eingangsseite, Ausschnitt



G: rechtes Fenster, Eingangsseite, Ausschnitt

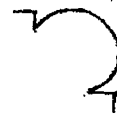


F Türbenfenster Eingangsseite ,links

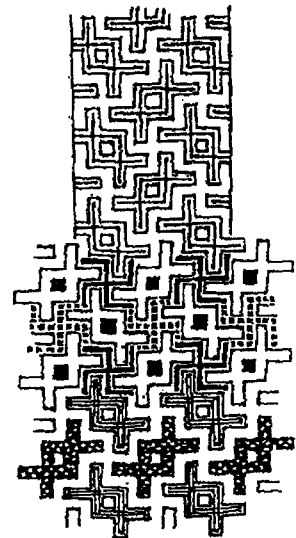
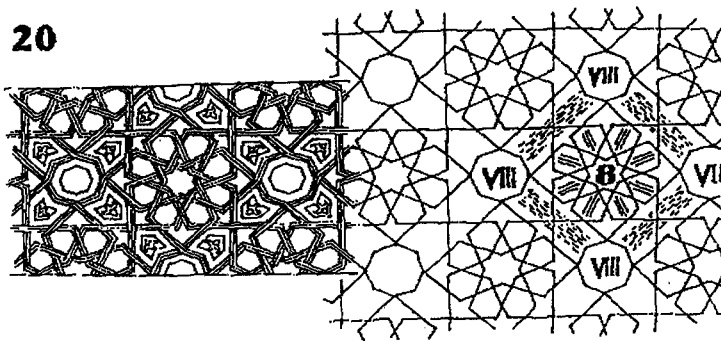


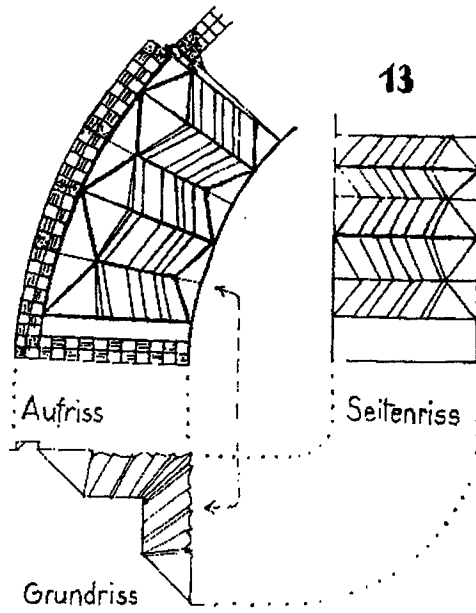
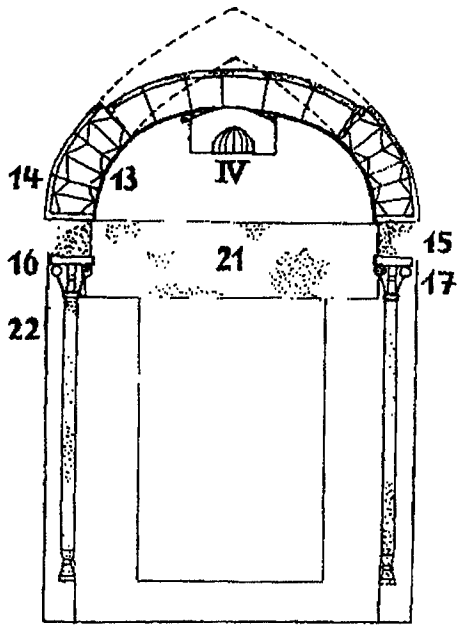
19

18

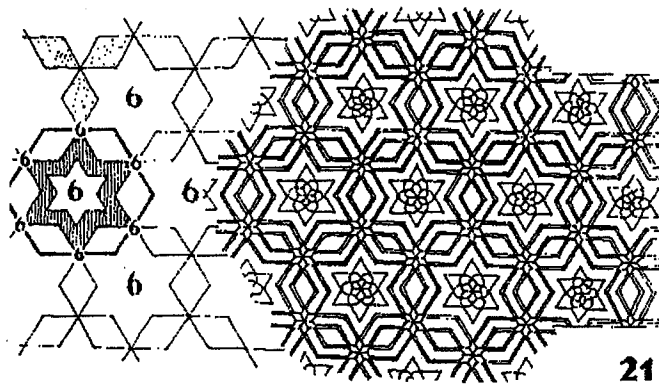
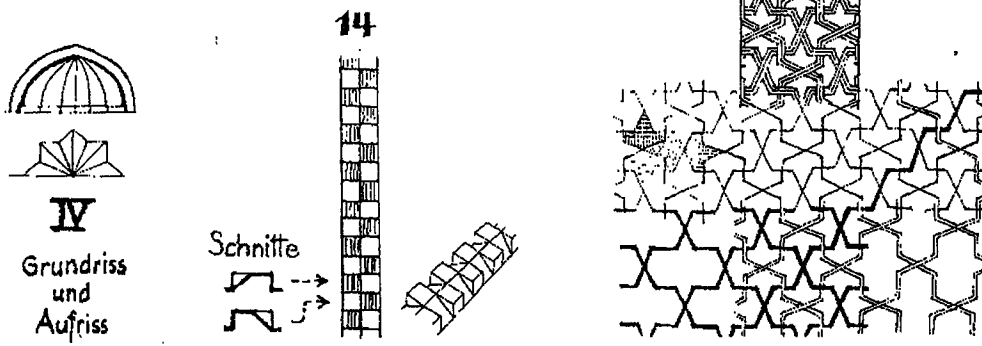


20

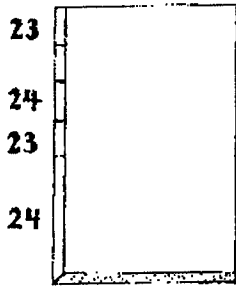




G rechtes Fenster Eingangsseite



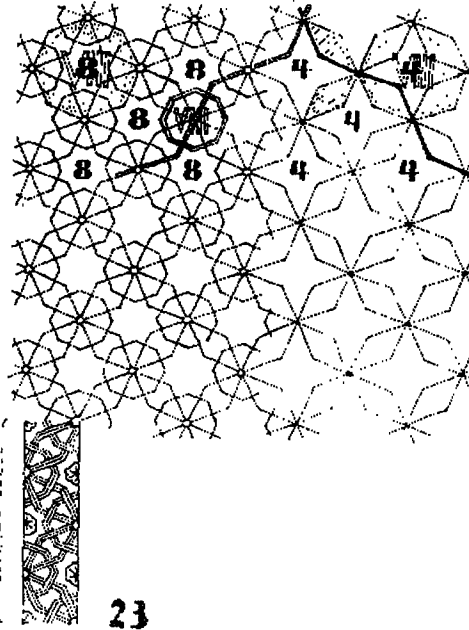




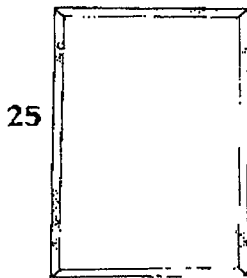
H linkes Fenster der rechten Schmalseite



24

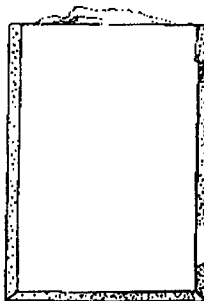
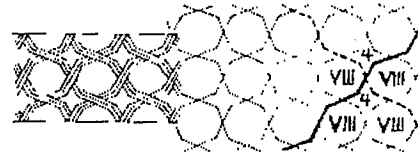


23



I rechtes Fenster der rechten Schmalseite

25



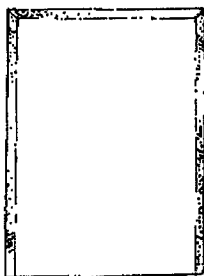
J Türfenster der linken Schmalseite, rechts

26

26



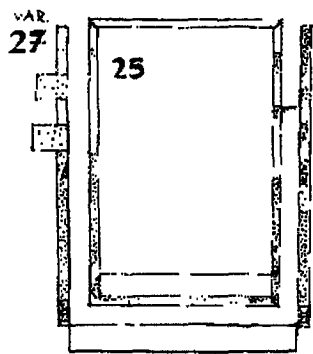
10



K Eingang zu Kuppelraum der linken Schmalseite, links

10

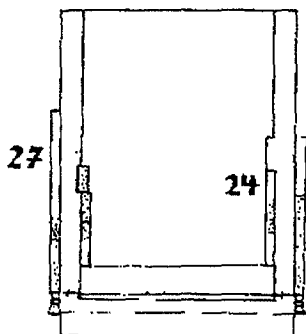




L rechtes Fenster der Rückseite



25

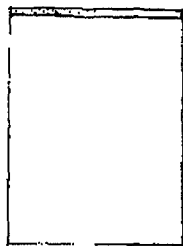


M linkes Fenster der Rückseite

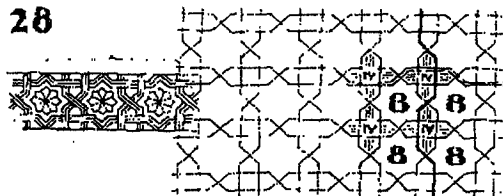
24



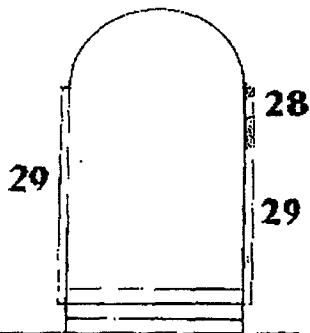
28



N Türbeneingang im Hof, links vorne



28



O WC-Zugang im Hof, rechts hinten

29



# XVIII. YÜZYIL OSMANLI MİMARLIĞINDA MADEN İŞLERİ\*

*XVIII th Century Metalwork in  
Ottoman Architecture*

Dr. Kadriye Figen Vardar<sup>1</sup>

*The XVIII th century in Istanbul which has been investigated in this paper was a period that in which facade ornamentation became more important. During this period, metalwork was widely used in architectural ornamentation. The Classical forms continued to be used however the ornamentation features of this part of the Classical Period reflect the growing Western influence on art and design. Although there were no big changes in general structural design, the increase of Western influence enriched the existing Classical style ornament and the ornamental motifs. XVIII century Ottoman metalwork reflects the ornamentation features of the epoch and the development of a unique style due to Western influence on the general values of the Turkish art.*

\* Bu çalışma, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bilim Dalı'nda 1994-1995'de tamamlanmış olan "İstanbul'da 18.yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Maden İşinin Kullanım Alanları, Teknik ve Süsleme Özellikleri" adlı yayınlanmamış yüksek lisans tezimin özetidir. Makalede yer alan fotoğrafların çekimini yapan değerli meslektaşım Yard. Doç. Dr. Nuri Seçgin'e teşekkürlerimi sunarım.

<sup>1</sup> Araştırma Gör. İstanbul Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü

**T**ürk sanatının üstün teknik ve süsleme özelliklerinin yansıtıldığı bir sanat kolu olan maden işlemeciliği, İstanbul'da incelediğimiz XVIII. yüzyıl Osmanlı mimarlığında da ince bir teknik çalışmanın ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle sanat alanında Batı etkilerinin varlığını duyurmaya başladığı bu dönemde, kendine has kullanım, teknik ve süsleme özelliklerinin oluştuğu, farklı tercihlerin ortaya konduğu görülmektedir.

XVIII. yüzyılda mimariye bağlı olarak yer alan maden işlerinde, klasik dönemden beri süregelen bazı geleneksel uygulamaların ve süsleme özelliklerinin büyük ölçüde devam ettiği görülür. Mimarlığa bağlı olarak kullanılan madeni öğelerin çeşitliliğini yapısal ve süsleme amaçlı kullanımında görmemiz mümkündür. Maden işlerinin yapısal kullanımı incelendiğinde, yaygın olarak demirden yapılmış yapı öğeleri görülmektedir<sup>2</sup>. Demirin yapısal işlevli kullanımında farklı bir uygulama şekliyle tek başına yapıyı oluşturan madeni öge olarak, Üsküdar'da Gülnûş Valide Sultan'ın açık türbesinin (1715) üst örtüsünde demir kafes kubbeyi görmekteyiz<sup>3</sup>. Laleli'de Koca Ragıp Paşa'nın açık türbesinin üst örtüsü ise, tepelik bölümüyle değişiklik göstermekte, Barok kıvrımlarla taçlanarak hareketli bir form oluşturmaktadır. Bu formun benzer uygulamaları kütüphanenin iç mekânındaki ağaç askılarda karşımıza çıkmaktadır. Burada maden işlerinin mimariye bağlı kullanımında diğer unsurlarla da uyumlu bir beraberlik sağladığı görülmektedir.

Osmanlı mimarisinde yapı malzemesi olarak kullanılmakta olan kurşun, çatı malzemesi olarak iyice yaygınlık kazanmıştır. Dönem içerisinde de, yine döküm tekniğinde ve geleneksel uygulamalarla karşımıza çıkmaktadır.

XVIII. yüzyıl İstanbul yapılarında maden işleri süsleyici öğeler şeklinde, dönemin

süsleme zevkini ve özelliklerini gösteren örnekler halinde yer almışlardır. Cephelerde ve iç mekânlarda kullanılmışlar, işlevlerini süsleyici özellikleriyle yerine getirmişlerdir. Bu unsurlar alemler, şebekeler, ağaç kapı kanatı ve pencere kapağı madeni süsleri, madeni kapı kanatları ve pencere kapakları, asma kandiller, kandillikler, askı süsleri ve şamdanlardan oluşmaktadır.

### Alemler

Alemler kubbe, külâh ve çatıların üzerinde yer alan sembolik ifadeli unsurlar olarak<sup>4</sup>, tepelerindeki ayın daima bir yüzüyle Kâbe'ye karşı konumlandırılmaktadırlar<sup>5</sup>. Klasik Osmanlı mimarlığında büyük çaplı kubbelerin yapımına başlanmasıyla, parçalı şekilde hazırlanabilmekte olan madeni tipleri daha çok tercih edilmiş<sup>6</sup> ve XVIII. yüzyılda yaygınlık kazanmıştır. Çoğunlukla tunç ve bakırdan yapılmışlar, altın varak ya da yaldızla kaplanmışlardır. Eseri oluşturan parçalar, dövme ve döküm teknikleriyle biçimlendirilmişler, birbirleri içine girecek şekilde ya da perçinlerle tutturulacak şekilde hazırlanmışlardır. Alemlerin esas ifade unsurları ve özelliklerini yansıtan tepelik bölümleri geleneksel olarak hilâl ve boynuz biçimli, özellikle Batı etkili dönem olan XVIII. yüzyılda bitkisel süslemeli olarak görülmektedir. Alemler dönem içerisinde form bakımından büyük bir değişiklik geçirmemişse de bazı örnekler belirgin bir uzama ve incelmeye farklılık kazanmıştır. Bu farklılık, alemlerin kaide ve tepelikleri arasında yer alan boğumlar halindeki bölümlerin sayılarında artış ve oranlarındaki değişikliklerle sağlanmıştır.

Geleneksel anlayışta bir süsleme ögesi olan alemin hilâl tipinde olanları sade görünümde dirler. Dönem içerisinde hilâlin

<sup>2</sup> Osmanlı mimarlığında demir kullanımı için bkz. Gülsün Tanyeli, *Osmanlı Mimarisinde Demirin Strüktürel Kullanımı (15-18.yüzyıl)* (İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Restorasyon Programı yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 1990, s. 41-103.

<sup>3</sup> "a.g.e." s. 95.

<sup>4</sup> Tanju Cantay, "Alem", *İslam Ansiklopedisi* (T.D.V.), 2.cilt, İstanbul, 1989, s.354.

<sup>5</sup> Celal Esat Arseven, "Alem", *Sanat Ansiklopedisi*, 1.cilt, İstanbul 1983, s.41.

<sup>6</sup> Yılmaz Önge, "Anadolu'nun Bazı İslâmi Yapılarındaki Alemler Hakkında", *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliğler*. 3.cilt, İstanbul, 1979, s.824.

tepeliğe ters bir konuma getirilerek yerleştirildiğini görmemiz mümkündür.

Boynuz tipi alemler de genel özellikleriyle dönemin hilâl alemlerine benzemekte olup, XVIII. yüzyıl yapılarında yaygınlıkla kullanılmışlardır. Hilâl alemlerde olduğu gibi , sembolik de olsa dini ifadeyi bütünleyici özellikleriyle ağırlıklı olarak camilerin ana kubbelerine yerleştirilmişler, ayrıca mektepler ve XVIII. yüzyılın bağımsız kütüphane yapılarında, yine ana kubbede yer almışlardır. Lâleli Camii (1763) tunçtan kubbe alemi, boynuz tipi alemlerin kaide üzerinde az sayıda boğumla yükselen kalın gövdeli tiplerinden biri olarak, kolları açık boynuz biçimi tepeliğiyle hoş bir biblo etkisi uyandırmaktadır Bazı boynuz tepelikler incelenerek dönemin karakteristik lâle formuna yaklaşırken, boynuzun kolları arasına yerleştirilen palmet motifi ve “Kelime-i Tevhîd” yazısı ekleriyle süsleyici ve sembolik etki arttırılmaktadır.

Bunların yanı sıra dönemin özelliğini ortaya koyan, süslemenin ön planda tutulduğu bitkisel süslemeli tepelikli olan alemleri de görmemiz mümkündür. XVIII. yüzyıl mimarlığında yaygın bir kullanım alanına sahip olup, Batı etkili Türk sanatında natüralist motiflerin ağırlık kazandığını ve cephe mimarlığında süslemeye önem verildiğini gösteren detaylar halindedirler.XVIII. yüzyılda genellikle şadırvan ve sebil kubbelerinde görülüp, bu küçük yapı birimlerinin mimarlık ifadelerini tamamlarlarken, camilerde merkezî kubbenin dışında yer alan örtülerin ve ağırlık kulelerinin tamamlayıcısı şeklinde görülürler. Diğer yapı tiplerinde de benzer düzenleme içinde yer alırlar.

Tepelik bölümleri genellikle delik işi süslemeli olan bu alemlerin safihalarındaki formlar, hareketli çizgilere sahip, palmet, yaprak ve lâle motifleriyle canlılık içindedirler. Yazı ve natüralist çiçek motifleri belli başlı elemanlar olarak karşımıza çıkar. Biçimlendirilmeleri de kalıpla döküm tekniğinde yapılmaktadır. Alemlerin süslemelerinde yaygın olarak kullanılan teknikler kabartma, delik işi ve yaldızdır. Delik işi tekniğinde madeni levhaların

üzeri delici ve kesici aletlerle oyulup çıkarılmaktadır.

Üsküdar yeni Valide Camii (1710) alemleri, yüzyılın başına tarihlenen erken örnekler olarak süslemeli tiplerin karakteristik örneklerini sergilemektedir (Resim 1).

Fatih I.Mahmud Kütüphanesi (1742) 'nin merkezî kubbesini çevreleyen alemler, tunçtan döküm tekniğinde yapılmış, yivli boğumlu gövdelidirler. Tepelik bölümleri soyut rumili kıvrık dalı, simetrik kuruluşta girift düzenlemeli Batı etkili süslemeyi verir (Resim 2).

### Şebekeler

Mimarlığa bağlı maden işlemeciliğinde, süsleyici öğeler arasında yer alan önemli bir grubu şebekeler oluşturur. Gerek kullanım yerleri, gerekse teknik ve süsleme özellikleriyle oldukça zengin örnekler halindedirler. Bu dönemde örtücü ve koruyucu işlevli öğeler olan demir parmaklıkların kullanımına devam edilmiş, ancak süslemeli madeni şebekeler daha geniş kullanım alanına sahip olmuştur.

Osmanlı mimarlığında özellikle pencere ve korkuluk elemanı olarak kullanılan, geleneksel unsurlardan biri olan parmaklıklar, Selçuklular'dan başlayarak Osmanlı Türkleri'nin Tanzimat dönemine kadar benzer özelliklerle devam etmişlerdir<sup>7</sup>. Evlerde ağaçtan yapılmış dinî ve kâgir yapılarda demir parmaklar halinde yer almışlardır. Bunlar madeni şebekelerin klasik tipi ve ilk örnekleri olarak görülmektedir. Barok etkili mimarlıkta külliyelerin çevre duvarlarında çok açıklık oluşturulmasına bağlı olarak, daha fazla kullanılmaları ile dikkat çeker. Kocamustafapaşa Hekimoğlu Ali Paşa Külliyesi çevre duvarında açıklık sayıları artmış, doluluk boşluk oranları değişmiştir. Hazire bölümlerini ayırmada ise geniş açıklıklar halinde kullanıldıkları görülmektedir.

<sup>7</sup> Celal Esat Arseven, “Demir Sanat İşleri”, *Sanat Ansiklopedisi*, 1.cilt, İstanbul 1983, s.450.

Parmaklıklar, dövme demir çubukların birbirine içine geçirilerek kesişim yerlerine "lokma" denilen küp biçimli parçaların yerleştirilmesiyle oluşmaktadır. Bu parmaklıkların toplarının ortaya çıktıkları tarihten itibaren döküm olarak yapıldıkları bilinmektedir<sup>8</sup>.

Lokmalı demir şebekelerin kullanımı, camilerin çevre duvarı ve pencere açıklıkları gibi yerlerde uzun süreli olurken, sebiller gibi süslemeli şebekelerin tercih edildiği yapı tiplerinde az sayıda gerçekleştirilmiştir. XVIII.yüzyıldan az sayıdaki parmaklıklı sebil örneklerinden Vefa Rehabula Kadın Efendi Sebili (1774) 'ni görmekteyiz.

Dövme demir parmaklıkların korkuluk elemanı olarak kullanımları, klasik dönemden beri yaygın şekilde görülmektedir. XVIII. yüzyıl mimarlığında, formlarında Barok tarz kıvrımlarla hareketlilik sağlanan örnekleri vardır.

Mimarlığa bağlı kullanımda madeni alemlerin çoğu tunçtan döküm tekniğinde yapılmışsa da, tunç malzemenin en önemli kullanım yeri süslemeli şebekeler olmuştur. Klasik dönemin mermer oyma şebekelerinin sınırlı süslemelerine karşın tunç bir döküm işi olduğundan, zengin çeşitlerle süsleme motiflerinin oluşmasına uygun bir malzeme olarak tercih edilmiştir<sup>9</sup>.

Madeni şebekeler, saf maden ve maden alaşımlarından yapılmışlar, yaygın olarak demir, tunç ve pirinçten olup, dövme ve döküm teknikleri ile biçimlendirilmişlerdir. Şebeke düzenlemesini oluşturan ve dövülerek biçimlendiren demir parçaları, şerit, çubuk ve yüzeyler halindeki motifleri birbirine bağlama yöntemleri bir çok örnekte karşımıza çıkmaktadır. Şebekelerde döküm parçaların düzenlemesini oluşturmak için yaygın olarak

perçin, kaynak ve halkalarla birleştirme yöntemleri kullanılmıştır. Ayrıca yapılarıdaki açıklıklara yerleştirilmeleri ile ilgili, çerçeveleme işlemleri için çeşitli yöntemler geliştirilmiştir<sup>10</sup>.

Osmanlı mimarlığında süsleme sanatlarının önemli bir kolu olan süslemeli madeni şebekelerin kullanım yerlerine baktığımızda, İstanbul'da büyük bir çeşitlilik ve zenginlik gösteren en ihtişamlı örneklerini sebil mimarlığında görmekteyiz. Cephe ifadesi özelliği taşıyan bu yapılar XVIII.yüzyıl Osmanlı mimarlık anlayışı içinde ayrı bir önem kazanmışlar, bir yapıya bitişik ve onun bir parçası olarak yer aldıkları gibi, bazen de Sultanahmet III.Ahmed Çeşmesi (1728)'ndeki gibi, çeşme ve sebil işlevlerini birleştiren meydan çeşmeleri ile beraber yapılmışlardır. Bu anıtsal çeşme yapıları, şehir görünümünün önem kazandığı Lâle Devri'nden itibaren görülmeye başlamışlar, Türk Barok üslubunun etkisiyle dış çevreye açılan bir yapı anlayışı sonucu yaygınlaşarak, ticarî ve sosyal yaşamın gerçekleştiği ve özellikle dinî anıtların yanında oluşan önemli meydanların ortalarına yapılmışlardır<sup>11</sup>.

XVIII.yüzyıl mimarlığında madeni şebekelerin uğradığı değişikliği ve kazandığı yeni özellikleri gösteren bir diğer kullanım yeri de şadırvanlar olmuştur. Sebillerde olduğu gibi kendilerine has mimarileri vardır. Şebekeler ya bir korkuluk halinde ya da Üsküdar Yeni Valide Camii (1710) şadırvanında olduğu gibi bir pencere örtücü karakterde yer alır (Resim 3).

Şebekeler, camiler veya türbelerin yanında yer alan mezarlıkların, hazîre duvarlarının açıklıklarını değişik düzenlemelerle kapatmaktadırlar. Türbe yapılarında ise, klasik dönemden beri parmaklıklarla kapatılan pencere açıklıkları, son dönem türbelerinde Fatih Türbesi (1771)'nde olduğu gibi, şebekelerle hareketlendirilmiş ve zenginleştirilmişlerdir

<sup>8</sup> Gülsün Tanyeli, -A.Emel Geçkinli-Ali Ata, "Osmanlı Mimarisinde Kullanılan Demir Öğelerin Üretim Teknolojisi", (ayrı basım), *VI.Arkeometri Sonuçları Toplantısı*, Ankara 1990, s.113.

<sup>9</sup> Semavi Eyice, "Türk Sanatında Şebekeler. Parmaklıklar", *Sanat Dünyamız*, sayı 6, İstanbul, 1976, s.32

<sup>10</sup> Behçet Ünsal, "İstanbul Sebil Anıtlarını Dekorlayan Şebeke Sanatı" *TAC*, sayı 4, İstanbul, 1986, s.13-16.

<sup>11</sup> Ayhan Aytöre, "Türklerde Su Mimarisi", *Milletler Arası I.Türk Sanatları Kongresi*, Ankara 1962, s.59.

Ayrıca Çorlulu Ali Paşa Türbesi (1709)'nde görüldüğü gibi mezarlık kısmının bütünüyle kafes şebekeyle örtüldüğü tipler de vardır. Camilerin pencere açıklıklarının yaygın olarak klasik demir parmaklıklarla kapatıldığı görülmektedir.

Türk mimarlığında süslemeli şebekeler yapıların iç mekânlarında da yer almışlar, belirli bir bölümü ayırıcı, sınırlayıcı ve koruyucu amaçlarla kullanılmışlardır. Başlangıçta bu tip ihtiyaçlar mermer ve ağaç malzemelerle karşılanmaktayken, XVIII. yüzyıl mimarlığında madeni olarak kullanımları yaygınlık kazanmıştır. Bu amaçlı kullanımda en karakteristik örnekleri kütüphaneler oluşturmaktadır. XVIII. yüzyıl kütüphaneleri daha önceki dönemlerden işleyiş açısından pek farklı olmayıp, değişik bir bünyeye sahip olmuş ve müstakil bir binada kurulmuşlardır<sup>12</sup>. Şebekelerin kütüphane içindeki kullanımları, öncelikle kitapların saklanması ve korunması ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Bu amaçla, genellikle, okuma salonlarında yer alan kitap hazinesi "hazine-i kütüb" bölümleri madeni şebekelerle çevrilerek mekândan ayrılmış, koruma altına alınmıştır.

Bunlardan başka XVIII.yüzyılda klasik dönemin camileri içinde kütüphaneler oluşturulmuş ve Ayasofya I.Mahmud Kütüphanesi (1740)'nde olduğu gibi bu bölüm birer şebeke ile cami mekânından ayrılmıştır. Yine mekân içinde değerlendirilen şebekeli bölümler hünkar mahfilleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Şebekeler, türbe mekânlarında sanduka çevrelerinde de kullanılmışlardır.

Şebekeler mimarlık süslemesinde önemli bir yer almakta, Türk sanatının genel akışı içinde çeşitli dönemlerin sanat zevkini ifade eden öğeler şeklinde görülmektedir. Erken ve klasik dönem örneklerinde geometrik motiflerin ve düzenlemelerin tercih edilmesine karşın<sup>13</sup>, incelediğimiz dönemde aşama aşama gerçekleşen natüralist anlayışta bitkisel motif ve

düzenlemelere yer verildiği ve üslûp olarak, döneme adını veren lâlenin kıvrımlı dallar ve yapraklarla birlikte kullanıldığı görülmektedir. Daha sonraları, 1740'lı yıllardan itibaren hakimiyet kazanan Barok sanat etkileri "Türk Baroğu" olarak adlandırılan yeni bir üslûbun oluşmasını sağlamıştır<sup>14</sup>. Bu dönem şebekeleri daha zengin, girift ve bitkisel kökenli motiflerle işlenmişler. C ve S kıvrımlı Barok ve Rokoko süslemeler halinde yer almışlardır. Türk Baroğu Dönemi XIX.yüzyıl ortalarına kadar sürmüştü de, bu yüzyılın başından itibaren alınan yeni etkilerle yerini ampir, neo klasik ve art nouveau akımı etkilerine bırakmıştır<sup>15</sup>.

Bu değişim şebekelerin biçimlerine de yansımış, özellikle sebil mimarlığında geç klasik üslûpta başlayan içbükey ve dışbükey şeklinde biçimlendirmeler görülmüştür. Lâleli Sebili (1763)'nde olduğu gibi demirden döküm tekniğinde yapılmış dışbükey biçimli panolarda ve Beylerbeyi Camii (1778) hünkâr mahfilinin mimarlıkla uyumlu içbükey ve dışbükey hareketli tunç döküm şebekelerinde karşımıza çıkmaktadır (Resim 4). Beyazıt Hasan Paşa Sebili (1745) şebekesi, bitkisel kıvrımlı girift deseni, içe ve dışa taşkın hareketli formu ile dönemin özelliğini etkili bir şekilde verir. Ayrıca sebillerin su verme açıklıkları da, dönem içerisinde klasik sivri kemerli görünümünden Barok ve Rokoko kıvrımlı kemerlere dönüşmüştür. Şebeke süslemelerinde, yazı da bir süsleme elemanı olarak farklı tekniklerde uygulanmıştır. Kocamustafapaşa. Hekimoğlu Ali Paşa Türbesi (1735) pencere alınlıklarında döküm tekniğinde (Resim 5), Ayasofya I.Mahmud Kütüphanesi (1740) şebekesi kitabelerinde altın yaldızlı kartuşlar halinde oluşturulmuş süslemenin ifadesi daha da zenginleştirilmiştir (Resim 6).

İstanbul'da XVIII.yüzyıl mimarlığında yer alan madeni şebekeler, günümüze ulaşan çok sayıdaki örneklerle, motifler ve motiflerin

<sup>12</sup> İsmail Erünsal, "Kitap ve Kütüphane Geleneği", *Lâle*, s.3, İstanbul 1985, s.20.

<sup>13</sup> Semavi Eyice, "a.g.e." s.35.

<sup>14</sup> Semavi Eyice, "XVIII.yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslûbu", *Sanat Tarihi Yıllığı*, sayı 9-10, İstanbul 1981, s.16

<sup>15</sup> Semra Ciner -Zeynep İnankur, "Son Dönem Osmanlı Mimarlığında Maden İşçiliği Örnekleri", *Mimarlık ve Sanat*, sayı 10, İstanbul 1981, s.49.

oluşturduğu zengin düzenlemelerle dönemin süsleme özelliğini ortaya koymaktadırlar. Süslemelere göre gruplandırıldığı zaman geometrik, bitkisel ve Barok, Rokoko motiflerle üç grup halinde karşımıza çıkarlar.

Türk sanatının en karakteristik süsleme unsurları olan geometrik motifler, sembolik anlamlar içermekte olup, her dönemde rastlanılan örnekler halindedirler. Kare, dikdörtgen, üçgen, daire, çokgen, baklava ve yıldızlar gibi bir çok yalın formların birleşmesinden meydana gelen kuruluşlarıyla geometrik ağlar halindedirler. XVIII.yüzyılın örnekleri içinde bu düzenlemelerin esas oluşumu, yatay, düşey ve hatta çapraz hatların kesişmesi şeklinde olur. Beyazıt Kaptan İbrahim Paşa Sebili (1708), açıklık şebekeleri, klasik dönemden beri süre gelen düzenleme anlayışıyla döküm tekniğinde demirden yapılmış, erken tarihli bir örnektir. Şebekenin düzenlemesi düşey ve iki yönden çapraz hatlarla kesilmiş altıgenlerden oluşur (Resim 7 ).

