

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ
SANAT TARİHİ ARAŞTIRMA MERKEZİ

İ.Ü.Yayın No:5054

ISSN 0579-4080

Sayı 17 / 2004

SANAT TARİHİ YILLIĞI XVII



İSTANBUL
2011

SANAT TARİHİ YILLIĞI

İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi

YAYIN KURULU

Uşun Tükel
Sorumlu

M. Baha Tanman
Engin Akyürek

Feridun Emecen
Zühre İndirkaş

DANIŞMA KURULU

Karin Adehl	İlknur Kolay
Ayda Arel	Hans Georg Mayer
Oluş Arık	Zeynep Mercangöz
Rüçhan Arık	Selçuk Mülayim
Oktay Aslanapa	Ayla Ödekan
Nurhan Atasoy	Semra Ögel
Esin Atıl	Gönül Öney
Serpil Bağcı	Filiz Özer
Afife Batur	Ebru Parman
Gönül Cantay	Günsel Renda
Yıldız Demiriz	Julian Ruby
Geza Fehervari	Zeki Sönmez
Semra Germaner	M. Baha Tanman
A. Sinan Güler	Zeren Tanındı
Zeynep İnankur	Uşun Tükel
A.Gül İrepoğlu	Tarcan Yılmaz
Robert Osterhout	

Sorumlu Müdür:

Yard.Doç.Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI

Yayına Hazırlayanlar:

Arzu AKKAYA
Serap YÜZGÜLLER ARSAL
Ü. Melda ERMİŞ

Yazışma Adresi

İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi
Ordu Caddesi 34459 Laleli/ İstanbul

Tel: 0212 455 57 00/ 15730/31

Faks: 0212 511 43 71- 511 24 67

email: styillik@istanbul.edu.tr

JOURNAL OF ART HISTORY

Istanbul University
Faculty of Letters

EDITORIAL BOARD

Uşun Tükel
Editor in Chief

M. Baha Tanman
Engin Akyürek

Feridun Emecen
Zühre İndirkaş

EDITORIAL ADVISORY BOARD

Karin Adehl
Hüsamettin Aksu
Ara Altun
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

Correspondence Address

İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi
Ordu Caddesi 34459 Laleli/ İstanbul

Tel: 0212 455 57 00/ 15730/31

Faks: 0212 511 43 71- 511 24 67

email: styillik@istanbul.edu.tr

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

ÖNSÖZ

Bursa-Orhangazi Yakınlarında Bir Yapı Kalıntısı: Ortaköy Hamamı
The Remains of a Structure near Bursa-Orhangazi : Ortaköy Bath
A.MEHMET AVUNDUK.....1

Bosna-Hersek'te 15.-16. Yüzyıllarda Osmanlı Dönemi Müslüman Mezartaşları
Muslim Tombstones in Bosnia Herzegovina during Ottoman Period
NURCAN BOŞDURMAZ.....13

İftar Sonrası: Sanatçısı Kim?
Dinner Table for the Breaking of Ramadan Fast: Who is the Artist of it?
DENİZ ÇALIŞIR.....27

Ayvansaray'da Ortaya Çıkartılan Bir Kilise Kalıntısı
The Newly Discovered Byzantine Church in Ayvansaray
Ü. MELDA ERMİŞ.....41

Işksız Fener: 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Fahişe Betimleri
A Lantern without Light: The Depiction of Prostitutes in 17 Century Dutch Paintings
F.TÜLAY KAZANCI.....49

Arşiv Belgelerine Göre Gümüşhane'deki Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii
Süleymaniye/Sultan Süleyman Mosque in Gümüşhane According to the Archive Documents
NURCAN YAZICI.....69

BURSA İLİ BAĞAZLI YAKINLARINDA BİR YAPITIN ALINTISI: ORTAKÖY HAMAMI

ÖNSÖZ

Sanat Tarihi Yıllığı'nın XVII. sayısı, 1998'de emekliye ayrılan Bölümümüz öğretim üyelerinden Prof. Dr. Nurhan Atasoy'a Armağan olarak ayrılmıştı. Yıllık'ın özel bir sayısı olarak tasarlanan çalışma, yurt içi ve dışından pek çok sanat tarihçisinin makaleleriyle kapsamlı bir yayına dönüştü. Ancak bu süreçte ortaya çıkan ekonomik olumsuzluklar ve yayının desteklenmesi noktasında karşılaşılan zorluklar bu özel sayının okuyucuyla buluşmasını geciktirdi. Öte yandan Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, XVIII. ve XIX. sayılarla Yıllık'ı yayımlamayı sürdürdü.

Yıllık'ın özel bir sayısı olma sınırlarını aşan Armağan'ın daha sonraki süreçte Nurhan Atasoy'un yıllarca emek verdiği kurum olan İstanbul Üniversitesi tarafından bağımsız bir kitap olarak yayınlanması uygun görüldü. Bu yeni gelişmeyle birlikte Sanat Tarihi Yıllığı'nın tamamlanamayan sayısı için hazırlıkların hızlandırılmasının ardından elinizdeki XVII. sayı okuyucuyla buluştu. Bu sayıda ağırlıklı olarak Bölümümüzde eğitim almış genç sanat tarihçilerinin yazıları yer almaktadır.

Sanat Tarihi Araştırma Merkezi

BURSA-ORHANGAZİ YAKINLARINDA BİR YAPI KALINTISI; ORTAKÖY HAMAMI

*The Remains of a Building;
Ortakoy Bath,
in Bursa-Orhangazi District*

A. Mehmet AVUNDUK*

In this article, the building remains in the Marmara region will be discussed in Bursa Orhangazi Ortaköy district. Building on the information is not available so far except for some local resources. This building remains dated to the 14th-15 th centuries as the structure of the early Ottoman bath. An inscription indicating the date of the structure and function is not available or no trace. But in this context, the external appearance in terms of its layout, and decorate with the similarity of many structures that dated to the period in question. The article, details of the building and around the Bursa will be discussed the properties with structures similar to the Early Ottoman period.

* Yrd. Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Öğretim Üyesi

Makalemize konu olan ve hamam olduğu düşünülen yapı kalıntısı Bursa iline bağlı Ortaköy sınırları içinde yer almaktadır. Ortaköy, Bursa'ya 52 km, Orhangazi ilçesine 7 km uzaklıkta olup güneyde Cihanköy, güneydoğuda Yeniköy ve kuzeyde Sugören köyleri ile çevrilidir. Bu üç köyün tam ortasında bulunduğu için **Ortaköy** olarak adlandırılmıştır. Yalova-Bursa yolu üzerinde her iki ili ayıran doğal hat kabul edilen Samanlı Dağlarının güney eteklerine kurulmuş olan Ortaköy, köklü bir tarihe geçmişe sahiptir. 10 km. kadar uzaklıktaki İznik Gölü'ne ve onun hemen yakınındaki Orhangazi ilçesine zirveden bakan hakim konumdaki bu dağ köyünün doğusundan geçen Tarihi İpek Yolu da köyün oldukça hareketli bir geçmişi olduğuna işaret eder. Bursa'dan geçen Tarihi İpekyolu üzerinde günümüze kadar ayakta kalan iki önemli kervansaraydan biri olan Ortaköy Kervansarayı burada yer alır.

Kuruluş itibariyle Erken Osmanlı Dönemine uzanan bir geçmişi olsa da köyün sınırları içinde Kanuni dönemine ait kalıntılar ve mezar taşlarına da rastlanılmıştır. Köyün zaman içerisinde değişen demografik yapısına baktığımızda ise bugün bir göçmen köyü olduğu görülür. Balkanlardan özellikle de Selânik'den gelen nüfus dikkati çeker. İncelendiğinde Selânik göçmenlerinin büyük çoğunluğunun nüfus mübadelesi ile buraya yerleştirildikleri anlaşılır.

Bursa ve Orhangazi'yi Yalova ve İstanbul'a bağlayan tarihi yol üzerinde yüksek irtifadaki stratejik konumu dolayısıyla Ortaköy, iklimsel bakımdan çetin soğuk ve yağışlı geçen kış şartlarına her daim açık oluşu nedeniyle zor yaşam koşullarına sahiptir. Yazın sıcak ve kurak günleri ile de köy karasal iklimin etkisi altında yaşanması farklı bir belde olmuştur. Nüfus açısından inceleyecek olursak köy halkının 19. yüzyılda adeta bir Ermeni köyü denilecek kadar değişmesi, 20. yüzyıl başlarında Yunan işgali ile oluşan şartlar gereği Ermenilerin köyden ayrılmaları nüfus yapısında değişmeye neden olmuş, 1924'de Cumhuriyet döneminde oluşan yeni yapılanmada Türk göçmenlerin getirilmesiyle nüfusun yeniden değişmesi

örnekleri hala hatırlardadır. Bu durumu teyit eden somut izler olarak köyü çepeçevre saran yıllanmış ağaçların yer aldığı geniş zeytinlikler, köy merkezinde mimarisi ile eski dönemlere ait olduğu hissedilen yenilenmiş mescit, köyün dışındaki Osmanlı mezarlığı, bu mezarlığın yakınındaki yolun kenarında Ermenice yazılı bazı mezar taşları ve burada ele aldığımız hamam kalıntısı gibi göz önündeki örnekler, köyün geçmiş tarihinin izlerini sürmemize yardımcı olur.

Ortaköy Hamamı olarak adlandırdığımız yapı, günümüzde oldukça harap ve bakımsız bir halde olmasına rağmen anıtsal niteliğini henüz kaybetmemiştir. Konum itibariyle köy yerleşiminin dışında İznik Gölü'ne bakan yamaçtaki düzlükte, bir yol kenarında kuzey-güney doğrultusunda yer almaktadır. Dıştan algılanan uzunlamasına dikdörtgen planı, iri moloz taş ve yatay tuğla hatılardan katmanlar halinde örülerek meydana getirilmiş sağır duvarları ve üzerini örten bugün yıkılmış çift kubbesiyle yapı, arkaik bir görünümündedir.

Yapının dış ölçüleri genel hatlarıyla, 13.75 m. uzunluğunda, 5.75 m. eninde, yola bitişik zeminden kubbelerin yıkık başlangıç seviyelerine kadar olan yüksekliği ise 6.05 m.dir.

Plan özelliği olarak içten uzunlamasına art arda sıralanmış üç bağımsız mekan şeklinde düzenlenmiştir. Kuzeyden güneye doğru ilk iki mekan eşit kare planlı, üçüncüsü doğu-batı doğrultuda yatık dikdörtgen planlıdır. Kare mekanların üzerleri sekizgen kasnaklı tromplu birer kubbe ile örtülüdür. Tromplar arasındaki kısımlar içten tuğla dizileri ile doldurulmuş ve tromplarını andıran yuvarlağa yakın sivri kemerli olarak dolgulanmıştır. Duvarların üzerinde yer alan kubbeye geçiş bölgesi ile kubbeler tamamen tuğladandır; ancak dıştan kubbeye geçiş bölgesi, hafif moloz taşlarla kaplanarak adeta duvarların devamı şeklinde örülmüştür. Kubbelerin tepeleri neredeyse yarı yarıya çökmüş durumdadır. Yatık dikdörtgen planlı üçüncü mekanın üzeri tamamen yıkılmış durumdadır, kalan izlerden üzerinin bir tür tonoz ile örtülü olduğu anlaşılmaktadır. Yapıyı

meydana getiren duvarlar ortalama 80 cm. kalınlığındadır. Duvar örgüsü dışta çıplak olarak bırakılmış içte ise tabandan kubbe tepesine kadar sıvanarak örtülmüştür. İç mekanda iki yerde sıva üzerine iki tür bezeme uygulanmıştır. Duvarların iç mekana bakan yüzeylerinde belli yerlerde künk ağzları görülmektedir. Üçüncü mekanda alt kısımda tüm duvarlar çepeçevre 15 cm. tuğla ile kalınlaştırılmış ve üzerleri sıvanmıştır. Güney duvarında ortasında ağzı açık bir künk; doğu duvarının alt kısımda üst kısımda görülen künk ağzının altına gelecek yerde selsebillerde olduğu gibi tuğlalarla bir kademe yapılmıştır; bu kademeli bölüm aşınarak deforme olmuş durumdadır.

Burada işlevi belirlenmeye ve sanatsal özellikleri ortaya konulmaya çalışılan yapı kalıntısı, dışta içe kapanık kitlesel görünümü, içte plan düzeni, tercih edilen bezeme türü, mekanlara açılan künk sistemi ile bir hamam yapısı olduğunu ispat etmektedir. Bu düşüncüyü daha da kuvvetlendiren ise üçüncü yatık dikdörtgen mekanın geçirimsizlik sağlayacak şekilde izole edilmiş olmasıdır ki bizde su deposu niteliğinde olduğu algısını uyandırmaktadır. Kısaca yapıya ait belirtilen tipik özellikler, Bursa ili çevresinde pek çok erken devir Osmanlı hamam yapısında da görülmektedir. Dolayısıyla da söz konusu yapı kalıntısı da onlarla aynı veya benzer niteliklere sahip bir “hamam ” olarak değerlendirilmektedir. Yapıda tarihini ve işlevini ifade eden bir kitabaya ya da izine rastlanılmamıştır. Burada sayılan nitelikler dışında yapının hamam kimliğini belirleyecek diğer özellikleri kaybolmuş durumdadır; uzun yıllar yıkık durumda olmasından dolayı - muhtemelen defineciler tarafından - yapı tahrip edilmiştir.

Yapılan tahrip özellikle iki kısımda ele alınabilir. Birinci kısım tahrip, yapı duvarlarının içten balyoz darbeleri ile yoklanması şeklindedir; böylece sıvalar büyük ölçüde dökülüp duvarların iç yüzeyi meydana çıkarılmıştır. İkinci kısım tahrip ise yapı zemininin kazılması ve duvar diplerinin kırılarak oyulması ve böylece bir hamamda olması gereken ateşlik elemanları

muhtemelen tahrip edilmesidir. Ancak bununla ilgili olabilecek görünürdeki tek kalıntı, ilk iki mekanı ayıran duvarın kuzey-güney doğrultusundan geçen orta eksenin batı tarafında zemin altı seviyesinde oyulan kısmın içinde görülen kemer veya yıkılmış tonoz izleridir. Yapıda art arda sıralanan bölümler, çağdaşı hamam örnekleri için de kullanılan işlevsel terimlere dayanılarak kuzeyde öndeki birinci bölüm ılıkılık, ortadaki ikinci bölüm sıcaklık, güneydeki üçüncü bölüm su deposu olarak adlandırılmıştır. Yapıda dışarıya açılan iki (giriş-çıkış) açıklığı; içerde ise mekanlar arasında geçişi ve diğer işlevsel irtibatları sağlayan açıklıklar vardır. Bu bağlantılar benzer biçimde tuğladan örülmüş yuvarlağa yakın sivri kemerli açıklıklarla sağlanmıştır. Üzerlerinde yer yer kalan izlere -takılı kalan demir halkalara-bakılarak açıklıkların kapı ya da kepenklerle örtülü olduğu anlaşılmaktadır.

Öndeki ılıkılık bölümünde yapıda mevcut olan iki (giriş-çıkış) açıklık yer alır. Bunlardan biri kuzey cephede ortada yer alır ki esas giriştir. Girişi oluşturan kemerin, dışarıya -kuzeye-açılan yüzünde kemer alınlığı tuğlalarla ince bir şerit biçimde çevrelenmiştir. İçeriye -güneye-bakan yüzü ise kemeri taşıyan ayaklarıyla birlikte yere kadar duvardan çökertilerek vurgulanmıştır. Günümüzde bu giriş belli bir amaç için rastgele taşlarla kapatılmış durumdadır. Bu bölümdeki diğer giriş açıklığı doğu cephede kuzey-doğu köşedeki yan giriştir; yuvarlağa yakın sivri kemerlidir; bu kemer hem iç hem de dış taraftan duvarla aynı düzlemedir. Günümüzde yapının doğusu toprakla doldurulduğundan, üst bölümü dışında giriş toprak altında bırakılmış durumdadır. Bu bölümdeki kuzey ve güney duvarların sıvalarında birkaç yerde görülen stampa tarzı süsleme izleri aşınmış haldedir. Dikkatli bakılınca bunların basit stilize çiçek motiflerinin dağınık ve yüzeysel olarak yapıldığı anlaşılır. Bu süslemeler muhtemelen geç döneme ait olmalıdır.

Ortadaki sıcaklık bölümünde sıva üzerinde alçıdan malakari süsleme görülür. Bunlar iki farklı desenli altı friz halindedir. İki friz, kuzey

ve güney duvarlarda kubbeye geçiş bölgesine bitişik en üst kısımlarda yer alır; zeminden 1 cm. kadar kabartılarak yapılmış basit bir testere dişi motifinin yan yana sıralanması şeklindedir. Diğer dört friz ise kubbeye geçiş bölgesinde trompların arasındaki kör kemerli sathi nişlerin altta duvarla birleştiği kısımlarında yer alır. Zeminden 1 cm. kadar kabartılarak yapılmış basit bir yarım daire motifi doğu ve batı duvarlarda yedi kere, kuzey ve güney duvarlarda sekiz kere tekrarlanarak süslemeyi oluşturur. Bu yarım daireler, ortalarından birer kalın demir çivi ile duvara çakılarak sağlamlaştırılmışlardır. Bu teknik kırılıp dökülen örneklerde daha net görülmektedir.

Ilıklık ile sıcaklık bölümlerini ayıran duvarda ortada bir geçiş açıklığı vardır. Bu geçiş açıklığını oluşturan kemerin alın kısmı ve ayakları hem kuzeye hem de güneye bakan iki tarafta – esas girişi oluşturan kemerin güneye bakan yüzünde olduğu gibi – duvardan çökertilerek vurgulanmıştır. Yine bu duvarda geçiş kemerinin her iki yanında kemer gözü hizasında –bir insanın uzanarak erişebileceği yükseklikte – birer açıklık vardır. Bunlardan batı taraftaki açıklık, 50 cm. yüksekliğinde 40 cm. eninde sivri kemerli bir pencere niteliğindedir. Doğu taraftaki açıklık ise aynı konumda ve muhtemelen aynı işlevde ve aynı ebattadır. Fakat düzgün olmayan kareye yakın bir dörtgen biçimindedir; muhtemelen sonradan ihtiyaca göre açılmıştır.

Sıcaklık bölümünde, güney duvarında buraya bitişik bölüm olan su deposuna açılan pencere nitelikli bir açıklık vardır. Günümüzde sıcaklık bölümü altındaki duvar kısmı su deposu zeminine kadar kırılıp tahrip edilmiştir. Bu hali ile adeta bir geçiş açıklığı görünümüne sokulmuş durumdadır. Orijinal açıklık yuvarlağa yakın sivri kemerlidir. Bu kemerin sıcaklığa -kuzeye- açılan yüzü ayaklarıyla birlikte duvardan çökertilerek vurgulanırken, su deposuna dönük - güney- yüzü duvarla aynı düzlemedir.

Üçüncü ve son bölüm olan su deposu günümüzde tahrip olmuş vaziyettedir. Üst örtüsü

yıkılmış, güneye bakan duvarının orta bölümü yıkılarak açılmıştır.

Mimari, mekan düzeni ve süsleme özellikleriyle incelediğimiz yapı, Osmanlıların Anadolu'da ilk tutundukları ve kendilerini kabul ettirdikleri Bursa çevresinde yer alan ve o dönemden günümüze kalan pek çok benzer yapıdan biridir. Bu tür yapılar arasındaki benzerlik iki açıdan ele alınabilir. Birinci kıyaslama ölçütü dış görünümdür. Buna göre yapı ile Erken Osmanlı Dönemi benzer örnekleri arasında yapım tekniğinin ve kitlesellik özelliklerinin ortak olduğu hemen görülmektedir. Bunlar duvar örgü tekniği, duvarların dıştan çıplak içten sıvalı bırakılması, üst örtüye geçiş, üst örtü ve açıklıkları şekillendiren kemerlerin tuğla yapılması, kubbe geçişlerinde tromp ve pandantif kullanılması, duvarların kalın, yüksek ve sağır yapılması gibi önde gelen özelliklerdir. İkinci kıyaslama ölçütü ise mekan düzenidir. Buna göre söz konusu yapı ile yine Erken Osmanlı Dönemi benzer örnekleri arasındaki mekansal düzenlemenin benzerliğidir. Bunun yanında sayısız plan çeşitlemesi olan bu yapı türünde, diğer tür benzerlikler ancak seçilen benzerlik ölçütlerine göre ortaya konulabilir. Bu esaslara göre, bu yapı ile işlevsel mekan birimlerinin bir eksen üzerinde sıralanmış olmaları özelliği ortak ölçüt olarak seçilerek benzerlik kurulan bazı yapılar ve bunların benzer ve farklı özellikleri aşağıda belirtilmiştir:

1- Bursa ili, Yenişehir ilçesi, Köprühisar köyü hamamı¹

Art arda sıralanan üç mekan vardır. Giriş cephenin solundadır.

2- Bursa ili, İznik ilçesi, Çamdibi köyü hamamı²

Art arda sıralanan üç mekan vardır. Giriş cephenin solundadır.

3- Bursa ili, İnegöl ilçesi, Ortaköy hamamı³

¹ Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler, IV, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1986, s. 661.

² A.e., s. 363.