Dolmabahçe Mehmed Emin Ağa Türbesi (1740) tunç döküm şebekeleri deseni, daire motifli bir örnekten gelişerek, dört yapraklı çiçek motifli şeklinde birbirine değerek geçen küçük çaplı dairelerin kesişmesinden oluşmuştur (Resim 8 ).

Dolmabahçe Mehmed Emin Ağa Sebili (1740) şebekeleri de klasik tarz maden işlemeciliğiyle uyumlu bir beraberlik sergileyerek, pencerelerin demir parmaklıkları tunçtan yapılmış olarak sebil mimarlığında karşımıza çıkar. Bombeli biçimli panolar Batı etkili süsleme özelliğini verir.

Bitkisel süslemeli şebekeler, Türk süsleme sanatının en yaygın kolu olup, çok zengin ayrıntılar halindedirler. Erken dönem Osmanlı süslemeciliğinde çok üslûplaşmış çiçekler, hatayî, rumî, palmet motifleriyle kullanılmış ve XVI. yüzyılda klasik bitkisel süsleme kavramıyla yarı natürist, yarı stilize bir üslûp haline getirilmiştir. XVII. yüzyılın ortalarından itibaren, Batı etkilerinin yavaş yavaş kendini göstermesiyle, süsleme sanatında bir yandan geleneksel klasik motifler, bir yandan da yeni

motifler ve biçimlendirmeler kullanılmıştır. XVIII. yüzyılda motifler, tamamen bitkisel süslemeler üzerinde oluşturulmuş, hatta klasik rumî ve diğerleri bu anlam içinde uygulanmıştır. Motifler doğadan olduğu gibi taklit edilmemiş, doğal biçimler sanatsal uyum ve düzenleme anlayışıyla stilize edilmiştir.

Geometrik motifli süslemeler bazı basit bordürler dışında tamamen sonsuzluk ifadesi içermekteyken, bitkisel motiflilerden bazılarında dal kıvrımlarının birbirlerine bağlanarak tekrarlanmaları ile sonsuzluk ifadesi devam ettirilir. Üsküdar Gülnûş Sultan Sebili (1710) tunç döküm şebekeleri, düğümlü kıvrımlı dallardan oluşan motiflerin tekrarlanması şeklindedir. Lâle Devri'nin en karakteristik eserlerinden biri olan Sultanahmet III.Ahmed Çeşmesi (1728) sebilleri şebekeleri de kıvrımlı rumî çiftlerinin farklı kuruluşları ve bunların madalyonlar şeklinde çevreleyen kıvrımlı dallarla kaydırmalı olarak sonsuzluk ifadesi içinde verilmesiyle oluşturulmuştur.

Batı etkili süsleme ile sunulan bazı bitkisel motifli şebeke süslemelerinde bir diğer düzenleme, merkezde gülçe veya Barok oval madalyonla belirginleşerek, sonsuza açılan veya zaman zaman çerçevelerle sınırlandırılan tekrarlı motiflerden oluşur. Gülçe merkezli düzenlemeli şebekeler Şehzadebaşı'nda Damad İbrahim Paşa'nın yaptırdığı külliyesinin (1720) sebil ve hazire duvarı açıklıklarında da görülür (Resim 9, 10, ). Şebeke desenlerinde, merkezde Barok tarz oval madalyonlu tiplerden Lâleli Camii (1763)'nin şadırvanı karakteristik bir örnek olarak verilebilir (Resim 11).

XVIII. yüzyılda Türk sanatı, Batı sanatının etkisine girmeye başladığında şebeke modasında ağırlık kazanan bitkisel motifler, Lâle Devri'nde ve sonrasında, kıvrımlı çizgilerle oluşan düzenlemeler halinde ve çok girift özelliklerde karşımıza çıkar<sup>16</sup>. Yüzyılın başında rumî kıvrımlı desenlerin klasik etkide olduğu görülmekteyken, sonraları motifler daha da stilize edilerek aşırıya varan kıvrımlı düzenlemelere dönüşmüşlerdir. Üsküdar Yeni

<sup>16</sup> Semavi Eyice, "a.g.e", s.32.



Valide Camii (1710) şadırvanı tunç döküm şebekeleri, bitkisel motiflerin simetrik düzende kaynaştığı girift deseni ile bu tipin erken bir örneğidir (Resim 3). Beyazıt Seyyid Hasan Paşa Sebili (1745)'nde görülen tunç döküm şebekeler de biçim ve süsleme özelliği açısından dönemin hareketli örneğini verir Bitkisel motiflerin girift düzenlemeleri ile oluşan diğer şebeke örneği Ayasofya I.Mahmud Kütüphanesi (1740) ayırıcı bölme şebekelerinde izlenebilir (Resim 6).

Bitkisel motifli şebekelerin, Batı etkili tarzlarda bir diğer düzenleme örneği, motiflerin düşey ve yatay sıralı gruplarından oluşur. Nuruosmaniye Sebili (1755)'nde de Barok oval biçimleri ve bitkisel kıvrımlar sıralı düzen içerisinde görülür (Resim 12 ). Benzer etkilerin hissedildiği sade bir düzenleme de Lâleli Sebili (1763) dökme demir şebekelerinde vardır (Resim 13).

XVIII.yüzyılın Barok ve Rokoko biçimli süslemeli madeni şebekelerine baktığımızda sonsuzluk ifadesi içinde verilmiş motifleri ve düzenlemeleri farklı tipte bir çok şebeke deseni karşımıza çıkar. Ayasofya Camii avlusunda yer alan I.Mahmud Sebili şebekeleri pirinçten döküm tekniğinde, Batı etkili uçları toplu C kıvrımlarının atlamalı tekrarından oluşmaktadır. Aynı örnek XVIII. yüzyılın sonunda demirden dökme olarak Eyüp Şah Sultan Külliyesi çevre duvarı ve sebil yan açıklıklarında karşımıza çıkmaktadır (Resim 14 ). Lâleli'de Ragıb Paşa Kütüphanesi (1762)'nde yer alan açık türbenin şebeke deseni, C kıvrımlarının bileşik olarak sonsuza giden düzenlemelerinden oluşur.

Bu grubun içinde yer alan bir diğer örnek, bordürlerle çevrili bir alanda simetrik kuruluşlu motiflerin bütünleşmiş kompozisyonlarından oluşmaktadır. Bu tip şebekeler motiflerin aralarındaki ilişki ve desenle bir pano görünümü vermektedir. Fatih Camii mekânında, kible duvarına bitişik yapılmış I.Mahmud Kütüphanesi (1742)'nin cami içinden geçilen bölümü ayıran şebekenin deseni, simetrik kuruluşlu uçları toplu C motifleri, küre motifler, içleri kafes dolgulu oval şekiller halinde karşımıza çıkmaktadır (Resim 15).

Barok ve Rokoko biçimli süslemeli örneklerden bir grupta da sıralı motifler halinde oluşturulan kompozisyonlar vardır. Lâleli Ragıb Paşa Kütüphanesi (1763) okuma salonunda yer alan kitap hazinesi bölümünü ayıran şebekeler, Barok motiflerin ana unsur olduğu tunçtan döküm tekniğinde, bu grubun çok parçalı örnekleri halindedir (Resim 16). Bugün Soğukçeşme'de bulunan I.Abdülhamid Sebili (1777), tunçtan döküm tekniğinde C kıvrımlı ve Barok gülçeli motiflerden oluşan bir şebeke sıralı motifli düzenlemeyi vermektedir. Aynı desen Fındıklı Yusuf Paşa Sebili (1787) şebekelerinde, pirinç döküm olarak karşımıza çıkar (Resim 17).

Batı etkili motif ve biçimlerden oluşan şebekelerin, motiflerinin sıralı desenleri, şebekelerin yapılış tekniğine göre çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. Yüzyılın ilk yarısından, erken tarihli bir örnek olarak Çarşıkapı Çorlulu Ali Paşa Külliyesi (1708) haziresinde yer alan açık türbe kafesini görmekteyiz. Dövme demir şeritlerin düşey çubuklar üzerinde üstten içe kıvrılan simetrik C'lerin kenetlenmeleriyle oluşur. Teknik açıdan benzer bir uygulama, Üsküdar Selim Ağa Kütüphanesi (1781)'nde kitap hazinesi bölümünü ayıran şebekede görülmektedir.

Barok ve Rokoko motifli desenlerin bir diğer karakteristik örneği de XVIII. yüzyıl ikinci yarısına tarihlenen, Topkapı Sarayı'nda yer alan hünkâr hamamı ayırıcı bölme şebekesidir. Tunçtan döküm tekniğinde altın yaldızlı şebeke, deseni ile Batı etkili kıvrımlı motiflerden oluşur. Dikeyde yerleştirilmiş ve birbirine Barok tarz bitki motifleri ile bağlanan Barok kartuşlar ve aynı motiflerin dizili olduğu üst ve alt sıralara bağlayan, uçları toplu C kıvrımları dizilerinden oluşur. Buradaki desenin çok benzeri Sultan III.Selim tarafından yaptırılmış olan, Eyüb Sultan'ın sandukasını çevreleyen şebekede yer almaktadır. 1793 yılında som gümüşten döküm tekniğinde yapılmış ve kazıma, kabartma gibi tekniklerin de kullanıldığı şebeke, teknik ve süsleme özellikleri açısından bir şaheser olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 18 ).

### Ağaç Kapı Kanatı ve Pencere Kapağı Madeni Süsleri

Türk mimarlık eserleri ve onları tamamlayan elemanlar, süsleyici yan unsurlarla donatılmışlardır. Bu öğelerin önemli bir bölümü maden olarak, ağaç kapılar ve pencerelerde yer almakta, işlevlerini süsleyici özellikleri ile yerine getirmektedirler. Klasik dönemde özgün ve zengin bir şekilde, çeşitli tiplerde kullanıldıkları görülmektedir. İstanbul'da XVIII.yüzyılın başlarında, klasik dönemin devamı olarak gülçeler, kabaralar ve kuşak süslemeler gibi süsleyici öğeler, az sayıda yer almışlar, yüzyılın içlerinde birkaç örnek dışında görülmemişlerdir. Bu öğelerin XVIII. yüzyılda sınırlı kullanımına karşın, kapı halkaları ve kapı tokmakları işlevsel öğeler olarak belirgin süsleyici özellikleriyle kullanımda süreklilik göstermişlerdir. Yaygın olarak tunç, pirinç ve demirden yapılmışlar, döküm ve dövme tekniklerinde biçimlendirilmişlerdir. Süslemelerde kazıma ve delik-işi tekniklerine yer verilmiştir.

XVIII.yüzyılın başına tarihlenen Fatih Feyzullah Efendi Medresesi (1700), ağaç kapı ve pencere kanatlarında yer alan pirinçten döküm tekniği gülçeler, madalyon biçiminde rumî motifleriyle dolgulu olup, klasik düzenlemeler içerisinde konumlandırılarak verilmişlerdir (Resim 19). Bu klasik özellikleri taşıyan örneklere karşın, XVIII.yüzyılın ikinci yarısında Batı etkili süslemelerin yaygınlık kazandığı dönemden bir eser Bahçekapı I.Abdülhamid Türbesi (1789)'nde karşımıza çıkar. Türbe mekânında Peygamber Efendimiz Hz.Muhammed'in ayak izinin bulunduğu sedef kakmalı dolap kapaklarını süsleyen gümüş kabartma, Barok ifadeli yaprak görünümünde gülçe yer alır.

XVIII.yüzyılın kapı kanatları ve pencere kapaklarında gülçelerle aynı özellik ve benzer düzenlemelerde kullanılan değişik bir öğe kabara denilen süs elemanlarıdır. Taş süslemelerde de kullanılan, yarım küre veya benzer biçimli öğeler olup, klasik dönemde yaygın bir kullanıma sahip olmuşlardır.

İncelenen dönemde, birkaç örnek halinde günümüze ulaşmışlardır. Erken dönemlerden Üsküdar Yeni Valide Camii (1710) giriş kapısı üzerinde yer alan tunçtan döküm tekniğinde biçimlendirilmiş kabaralar, kumlanmış zemin üzerinde kazıma tekniğinde soyut yaprak motifleriyle natüralist özellikte süslenmişlerdir.

Klasik dönemin ağaç kapı ve pencere süslemeciliğinde yer alan diğer öğelerde olduğu gibi, kuşak süslemeler de geleneksel olarak yaygın bir kullanım alanına sahip olmuşlardır. Ancak incelenen dönemde İstanbul'daki yapılarda kullanımına fazla yer verilmediği ve birkaç örnek halinde günümüze ulaştıkları görülür. Ağaç kapı kanatlarını ve pencere kapaklarını hem üst, hem de alt bölümde arkadan birbirine bağlayan kuşaklar, ön yüzde daha da kuvvetlendiren, kapının sarkmasını önleyen madenî öğelerdir. Örnek olarak verebileceğimiz Üsküdar Yeni Valide Camii (1710) giriş kapıları kuşak süslemeleri, belirgin şekilde klasik özellikler gösterirler. Pirinçten dövme tekniğinde yapılmış, uç kısımlarında rumîli kıvrımlı delik-işi süslemelerle ortaya konmuşlardır.

XVIII. yüzyıl ağaç kapı kanatlarında işleve yönelik olarak değerlendirilen, süslemenin en ağırlıklı olduğu öğeler, kapı kanadının kullanımında en başta gelen işlevi yüklenen halkalar ve tokmaklardır. Bu dönemden günümüze ulaşan kapı halkalarının, genel görünüşlerine hâkim olan bir sadelikle karşılaşmaktayız. Yuvarlak bir halka ve kanat üzerine takılmasını sağlayan altlık şeklinde kullanılan halka aynası olarak iki bölümden oluşur<sup>17</sup>. Çorlulu Ali Paşa Camii (1709) ve Soğukçeşme Zeynep Sultan Camii (1769)'nde aynı özellikte, giriş kapıları üzerinde düz bir halkayla, pirinçten döküm tekniğinde delik-işi süslemeli gülçe şeklinde stilize motifleriyle halka aynası bulunur.

Kapı halkaları ile yapısal ve işlevsel açıdan benzerlik gösteren kapı tokmakları, kapılar üzerinde ses verme işleviyle kullanılmaktadırlar.

<sup>17</sup> Semavi Eyice, "Türk Kapılarının Madeni Süsleri", Sariat Dünyamız, sayı 1, İstanbul, 1974, s.21-22.

Genellikle sade şekilde bırakılan altlık bölümlerinin ortasında yer alan ucu halka başlı çiviye geçirilen ve tokmak kolu olarak adlandırılan hareketli bölümleri, biçim ve süsleme açısından çeşitlilik gösterir.

Kapı tokmakları özellikle XVIII.yüzyılın ilk yarısında biçim ve süsleme açısından geleneksel anlayışları devam ettirmekte, dönemin Batı etkili yenilikleri ile uyumlu bir berabeşlik sergilemektedir. Yüzyılın ikinci yarısında ise, Barok ve Rokoko etkili biçimlerle karşımıza çıkmaktadırlar.

Erken örnekler arasında yer alan bir grup kapı tokmaklarının kol bölümleri çok stilize ejder formunu vermektedir.VI.yüzyıldan itibaren Türk kültürü çevresinde kullanılan ejder motifi Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminde dini ve sivil yapılarda sık olarak görüldüğü gibi<sup>18</sup>, Osmanlı döneminde hatta XVIII. yüzyılda çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır. XVIII.yüzyıldan günümüze ulaşan çok stilize ejder motifli kapı tokmakları dikkatleri Cizre Ulu Camii'nin kapı tokmaklarına çekmektedir<sup>19</sup>. Bu eserler tunçtan döküm tekniğinde, kabartma desenlerle süslü, sembolik ifadedirler. Özellikle XIII.yüzyılda Artuklular döneminde çok sevilerek kullanılmış olan bu motif, iki ejder figürünün iki yana açılarak oluşturdukları karşılıklı düğüm kompozisyonu, şeklinde Anadolu'da çok rastlanılan örnekler arasında yer almaktadır.

İstanbul'da XVIII.yüzyıl başına tarihlenen bir örnek te Fatih Feyzullah Efendi Medresesi (1700) okuma salonu giriş kapısı üzerinde yer alır. Klasik dönem süsleme özelliğinde gülçe karakterinde altlık ve tokmak kolu pirinçten döküm tekniğinde yapılmıştır. Merkezden gelen iki rumînin karşılıklı birleşmesi şeklinde tanımlayabileceğimiz biçimiyle tokmak kolu, Ankara Hacı Bayram Velî Türbesi kapısı tokmaklarındaki ejder motifleriyle benzerliği

açıkça görülür<sup>20</sup>. Bu görüntünün daha da belirginleştiği bir örnek, Üsküdar Yeni Valide Camii (1710) avlu kapısı tokmağında yer alır. Karşılıklı stilize rumî çiftinin altta küçük bir palmet motifi ile birleşerek, Anadolu'da gördüğümüz örneklerdeki karşılıklı ejder motifi ve altta palmetle sonuçlanan tokmak kolu süsleri veya tokmağın ortasındaki çivi başına geçen bölümle iki yanda yuvarlak ejder başlarını hatırlatmaktadır. Şişkin tipteki kabara altlığı, kumlanmış zemini ve dört yaprak motifinden gelişen kıvrımlı dallarla oluşan deseniyle natüralist bir görünüm verir, bu özellikleriyle tam bir geçiş dönemi eseridir.

Aksaray'da Ebu Bekir Paşa Mektebi (1724) kapı tokmakları daha kalın ve iri öçekli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Vefa Atıf Efendi Kütüphanesi (1741) kapı tokmağı (Resim 20) ve Beylerbeyi Camii (1778) kapı tokmakları da, tokmak kollarının formlarıyla yüzyılın erken örnekleriyle aynı özellikleri taşımaktadır.

Şimdiye kadar sözü edilen kapı halka ve tokmaklarının altlıkları, düz veya delik-işi süslemeli olarak yapılmaktayken, Beylerbeyi Camii (1778) kapı tokmağının altlık bölümü diğerlerine göre değişik bir şekilde, dönemin alemleri ve şamdanlarında rastlanan türde dilimler halinde döküm tekniğinde biçimlendirilmiştir.

XVIII.yüzyılın ejder figürlerini hatırlatan kapı tokmakları, yüzyılın ilk yarısında ağırlık kazanırken, bunların yanı sıra özellikle yüzyılın ikinci yarısında Batı etkili motifler ve C,S kıvrımlı biçimli örnekler ortaya çıkmıştır. Nuruosmaniye Camii (1755) ve Lâleli Camii (1763) kapı tokmakları yüzyılın ortalarından iki örnek olarak, altlıklarının kabara biçimli şişkin tipleriyle benzerlik göstermektedir. Nuruosmaniye Camii (1755) Barok üslûbun kendini kuvvetle hissettirdiği ilk büyük eser olup, yüzyılın en önemli eserlerinden biridir. Kapı tokmakları da üzerinde bulunduğu yapının önemine uygun şekilde farklı ve özenli bir

<sup>18</sup> Banu Mahir, "Osmanlı Saz Üslubu Resimlerinde Ejder İkonografisi", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Ankara, 1993, s.273.

<sup>19</sup> Semavi Eyice, "a.g.e.", s.26.

<sup>20</sup> Hakkı Acun, "Ejder Motifli Kapı Tokmakları ve Değişik Örnekler", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Ankara, 1993, s.7 (Resim 1, çizim 1) ve s.17.

şekilde yapılmışlardır. Tunçtan döküm tekniğindeki giriş kapısı tokmakları, kitabeli olarak ortaya konmuşlardır. Tokmak kolu dört yönde üç dilimli yapraklarla orta bölümde kitabeli kartuşlarla oluşturulmuştur. Kartuşlardan birinde “ifte’h lenâ hayre’l-bâb” yazılıdır. Vurma bölümü yarım daire olarak biçimlendirilmiştir (Resim 21 ).

Eyüb Sultan Camii (1800)’nde yer alan kapı tokmakları da demirden döküm tekniğinde ve üsluplaştırılmış palmetli altlıklarla, kıvrımlı Barok ve Rokoko etkili örnekler halindedir (Resim 22 ).

Ağaç kapı kanatları üzerinde yer alan madeni öğelerden bir diğeri emniyet ve kapatma için kullanılan kilitdir. Kilitler dönem içerisinde yaygın olarak, dövme demirden, gömme kilit tipinde yapılmışlardır. Bunların yanı sıra asma kilitlerin de kullanıldığı görülmektedir. Kapıların veya kapı kanatlarının karşılaştıkları yerlere oyularak yerleştirilmişler, dövme demir çivilerle kanatlar üzerine tespit edilmişlerdir.

Maden işlemeciliğinde ağaç kanatlar üzerinde gördüğümüz diğer öğeler arasında kilit ağızları yer alır. Bu küçük boyutlu öğeler, anahtar deliğinin yerini belirlemede ve girişini aşınmalardan koruma amacıyla kullanılmışlardır. Yaygın olarak pirinç, bazen de dövme demirden yapılmışlardır. Bu öğelerin yüzeyleri sade olmakla birlikte, biçimlerinde hareketlilik görülür. Lâle motifinin dönem içerisindeki farklılaşan görünümünü verir. Fatih Feyzullah Efendi Medresesi (1700)’nde erken tarihli bir örnek olarak stilize şekilde verilmiş ve rastlanan bir özellik olarak lâle ters konumda yerleştirilmiştir. XVIII. yüzyılda stilize lâleler daha natüralist bir ifade kazanmaya başlamışlar. Kocamustafapaşa Hekimoğlu Ali Paşa Camii(1734-1735), Vefa Atıf Efendi Kütüphanesi (1741) kapıları üzerinde yer alan kilit ağız örneklerinde artık, lâle motifi natüralist bir üslûpla verilmiş, belirginlik kazanmaya başlamıştır. Eyüp Şah Sultan Türbesi’nden 1800’lü yıllardan bir örnek, lâlenin demirden Rokoko biçimi kıvrımlarla

süslemeli bir görünüşünü verir. Kilit ağızlarının geometrik biçimli örnekleri de vardır.

Ağaç pencere kapağı madeni süsleri de, kapı kanatlarında yer alan öğeler ve bu öğelerin uygulaması ile benzer özellikler göstermektedir.

### **Madeni Kapı Kanatları ve Pencere Kapakları**

Osmanlı Mimarlığında ağaç kapı kanatlarının yanı sıra, madeni kanatlı kapılarda görülür. Maden kapılar, Türk mimarlığının profan yapıları başta olmak üzere, kapının dayanıklı olma özelliği ile, koruma amaçlı işlevlerle kullanılmışlardır. Şehir ve kale kapılarında, askerî mimarlık eserlerinde<sup>21</sup>, yağın ve yağma tehlikelerine karşı mahzenlerde görülmektedir. Bu tip kapılar buldukları binanın işlevine ve önemine göre, demir, tunç veya ağaç üzerine demir kaplama olmaktadır.

XVIII.yüzyıl İstanbul yapılarındaki madeni kapılar çoğunlukla ticari ve konaklama amaçla kullanılan yapı tipleri olan hanlarda, yazılı ve basılı eserlerin yer aldığı kütüphanelerde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar süsleme amacı güdülmeyen, sağlamlık ve güvenlik amacı ön planda tutularak, bütünüyle demirden veya ağaç üzerine demir kaplama olarak yapılmışlardır.

Demir kapı kanatları, dövülerek biçimlendirilen ince şerit levhalar halindeki geniş parçalarla, dövme demir çivilerle perçinlenerek oluşturulmuşlardır. Ağaç üzerine kaplama olanlar, bu saç levhaların iri çivilerle tuturulmasıyla ortaya konmuşlardır. Kanatların kapı boşluğuna yerleştirilmeleri dövme demir miller ve menteşelerle sağlanmıştır. Demir kapılar, bazen parmaklıkları kapı şeklinde, ziyaretgâhlarda, camilerin son cemaat yerlerini sınırlandıran revaklarda yer almaktadırlar. Yüzyılın ikinci yarısında ağaç kanatlı kapı ile beraber iç kapı niteliğinde karşımıza çıkarlar.

İstanbul’da XVIII. yüzyıl başına tarihlenen Fatih Feyzullah Efendi Medresesi (1700) kitap hazinesi bölümü giriş kapısı, bütünüyle dövme demirden yapılmış, iki kenardan tek parça

<sup>21</sup> Eyice, Semavi, “a.g.e.”, s.25

halinde ince şerit levhalara geçirilerek çerçevelenmiştir Diğer bir eser, Vefa Atıf Efendi Kütüphanesi (1741)'nde kitapların saklandığı bölümün giriş kapısıdır. Bu bölümün yangın tehlikelerine karşı korunması için alınan bir diğer önlem de kapı eşiğinin dövme demir levhayla kaplanmasıdır. Nuruosmaniye Kütüphanesi (1755) kitap hazinesi bölümü giriş kapısı, Beyazıt Veliyüddin Efendi Kütüphanesi (1769)'nin okuma salonları arasındaki geçiş kapıları ve Vefa Recai Mehmed Efendi Mektebi (1775)'nin üst katında, mekâna giriş kapısı da benzer özelliklerle karşımıza çıkar.

Madeni kanatlı kapılar bazen de, bütünüyle ince demir levhaların kanat üzerinde birleştirilmesinden ve bunların kendi içinde farklı konumda dizilmelerinden oluşmaktadır. XVIII. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen ve büyük ölçülerdeki bir han kapısı olarak karşımıza çıkan Çuhacı Han (1730)'ın giriş kapısı, kanatlar üzerine dövme demir levhaların, dövme demir çivilerle çakılmasıyla yapılmıştır. Üsküdar Selim Ağa Kütüphanesi (1781) giriş kapısı, Çuhacı Han (1730)'ın kapısındaki düzenlemeyle, tek kanat üzerinde levhaların belirli bir biçimde dizilmesiyle oluşur.

Demir kapı kanatlarının bazılarında, ağaç üzerine kaplanan levhaların, dövme demiden iri çivilerle perçinlendiği görülmüştür. Burada kapının dayanıklı olması önemlidir. Bu tür kapı kullanımlarının, kale ve han kapılarında yaygınlığı bilinmektedir. Nuruosmaniye Camii (1755) yakınında yer alan, III.Mustafa dönemine tarihlenen Büyük Yeni Han (1761)'in kapısı, bu tipteki madeni kapıların karakteristik özellikleri ile karşımıza çıkar.

XVIII.yüzyıl madeni kapılarından değişik bir örnek olarak, Beyazıt Veliyüddin Efendi Kütüphanesi (1769) okuma salonu girişinde yer alan ağaç kanatlı kapının iç tarafında, sınırlayıcı bir özellikte karşımıza çıkan parmaklık kapı, dövme demir parmaklıkla yapılmıştır.

Madeni pencere kapakları da süslemesiz demir levhalar şeklinde yer almaktadır.

### Asma Kandiller, Kandillikler ve Askı Süsleri

Osmanlı mimarlığında ilk yıllardan itibaren görülmeye başlayan ve eski bir aydınlatma aracı olan kandiller, yapı içinde kubbe veya tavana asılarak kullanılan asma kandil tipleriyle, süsleyici amaçlarla da kullanılmışlardır. Yaygın olarak maden, çini ve cam olarak yapılmışlardır. XVIII.yüzyıl yapılarında da kullanılmış olduğunu bildiğimiz bu öğelerin, günümüzde bu yapıların içinde bulunmadıklarını, bir çoğunun korunmak üzere müzelerè kaldırılmış olduklarını görmekteyiz. Ancak Üsküdar Ayazma Camii (1757-1760) mekânında, son cemaat yeri demir gergileri üzerinde asılı olan asma kandillikler, askı süsleri ile birlikte günümüze ulaşmışlardır.

Ayazma Camii'nde yer alan bir asma kandil örneği, yuvarlak kaidesi üzerinde yukarıya doğru düzleşerek uzayan silindirik gövdeli ve daha geniş bir ağızdan oluşan formuyla, Osmanlı mimarlığında yaygın olarak asma kandillikleride yer alan cam kandiller ile benzerlik göstermektedir.

Asma kandillikler Osmanlı mimarlığında küçük cam kandilleri taşıyan askılar olarak, mekân içinde merkezi bir aydınlatma görevi üstlenmişler ve çeşitli boyutlarda yapılmışlardır. XVIII.yüzyıl İstanbul yapılarında bulunan kandillikler, kuruluş açısından klasik özellikleri devam ettirmekte, maden işlemeciliğinde süslemeye bağlı olarak görülen değişiklikleri de belirten öğeler olarak yer almaktadırlar. Bu dönem cami ve türbelerinde günümüze ulaşan örneklerden avize ve düzlem kuruluşlu askı veya kare ve dikdörtgen plan veren asma kandilliklerin var olduğunu görürüz. Genellikle yatay konumda, geometrik düzenlemede uzun çubuklar şeklinde olup, çoğunlukla demirden dövme tekniğinde yapılmışlardır.

Geometrik düzenlemeli uzun çubuklardan yapılmış asma kandillikler, Osmanlı mimarlığının her döneminde ağırlıklı şekilde görülmüşler, özellikle anıtsal mekanlarda ışığın

yere eşit dağılımını sağlamak için kullanılmışlardır.<sup>22</sup>

Diğer asma kandilik tipi, avize şeklinde olup, büyük ölçülerde kubbenin merkezinde yer almaktadır. Daha az sayıda kandili taşıyan, daha küçük boyutlarda, düzlem kuruluşlu asma kandilliklerin ortasında ve yanlarında, mekânların köşelerinde yer almaktadır. Genellikle dövme demirden yapılmış şeritlerin birbirlerine perçinlenmesiyle oluşmuş, dikey kuruluşlu ve çok katlı biçimlerle yapılmışlardır<sup>23</sup> (Resim 23) XVIII.yüzyılda her iki tip asma kandillik te, hareketli biçimlere ve düzenlemelere sahip olmuştur.

Osmanlı mimarlığında geleneksel bir süsleme ögesi olan askı süsleri mekân içinde asılacakları yerler göre, değişik maddelerden ve değişik biçimlerde yapılmışlardır.

İstanbul'daki XVIII.yüzyıl yapılarında da kullanımına devam edilen askı süsleri yapı içinde özgün durumda günümüze ulaştıkları gibi, bazıları da müzelere alınmışlardır. Madeni malzemenin yaygın olarak kullanıldığı süsleme öğeleri olan askılar, bazı örneklerde deve kuşu yumurtası ve hindistan cevizi gibi orjinal malzemelerle karşımıza çıkmaktadır. Genellikle mekân içindeki açıklık bölümler zincirlerle takılmaktadırlar. Kubbelerde veya düz tavanlarda zincirlerden inen örneklerin yanı sıra, asma kandilliklerin askılarına cam kandillerle birlikte dizilerek veya mekân içinde demir gergilerde asılmaya uygun benzer yerlerde süsleyici öğeler olarak kullanılmışlardır.

## Şamdanlar

Aydınlatma ve süsleme amacıyla kullanılan madeni eserler arasında önemli bir grubu da şamdanlar oluşturmaktadır. XVIII.yüzyıl mimarlığında, mimariyi tamamlayan, zenginleştiren ve süsleyici öğeler olan mihrap şamdanları yüzyılın ilk yıllarında klasik dönem etkileri göstermişlerdir. Memlük formunu veren

çan tipi olarak adlandırdığımız şekiller, daha sonra Batı etkileri ile daralıp uzayan ayaklı tipte biçimlerle yaygınlaşmışlardır. Öte yandan asıl Batı etkilerini taşıyan görünüm, ovalleşen hatlarla ve yivli süslemeli gövdelerle bütünüyle değişime uğramıştır<sup>24</sup>.

Osmanlı dönemi şamdanları ışık kaynağı olarak mihrabın iki yanında kullanılmışlardır. Dinî amaçlı kullanımlarının daha fazla önem taşınmasıyla çok sayıda mihrap şamdanının günümüze ulaşması mümkün olmuştur. Mihrap şamdanları büyük mumlarla kullanılan büyük boyutlu şamdanlardır. Genel olarak tunç, pirinç ve bazen de gümüşten yapılmışlardır.

Klasik dönem örneklerinde gövdelerde yer alan rumî kıvrımlı bitkisel bezeme ve kitabeler, son döneme kadar devam etmiştir. XVIII.yüzyılın ortalarında görülen Batı etkileri, XIX.yüzyılda yivlerle biçimlenmiş döküm tekniğinde ve iki parçadan oluşan boğumlu lüle formunda şamdanlarla, klasik formlar yanında görülmeğe başlamıştır

İstanbul'da XVIII.yüzyıl Osmanlı yapılarında karşımıza çıkan mihrap şamdanlarını biçim ve süsleme özelliklerini göz önüne alarak, çan şamdanlar, ayaklı şamdanlar ve dilimli gövdeli şamdanlar olarak gruplandırabiliriz. Klasik dönem Osmanlı şamdanları form bakımından özellikleri ile Memlük şamdanlarına benzerlik göstermektedir. Osmanlı şamdanlarının gövde bölümlerinde incelmeye ve uzamayla başlayan değişiklik, eski kısa ve küt görünümünün yerini, zarif ve ince bir görünüş kazanılmasını sağlamıştır. Çan şamdanlarının erken örnekleri olarak nitelendirilebilecek klasik dönem örnekleri zamanla farklılaşarak kalıcı şekillerini bu yıllarda almışlardır.

Çan şamdanlardan XVIII.yüzyılın erken örneklerinden biri olan Çorlulu Ali Paşa Camii (1709) mihrap şamdanı, yaygın şekilde pirinç malzemeli olup, yine döküm tekniğinde yapılmıştır. Yayvan dipale daralan içbükey

<sup>22</sup> Tanju Cantay, "Asma Kandillik", *İslâm Ansiklopedisi* (T.D.V.), 3.cilt, İstanbul 1991, s.498.

<sup>23</sup> "a.g.e.", s.498-499.

<sup>24</sup> Sevil Kudu, *Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Osmanlı Devrine Ait Şamdanlar* (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü yayınlanmamış lisans tezi), İstanbul, 1982, s.15-32.

gövdeli, içe dönük düz tablalı, kalın boğumlu ve düz mum kaidelidir

XVIII.yüzyıl klasik dönem tipinin devamı olan çan biçimi şamdanların, incelme ve uzamayla başlayan form değişikliği en belirgin görünümünü Laleli Camii (1763) şamdanında almıştır. Boğumlu tipte olmakla birlikte, orijinal bir biçime sahiptir. Yuvarlak kaide üzerinde oval hatlı armut biçimi bir görüntü veren gövdesiyle değişiklik göstermekte, üzerinde yer alan tabla da yuvarlak profilli hatlar sürdürülmektedir. Şamdanın boyun bölümü az sayıda boğumlarıyla, yayvan ve yumuşak profilleriyle mum çanağına ulaşır. Gövdenin basık bölümünde "Vakf-ı Sultan Mustafa Han es-sâlis ibn-i es Sultan Ahmed Han es -sâlis, sene 1177" yazılı kitabe bulunmaktadır. Eser 1763 yılına tarihlenir (Resim 24 ).

XVIII.yüzyıl mihrap şamdanları içinde farklı bir form özelliği gösteren diğer bir grup, şamdanların kaidelerinde görülen daralma ve incelmeyle bu bölümlerin ayak niteliğinde olması şeklindedir. Bu tip şamdanlar gövde ve kaide bölümlerinin oran ve formlarına göre yapılan gruplandırmalarda, tablalı gövdeli ve boğumlu gövdeli olmak üzere iki tipte karşımıza çıkarlar. Tablalı gövdeli şamdanların en belirgin özelliği, gövde ile boyun arasında geçiş bölümünün tablasının ayrı bir parça halinde, iyice inceliyor küçülmesiyle oluşan farklılıktır. Gövde bölümü kaidenin üzerinde daralır ve boyun şeklinde uzar.

Ayaklı şamdanlardan ilgi çeken örnekler Çorlulu Ali Paşa Camii (1709)'nde yer alan mihrap şamdanlarıdır. Pirinçten döküm tekniğinde olup, ince ve zarif görünümüleriyle boğumlu gövdeli olarak karşımıza çıkmaktadır.

XVIII.yüzyılda şamdanların biçimlerindeki incelenin yanı sıra, tamamen Batılı denebilecek şekilde dilimlerle süslemeli örnekler de görülür. Vefa Şebsafâ Hatun Camii (1787)'nde mihrabın iki yanında yer alan, yivli gövdeli pirinç şamdanlar, kalın bir çember şelindeki kaide kısmı üzerinde, geniş ve şişkin olup, içbükey tablaya ulaşırken daralan kademeli dilimli şamdanlardır. Tablanın

kenarları ve boyun üstünde yer alan mum çanağının kenarları palmetlerle süslenmiştir. Boyun bölümünde yer alan şişkin kısımlarda kademeli olarak Barok dönemin süsleme öğelerinden olan oval süslemeler vardır. Bu tipin karakteristik örneklerinden olan Halıcıoğlu Mihrişah Sultan Camii (1793)'nin şamdanları ile Vefa Şebsafâ Hatun Camii (1787)'nin pirinç şamdanları büyük bir benzerlik göstermektedir

XVIII.yüzyıl Osmanlı mimarlığında klasik dönemin kendi gelenekleri içinde eser veren özelliğinin aksine, cephe süslemeciliğine önem verilen bir anlayışla çeşme ve şadırvan yapıları da önem kazanmışlardır. Musluklar da bu yapılarda yer alan öğeler olarak özenli işçiliklerle ortaya konmuşlardır. Bunlar çoğunlukla tunçtan döküm tekniğinde yapılmışlar, süslemeleri ve biçimleriyle dönemin özelliklerini yansıtmışlardır. Su mimarlığına bağlı olup, süslemeye katılan tunç topuzlar da tamamlayıcı bir işlev göstermişlerdir.

İstanbul'da incelenen XVIII.yüzyıl Osmanlı mimarlığı cephe süslemeciliğinin önem kazandığı bir dönem olup, maden işlemeciliğinin eserlerinin ağırlıklı olarak kullanımına imkân vermiştir. Maden işleri mimarlık süslemesinde yer almışlar, özellikle başkent üslubunun olduğu İstanbul yapılarında estetik ifade unsurları olarak kullanılmışlardır. Bu eserlerde klasik dönemden Batı etkili döneme geçişte oluşan süsleme özellikleri yansıtılmış, bunun yanında klasik formların da devamlılığı sağlanmıştır. Yapısal kullanımda fazla bir değişim görülmemekle birlikte, süslemede ve süsleyici öğelerde Batı etkili motifler çoğalmış, zengin bir süsleme programı oluşmuştur.

XVIII. yüzyılda alemler, işlevsel özelliklerinin yanı sıra cephe süslemeciliğinde de önemli unsurlar olmuşlar, klasik biçimlerle birlikte, bitkisel süslemeli tipleri ile dönem içerisinde yer almışlardır. Yüzyılın asıl süsleme karakteristiğini yansıtan en önemli unsur madeni şebekeler olmuştur. Süslemeli madeni şebekelerde, klasik dönemden beri süre gelen geometrik motiflerin, Lale Devri'nin natüralist

yaklaşımı düzenlemelerinin ve Türk Baroğu döneminin süsleme özelliği olan girift bitkisel kıvrımlı motiflerle C ve S kıvrımlı düzenlemelerin yer aldığı görülmektedir. Zengin çeşitli süsleme motiflerinin oluşmasına imkan veren tunç döküm şebekelerin de dönem içerisinde tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Türk mimarlık eserlerinde süsleyici yan unsurlar olarak ağaç kapı kanatı ve pencere kapağı madeni süsleri karşımıza çıkmaktadır. Bu unsurlardan gülçeler, kabaralar, kuşak süslemeleri klasik dönemin aksine, XVIII. yüzyılda çok az yer almalarına karşın, kapı halkaları ve tokmakları yaygın bir kullanım alanına sahip olmuşlardır. Ejder formunu veren kapı tokmakları yüzyılın ilk yarısında ağırlık kazanırken, ikinci yarısında ise Batı etkili motifli, C ve S kıvrımlı biçimli tipler ortaya çıkmıştır. Madeni kapı kanatları ve pencere kapakları da dövme demir unsurlar olarak, özenli işçilikleriyle dönem içerisinde yer almışlardır.

Eski bir aydınlatma aracı olan kandiller, asma kandil tipleriyle mimari içinde süsleyici özellikleriyle kullanılmışlardır. Merkezi bir

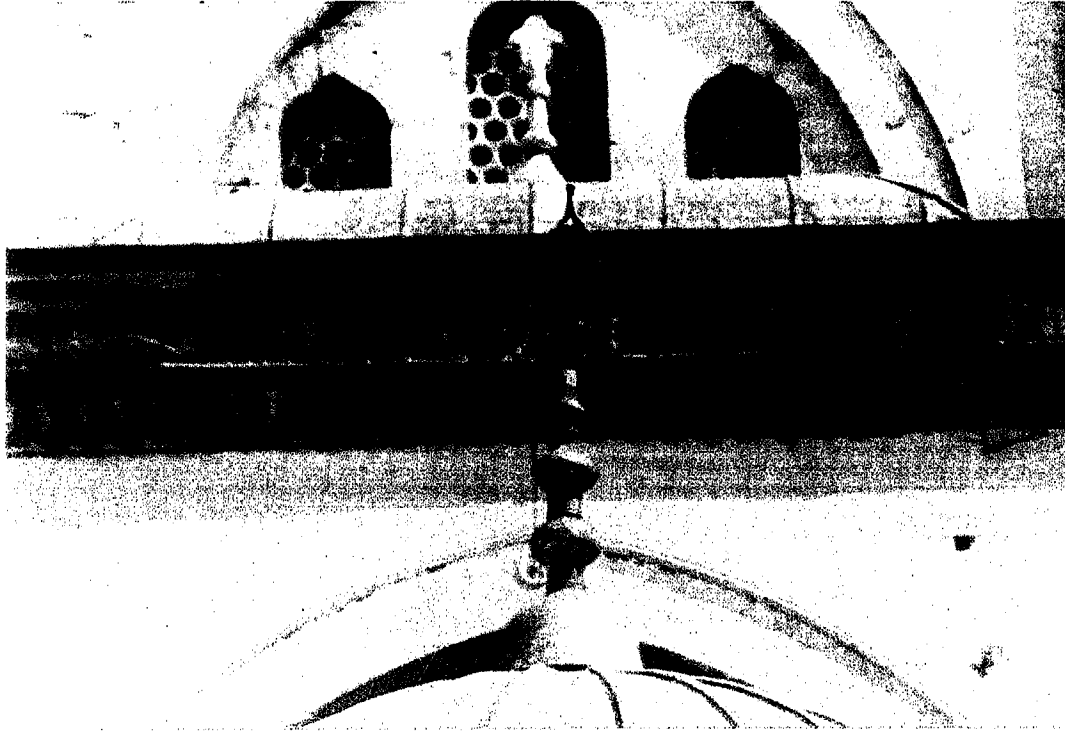
aydınlatma görevi üstlenen asma kandillikler de kuruluş açısından klasik özellikleri devam ettirmişlerdir. Klasik dönemden beri süre gelen askı süsleri dönemin süsleme özelliğini gösteren unsurlar olarak yer almışlardır.

Şamdanlar, mimari içinde hem aydınlatma hem de süsleme amacıyla kullanılan unsurlar olup, başlangıçta klasik formlara yer verilmekte iken, zamanla, inceleme ve uzamayla başlayan değişiklik ince ve zarif formların oluşmasını sağlamış ve tamamıyla Batılı denilebilecek, gövdesi dilimli süslemeli örnekler halini almışlardır.

İstanbul'da XVIII. yüzyıl Osmanlı mimarlığında karşımıza çıkan tüm bu unsurlar bize, klasik özelliklerin devamında aşama aşama gerçekleşen Batılı anlamdaki süsleme anlayışını vermektedir.

XVIII. yüzyıl maden işlemeciliği, Türk sanatının genel değerleri içinde, Batı etkileriyle özgün bir tarz oluşturarak dönemin süsleme özelliklerini yansıtmıştır.

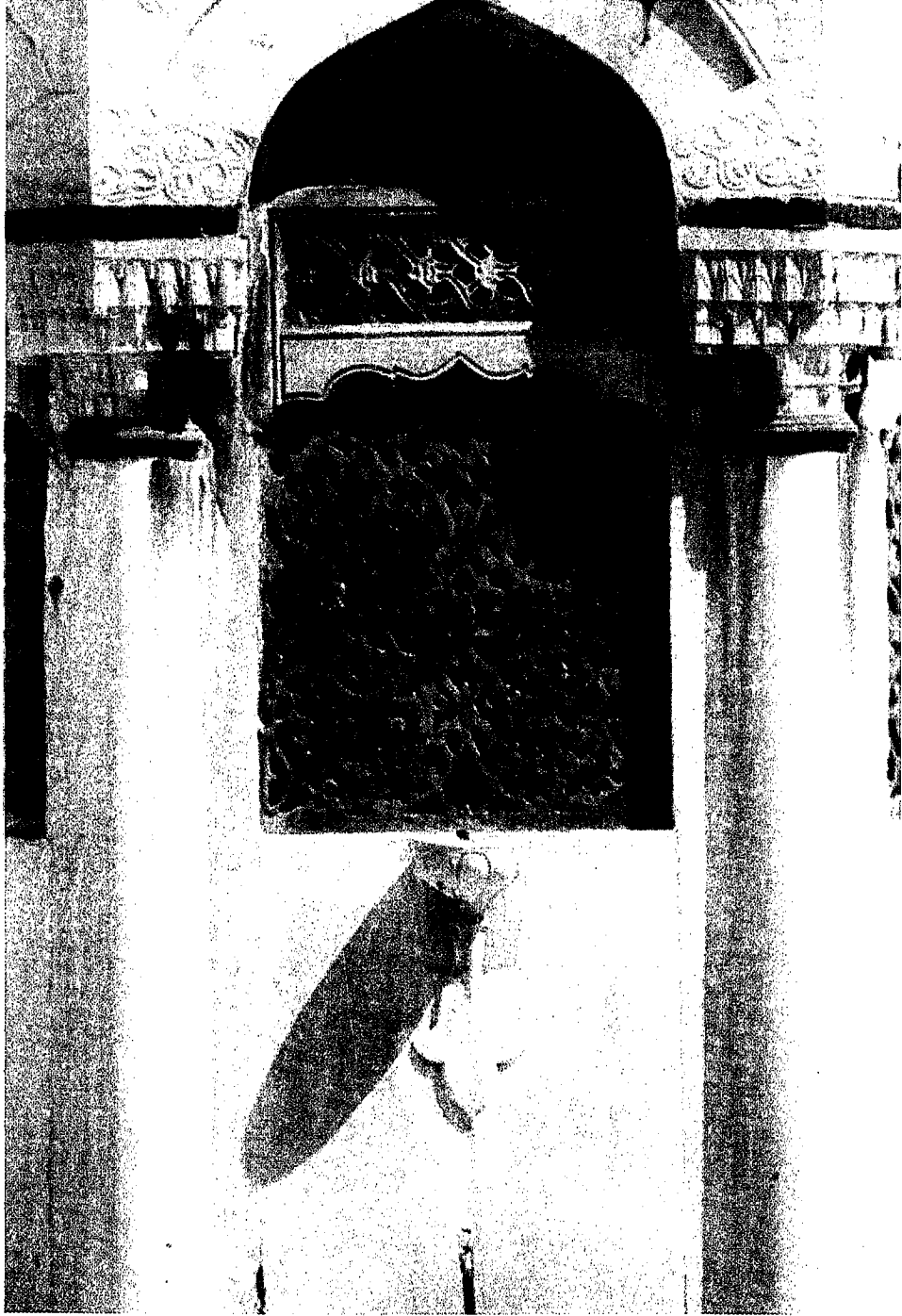




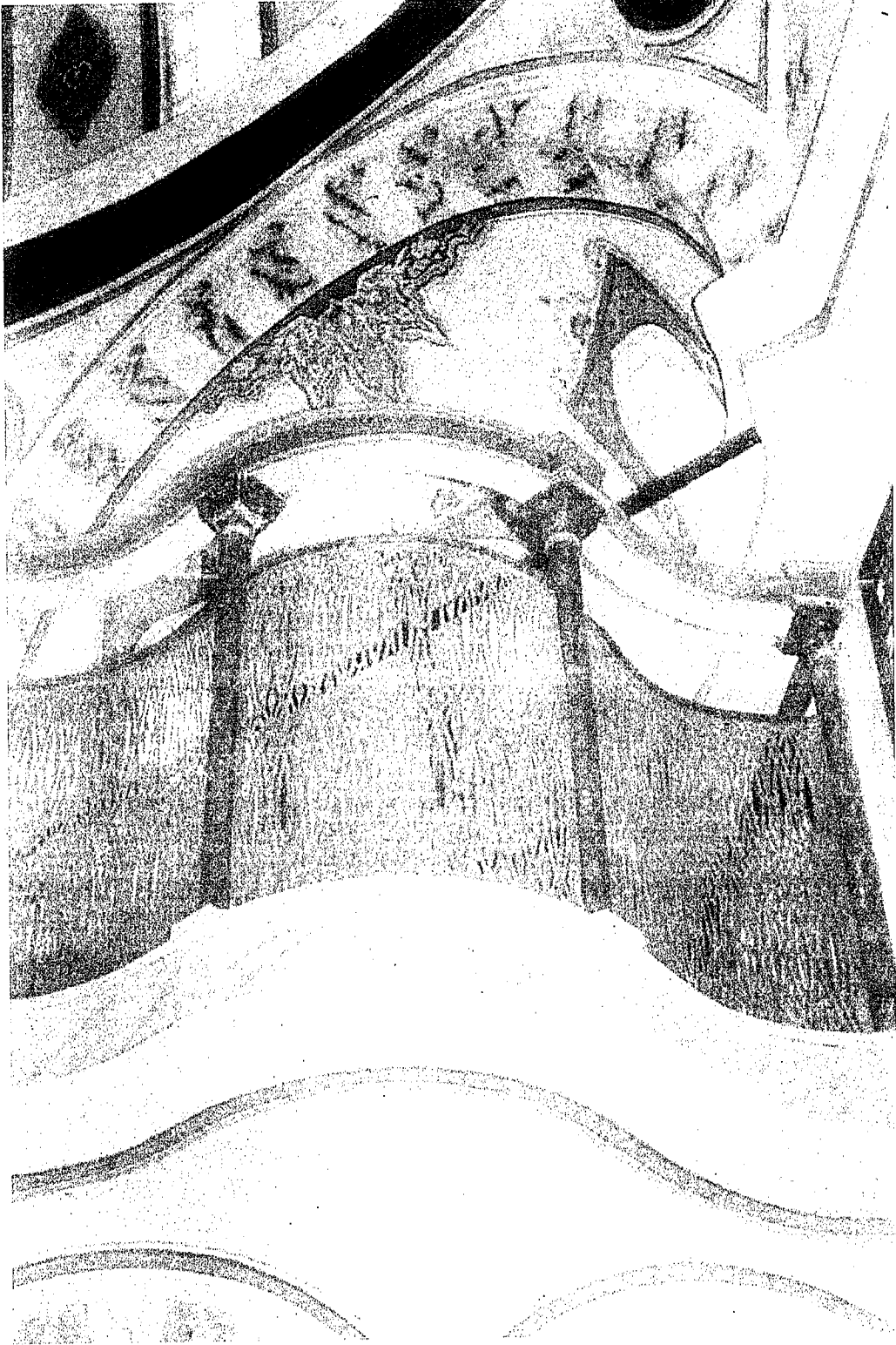
Resim 1: Üsküdar Yeni Valide Camii şadırvanı alemleri (Nuri Seçgin)



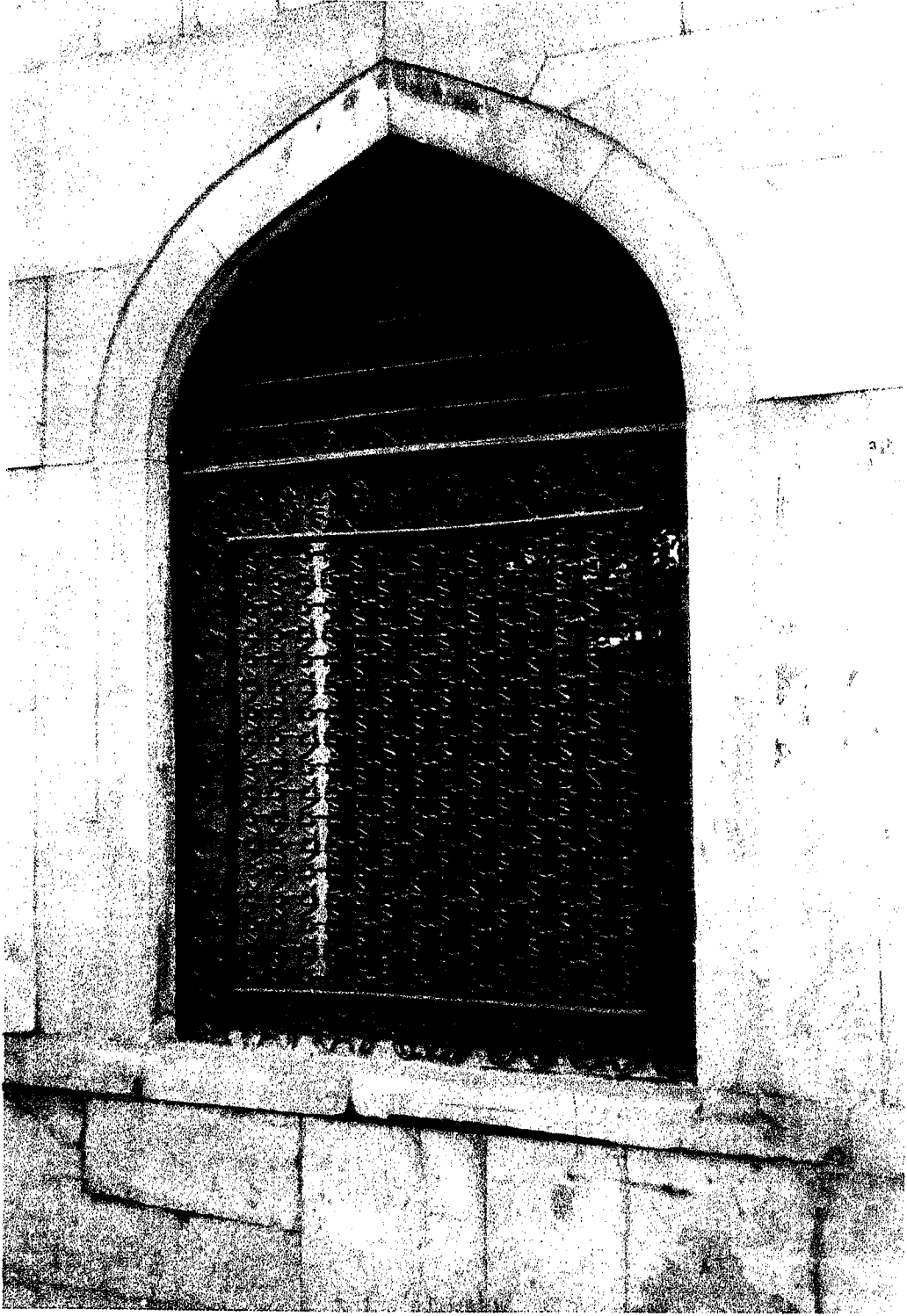
Resim 2: Fatih I.Mahmud Kütüphanesi alemleri (Nuri Seçgin).



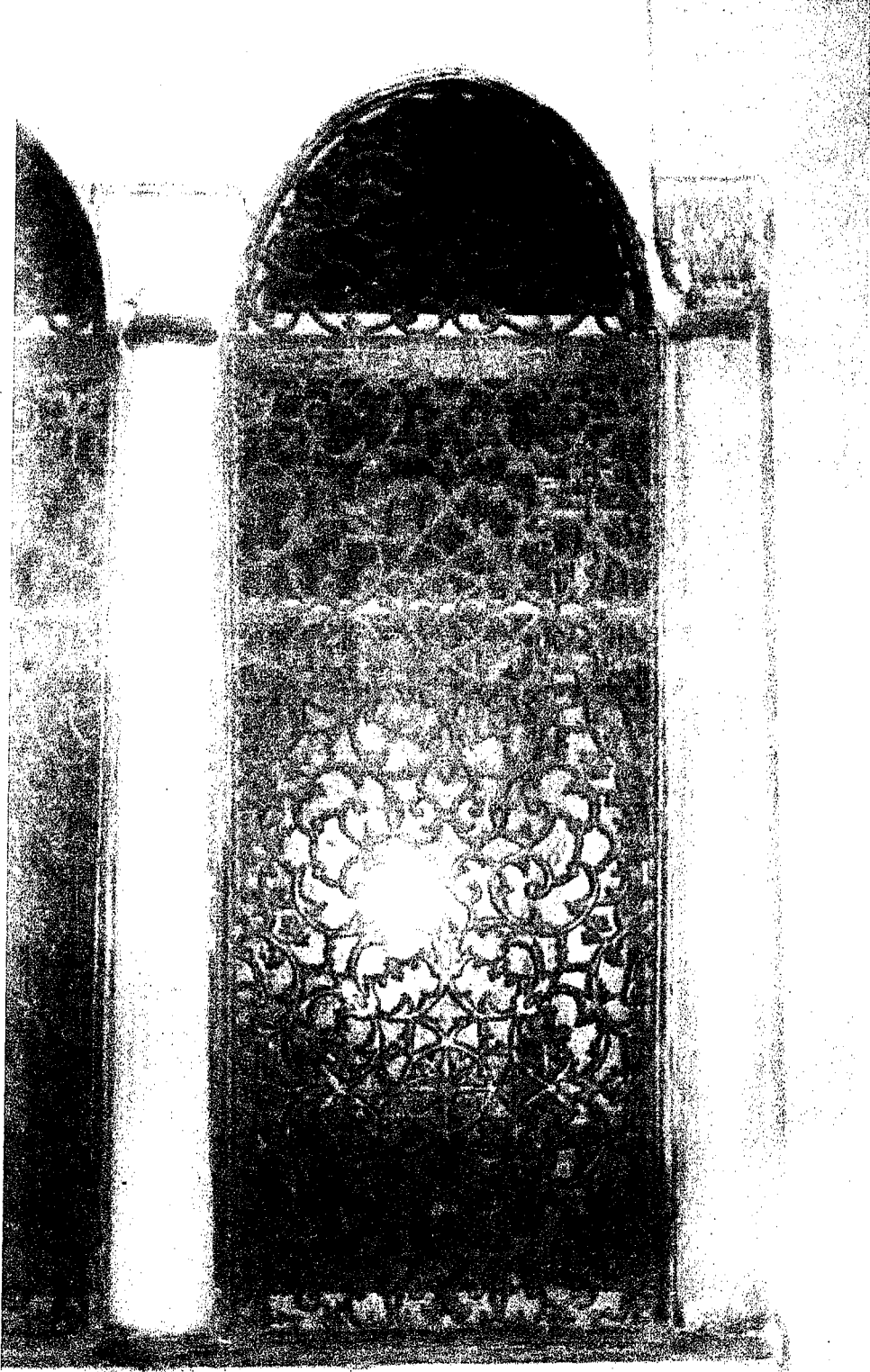
Resim 3: Üsküdar Yeni Valide Camii şadırvanı şebekesi (Nuri Seçgin).



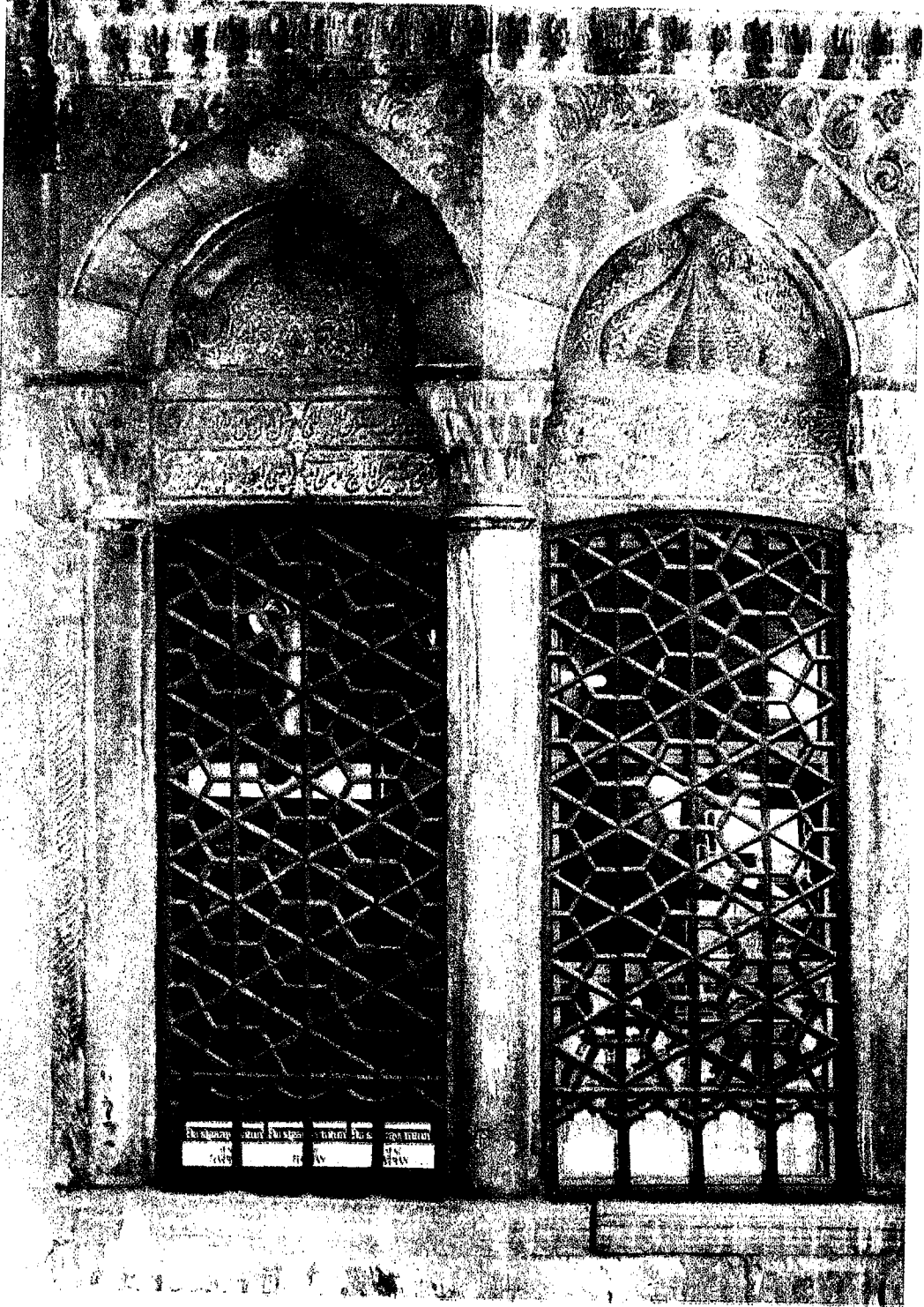
Resim 4: Beylerbeyi Camii hünkâr mahfili şebekesi (Nuri Seçgin).



Resim 5: Kocamustafapaşa Hekimoğlu Ali Paşa Türbesi şebekesi (Nuri Seçgin).



Resim 6: Ayasofya I.Mahmud Kütüphanesi şebekesi (Nuri Seçgin).



Resim 7: Beyazıt Kaptan İbrahim Paşa Sebili şebekesi (Nuri Seçgin).