Art arda sıralanan üç mekan vardır. Ayrıca ilave bir mekan daha bulunur. Burası giriş cephesi ile yan cephenin köşesine yerleştirilmiştir.

4- Bursa ili, İznik ilçesi, Elbeyli köyü Çandarlı hamamı⁴

Art arda sıralanan dört mekan vardır. Giriş yan cephededir.

5- Bursa ili, Gemlik ilçesi, Büyükkumla köyü hamamı-1⁵

Art arda sıralanan dört mekan vardır. Ayrıca ilave iki mekan yer alır ve giriş cephesiyle yan cephenin köşesine yerleştirilmişlerdir. Mekanlarda sıva üzerine malakari süsleme vardır. Süslemeler zikzak motifli frizler şeklindedir.

6- Tekirdağ ili, Mürefte ilçesi, Konak hamamı⁶

Art arda sıralanan üç mekan vardır. Giriş yan cephededir.

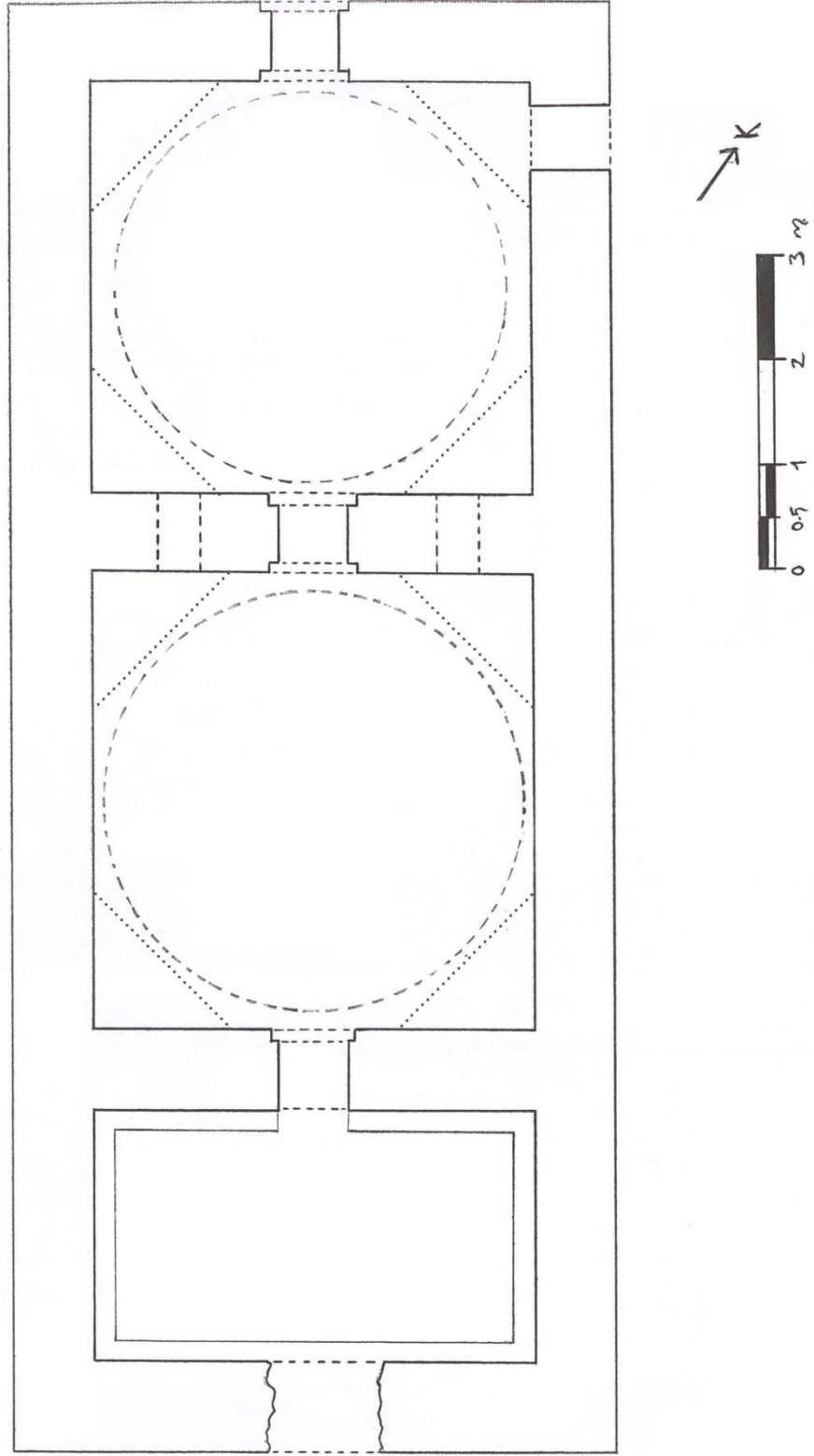
Sonuç olarak bu çalışmada ele aldığımız yapıyı, aynı bölgede mimari üslup, dış görünüm, benzer plan özellikleri ve ortak süsleme anlayışla inşaa edilmiş ve günümüze gelmiş olan hamam yapılarıyla türdeş olarak yorumlamaktayız. Yapıyı **Ortaköy Hamamı** olarak adlandırmakta ve **14. - 15. yüzyıllardan kalma bir Erken Osmanlı Dönemi Eseri** olarak değerlendirmekteyiz.

³ A.e., s. 185.

⁴ A.e., s. 366.

⁵ A.e., s. 105.

⁶ İsmail Hakkı Kurtuluş, "Tekirdağ kıyı şeridinde Osmanlı dönemi buluntuları", **İlgi**, S. 76, The Shell Company of Turkey Ltd. Yayını, İstanbul, 1994, s. 3-9.



Çizim 1: Ortaköy Hamamı, planı (Ahmet Vefa Çobanoğlu)



Resim 1: Kuzey ve batı cephe



Resim 2: Kuzey cephede esas giriş



Resim 3: Güney cephe



Resim 4: Ilıklıkta kuzey duvarı



Resim 5: Ilıklıkta stampa süsleme



Resim 6: Ilıklıkta doğu duvarındaki yan giriş



Resim 7: Ilıklıkta güney duvarındaki geçiş açıklığı



Resim 8: Sıcaklıkta malakari süsleme



Resim 9: Sıcaklıkta kuzey duvarındaki geçiş açıklığı



Resim 10: Sıcaklıkta güney duvarındaki pencere nitelikli açıklık



Resim 11: Su deposunda kuzey duvarındaki pencere nitelikli açıklık



Resim 12: Su deposunda doğu duvarındaki künk ağızı ve önünde aşınmış tuğla kademe

BOSNA-HERSEK'TE 15. -16. YÜZYILLARDA OSMANLI DÖNEMİ MÜSLÜMAN MEZAR TAŞLARI

*Muslim Tombstones in
Bosnia Herzegovina During
Ottoman Period*

Nurcan BOŞDURMAZ*

Bosnia-Herzegovina is one of the “frontier” regions of Ottoman Empire. The Islamization is still phenomenal situation because there is no any Turkish settlement during this period but Turkish cultural effect is very strong interestingly in this region. The aim of this article is to specify the features of tombstones of Bosnia-Herzegovina produced during the 15-16th centuries. These tombstones are called as Nişan which means “sign” in Turkish language. First scientific searches about tombstones were made by Şefik Beşlagiç and Mehmed Mujevinoviç. This article firstly analyses the relationship between the ‘steçaks’ and Ottoman tombstones according to Ş. Beşlagiç and M. Mujezinoviç works and then, classifies nişans produced in Bosnia-Herzegovina.

* Öğretim Elemanı, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Türk Dili Birimi.

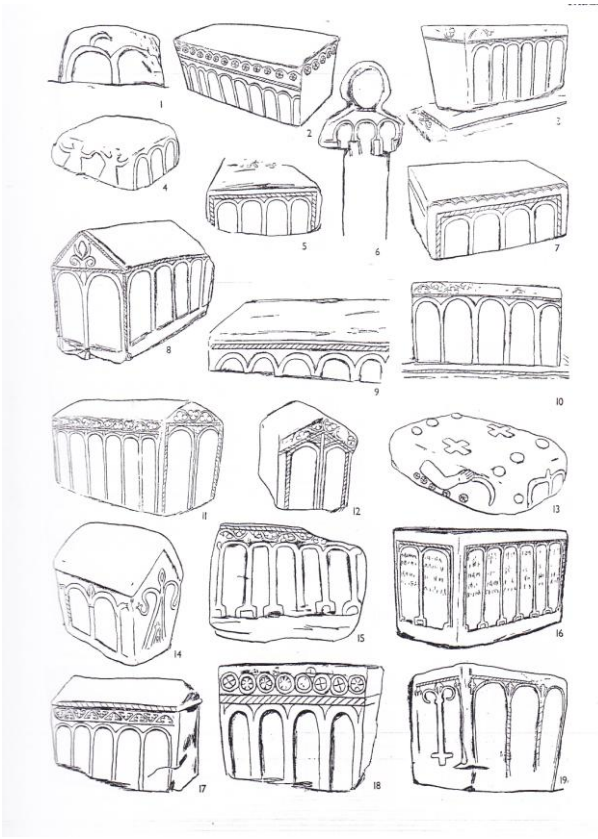
Osmanlı mezar taşları hakkında yapılan çalışmaların pek çoğu Türkiye sınırları içinde bulunan mezar taşlarının fiziksel özelliklerinin tespit edilmesi ve kitabelerin okunmasıyla sınırlıdır. Ancak bazı çalışmalar konuyu, bir adım ileri götürerek tarihsel bir bakış açısıyla mezar taşı kitabelerinin de yorumlanması aşamasına ilerletmiştir. Böylelikle mezar taşı araştırmaları tarihsel ve sosyolojik açıdan daha sağlam temellere oturmuştur. Bu makalede, Osmanlı tarihi içinde çok önemli bir yer tutan Bosna-Hersek coğrafyasında Osmanlı döneminde üretilen mezar taşlarının özellikleri, bölgede önemli çalışmalar yapmış Şefik Beşlagiç ve Mehmed Mujezinoviç'in çalışmaları göz önünde alınarak tahlil edilmeye çalışılacaktır.

Balkanların önemli ülkelerden biri olan Bosna-Hersek'in İslamlaşma süreci bugün hâlâ tartışılan bir konu olarak önemini korumaktadır. Osmanlıların hakimiyeti ile birlikte bölgedeki mühtedilerin artmasının sebepleri konusunda, bazı yazarlar Bosna'daki soyluların ekonomik çıkarlarını korumak amacıyla Müslüman olmalarını böylelikle tımar sistemi içerisine dahil olduklarını düşünürken, bazıları ise Katolik ve Bogomil mezheplerinin mensupları arasında yaşanan çatışmanın İslamlaşmayı hızlandırdığını, bölgede çok sayıda taraftar bulan Bektaşilik üzerinden Müslüman olmanın Sünnilik üzerinden din değiştirmekten daha kolay olduğunu da söylemektedirler. Bunun yanı sıra devşirme sisteminin getirdiği birtakım ayrıcalıklar ve millet anlayışı bölgede uzun süren bir istikrarın devamlılığını ve İslamiyet'e geçiş ivmesini de artırmıştır. Bu arada Osmanlılar döneminde Türk nüfusunun yerleştirilmemiş olması da dikkate alınmalıdır. Bölgedeki nüfusta oluşan Müslüman kesim, Osmanlıların Bosna'yı almasından sonraki yaklaşık 150 yıllık sürede oluşmuştur. Bölgenin Osmanlılar üzerinden İslamlaşması

Osmanlılara has bazı geleneklerin de bu coğrafyada ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bunun ilginç bir örneği bölgede Müslüman yerleşim birimlerinde bulunan mezar taşlarının hem şekil benzerlikleri hem de kitabe özellikleri ile Türkiye coğrafyasında çok rastladığımız Osmanlı mezar taşları ile ortaklık göstermesidir.

Bosna-Hersek'te Osmanlı hakimiyetinden önce "steçak" adı verilen mezar taşları kullanılmaktaydı. Bu mezar taşları hakkında ilk kayıtlar 1530 yılında bölgeye bir gezi yapmış olan ve Avusturya İmparatoru I. Ferdinand için çalışan Slovak mütercim Benedikt Kuripešic tarafından tutulmuştur. Daha sonra bu taşlar üzerine yapılan çalışmalar bölgenin 1878 yılında Avusturya-Macaristan hakimiyetine girişine kadar durmuş, bu yıldan sonra tekrar başlamıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise ilk sistematik kataloglama ve arkeoloji araştırmalar Yugoslavya tarafından yapılmıştır. II. Dünya Savaşı'nda sonra yapılan kartografi ve katalog çalışmalarına göre 2.612 tane steçak mezarlığı ve buralarda da 59.000 taş bulunmaktadır. Günümüzde yapılan çalışmalara göre 2.988 tane mezarlık ve toplam 66.663 tane de steçak bulunmaktadır. Taşların 6.028 tanesi bezemelidir. Geçmişlerinin 14. ve 15. yüzyıllara dek uzandığı tahmin edilen desenli mezar taşlarının çoğu Hersek'te, güney Bosna'da ve Dalmaçya'ya komşu bölgelerde bulunmuş olmasına karşın, birkaçı da Hırvatistan, Sırbistan ve Karadağ'dan çok daha uzaktaki yörelerde ortaya çıkmıştır. Taşların 4.638 tanesi Bosna-Hersek'te, 680 tanesi Hırvatistan'da, 190 tanesi Sırbistan'da ve 520 tanesi Karadağ'da bulunmaktadır.¹ Steçaklar hakkında en ayrıntılı çalışma Marian Wenzel tarafından yapılmıştır. M. Wenzel çalışmasında Ortaçağ'da Bosna'da yapılan mezar taşlarının sınıflandırmasını üzerlerindeki motiflere göre yapmıştır.

¹ Amila Buturoviç, **Stone Speaker**, New York, Palgrave Macmillan, 2002, s. 52-54.



Resim 1-2: Bazı steçak çizimleri (Marian Wenzel, *Ornamental Motifs on Tombstones from Medieval Bosnia and Surrounding Regions*, Veselin Masleša, 1999, Sarejevo.)

M. Wenzel taşların dar bir zaman aralığına ait olabileceğini belirtir ve bu zaman aralığının da 1389 Kosova Savaşı'ndan ve Sırbistan'ın Türkler tarafından alınmasından biraz önceye ait bir tarihte başladığını Türklerin Bosna'yı hakimiyet altına aldığı ilk yıllara kadar devam ettiğini söyler. Ayrıca haç ve stel şeklinde olanların da sayıca az olmasına rağmen kullanıldığını, erken dönem sayılabilecek bezemeli mezar taşlarının feodal bürokrasi için yapıldığını bu geleneğin de daha sonraları Dubrovnik tüccarları ile ticaret yaparak zenginleşen Vlahlar tarafından da sürdürüldüğünü ve aynı zamanda da bölgede yaşayanların da bu geleneği adapte ederek devam ettirdiğini belirtir².

İslamiyet bölgede yayılmaya başlayınca Müslümanlar için de mezar taşları üretilmiş ve bunlara 'nişan' adı verilmiştir. 1978 yılında Şefik Beşlagiç tarafından hazırlanan *Nišani XV ı XVI Vijeka u Bosni ı Hercegovini (15. ve 16. Yüzyıllarda Bosna-Hersek Nişanları)* adlı önemli çalışmada "nişan"³ adı verilen bu mezar taşlarının 15. ve 16. yüzyıllarda hem şekil hem de bezeme özelliklerini aşağıdaki şekilde saptanmaya çalışılmıştır:

² Buturović, a. g. e, s. 57.

³ Bölgedeki Müslüman mezar taşlarına nişan adı verilmektedir. Saraybosna'da bulunan 1553-54 tarihli Kemal Bey'e ait olan mezar taşında "Atık nişan parçasında / Bulundu târîh-i vefâtın", mısrasından anlaşıldığı kadarıyla nişan kelimesi 16. yüzyıl ortalarında bölgede mezar taşı anlamında kullanılan bir kelimedir. Örneğin Fuzuli (?-1556) nişan kelimesini mezar taşı anlamında kullanmaktadır: Kabr üstüne koydılar nişâne / Fâş oldu bu mâcerâ cihâne Yahya Bey (?-1582) Divanında Kavs-i gam tîr-i elemle urup öldürse dahi / Eyleme meşhedüne, seng-i mezar "seng-i mezar" ile "nişan" müteradif kelimeler olarak kullanılmaktadır.

“...En eski nişanların kesin şekil sınıflandırılmasını şu anda yapmak zordur. Mehmet Muezinoviç'e göre onların şekillerinin üç ana grubu vardır: büyük obeliskler, iki taraflı çatı gibi sona eren rustik (kaba, taşralı) direkler ve beceriksiz işlenmiş sarıklı nişanlar. Büyük obelisklerin genel obelisklerden ayırmak için bir sebep görmüyorum ve bunlar ana gruplardan da değiller, sonra bütün dikitler (stela) rustik değildir ve iki taraflı çatı olarak da sona ermemektedir. Bunun yanında sarıklı fakat pek de “beceriksiz” sayılmayacak şekilde nakşedilmiş nişanlar vardır. Bana göre bunların genel şekillerinin stela, obelisk ve sarıklı nişanlar olarak tasnif etmek daha doğru olur ve eğer obeliskler ve sarıklı nişanlar direk ancak farklı üst kısımları olan direkler ise, o zaman bütün en eski nişanlar basit olarak iki ana gruba tasnif edilebilir: stelalar ve direkler. Stelalar daha çok iki, bazen de üç taraflı çatı şeklinde biten geniş taş tahtası şeklindedir. Daha çok üst kısımları alt kısımlarından daha geniştir, ancak tersi de mevcuttur. Direkler ise, üst tarafta piramit şeklini alan, yarım küre ile biten ve ya sarıklı biten ve üstünde sivri uç (mücevez) bulunan dönen boyun

şeklini alan dört taraflı prizma şeklinde taşlardır ve birbirine yakın genişlik ve kalınlığındadır. Piramit ve yarım küreli direklerin genelde görece uzun oldukları için onları obelisk diye adlandırmaktayız. Buna göre direkler obelisk ve sarıklı nişan olarak ayrılabilir. Bu tasnifi çok kesin olarak almamak gerekir çünkü çok sayıda ara şekil ve varyasyon vardır. Mesela bazı direkler ne piramit ne de sarıklı biter, aksine biraz yuvarlatılmış veya iki taraflı çatı olarak, yarım küreli veya onsuz, ayrıca piramit şeklinde ancak yarımküresi olmayan direkler de vardır”.⁴

Ş. Beşlagiç, Saraybosna'da bulunan gövdeleri çok yüzlü ve kavuklu mezar taşları ile tepelik kısmı külahlı, gövdeleri dikdörtgen prizma şeklindeki mezar taşlarına çalışmasında yer vermemiştir (Resim 3-4). Araştırmacının bu taşları görmemiş olma gibi bir durumu olamayacağına göre bu tiplere yer vermemesi, bunları ara tip olarak yorumlamasından kaynaklanabilir ya da bu mezar taşlarının daha sonraki dönemlerde yapılmış olabileceğini de düşünmüş olabilir ama bununla ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır.



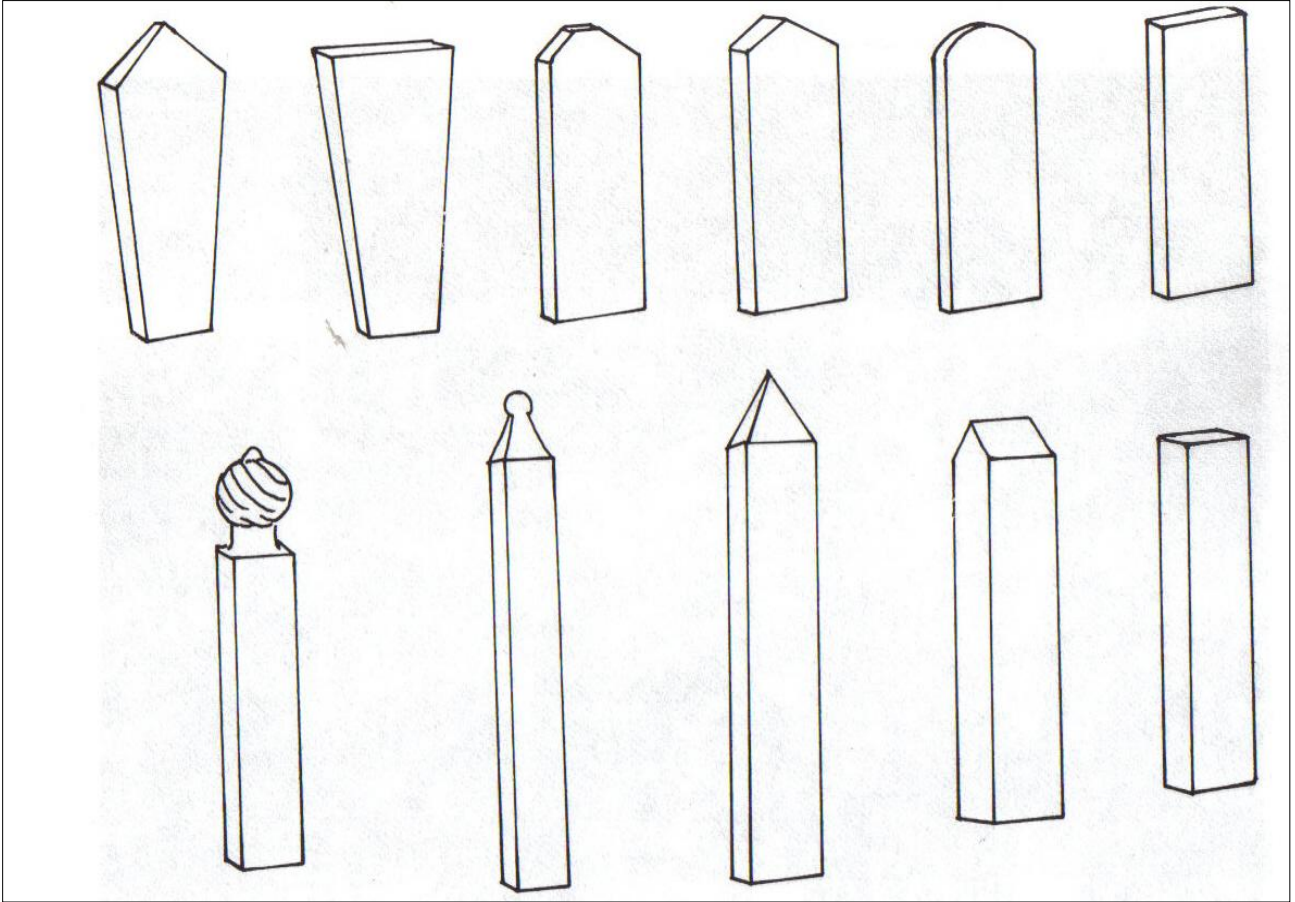
Resim 3-4: Saraybosna'da bulunan serpuş kısmı külah biçimindeki mezar taşları. Taşların üzerinde herhangi bir işaret ya da yazı bulunmamaktadır (Nurcan Boşdurmaz dijital arşivi: 2006, Saraybosna merkez).