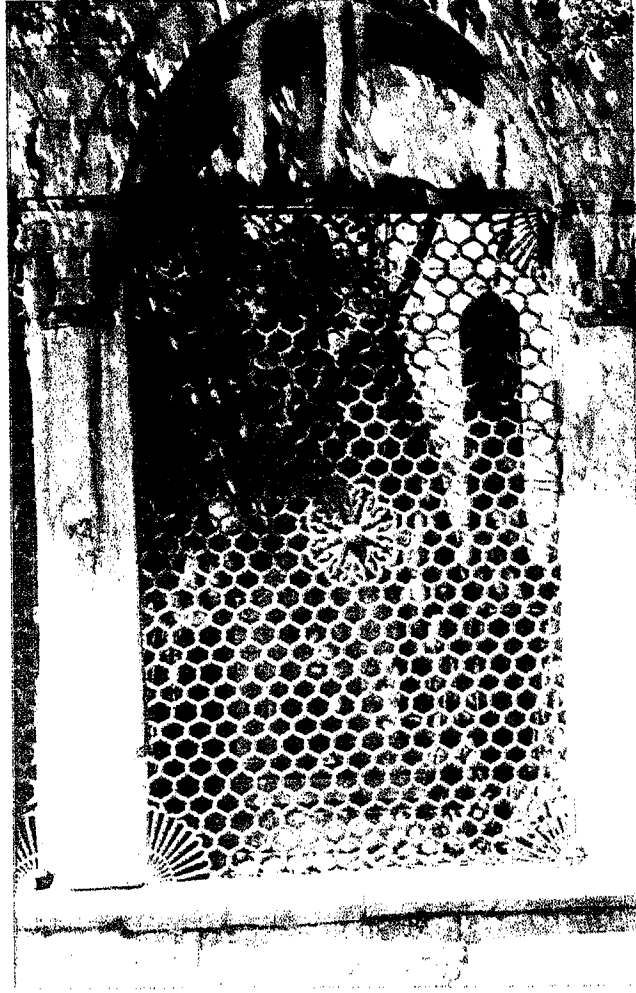


Resim 8: Dolmabahçe Mehmed Emin Ağa Türbesi şebekesi (Nuri Seçgin)

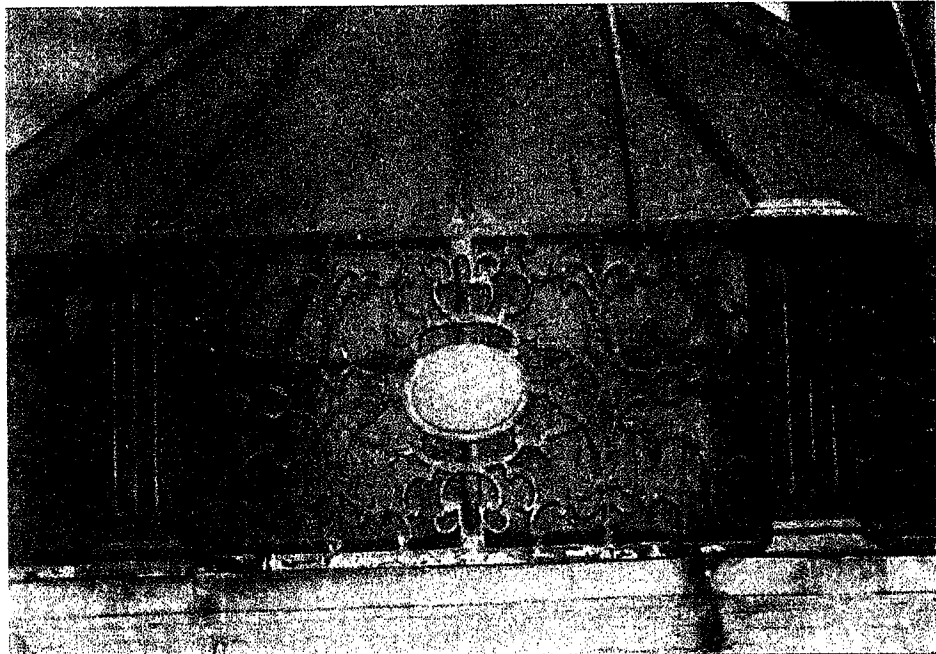


Resim 9: Şehzadebaşı Damad İbrahim Paşa Sebili şebekesi (Nuri Seçgin).



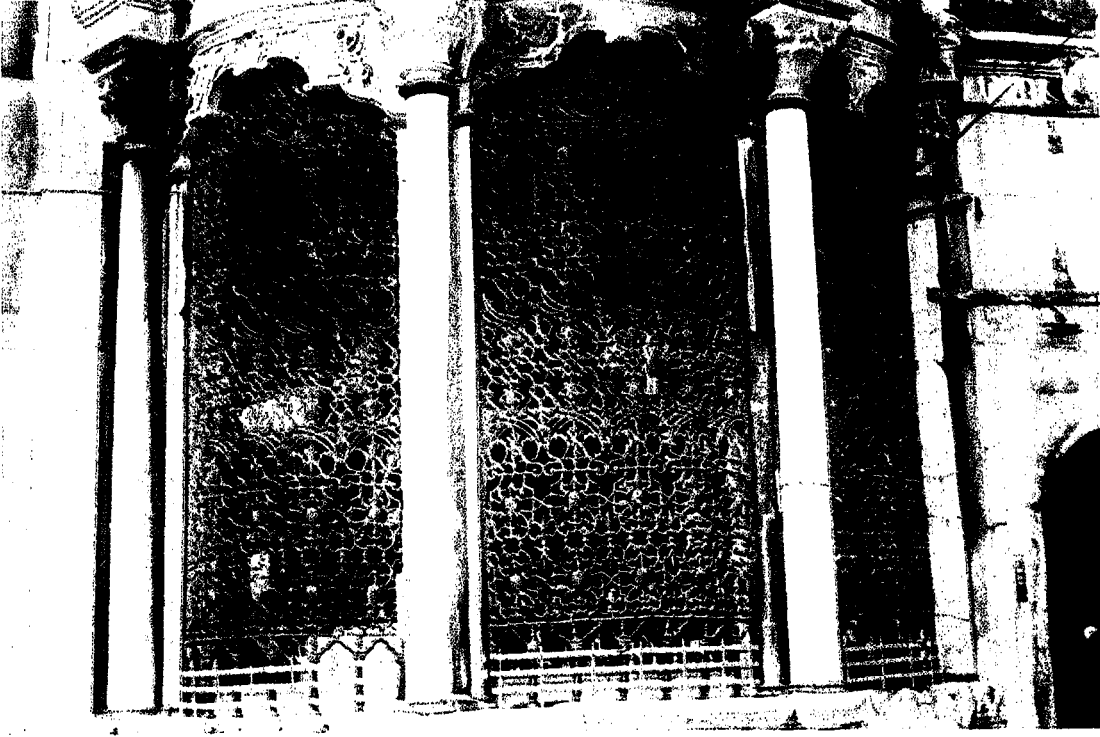


Resim 10: Şehzadebaşı Damad İbrahim Paşa Külliyesi hazire şebekesi (Nuri Seçgin).

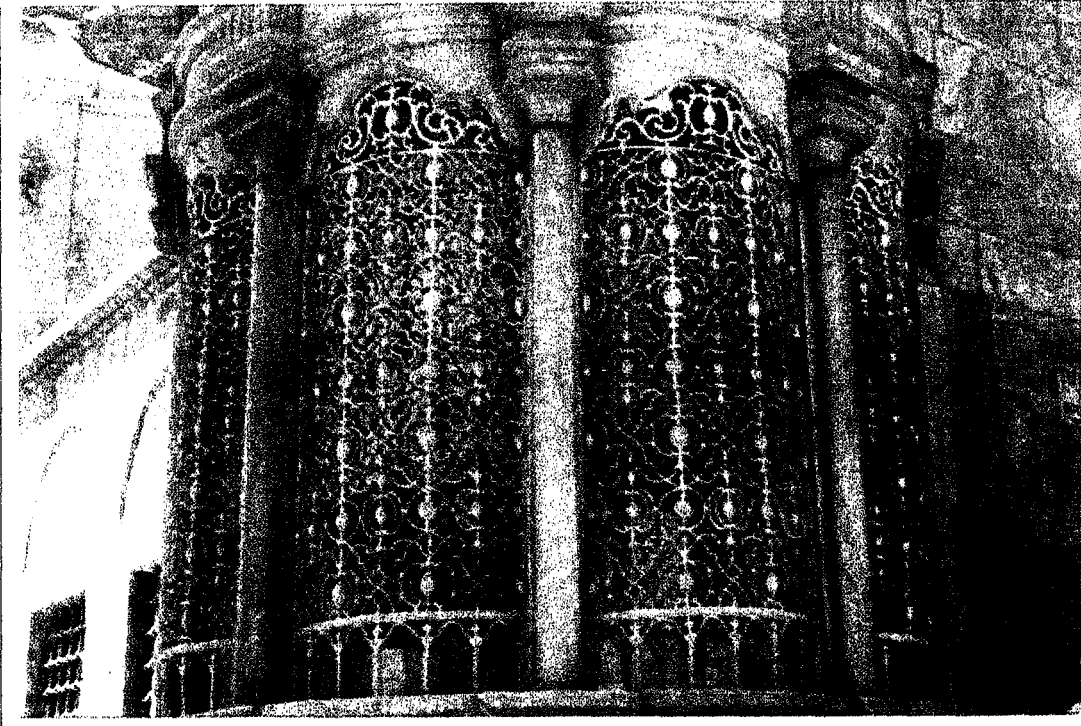


Resim 11: Lâleli Camii şadırvanı şebekesi (Nuri Seçgin).

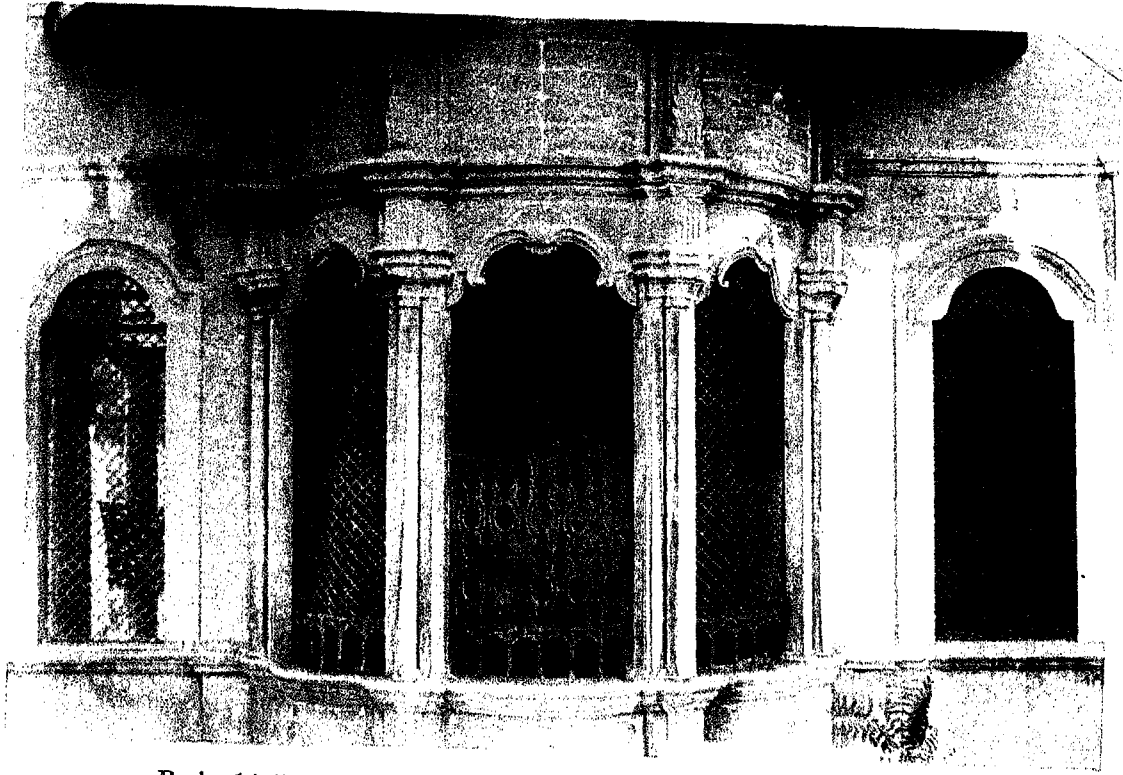




Resim 12: Nuruosmaniye Sebili şebekesi (Nuri Seçgin).



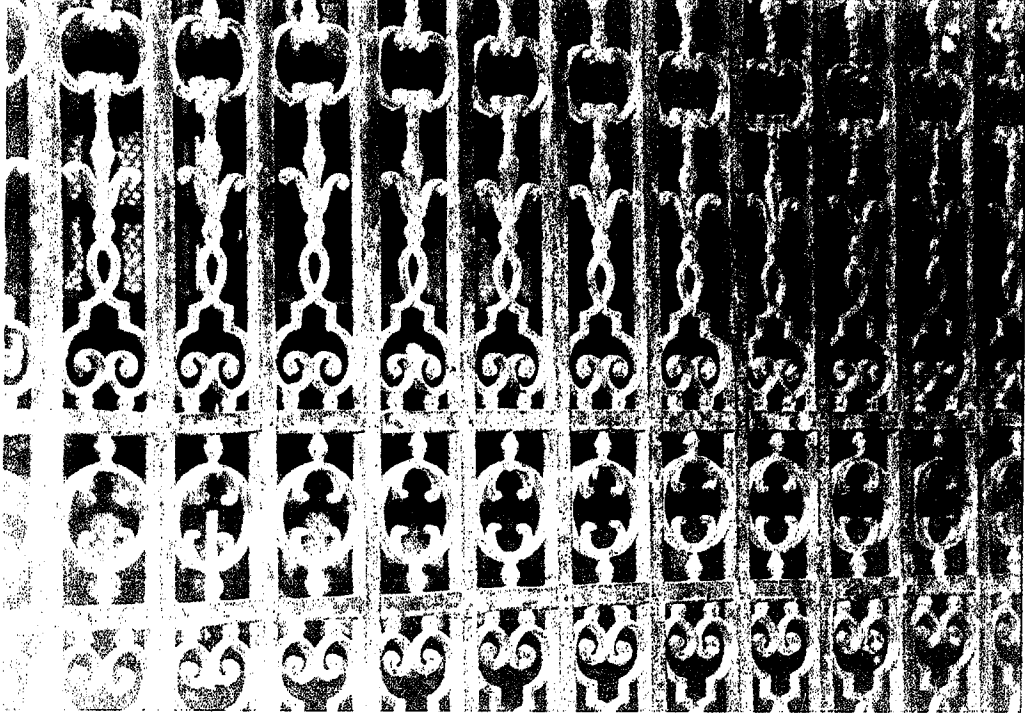
Resim 13: Lâleli Sebili şebekesi (Nuri Seçgin).



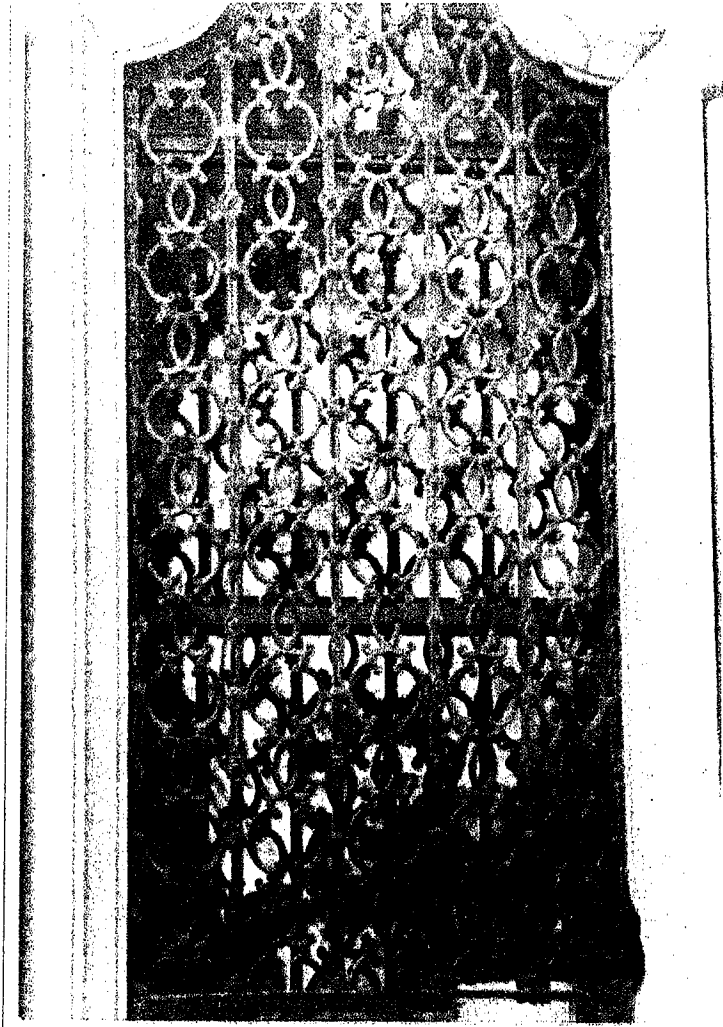
Resim 14: Eyüp Şah Sultan Külliyesi çevre duvarı ve sebil şebekeleri (Nuri Seçgin).



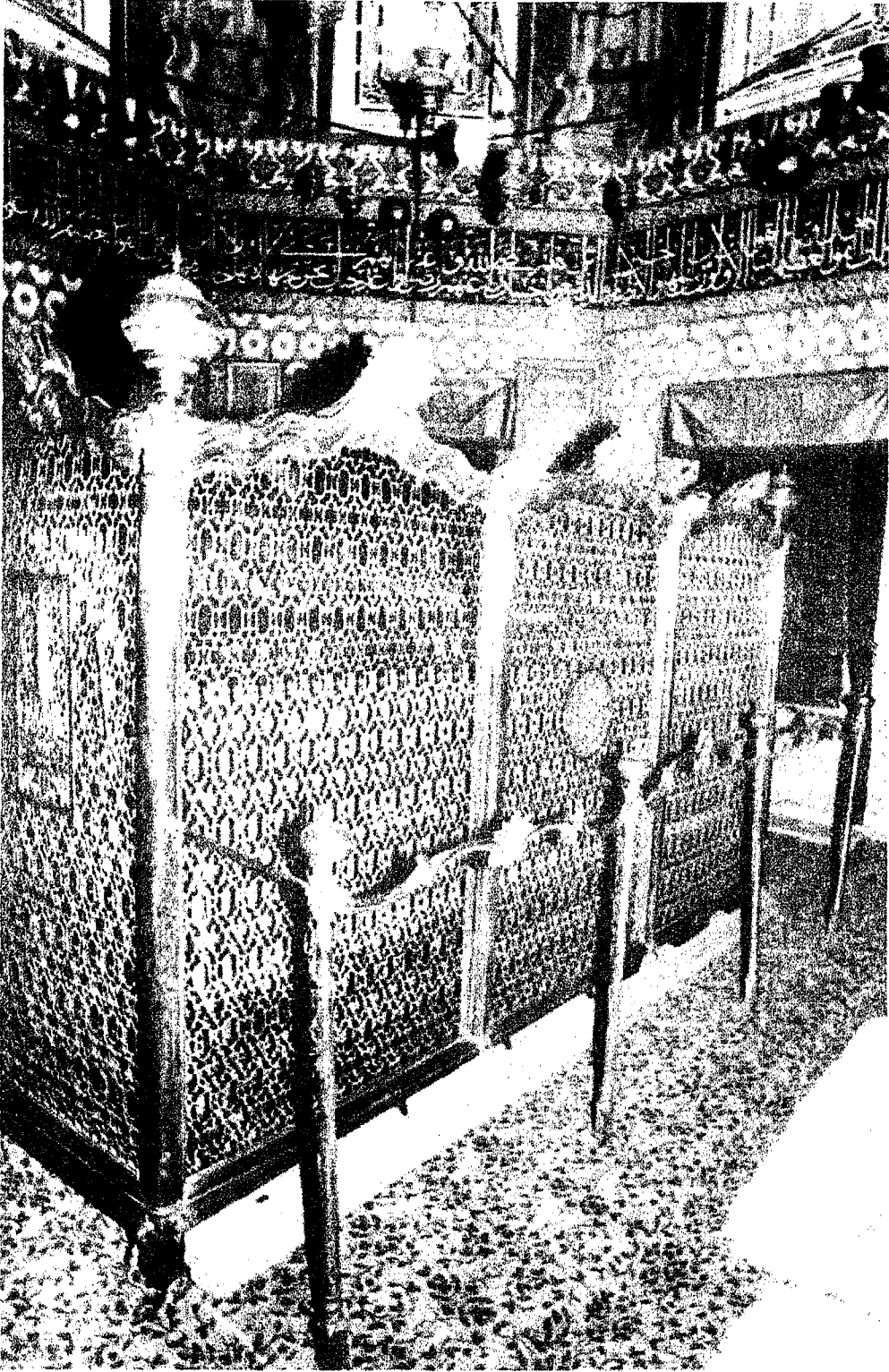
Resim 15: Fatih Camii I.Mahmud Kütüphanesi şebekesi (Nuri Seçgin).



Resim 16: Lâleli Ragıb Paşa Kütüphanesi şebekesi (Nuri Seçgin).



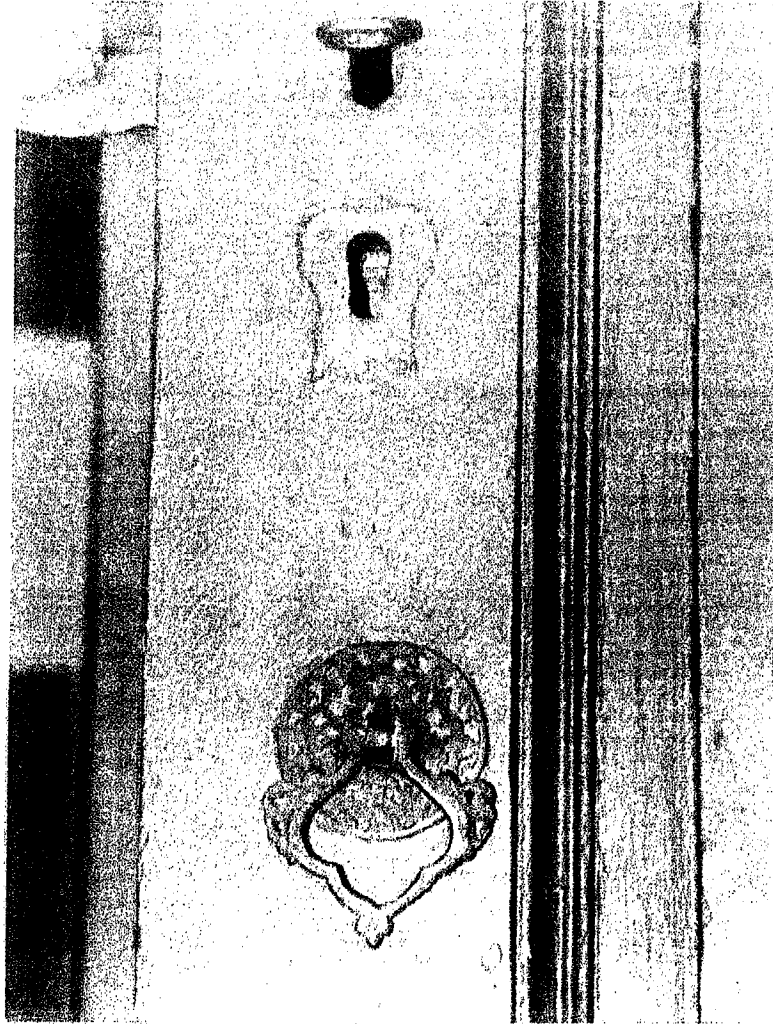
Resim 17: Fındıklı Yusuf Paşa Sebili şebekesi (Nuri Seçgin).



Resim 18: Eyüp Sultan Türbesi sanduka şebekesi (Nuri Seçgin).



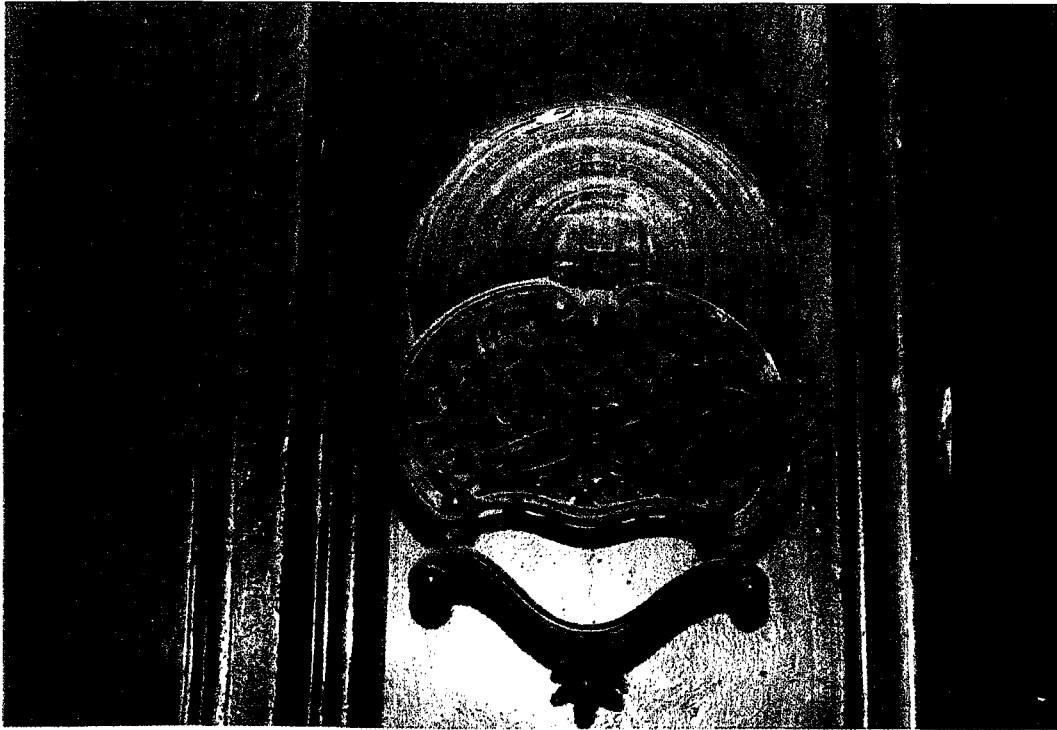
Resim 19: Fatih Feyzullah Efendi Medresesi kapısı gülçe süslemesi (Nuri Seçgin).



Resim 20: Vefa Atıf Efendi Kütüphanesi kapı tokmağı (Nuri Seçgin).

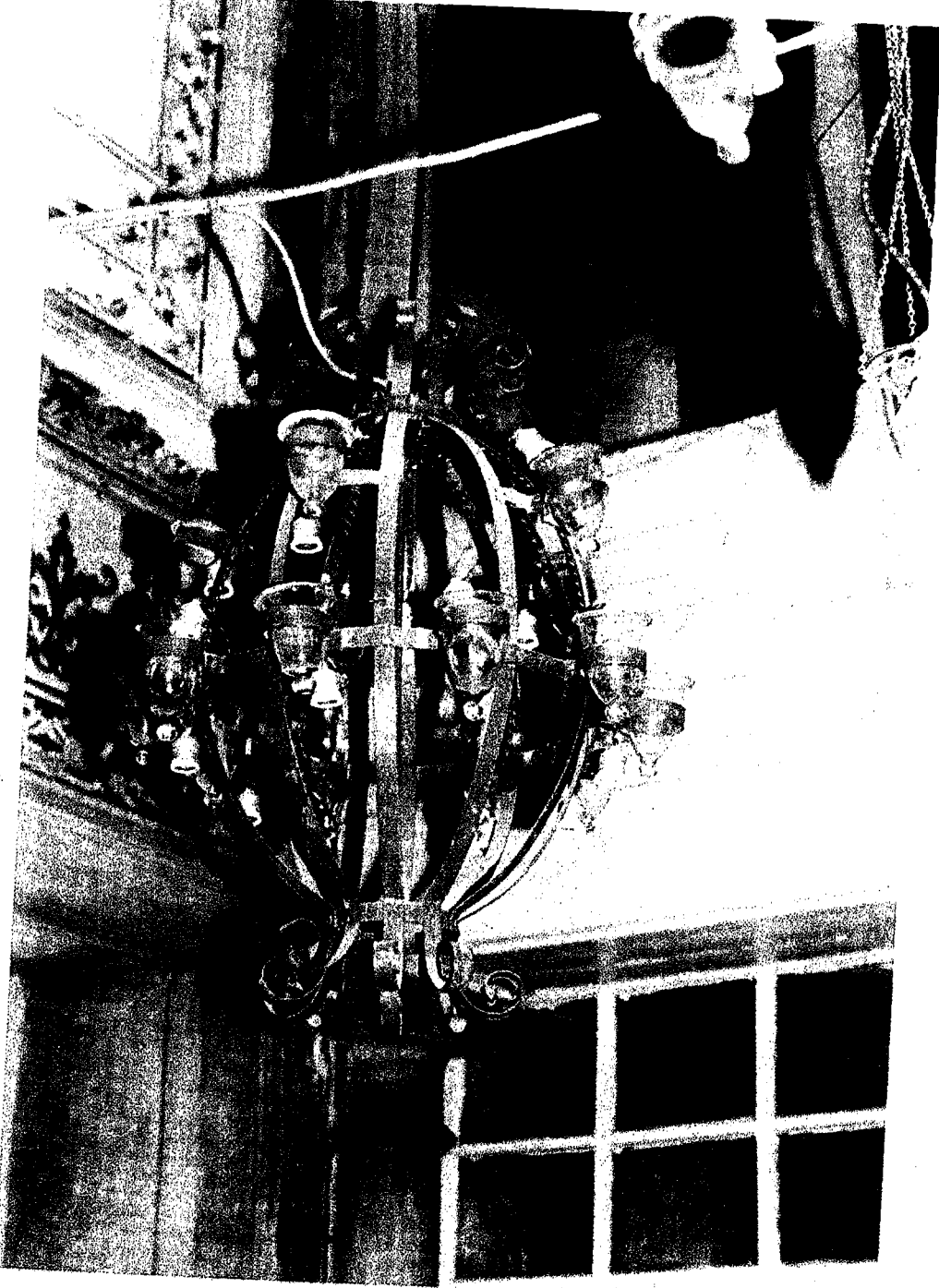


Resim 21: Nuruosmaniye Camii kapı tokmağı (Nuri Seçgin).



Resim 22: Eyüp Sultan Camii kapı tokmağı (Nuri Seçgin).





Resim 23: Halıcıoğlu Mihrîşah Sultan Camii asma kandillîği (Nuri Seçgin).



Resim 24: Lâleli Camii mihrap şamdanı (Nuri Seçgin).



# GUSTAVE MOREAU'NUN RESİMLERİNDE MITOSLARIN ANLAMI

*The meaning of myths in Gustave  
Moreau's paintings*

Zühre İndirkaş\*

*This paper discusses the meaning in the mythological paintings of the French artist Gustave Moreau and how Moreau developed an artistic style that focused mainly on personal interpretations of classical mythology to express his imagination, and reveries. Moreau believed that beauty could only be achieved through the superiority of thought. In his efforts to transform myths into oneiric images and invest them with dynamism, certain themes such as femmes fatales, sphinxes, Oedipus, and Orpheus reappear in his paintings. Many of these express symbolic meanings. This paper focuses on the symbolic and haunting works of an artist who captured the essence of myths with his personal interpretation.*

\* Doç.Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Gustave Moreau, (1826-1898) XIX.yüzyılın ikinci yarısında gelişen Sembolizmin Fransız resmindeki en güçlü temsilcilerinden birisidir. Sanatında imge yoluyla gerçekliğin arkasına gizlenen, gözün erişemediği düşsel dünyasını dile getiren sanatçı, konularını Antik edebiyattan, dinsel efsanelerden ve mitolojiden seçer. Yeniden biçimlendirdiği mitoslar, Moreau'nun inanç ve düşünce dünyasının sembolleri haline gelir. Özellikle mitoslardaki şeytansı güzellikleriyle erkeği baştan çıkararak, onun kaderini belirleyen, ölümcül kadınlar (femmes fatales) sanatında önemli bir yer tutar. Örneğin Salome, Helena, Sfenks sanatçının ünlü yapıtlarına konu olmuş mitolojik kimliklerdir. Sanatçı, marazi şehveti, başa dert olan güzelliği dile getiren konulardan aykırı aşklara kadar uzanır.<sup>1</sup> Semele, Leda, Europa gibi mitoslaşmış kadınlar; “yalnızca içduyum sonsuz ve tartışılmaz biçimde gerçek görünüyor”<sup>2</sup> sözlerinden de anlaşılacağı gibi, Moreau'nun dış dünyadan alabildiğine kopmuşluğunun ve içe dönüklüğünün sanatında anlatımını bulan görsel imgelerdir.

Sanatçının vesveseli, huzursuz, duygusal ama kendinden emin<sup>3</sup> kişiliği, Sembolizmin, dönemin pozitivist anlayışına karşı çıkan, düşsel ve gerçek ötesine olan inancın peşine düşen anlayışıyla örtüşür. Bilindiği gibi Sembolist kurama göre gerçek yalnızca somut (fiziksel) olanla sınırlı değildir; düşünceyi de içerir. Düşünen akıl, görünenin ardında olanı da ortaya çıkarır ve somut varlıklarda saklı olan gizemli anlamların ardına düşer.<sup>4</sup> Sanatçı hemen tüm yapıtlarında bu gizemli anlamı dile getirmiş, imgeleminde kurguladığı düşleri betimlemiştir. Bunu yaparken hiçbir zaman düşleri gerçeklerde ya da gerçekleri düşlerde aramamış, hayalgücünü tümüyle özgür bırakmıştır.<sup>5</sup> “Ben ne dokunduğuma ne de gördüğüme

inanıyorum... Ben hissettiğime inanıyorum”<sup>6</sup> diyen Moreau, Sembolizmin ana kurallarını şöyle özetler: “Sanatta hiçbir şey yalnızca iradeyle yaratılmaz. Tüm sanat kendini bilinçaltına bırakmanın, teslim etmenin sonucudur. Güzelliğe ancak düşüncenin üstünlüğüyle ulaşılır.”<sup>7</sup> Bu bağlamda yapıtlarında mitosları düşsel imgelere dönüştürerek onlara bir dinamizm kazandırmıştır.

Moreau'nun küçük yaşlarında ortaya çıkan yeteneği anne ve babasının dikkatini çekmiş ve onların desteğiyle 1846'da Güzel Sanatlar Okulu'na girmiştir (Paris, Ecole des Beaux-Arts). İlk akademik eğitimini François Picot'un atölyesinde alan sanatçı, Roma ödülünü<sup>8</sup> alamayınca okulu bırakır (1849). Salona<sup>9</sup> yönelir ve ilk çıkışını burada yapar.

Erken dönem yapıtlarında etkileri görülen Eugène Delacroix, manevi mirasçısı olduğu Puvis de Chavannes ve önerilerini her zaman dikkate aldığı Theodore Chassériau onun sanat yaşamında önemli yerleri olan isimlerdir. Nitekim Chassériau'nun ölümünün ardından bir süre sanatıyla hesaplaşma dönemine girmiş ve İtalya'ya gitmeye karar vermiştir. İtalya'da kaldığı yıllarda (1857 – 1859) Raffaello, Leonardo ve Michelangelo gibi ustalardan kopyalar yapmış, onların yapıtlarını yakından incelemiştir. Sonraki yıllarda bu Rönesans ustalarından övgüyle söz edecek, özellikle Leonardo ve Michelangelo'nun yapıtlarının

<sup>6</sup> Z.İnankur, a.g.e., s.82'den; Larousse Encyclopedia of Modern Art: From 1800 to the Present Day, Londra 1988, s. 206.

<sup>7</sup> Z.İnankur, a.g.e. s.82'den; M.Florisoone, “Impressionism and Symbolism”, Larousse Encyclopedia of Modern Art: From 1800 to the Present Day, Londra 1988, s. 185.

<sup>8</sup> XIX. yy.'da Fransa'da sanat ortamı devlet tarafından düzenlenirdi. Ressam adayı önce bir ressamın atölyesinde bir ya da iki yıl boyunca çizim öğrenir ve uzun desen çalışmaları yapar, sonra Güzel Sanatlar Okulu'na (Ecole des Beaux Arts) girerdi. Burada düzenlenen çeşitli yarışmalara katılır, ödüller alır, bu ödüller ona prestijli başka yarışmalara girme olanağı verirdi. Bunlar arasında en büyük ödül, Roma Ödülü'dür (Prix de Rome). Bu ödülü kazanan sanatçı Roma'daki Fransız Akademisi'nde çalışma olanağı bulurdu.

<sup>9</sup> Salon: Fransız Krallık Resim ve Heykel Akademisi üyelerinin sergilerine verilen ad. Sözcük bu sergilerin Louvre'daki Apollon Salonu'nda açılmasından kaynaklanmaktadır. Sergi 1737'den Fransız Devrimi'ne kadar iki yılda bir, daha sonraysa, yılda bir açıldı (Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü s.208).

<sup>1</sup> J.Cassou ve P.Brunel, F. Claudon, G.Pillement, L. Richard (çev.Ö. İnce, İ.Usmanbaş), Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul 1987, s. 50.

<sup>2</sup> A.g.e., s. 50.

<sup>3</sup> G.Lacambre, Between Epic and Dream: Gustave Moreau, Chicago 1999, s.1.

<sup>4</sup> Z.inankur, 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, İstanbul 1997, s.81.

<sup>5</sup> <http://www.smithsonianmag.si.edu/smithsonian/issues/99/aug99/moreau.html>, 08/02/2004.

kendisine nasıl esin kaynağı olduğunu şu sözlerle dile getirecektir;

“Şükürler olsun ki, bu dehaların büyük yapıtları karşısında (Sistine şapeli freskleri, Leonardo'nun belirli yapıtları) sürekli düşünmeyi sürdürmem farkına varmaksızın çarpıcı bir biçimde çalışmalarında (Je na sais quoi) bilemediğim bir etki yaratmıştır.”<sup>10</sup>

Nitekim Moreau'nun Orpheus, Prometheus, Herakles ve Hydra adlı yapıtlarında art alanı oluşturan doğa betimlerindeki sarp kayalıklar ve mağara girişini andıran karanlık boşluklar ile, Leonardo'nun “Kayalıklarda Meryem” (yak.1483 – 86 Musée de Louvre) ve Saint John/Baküs'deki (yak.1510 –13, Musée de Louvre) doğa görünüşleri arasındaki benzerlik hemen göze çarpar. Öte yandan Michelangelo'nun, Medici'nin mezar anıtında yer alan Gece heykelinin Leda betimlerine ve Esir heykelinin de Orpheus'un başına model oluşturduğu görülür.<sup>11</sup>

İtalya seyahatini izleyen yıllar Moreau'nun çok yoğun çalıştığı, sanatı için büyük özveride bulunduğu yıllardır. 1864 yılı onun sanat yaşamında bir dönüm noktası olur. Bu yılın Salon Sergisi'ne “Oidipus ve Sfenks” adlı yapıtı ile katılır ve eleştirmenlerin dikkatlerini üzerine toplar. Ona bir de madalya kazandıran<sup>12</sup> bu yapıtı, simgesel ve alegorik özellikleriyle Moreau'nun sanatının gerçek başlangıcı olmuştur.<sup>13</sup> Artık yapıtlarının konularını Kutsal Kitaptan ve mitolojiden alacak, birbiri ardına büyük boy yapıtlar üretecektir.

Yunan mitosunun en trajik kahramanlarından birisi olan Oidipus, Thebai kralı Laios'un oğludur. Ancak daha anasının karnında iken biliciler doğacak çocuğun

dramatik kaderini bildirmişler ve babasını öldürüp öz anasıyla evleneceğini söylemişler. Bu uğursuz kehanet üzerine çocuk doğar doğmaz Thebai şehriden uzaklaştırılmış, bir dağ başına bırakılmış. Orada bir çoban tarafından bulunup büyütülmüş. Oidipus delikanlılık dönemine gelince gerçeği öğrenmek üzere Delphoi'den Thebai'ye giderken yolda yaşlı bir adam ve arabacısıyla kavgaya tutuşur ve ikisini de öldürür. Bu yaşlı adam gerçekte babasıdır. Ama Oidipus bütün bunlardan habersiz Thebai'ye kaderine doğru yoluna devam eder. Thebai'ye vardığında görkemli kanatlarıyla şehrin kapısını tutmuş olan Sfenks ile karşılaşır. Sfenks şehre girmek isteyen herkese bilmece sormakta, bilemeyenleri parçalayarak yemektir. Oidipus Sfenks'in bilmececelerini cevaplar; bunun üzerine Sfenks bulunduğu kayalardan aşağı atlayarak ölür.

Moreau'nun sık sık not aldığı “kırmızı kaplı defteri”nin ilk sayfalarında Oidipus ve Sfenks ile ilgili altı farklı not vardır.<sup>14</sup> Sanatçının oluşturacağı yapıtı için aldığı bu notlar onun umutsuzluk, ölüm gibi karamsar temaları imgeleminde biçimlendirişini ortaya koyması açısından önem taşır ve bazı notları bunu yansıtır:

1. Sfenks. Oidipus. Orta yaşlı bir adamın yaşamın bilinmezliği ile mücadelesi.
2. Sfenks Thebai kırlarında uzanıyor, ıssız bir doğa – Ölüm tarlası. Akbaba süzülüyor. Oidipus (gergin) kayaya mihlanmış.<sup>15</sup>

Moreau, Oidipus ve Sfenks ile ilgili yukarıda sözü edilen notlardan oluşturduğu eskizlerin yanı sıra daha başka ön çalışmalar da yapmış, ancak bunların hepsinden vazgeçip canavarın Oidipus'u göğüsünden kavradığı bu ünlü yapıtı gerçekleştirmiştir (Resim 1).

Burada Moreau'un efsanevi, gerçek dışı kadın anlayışını Sfenks'e taşıdığını görürüz.

<sup>10</sup> L.J.Feinberg, “Gustave Moreau and the Italian Renaissance”, *Between Epic and Dream: Gustave Moreau*, Chicago 1999, s.5'ten; *Assembleur de rêves: Écrits complets de Gustave Moreau*, (çev Pierre-Louis Mathieu Fontfroide), 1984, s.152: “C'est grâce a cette continuelle méditation que J'arrive à exprimer sans qu'on se rende compte, mais d'une façon frappante, ce je ne sais quoi qui se dégage des grandes oeuvres du génie: la Sixtine et certains morceaux de Léonard”.

<sup>11</sup> L.J.Feinberg, a.g.e., s.5-9.

<sup>12</sup> *The Metropolitan Museum of Art Guide*, New York 1992, s. 230.

<sup>13</sup> J.Cassou vd., a.g.e., s. 110.

<sup>14</sup> G.Lacambre, a.g.e., s.78.

<sup>15</sup> A.g.e., s. 78'den; “53.x. Sphinx.Oedipe. L'homme dans l'âge mûs aux prises avec l'enigme de la vie.

54. Sphinx. Couché dans la campagne da Thèbes – campagne désolée. Champ de mort. Vautour planant. Oedipe cloué au rocher reste en suspens...” MGM, Arch. GM 500 s. 223, 225.

Sfenks'in sorduğu bilmeceleri cevaplamayı başardığı halde Oidipus'un yüzünde zaferden çok melankolik ve hüznü bir ifadenin oluşu, belki de sanatçının, yaşamın bilinmezliğinde cevaplanması daha güç ve karmaşık bilmecelerin olduğuna ilişkin inancının yansımasıdır. Oidipus'un ayaklarının dibinde görülen el ve ayak betimi, soruları cevaplayamamış olanların sonunu anımsattığı gibi Oidipus'u bekleyen acı sona da bir gönderme olabilir.<sup>16</sup>

Moreau'nun resimlerinde Oidipus, düşüncelerinin vazgeçilmez imgelerinden biri olarak sık sık yer almıştır. 1864'te Salon'da sergilediği "*Oidipus ve Sfenks*"ten yıllar sonra betimlediği "*Oidipus Yolcu; Ölümün Karşısında Eşitlik*" adlı yapıtında (Resim 2) Oidipus'u mitolojik kimliğinden soyutlamış, evrensel bir temaya taşımıştır. Sanatçının 1897 Kasım'ında yaptığı bir açıklamasında da dile getirdiği gibi bu yapıtta, Oidipus ya da yolcu insanın ölümle karşılaşmasını, yüzleşmesini ifade etmektedir. Sfenks'in kurbanları, insanların farklı konumlarını sembolize eder. Taç, kralı; silahlar, savaşçıyı; lir ise şairi simgeler.<sup>17</sup> Ölüm hepsi için vardır. Sfenks büyük Thebai kayalarının oluşturduğu doğal altların üzerinde Oidipus'u beklemektedir. Oidipus ise yaşamın ağırlığı ile öne eğilmiş, derin bir düşünceye dalmış görünmektedir. Gerçekte tüm insanlara sorulmakta olan bilmecenin anlamı yengi (galibiyet) ya da yenilgi (mağlubiyet) ile sonlanacak son yargılamadır. Bu korkunç ve akıl almaz gücün kurbanı olan zayıf ruhlar yenilecek ancak güçlü olanlar zafer kazanacaktır.<sup>18</sup> Ölüm ve yaşam altlarının dibinde cehennem bulunur ve bu altların önünden insanlar titreyerek geçerler.<sup>19</sup>

Trakyalı efsanevi Ozan Orpheus'un serüveni de Moreau'nun düş dünyasını büyüleyen mitoslardan biri olmuştur. Latin

yazar Ovidius'un anlattığına göre<sup>20</sup> Orpheus, Dionysos'un doğada başıboş dolaşan çılgın kadınları mainadlar tarafından saldırıya uğrar ve parçalanır. Kadınlar onun hâlâ ezgiler mırıldayan başını liriyle birlikte Hebrus ırmağına atarlar.

Moreau, *Orpheus* ile ilgili düşüncelerini daha 1860'tan başlayarak "kırmızı kaplı defteri"ne şöyle not etmiştir.

"Genç kız, Orpheus'un başını ve lirini [puslu bir havada] suda yüzerken bulur. Kız saygıyla sudan çıkartıyor. Şefkatli bir jest."<sup>21</sup>

Daha sonra Moreau'nun bu konuyla ilgili ön çalışmalar yaptığını görüyoruz. 1864 tarihli suluboya çalışması sanatçının bu özgün şiirsel kompozisyonunu önceleyen bir çalışmadır.<sup>22</sup> Ovidius'ta ozanın başının ırmakta sürüklenirken genç bir kız tarafından bulunup çıkartıldığından söz edilmez. Öyküye bu son bölümü Moreau eklemiştir.<sup>23</sup> Moreau'nun yaşamı boyunca Paris'te sürekli sergilenen tek yapıtı<sup>24</sup> olan "*Orpheus*"ta, ırmağın sularında sürüklenen lir ve başı bulup çıkartan sarışın bir genç kız Ozana doğru saygıyla eğilirken betimlenmiştir (Resim 3). Moreau'da, Orpheus şairin ve şiirin ölümsüzlüğünün simgesi olmuştur. Orpheus ölmüş olsa da yapıtın art alanındaki tepede gençler müzik yaparak onun sanatını sürdürmekte, genç kızın ayağının dibindeki kaplumbağlar ise yeni yeni lirlerin yapımı için kabuklarını sunmaktadırlar.<sup>25</sup> Tüm bu öğeler, sanatı ve düşünceleriyle ölümsüzlüğe ulaşan sanatçıyı simgeler.

Bilindiği gibi Sembolizmde ressam, şairler ve yazarlar arasındaki düşünce birliği öteki sanat akımlarına göre daha yoğun olmuş

<sup>16</sup> C.Rabinovitch, *Surrealism and the Sacred*, Colorado 2002, s.209.

<sup>17</sup> G. Lacambre, a.g.e., s. 222.

<sup>18</sup> A.g.e., s. 222.

<sup>19</sup> P.L. Mathieu, (açıklamalı edisyon) *Assembleur de rêves: Ecrits complets de Gustave Moreau*, 1984, s. 61.

<sup>20</sup> Ovidius, *Dönüşümler (Metamorphoses)*, X, 1-152; XI, 1-48.

<sup>21</sup> G.Lacambre, a.g.e., s.96'dan; "60.une jeune fille trouve flottant sur l'eau d'un torrent la tête et la lyre d'Orphée. / Elle les recueille pieusement. Geste tendre" MGM, Arch. Gm 500, s.3.

<sup>22</sup> A.g.e., s. 96'dan; P.L.Mathieu 1976. no. 73, s. 307(ill).

<sup>23</sup> A.g.e., s.96'dan; Robert Rosenblum, H.W.Janson, *Art of the Nineteenth Century*, New York 1981, s.272.

<sup>24</sup> "Orpheus", 1866 - 1867 arasında Musée du Louvre'de sergilenmiştir. 1929'dan bu yana da Musée d'Orsay'da sergilenmektedir.

<sup>25</sup> G.Lacambre, a.g.e., s. 96.

ve resimdeki sembolik estetik, felsefi ve toplumsal olgulardan aynı ağırlıkta etkilenmiştir. Gustave Moreau'nun sanatına büyük hayranlık duyan Marcel Proust "Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau" başlıklı makalesinde, sanatçının bu yapıtından söz ederken "*Şairin öldüğünü sandık, kutsal bir mezarı ziyaret eder gibi Luxemburg'a (Musée du Luxembourg) gittik yalnızca 'Orpheus'un başını taşıyan bir kadın' gibi, Orpheus'un Başını Taşıyan Kadın'a gittik. Ama Orpheus'un başında bize bakan birşeyler gördük. Bu, Gustave Moreau'nun tuvale yansıyan düşünceleriydi, bize bakan güzel kör gözler düşüncenin renkleri*"<sup>26</sup> derken onun düşünceleri sanata taşıyan yenilikçi, devrimci yönünü ve imgelem gücünü dile getirir.

İnsanın doğasındaki dualite ve şairler, mitoslara farklı bir anlam yükleyerek alegoriler oluşturan Moreau'nun sürekli ilgisini çekmiştir. 1890'lı yıllarda yaptığı "*Ölü Şairi Taşıyan Kentaur*" adlı yapıtta insanın hayvani ve fiziksel yönünü, vahşi ve kaba olduğu kadar iyiliksever olan kentaurda; manevi yönünü ise, derin, duyarlı ruhsal yapısı ile erkeksi ve kadınsı yönü birlikte taşıyan şairde sembolleştirmiş (Resim 4). Ama buradaki şair, Orpheus ya da Hesiodos gibi mitolojik ya da tarihsel bir kimlikten bütünüyle uzaklaşmış; tüm şairlerin - A.Renan'ın dile getirdiği gibi "belki cenazelerinin bile törensiz kaldırıldığı, yalnızlık ırmağında yok olup giden"<sup>27</sup> - hüznü yansımalarının anlatımıdır.

Sanatçı, 1868 yılında Salon Sergisi'ne, insan aklının ve özgürlüğünün simgesi olan "*Prometheus*" yapıtıyla katılır (Resim 5). Prometheus Olympos'tan çaldığı ateşi insanlara vererek, onlara bilimin ve uygarlığın yolunu açmıştır. Ama Zeus kendisine meydan okuyan bu Titanı bağışlamaz. Onu Kafkaslar'da bir dağın zirvesine zincirletir. Bir kartal her gün gelip karaciğerini yiyecek, ciğer her gece

yeniden oluşacak, kartal bir sonraki gün tekrar yiyecek ve Herakles tarafından kurtarılacağı dek bu ceza sürecektir.

Moreau'nun Prometheus imgesi ilk bakışta İsa imgesine olan benzerliğiyle dikkati çeker. Bir çok eleştirmen ve sanatçı da bu doğrultuda görüşlerini ortaya koymuşlardır. Örneğin Théophile Gautier, "*L'Illustration*"daki (15 Mayıs 1869) yazısında "O, kilisedeki bazı rahiplere göre putperest bir kâhindir. Oysa sanatçıya göre İsa'yı temsil etmektedir"<sup>28</sup> der. Nitekim insanlığın kurtarıcısı olarak çarmıha gerilen İsa ile insanlığın aydınlanması adına zincire vurulmaya razı olarak ateşi getiren Prometheus arasındaki koşutluk Moreau'ya hiç de yabancı bir görüş değildir. Sanatçı, Prometheus'un ciğerini gagalayan kartal yerine leş yiyen bir akbabayı seçip Titan'ın ayaklarının dibine de ölü bir akbaba figürü yerleştirerek ceza vereni küçümsemekle kalmayıp, cezalandırmanın (akbaba) cezalandırılana (Prometheus) karşı yenik düştüğünü de vurgulamak istemiştir.

Moreau'nun 1860'tan başlayarak birçok yapıtına konu ettiği mitolojik kimliklerden birisi de Narkissos'tur. Hemen her çağda sanatçılara esin kaynağı olan Narkissos'un öyküsü, Ovidius'ta Ekho'nun öyküsüyle birleştirilmiş, iki insanın aşk uğruna boşuna harcadıkları çabalar dramatik bir biçimde dile getirilmiştir.<sup>29</sup> Pierre du Ryer 1660'ta Dönüşümler'in (Metamorphoses) Fransızca çevirisinde yaptığı ahlaksal yorumda,<sup>30</sup> Narkissos'un bir çiçeğe dönüştürülmesini, güzelliğin ve kişinin kendisine hayranlığının geçici ve çok kısa ömürlü olduğu şeklinde açıklar. Moreau'nun "*Narkissos*" adlı yapıtında da nehrin üzerine yansıyan gün batımı, Narkissos'un sudaki belli belirsiz aksi, sözü edilen yorumdaki geçiciliği görsel bir şiirsellikle dile getirmiştir (Resim 6).

Sanatçının, "*Sonbahar (Deianeira)*" adlı yapıtındaki tema, yine güzelliğiyle erkekleri

<sup>26</sup> M. Proust, "Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau", *Contre Sainte - Beuve*, Paris 1971, s. 671.

<sup>27</sup> Ary Renan'ın Gustave Moreau'nun "Ölü Şairi Taşıyan Kentaur" adlı yapıtı için yaptığı açıklamanın ayrıntıları için bkz. G.Lacambe, a.g.e., s. 123; A.Renan, *Gustave Moreau*, Paris 1900.

<sup>28</sup> G.Lacambe, a.g.e., s. 106.

<sup>29</sup> Ovidius, a.g.e., III, 339-510.

<sup>30</sup> Gustave Moreau'nun kitaplığında da yer alan Ovidius'un Dönüşümler'i 1660'da Pierre du Ryer tarafından Fransızca'ya çevrilmiş ve ahlaksal yorumlar yapılmıştır.

felakete sürükleyen kadınlardan birisi üzerine kurgulanmıştır. Herakles ve karısı Deianeira derin bir nehirden geçmeye çalışırken Kentaur Nessos'a rastlarlar. Nessos, genç kadına yardım etmeyi önerir, onu sırtına alır. Ancak Deianeira'nın güzelliği karşısında dayanamaz ve onu kaçırmaya yeltenir. Karısının çığlıklarını duyan Herakles, Lerna canavarının kanına batırdığı zehirli okla Nessos'u öldürür. Kentaur can çekişirken genç kadına yarasından akan kanı kullanarak kocasının sevgisini her zaman koruyabileceği sırrını verir. Ama Nessos'un kanı Lerna'nın zehiriyle karışmıştır. Bu durumu bilmeyen Deianeira, kocasını kendisine bağlamak için Kentaur'un kanına batırdığı gömleği Herakles'e gönderir. Herakles gömleği giyince çok acılı bir ölümle can verir.

Moreau, bu alegorik yapıtta (Resim 7) doğanın belli dönemleri ile insan yaşamının belli dönemleri arasındaki benzerlikleri anlatmak istemiş.<sup>31</sup> Kentaur gerçekte kendisinden uzaklaşmak üzere olan – baharın simgesi – “beyaz zarif formu” yakalamaya çalışıyor. Oysa birazdan Kentaur Nessos, Herakles'in zehirli oklarıyla vurulacaktır. Bu doğanın ve yaşamın son bir pırıltısı, son gülümseyişidir. Kış kapıdadır.<sup>32</sup>

Mitosları kendi düşüncesinde özgürce biçimleyen Moreau, bunları “*Eros ve Musalar*”da (Resim 8) olduğu gibi izleyicisiyle duygu dünyasında paylaşmak ister. Bu bağlamda sadık koleksiyoncusu Charles Hayem'in, “*Eros ve Musalar*” da tam olarak ne anlatmak istediği sorusuna Moreau şöyle cevap verir:

*“Resim anlamak için değil daha çok hissetmek için yapılmıştır. İzleyicinin özgür düşüncesini belirli bir formülle sınırlamak sakıncalıdır. Ancak bu yapıtta çok açık olan birşey varsa o da kanatlı çıplak çocuğun; kırdaki birbirine sokulmuş, akşam ilahisi, okuyan esin perileri, musalarla hiçbir ortak yanı olmadığıdır.”*<sup>33</sup>

Bu cevap, onun resminde, çıkış noktası olan mitos kahramanlarını, düşleriyle süslediği imgeleminde özgürce biçimleyip tuvaline taşıdığını gösterir.

Konusunu pek çok yapıtında olduğu gibi mitolojiden aldığı “*Zeus ve Semele*”, sanatçının üzerinde uzun uzun düşündüğü, sık sık eklemeler yaptığı ve ancak yaşamının son yıllarında tamamlayabildiği bir yapıttır.<sup>34</sup> Hiç sergilenmeyen bu yapıt (Resim 9) ne görme olanağı bulan birkaç şanslı izleyici ne de eleştirmenler tarafından anlaşılabilmiştir.<sup>35</sup> Yapıtın öyküsü Ovidius'un *Dönüşümler*'inde anlatılır. Kadmos'un kızı Semele, Zeus'un sevdiği kadınlardan birisidir. Ancak Hera'nın bitmeyen kıskançlığı Semele'ye kötü bir son hazırlar. Hera, Semele'yi Zeus'un aşkını sevgilisine kanıtlaması için kendisini bütün görkemiyle ona göstermesi gerektiğine inandırır. Buna kanan Semele Zeus'tan böyle bir dilekte bulunur. Zeus, şimşek ve yıldırımlarıyla kendisini gösterince Semele yanar. Karnındaki yedi aylık bebek düşer. Zeus baldırına yerleştirdiği çocuğu ikinci bir doğumla yaşama kavuşturur. Bu çocuk Dionysos'tur.<sup>36</sup> Pierre du Ryer, *Dönüşümler*'de geçen bu mitosu doğayla ilişkilendirmiş ve yalnızca üzümün ve şarabın yaratıcısı olan Dionysos'a bağlı olarak yorumlamıştır. Moreau ise bu ünlü mitosu kutsal Tanrıya atanan bir ilahiye dönüştürerek Zeus ve Semele'yi öne çıkartmış, Thebai çevresinde geçen Semele ile ilgili olaylara yer verip Dionysos'la ilgilenmemiştir.

Yapıtına başlarken Zeus'un görkemi ile Semele'nin narin vücudu arasındaki karşıtlığı dile getirmeyi amaçlar.<sup>37</sup> Zeus bütün görkemiyle tahtında oturmuş, kolunu işlemeli bir lirin üzerine dayamıştır. Moreau'nun pek çok yapıtında olduğu gibi “*Zeus ve Semele*”ye de mistik bir anlam yüklediğini görürüz. Moreau'nun Zeus'u, İlahi Güç olmanın yanı sıra

<sup>31</sup> (<http://getty.edu/art/collections/objects/0870.html>, 09.03.2004).

<sup>32</sup> G.Lacambre, a.g.e., s.119.

<sup>33</sup> A.g.e., s. 115.

<sup>34</sup> A.g.e. s. 234.

<sup>35</sup> R.Montesquiou, *Galerie Georges Petit Sergi Kataloğu*, Paris 1906, s.26- 27.

<sup>36</sup> Ovidius, a.g.e., III, 260-315.

<sup>37</sup> G.Lacambre, a.g.e., s. 234.

hem şair, hem de sanatçıdır.<sup>38</sup> Güneş ışınlarının ve müziğin tanrısı Apollon'un simgesi olan liri de Zeus'a vererek iki kutsal gücü birleştiren<sup>39</sup> Moreau için lir, tüm sanat yaşamı boyunca yapıtlarında şairin, şiirin ve kutsala (Tanrıya) yükselebilmek için gizemli müziğin simgesi olmuştur.<sup>40</sup>

Ölümcül yıldırımla çarpılan Semele Zeus'un dizi üzerine uzanmış ölümle yaşam arasındaki sınırdadır. Az sonra bedeniyle olan bağları kopacak ve Tanrı ile bütünleşecektir. Bu dünyasal aşktan çok kutsal bir aşktır. Onun ölümü, insanın, ancak yaşamın anlamı uğruna ölmesi durumunda gerçekten yaşadığını gösterir. İnsan yalnızca bedenine olan bağımlılığından kurtulmasıyla en yüce olana (Tanrıya) ulaşabilir. Onunla bütünleşebilir. Semele, Tanrıya kavuştuğu için sonsuz olanı görür ve çarpılarak ölür,<sup>41</sup> "Onun bedeninde, kutsal aşk dünyasal aşka çarpar ve onu yok eder".<sup>42</sup> Yeni Platonculuğun<sup>43</sup> kuvvetle hissedildiği yapıtta lir, göksel müziği simgeler.<sup>44</sup> Zeus'un vücudunda dövme gibi işlenmiş süsler, nilüfer çiçeği, karnı üzerindeki Mısır'ın pislik böceği tanrısal gücün istemiyle var olan yaşamsal enerjiyi çağrıştırmaktadır.<sup>45</sup>

Moreau, kollarıyla yüzünü kapatarak Semele'den uzaklaşan kanatlı figürü "bedensel,

dünyasal aşkın dahisi" olarak tanımlar ve ona "keçi ayaklı dahi" der.<sup>46</sup> Bu figür insana özgü utanç verici tutkuları simgeleyen bir kötülük meleği anlamı yüklenmiştir.<sup>47</sup> Yeryüzünün simgesi Pan ise dünyasal yaratıkların karmaşasını izlemektedir.<sup>48</sup> Yapıtın alt kısmında yer alan Erebo'sta Zeus ile Semele'nin kutsallaştırılmış yüzleri ile betimlenen figürler görülür. Bunlardan birisi başındaki hilal ile dikkati çeker. Moreau'nun "Gecenin tanrısı, Pagan dinlerde güneşten sonra gelen en büyük tanrı" gibi bazı karalamaları<sup>49</sup> bu figürün Mısır, Fenike, Anadolu gibi Akdeniz kökenli kültürlerin izini taşıdığını gösterir. Öte yandan Pindaros, Horatios, Aristophanes gibi Antik yazarlardan esinlendiği bu yapıtta sanatçının düşünce dünyasını etkileyen Dante, Goethe gibi yazarların da yansımaları izlenebilir.<sup>50</sup> "Zeus ve

<sup>46</sup> G. Lacambre, a.g.e., s. 236.

<sup>47</sup> A.g.e., s. 236.

<sup>48</sup> L.Capodiceci, a.g.e., s. 78.

<sup>49</sup> G. Lacambre, a.g.e., s. 237.

<sup>50</sup> Flaxman'ın illüstrasyonlarıyla hazırlanmış olan Dante'nin İlahi Komedyası ve Goethe'nin Henry Blaze'nin Fransızca'ya çevirdiği Faust'u Gustave Moreau'nun küçük yaşlarından beri sahip olduğu kitaplardı. Sanatçı da bu yapıtların hem görsel hem düşünsel etkileri gözlemlenir. Örneğin; "Zeus ve Semele" adlı yapıttaki kaçıyormuş gibi görünen figür Flaxman'ın İlahi Komedyadaki (Cehennem XXII. Kanto) illüstrasyonundan alınmıştır (Navvarolu Ciompolo'nun cezalandırılması). Bkz. J.Kaplan, *The Art of Gustave Moreau: Theory, Style, and Content*, 1982, fig. 63.

Düşünsel alanda da Dante'nin felsefi ve dinsel görüşlerinin etkisine örnekse;

Gülmüyordu o; "Eğer gülseydim" dedi,  
küle döntüşen Semele'ye  
benzerdin sen de:

çünkü gördüğün gibi,

öncesiz sonrasız sarayın merdivenlerini  
çıktıkça, öyle artıyor ki

güzelliğim, yıldırımın devirdiği

ağaçlara benzerdi senin ölümlü gücün,

ışma perdelenmeseydi. (İlahi Komedyası, Cennet XXI. Kanto).

Ayrıntılı bilgi için bkz. Dante, *İlahi Komedyası*.