⁴ Şefik Beşlagiç, *Nišani XV ı XVI Vijeka u Bosni ı Hercegovini*, Sarajevo, 1978, s. 3.

Halk arasındaki söylenceye göre ise Saraybosna'nın çeşitli yerlerine taşınmış bu mezar taşları, Fatih Sultan Mehmed'in bölgeyi ele geçirdiğinde şehit olan Osmanlı askerlerine aittir. Resim 3 ve 4'te görülen mezar taşları Saraybosna merkezindeki park alanında bulunmaktadır ve bu taşların nereden alındıkları hakkında da bir bilgi yoktur. Kuşkusuz taşların birçoğunun şehir düzenleme sebebiyle orijinal yerlerinde olmaması hem tarihlendirme hem de kimlik ve din bilgilerini tahmin etmeyi zorlaştırmaktadır.

Ş. Beşlagiç çalışmasını bölgenin yerel özelliklerini taşıyan mezar taşları ile sınırlamaya çalışmıştır (Çizim 1). 15. ve 16. yüzyıllara ait Makedonya mermerinden ve işlemleri Üsküp'te yapılan yirmi kadar mezar taşına ise ithal ürünü oldukları için yer vermediğini belirtmektedir.

Bosna-Hersek'teki mezar taşlarına göre daha küçük olan Üsküp taşlarının kitabelerinin de sadece Arapça olduğunu ifade eden Ş. Beşlagiç, bunların "Üsküp Nişanları" olarak isimlendirildiklerini söyler.



Çizim 1: Şefik Beşlagiç'in verdiği tabloda 15. ve 16. yüzyıllara ait Bosna- Hersek bölgesine ait nişan adı verilen mezar taşlarının çizimleri (Kaynak: Ş. Beşlagiç, 1978, s. 96).

15. yüzyılın ortalarından itibaren özellikle 16. yüzyılda Üsküp'te işlenen taşların Bosna'ya

getirildiği ve İstanbul (Çarigrad) nişanları olarak adlandırıldıkları bilinmektedir. Üsküp'te yapılan

taşlar da modellerini doğal olarak İstanbul'dan almışlardır. 15. yüzyılda Osmanlı merkezi İstanbul'da yapılan mezar taşlarının çoğunlukla sarıklı ve dört yüzü kitabeli olduğu düşünülürse bu modellerin de Çizim 1'de bulunan sarıklı mezar taşlarının ortaya çıkmasına neden olduğu düşünülebilir. M. Mujezinoviç de Üsküp'ten 15. ve 16. yüzyıllarda mezar taşı getirildiğini ve bunların boyutlarının 50cm.-100cm. arasında ölçülere sahip olduğunu belirtir. Taşların kristal

mermer cinsinde olduğundan bahseden araştırmacı örnek olarak Saraybosna'da H. 950 (M. 1544-45) tarihli Zagriçi Mescidi Mahallesi'nde bulunan Muhammed oğlu Abasa'ya ait mezar taşını gösterir. Bu mezar taşı 90cm. x 10cm. x 10cm. ebatlarında kare tabanlı dikdörtgen prizma biçimindedir. Mezar taşının gövdesinin kavuğa bağlandığı boyun kısmının kenarları boyunca Türk uçgenleri bulunmaktadır⁵ (Resim 5).

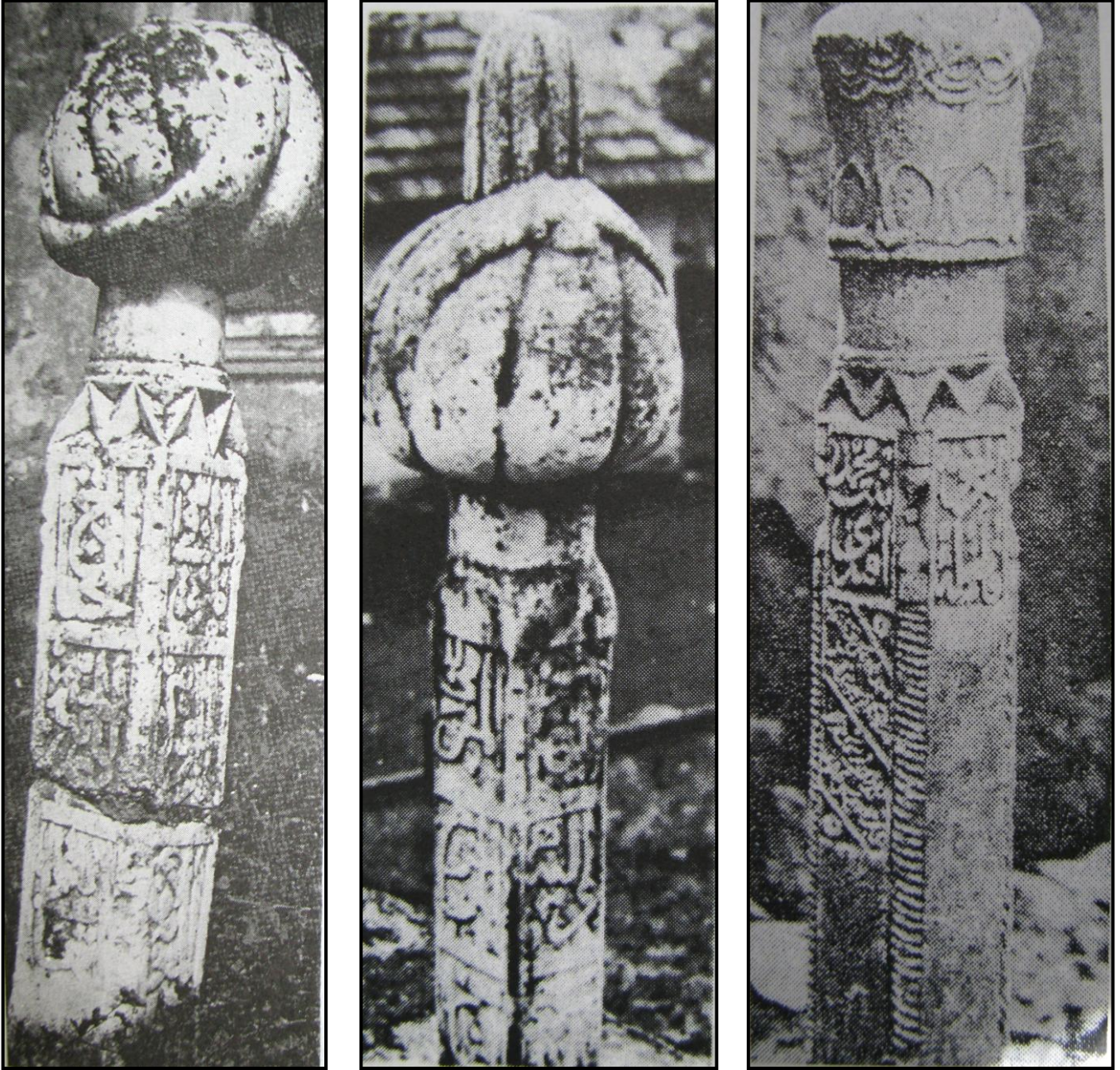


Resim 5: Muhammed oğlu Abasa'ya ait olan Saraybosna'da bulunan mezar taşı. "Kad intekale el-Merhûm Abbâs b. Mehmed er-râcî ilâ rahmeti'llâhi Te'âlâ sene ihdâ ve hamsîn ve tis'ami'e" (Mujezinovic. 1982. s. 202).

⁵ Mehmed Mujezinoviç, **Islamska Epigrafika u Bosni i Hercegovini**, Sarajevo, Veselin Mesla, 1974-1982, s. 200-202.

Serpuş kısmındaki kavuğun gövdesine sarılı olan türban dilimleri dikinedir ve türbanın son parçası ön tarafta tepelik kısmının altından geçerek kavuğun gövdesini dıştan sararken arka tarafta kavuğu çaprazlama olarak ikiye ayırır. Kavuğun tepelik kısmı ise uzun ve dikine dilimlidir. Bu kavuk biçimi bölgedeki mezar taşlarında sıklıkla rastlanılan bir şekildir. Mezar

taşının gövdesinde ise kitabe, her bir yüzde dikdörtgen çerçevelerin içine kaba işçilikli sülüs tür. Her yüzde bu şekilde tasarlanmış ikişer tane kitabe çerçevesi bulunmaktadır. İlerleyen dönemlerde bu biçimde kitabe yüzeyine çok rastlanmamaktadır. Bölgede bir yüzün kitabe metni için kullanılması daha sonraları çok tercih edilen bir biçim olmuştur (Bkz. Resim 6-7-8).



Resim 6-7-8: M. Mujezinoviç'in çalışmasında Foça'da bulunduğunu belirttiği H. 953 / M. 1546-1547 tarihli erkek mezar taşı (c. II, s. 34) Ustikolina'da bulunan H. 977 / M. 1569 tarihli erkek mezar taşı (c. II, s. 61) ile Saraybosna'da bulunduğunu belirttiği H. 1052 / M. 1643 tarihli kadın mezar taşı (c. I, s. 53) (Kaynak: Mujezinoviç: 1982)

Türkiye’de Osmanlılara ait serpuşlu mezar taşları konusunda hemen hemen bütün araştırmacıların sözünü ettiği Eyüp’te Kaşgarî dergâhının yakınlarında bulunan H. 918 / M. 1513 mezar taşı ile Bursa’da bulunan H. 774 tarihli (1372/1373) Emir Üveys bin Emir Muhammed’e ait mezar taşı -bilinen en eski serpuşlu mezar taşı olarak kabul edilirdüşünüldüğünde bu tiplerin 14. yüzyılın sonlarından itibaren kullanılmaya başlandığını gösterir. Doğal olarak bu modeller Bosna-Hersek bölgesine ithal edilerek kullanılmıştır.

Bu coğrafyadaki Osmanlı dönemi mezar taşlarının ortaya çıkışında üç ihtimal göze çarpar:

1- İthal edilen Üsküp taşları bölgenin İslamiyet’le karşılaşmasından önce kullanılan ve steçak adı verilen taşlardan dik ve dikdörtgen prizma şeklinde olan modeli ile birleşmiş olabilir.

2- Yerel halk arasında bu taşların şehit Osmanlı askerleri için dikildiği inancından yola çıkarak, bunların imparatorluk merkezinde görülen mezar taşlarının kaba birer taklidi olarak üretilip bu bölgede şehit olan Osmanlı askerlerinin mezarlarına Osmanlı ordusu mensupları tarafından dikildikleri düşünülebilir.

3- Üsküp taşlarından etkilenmek yerine doğrudan Osmanlıların etkisiyle steçaklar arasındaki dikdörtgen prizma şeklinde, dik duran taşlar -bunların tepe kısımları piramidal, piramidal küreli veya üçgen prizması şeklindedir- tepe kısımlarına muhtemelen sarıklı almışlardır.

4- İslamlaşma ve Türkleşme süreci devam ederken tımar sahipleri ve mühtedi yerel yöneticiler için din ayrımı gözetmeksizin yerel üsluptaki taşlar tercih edilmiş daha sonra Osmanlıların alamet-i farikası olarak kabul edilen sarıklı taşlar kullanılmaya başlanmış olabilir.

Ş. Beşlagiç bu mezar taşlarının gelişimini Anadolu topraklarında aramaktadır:

“...bizim en eski nişanlarımızın şekillerine gelince, onların kaynağını, mezar taşı eserlerinin gelişim içinde olan Selçuklu-Osmanlı hattında aramak gerektiğini düşünüyorum. Selçuklu stelalarının, Orta Asya ve İslam-Farisî kültür mirasıyla birleşmiş Ermeni-Gürcü haçkarın adapte edilmiş hali olduğunu, sarıklı nişanın ise, Osmanlı ile de devam eden ve temelde orijinal Selçuklu mezar taşı tipi düşünüyorum. Bizim nişanların rölyef motiflerine gelince, onların doğrudan steçaklardan alındığını düşünüyorum. Nişanlar üzerindeki figüral sahnelerinin daha iyi anlaşılması için, kendine has bir biçimde yansıyan Selçuklu katkısını da göz önünde bulundurmamız gerekir. Nişanlarımız, belli figüral motifleri Selçuklu stelalarından doğrudan almış değiller, ancak canlı varlıkların sanatta gösterilmesinde Selçukluların liberal yaklaşımı, İslam sanatının bir eseri oldukları halde, nişanların figüral sahnelerini kabul etmelerine yardımcı oldu...”⁶

Ş. Beşlagiç nişanların kökenini Anadolu’ya bağlarken, Ortaçağ dönemine ait steçakları Orta Asya Türk topluluklarına bağlamaya çalışan araştırmacılar da vardır. Emel Esin, bu konuda bölgenin tarih içerisinde Asya’dan göç kabul eden bir bölge olmasını göz önünde bulundurarak şu tespitlerde bulunmaktadır:

“Konstantin Porphyrogenetos, Bosna-Hersek’i (Chulum, Hum), Dalmatia adını verdiği eyalete dahil ediyordu (...) 576’da Bizans’a bağlı olan bu ili, Rumca Koutrigouroi denen ve G. Clauson’a göre asıl adı Tokuz Oğuz olan Türk-Hun boyu istila etmişti. Türk veya Moğol oldukları sanılan Avar/Abarlar ise VI.-VII. yüzyıllarda, Bosna-Hersek’in de dahil olduğu illeri Slavlarla beraber Bizans’tan geri almışlardı (...) Sava ile Drava nehirleri arasında, XI. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar Peçenek dilinden bozulmuş adlar taşıyan köyler bulunuyordu (...) İslamdan önceki Türkler ve henüz Hristiyanlaşmamış Slavların müşterek animist inançlarına Rasonyi dikkat çekmiştir. Hatta Rasonyi, Slavca put ve ölü anlamına gelen bolvan kelimesinin

⁶ Beşlagiç, a.g.e. s. 5.

Türkçe’de mezara dikilen yenilmiş düşman heykeli anlamına gelen balbal kelimesinden türetildiğini sanmaktadır. „⁷

E. Esin’e göre Orta Asya’daki İslam öncesi inanç şekillerinin Anadolu’daki yansımalarının sonuçları, Bosna-Hersek bölgesinde de kendini göstermiş olabilir. E. Esin, bölgede Ortaçağ’dan kalan mezar taşlarında (steçaklar), Türklerin İslam öncesi dönemlerine veya İslâmiyetin Türkler içerisinde yayılmasının ilk zamanlarına işaret ederek, ortak olan sembollerini bulmaya çalışır:

“ Anadolu Türk mezarlarında bir grup, Çin ve eski Türk geleneğinde olduğu gibi göksel ve astrolojik motifler arz etmektedir: güneş, ay, güneş haleli insan başı ve ejder gibi... Kün-ay da parlaklık ve hükümdar simgesi olmaya devam ediyordu. Aynı astrolojik simgeler ejder, güneş, ay şekilleri Bosna-Hersek mezarlarında da görülmektedir. Türk neslinden, Türkiş boyundan olduğu sanılan Alhon’lardan (Al-Hun) Toramana’nın 5. yüzyılda bastırıldığı sikkelerdeki bir simge bayrak direği veya kargı üzerine dikilmiş hilal ve güneş şeklindeki alem, 15. asra kadar devam ederek hem Anadolu’da hem de Bosna’da görülecekti. İbrahim Mağribî’nin 896/1489’da çizdiği haritada bu simge Anadolu Beyliklerinin bayraklarında da yer almaktadır. Bosna’da, Hoçevye’deki bir mezarda aynı simge piskoposun اساسı olarak tarif edilmiştir. „⁸

Taşların Müslümanlara ait olduğunu serpuş kısımlarındaki sarık ve kavuklardan, kitabelerdeki Müslüman isimlerinden ya da gövdelerindeki süsleme ve sembollerden anlıyoruz. Taşlar üzerinde Arap harfli metinlerin olmamasının nedeni bölgenin siyasi otoritesinin dili olan Osmanlı Türkçesi’nin ancak fetihten bir süre sonra kullanılmaya başlaması ve İslamiyet’in

yeni yeni yayılıyor olması olabilir. Sonuçta yeni Müslüman olmuş kişilerin mezar kitabeleri ancak bir süre sonra Türkçe’ye ya da az sayıda olan Arapça metinlere dönüşmüş olmalıdır⁹.

İşte bu geçiş döneminde mezar taşlarının üzerine muhtemelen yeni Müslüman olan Slavlar’ın bazıları herhangi bir yazı veya işaret koymamış olmalıdırlar. Bir başka neden de şu olabilir: Orada ölen Osmanlı askerleri için bir taş yapmak, üzerine de kitabe yerleştirmek merkezden uzak olma nedeniyle zor bir iştir. Dolayısıyla mezar üzerine kavuklu bir taş yapmak işi pratikte çözmüş olabilir. Bu noktada iki farklı gelişim ortaya çıkmış olabilir: İmparatorluk merkezinde yetişen Osmanlı askerlerinin mezar taşları ve Müslümanlığa geçen yerel halkın ve yöneticilerin mezar taşları. Bu iki biçim muhtemelen birbirine karışmış ve hangisinin daha eski olduğu tespit edilemez duruma gelmiştir.

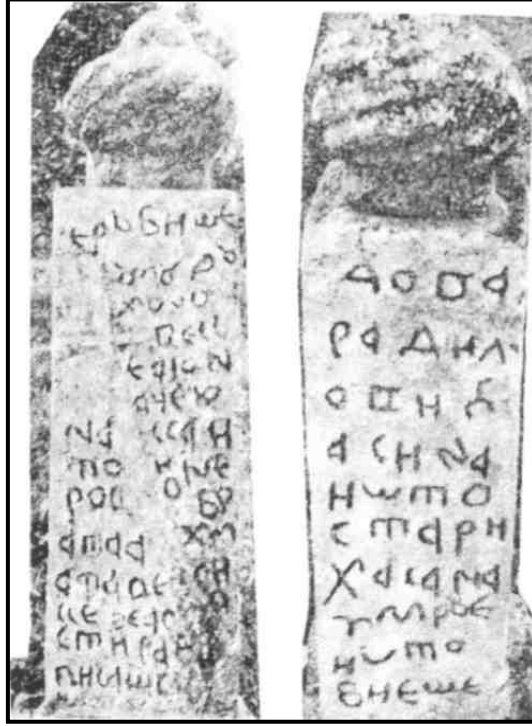
Yukarıda sözü edilen geçiş döneminde yeni Müslüman yerli halk, mezar taşlarının üzerine kendi harfleri ve anadilleri ile kitabeler düzenleme yoluna gitmiş olmalıdırlar. Rogatica’da Çadovina adı verilen yerde Radiloviç kardeşlerin mezar taşları (15.-16. yüzyıl ?) buna örnek olarak verilebilir. Radiloviç mezar taşlarının üzerinde Bosançitsa ile yazılan kitabede: “*Raduloviç’in iki oğlu Hasan ve Ahmet. Ve o arada büyük (yaşlı) olan Hasan ölür. Ve o insan ve kahramanlık örneği idi. Büyük acısı sebebiyle kardeş Ahmet bunları yazdı. Buradan geçen? Kutsanmış olsun. Nişanı yıkacak olan kimseye ise lanet olsun,*” yazmaktadır. Bu kitabenin yazıldığı mezar taşı, 31 cm. x 32 cm. x 120 cm. Ölçülerine sahiptir. Mezar taşının yüzeylerinde kılıç ve asa (muhtemelen bir yatağan olmalıdır bu) yapılmıştır. Baş taşından daha kısa olan ayak taşı piramidal şekilde bitmektedir ve üzerinde hilal ile küre kabartması vardır (Resim 9)¹⁰.