Goethe'nin Faust'undaki dinsel ve felsefi görüşleri Gustave Moreau'yu etkilemiştir. Örneğin Faust'un II. bölümünde sözü edilen Sfenks, Orpheus, Galatea, Helena, "doğanın dehşeti Pan", Erebo'sa ilişkin anlatımlar; Örneğin Helene Faust'tan olan oğlunu alıp ortadan kaybolmak üzereyken Faust'a şöyle der:

"Ne yazık ki eski bir söz benim için de geçerliliğini yitirmedi;

Talih ve güzellik uzun vadede kalmazmış bir arada.

Koptu yaşamın bağı, aynı şekilde aşkın bağı da,  
Üzülerek her ikisini de, elveda diyorum kader

içinde!

Ve kendimi bir kez daha atıyorum kollarına.

Persephone, oğlunu ve beni al yanına"

<sup>38</sup> A.g.e., s. 234.

<sup>39</sup> L.Capodiceci, "La Lyre et la Croix. Le Testament Pictural de Gustave Moreau", *Gustave Moreau Mythes & Chimères*, Paris 2002, s. 80.

<sup>40</sup> A.g.e., s. 80.

<sup>41</sup> MGM. Arch. GM. (Gustave Moreau Müzesi Arşivleri) 149 "Ecrits sur L'art", (Gustave Moreau'un Sanatı Üzerine Yazılar), s. 141.

<sup>42</sup> L. Capodiceci, a.g.e., s.80.

<sup>43</sup> Yeni Platonculuk (İ.S.II.yy- İ.S.VI. yy) Platon'un görüşlerinden yola çıkılarak geliştirilen bir felsefi sistemdir. Bu sistemde tüm varlıklar en yüce olan Tanrı'nın kendisinden taşarak yaratılır. Ve bu yaratılış aşama aşama gerçekleşir. Tanrıdan ışına yoluyla gerçekleşen insan ruhunun özü de Tanrıdadır. Bu nedenle insanın en yüce amacı ve mutluluğu, Tanrıdan çıkmış olan ruhunun yeniden Tanrıya dönmesidir. Bu gizemli anlayış Hıristiyanlığı etkilemiş, özellikle Barok ve Sembolist sanatta kendini hissettirmiş. Bu etkilerle pagan mitoslar Hıristiyan felsefesi ve ahlak değerleriyle örtüştürülmeye çalışılarak yeniden yorumlanmıştır. Yeni Platonculukla ilgili olarak bkz. M.Gökberk, *Felsefe Tarihi*, Ankara 1967, s.160-167; H.J.Störig, *İlkçağ Felsefesi Hind Çin Yunan*, (çev. Ömer Cemal Güngören), İstanbul 1994, s.332 vd.

<sup>44</sup> L.Capodiceci, a.g.e., s.80.

<sup>45</sup> A.g.e., s. 80.

*Semele*", Pagan sembollerle süslenmiş Hıristiyan kutsallığının bir ezgisi gibidir.

Moreau 1889'da başladığı ve 1895'e kadar üzerinde çalıştığı "*Zeus ve Semele*"yi ısmarlayan M.Goldschmidt'e teslim etmiş; ancak sattığı bu yapıtın yerine yeni bir kompozisyon üzerinde düşünmeye başlamıştı. "*Zeus ve Semele*"den yola çıkarak tasarladığı ve "*Ölü Lirler*" adını verdiği bu yapıtı (Resim 10) ne yazık ki tamamlamaya ömrü yetmemiştir.

"*Ölü Lirler*"in çıkış noktası "*Zeus ve Semele*" olsa da kavramsal boyutta ondan tümüyle ayrılır. Burada esin kaynağı artık Antik mitoslar değil ölüme çok yaklaştığının farkında olan sanatçının kendi mitosuna olacaktır.<sup>51</sup> "*Ölü Lirler*" adından da anlaşılacağı gibi müzik ve sessizlik kavramlarını birleştiren gizemli bir yaklaşımın görsel dille anlatımıdır. Öğrencisi Émile Delobre tarafından bir ölçüde açığa çıkartılan hazırlık kartonu<sup>52</sup> (Resim 11) ve Moreau'nun, güneşin kızıl ışıklarıyla karışan kayaların kahverengi tonlarının ağırlıklı olduğu suluboya eskiz çalışmaları (Resim 12) yapıtın son durumu hakkında genel bir fikir edinebilmemize yardımcı olur.

Sarp kayalarla çevrelenmiş sularda Pagan panteonun yaratıkları görülüyor. Ölümsüzlüğün başladığı yerde tüm varlıklar ışığa hayran, coşkulu ve aşktan sarhoş olmuş, dünyasal bağlarından koparak doruklara tırmanıyor. Bazıları yükseklerde kutsal melek kimliğine kavuşmuşlar bile.<sup>53</sup> Kompozisyon kurgusu olarak "*Zeus ve Semele*"nin devamı niteliğinde olan "*Ölü Lirler*"de Zeus'un yerini sanatçının "*büyük lir taşıyıcısı*"<sup>54</sup> dediği melek alıyor (Resim 13). Zeus'un elinde tuttuğu beyaz çiçek yerine meleğin elindeki göğe yükselen haç'ı

görüyoruz. "*Zeus ve Semele*"de kutsallığın mavisinde tek başına olan lir, "*Ölü Lirler*"de çoğalıyor hem gökyüzünde melek tarafından taşınıyor, hem de dünyasal sularda yüzen yaratıkların ellerinde görülüyor.<sup>55</sup> Bu dönüşüm ile sanatçının anlatmak istediği Pagan inancı ile Hıristiyanlık arasında bir karşıtlık olmadığı, aslında bunun bir transfigürasyon, bir dönüşüm olduğu düşüncesidir.<sup>56</sup>

"*Zeus ve Semele*"de görülen ölümden sonrasına ilişkin tema "*Ölü Lirler*" de daha belirginleşmekte. Bu kaçınılmaz son, *Kutsal Güç'e* ulaşma kavramı, lir taşıyan meleklerle sembolize ediliyor. Ancak Moreau'nun ölümden sonrası için düşlediği dünyada lanet ya da cezaya ilişkin hiçbir iz görülmez. Her şey kurtuluşun ezgisini kutlar. Haç bedensel ölüme karşı yeniden doğuşu simgeler.<sup>57</sup> Bu kavram ölümsüzlüğün simgesi olan lir ile vurgulanır. Dünyadan ayrılmadan önce tamamlayamadığı bu son yapıtında, sanatın ölümsüzlüğüne ve insanın onuruna olan inancını dile getirirken Moreau'nun esin kaynağı yine mitolojidir.

Mitoloji, Gustave Moreau'nun tüm yaşamı boyunca imgelemine ateşleyen bir öge olmuş. Sanatçı düşlerinin, düşüncelerinin, inançlarının anlatımında mitosları hep güçlü bir ifade aracı olarak görmüş. Onlara birçok alegorik ve gizemli anlamlar yükleyerek Sembolist estetiğin 'yeni mitoloji'<sup>58</sup> anlayışını resim sanatına taşıyan en önemli ustalardan birisi olmuştur.

## RESİM LİSTESİ

1. Oidipus ve Sfenks (Oedipe et la Sphinx), 1864, tuval üzerine yağlıboya, 206.4 x 104.8 cm., New York, The Metropolitan Museum of Art.

(Helena Faust'a sarılır, vücudu kaybolur, elbisesi ve peçesi Faust'un kollarında kalır.) (Faust II., 3. perde, Gölge Koru s.230).

Ayrıntılı bilgi için bkz. J.W.Goethe, *Faust c.II*.

<sup>51</sup> L.Capodiceci, *a.g.e.*, s. 72.

<sup>52</sup> Gustave Moreau'nun "*Ölü Lirler*" ile ilgili yaptığı eskizler ölümünden sonra öğrencisi E.Delobre tarafından bir araya getirilerek karton üzerine yapılmıştır.

<sup>53</sup> P.Cooke (yay.), *Ecrits sur l'art de Gustave Moreau Fata*, Mongana 2002, s. 147.

<sup>54</sup> L.Capodiceci, *a.g.e.*, s. 76.

<sup>55</sup> *A.g.e.*, s. 77.

<sup>56</sup> *A.g.e.*, s. 89.

<sup>57</sup> *A.g.e.*, s. 86.

<sup>58</sup> "Yeni Mitoloji" ile ilgili olarak bkz. C. Rabinovitch, *a.g.e.*, s.57-70.



2. Yolcu (Oidipus yolcu; Ölümün Karşısında Eşitlik) (Le Voyageur [Oedipe Voyageur; L'Egalité devant la mort], yak.1887 tuval üzerine yağlıboya, 124 x 93 cm., Metz, La Courd'Or, Musées de Metz.
3. Orpheus (Orphée), 1865, panel üzerine yağlıboya, 154 x 99.5 cm., Paris, Musée d'Orsay.
4. Ölü Şairi Taşıyan Kentaur (Poète mort porté par un Centaure) yak. 1890 kağıt üzerine suluboya; 33.5 x 24.5 cm. Paris, Musée Gustave Moreau.
5. Prometheus (Prométhée), 1868, tuval üzerine yağlıboya, 205 x 122 cm., Paris, Musée Gustave Moreau.
6. Narkissos (Narcisse), yak. 1897, tuval üzerine yağlıboya, 92 x 118 cm., Paris, Musée Gustave Moreau.
7. Sonbahar (Deianeira) (L'Automne [Déjanire]) 1872/73, panel üzerine yağlıboya, 53.8 x 45 cm., Los Angeles, J.Paul Getty Museum.
8. Eros ve Musalar (L'Amour et les muses), yak. 1872, kağıt üzerine suluboya, 16.2 x 23.3 cm., Paris, Musée du Louvre.
9. Zeus ve Semele (Jupiter et Sémélé), 1889 – 95, tuval üzerine yağlıboya; 212 x 118 cm., Paris, Musée Gustave Moreau
10. Ölü Lirler (Les Lyres Mortes), 1896, tuval üzerine yağlıboya, 230x120 cm., Paris, Musée Gustave Moreau
11. Ölü Lirler (Les Lyres Mortes), 1898'den sonra, Emile Delobre, Gustave Moreau'nun ölümünden sonra onun eskizlerinden yararlanarak oluşturmuştur, karton üzerine, kara kalem, 27 x 22 cm., Paris, Musée Gustave Moreau
12. Ölü Lirler (Les Lyres Mortes), 1896-97, kağıt üzerine suluboya 37.5 x 25 cm., Paris, Musée Gustave Moreau.
13. Ölü Lirler (Les Syres Mortes), 1896, karakalem eskiz çalışması, 35 x 25 cm, Paris, Musée Gustave Moreau.



Resim 1: Oidipus ve Sfenks. tuval üzerine yağlıboya, 206.4x104.8 cm.



Resim 2: Oidipus Yolcu; Ölümün Karşısında Eşitlik, tuval üzerine yağlıboya, 124x93 cm.



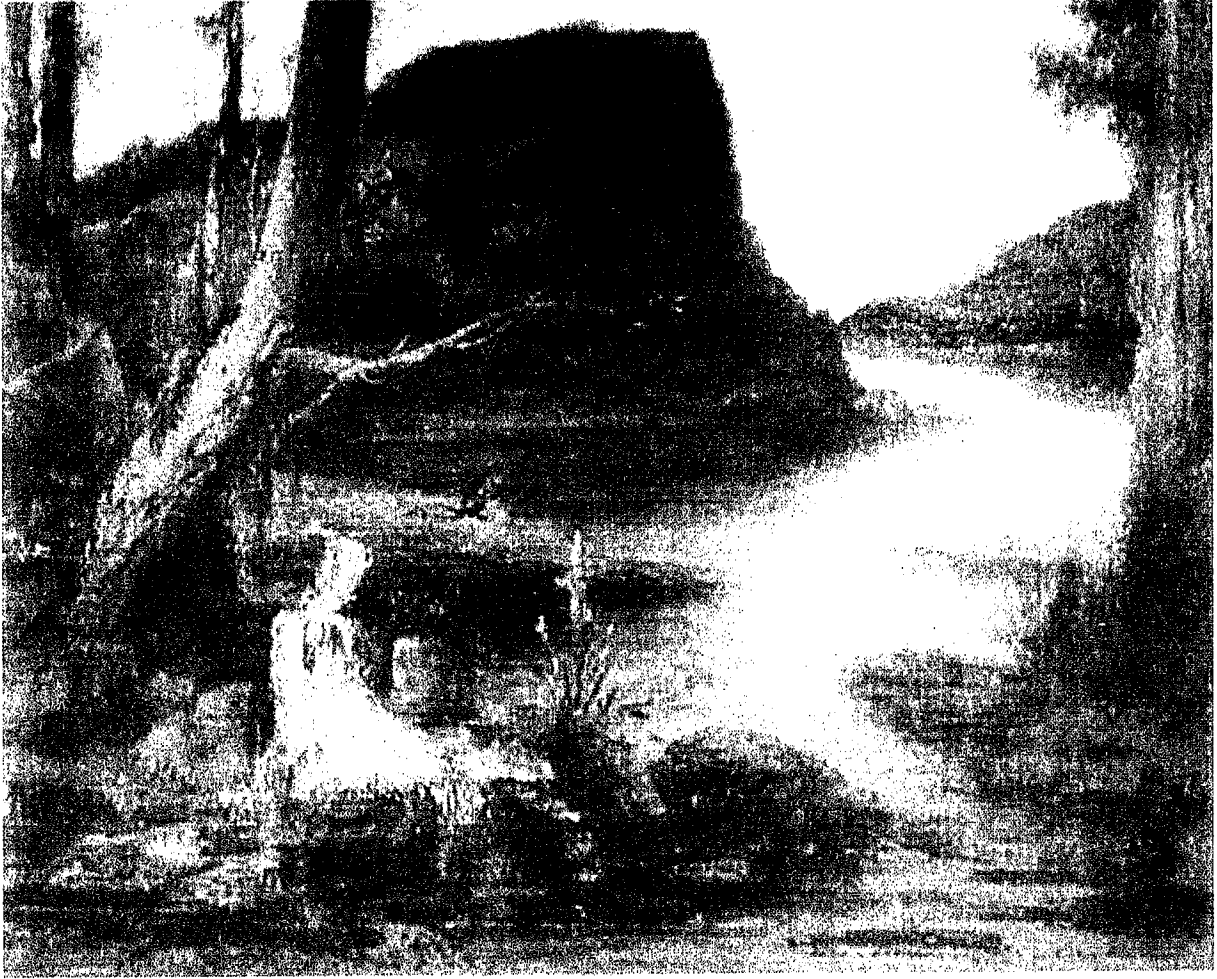
Resim 3: Orpheus, panel üzerine yağlıboya, 154x99.5 cm.



Resim 4: Ölü Şairi Taşıyan Kentaur, kağıt üzerine suluboya, 33.5x24.5 cm.



Resim 5: Prometheus. tuval üzerine yağlıboya, 205x122 cm.



**Resim 6:** Narkissos, tuval üzerine yağlıboya, 92x118 cm.





Resim 7: Sonbahar (Deianeira). panel üzerine yağlıboya, 53.8x45 cm.





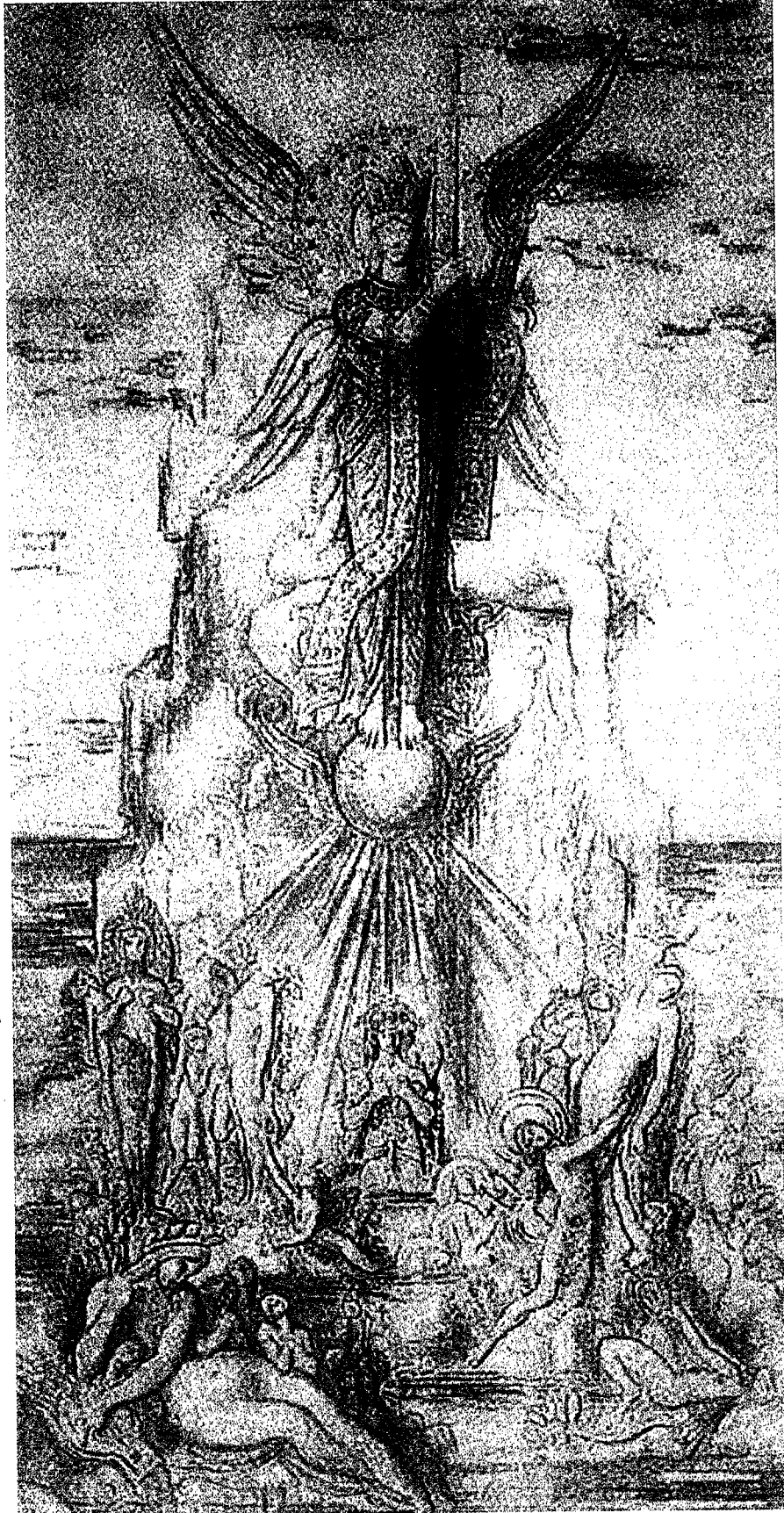
Resim 8: Eros ve Musalar, kağıt tizerine suluboya, 16.2x23.3 cm.



Resim 9: Zeus ve Semele, tuval üzerine yağlıboya, 212x118 cm.



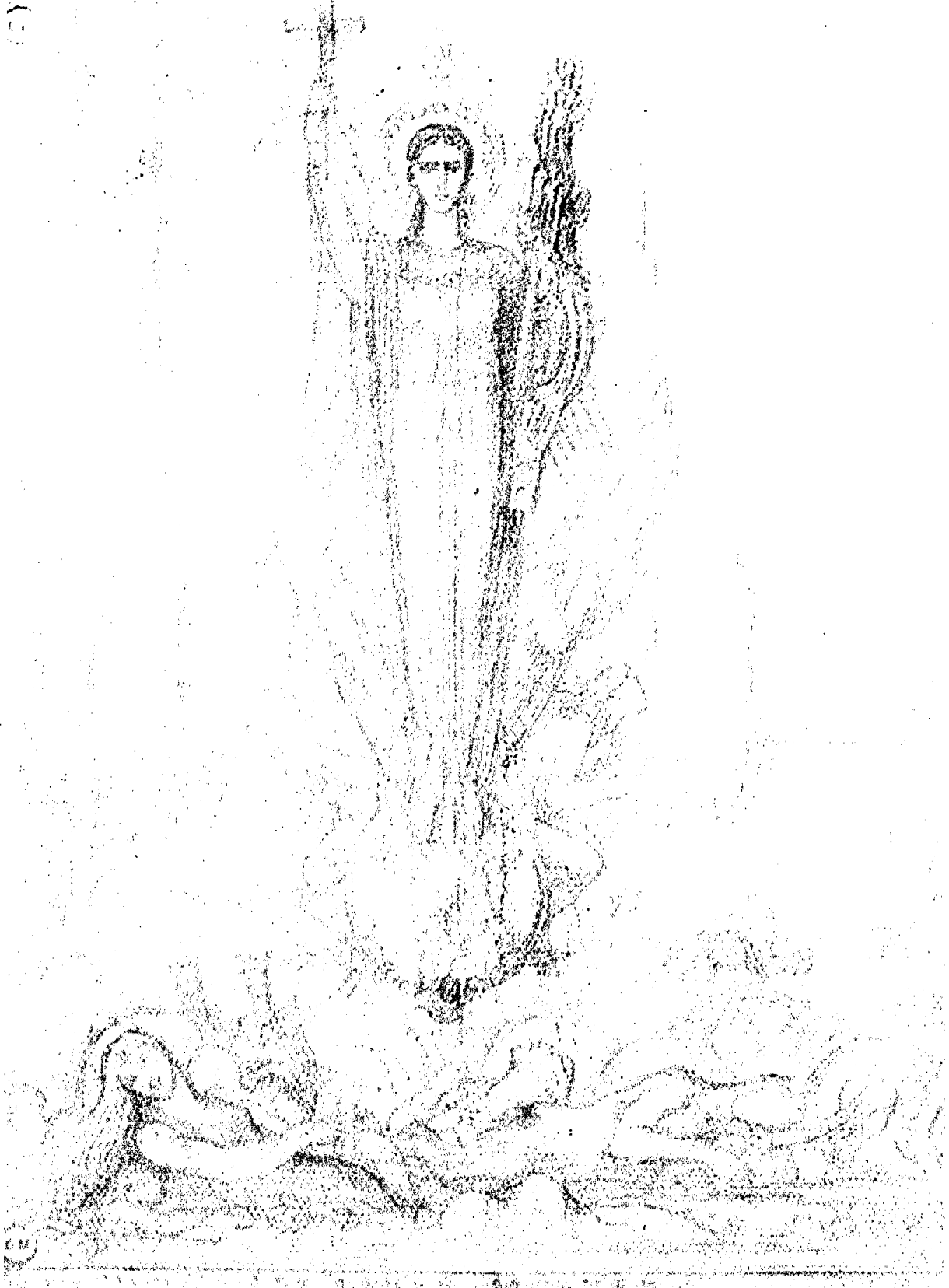
Resim 10: Ölü Lirler, tuval üzerine yağlıboya, 230x120 cm.



**Resim 11: Ölü Lirler, Emil Delobre. Gustave Moreau'nun eskizlerinden yararlanarak hazırladığı karton üzerine karakalem, 27x22 cm.**



Resim 12: Ölü Lirler, kağıt üzerine suluboya, 37.5x25 cm.



Resim 13: Ölü Lirler, karakalem eskiz çalışması, 35x25 cm.

# KARNAVAL VE PERHİZ ARASINDAKİ SAVAŞ: BRUEGHEL'İN YAPITINA İLİŞKİN BİR ÇÖZÜMLEME

*“The Battle Between Carnival  
and Lent”: An Analysis on  
Brueghel’s Painting*

Serap Yüzcüller Aarsal\*

---

*This paper concentrates on the painting “The Battle Between Carnival and Lent” by the Flemish master Pieter Brueghel. In medieval European and Renaissance culture, Carnival, the opposing ecclesiastical ritual before Lent (a time of abstinence), focuses on three main themes, which are food, sex and violence. These elements were portrayed by the figures of “Carnival” and “Lent”. On Brueghel’s painting the contrast between pious and profane, pleasure and piety, excess and scarcity are symbolised. This paper discusses the social role of the Carnival in medieval European and Renaissance culture while focusing on the symbolic references of above mentioned elements based on “The Battle Between Carnival and Lent”.*

---

\* Araş.Gör., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı.



Toplumun her kesiminden insanları aynı zaman ve mekânda bir araya getirmesi nedeniyle toplumsal yaşamda önemli bir rol üstlenen şenlikler, karakteristik özelliklerini yitirmesine karşın günümüzde hâlâ varlığını sürdürür. Avrupa kültüründe kutlanan şenliklerin kökeni, Dionysos için yapılan şenliklere bağlanır.<sup>1</sup> Antik Yunan dünyasında şarap tanrısı olarak bilinen Dionysos, öncelikle bir doğa tanrısıdır ve bitkilerin, ölümün ve yaşamın yenilenmesinin simgesi olarak tapınım görmüştür. İnsanla doğa arasındaki ilişkinin vurgulandığı Dionysos kültü, doğanın sırlarına ermenin yolunu “şarap ve sarhoşluk” olarak açıklar. Antik Yunan dünyasına öteki tanrılardan daha geç girmesine karşın onun için yapılan şenlikler Yunan yaşamının daha çok canlanmasını sağlamış, bu şenliklerde oynanan oyunlardan tragedya ve komedyaya doğmuştur. Aslında Antik Yunan’da sonbahar ve ilkbahar başlarında doğurganlık ve bereket sağlayan bütün tanrılar adına kutlamalar yapılmaktaydı;<sup>2</sup> ancak Dionysos şenlikleri, zamanla öteki tanrılarınkıyle karşılaştırılmayacak ölçüde önem kazanmıştır. İnsanların dünyasına yakınlığıyla öne çıkan Dionysos kültüründe, coşku ve bu coşkuyla doğaya karışma söz konusudur.<sup>3</sup> “(...) Bu bayramlar alabildiğine canlı, dişi-erkek ayrımı gözetmeksizin, bir kendi başına bırakılmışlık içinde, belirli bir yerde düzenlenir, kuşakların dalgalanmaları her ailenin bağlı bulunduğu gelenek kurallarını aşar, ağırbaşlılık bilmez, doğanın en yırtıcı yabansılığını kendilerini koyuvermiş gibi bir ortam oluşur, en yadrganan biçimde, aşırı sevgi ile yırtıcılık birbirine karışır (...)”<sup>4</sup>

Şenliklerin en önemli karakteristiği, düzen-düzensizlik, kutsal-kutsal olmayan gibi pek çok karşıtlığı içinde barındırmasıdır. Bu karşıtlık olgusunun kökleri, Antik Yunan tanrılar dünyasındaki Apollon-Dionysos çatışmasına

bağlanır. “*Tragedyanın Doğuşu*” adlı eserinde Friedrich Nietzsche, bu karşıtlığı sanat bağlamında şöyle yorumlar: “(...) *Kaynakla erekler bakımından, Apollo’ca olan yontu sanatıyla, Dionysos’ca, dışbiçime dayanmayan müzik arasında oldukça büyük bir karşıtlık çıkar ortaya, Grek ülkesinde. Yollarının ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yan yana gider. Çokluk birbirleriyle açıkça çatışırlar; karşılıklı olarak yeni, güçlü doğumlar uğruna. Bu karşıtlığın savaşını sürdürmek için kaynaşırlar (...)*”<sup>5</sup>

Apollon ve Dionysos karşıt kutupları temsil eder: Apollon aristokratik durağan yetkinlik (soyluluk) idealini, Dionysos ise halka özgü coşkuyu.<sup>6</sup> Şenliklerin karakteristiğini oluşturan ise, Apollon’un temsil ettiği ‘durağanlık’ tarafından önlenmeye çalışılan, Dionysos kültürünün vurguladığı ‘coşku’dur. “(...) *Dionysos’ca olmanın büyüü altında, yalnız kişi kişiyle bağlantı kurmaz, doğanın coşkunluğu içinde sevince kapılarak birbirine dış bileyenler, yabancılaşanlar, yitirdiği oğlu ile buluşunca sarmaş dolaş olan bir insan gibi birbirleriyle kaynaşır(...)*”<sup>7</sup>

Pagan dünyadan tek tanrılı kültürlere dek toplumsal yaşamın en önemli eğlence biçimlerinden biri olan şenlikler, birey-toplum ilişkisi bağlamında birçok işleve sahiptir. Aydınlanma felsefesinin önemli düşünürü Jean Jacques Rousseau, tiyatro ile halk şenliklerini karşılaştırdığı yapıtında (*Considération sur le gouvernement de Pologne*), tiyatroyu büyük kentlerin yozlaşmış sanatı olarak değerlendirmiş, bunun yerine halk şenliklerini halkı topluca bir araya getirdiği için yüceltmıştır.<sup>8</sup> Aristoteles’in *katharsis* kavramına yeni bir yorum getiren Rousseau, kardeşlik bilincini vurgulaması nedeniyle şenlikler ile *katharsis* kavramı arasındaki ilişki üzerinde durmuştur. Fransız toplumbilimci Emile Durkheim, ritüel ve şenliklerin bir yandan

<sup>1</sup> Bu konuda bkz: J.G.Frazer, *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri*, Cilt 1, Payel Yay., İstanbul 1991.

<sup>2</sup> C. Estin, H.Laporte, *Yunan ve Roma Mitolojisi*, TÜBİTAK Yay., Ankara 2002, s.64.

<sup>3</sup> Z. İndirkaş, “Antik Yunan Tiyatrosunda Masklar”, *Tiyatro Dergisi*, Sayı 66, İstanbul 1997, s.42.

<sup>4</sup> F. Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, Say Yay., İstanbul 2003, s. 24.

<sup>5</sup> A.g.e, s. 17.

<sup>6</sup> G. Thomson, *Aiskylos ve Atina*, Payel Yay., İstanbul 1990, s.157.

<sup>7</sup> F. Nietzsche, a.g.e., s.21.

<sup>8</sup> Adı geçen yayına ulaşılammıştır. Alıntı: M. And, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1982, s. 5.



bireyselliğin gelişimi, bir yandan da bireyin toplumsal yaşama katılımı anlamında çok önemli işlevler üstlendiğini belirtir:<sup>9</sup> Şenlikler geleneklerin sürekliliği, değer yargılarının kökleşmesi, toplumsal ilişkilerin güçlenmesi noktasında belirleyici bir rol oynamaktadır.

Günümüz kültür tarihçilerinden Peter Burke, geleneksel Avrupa halk kültüründe şenliklerin, gündelik ilkelere bir karşı çıkış eylemi olduğuna işaret edip gündelik yaşamı 'idareli harcama süreci', şenlik dönemini ise 'israf zamanı' olarak tanımlar.<sup>10</sup> Ayrıca halk şenliklerinin başlıca işlevlerinden biri de eğlencedir. Şenlik dönemleri, insanlar için yaşamını kazanma çabasından bir kaçış, iyi bir gösteri yaparak eğlenmek için önemli bir fırsattır.

Toplumsal ve bireysel anlamda gündelik yaşama ilişkin sıkıntıları bir süreliğine askıya alan ve halkın birliktelik ruhunu güçlendiren şenlikler, aynı zamanda, içlerinde köklü toplumsal değişimleri, hiyerarşik yapıya saldıran isyanları da barındırabilmektedir. Şenliklerin işlevlerine ilişkin ortaya konan başka bir görüş de, şenliklerin belli bir sosyal düzenden bezginliğe uğrayan bireylerin her an patlayabilmeleri olasılığı karşısında bir güvenlik aracı olduğu tezidir. Özellikle Afrika kültürleri üzerine incelemeler yapan Max Gluckman ve Victor Turner gibi araştırmacıların öne sürdükleri bu görüş, şenliklerde otorite tarafından izin verilen, toplumsal düzene ilişkin protesto eylemlerinin, aslında kurulu düzeni korumanın bir biçimi olduğunu vurgulamaktadır.<sup>11</sup>

Yukarıda özelliklerine kısaca değindiğimiz şenlik tanımlamasına denk düşen en önemli şenlik türü, Avrupa halk kültüründe kutlanan Karnaval'dır. Geleneksel Avrupa halk kültüründeki şenlikler; evlilik, doğum gibi aile festivalleri, azizler adına düzenlenen yortular ve Avrupa'nın pek çok bölgesinde görülen, Paskalya, Bahar Bayramı, Noel'in 12. Günü,

Yeni Yıl, 6 Ocak Bayramı ve Karnaval gibi kutlamalardan oluşan yıllık festivallerdi. Avrupa halk kültüründe yer alan ve her biri kendine özgü etkinlikler içeren bu şenlikleri, yazılı ve görsel anlamda en iyi karakterize eden şenlik örneği, Karnaval'dır.