⁷ Emel Esin, “Bosna-Hersek’te Bogomilcilere Atfedilen XIII.-XVI. Yüzyıllardan Lahitler ile Anadolu’daki XII.-XIV. Yüzyıllardan Figüratif Tasvirli Türk Mezar Taşları Arasında Bir Mukayese”, **Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 258.

⁸ Esin, **a.g.e.**, s. 259-260.

⁹ Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir konu da şudur: Osmanlı İmparatorluğu’nun önemli merkezlerinde üretilen ve tarih olarak da 15. veya 16. yüzyıla ait mezar taşlarında kitabe dili büyük çoğunlukla Arapça’dır ve Türkçeleşme 16. yüzyıl ortalarından sonra başlamıştır.

¹⁰ Mujezinoviç, **a.g.e.**, s. 102-103.



Resim 9: Rogatica'da Çadovina bölgesinde bulunan Radilović kardeşler mezar taşları (Mujezinović, 1982, s. 102-103).

1582 yılında yapılmış bir başka mezarda bulunan ayak ve baş taşları üzerindeki sembollerle ve düzenlenmiş kitabesi ile hiç de

Osmanlı mezar taşı gibi durmamaktadır ama kitabedeki isim söz konusu kişinin Müslüman olduğunu göstermektedir (Resim 10).

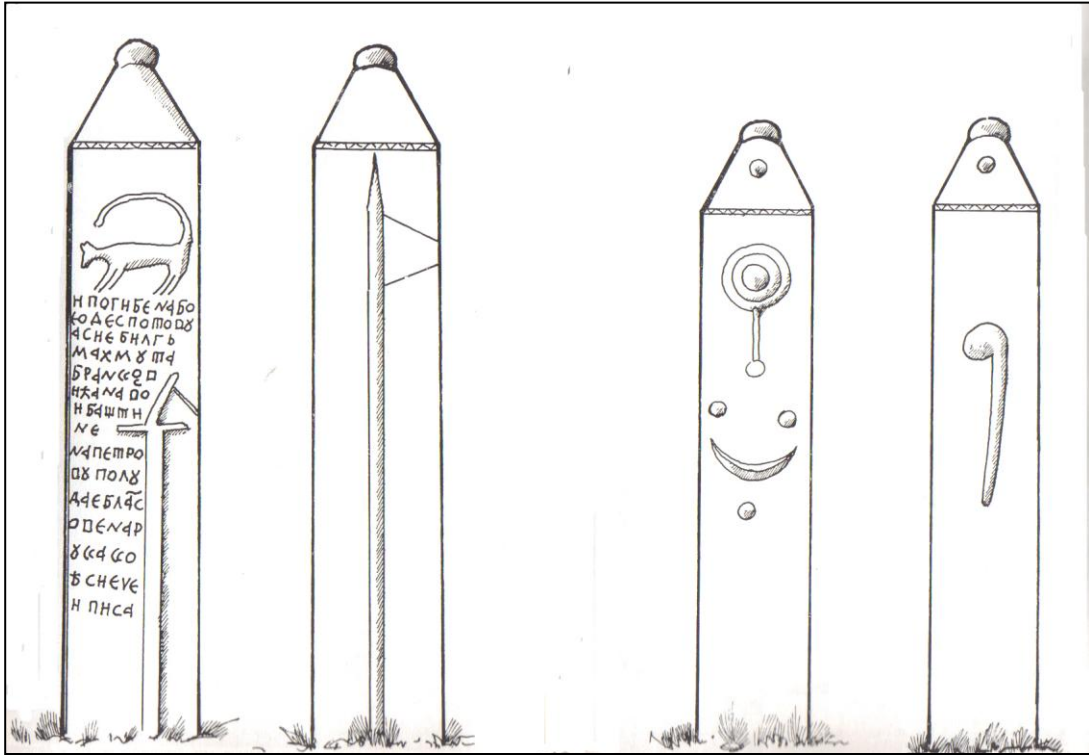


Resim 10 Rogatica yakınındaki Dumanyići'de Bosançitsa ile yazılmış olan Süleyman Oşkopitsa'nın mezar taşı. "Sen Suliman Oşkopitsa'nın nişanısın,, Kitabenin üstünde içiçe geçmiş dairelerden oluşan bir işaret bulunmaktadır, nişanın bir tarafında ise kılıç, diğer yüzde ise üçgen biçiminde bir bayrağın takılı olduğu bir mızrak gözükmektedir. Suliman Oşkopitsa'nın ayak nişanı üzerinde Bosançitsa olarak, 1582 senesini işaret eden O ve V harfleri nakşedilmiştir (Mujezinović, 1982, s. 102-103).

Mühtediler eski mezar taşı geleneklerini bölgede devam ettirmişlerdir. Bu, hem şekil açısından hem de bezeme açısından kendini belli eden bir durumdur. Bu konuya Mahmut Brankoviç adına dikilmiş taş örnek olarak verilebilir. Üst kısmı pramidal ve tepe kısmında küre olan dört tarafı da sembollerle dolu bu taşın üzerinde Bosançitsa harfleri ile “*Despotla yapılan savaşta öldürüldü / Mahmud Brankoviç'in taşı ailesinin toprağı Petrova Polje'ye dikildi / Bu taşı hazırlayan el kutsansın*” yazılıdır¹¹. Taşın kitabe yüzünde bir adet kılıç ve üst tarafında ise oldukça uzun kuyruklu bir aslan (?) kabartması bulunmaktadır. Diğer yüzünde ise iç içe geçmiş üç daire, uçları yukarı bakan bir hilal, dört tane küre kabartması vardır. Diğer iki yüzün birinde ucunda iki üçgen bayrak sembolü olan bir mızrak, diğer tarafta ise muhtemelen bir yatağan (M. Wenzel bunun bir asa olduğunu

belirtmektedir) kabartması bulunmaktadır¹². Mezar taşı ölen kişinin isminin Müslüman olmasının dışında, bir Osmanlı mezar taşıyla herhangi bir benzerlik göstermemektedir. M. Wenzel bu taş hakkında yazdığı ayrıntılı makalesinde kitabede geçen “despotla yapılan savaşta öldürüldü” ifadesinin Osmanlılar ve Sırp Despotu Vuk Grguroviç -1471'den 1485'e kadar Macar Kralı Mathias Corvinus'un hizmetinde bulunmuştur- arasındaki savaşa işaret ettiğini ve Mahmud Brankoviç'in Türk tarafında mücadele ederken öldüğünü söyler (Çizim 2). Mezar taşının bulunduğu bölge olan Rogatica 1463 yılında Osmanlıların hakimiyetine girmiştir.

Bu taşın üretimi hakkında M. Wenzel, Hristiyan ve Müslüman ayrımı yapmayan yerel halkın İslamiyet etkisinde böyle bir biçimi ürettiğini söyler. Bu taşın hemen hemen aynısı tumar sahibi Radivoj Opraşiç için dikilmiştir.¹³



Çizim 2: Mahmut Brankoviç adına dikilmiş olan taşın (1471 ya da 1485 tarihine ait olduğu düşünülmektedir) çizimleri. Mezar taşının üzerinde bulunan astral motiflerin anlamları bilinmemektedir. (Beşlagiç 1978, levha 22-23-24-25). Bu mezar taşı üzerinde bulunan uzun kuyruklu hayvan bezemesinin benzeri Ali Paşa Camisi'nin haziresinde bulunan ve Tatar şahının oğluna ait olduğu düşünülen mezar taşının üzerinde de bulunmaktadır. Mezar taşının üzerinde bulunan astral motiflerin anlamları ise günümüze kadar çözülememiştir. Taş 244cm yüksekliğinde ve 42-45 cm genişliğindedir. Bu taş steçaklar arasında az rastlanılan modellerden biridir (Kaynak: Beşlagiç, 1978: ekler).

¹¹ Bu taş, üzerindeki ifadeden anlaşıldığı kadarıyla Mahmut Brankoviç adına dikilmiş bir makam taşı olması da ihtimal dahilindedir.

¹² Marian Wenzel, “Four Decorated Steles: In the Influence of Islam on Bosnian Funerary Monuments”, **Bosnian Style on Tombstones and Metal**, Sarajevo, 1999, s. 287-301.

¹³ Wenzel, a.g.e. s.296-297.

Rogatica'da bulunan bir başka mezar taşının üzerinde asa (yatağan ?) ve at kabartması

bulunmaktadır. Mezar taşının serpuş kısmındaki sarık bunun bir Müslüman mezar taşı olduğunu göstermektedir (Resim 11).



Resim 11: Rogatica'da¹, bulunan mezar taşı (Kaynak: Mujezinoviç, 1982, s. 85).

Balkanlar'da Türk nüfusu yerleştirilmemiş bölgelerde Osmanlıların otorite sağlayan yöneticileri, Yeniçeri Ocağı mensuplarıdır. İmparatorluk dahilindeki kaleler ve tahkim edilmiş şehirler yeniçeriler tarafından yönetilmekte olup bunlar yerli halk ile evlenmekte ve çocukları da onların yerlerine geçmektedirler. Doğal olarak yeniçeriler gittikleri yerlere kendi ocaklarının remizlerini de taşıdıkları için mezar taşlarındaki bazı silah, hayvan kabartmaları, daire sembolleri bu remizleri gösteriyor da olabilir. Fakat yeniçeri ocak ve bölükleri hakkında özellikle bu dönemlerle ilgili bilgi olmadığından bu görüş çok zayıf bir ihtimal olmaktan ileri gitmemektedir. Yöneticilerin yerel halk arasından evlilik yaptığı düşünülürse bu

sembollerin bölgedeki steçaklar üzerindeki sembollerden devşirilmiş yeni semboller oldukları yüksek bir olasılıkla söylenebilir.

Yöneticilerin yerlerini çocuklarına devretmesi ve bölgeye ihtiyaç olmadıkça yeni devşirme gönderilmemesi sebebiyle bu topraklarda 15. yüzyıldan itibaren bölgeye yeniçeriler ve Osmanlı yöneticileri tarafından getirilen mezar taşı geleneklerinin sürdürüldüğü söylenebilir. Bu durum özellikle Saraybosna'da kendini iyice belli etmektedir. Saraybosna'nın Osmanlılar gelmeden önce çok küçük bir yerleşim birimi olması ve şehrin gerçek anlamda bu dönemden sonra büyümeye başladığı düşünülürse, burada 15. - 16. yüzyıllarda kullanılan mezar taşları Osmanlıların

merkezlerinde kullandıkları mezar taşlarının benzerleri olmalıdır. Şu ana kadar bahsi geçen 15. – 16. yüzyıllara ait oldukları düşünülen mezar taşlarının gruplandırılması şu şekilde yapılabilir:

1. Kitabesinde Müslüman bir kişinin adı bulunan ama şekil olarak dikdörtgen prizma ve(ya) piramidal tepelikli taşlar. Bu taşların üzerinde Boşnak harfleri ile Boşnakça kitabeler yazılıdır.

2. Dikdörtgen prizma şeklinde olan piramidal tepelikli, bazıları kısa bazıları ise uzun gövdeli, üzerlerinde yatağan, kılıç, el, hilâl şeklinde kabartmalar olan yazısız taşlar. Bunların hangi dine ait olduğunu söylemek zordur fakat Müslüman mezarlıklarında bir başka dine mensup kişinin defin olasılığı bulunmadığı için bunları Osmanlı döneminde yapılmış ve Müslüman mezar taşı olarak kabul edebiliriz. Örneklerine Saraybosna'daki Kovaçi Mezarlığı'nda rastlamak mümkündür.

3. Baş taşları dikdörtgen prizma şeklinde, serpuş kısımları sarıklı, üzerinde Boşnak alfabesi ile yazılmış kitabe, yatağan ve kılıç kabartmaları ile bezenmiş taşlar.

4. Serpuş kısmında sarık bulunan fakat üzerinde kitabe bulunmayan, üzerinde kılıç, yatağan ya da daire şekilleri olan taşlar.

5. Serpuş kısmında sarık bulunan ve üzerinde Osmanlıca kitabe bulunan taşlar.

6. Üçgen alınlıklı olan ve kadın taşı olarak yorumlanabilecek yazısız taşlar (Çizim 1'de sol başka bulunan mezar taşı). Bu taşların kadın taşı olarak tanımlanması sonraki yüzyıllarda yapılan üçgen alınlıklı mezar taşlarının kadınlara ait olmasından kaynaklanmaktadır.

Günümüzde Osmanlı imparatorluk merkezleri olarak bilinen İznik, Bursa, İstanbul ve Edirne gibi şehirlerde bu yüzyıllardan kalan mezar taşı bulmak oldukça zordur. Bu sebeple de sağlıklı kıyaslar yapamıyoruz. Ek olarak o zamanlarda merkezlerdeki sanat atölyelerinin devamlı yeni modeller üretmesi, eski modellerin kullanılmaması ve değişen mezar taşlarının yeni modellerinin Bosna-Hersek gibi merkeze uzak bölgelere gitmemesi, bölgeye giden ilk modellerin de uzun süre boyunca az değişikliklerle kullanıldığını düşündürmektedir. Bu açıdan bölgedeki ithal taşların üretildikleri tarihlere has Osmanlı mezar taşları olduğunu söyleyebiliriz. Muhtemelen steçaklarla birleşen ve çoğunlukla yerel soylular ile Osmanlı yöneticilerine ait olan mezar taşları ise daha yerel bir görüntü arz etmektedirler fakat İslamiyet'in giderek yayılmasıyla serpuşlu ve Osmanlıca kitabeli mezar taşları kullanılmıştır.

Bugün, Türkiye'de kullanılmayan (çok az örnekleri mevcut) ve yerini düz plakalara bırakmış olan serpuşlu mezar taşları Bosna-Hersek'te Müslüman Boşnaklar tarafından hâlâ kullanılmaktadır. (Resim 12). Yalnız, bu taşların üzerinde Osmanlı Türkçesi değil çoğunlukla Arapça kullanılmaktadır. Mezar taşı geleneği Osmanlılardan bu yana bölgede Müslümanlar tarafından sürdürülmektedir. Bölgede başka bir tip mezar taşı da sıklıkla kullanılmaktadır. Bu tip çizim 2'de görülen Mahmud Brankoviç'e ait olan mezar taşıdır. Şehit düşenler için yapılan bu mezar taşı tipine Bosna-Hersek'teki Müslüman mezarlıklarında sıkça rastlanmaktadır (Resim 13). Dolayısıyla bölgenin yerel mezar taşları olan steçak modellerinden biri de bu gelenek içinde kullanılmaktadır.



Resim 12: 2001 yılına ait bir mezar taşı, kitabesinde ‘Hüve’l-Hallâku’l-Bâkî El-Merhûm ve’-mağfûrun-leh Âtîf bin Ali Porivatra [...] fî talebü’l-’ilmi Feale’l-hayr ve lehu fî ileyhi (?) vehüve Yef’alü’l-hayru irtehalâ ilâ dâru El-bekâ Sene 1411 Gafare lehu ve li-vâlideyhi El-Fâtiha ATIF PURIVATRA (ad ve soyad Latin harfleri ile yazılmıştır) 10. 1928 – 2001’ yazmaktadır (Nurcan Boşdurmaz dijital arşivi: 2006, Saraybosna merkez)



Resim 13: Sovsic Emin Elvir 17. 09. 1974 26. 10. 1992 I ne recite za one koji su na Allahovu putu poginuli: “Mrtvi su!” Ne, oni su `ivi, ali vi tone znate! [2:154] El-Fâtiha *Türkçe çevirisi: Allah yolunda öldürülenlere ölümler demeyin, hayır diridirler, fakat siz sezemezsiniz [Bakara: 154] (Nurcan Boşdurmaz dijital arşivi: 2006, Saraybosna merkez) .*

İFTAR SOFRASI: SANATÇISI KİM?

*Dinner Table For The
Breaking of Ramadan Fast:
Who is The Artist of It*

Deniz ÇALIŞIR*

This essay seeks to explore the real artist of the still life painting named “Dinner Table for the Breaking of Ramadan Fast” which was referred to painter Hoca Ali Rıza by researchers. When we researched the scholarly literature on painting and painters in Westernization of Ottoman Period we explored six different painters named Ali Rıza. As we look at the life of each painter we found potentially possible three artists Hoca Ali Rıza, Ali Rıza Toroslu and Ali Rıza Bayazit. This survey uses formal and stylistic analysis method in painting, biography of these three artists and the original documents in order to identify real artist of the painting. In conclusion, this paper suggests a new name for the artist of the painting that is Ali Rıza Toroslu.

* Öğr.Gör.Dr., İTÜ Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü ve İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Programı

Batılılaşma dönemi resim sanatında önemli bir yere sahip olan “İftar Sofrası” (Resim 1) isimli natürmort, literatürde Hoca Ali Rıza’ya atfedilmektedir. Resmin sol alt köşesinde yer alan Osmanlıca *Ali Rıza* imzası nedeniyle tablo araştırmacılar tarafından Hoca Ali Rıza ile ilişkilendirilmiştir (Resim 2). Ancak Osmanlı resim tarihinde Ali Rıza isimli altı farklı sanatçının - Hoca Ali Rıza¹, Ali Rıza Toroslu², Ali Rıza Bayazıt³, topçu binbaşısı Ali Rıza⁴, Ali Rıza (binbaşı)⁵ ve Ali Rıza (miralay)⁶- mevcut olması bu ilişkilendirmeyi sorunlu kılmaktadır. Bu makalenin amacı, yanlışlıkla Hoca Ali Rıza’ya atfedildiğini düşündüğümüz “İftar Sofrası” isimli natürmortun gerçek sanatçısını resmin analizi ve mevcut belgeler ışığında tespit edebilmektir.

“İftar Sofrası: Sanatçısı Kim?” sorusu ilk defa “Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natürmort” konulu doktora tezi sırasında, resmin sahibi kurum tarafından tablonun dijital kopyasının verilmesi ile gündeme geldi⁷. Bu soruyu sormamızın nedeni, söz konusu natürmortun Hoca Ali Rıza’nın kişisel üslubundan farklı bir üsluba sahip olduğunun sezgisel olarak kavranmasıdır. Resmin dijital kopyasından kesin yargıya varabilmek mümkün olmadığından, bu konu araştırmada uzun süre sorun teşkil etmiştir. Tabloyu ilk olarak “Galatasaray Sergileri: 1916–1951” isimli sergide gördüğümüzde Hoca Ali Rıza’nın kişisel üslubu ile resmin üslubunun farklılığı konusu daha da belirginleşti.

Bir resmin kime ait olduğunu salt biçim ve üslup analizi ile belirlemek kesin ve bilimsel bir sonuç elde etmede yeterli midir? Sonucu aynı zamanda belge ile doğrulamak da gerekmez mi? Osmanlı resim sanatı ve sanatçılar ile ilgili sınırlı ve dağınık durumdaki mevcut belgeler nedeniyle, her araştırma sorusunun cevabını verecek yazılı kaynağa ulaşmak mümkün değildir. Ancak, bu araştırma kapsamında yapılan arşiv çalışması sonucunda bulunan belgeler biçim ve üslup analizleri ile ortaya konulan hipotezinin doğrulanmasına yardım etmiştir.

Osmanlı resim sanatı üzerine çalışan araştırmacılar için en büyük sorunlardan biri, sanatçıların resimlerine imza ve tarih atma konusunda gösterdikleri ilgisizliktir. “İftar Sofrası” isimli tabloda imza olmakla birlikte, Osmanlı resim tarihinde Ali Rıza isimli çok sayıda sanatçının olması imzayı yine sorunlu kılmaktadır. Süheyl Ünver’in Hoca Ali Rıza imzaları üzerine yaptığı derleme sanatçının kullandığı birden fazla imza olduğunu göstermektedir (Resim 3)⁸. Bu durumda, Ali Rıza isimli sanatçıların resimlerindeki imza analizi sonucunda tablonun sanatçısının kim olduğunu kesin olarak söylemek zordur. Türk Resim Sanatı literatüründe daha önce de belirttiğimiz gibi Ali Rıza ön isimli 6 sanatçı ismi yer almaktadır. S. Yetik kitabında topçu binbaşısı Ali Rıza⁹, Ali Rıza (binbaşı)¹⁰ ve Ali Rıza (miralay)¹¹,nın pek tanımadıkları belirtilmektedir. Bu nedenle Galatasaray Sergisi’nde sergilenen tablonun bunlardan birine ait olması uzak bir ihtimaldir. Makale kapsamında özellikle 3 isim üzerinde durulacaktır: Hoca Ali Rıza, Ali Rıza Toroslu ve Ali Rıza Bayazıt.

Ali Rıza Toroslu ve Ali Rıza Bayazıt Harbiye mektebinde Hoca Ali Rıza’nın öğrencisi olmuştur. Bahsettiğimiz sanatçıların birbirine yakın resim üslubuna sahip olması, detaylı bir

¹ Sami Yetik, *Ressamlarımız*, İstanbul, 1940, s. 96-118; Pertev Boyar, *Türk Ressamları ve Eserleri*, Jandarma Basımevi, Ankara, 1948, s. 78-85; Süheyl Ünver, *Ressam Üsküdar’lı Ali Rıza Hayatı ve Eserleri*, İstanbul, 1949; Nushet İslimyeli, *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Asker Ressamlar Sanat Derneği Yayınları, I, Ankara, 1965, s. 56-59; Naciye Turgut, “Üsüdarlı Hoca Ali Rıza Bey (1858-1930)”, *Hoca Ali Rıza*, haz. Ömer Faruk Şerifoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 37-123.

² Boyar, *a.g.e.*, s. 112-113.

³ Boyar, *a.g.e.*, s. 161-164; İslimyeli, *a.g.e.*, s. 86-89.

⁴ Yetik, *a.g.e.*, s. 29.

⁵ Yetik, *a.g.e.*, s. 44.

⁶ Yetik, *a.g.e.*, s. 47.

⁷ Deniz Çalışır, *Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resminde Natürmort*, Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2004, s. 5-6, 186.

⁸ Ünver, *a.g.e.*, 1949, Levha VII.

⁹ Resim sergilerine iştirak etmediğinden tanınmamış sanatçılardandır. Yetik, *a.g.e.*, 29.

¹⁰ Askeri Tıbbiyede resim muavinliği görevi görmüştür. Eserleri ve sanat hayatı meçhuldür. Yetik, *a.g.e.*, s. 44.

¹¹ 1892 Kuleli Lisesi’nde öğretmen, resimleri S. Yetik tarafından görülmemiştir. Yetik, *a.g.e.*, s. 47.

inceleme yapılmadığında resimlerinin birbirine karıştırılabilmesini mümkün kılmaktadır. Bu bakış açısıyla çeşitli müze ve koleksiyonlarda yer alan Ali Rıza imzalı tabloların yeniden gözden geçirilmesi gerektiği düşüncesindeyiz¹².

Makale kapsamında, öncelikle, “İftar Sofrası” isimli natürmort biçim, üslup ve nesne tercihi bağlamında değerlendirilecektir. Yukarıda belirttiğimiz nedenlerle “Ali Rıza” isimli hangi sanatçıya ait olduğunu kesin olarak bilemediğimiz natürmortlar ile “İftar Sofrası” isimli tabloyu karşılaştırmamızın sorunlu olacağını düşündüğümüzden şöyle bir yöntem izlenecektir. Nispeten hakkında diğerlerine göre daha çok bilgi sahibi olduğumuz Hoca Ali Rıza¹³,’nın natürmort ve manzaraları ile kişisel üslubu tanımlanıp, tablonun üslubu ile karşılaştırılacak, farklılıklar ortaya konarak neden Hoca Ali Rıza’ya ait olup olamayacağı tartışılacaktır. Daha sonra ise, gerçek sanatçısı tespit edilmeye çalışılacaktır.

“İftar Sofrası” isimli natürmort, iç mekânda bir araya gelen nesnelere oluşmaktadır. Natürmortta nesnelere, ön planda ahşap bir ayaklık üzerine yerleştirilen madeni bir sini ve sol arka planda bordo/kahverengi bir örtü ile örtülü yüksek ayaklı ahşap bir sehpa üzerinde düzenlenmiştir. Sininin ortasına -resmin merkezini oluşturacak şekilde- dumanı tüten bir çorba kâsesi ve etrafına yuvarlak bir ekmek, simit, limon, çeşitli iftariyelik tabakları (peynir, reçel, zeytin vs.), iki ahşap ve bir bağa kaşık ile bıçak yerleştirilmiştir. Arka planda yer alan sehpa üzerinde, kibrit, bir kül tablası, uzun bir ağızlığa takılı sigara, tütün ve sigara kâğıdı kutusu betimlenmektedir.

Natürmortta, zeminde yer alan halı ve siyah post resmin mekân etkisi ve ön-arka plan ilişkisi için önemli öğelerdir. Nesnelere tanımlanabilir bir iç mekânda betimlenmekle

birlikte; özellikle sağ tarafta siyah posttan başlayarak sofranın ve sehpanın arkasında devam eden monokrom karanlık arka plan alan derinliğini bloke etmektedir. Bu resimsel yaklaşım mekânda derinliğin kısıtlanması ile resme bakan gözü nesnelere üzerinde tutarak, nesneye öncelik veren anlayışın ifadesidir. Nesne düzenlemelerinin hemen arkasındaki arka plan ifadesi nesnelere algılanan hacim ve kitle etkisini arttırmakta, böyle bir mekânda algılanan nesnelere daha gerçekçi ve elle dokunulabilir bir etki bırakmaktadır.

Resimde diyagonal bir kompozisyon şeması sofranın ve sehpanın yerleştirilişi ile vurgulanmaktadır. Sol önden gelen ışık resmin diyagonal etkisini kuvvetlendirmektedir. Soldan gelen ışık zemindeki halıyı ve sofrayı aydınlatırken, sağ altta betimlenen siyah post resmi saran karanlık arka plana geçişi kolaylaştırmakta ve mekânın temsilinde gerçekliği sorunlu hale getirmeden nesne odaklı anlayışın ifadesini sağlamaktadır.

Natürmortta özellikle mekâna ait yüzeylerde yoğun ve kalın bir boya kullanımı ve belirgin fırça darbeleri izlenirken, sofraya ait nesne betimlerinde daha ince ve belirsiz fırça darbeleri ile realist bir üslup benimsenmiştir. Farklı dokulara sahip nesnelere üzerinde ışık etkisinin ustalıklarla çözümlendiği bu resimde, yoğun parlamalar, keskin gölgeler ve parlak zeminde renkli yansımalar dikkat çekmektedir. Nesnelere üzerinde düzenlendiği madeni sininin parlaklığı ve yansıtma özelliği oldukça başarılı olarak ifade edilmiştir.

Resmin odak noktasını çorba kâsesi oluşturmakta, etrafında yer alan küçük nesnelere yerleştirilmesi, ışık-gölge ve renk kullanımı gözü resmin içinde dairesel bir hareket ile hiçbir detayı atlamadan dolaştırarak resmin hareket ve ritim duygusunu kuvvetlendirmektedir. Göz sıcak renkleri takip etmektedir. Sofrada yer alan ekmek, renk ve boyutu ile merkezin etkisini dağıtmakla birlikte, gözü arka plana taşımakta çorbanın dumanı ile birlikte önemli bir görev üstlenmektedir. Çorbanın dumanının altında yer alan dairesel iz çorba kâsesinin yerinin

¹² Türk resminde Ali Rıza isimli sanatçılar sorunu araştırmaya muhtaç ve başka bir yazının konusu olacak kadar geniş bir konudur.

¹³ 10 Eylül - 6 Kasım 2005 tarihleri arasında Dolmabahçe Salonu Muayede Salonu’nda gerçekleştirilen “Hoca Ali Rıza Retrospektifi” isimli sergi sanatçının yaklaşık 250 yapıtını görme imkânı sunmuştur. Hoca Ali Rıza’ya ait pek çok resmi bir arada görmek ve incelemek makale için çok önemli idi.

değiştirildiğini ve belki de bu izi gizlemek için çorbanın üzerinde yer alan dumanın bu kadar yoğun betimlendiğini düşündürmektedir.

“İftar Sofrası” isimli tablo mekân ifadesi ile Batılılaşma dönemi Osmanlı natürmortlarından farklı bir anlayışa sahiptir. Batılılaşma dönemi natürmortlarında genellikle nesnelere masa üzerinde düzenlenmekte ve resimsel mekân, nesnelere biraz önünde başlayarak, nesnelere hemen arkasında son bulan dar bir uzamı ifade etmektedir. Bu natürmortta, nesnelere üzerinde yer aldığı iç mekânın tanımlı olması, nesnelere üzerinde yer aldığı sini ve sehpanın mekân içindeki yerlerinin belirtilmesi onu aynı tarihsel zamanı paylaştığı natürmortlardan farklılaştırmaktadır. Kısacası, “İftar Sofrası” isimli resimde mekân daha geniş bir uzamı kapsamaktadır.

“İftar Sofrası” isimli natürmorta nesne tercihleri ve anlam bağlamında yaklaştığımızda, tabloya verilen isim resmi gündelik bir sofraya betimi olmaktan çıkararak dinsel bir içerik ile ilişkilendirir. Bu resmin bir iftar sofrası olduğunu bildiğimizde, oruç ritüelinin kendisi de işin içine girmekte, açlık, bekleme ve yemek ilişkisi de görünürlük kazanmaktadır. Oruç tutan kişi için en önemli an, gün boyunca büyük bir sabırla bekleyişin, çekilen sıkıntının yemek ile ödüllendirildiği andır. İnanan birey için iftar sofrası dünyevi ve manevi hazzın, ödülün ve huzurun sembolik bir ifadesidir aynı zamanda.

Natürmort resimlerinde yiyecekler ve tat duyusu ile görsel düzlemde kurulan ilişkiye, dumanı üstünde çorba kâsesi ile sıcaklık kavramını da dâhil etmektedir. Mütevazı iftar sofrasında dumanı tüten çorba kâsesi resmin ve iştahın merkezini oluşturmaktadır. Duman ögesi aynı zamanda resimsel zamanda nesnelere kısa bir zaman önce yerleştirildiklerinin ve kısa bir zaman içinde de tüketileceklerinin göstergesidir. “İftar Sofrası” isimli natürmort salt nesnelere betimi değil; ayrıca zamanın akışının ve süreç içinde gelişecek hikâyenin betimidir. Hikâyenin ve hareketin kendisi görülmez, ancak nesnelere kurulan kompozisyon hikâyeyi -görsel olmayan bir düzlemde de olsa- bize

hissettirir. Resimde, henüz hazırlanmış bir sofraya ve iftar öncesi bekleyiş, mütevazı yemeğin ardından içilecek sigaranın keyfi anlatılmaktadır. Natürmorttaki çorba kâsesinden çıkan duman, resimde biçimsel olarak gözün ön ve arka plan arasında ilişki kurmasında üstlendiği aracı görevini, sofraya ve arka plandaki sehpanın üzerindeki sigara malzemelerini arasında bağlayıcı öge olarak anlamsal düzlemde de üstlenmektedir.

İftar sofrasının hemen arkasında bir sehpa üzerinde yer alan tütün malzemeleri iftar ve tütün bağıntısıyla bireysel bir zevk ile ilişkilendirilebilir. Osmanlı toplumunda kadınların nadir olarak sigara içtiklerini düşünürsek, sigara erkeğe ait bir zevktir. Sanatçı burada kendine ya da belli bir bireye ait yemek, tütün ve zevk ilişkisini mi anlattı, yoksa genel bir durumun kendisine mi gönderme yaptı bilemeyiz, ama iftar sofrası isimli natürmortta yan yana getirilen nesnelere ve kompozisyon kurgusu dini, kültürel ve bireysel düzlemde kendi retoriğini kurmaktadır. Osmanlı kültürü ve İslam dini ile çevrelenmiş bir bireyin kimliği ve yaşam tarzı nesnelere aracılığı ile anlatılmaktadır.

Osmanlı ressamlarının -az sayıda sıra dışı örnek haricinde- tuval üzerinde resmetmeye değer buldukları nesnelere doğanın ürünleri olan meyve, sebze ve çiçeklerdir. Natürmortlarda görülen gündelik nesnelere genelde meyve ve çiçek konusu ile bağıntılı işlevsel nesnelere, örneğin çiçeklerin yerleştirildiği vazo, meyvelerini içine konduğu tabaklar gibi. Batılılaşma dönemi ile birlikte Osmanlı toplumunda gündelik hayatta gösterişçi tüketime yönelik nesne tercihleri artmakla birlikte bu ilgi tuval üzerinde betimlenmeye değer bulunmamıştır¹⁴.

Batılılaşma dönemi natürmortları içinde meyve ve sebze düzenlemeleri dışında belli bir

¹⁴ Azınlık ressamlarının yaptıkları natürmortlar daha geniş bir nesne skalasına yer vermektedir. Osmanlı toplumunun bir parçası olan azınlıkların Batı natürmort geleneğindeki vanitas, ölü hayvan bedenleri ve gösterişli nesnelere oluşan natürmortlar yapmaları, Osmanlı toplumundaki Hıristiyan ve Müslüman bireylerin resme bakışının farklılığından olmalıdır. Bu içerikteki bilgi ve Osmanlı natürmortlarında nesne tercihi ve anlam sorunu için bkz. Çalışır, a.g.e, s. 244-274.

konu ve anlam bütünlüğü içinde bir araya gelen nesnelere oluşan kompozisyon sayısı çok sınırlıdır. “İftar sofrası” isimli natürmort, gerek konusu ve nesne tercihleri ile Batılılaşma dönemi Osmanlı natürmortları içinde özel ve farklı bir konuma sahiptir.

“İftar Sofrası” isimli tablonun analizleri ışığında resmin sanatçısının kim olduğu sorusuna geri dönelim. Tablonun sanatçısı olduğu iddia edilen Hoca Ali Rıza kendine özgü yerel duyarlılık taşıyan manzara resimleri ile Osmanlı resminde önemli bir yere sahiptir. Manzaralarında, doğayı kendisine hoca edinen sanatçı, temaşa ettiği doğanın içinde yarattığı sessizliği dengeli ve ahenkli kompozisyonları ve renk kullanımı ile tablolarına yansıtmıştır. Tablolarında fazlalıklarından arındırılan doğa özetlenerek sunulmaktadır. Resimlerinde rahat, akıcı ve özgür fırça hareketleri ile boyayı ince tabakalar halinde kullanmakta; saydam ve aydınlık renkler gün ışığının ve havanın tazeliğini ustalıkla aktarmaktadır.

Sanatçı natürmort konusuna manzaraya olduğu kadar yoğun ilgi göstermemiştir. Yağlıboya natürmort tablolarının yanı sıra karakalem, suluboya ve guaj tekniğinde de çalışmalar yapmıştır. Sanatçının etrafında yer alan nesnelere etüt ettiği karakalem ve suluboya çalışmalarında, nesnenin hacmi ve malzemesini birkaç küçük dokunuşla ustalıkla anlatabilme becerisi eşsizdir¹⁵. Hoca Ali Rıza hareketli ve kıvrak çizgileri ile kuvvetli bir desen anlayışına sahiptir. Yağlıboya natürmortlarında genelde nesnelere koyu bir fon önünde resmedilmekte ve nesnelere üzerinde yer aldığı zemin ve arka fon ton farkları ile birbirinden ayrıştırılmaktadır. Mekân nesnelere biraz önünde başlayan ve hemen arkasında son bulan kısıtlı bir uzam olarak ifade edilmektedir. Nesnelere soldan gelen yumuşak bir ışık ile aydınlatıldığı tablolarında kontrast ışık kullanımı, keskin parlama ve yansımalar yoktur. Natürmort tablolarında meyve ve sebzelerin ritmik ve yan

yana dizildiği kompozisyonlar kullanılmaktadır (Resim 4-5).

“İftar Sofrası” isimli natürmort tanımlı bir iç mekânda nesne kompozisyonundan oluşmaktadır. Ön planda nesnelere sini üzerine dairevi olarak yerleştirilmiştir. Resim soldan gelen bir keskin ışık kaynağı ile aydınlatılmakta, parlak madeni sinini üzerine nesnelere renkli yansımaları ve gölgeleri başarılı olarak ifade edilmektedir. “İftar Sofrası” isimli natürmort özellikle ışık kullanım ile Hoca Ali Rıza’nın natürmortlarından ayrılmaktadır.

Ali Rıza isimli diğer sanatçılara baktığımızda özellikler Ali Rıza Toroslu’nun natürmort resimleri ile tanındığını görüyoruz. Boyar, Ali Rıza Toroslu için: “Natürmortları ile kendini tanıtmış realist bir üstattır. Meyveleri sulu ve taze olup desen ve renklerinde mübalağa veya gayri tabiiyet görülmez. İcra tekniği kalın boya istimali suretiyle olup natüre kuvvetle sadakattir” ifadesini kullanmaktadır¹⁶ (Resim 6).

Ali Rıza Bayazıt natürmort resimlerinin yanı sıra özellikle manzara resimleri ile tanınmaktadır, manzaralarında Hoca Ali Rıza’nın etkisi çok belirgindir. Boyar¹⁷ ve İslimyeli¹⁸ Ali Rıza Bayazıt’ı Hoca Ali Rıza’nın varisi olarak görürler:

“Kurşun kalem eserleri merhum hocası Ali Rıza’nın kuvvetli kreyyonlarından farksız olması üstadın, Hoca Ali Rıza’nın yegane varisi sıfatını hakkı ile iktisap etmiş olduğunu açıkça ispat etmektedir. Rıza Bayazıt’ın tabiat köşelerinin şiirini ifade eden bu ince desenli etütleri hassas bir ruh ve yüksek bir anlayış ve icra kabiliyeti mahsulü çok yüksek değerli eserlerden ibaret bulunduğu münakaşa götürmez bir hakikattir...

Bay Ali Rıza Bayazıt yağlı boya tabloda da Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza’nın icra stilini takip etmiş olup bir renk çeşidi bolluğu içinde tabiattan aldığı mevzuları kendi görüş ve sezgişlerini de ilave etmek

¹⁵ Natürmort desen ve resimleri için bkz. Turgut, **a.g.e.**, s. 212-237.

¹⁶ Boyar, **a.g.e.**, s. 112.

¹⁷ Boyar, **a.g.e.**, s. 162.

¹⁸ İslimyeli, **a.g.e.**, s. 87

suretiyle elde ettiği eserler onun çolak fırçasına has bir güzellik ve hususiyet arz eder".¹⁹

"İftar Sofrası" isimli resimde boya mekânda kalın ve geniş fırça darbeleri ile kullanılırken, nesnelere daha ince ve özenli fırça darbeleri ile realist bir üslupta betimlenmiştir. Boyar'ın da belirttiği gibi, Ali Rıza Toroslu, natürcümleri ile kendini tanıtmış realist bir üstattır.

"İftar Sofrası" isimli tablo yukarıda da belirttiğimiz gibi nesnelere belli bir konu ve anlam bütünlüğü içinde ifade edildiği az sayıda örnekten biridir. Ali Rıza Toroslu'nun Türk sazları (Resim 7) isimli tablosu nesne tercihi ile İftar Sofrası ile aynı yaklaşıma sahiptir. Aynı zamanda Hoca Ali Rıza'ya ait bir desende de kâğıdın üst yarısında Türk çalgılarının, alt yarısında da Batı çalgılarının betimlendiği görülmektedir. Kanımızca bu konu iki sanatçının da aynı zamanda gündeminde yer almıştır (Resim 8). Hoca Ali Rıza'nın zaman zaman öğrencileri ve meslektaşları ile aynı resim üzerinde çalıştığını çeşitli anılardan öğreniyoruz Baha Azer Çizer'in anlattığına göre:

"Hoca Ali Rıza bazen konuk olduğu atölye yada ev sahibiyle beraber resim çalıştığı olurmuş. İsmail Hakkı Bey'in evine konuk olduğu bir gün, İsmail Hakkı Bey, çalışmış olduğu kayalık resmini kendisine göstererek görüşlerini almak ister. Tablo üzerinde biraz daha çalışılmasına karar verirler ve birlikte bazı düzeltmeler yaparak çalışmayı sonuçlandırırılar."²⁰

Bu anlatıma dayanarak Hoca Ali Rıza'nın öğrencisine katkı sağlayıp sağlamadığını söylememiz zordur. Ancak tabloda resmedilen çorba çanağının üst kısmında buharın olduğu bölümdeki çanak gölgesi resimde bir düzeltmeye işaret etmektedir.

"İftar Sofrası" isimli natürcümler biçim, üslup ve nesne tercihleri bağlamında analiz edildiğinde oklar Ali Rıza Toroslu'yu işaret etmekle birlikte konuyu kesinleştirmek için Ali

Rıza isimli sanatçıların hayatlarına kısaca bakmamızın gerekli olduğu kanısındayız.

S. Tansuğ²¹ tarafından 3. kuşak asker ressamı içinde Halil Paşa ile birlikte değerlendirilen Hoca Ali Rıza (1858-1930), resim öğretimine Harbiye Mektebinde Osman Nuri Paşa, Süleyman Seyyid ve Mösyö Kess (Gués, Qués)'ten resim dersi alarak başlamıştır²². İtalya'ya resim öğrenimi görmek üzere gideceği sırada, Napoli'de kolera salgınının çıkması üzerine yolculuğu gerçekleştirememiştir. Batıda resim eğitimi almamasına rağmen, kuvvetli bir desen anlayışı ve tekniğe sahiptir. Eğitiminde hocalarının etkisi kadar kendi yeteneği, kimliği ve hayata bakış açısını resme taşıyan samimiyeti Hoca Ali Rıza'yı Batılılaşma dönemi Osmanlı ressamı içinde farklı ve özel bir konuma yerleştirmektedir.

1884 yılında Harbiye mektebinden mezun olan sanatçı aynı yıl yüzbaşı olarak Harbiye mektebinde resim muallim muavinliğine başlar. Boyar, 1895'te kolağası (kıdemli yüzbaşı), 1910 yılında binbaşı olarak resim muallim muavinliği yaptığını belirtmektedir²³. Muallim Vehdi, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesinin Hoca Ali Rıza özel sayısındaki (1330 R. (M. 1914), No 18) yazısında Hoca Ali Rıza'nın 1914'te binbaşı rütbesinde olduğundan bahsetmektedir.