Karnaval dönemi, Aralık ayının sonunda (genellikle 26 Aralık) ya da Ocak ayının başında başlar, Büyük Perhiz'in arife gününe (Son Salı) dek sürerdi. Perhiz'den önceki son üç gün kutlamaların doruğa ulaştığı süreçti. Bölgesel farklılıklara göre değişkenlik gösteren Karnaval şenlikleri, Ortaçağ ve Rönesans boyunca Avrupa'nın genelinde görülmesine karşın özellikle İtalya, İspanya, Fransa gibi güney Avrupa ülkelerinde yılın en önemli kutlamasını oluşturur. Karnaval mekânları, kentlerin ana meydanları ve bu meydanlara bağlanan sokaklardı. Örneğin, Venedik'te San Marco, Roma'da Corso meydanları, kentten ve bölgedeki köylerden gelen pek çok insanı konuk eden şenlik mekânlarıydı.<sup>12</sup> Orta ve kuzey Avrupa ülkelerinde daha çok açık havada gerçekleştirilen bahar ve yaz ortası festivalleri kutlanmaktaydı.

Genellikle toplumsal ya da dinsel kuruluşlar tarafından düzenlenen bu şenlik, sokakların duvarları olmayan bir tiyatro sahnesi, sokakları dolduran insanların oyuncu ve balkonlarından bakanların ise izleyici haline geldiği bir 'oyun' olarak düşünülebilir.<sup>13</sup> Ortaçağ şenliklerinden yola çıkarak *karnavalesk* kavramını geliştiren Rus edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin, Karnaval'ı "sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında ayırım yapılmaksızın gerçekleşen bir tören"<sup>14</sup> olarak açıklar.

Karnaval gösterilerinin en önemli öğeleri; çeşitli kostümler giyen insanları taşıyan gösteri arabalarının oluşturduğu geçit töreni, karada ve denizde düzenlenen yarışmalar (at üstünde yapılan mızrak dövüşü, kayık yarışları vd.) ve bir oyunun sahnelenmesidir. Jacob Burckhardt,

<sup>9</sup> P. Manning, Emile Durkheim, <http://www.csuhoio.edu/sociology/Manning/Chapter20220E/mileDurkheim.doc>, 01.01.2004.

<sup>10</sup> P. Burke, *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*, İmge Kitabevi, Ankara 1996, s. 203.

<sup>11</sup> A.g.e., s. 227-228.

<sup>12</sup> *Dictionary of the Italian Renaissance*, Ed. By J.R. Hale, Thames and Hudson, London 1995, s. 70.

<sup>13</sup> P. Burke, a.g.e., s.208.

<sup>14</sup> M. Bakhtin, *Karnaval'dan Romana*, Ayrıntı Yay., İstanbul 2001, s. 238.

XV. yüzyılda, yarışmalar ve geçit törenleri bakımından Roma'daki kutlamaların zengin bir çeşitlilik gösterdiğini, ayrıca Karnaval zamanı Papa II. Paul'un Venedik Sarayı'nın önünde halka bir ziyafet verdiğini yazar.<sup>15</sup> Sahnelenen oyunlar bölgesel farklılıklar gösterir. İtalya'da kentin ana meydanına dikilen bir kalenin ele geçirildiği kuşatma oyunu, Fransa'da dava oyunu, İspanya'da uyduruk vaaz verme oyunu, Almanya'da gelinin bir erkek, damadın ise bir ayı olabildiği evlilik oyunu yaygın olarak görülenler arasındaydı.<sup>16</sup>

Sahnelenen oyunlar çoğunlukla 'Karnaval' ve 'Perhiz' figürleri üzerinde temellenir. Karnaval, şiş göbekli, pembe yanaklı, neşeli, sosis ve tavşan gibi yiyecekler taşıyan ve genellikle bir varile oturtulan şişman bir adam olarak temsil edilir. Bunun tam karşısı olan Perhiz ise karalar giyinmiş, balıklarla gezen, sıska ve yaşlı bir kadın biçiminde karşımıza çıkar. Flaman resminin Rönesans dönemindeki en önemli temsilcilerinden Pieter Brueghel'in "**Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş**"<sup>17</sup> adlı resmi (1559), bu iki figürün ön plana çıktığı ve Karnaval ortamına ilişkin pek çok karakteristik öğenin yansıtıldığı çalışmalardan biridir (Resim 1). Kalabalık bir insan topluluğunun (yaklaşık yüz yetmiş kişi!) yer aldığı kasaba meydanında, bir bira fıçısı üstünde ata binmiş gibi oturan şişman adam 'Karnaval' ile bir rahip ve rahibe tarafından çekilmekte olan el arabasında oturan sıska, yaşlı kadın 'Perhiz' arasında bir mızrak savaşı yapıldığı görülür. Karnaval'ın elinde domuz ve tavuk eti, sosis gibi kızartılmış etler geçirilmiş bir şiş, Perhiz'in elinde ise üzerinde iki ringa balığının yer aldığı bir ekmekçi küreği bulunur (Resim 2). İki figür arasında gerçekleşen bu mizansen savaş, Perhiz döneminden önceki üç gün içinde yapılan tipik eğlencelerden biriydi. Bu sahte savaşın sonunda Karnaval figürü sembolik olarak yargılanır, "Son Salı" günü idam edilerek ya da başı kesilip

bir tabuta yatırılarak öldürülürdü.<sup>18</sup> Bazı bölgelerde Karnaval figürü yakılarak köyün dışına taşınırdı. "Ölümün dışarı taşınması" olarak adlandırılan bu tören, baharı ve yaşamı geri getirme düşüncesini temsil etmekteydi.<sup>19</sup>

Brueghel'in çalışmasına dikkatli bakıldığında, resmin sol tarafına tam bir eğlence havasının egemen olduğu, sağ tarafın ise yardımseverlik ve dinselliği vurgulayan temalarla doldurulduğu görülür. Karnaval tarafındaki figürler kendilerini yemek yemeye, içki içmeye, dansa, kumara ve aşka vermişlerdir (Resim 3). Bu kendinden geçmişlik içinde etraflarında koltuk değnekleriyle yürümeye çalışan sakat insanları, dilencileri görmezden gelen bir tavır içinde oldukları söylenebilir. Karnaval'ın yanında maskeli figürler dikkati çekmektedir. Karnaval döneminde sıklıkla erkekler kadın gibi, kadınlar da erkek gibi giyinirler ya da din adamı, maskara, vahşi adam, vahşi hayvan kostümleri giyerler, bu giysilere genellikle maske de eşlik ederdi. Maske, insanların günlük kimliklerinden kurtularak yeni kimlikler kazanmasını sağlarken aynı zamanda toplumsal sınıf ve ulus ayrılıklarını ortadan kaldıran bir simgeye dönüşür. Perhiz figürünün yer aldığı sağ tarafta, dinselliğe ilişkin çeşitli eylemlerde bulunan insanlar betimlenmiş (Resim 4): kilisenin ana kapısından çıkmakta olan koyu renk giysili din görevlileri, ellerinde vaaz sırasında oturdukları tabureleri taşıyarak kilisenin yan kapısından çıkan dindarlar, içinde bir ölünün taşındığı dört tekerlekli bir yük arabasını çekmekte olan bir kadın, başka bir ölü için dua eden insanlar, dilencilere sadaka verenler... Burada siyah kürklü bir erkek figürü, cebindeki dua kitabı, taşıdığı para kesesi ve başındaki deri başlığıyla göze çarpar (Resim 4). Gözleri görmeyen dilencilere sadaka vermekte olan bu adam anlaşıldığı üzere varsıl bir kasaba sakinidir. Arkasında yer alan ve kilise taburesini taşıyan erkek çocuğu (ya da bir cüce) ise olasılıkla uşağıdır. Resimde arka plana doğru

<sup>15</sup> J. Burckhardt, *İtalya'da Rönesans Kültürü*, Cilt 2, Maarif Basımevi, İstanbul 1958, s. 578

<sup>16</sup> P. Burke, a.g.e., s. 210.

<sup>17</sup> Sanatçının 1559 tarihli bu yağlı boya resmi (118x164,5cm.), Viyana'da Kunsthistorisches Museum'da bulunmaktadır.

<sup>18</sup> J.G. Frazer, a.g.e., s. 248.

<sup>19</sup> A.g.e., s.251. Avrupa'nın bazı bölgelerinde rastlanan bu uygulama ile Antik dünyadaki toprak-bereket mitoslarında görülen ölme-dirilme motifi arasında koşutluklar vardır. (Bu konuda bkz: J.G. Frazer, a.g.e., s. 268.)

gidildikçe ön plana egemen olan keskin karşıtlıkların yavaş yavaş kaybolduğu görülür. Başka bir deyişle Brueghel, uyumsuz karakterlerin oluşturduğu bu kalabalık insan kitlesini resmin arka planında bir araya getirmiştir (Resim 1). Kilisenin yanında topaç oynayan çocuklar, koltuk değnekleriyle yürümeye çalışan sakatlar, balık satan bir kadın, merdiven üzerinde cam silmekte olan başka bir kadın, dans edenlere doğru yürümekte olan din görevlileri bir bütünlük içinde betimlenmiştir. Meydana açılan sokakta bir halka halinde el ele tutuşarak dans edenler, bir fiçı üzerinde içki içen erkek figürü, bu figüre eşlik edenler ile meydana doğru yürüten dindarlar iç içe geçmiş bir grup oluşturur (Resim 1). Sahnenin sol ve sağ taraflarında karşımıza çıkan karşıtlık düşüncesi, Karnaval şenliklerinin en karakteristik boyutudur. Bu anlamda sanatçının resmin arka planında Karnaval ve Perhiz figürlerine ilişkin uyumsuz öğeleri bütüncül bir anlayışla betimlemesi, bu şenlik türünün öteki boyutunu temsil eder. Karnaval zıtlıkların konu edildiği, karşıtlıkların bir araya geldiği bir şenliktir. Bu nedenle çift anlamlı bir ritüeldir.<sup>20</sup>

Karnaval'ın özünü oluşturan bu karşıtlık teması ilk olarak Karnaval ve Perhiz imgelerinde kendini ifade eder. Perhiz, Hıristiyanlık inancında bir oruç ve dünyevi zevklerden sakınma dönemidir. Bu sakınma sadece et için değil, cinsellik, oyun ve eğlence için de söz konusudur. Resimde betimlenen Perhiz figürü, bu anlamda gerçekçi bir betim kabul edilebilir. Karnaval ise Perhiz döneminde yapılamayanların hepsini içerir, bu nedenle dilediği gibi yiyip içen, şişman, dünyevi zevkleri temsil eden bir figür olarak karşımıza çıkar. Öte yandan resimde Karnaval figürünün başında taşıdığı, içinde et bulunan yemek kabı oburluğa çağrışım yaparken, Perhiz'in başındaki kovan biçimli başlık ise Kiliseyi sembolize eden bir öğedir.<sup>21</sup> Karnaval ve Perhiz; tutku ve mantık, şehvet ve akıl, zevk ve dindarlık, aşırılık ve yokluk gibi pek çok öğe arasındaki mücadeleyi temsil eder. Bu bağlamda pagan

dünyada Dionysos ve Apollon arasında ortaya çıkan uyumsuzluk, Avrupa Hıristiyan kültüründe Karnaval ve Perhiz arasındaki karşıtlıkta tekrar belirir.

Karnaval figürü üzerine yapılan saptamalar, bu şenlik türüne ilişkin üç ana temaya işaret eder: yiyecek, cinsellik ve şiddet. İlk olarak İtalya'da kullanılmaya başlanan *carnevale* kelimesinin kökünü oluşturan *carne*, etin saklanması; *vale* ise ete veda anlamına gelmektedir.<sup>22</sup> Şenlik boyunca bol miktarda yiyecek ve içki tüketilir, "Son Salı" günü bu tüketim doruğa ulaşırdı. Karnaval ziyafetinin birincil yemeği, domuz ve sığır etiydi. Özellikle Hollanda'da etin yanı sıra gözleme de çok tüketilen yiyecekler arasında yer alır. Brueghel, resminde şenliğin yemek boyutuna da değinir. Karnaval figürünün taşıdığı şişte domuz başı, tavuk ve sosis vardır. Arka tarafta sandalyede oturan bir kadın ocakta gözleme yaparken betimlenmiştir (Resim 3). Sol tarafta görülen "Mavi Kayık Hanı"nda,<sup>23</sup> pencerelerden bakan, içki içerek eğlenen kadınlar ve erkekler görülür. Hanın önünde betimlenen gezici aktörler "Çirkin Gelin" oyununu sergilemektedir.<sup>24</sup>

Carne kelimesi aynı zamanda 'insan eti', 'insan bedeni' anlamlarını da içerir. Karnaval boyunca sosis, yumurta gibi çeşitli fallik simgeler gösteri yapılarak sokaklarda dolaştırılırdı.<sup>25</sup> Ayrıca kaba cinsellik bağlamında kadınları kaçıran orman adamı ve aylar erkeğin cinsel iktidarının, horoz ve domuz ise şehvetin simgeleri idi.<sup>26</sup> "Karnaval somut biçimde bedensel zevkler çağrıştıran sembolik biçimlerle örülmüş bir dil kullanır."<sup>27</sup> Bunun en önemli kanıtlarından biri, Karnaval döneminden dokuz

<sup>22</sup> The Shorter Oxford Dictionary, London 1972, s. 267.

<sup>23</sup> W. S. Gibson, a.g.e., s. 84. (Resimde, söz konusu hanın üzerinde asılı olan bir levhada mavi bir kayık imgesi görülmektedir. "Mavi Kayık", Karnaval şenliklerinin düzenlenmesine katkıda bulunan toplumsal kuruluşlara sıkça verilen bir isimdi, bununla birlikte zamanı ve parayı israf eden sarhoşları, kumarbazları temsil eden bir deyim olarak da kullanılmaktaydı.)

<sup>24</sup> A.g.e., s. 82.

<sup>25</sup> L.M. Powell, "Feasts, Fears and Festivals: Mirrors of Renaissance Society", [www.yale.edu/ynhti/curriculum/units](http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units), Yale-New Haven Teachers Institute, 05.12.2003.

<sup>26</sup> P. Burke, a.g.e., s. 213.

<sup>27</sup> M. Bakhtin, a.g.e., s. 237.

<sup>20</sup> M. Bakhtin, a.g.e., s. 240.

<sup>21</sup> W. S. Gibson, Bruegel, Thames and Hudson, London 1977, s. 79.

ay sonra doğumların rekor sayıya ulaşmasıdır. Hem yiyecek ve içkinin hem de cinselliğin aşırılığı ile bedenın zaferi vurgulanır. Brueghel'in Mavi Kayık Hanı'nın üst katında öpüşürken betimlediği çift ve resmin ön planında görülen yumurtalar şenliğin cinsellik temasına bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Karnaval, yemek ve cinsellik kadar şiddetin de ön plana çıktığı bir şenliktir. Saygısızlık, saldırganlık, yıkıp dökme, küfür bu sürecin değişmez öğeleri arasında yer alır. Politik baskı ve cezalandırılma olmaksızın insanların kendi görüşlerini, otoriteye karşı çıkış nedenlerini özgürce ifade edebildikleri ve birbirlerine sözlü saldırılarda bulunabildikleri tek zaman olması nedeniyle bazı Karnaval kutlamalarında saldırıların ileri gitmesi sonucunda suç işleme ve öldürme olaylarına rastlandığı bilinmektedir.

Karnaval, Avrupa halk kültüründe görülen şenlikler arasında özellikleri nedeniyle en uç noktada olan şenlik türüdür. James Frazer, "Altın Dal" adlı çalışmasında Karnaval'ı Avrupa halk kültüründe kutlanan öteki şenlikler gibi ekinlerin büyümesi, bereket ve doğurganlık üzerine temellenen bir şenlik olarak açıklar.<sup>28</sup> Peter Burke ise Karnaval şenliklerinin salt 'bereket ruhu'na dayandırılmayacağı ya da kaynağı ne olursa olsun bu şenliklerin, o çağ insanları için bereketi ifade etmediği tezini savunur.<sup>29</sup> Bununla birlikte Karnaval simgeleri (sosis, yumurta gibi fallik simgeler) düşünüldüğünde, bereket ya da doğurganlık öğelerine bir gönderme olduğu düşünülebilir. Burke, bu göndermeden yola çıkılarak çeşitli spekülasyonlar üretilebileceği, Karnaval'ın değişik insanlar için değişik anlamlar taşıyabileceği sonucuna varır.

Karnaval, bir bütün olarak değerlendirildiğinde, onunla en iyi örtüşen tanımın "başaşağı dünya" olduğu görülür. "Ters yüz edilmiş yaşam", "dünyanın tersine çevrilmiş tarafı" ya da "tepetaklak dünya" bu tanımın türevleridir. Karnaval süresince gündelik

yaşama ilişkin pek çok öğe tersine çevrilir ve bu 'tersine çevirme' durumu meşrulaştırılır. Yaşamın yapısını ve düzenini belirleyen yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar Karnaval süresince askıya alınır. Özellikle hiyerarşik yapıyla ilişkili olan sosyo-hiyerarşik (toplumsal sınıf, tabaka, yaş vd.) eşitsizlikler geçici olarak ortadan kalkar. Hollandalı tarihçi Johan Huizinga, bir kültür olgusu olarak oyunun toplumsal yaşamdaki işlevini ele aldığı "*Homo Ludens*"te, oyunu bilinen yasaları askıya alarak 'bildik dünya'yı geçici süreyle iptal eden bir edim olarak tanımlamış; alışılmış yaşamı erteleyerek kendi kurallarıyla yeni bir düzen kurması bağlamında oyun ile Karnaval geleneği arasında benzeşim kurmuştur.<sup>30</sup> Karnaval, gündelik yaşamdaki hiyerarşik katmanların yapısını bozuluma uğratarak katılımcılara yeni roller biçerek yeni bir gerçeklik alanı yaratır. İnsanlar giydikleri kostümler ve yüzlerine taktıkları maskeler yoluyla günlük kimliklerinden kurtulur, yeni kimlikler kazanırlar. Sıradan bir insanın kral ilan edilerek tahta çıkarılması ve ardından bu sahte kralın tahttan indirilmesi en sık rastlanan gösterimlendendir. Bakhtin, sahte kralın tahta çıkarıldıktan sonra tahttan indirilmesi ritüelini, Karnaval'a özgü bir dünya anlayışı olarak yorumlar: "(...) Karnaval tümüyle yok edici ve tümüyle yenileyici zamanın şenliğidir. Tahta çıkarma/tahttan indirme edimi (...), karnavalın ters yüz edilmiş dünyasını açmakta ve kutsamaktadır(...) Daha en başından tahta geçirme edimi, tahttan indirmeye göz kırpmaktadır. Tüm karnaval simgeleri kendilerinde daima bir olumsuzlama perspektifi (ya da tersini) barındırır. Doğum ölümle, ölüm de yeni bir doğumla doludur (...)"<sup>31</sup>

"Başaşağı dünya" teması, yaşamdaki pek çok öğeye yansıtılır. Karnaval'da eşyaların kendi işlevleri dışında kullanılması tipiktir: pantolonun kafaya geçirilmesi, başta şapka yerine tabak taşınması, ev aletlerinin silah olarak kullanılması... Öte yandan kadınların erkek gibi, erkeklerin kadın gibi giyinmesi,

<sup>28</sup> J.G. Frazer, a.g.e., 247 vd.

<sup>29</sup> P. Burke, a.g.e., s. 217.

<sup>30</sup> J. Huizinga, *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, Ayrıntı Yay., İstanbul 1995, s. 30.

<sup>31</sup> M. Bakhtin, a.g.e., s. 240-241.

varsıllarla yoksulların birlikte alışveriş etmesi, hizmetçilerin efendilerine emir vermesi, yoksulların varsıllara sadaka vermesi şenlik süresince olağan olaylardı. Karnaval'ın özünü oluşturan karşıtlık teması, fiziksel bir terslik biçiminde, XVI. yüzyıldan itibaren kitap ve afişlerdeki resimlere de yansır.<sup>32</sup> Bu resimlerde, insanlar başlarının üstünde, kentler gökyüzünde, ay ve güneş yeryüzünde betimlenir. Balıklar uçarken, horoz, köpek, at gibi hayvanlar ise denizde resmedilir.

Ortaçağ Avrupası'nda geleneksel halk kültürünün singesi haline gelen Karnaval şenlikleri, zirve noktasını Rönesans döneminde yaşar.<sup>33</sup> Karnaval'a özgü dünya anlayışı Rönesans'ın insana ilişkin ortaya koyduğu değerlerle büyük ölçüde örtüşür. Ancak XVI. yüzyıldan itibaren Karnaval şenliklerinin sorgulanma sürecine girdiği görülür. Halk şenlikleri sırasında sık sık toplumsal düzeni tehdit eden isyan ve ayaklanmaların gerçekleştiğini ve bunların şenlik kuralları içinde meşrulaştırıldığını daha önce belirtmiştik. Otoritenin denetimi altında izin verilen bu protesto gösterileri, aslında insanları toplu halde suç işlemekten uzaklaştırarak kurulu düzeni korumaya yönelikti. Başka bir deyişle bir tür 'toplumsal denetim' biçimiydi. Bu noktadan hareketle, Karnaval'ın yargılanması, idam edilmesi ya da yakılması ritüelleri, ters yüz edilen yaşamın tekrar ters yüz edilmesi zamanının geldiğine işaret eder.<sup>34</sup> Öte yandan şenlik sürecinin değişmez öğelerinden olan sembolik şiddet kimi zaman gerçek şiddete dönüşerek isyan ve ayaklanmalara yol açmakta, böylece toplumsal denetim mekanizması işlevini yitirebilmekteydi. Bu nedenlerden ötürü hiyerarşik yapının üst katmanları, toplum tarafından tehdit edildikleri gerekçesiyle halk şenliklerinin yasaklanması önerisini dile getirdiler. XVI. yüzyılda, Protestan ve Katolik Reform hareketlerinin destekleyicileri tarafından başta Karnaval olmak üzere halk şenliklerine yönelik bir saldırı politikası uygulamaya

koyuldu. Protestan ve Katolik dindarlar sınıfının Karnaval'a ilişkin öncelikle iki dinsel itirazları vardı: Birincisi bu şenliğin Hıristiyanlık dışı, paganist dönemin kalıntıları olarak kabul edilmesidir. İkinci itiraz nedeniyse, Karnaval'ın Tanrıdan uzaklaştırıcı özellikleri olan, insanlara ahlak dışı davranışlarda bulunmaları için fırsat veren, günah ve aşırılığı ön plana çıkaran bir süreç olmasıydı. Milano başpiskoposu Carlo Borromeo gibi reformcular, Karnaval'ı pagan dönemin Bacchanalia'sına benzeterek,<sup>35</sup> "Karnaval zamanı Tanrıya karşı ağır suçlar işlenmektedir"<sup>36</sup> düşüncesiyle Karnaval şenliklerini kınadılar. Halk şenlikleri sarhoşluk, oburluk ve şehveti bir araya getirerek insanları günaha yönlendiriyor, bedensel hazza düşkünlüğe özendiriyordu. Zamanın ve paranın israf edilmesi nedeniyle gösteriş olarak nitelendiriliyordu.

Protestan ve Katolik reformcular halk kültürünün öğelerine aynı derecede saldırmıyorlardı. Protestan hareket daha radikal bir politika izleyerek Katolik Kilisesi'nin birçok uygulamasını pagan kalıntılar olarak değerlendirir. Bununla da kalmayarak aziz yortularının kaldırılması gerektiği, çünkü azizlere pagan dünyadaki tanrıların ve kahramanların işlevlerinin yüklendiği tezini savunur. Protestanlar genel anlamda şenlik düşüncesine itiraz ederek bir zamanın başka bir zamandan daha kutsal olduğu görüşüne karşı çıkarlar.<sup>37</sup> Bazı zamanların kutsallığında ısrarcı olan Katolik reformcular politikalarında daha ılımlıydı. Onlar şenliklerin yasaklanması yerine arındırılması yolunu tercih ettiler. Bu arındırma girişimi Karnaval şenliklerine bazı yasaklar getirdi. Karnaval sırasında din adamları gibi giyinmek, rahiplerin halk şenliklerine katılarak dans etmeleri ve maske takmaları, dans ve oyunların kilise ve kilise bahçelerinde sergilenmesi yasaklandı.<sup>38</sup> Uygulamanın temel

<sup>32</sup> A.g.e., s. 237.

<sup>33</sup> P. Findlen, "Between Carnival and Lent: The Scientific Revolution at the Margins of Culture", *Configurations* 6, 1998, s. 243-267.

<sup>34</sup> P. Burke. a.g.e., s.243.

<sup>35</sup> A.g.e., s. 244. Bu noktada, Ortaçağ'da Kilise tarafından düzenlenen ve kiliselerin mekân olarak kullanıldığı "Aptallar Festivali"ne değinmek gerekir. Bu festivalde aptalların

<sup>32</sup> P. Burke, a.g.e., s. 214.

<sup>33</sup> M. Bakhtin, a.g.e., s. 248.

<sup>34</sup> P. Burke, a.g.e., s. 229.

amacı, Karnaval şenliklerine duyulan eğilimin Perhiz dönemini aşmasını engellemektir. Bu kaygı en iyi ifadesini, 1607'de İtalya'da yayımlanan anonim eser "Karnavala Karşı Sözler" (*Discorso contro il Carnevale*)deki 'Karnaval, Perhiz'in en büyük ve amansız düşmanıdır'<sup>39</sup> cümlesinde bulur.

Peter Burke, Brueghel'in resmindeki mizansen savaşta, Karnaval'ın geleneksel halk kültürünü, Perhiz'in ise halk eğlencelerini düzenlemeye ya da bastırmaya çalışan dindarlar sınıfını temsil ettiği<sup>40</sup> görüşünü dile getirir. Burke'ün yorumu, yukarıda sözü edilen Karnaval şenliklerine ilişkin saldırı politikaları üzerine temellenir.

Resme geri dönersek, Karnaval ve Perhiz arasındaki savaş hangi tarafın kazandığı sorusunun yanıtı belirsizdir. Her iki tarafın da bazı avantajları olduğu söylenebilir: İyi ahlak ve doğruluk Perhiz'le birlikte; ancak Karnaval tarafındaki Mavi Kayık Hanı kiliseden çok daha hareketli görünür. Öte yandan arka planda, sağ tarafta baharı temsil eden meyveli ağaçlar Perhiz'i destekler, soldaki ağaçlar ise meyvesizdir. Bununla birlikte varsıl kasaba sakini Karnaval tarafına doğru yönelmiştir. Aslında Brueghel iki taraf arasına keskin bir çizgi çizmeyerek zaferin hangi tarafa ait olduğu konusunda izleyiciye gel-git'ler yaşatır.

Yapıtta dikkati çeken başka bir nokta, Brueghel'in sanatının vazgeçilmez bir yanı olan alaycı üsluptur. Sakatların betimlenişinde, pencerede oturan erkek figüründe, kilisenin yan kapısından çıkan dindarlar sınıfında, hanların pencerelerinden bakan figürlerde hep bu alaycı üslup göze çarpar. Sanatçı hem Karnaval hem de Perhiz tarafındaki insanları (başka bir deyişle hem dünyeviliği hem de dinselliği) alaycı bir üslupla betimlemiştir. Neredeyse bütün figürler budalalıktan izler taşımaktadır. Yapıtın budalalığa ilişkin bu göndermelerini, Michel Foucault'nun önerisine uyararak Brueghel'in

dünyalı bir seyirci olarak etrafında kanadığını gördüğü deliliğin içine kaymış olmasına bağlayabiliriz.<sup>41</sup> Tam da bu noktada resmin merkezinde konumlanmış olan iki figür dikkat çekicidir (Resim 1). Biri kadın öteki erkek olan bu figürler sahnenin her iki tarafından da bağımsız bir tavır sergilemektedir. Onlara üzerindeki giysiden anlaşıldığı üzere bir soytarı eşlik eder. Soytarının elinde taşıdığı ve gündüz olmasına karşın yanmakta olan meşale, Karnaval'ın 'başasağı dünya' temasına bir göndermedir.<sup>42</sup> Bu tür şenliklerde soytarının işlevi, dinsel ve resmi ritüelleri alaya alarak biçimsel olan her şeye muhalif olmak ve bedenini işlevlerini ön plana çıkararak yüce olan her şeyi alçaltmaktır. Resimdeki soytarı figürü, söz konusu çifti, dinsel ve dinsel olmayı bir araya getiren bu meydandan uzaklaştırmak için harekete geçmiş gibi görünmektedir. Burada başka bir noktaya da değinmek yerinde olacaktır: Aslında söz konusu üç figür tam olarak resmin merkezinde yer almaz. Resmi ortadan ikiye bölen alan, balıkçı kadınların su çektikleri kuyunun bulunduğu eksendir. Brueghel bu üç figürü merkezden kaydırmış, ancak bastıkları zemini anlaşılabilir bir biçimde çok parlak resmedip ilgiyi o noktada toplayarak sahnenin merkezi haline getirmiştir. Böylesi bir betimleme, Brueghel'in yapıtlarında sıkça rastlanan Maniyerist betimleme anlayışıyla açıklanabilir.

Sahnenin merkezinde karşımıza çıkan bu figürlerin meydandaki kalabalıktan uzaklaşma yönelimleri, her iki tarafın da zafere ulaşamayacağını bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Brueghel, yapıtında yaşamsal kaygılarından arınarak bir arada eğlenen insanları ve bu eğlence haliyle karşıtlık gösteren dindar sınıftan figürleri sahneye taşıırken bir taraftan da yukarıda sözü edilen üç figürü merkeze yerleştirerek izleyiciyi şu soruya yönlendiriyor olabilir: "Karnaval gerçekte neye

piskoposu seçilir, kiliselerde şarkılar söylenip dans edilir ve içki içilirdi. Karşı-Reformasyon hareketiyle birlikte "Aptallar Festivali" etkinliğini yitirmiştir.

<sup>39</sup> P. Findlen, a.g.y.

<sup>40</sup> P. Burke, a.g.e., s.235.

<sup>41</sup> M. Foucault, *Deliliğin Tarihi*, İmge Kitabevi, Ankara 1995, s.52. (Foucault, 1500'lü yıllardan 1800 yıllarına dek Batı'da deliliğin tarihini ele aldığı bu yapıtında, Brueghel'in "Aptallar Gemisi" adlı resmine çarpıcı bir yorum getirmektedir.)

<sup>42</sup> R. and R. Hagen, *Bruegel: The Complete Paintings*, Taschen, Köln 2000, s. 50.

hizmet eder?” Bu noktada Rousseau, Durkheim ve Bakhtin gibi kuramcıların Karnaval’a (ya da genel olarak şenliklere) yükledikleri toplumsal dayanışma ve hiyerarşik yapının bozuluma uğratılması olguları tartışmaya açılabilir. Çünkü bu tür yaklaşımlar, genel perspektifte, Karnaval şenliklerinin yapısına ilişkin olumlayıcı bir çözümlemede bulunur. Oysa Gluckman, Turnér, Burke gibi kültür tarihçilerinin öne sürdükleri tez madalyonun öteki yüzünü ortaya koyar. Elbette Karnaval ve türevi şenlikler tabuların yıkılması, alternatif yaşam alanlarının yaratılması anlamında otoritenin eleştirilmesine ortam hazırlamakta, ifade özgürlüğüne olanak tanımaktaydı. Ancak bu ifade özgürlüğü de zaman ve mekânla sınırlandırılan, yeni kuralların geçerli kılındığı ‘oyun’un bir parçasıydı. Bu açıdan bakıldığında otoriteye saldıran bütün eylemler, yine otoritenin denetim mekanizması altında gerçekleştirilen “isyan ritüelleri” olarak tanımlanabilir. Şenlik süresince toplumsal düzenin yasalarının geçici olarak askıya alınması durumu, sonuç olarak yürürlükteki yapılanmanın sürekliliğine hizmet eden bir edim halini alır. Böylesi bir yaklaşımdan hareket edilirse Brueghel’in yapıtın merkezine yerleştirdiği üç figür daha fazla önem kazanır. Burada dünyevi ve dinsel her tür bilgeliğin yok edildiği bir dünya görüşü yaşama geçirilir. Söz konusu figürler, karşıtlıkların oluşturduğu şenlik mekânından soyutlanarak bu dünyaya ait olmadıkları izlenimini vermektedirler. Özellikle soytarı figürünün yapıtın merkezindeki varlığı, Foucault’nun imlediği gibi<sup>43</sup> budalalığın aslında dünyanın büyük bilgisi olduğu söylemine çağrışım yapar. Son kertede kazanan ne Perhiz’dir ne de Karnaval...