"Hemen hemen bütün hayatını Abdülhamid harbiyesinde ve sınıf arkadaşı pek meşhur ve azılı amirler nezareti altında geçirmiş olduğu halde, zamanın murdar beyinlerinde kaynaştırdığı o intisab ve hulûl muzahrafâtına pek yabancı kalışı onu paşalıklarla ruûnetleri kabaran akran ve emsali içinde daha binbaşılıkta bağlayıp alıkoymuştu".²⁴

İslimyeli, 1910 yılında kaymakam (yarbay) rütbesinden emekliye ayrıldığını belirtmektedir²⁵. İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi'ndeki emekliliğini zorunlu kılan sağlık

²¹ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 199, s. 64.

²² Turgut, **a.g.e.**, s. 39.

²³ Boyar, **a.g.e.**, s. 78.

²⁴ Muallim Vehdi, "Hazret-i Üstadın Şahsiyet-i Ahlakîyyes'i, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi**, Nr. 18, 19 Haziran 1330, s. 279.

²⁵ İslimyeli, **a.g.e.**, s. 57.

¹⁹ Boyar, **a.g.e.**, s. 162.

²⁰ Turgut, **a.g.e.**, s. 63

raporu 1911/12 (1327 R.) yılında kaymakam (yarbay) rütbesinde iken kendi isteği ile emekli olduğunu göstermektedir²⁶ (Resim 9). Bu belge ile Muallim Vahdi'nin Hoca Ali Rıza'nın 1914 yılında binbaşı rütbesinde olduğu konusunda yanlışlığı anlaşılmaktadır.

Hoca Ali Rıza emekli olduktan sonra İnâs Sanayi-i Nefise Mektebi, Çamlıca İnâs Sultanisi, Üsküdar Kız Sanayi-i Nefise Mektebi ve Sultanahmet Ameli Hayat Okulu'nda resim dersleri vermiştir²⁷. Sanatçının öğretmeye ve öğrencilerine verdiği değer Türk resim sanatı literatürüne Hoca lakabı ile girmesine neden olmuştur. Bunun bir diğer nedeni de, aynı zamanda öğrencisi de olan aynı isime sahip sanatçılar ile karıştırılmaması için olabilir.

Ali Rıza Toroslu (süvari binbaşı) (1875-?) Harbiye mektebinde Osman Nuri Paşa ve onun yardımcısı Hoca Ali Rıza, Osman Nuri Paşa'nın ölümü ile yerine gelen Halil Paşa ve yardımcısı Sami Yetik'ten resim dersleri almıştır²⁸. Harbiye mektebinde ikinci sınıfta iken mektep müdürlüğüne sunduğu yağlı boya tablo ile sanayi-i nefise madalyası olarak resim alanındaki yeteneğini kanıtlamıştır. 1898 yılında Harbiye mektebine süvari muallimi atanınca Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza'nın atölyelerine yeniden devam eder. Balkan savaşlarına katılan sanatçı Edirne'nin alınması sonrasında (1913) binbaşı olarak İstanbul'a gelerek Maslak'taki süvari küçük zabıt mektebi komutanlığına tayin olunmuştur²⁹.

Ali Rıza Bayazıt (1883-1964) ise, Kuleli askeri lisesi ve Harbiye mektebinden (1907) mezun olmuştur. Harbiye mektebinde Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'dan resim dersleri alan sanatçı Balkan harbinden sonra Erkânı harbiye Umumiye Harita şubesinin imtihanı ile topografya kısmına girmiştir. 1917'de

yüzbaşılığa, 1926'da binbaşılığa ve 1933 senesinde yarbaya yükselmiştir. Ali Rıza Bayazıt, 1952 yılında İtalya'daki Milletlerarası Desen Sergisi'nde karakalem bir resmi ile birincilik almıştır³⁰.

“İftar Sofrası” isimli tabloya geri dönersek, tablonun resim tarihinde Galatasaray Sergileri olarak bilinen Türk Ressamları Sergisi-Salon 1335 (Exposition des Artistes Turcs-Salon 1919)'te sergilendiğini sergi katalogunda yer alan eser listesinden öğreniyoruz³¹. Sergi katalogunda “İftar Sofrası” isimli tablonun sanatçısı olarak “Binbaşı Ali Rıza” ismi yazılıdır. Ayrıca aynı katalogda “Ali Rıza Bey” ve “Hoca Ali Rıza” isimleri de yer almakta ve sergideki eserler sıralanmaktadır:

Ali Rıza Bey: Meyve Portakal, Meyve Şeftali Kayısı

Binbaşı Ali Rıza Bey: İftar Sofrası, Natürmort, Şeftali Erik, Şeftali Kiraz, İncir Salacak

Hoca Ali Rıza Bey: (Mükerrer) Peyzaj, Peyzaj, Bir Karton Üzerine Altı Adet Ufak Peyzaj³².

Tablonun Hoca Ali Rıza'ya ait olmadığını sergi katalogunda aynı sanatçının isminin üç ayrı şekilde yer almasının tutarsızlığına dayanarak ispatlayabiliriz. Hoca Ali Rıza'nın kısa bibliyografyasına geri dönersek, İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi'ndeki emekliliğini zorunlu kılan sağlık raporunda 1911 yılında kaymakam (yarbay) rütbesinden emekli olduğunu görüyoruz (Resim 9). 1919 yılına tarihli bir sergi katalogunda daha alt bir rütbe ile isminin yazılması pek akla yakın gelmiyor.

Bu bilgi ve belgeler ışığında “İftar Sofrası” isimli natürmortun sanatçısının Hoca Ali Rıza olmadığını söyleyebiliriz. Ancak bu durumda tablonun gerçek sanatçısı olan Ali Rıza kimdir? Bu sorunun cevabı da yine sanatçıların biyografilerinde açıklık kazanıyor. Ali Rıza

²⁶ Süleyman Kızıltoprak, “Üsküdarlı ressam Hoca Ali Rıza'nın Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi'nde Bulunan Defterlerindeki Yazıları”, *Üsküdar Sempozyumu II*, Üsküdar Belediyesi, İstanbul, 2004, s. 218.

²⁷ Turgut, *a.g.e.*, s. 46.

²⁸ Baskı hatası ile doğumu 1875 ölümü 1876 yazılıdır. Aynı kaynaktan 1895'te Harp okulundan mezun olduğu belirtilmektedir. Muhtemelen doğum tarihi doğrudur.

²⁹ Boyar, *a.g.e.*, s. 112.

³⁰ İslimyeli, *a.g.e.*, s. 87.

³¹ Ömer Faruk Şerifoğlu (ed.), *Galatasaray Sergileri: 1916-1951*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 31.

³² Şerifoğlu, *a.g.e.*, s. 31.

Bayazıt'ın 1926 yılında binbaşılığa yükselmesinden dolayı 1919 yılındaki bir sergi katalogunda isminin yanında binbaşı rütbesi yer alamaz³³. Ali Rıza Toroslu'nun Edirne'nin alınması sonrasında (1913) binbaşı olarak İstanbul'a döndüğü bilgisi dahilinde tablonun sanatçısının Ali Rıza Toroslu olduğu açıklık kazanıyor. Boyar'ın da belirttiği gibi Ali Rıza Toroslu natürmort resimleri ile ünlü bir sanatçıdır³⁴.

Ali Rıza Toroslu, Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'dan resim dersleri almıştır. "İftar Sofrası" isimli tabloda Hoca Ali Rıza'nın yanı sıra Halil Paşa'nın etkileri de açıkça hissedilmektedir. Halil Paşa'nın natürmortlarında ışığın kullanımıyla nesnelere plastik değerleri belirlenerek iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu etki yaratılmaya çalışılmıştır. Örneğin camın şeffaflığı, metalin parlaklığı, kumaşın yumuşaklığı, meyve ve çiçeklerin dokusunun ifade edilebilmesi ışığın kullanımındaki başarıyla doğru orantılıdır. Halil Paşa Batı tarzında resmin akademik desen disiplini büyük ölçüde ortaya

koyan natürmortlarında, ışığın nesnelere üzerindeki etki ve yansımalarını ifade edebilmesine olanak tanıyan parlak, özellikle madeni, yüzeyleri tercih etmektedir. Nesnelere doku ve pırıltılarını özenle betimlemesindeki başarısı, farklı metalik renkleri belirlemedeki ustalığı onun natürmortlarında karakteristiktir³⁵ (Resim 10). "İftar Sofrası" isimli natürmorta ışık ve onun farklı dokular üzerindeki etkisinin ifadesinde gösterilen başarı -özellikle madeni sinin üzerindeki renkli yansımalar- Ali Rıza Toroslu'nun olduğunu iddia ettiğimiz "İftar Sofrası" isimli resminde Halil Paşa'nın etkisi olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak, Hoca Ali Rıza'nın ve Halil Paşa'nın öğrencisi olan Ali Rıza Toroslu iki farklı hocadan aldığı etkiler ile kendi kişisel üslubunu oluşturmuştur. İftar Sofrası isimli natürmorta biçim ve üslup analizi ile de tespit edilen bu etkiler sanatçıların biyografileri ve mevcut belgeler ile de desteklenerek neden tablonun Hoca Ali Rıza'ya ait olamayacağını ortaya koymaktadır.

³³ İslimyeli, a.g.e., s. 87.

³⁴ Boyar, a.g.e., s. 112.

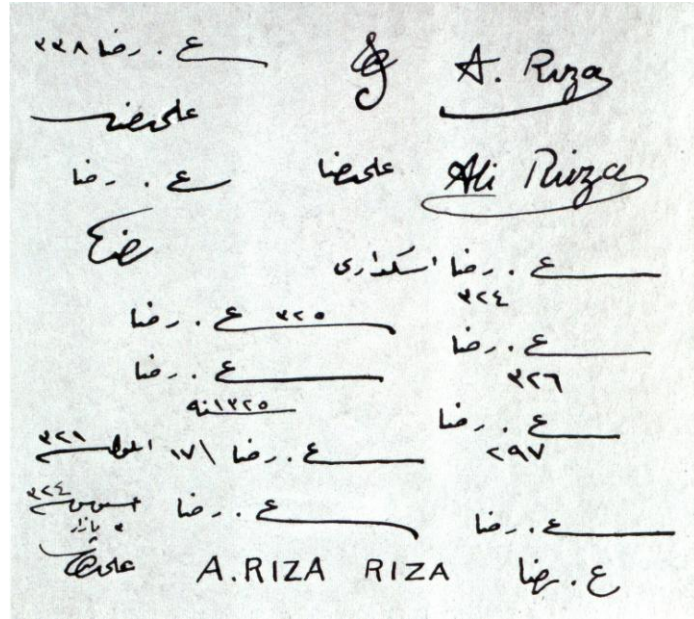
³⁵ Çalışır, a.g.e., s. 215.



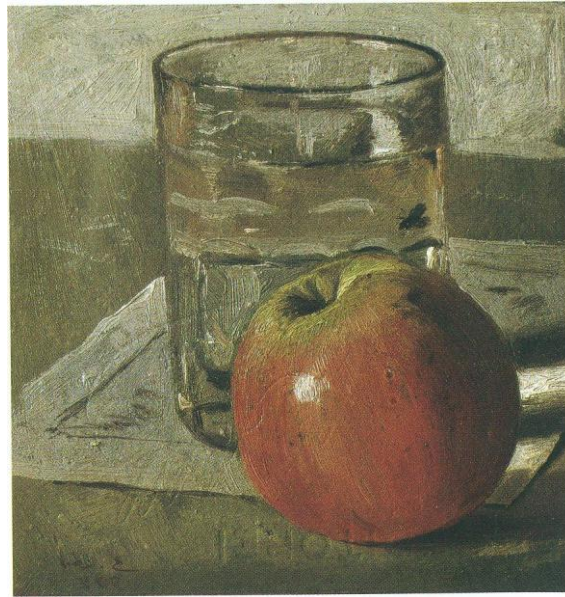
Resim 1- Ali Rıza [Toroslu], İftar Sofrası, tuval üzerine yağlıboya, tarihsiz, 79 x 98 cm.,Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu (Şerifoğlu, a.g.e., 133).



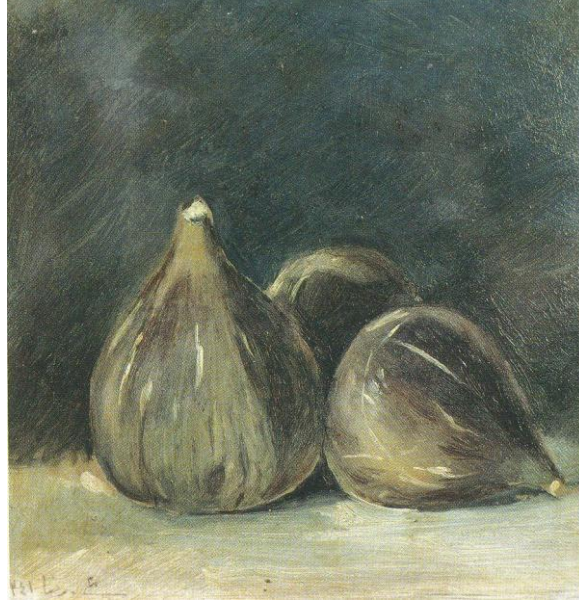
Resim 2- Ali Rıza [Toroslu], İftar Sofrası, imza detayı.



Resim 3- Hoca Ali Rıza tarafından kullanılan imza örnekleri (Ünver, a.g.e., 1949, Levha VII)



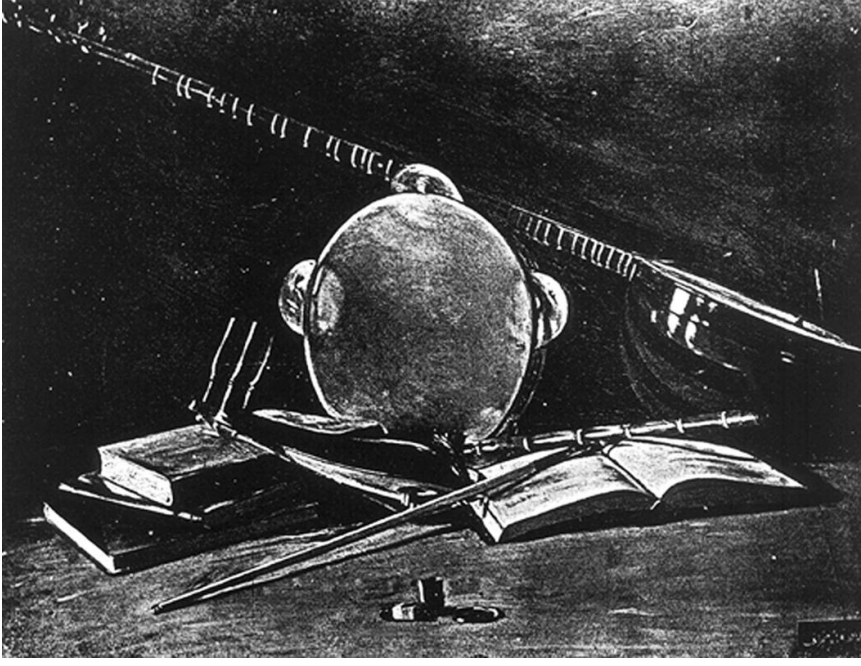
Resim 4- Hoca Ali Rıza, Natürmort, 15.5x15.5 cm, mukavva üzerine yağlıboya, Baha Azer Çizen Koleksiyonu (Turgut, a.g.e., 213).



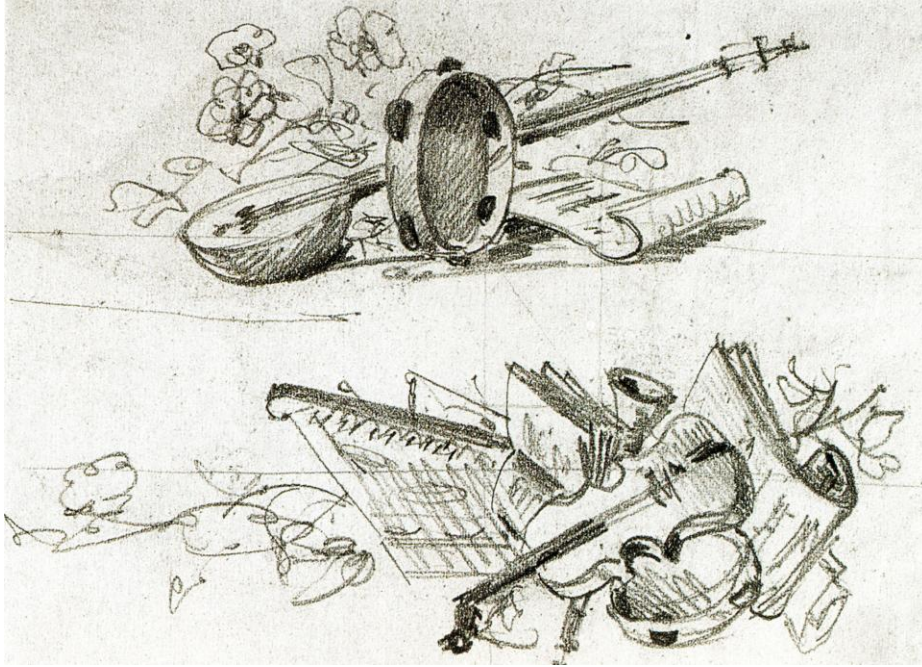
Resim 5- Hoca Ali Rıza, İncirler, 1341 R., [1925 M.], Mukavva Üzerine Yağlıboya, çap: 14x14 cm. Baha Azer Çizen Koleksiyonu (Turgut, a.g.e., 214).



Resim 6- Ali Rıza [Toroslu], Ayvalı Natüromort, duralit üzerine yağlıboya, tarihsiz, 32.5x40.5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

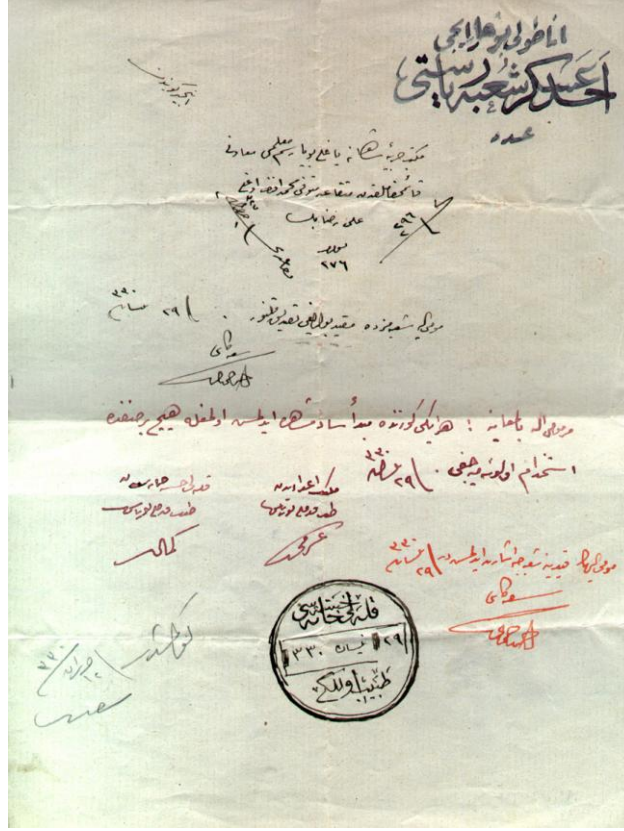


Resim 7- Süvari Yüzbaşlarından Ressam A. Rıza Bey'in: Vatanımızın ekseriyetle âlâm ve ekdârını, nadiren de sûr u mesârını inleyip söyleyen en ma'rif alât-ı musikiyyemizden³⁶ (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 1330 R., n.17: 248).



Resim 8- Hoca Ali Rıza, Etüt, 9,5x13 cm., kağıt üzerine karakalem, Baha Azer Çizer Koleksiyonu (Turgut, **a.g.e.**, s. 99)

³⁶ Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nde resim altındaki yazının transkripsiyonu. Aynı tablo "Tarihi Türk Sazları" ismi ile Boyar, **a.g.e.**, s. 113 de yayınlanmıştır. Boyar, tablonun ebadını 30x40 olarak vermektedir.



Resim 9- Hoca Ali Rıza'nın kaymakam rütbesinden emekliye ayrılması ile ilgili belge, İstanbul Resim Heykel Müzesi Arşivi



Resim 10- Halil Paşa, Natürmort, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 113 x 100 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi (Özsezgin, a.g.e., 172).

AYVANSARAY'DA ORTAYA ÇIKARTILAN BİR BİZANS KİLİSESİ

*The Newly Discovered
Byzantine Church in
Ayvansaray*

Ü. Melda ERMİŞ*

The restoration project of the so-called “Dungeons of Anemas” in 2006 shed light on a church structure at the basement level. The ruined structure is located on top of the “Dungeons of Anemas, part of the Blakhernai Palace, and in the northeast of the towers of Anemas and Isaakios Komnenos. The purpose of this study is to introduce the newly discovered church ruins in context with the 12th and 13th century additions to the Palace of Blakhernai and its environs.

* Araş. Gör. Dr. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bizans Sanatı Anabilim Dalı.

Anemas Zindanları Restorasyon Projesi kapsamında 2006 yılında İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin yaptığı kazı çalışmasında bir kilise temel kalıntısı ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışmada Blakhernai saray bölgesi içinde yer alan yapının, saray kompleksinin mimari yönden gelişimi içinde, özellikle 12. ve 13. yüzyıllardaki eklemeleri ile birlikte değerlendirilmesi ve tanıtılması amaçlanmıştır.