Brueghel’in yapıtına da konu olan Karnaval ve Perhiz arasındaki çatışma, tarihsel gerçeklik bağlamında, dindar sınıfın baskısıyla son bulmuştur. Protestan ve Katolik reformcuların girişimleri sonucunda 1550 ve 1650 yılları arasında pek çok halk geleneği yasaklanır. Reformcuların karşı çıktığı birçok öğeyi içinde barındıran Karnaval şenliklerinin çöküşü ise Rönesans’tan sonra başlar. XVII. yüzyıldan itibaren Avrupa geleneksel halk kültürünün en önemli temsilcilerinden olan folk-karnaval yaşamı zayıflama sürecine girer. Henüz Rönesans döneminde “saraya özgü festivalimsi bir maskeli balo kültürü”<sup>44</sup> ortaya çıkmış ve zamanla Karnaval şenliklerinin yerini maskeli balo çizgisindeki etkinlikler almıştır. Bu festivalimsi oluşumlar, Karnaval dünyasına özgü kimi özellikleri bünyesine katmaya çalışsa da büyük ölçüde geleneksel Karnaval biçiminden uzaklaşır. Karnaval gösterimlerinin gerçekleştirildiği sokaklar ve meydanlar terk edilerek etkinlik kapalı bir mekâna sıkıştırılır. Öte yandan Karnaval tarzındaki başka şenlikler halka açık bir meydan şenliği olma özelliğini sürdürse de Karnaval’a özgü dünya anlayışı ve simgesel biçimler tüm anlamını yitirir. XVII. yüzyılın ortalarına dek insanların doğrudan katılımcı oldukları Karnaval yaşamı, 1650’lerden itibaren komünal bir gösteri yapmaya yönelik ruhunu yitirme sürecine girmiştir.

<sup>43</sup> M. Foucault, a.g.e., s. 48.

<sup>44</sup> M. Bakhtin, a.g.e., s. 249.



Resim 1: Pieter Bruegel, Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş, 1559, Kunsthistorisches Museum, Viyana





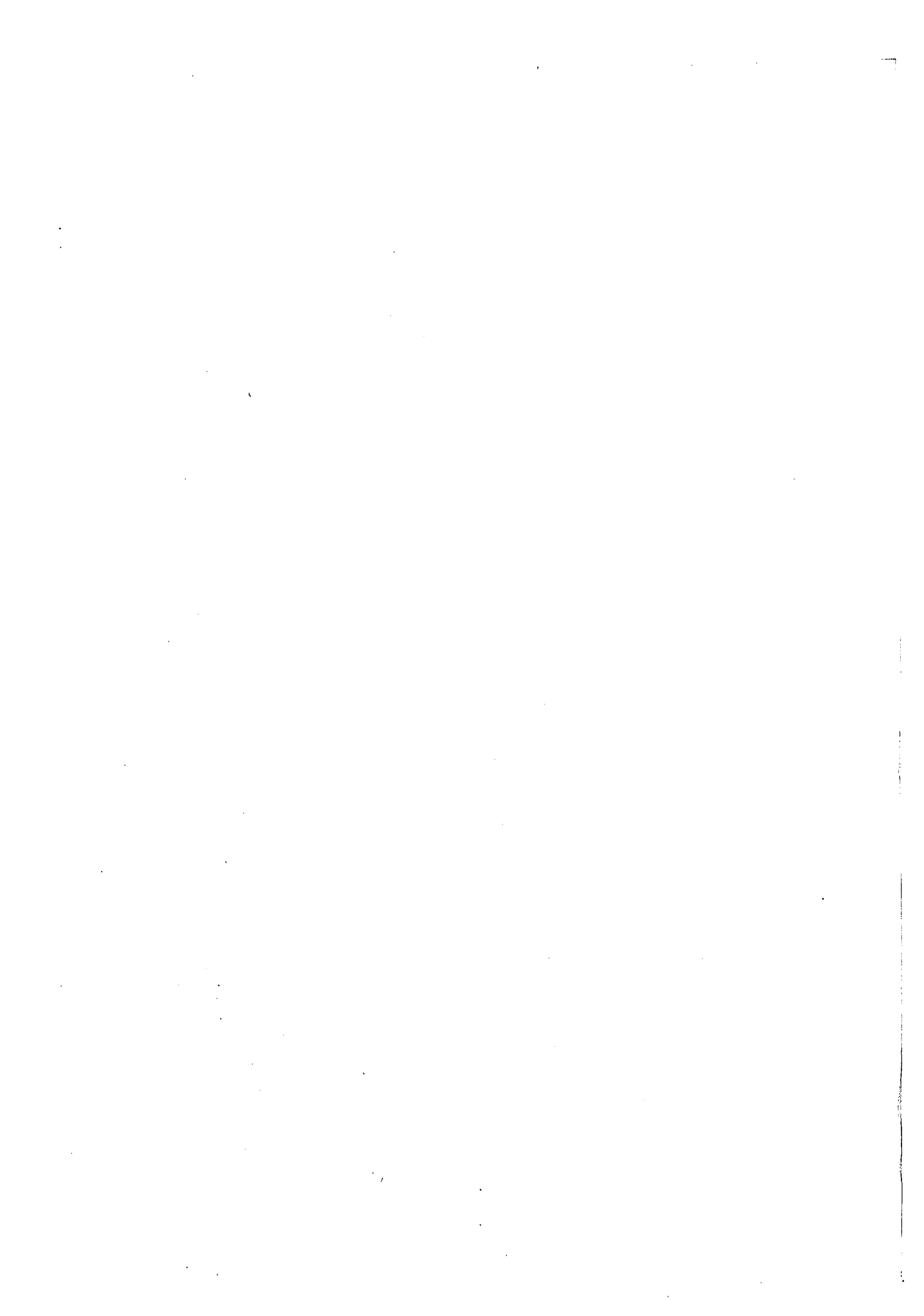
Resim 2: Pieter Bruegel, Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş (detay).



Resim 3: Pieter Brueghel, Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş (detay).



Resim 4: Pieter Bruegel, Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş (detay).



## İ.Ü. EDEBİYAT FAKÜLTESİ SANAT TARİHİ BÖLÜMÜ YÜKSEK LİSANS TEZLERİ

**Emine Kırıkçı:**

**“12. ve 13. Yüzyılların Anadolu Türk Süsleme Sanatında Güneş, Ay ve Yıldız Simgelerinin Değerlendirilmesi” , 2004, 196 sayfa, 93 resim.**

**Danışman: Prof. Dr. M. Baha Tanman**

Anadolu Selçukluları Türk tarihinde son derece önemli rol oynamış, tıpkı Anadolu toprakları gibi bir geçiş vazifesi görmüştür. Henüz kabul ettikleri bir dinin ahlâkı olan tasavvuf yani İslâm mistizmi onların kültür politikasını büyük ölçüde şekillendirmiştir. Anadolu’da yaşamış ve yaşayan halkların oluşturduğu kültürü yadsımayıp, eski Şaman inancı ile İslâm inancını sentezleyerek oluşturdukları kültürle yepyeni ve farklı bir kültür ortamı geliştirmişlerdir. Böyle bir ortamda gelişen simgecilik anlayışı, yaşamı ve evreni yeniden yorumlayarak onlara çeşitli anlamlar yüklemiştir.

Çalışmada yeni oluşan bu kültür ortamında görülen güneş, ay ve yıldız motiflerinin simgesel değeri araştırılarak dönemin kültür ortamı içinde yorumlanmıştır. Özellikle mimari bezemede görülen bu motifler ile bunları simgeleyen figürlerin geçmişle ve yaşadığı dönemle bağlantısı irdelenmiştir. Seramik, alçı, çini, maden, halı ve kumaşta uygulanmış olan adı geçen motifler saptanıp ikonografik açıdan gözden geçirilmiştir. Ayrıca göksel semboller özellikle ay-yıldız, Osmanlı devleti de dahil olmak üzere bir çok devlette resmi arma olarak kullanılmış, günümüzde Türk bayrağında beş kollu yıldız ve hilâl olarak yerini almıştır. Türkler, Roma ve Bizans’a ait fethettikleri yerleşim yerlerinde kendilerine yabancı olmayan bu şekli bulmuşlardı.

Sonuçta, Anadolu Selçuklu döneminde, bir yandan Orta Asya’nın İslâm-öncesi inançlarından, öte yandan Anadolu ve Yakın Doğu’nun antikçağdan beri süregelen inanç birikiminden beslenen ve islâmî-tasavvufî bir çerçeve içinde ifade edilen güneş, ay ve yıldız simgeleri, mimari bezemede ve diğer süsleme sanatlarda kullanılmıştır. Söz konusu astrolojik-mistik simgeler, Anadolu Selçuklu dünyasının kültür kaynaklarını ve zengin anlam dilini sanata yansıtan öğeler olarak görülmelidir.

**Reyhan Mete:**

**“Yahudi Hıristiyan ve Müslüman Sanatlarında Kudüs İmgesi” , 2005, 425 sayfa, 204 resim, 41 harita.**

**Danışman: Prof. Dr. M. Baha Tanman.**

Tezde adı geçen üç inancın bakış açısıyla, ilk çağlardan modern döneme kadar sanatta Kudüs’ün yansıtılış biçimi gözler önüne serilmeye çalışılmış, yüzyıllar boyunca tutarlı bir “ideal” Kudüs imgesi olup olmadığı araştırılmıştır.

Öncelikle her üç dinin kutsal kitapları incelenmiştir. İlk monoteist din olan Yahudiliğin Eski Ahit kitabı ile başlanmış ve Tevrat’ın Kudüs’e sıradışı önemini kazandıran ve onu inananlarının gözünde yücelten pasajlarına atıf yapılmıştır. Eski Ahit, Yahudi Apokaliptik yazmaları gibi kaynaklar izlenerek, Yahudilerde Kudüs imgesinin gelişimi tarihî olarak sunulmuştur. Hıristiyanlık için de aynı şekilde, Yeni Ahit’in Kudüs’e bakış açısı irdelenmiş ve Kudüs imgesinin Hıristiyan inancında Yeni Ahit ve Hıristiyan yorumlarıyla (*exegesis*) nasıl şekillendiği ortaya konmuştur.

Doğrudan Kudüs lafzı geçmeyen Kuran'ı Kerim'de Kudüs'e atıfta bulunan ayetlere ve bunların tefsirlerine yer verilmiştir. Kuran-ı Kerim'de Kudüs'ün anılması nicelik olarak Kitab-ı Mukaddes'le kıyaslanamayacak kadar az da olsa, Kudüs konusunun sıklıkla temas edildiği ve İslâmiyet'te çok önemli bir diğer kaynak olan hadislerin İslâm inancında Kudüs'ün üçüncü kutsal şehir olarak algılanışının tesis edilmesinde oynadıkları role işaret edilmiştir. Yine İslâm inancında Kudüs'ün yüce bir konum kazanmasını pekiştiren kaynaklar olan Kudüs'ün Faziletleri (*Fezâilü'l-Kuds*) edebiyatına geniş yer verilmiştir.

2. yüzyıla ait ilk örneklerden başlayarak 20. yüzyıla kadar ulaşılmıştır. Erken Dönem Yahudi Sanatı, Hıristiyan Roma İmparatorluğu'ndan Erken Örnekler, Ortaçağ Batı Avrupa Sanatı, Ortodoks Sanatı, Rönesans Sanatı, Haritalar, İslâm Sanatı, Diaspora Yahudilerinin Sanatı, 19. yüzyılda Oryantalizm ve Kudüs ile Modern Sanatta Kudüs gibi bölümlerde, ilgili dönemlere ait örneklerle Kudüs imgesi ortaya konmuştur. Buna ek olarak, daha önce sanatta ideal Kudüs betimleri benzeri bir çalışma yapılmamış olduğundan, herhangi bir dönem yahut bakış açısı etraflıca çalışılmadan önce, genel olarak Kudüs imgesi saptanarak, sanatta yansımalarının araştırılması gerekli görülmüştür.

Sanat yapıtları üç dine aidiyetlerine göre tasnif edilmiş ve mümkün olduğunca kronoloji izlenerek verilmiştir. Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslâm'ın farklı betim gelenekleri, her dönem için, her üç dine ait örneklerle eşit yoğunlukta yer verilememesine yol açmıştır.

Özetle, 2. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Kudüs'ün sıradışı konumunun sanattaki manifestosunun öncelikle gözler önüne serilmesi amaçlanmış ve her üç bakış açısının benzerlikleri, farklılıkları, birbirine etkileri ve devamı değerlendirilmeye çalışılmıştır.

#### Hümeyra Uludağ:

“Osmanlı Hat Sanatında Tekke Yazıları”, 2005, 405 sayfa, 265 resim.

Danışman: Prof. Dr. M. Baha Tanman.

Osmanlı İmparatorluğu'nda, 18. yüzyılda III. Ahmed dönemi (1703-1730) ile birlikte başlayan, 19. yüzyıl boyunca devam eden ve “Batılılaşma Dönemi” olarak adlandırılan dönemde siyasi, iktisadi, askerî ve sosyal değişimlerin etkisi altında farklı bir sanat anlayışının oluşmaya başladığı görülür. Değişen bu sanat anlayışı, Osmanlı'da sosyal yaşamın bütün sahalarında etkisi görülen tekkelerin sanat faaliyetlerine de yansımıştır. Bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan ve gerek içerik ve anlam, gerekse sahip olduğu sanat değeri açısından hat sanatının klasik örneklerinden büyük farklılıklar gösteren ve bugün yaygın şekilde “tekke yazıları” olarak adlandırılan tekke ve tasavvuf kültürü kaynaklı eserler, tezin konusunu oluşturmaktadır.

Bu çalışmada 18. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak tekkelerin kapatıldığı 1925 yılına kadar, Osmanlı devletinin sınırları içerisindeki tarikat çevrelerinde yaygınlaşan ve günümüzde tekke yazıları olarak tanımlanan ürünler, içerdikleri figüratif öğelerin betimleme mantığı ve tasavvufi anlam boyutu açısından tarikat sembolizmi, Tanzimat dönemi sosyo-kültürel şartları ile modaları tarikatlar arası etkileşimler ve saray-tekke teşrifatı arasındaki benzerlikler gibi kriterler göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

Tezin katalog kısmını oluşturan eserler Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul Divan Edebiyatı Müzesi, Ankara Etnografya Müzesi, Konya Mevlana Müzesi, Nevşehir Hacı Bektaş Müzesi, İstanbul Vakıf Hat Sanatları Müzesi ve özel koleksiyonlarda yapılan bir çalışma sonucunda biraraya getirilmiştir.

Çalışmada günümüze kadar araştırılmamış ya da sadece birkaç meraklı kişinin mütevazı çalışmaları ile sınırlı kalmış ve genelde hat sanatının primitif örnekleri olarak görülen bu ürünlerin kendi dönemleri içinde ifade ettikleri anlam ve önem ortaya konularak objektif olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

**Aynur Gürlemez:**

**“Çağımız Sanatında Hazır-Yapım ve Dönüşüme Uğramış Nesne”, 2003, 43 Sayfa, 28 Resim.**

**Danışman: Doç. Dr. Uşun Tükel**

Marcel Duchamp'ın, sanatçı, sanat eseri ve seyirci konumunu değiştirdiği günden beri, günlük kullanım ve seri üretim nesnelere sınırsız müdahalelere uğrayarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Duchamp sonrasında sanat nesnesi konumuna yükseltiletilen nesnelere Man Ray ile birlikte, “*dönüşüme uğramış nesne*”, yani “*object transformed*” halini almış, bu dönüşümler Dada sonrasında pek çok akım içinde örneklerini vermeye devam etmiştir.

*Dönüşüme uğramış nesne*'nin, kapsamı olan *hazır yapım*'dan ayrıldığı noktalara dikkat çekmek istediğimiz bu araştırmada, *hazır yapım* ve *dönüşüme uğramış nesne*'nin ortaya çıkışına değinilmiş, taşıdıkları ironi ve gösterdikleri diğer farklılıklar nedeniyle *dönüşüme uğramış nesne*'ler, *hazır yapım*'lardan ayrı olarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme yapılırken *dönüşüme uğramış nesne*'lerin sanat üretimi içindeki uygulamalarına yer verilerek, günümüz sanatının da içinde bulunduğu geniş bir zaman dilimi kronolojik olarak incelenmiştir.

Bugün bir çeşit *hazır yapım* olarak kabul ettiğimiz *dönüşüme uğramış nesne*'ler, izleyiciyle kurdukları ilginç diyalog yüzünden *hazır yapım*'lar içinde farklı bir yere sahiptirler. Felsefenin ve sanatın kesişme noktasına geldiği günümüz sanatı içinde, duyularımıza yaptıkları sarsıcı göndermeler ile *dönüşüme uğramış nesne*'ler, günümüz sanatının bir parçası olmaya devam etmektedir.

**Seda Yavuz:**

**“Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi”, 2004, 56 Sayfa, 39 Resim.**

**Danışman: Doç. Dr. Uşun Tükel**

Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi konulu tezde 20.Yüzyılın ikinci yarısında sanatsal anlamda karşılaşılan yenilikler, bunların ne tür etkilerle oluştuğu ve sonrasında nasıl bir iz bıraktıkları incelenmiştir. Yöntemsel açıdan, yapı-bozumsal bir kurguya gidilmeye çalışılmış, bu bağlamda işlenen konu farklı bakış açılarının birlikte sunulması ve tartışılması olarak ortaya çıkmıştır. 20.Yüzyılın en popülerleşmemiş sanatsal hareketi olduğu öne sürülen Fluxus Hareketi, Fluxus sanatçılarının işlerini çözümlenerek anlatılmış ve bu işlerin günümüz sanatındaki etkileri tartışılmıştır. Yüzyılımızın sanatsal durumuna genel bir bakış sağlandıktan sonra incelediğimiz konu çerçevesinde, plastik sanatlar- işitsel sanatlar olarak ilişkilendirilebilecek bir disiplinler arası sanatsal durum incelemesi yapılmıştır.

**Şule Kılıç:**

**“Orta ve Geç Bizans Dönemi Giysileri (9. – 14. Yüzyıllar)”, 2004, 182 sayfa, 52 resim, 20 çizim.**

**Danışman: Doç. Dr. Engin Akyürek**

Bu çalışmada Bizans giysilerinin tanımlanması, işlevi ve kullanım alanlarının saptanması ve tarihsel süreç içerisinde meydana gelen değişimlerinin belirlenmesi ele alınmaktadır. Konunun kapsamı dokuzuncu yüzyıl ile ondördüncü yüzyıl sonu arasındaki dönem ile sınırlandırılmıştır. Bu döneme ait giysiler, belli toplumsal sınıf ya da kurumlara göre ayrılan bölümler içerisinde; mozaik, fresko, minyatür, sikke ve mühürler gibi ağırlıklı olarak görsel veriler ile yazılı kaynaklardan elde edilen bilgiler ışığında değerlendirilmiş, belirgin giysi türlerinin resim ve çizim örnekleri sunulmuştur.

## DOKTORA TEZLERİ

**Araş.Gör. Dr. Gülberk Bilecik:**

**“Ayverdi Haritası’nın Işığında XIX. Yüzyılda İstanbul’un Tarihi Yarımadası’nda İnşaat Faaliyetleri”**, 2004, 388 sayfa, 20 harita paftası, 22 karşılaştırma haritası, 20 plan, 121 fotoğraf, 36 eski resim, 6 gravür.

**Danışman: Prof. Dr. M. Baha Tanman**

Bu çalışma, Batılılaşma çabalarının yoğunlaştığı XIX. yüzyılda İstanbul’da görülen değişim ve yeniliklerin mimariye ne şekilde ve hangi yoğunlukta yansıdığına belirlenmesi, ayrıca tarihi yarımada da görülen inşaat faaliyetlerinin tespit edilmesi amacıyla yapılmıştır.

Çalışmaya temel olarak, 1875-1882 seneleri arasına tarihlenen ve Yük. Müh. Mim. Dr. Ekrem Hakkı Ayverdi tarafından Şehremaneti Hendesehanesi’nde müsvedde halinde bulunan, Ayverdi’nin çalışmaları neticesinde tamamlanarak ilk defa 1958 senesinde, bazı ilavelerle 1978 senesinde ikinci defa yayınlanan harita alınmıştır. Çalışmada, 1800 tarihinden haritanın tamamlandığı 1882 senesine kadar inşa edilen ve haritada yerleri belirlenen yapılar tespit edilmiştir. Belirlenen 190 adet yapının pafta numaraları, yerleri, tarihçeleri, mimari ve süsleme özellikleri hakkında bilgi verildikten sonra günümüzdeki durumları anlatılmıştır. Yapılar yerlerinde incelenerek fotoğrafları çekilmiş, mevcut olmayan binaların resimleri eski resim ve gravürlerden faydalanılarak tespit edilmiştir.

Çalışmada dönemin siyasi durumunun mimari faaliyetleri ne şekilde yönlendirdiği, mimari faaliyetlerin bölgelere göre değişen yoğunluğu ve niteliği araştırılmış, şehir hayatına giren yeniliklerin ve değişimlerin mimariyi nasıl etkilediği belirtilmiştir. Çalışmada ayrıca Ayverdi Haritası’nın, İstanbul’un kalbi sayılan tarihi yarımada da, XIX. yüzyılda gerçekleşmiş olan doku değişimlerinin, inşa edilen, yok olan, yenilenen, onarımlarla özgün karakterini kaybeden mimari eserlerin tespitinde ve incelenmesinde başvurulacak kaynakların başında geldiği vurgulanmıştır.

**Dr. Nicole Kançal:**

**“Bahçesaray’daki Hansaray’ın Yerleşim Düzeni ve Mimarisi”**, 2004, 338 sayfa, 16 plan, 16 çizim, 493 resim.

**Danışman: Prof. Dr. M. Baha Tanman**

Bu çalışmada Kırım hanlarının başkent Bahçesaray’daki sarayları ilk defa kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. “Hansaray” veya “Bahçesaray” adı altında bilinen saray külliyesinin yerleşim düzeninin yüzyıllar içindeki değişimini araştırılmış, sarayı oluşturan mekânların mimari özellikleri ve süsleme programları ile uğradıkları değişim birlikte incelenmiştir. Araştırmamızda Kırım Hanlığı dönemi (XVI.-XVIII. yüzyıllar) ağırlıklı olmakla beraber, Rus dönemine ve bu dönemde yapılan değişikliklere ve restorasyonlara da yer verilmiştir.

Hansaray hakkında geniş bir kaynak taraması yapılmış ve yapı yerinde detaylı olarak incelenmiştir. Sarayın bütün kitabeleri okunup tezde her birine yer verilmiş, sarayın yüzyıllar içinde geçirdiği değişiklikler belgelendirilmeye çalışılmıştır. Hansaray’ın kavramsal düzeninin daha iyi anlaşılması için devlet ve saray teşkilâtına ilişkin bilgiler sunulmuştur.

İncelememiz, Hansaray’ın yerleşim planının bir taraftan Türk-Moğol geleneği içinde, diğer tarafta İslâm saray geleneği içinde yer aldığını göstermiştir. Sarayın günümüze ulaşan mekânlarının çoğu XVIII. yüzyıldan kalmadır. Mimari açıdan bu mekânlar Osmanlı mimarisinde örnekleri görülen unsurları sergilemektedir.



Bu çalışma, Kırım'daki Müslüman-Tatar dönemine ait eserler için bir ön çalışma ve ileride Hansaray'a lâayık bir restorasyon ve koruma projesi için bir hazırlık niteliğindedir.

**Gülgün Yılmaz:**

**“19. Yüzyıl Osmanlı Sosyal Yaşamında Sanat Eseri Olarak Yeni Objeler”, 2003, 221 Sayfa, 48 Levha.**

**Danışman: Prof. Dr. Arzu Gül İrepeğlu**

Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa'daki gelişmeleri izlemesi İstanbul'un fethiyle başlamış; 16. yüzyılda fetih ve kuşatmalar Akdeniz ve Doğu Avrupa'ya yönelmiştir. Savaşlar, anlaşmalar, elçi kabulleri, nüfus aktarımları, ticaret, devşirmeler, yabancı sanatçıların Saray'da çalışması gibi ilişkiler, Osmanlı ile Avrupa arasında bağların güçlenmesine neden olmuştur. 19. yüzyılda Osmanlı “Batılılaşmış”, Batı da Doğu'ya karşı bir merak uyanmıştır. Batı köken ve esinli eşyalar tercih edilirken Avrupa'da Doğu'ya özgü eşya giysiler yaygınlaşmıştır. Sultan III. Ahmet dönemi (1703-1730) Avrupa ile ilişkiler açısından bir dönüm noktası kabul edilmektedir. 18. yüzyıl ile başlayan bu süreçte, gelişen teknoloji ile bağlantılı olarak Batı'ya olan ticari bağımlılık artmıştır. Öte yandan devlet politikası gereği uygulanan ıslahat çalışmaları için Avrupa ülkelerinin model alınması ile önce kurumlar Batılılaşmış, sonra Saray ve Saray'ın ilişkide olduğu soylu kesim Batılı etkileri gündelik yaşama geçirmeye başlamıştır. 19. yüzyılda gündelik yaşama sıçrayan Avrupa etkileri sonucu evlere giren yeni objelerin sanat açısından incelenmesiyle; ortaya çıkan yeni eşya formları ve yeni malzemelerden üretilen geleneksel formlar, kurulan fabrikalar ve Osmanlı pazarına yönelik Avrupa ticaretinin sınırları ortaya çıkmaktadır. Tez, 19. yüzyılın Avrupa ve Osmanlı açısından genel bir tablosunu çizmekte, bu dönemde Osmanlı yaşantısına giren yeni objelerin sanatsal eğilimlerdeki değişimi ne yönde etkilediğini ve ne oranda kabul gördüğünü araştırmaktadır.

**Esra Aliçavuşođlu:**

**“1980 Sonrası Türk Sanatı'nda Sanatçının Yaratımında Kendilik Temsili”, 2005, 319 Sayfa, 192 Resim.**

**Danışman: Doç.Dr. Uşun Tükel**

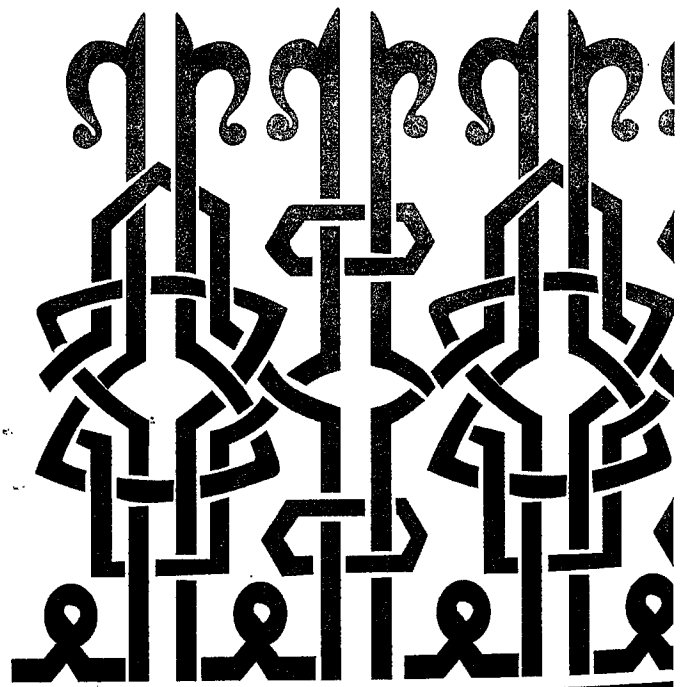
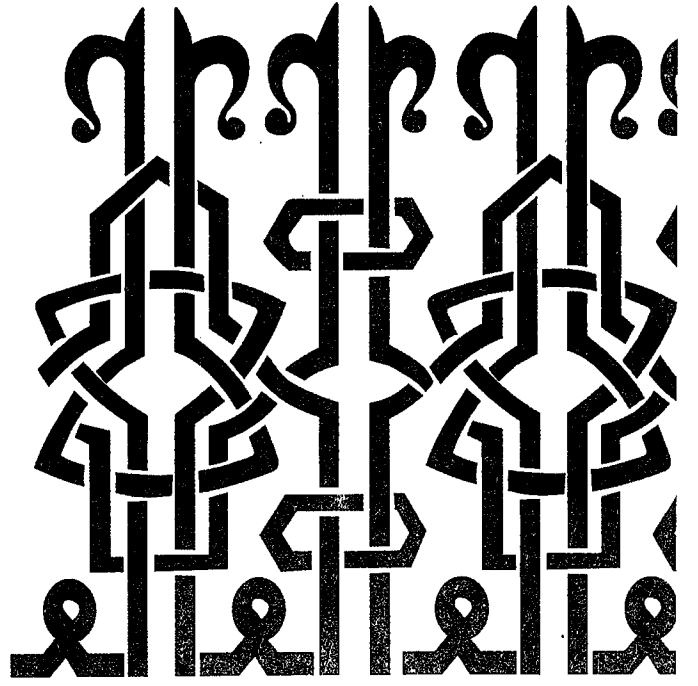
1980 Sonrası Türk Sanatı'nda Sanatçının Yaratımında Kendilik Temsili başlıklı bu çalışma, yakın dönem Türk sanatının ana izleklerinden birini irdelemektedir. 1980 sonrası dönemde toplumun hemen her kesiminde karşımıza çıkan bireysel yönelim sanata da yansımış, sanatçı iç dünyasına, kendisine evrilen bir sürece girmiştir. Bu dönemden itibaren yoğunluk kazanan ve günümüze dek büyük bir ivmeyle yükselişe geçen, sanatçının yaratımında kendilik temsiline ortaya çıkış nedenleri ve bu temsilin ele alınmış biçimleri sosyo-kültürel ve psikolojik olguları içinde barındırmaktadır. Bu olgunun ortaya çıkış nedenleri farklı eksenlerde yürüyen, ancak paralel yol alan ve 1980 sonrasının toplumsal değişimini de içine bir yapıdadır. Bu değişimin temel dinamikleri, 1980 askeri müdahalesinin ardından gelen depolitikleşme süreci ve toplumun bütün kurumlarını içine alan bireycilik, bireyselleşme ve birey olma çabalarında görülebilmektedir. Sanatta bireyselleşmeyi, bireysel yol alışları ve kendine yönelmeyi tetikleyen bu durum, 1990'lardan itibaren küreselleşme ve postmodernist teorilerin aracılığıyla çeşitlenmiş; bir birey olarak sanatçının kendi dünyasını merkeze alarak, kültürel kimlik, cinsel kimlik, toplumsal bellek, kişisel mitoloji, kurmaca kimlik gibi, kimi zaman politik yönelimleri de içine alan farklı mecralara doğru evrilmiştir. Bu olguların tümünü içinde barındıran ve bir kavram olarak kendilik temsili 1980 sonrası çağdaş Türk sanatını belirleyen ve çerçevesini çizen önemli bir olgudur. Bu çalışma, bu olguları yapıtlarında kullanan sanatçıları büyüteç altına almakta ve bu yönelimlerini hangi bağlamlar çerçevesinde ürettiklerini irdelemeye çalışmaktadır.

## SANAT TARİHİ ARAŞTIRMA MERKEZİ'NDEN HABERLER

Merkezimizin yayınladığı Sanat Tarihi Yıllığı'nın XVII. Sayısı "Prof. Dr. Nurhan Atasoy'a Armağan" olarak ayrılmıştır.

Merkezimizin düzenlediği Sanat Tarihi Konferansları çerçevesinde Prof. Dr. Semra Ögel, 26 Nisan 2005 tarihinde "Çağdaş Türk Resminde Gelenek ve Yenilenme" konulu bir konferans vermiş, kendisine Araştırma Merkezimiz tarafından bir plaket sunulmuştur.





Kitabın Satış Fiyatı : 11,00 - YTL  
Öğrenciye İnd. Satış Fiyatı : 8,80 - YTL