Kilise Kalıntısının Tanımı:

Restorasyon çalışmaları öncesinde yapılan kazı çalışmasında, belirlenen kot seviyesinden yaklaşık bir metre aşağıda, Anemas Zindanı olarak tanımlanan mekanın üzerinde, Anemas ve Isaakios Angelos kulelerinin kuzeydoğusunda küçük bir kilise kalıntısı ortaya çıkarılmıştır (Resim 1, Plan 1).¹ Yapıdan günümüze çok az verinin ulaşmış olması ayrıntılı bir tanımlama yapmayı engellemektedir. Kilisenin sadece doğu kısmı temel seviyesinde günümüze ulaşmıştır. Özellikle, yapı kalıntısının güneydoğu köşesindeki diakonikon hücresinin aspsisinin temel izleri ve ana apsise dönüş kısmı daha iyi durumdayken, kuzeydeki prothesis hücresi zor seçilmektedir (Resim 2). Diakonikon hücresinin önünde tuğla döşeme kalıntısı mevcuttur (Resim 3). Döşemede kullanılan tuğlalar 37 x 37 cm. boyutlarındadır. Yapının, bulunduğu konum itibarıyla kısıtlı bir alana yapılmış olmasından hareketle, tahmini olarak 11.00 x 9.00 m. ölçülerinde olduğu söylenebilir.

Anemas Zindanı olarak adlandırılan yapının üstünde yer alan kilise kalıntısının bulunduğu alan, üzerine döşeme yapabilmek ve alttaki tonozlara binen basıncı azaltmak için ahşap hatıl, moloz taş ve harçla oluşturulmuş, ancak hatılları günümüze ulaşmamış sadece yerleri belli olan bir düzenlemeyle kaplıdır. Bizans dönemine ait bu temelin aynısı Isaakios Angelos Kulesi'nin doğusunda da görülmektedir. Angelos Kulesi önündeki, hatılları günümüze

ulaşmamış temelle ilgili olarak Mehmed Ziya, kulenin Blakhernai Sarayı, diğer bir deyişle İvaz Efendi Camisi yönündeki kapısının, mazgallı bir sahanlığa açıldığından bahsetmektedir.²

Blakhernai Saray Kompleksinin Mimari Gelişimi Çerçevesinde Yeni Kilise Kalıntısının Tarihlendirilmesi:

Kilise kalıntısı günümüzde Ayvansaray semtindedir. Bu semt, Bizans döneminde II. Theodosios dönemine ait İstanbul'un mahallelerini anlatan Notitia Urbis Constantinopolitanae'ye göre şehrin kuzeybatısında, şehir surlarından ayrı bir surla çevrili³, şehrin 14. Bölgesi olan Blakhernai mahallesiydi.⁴ Blakhernai bölgesi erken dönemde dini yapılar, 11. yüzyıl sonrasında da saray kompleksi nedeniyle ilgi görmüştür. Bölgede bilinen en önemli yapı Theotokos Kilisesi'dir.⁵ İmparatorlar Theotokos

² İhtifalci Mehmed Ziya, **İstanbul ve Boğaziçi - Bizans ve Osmanlı Medeniyetlerinin Ölümsüz Mirası**, Yay. Haz. Murat A. Karavelioğlu vd., I, İstanbul 2003, s. 256.

³ Blakhernai semti surlarının konumu ve kalıntılarıyla ilgili olarak bkz. Feridun Dirimtekin, **İstanbul'un Fethi**, İstanbul 1976, s. 96-97; Cyril Mango, "The Fourteenth Region of Constantinople", **Studies on Constantinople**, Study VIII, Aldershot 2005, s. 3.

⁴ Blakhernai adının nereden geldiği konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bölgede çokça bulunan "blakhna" eğrelti otundan veya "blekhron-blehron" yabancı nereden ya da Haliç'te bolca tutulan "lahernai - lacherna - lakhernai" palamut balığından geldiği şeklinde görüşler vardır. Yaygın olarak kabul edilen görüş ise bu civarda öldürülen Blakhernas isimli bir Trak komutanından veya burada hüküm süren bir barbardan geldiğidir. Alfons Maria Schneider, "Die Blachernen", **Oriens**, 4/1, Leiden 1951, s.86; Feridun Dirimtekin, "14. Mıntika (Blachernae) Surlar, Saraylar ve Kiliseler", **Fâtih ve İstanbul**, 1/2, İstanbul 1953, s. 193-194; Otto Seeck, **Notitia Dignitatum accedunt Notitia Urbis Constantinopolitanae et Latercula Prouinciarum**, Frankfurt 1962, s. 240-241; Semavi Eyice, "İstanbul'da İhmal Edilmiş Tarihi Bir Semt Ayvansaray", **TAC**, 2/ 5, İstanbul 1987, s. 33-34; Semavi Eyice, "Ayvansaray", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, I, İstanbul 1996, s. 492; Semavi Eyice, "Blakhernai Kilisesi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, II, İstanbul 1996, s. 262; Petrus Gyllius, **İstanbul'un Tarihi Eserleri**, Çev. Erendiz Özbayoglu, İstanbul 1997, s.184; Mango, **a.g.e.**, 2005, s. 3, dn.15.

⁵ İmparator Markianos'un (450-457) eşi İmparatoriçe Pulkheria'nın 5. yüzyılda üç nefli bir bazilika olarak yaptırdığı kiliseye I. Leon (457-474) zamanında ayazma ve Meryem'in elbisesinin (*maphorion*) saklandığı küçük, yuvarlak planlı bir şapel eklenmiştir. Zamanla İstanbul'daki önemli dini yapılardan biri haline gelen bu kilisede Meryem'in elbisesi ve ikonları haricinde çeşitli aziz ve

¹ Şirin Akıncı Mimarlık Bürosu tarafından Anemas Zindanı ve Isaakios Angelos Kulesi Restorasyon Projesi için hazırlanan 1/100 ölçekli plandan kilisenin bulunduğu alanın detayı müellifin izniyle kullanılmıştır.

Kilisesi'ndeki törenlere bizzat katıldıklarında ve bu çevrede ava çıktıklarında buradaki konutlarında konakladıklarından, bölgede erken dönemden itibaren imparatorlar için bazı köşkler yapılmıştır.

Blakhernai Sarayı'nın temeli 4. yüzyılda bölgede olduğu bilinen Triklinos'a dayanmaktadır. I. Leon (440–451) ve I. Anastasios (491–518) dönemlerinde yapılan triklinoslar ile konutların sayısı artmıştır.⁶ 11. yüzyıldan itibaren saray halkının bölgeye karşı artan ilgisi yeni yapıların yapılmasını sağlamış ve “Blakhernai Saray Kompleksi” oluşmaya başlamıştır. Şehrin en kuzey ucunda, yüksek bir mevkide yer alan Blakhernai Sarayı'nın tercih edilmesinin nedeni eski saraya oranla daha küçük olmasından dolayı korunmasının kolaylığının yanında av alanlarına yakınlığıdır.⁷

Kommenoslar döneminde I. Aleksios Komnenos ve I. Manuel Komnenos saraya yaptırdıkları ilavelerle yeni bir saray kompleksi oluşturmuşlardır. I. Aleksios Komnenos (1081–1118) Emir Buhârî Tekkesi ile İvaz Efendi Camisi çevresinde olduğu kabul edilen⁸, surlara bitişik “Aleksios'un İmparatorluk Triklinos”u olarak adlandırılan yapıyı yaptırmıştır. I. Haçlı Seferi ordusunun Blakhernai dışında konaklaması sırasında bir okun imparatorun tahtının yanında duran bir kişiye isabet etmesi⁹, Aleksios Komnenos'un sarayının surlara ne

kadar yakın olduğunun bir göstergesidir. Sonrasında 12. yüzyıl başında yaklaşık olarak 1100'de, sarayı surlardan uzaklaştırıp, korumasını güçlendirmek amacıyla Anemas Zindanı olarak tanınan¹⁰ bölüm eklenmiştir.¹¹

I. Manuel Komnenos (1143–1180) Büyük Saray'da ve Blakhernai'de çeşitli yapılar yaptırmış ve bu yapıları kahramanlıklarını anlatan mozaiklerle süsletmiştir.¹² Manuel'in dönemindeki yapılarla bölge o kadar gelişir ve güzelleşir ki, yeni sarayın kurucusu olarak Manuel benimsenir.¹³ Blakhernai Sarayı'ndaki yoğun inşa faaliyetinden dolayı bölgenin askeri yönden zayıflamasına engel olmak ve saray bölgesinin alanını genişletmek için I. Manuel

azizelere ait rölikerler de bulunmaktaydı. Raymond Janin, *La Géographie Ecclésiastique de L'empire Byzantin, Les Églises et les Monastères*, III, Paris 1969, s. 161-166; Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453 Sources and Documents*, New Jersey 1972, s. 34-35; Schneider, *a.g.e.*, s. 102-103; Dirimtekin, *a.g.e.*, 1953, s. 199; Eyice, *a.g.e.*, II, 1996, s. 262; Eyice, *a.g.e.*, 1987, s. 43; Gyllius, *a.g.e.*, s. 183.

⁶ Dirimtekin, *a.g.e.*, 1953, s.200; Schneider, *a.g.e.*, s.98-99; Eyice, *a.g.e.*, 1987, s.34.

⁷ Steven Runciman, “Blachernae Palace and its Decoration”, *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edinburg 1975, s.278-279. Blakhernai Sarayı'na yakınlığıyla bilinen, sur dışındaki avlanma alanlarından biri Philopation parkıdır. Henry Maguire, “Gardens and Parks in Constantinople”, *Dumbarton Oaks Papers*, 54, 2000, s. 252-254.

⁸ Feridun Dirimtekin, “Ayvansaray (Blachernae)daki İmparator Sarayları Bölgesinde Yapılan Kazı”, *Türk Arkeoloji Dergisi*, 9/2, Ankara 1959, s. 20-23; Gülgün Köroğlu, “İstanbul'daki Bizans Sarayları”, *Prof. Dr. Işın Demirkent Anısına*, İstanbul 2008, s. 260.

⁹ Anna Kommena, *Alexiad*, Çev. Bilge Umar, İstanbul 1996, s. 315.

¹⁰ Anemas'ın kapatıldığı zindanın tam olarak surların hangi kulesi olduğu bilinmemektedir. Anna Kommena, babasının hayatını anlattığı kitabında Mikhael Anemas'ın ilk olarak burada hapsedilmesinden dolayı Anemas Kulesi olarak adlandırılan yapının Blakhernai Sarayı yakınındaki surların bir burcu olduğunu yazmaktadır. Bkz. Anna Kommena, *a.g.e.*, s. 379. Clavijo da Blakhernai Kilisesi'nden bahsederken kilisenin harap durumda olan Anaomasy Kulesi yakınında olduğunu, eskiden burada yabancı elçilerin kaldığını ve bu kulenin İmparator Manuel'in babası İoannes Palaiologos tarafından tahrip ettirildiğini belirtir. Bkz. Ruy Gonzales de Clavijo, *Timur Devrinde Kadis'ten Semerkand'a Seyahat*, Çev.Ömer Rıza Doğrul, İstanbul 2007, s. 44. Schlumberger, Xyloporta yakınındaki Anemandra burcunun Papa'nın gönderdiği para ile Kardinal İsidore tarafından tamir ettirildiğinden bahsetmektedir. Bkz. Gustave Schlumberger, *İstanbul Düşü - Ben Hâlâ Hayatta mıyım?*, Çev.Hamdi Varoğlu, İstanbul 2005, s. 90. Schneider, Anemas Kulesi'nin aşağı Blakhernai bölgesinde, Toklu Dede haziresini çevreleyen, V. Leon döneminde eklenen surların bir kulesi olabileceği üzerinde durur. Bkz. Schneider, *a.g.e.*, s. 100, dn.2. Eyice de Isaakios ve Anemas kulelerinin Anemas'ın hapsedildiği yer olamayacağını belirtir. Eyice, *a.g.e.*, 1987, s. 35. Günümüzde Anemas Kulesi olarak adlandırılan yapı Angelos Kulesi'nden sonraya Palaiologos dönemine tarihlendirildiğinden Anemas'ın hapsedildiği kule olması mümkün değildir. Kulelerin tarihlendirmesiyle ilgili olarak bkz. Clive Foss – David Winfield, *Byzantine Fortifications, An Introduction*, Pretoria 1986, s. 58-59. Ancak 14. yüzyılda Aleksios Apokaukos'un kendisine karşı olanları kapattığı ve onları ziyarete gittiği bir gün linç edildiği yer olabilir. Bkz. Semavi Eyice, *Tarih Boyunca İstanbul*, İstanbul 2006, s. 52.

¹¹ Dirimtekin, *a.g.e.*, 1953, s. 213-214; Dirimtekin, *a.g.e.*, 1976, s. 111; S. Yıldız Ötügen, “Bizans Duvar Tekniğinde Tektonik ve Estetik Çözümler”, *Vakıflar Dergisi*, XXI, İstanbul 1990, s. 403.

¹² Mango, *a.g.e.*, 1972, s. 224; Niketas Khoniates, *Historia (Ioannes ve Manuel Komnenos Devirleri)*, Çev. Fikret İşıltan, Ankara 1995, s. 144.

¹³ Gustave Schlumberger, *Prens Adaları - Blakerna Sarayı ve Kilisesi Bizans'ın Büyük Suru*, Çev. – Yay. Haz. Haluk Çağlayaner, İstanbul 2000, s. 192.

döneminde surlar daha batıya alınarak Komnenos surları olarak bilinen surlar yapılır.¹⁴

II. Isaakios Angelos (1185–1195) da 1186–1187 yıllarında hem konut olarak kullanılabilir, hem de savunma amaçlı surlara bitişik, yapımında devşirme malzemenin de kullanıldığı bir kule inşa ettirmiştir.¹⁵ Bizans saraylarına ait, konut olarak kullanılan bazı binalar surların üzerinde ya da yakınlarında inşa edilmiştir. Özellikle deniz surları yönünde saray yapılarıyla surların birleştiği bilinmektedir: Boukoleon Sarayı veya Iustinianos Evi olarak bilinen sarayın bir bölümü sahil surlarının üzerine inşa edilmiştir.¹⁶ Ayrıca Palaiologoslar döneminde Mermer Kule geçici olarak da olsa saray ailesinin bir konutu olarak kullanılmıştır.¹⁷

IV. Haçlı Seferi sırasında Haçlıların İstanbul'u alma mücadelesinde Latinlerin çıkardığı yangınlarda ve kuşatma sırasındaki çatışmalarda bölge oldukça zarar görmüştür. Şehrin alınmasından sonra ise Latinlerin yağmalamalarından tahrip olmuştur. Latin imparatorlarından II. Baudouin ikamet için Blakhernai Sarayı'nı tercih etmiş olsa da kaynaklar Latin döneminde sarayın ve çevresinin harap durumda olduğunu belirtmektedir.¹⁸

İstanbul'un geri alınmasından sonra VIII. Mikhail Palaiologos (1259–1282) Blakhernai Sarayı'nda on yıl süren bir onarım yaptırır. Saraya sütunlarla çevrili bir galeri ekleterek, kahramanlıklarını gösteren mozaiklerle bezetir ve 1453'e kadar Blakhernai Sarayı kullanılır.¹⁹ Anemas Kulesi adıyla bilinen burç da bu dönemde yapılmıştır.²⁰ Bizans'ın son döneminde bölgedeki yapılarda onarımlar yapılsa da, 1434 yangının da etkisiyle olsa gerek, İstanbul'u ziyaret eden gezginler sarayın harap durumda olduğunu bildirirler.²¹

İstanbul'un alınması ve 20. yüzyıl başına kadar Isaakios Angelos ve Anemas kuleleri ile Anemas Zindanı olarak bilinen yapının durumu hakkında ayrıntılı bilgilere maalesef sahip değiliz. Eyice, 16. yüzyıla ait bir gravürde, Anemas Zindanı olarak adlandırılan yapının üstünün servilerle kaplı bir bahçe olarak gösterilmiş olduğunu belirtir.²² 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar Ayvansaray semtini içeren çizimlerde çoğunlukla saray kompleksine ait yapılar, surlar ve İvaz Efendi Camisi gösterilmiştir.²³ Osmanlı döneminde Ayvansaray ve çevresini etkileyen 1729, 1755, 1773, 1862, 1864, 1880 ve 1911 yıllarındaki yangınlardan Anemas Zindanı olarak tanınan yapı ve çevresi de etkilenmiş olmalıdır.²⁴ 19. yüzyılda bölgeyi gezen Schlumberger, Angelos Kulesi'nden ve kulenin göçmen bir Türk ailesi tarafından kullanıldığından bahsetmektedir.²⁵

Yeni bulunan kilisenin konumuyla ilişkili bir bilgi 1915–1916 (H. 1334)'da bölgeyi gezen Mehmed Ziya verir. Anemas Zindanı'nın Haydar Efendi adındaki ambar memurunun evinin altında olduğunu, evin bahçesinde zindanın sarnıçlarından su çekmek için kuyular

¹⁴ Dirimtekin, *a.g.e.*, 1953, s. 214, 216; Dirimtekin, *a.g.e.*, 1976, s.112; Işın Demirkent, *Niketas Khoniates'in Historia'sı (1195-1206), İstanbul'un Haçlılar Tarafından Zaptı ve Yağmalanması*, İstanbul 2004, s. 113.

¹⁵ Mango, *a.g.e.*, 1972, s. 236; Alexander van Millingen, *Byzantine Constantinople, the walls of the city and adjoining historical sites*, London 1899, s. 143-146; Schlumberger, *a.g.e.*, 2000, s. 195; R. Demangel – E. Mamboury, *Le Quartier des Manganes*, Paris 1939, s. 42-43; Dirimtekin, *a.g.e.*, 1976, s. 124; Wolfgang Müller-Wiener, *İstanbul'un Tarihsel Topografyası*, Çev. Ülker Sayın, İstanbul 2001, s. 224; Semavi Eyice, "Blakhernai Sarayı", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, II, İstanbul 1996, s. 263; Dirimtekin, kulenin 1200'de genişletildiğini belirtmektedir, bkz. Dirimtekin, *a.g.e.*, 1976, s. 113.

¹⁶ David Talbot Rice (Ed.), *The Great Palace of the Byzantine Emperors*, Edinburg 1958, s.168-193; Cyril Mango, "The Palace of the Boukoleon", *Cahiers Archéologiques*, 45, Paris 1997, s. 41-50.

¹⁷ Urs Peschlow, "Mermerkule - Ein spätbyzantinischer Palast in Konstantinopel", *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, Amsterdam 1995, s. 93-97.

¹⁸ Müller-Wiener, *a.g.e.*, s. 224; Alice-Mary Talbot, "The Restoration of Constantinople under Michael VIII", *Dumbarton Oaks Papers*, 47, 1993, s. 250; Schlumberger, *a.g.e.*, 2000, s. 201.

¹⁹ Talbot, *a.g.e.*, s.250-251; Müller-Wiener, *a.g.e.*, s. 224; Schlumberger, *a.g.e.*, 2000, s. 201; Schneider, *a.g.e.*, s. 100.

²⁰ Foss – Winfield, *a.g.e.*, s. 59.

²¹ Müller-Wiener, *a.g.e.*, s. 224; Schlumberger, *a.g.e.*, 2000, s. 201.

²² Semavi Eyice, "Anemas Zindanı ve Kulesi", *İstanbul Ansiklopedisi*, II, İstanbul 1959, s. 857.

²³ Ahmet Kamil Gören, "Eyüp'ün Komşusu Tarihi Bir Semt: Geçmişten Günümüze Ayvansaray", *1. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler*, (Aralık 1997), Eyüpsultan Belediyesi, İstanbul, s. 154-158.

²⁴ Gören, *a.g.e.*, s. 161.

²⁵ Schlumberger, *a.g.e.*, 2000, s. 196.

bulduğunu belirtir, ancak kilise kalıntısından bahsetmez.²⁶

1980'lerde kilise kalıntısının bulunduğu alan İvaz Efendi Parkı'nın içinde kalmıştır. 1990'larda ise Anemas Zindanı ve Isaakios Angelos Kulesi'nde yapılacak restorasyon öncesinde Anemas Kulesi ve Angelos Kulesi etrafında kazı yapılmış, ancak kilise kalıntısının bulunduğu bölgede bir araştırma yapılmamıştır. 1999'da Balat ve Ayvansaray semtlerini kapsayan yüzey araştırması için bölgede yapılan incelemede Anemas Kulesi'nin kuzeydoğusunda Osmanlı döneminden bir konak hamamına ait hipokaust tespit edilmiş²⁷, kilise kalıntısı ile ilgili bir iz rastlanılmamıştır.

Sonuç:

Saray halkının Blakhernai bölgesine olan ilgisinin giderek artması saray yapılarının yanında kiliselerin ve şapelilerin sayısının da hızla çoğalmasına neden olmuştur. Blakhernai Sarayı'nda ve çevresinde birçok kilisenin olduğu

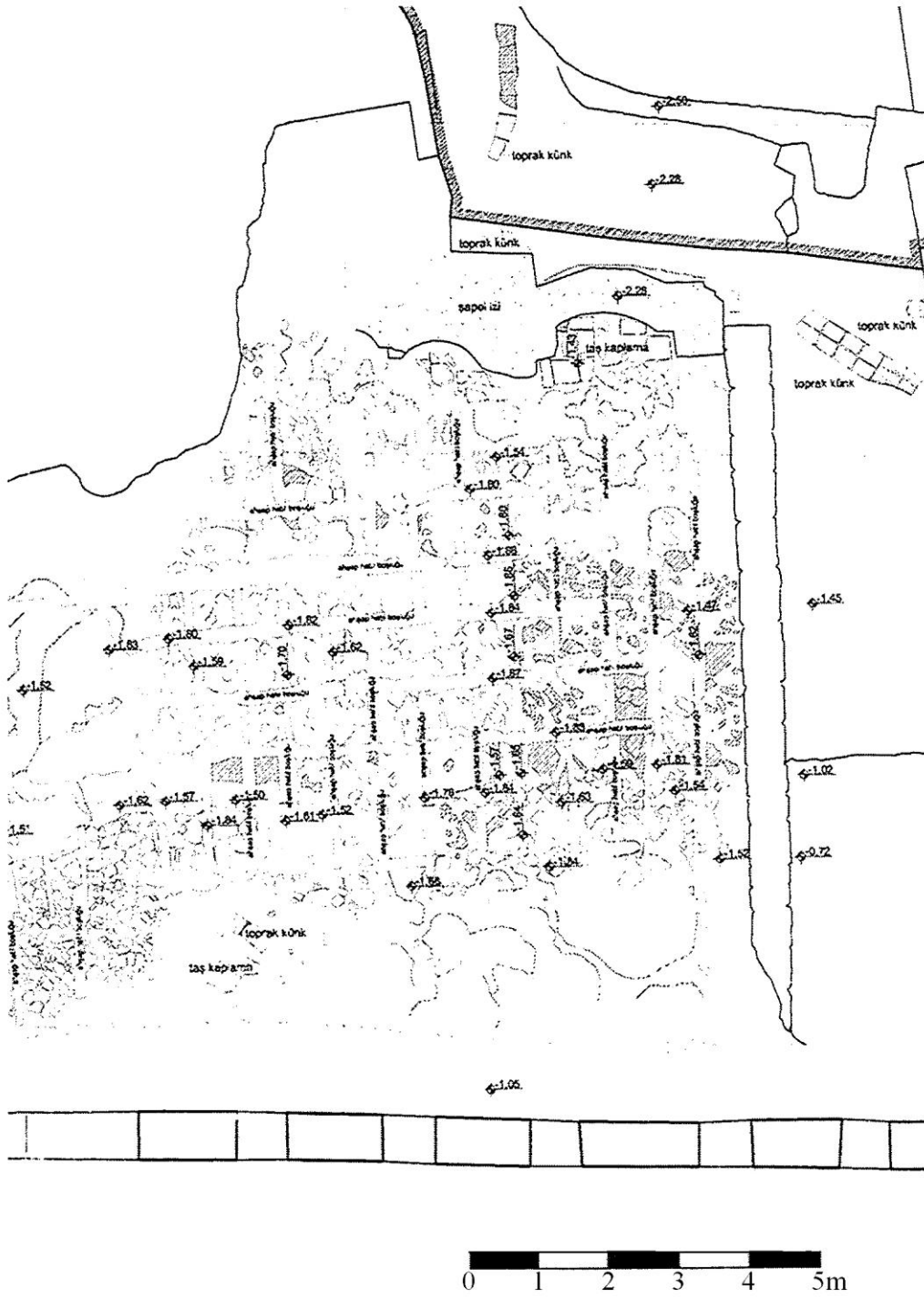
bilinmektedir. Hatta 1203'de IV. Haçlı ordusuyla birlikte İstanbul'a gelen Robert de Clari, Blakhernai Sarayı'nın ayrıntılı tasvirinde sarayda yirmi kilise olduğundan bahsetmektedir.²⁸

Bu bilgiler doğrultusunda Anemas Zindanı olarak tanınan yapının üzerinde yer alan kilise kalıntısının, bu yapının inşa edildiği 1100 tarihinden sonra yapıldığı açıktır. Bu noktada tarihlendirmeyle ilgili iki olasılık ortaya çıkmaktadır. İlki, kilisenin Angeloslar döneminde saray kompleksine yapılan eklemeler sırasında, büyük olasılıkla da II. Isaakios Angelos Kulesi'yle birlikte inşa edildiğidir. Erken dönemden itibaren Blakhernai bölgesindeki saray yapılarının Triklinos olarak yapıldığı göz önünde bulundurulduğunda; kabul salonu, ibadet mekanı ve yatma bölümünden oluşan bu yapılarda olduğu gibi manzaraya açılan bir oturma mekanının – Angelos Kulesi – yanındaki küçük kilisenin de bu mekanı kullananlara ait bir ibadet bölümü olduğu düşünülebilir. İkinci olasılık, Palaiologoslar döneminde Anemas Kulesi olarak adlandırılan kulenin eklenmesi sırasındaki imar faaliyetleri içinde yapılmış olabileceğidir.

²⁶ İhtifalci Mehmed Ziya, a.g.e., s. 259.

²⁷ Feridun Özgümüş – Ken Dark, "İstanbul'da Ayvansaray ve Balat Semtlerinde Yapılan Arkeolojik Yüzey Araştırması ile Yedikule Mermer Kule'deki Çalışmalar - 1999", **18. Araştırma Sonuçları Toplantısı**, I, Ankara 2001, s. 128.

²⁸ Robert de Clari, **La Conquête de Constantinople**, Çev. Pierre Charlot, Paris 1939, s. 181; Robert de Clari, **İstanbul'un Zaptı**, Çev. Beynun Akyavaş, Ankara 1994, s. 42.



Plan 1 - Kilise kalıntısının planı



Resim 1 - Kilise kalıntısının batıdan görünümü (H.F.Yılmaz, 2008)



Resim 2 - Kalıntının doğu kısmı (H.F.Yılmaz, 2008)



Resim 3 - Diakonikon hücresinin önündeki döşeme kalıntısı (H.F. Yılmaz, 2008)

IŞIKSIZ FENER: 17. YÜZYIL HOLLANDA RESMİNDE FAHİŞE BETİMLERİ

*A Lantern Without Light:
The Depiction Of
Prostitutes In 17th Century
Dutch Paintings*

Tülay KAZANCI*

With the changing political, religious, economic and social conditions in the 17th Century Netherlands, many things changed for the artist as well as the themes s/he undertook. It is known that the “Genre” paintings of the period contain a lot of symbolism and allusions. Some of these works seem to be simple entertainment or daily life scenes while they actually depict a brothel, a prostitute, a proposal or a courting couple. This paper, which focuses on six different titles, deals with these themes and their possible meanings.

* (M.A.), Öğretim Elemanı, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

**Al heeft een hoer een schoon gesicht
't is een lanteerne sonder licht'**¹

15. yüzyıl öncesinde topraklarında birçok dükalık, markizlik ve çeşitli kontluklar barındıran Hollanda, önce Burgonya sonra da 1477'de evlilik yoluyla Habsburg Hanedanı'nın topraklarına katılmıştır. Kutsal Roma İmparatoru Şarlken, topraklarında yaşayan insanların inançlarına bir ölçüde saygı duyuyor ve ibadetlerine karışmıyordu. 1555'te V. Charles (Şarlken)'ın tahtan feragat edip yerini oğlu II. Philip'e (1527-1598) devretmesiyle, içinde bugünkü Hollanda toprakları ve Belçika'nın da olduğu On Yedi Eyalet'in (XVII. Provinciën) ve İspanya ile Portekiz'in yönetimi de II. Philip'e kalmıştır. II. Philip ise, babası gibi hoşgörü sahibi biri değildi. 16. yüzyılda Kuzey Avrupa'da yayılmaya başlayan Protestanlık, Hollanda'da da gücünü arttırmış ve oradaki Protestanlar Katolik İspanya yönetiminin baskısını daha da çok hissetmeye başlamıştı. Birleşik Eyaletler'in (Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden) Katolik İspanya hâkimiyetinden ayrılışı her ne kadar sadece dini nedenlerden dolayı başlamamışsa da, daha sonra başkaldırı için önemli bir itici güç olmuştur.² Kuzey ve güney eyaletlerin politik, sosyal ve ekonomik farklılıkları³ da eklenince İspanyol yönetime başkaldırılar başlamış ve 80 Yıl Savaşları'nın (1568-1648) çıkmasına neden olmuştur. Başkaldırılarını yönlendiren ve yöneten, ayrıca büyük bir hanedanın da ortaya çıkmasını sağlayan Orange Prensi Willem idi. Daha savaş sürerken, 1581'de Hollanda Cumhuriyeti kurulmuştur. 1648'de İspanya ve Hollanda arasında yapılan Münster (Westphalia) Antlaşması ile Hollanda Cumhuriyeti'nin bağımsızlığı tanınmıştır. Bu cumhuriyet, yedi eyaletten (Birleşik Eyaletler) oluşuyordu. Söz konusu savaşın ardından, Hollanda Cumhuriyeti gittikçe daha da kuvvetlenen bir ülke haline almıştır.

17. yüzyıl, Hollanda için 'Altın Çağ' olarak adlandırılan bir dönemdi. Bunun başlıca sebeplerinden biri, içinde özellikle Amsterdam'ın da bulunduğu birçok şehrin ama özellikle de Holland ve Zeeland eyaletlerindeki ekonominin ekonomik açıdan güçlenmesiydi. Savaşın başlamasıyla, Katolik olan güney bölgelerden ve özellikle de 1585'te İspanyol yönetiminin eline geçen ve zengin bir ticaret ve liman kenti olan Antwerp (Anvers)'ten kaçıp kuzeye birçok insan gelmiştir. Ekonomik olarak güçlü ve üretken olan bu insanların Amsterdam ve Middelburg gibi kentlere yerleşmeleriyle, söz konusu bu kentler ekonomik ve sosyal açıdan hareketlenmişlerdi. Balıkçılık, uluslararası endüstri ve buna bağlı endüstrilerin gelişmesi söz konusu dönemdeki ekonomik büyümenin en önemli sebeplerindendir. Ayrıca Doğu ve Batı Hint adalarının sömürgeleştirilmesi de ekonomik açıdan Hollanda'yı refaha taşıyan önemli unsurlardan olmuştur. 1596 yılında, enflasyon ve savaşlardan kaynaklanan askerî harcamaların çokluğu sebebiyle, yabancı bankerlerden aldığı borçları ödeyemeyen ve bu yüzden de iflas eden II. Philip, İtalyan ve Alman bankerlerinin batmasına neden olmuş ve Amsterdam bu olaydan sonra Avrupa'nın finans merkezi haline gelmiştir.⁴

Böylesine zenginleşen bir toplumda sanat da bir yatırım ve gösteriş aracı olarak kullanılmaya başlanmıştı. Bu dönemde, Kalvenizm ve Protestanlığın diğer mezheplerinin (Lutherciler, Mennonitler, Anabaptistler, v.b.) yaygınlaşmasıyla değerlere, ahlaka, hayata ve daha birçok şeye bakış değiştiği gibi sanata da bakış değişmiştir. Tanrı ve İsa betimlerinin yasaklanması ve kiliselerde bu tip betimlerin 1566'daki ikonoklazma (Hollandaca'da 'beeldenstorm') ile yok edilmesiyle dini resimler ve altar panoları yerlerini, tarihî, gündelik yaşam, manzara, portre, panayır ve şehir görünümü gibi betimlere bırakmışlardır. Sanatçılara sipariş verecek ne kilise ne de bir saray kaldığından, Hollanda Cumhuriyeti'nde resim siparişi vermek, yeni yeni zenginleşen tüccarlara ve

¹ "Fahişenin yüzü güzel de olsa, o ışiksiz bir fenerdir." Jacob Cats, *Spiegel van de Oude en de Nieuwe Tyt*, Rotterdam, 1627.

² Mariët Westermann, *The Art of the Dutch Republic 1585-1717*, London, Laurence King Publishing, 1996, s. 17.

³ *A.e.*, s. 21.

⁴ Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Vol. 2, Routledge, Great Britain, 1999, s. 195.

endüstri patronlarına düşmüştür. 80 Yıl Savaşları (1568-1648) gibi uzun süre devam etmiş bir savaşın ardından bağımsızlığına kavuşan Hollanda'da halk, artık rahatlamaya başlamıştı. Ticaretin de etkisiyle, yeni kurulan Hollanda Cumhuriyeti kolayca toparlanmış ve sivil bir yönetimin tüm nimetlerinden yararlanmaya başlamıştı. Gittikçe zenginleşen tüccarlar ve endüstri patronları Amsterdam ve diğer şehirlerde kanalların kenarına kendilerine gösterişli evler yaptırıyorlardı. Ancak kazandıkları paraları yaptırdukları görkemli evler dışında da çeşitli yerlere yatırmaya başlamışlardı. Güzel mobilyalar sipariş ediyor, ilginç hayvanlar ve bitkiler topluyor, Amsterdam limanlarına uzaklardan gelen ilginç nesnelere satın alıyor, haritalar ve kitaplar biriktiriyorlardı. Böylesine koleksiyon ruhunun ortaya çıktığı bir dönemde, bir yatırım aracı olarak resim de kendine önemli bir yer edinmiştir. İnsanlar, kendilerinin, ailelerinin, evlerinin, şehirlerinin, panayırının, meyhanelerin ve daha birçok şeyin resmini yaptırırken, yeni kazandıkları bağımsızlıklarını ve bunun haklı gururunu yansıtmak istiyorlardı. Bu zengin orta sınıf da, sürekli resim siparişi veriyor ve evlerinin her köşesini dönemin tanınmış ressamlarının yapıtlarıyla donatmaya çalışıyordu.

Hollanda resmi deyince, akla son derece özenli, ayrıntılı ve canlı betimlenmiş gündelik yaşam resimleri gelmektedir. “*Janr*” adıyla bilinen bu tür yapıtlara bu ismin 18. yüzyılda Fransız yazar Denis Diderot tarafından verildiği düşünülmektedir. Yoksa o zamana kadar, Hollanda topraklarında bu türden yapıtlara böyle toplu bir isim verilmemişti. Bu yapıtlar, daha çok konularına göre isimlendirilmekteydi. İngilizcede “*Merry Company*” olarak adlandırılan eğlence sahneleri, genelev sahneleri ya da köylü eğlenceleri gibi.⁵ Bu yapıtlar, Hollanda halkının 17. yüzyıldaki yaşamlarını göz önüne seren birer günce gibidir. Pazar yerleri, mutfaklar, meyhaneler, genelevler, mahalleler, oturma odaları ve avlular tüm hareketlilikleri ile betimlenmiştir. Bu yapıtlarda, bazen bir

meyhanede şarkı söyleyen ya da kavga eden adamlar, bazen bir oturma odasında sevgilisinden gelen mektubu okuyan bir kız, bazen de pazardan alışveriş yapmakta olan bir genci görürüz. Flaman resminden de gelen bir detaycılık *janr* resimlerinde açıkça görülmektedir. Orta sınıf ve burjuvanın tüm hayatını ince ince işlemiş olan bu yapıtlarda Kalvenist ahlakın derin izlerini bulmak mümkündür. Buna göre lüks yaşam, tembellik, içki, dans, eğlence hayatı, mücevher, pahalı kıyafetler ve yiyecekler, başka bir deyişle dünya nimetleri günah sayılıyordu. İbadet etmek, ağırbaşlı bir hayat sürmek, dürüst ve çalışkan olmak iyi bir inanan olmanın koşuluuydu. Her bir yapıt görünürde olmasa bile ayrıntılarda ortaya çıkan bu tip ahlakî ve dinî mesajlarla yüklüydü.

Janr resimleri içinde ele alacağım “genelev”, “taverna/ eğlence”, “teklif” ve “istiridye yiyenler” sahneleri, içlerinde barındırdıkları yoğun cinsellik simgeleri ve mesajları ile 17. yüzyıl Hollanda resminde önemli bir yere sahiptir. Ev içi sahnelerine baktığımızda genel olarak temiz, derli toplu, bol ışık alan, çocuklu ve evcil hayvanlı mekanlar karşımıza çıkar. Özellikle de Delftli ressamlar Johannes Vermeer (1632-1675) ve Pieter de Hooch'un (1629-1684) tablolarında karşımıza çıkan bu evlerde, hep bir huzur ve sakinlik hissi kendini belli eder. Buralarda çocuklarıyla, evlerinin işiyle ve yemekle uğraşan kadınlar ahlakı, dürüstlüğü ve çalışkanlığı simgelerdi. Onlar, yeni kurulan cumhuriyetin düzenini küçük boyutta eve taşıyorlardı. Simon Schama'nın, Dr. Johan van Beverwijk'ten (*Van de Wtnementheyt des Vrouwelicken Geslachts/On the Excellence of Female Sex*, 1643) aktardığı gibi, ev, cumhuriyetin kaynağı, başka bir deyişle anavatanın bir mikrokozmosu idi.⁶ Ancak, o yıllarda bir de bu çok övülen temiz, düzenli ve ahlaklı hayatın karşısında yer alan bir eğlence ve sefahat hayatı betimleniyordu.

Taverna ve Eğlence Sahneleri:

⁵ R. H. Fuchs, **Dutch Painting**, Thames and Hudson, London, 1996, s. 42.

⁶ Simon Schama, “Wives and Wantons: Versions of Womanhood in 17th Century Dutch Art”, **The Oxford Art Journal**, Vol. 3, No. 1, Nisan 1980, s. 8.

Bu “ahlak dışı hayat” betimleri bir yandan çok çeşitlilik göstermekte, bir yandan ise belirli bazı kalıpları tekrarlamaktadır. Bu betimlerin bazılarını adlandırmak, onları diğer betimlerden ayırmak oldukça güçtür. Taverna ve eğlence sahneleri zaman zaman genelev sahneleri ile karışmaktadır. Resimler incelendiğinde, detaylardan, simgelerden bazen ev gibi görünen bir mekanın aslında bir taverna ya da genelev olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu belirsizlik, ressamın kendisinin yaratmak istediği bir duygudur.⁷ (Schema, Jan Steen'in kendi evini bile bir zaman taverna olarak kullandığını hatırlatır.) Bu sahneler Yeni Ahit'te geçen ve 17. yüzyıl Hollanda resminde sıklıkla yer almış “Müsrif Oğul” (Luka 15:11-32) teması ile karışmaktadır. Bu mesele göre; bir adam mallarını iki oğlu arasında paylaşır. Oğullardan küçük olanı kendi payına düşen mallarla evden ayrılır ve bu malları eğlencede, genelevde fahişelerle yer. Parası bittiğinde kendini domuz çiftliğinde çalışırken bulur. En sonunda pişman olup döndüğünde ise, büyük oğulun kızgınlığına rağmen babası ona sarılır ve onu affeder.⁸

Taverna ve eğlence sahneleri genellikle hep kalabalık resimlerdir. Kadınlar, erkekler, bazen çocuklar, dolu ve boş kadehler, müzik aletleri, köpekler, maymunlar resim yüzeyini kaplar (**Resim 1**). Tavernanın gürültüsü neredeyse duyulacak gibidir. Gülüşmeler, kavgalar, şarkılar ve müzik aletlerinin sesi gittikçe gerçeğe dönüşür. Müzik, tavernaların ve eğlence sahnelerinin vazgeçilmez bir parçasıdır. Müzik ve dans eden insanlar uyumu simgeler.⁹ Bu sadece taverna ve eğlence sahneleri için değil, aynı zamanda müzik aletleri ile betimlenmiş olan aile portreleri için de geçerlidir. Taverna sahnelerinde bir yandan hizmet eden, bir yandan erkek müşterileri memnun etmeye çalışan kadınlar gözümüze

çarpar. Her yaştan olabilen bu kadınlar, bazen elinde şarap karafı ile sarhoş müşterisini daha da sarhoş edecek bir sonraki kadehi doldurur, bazen de iyice sarhoş olmuş, içkiden yanakları ve burnu kıpkırmızı kesilmiş bir müşterinin kolunun altında gülümser. Müzik, dans ve içkinin yanı sıra erkeklerin elinde onları daha da havaya sokacak pipolar görmekteyiz. Pipo, hem fiziksel görünüşü ile fallik bir sembol olarak cinselliği çağrıştırmakta hem de 17. yüzyılda içkinin yaptığına benzer bir sersemleme etkisi verdiğinden ve keyfi de çağrıştırdığından o dönemdeki tepkileri de akla getirmektedir.¹⁰ Yine pipolar ve tütün ürünlerinin betimlenmesi 17. yüzyılda oldukça artmıştır. Her ne kadar tavernalardaki bu kadınları fahişe olarak adlandıramasak da, ortamda bulunan çeşitli simgeler cinsel duyarlılığın çok yüksek olduğunu bize gösterir. Bu tür resimleriyle bilinen ressamlar arasında Adriaen van Ostade'yi sayabiliriz. Van Ostade (1610-1685), Adriaen Brouwer ve genç David Teniers ile birlikte köylüleri ve tavernada eğlence sahnelerini en iyi betimleyen ressamlar arasındadır. Taverna ortamını, içerdekilerin tüm kabalığına rağmen son derece samimi ve sıcak bir biçimde betimlemiştir. Yine Cornelis Bega (1620-1664), Jan Miense Molenaer (1610-1668) bu türün önemli ressamlarından.

Eğlence sahnelerine baktığımızda aslında tavernalardan çok da farklı olmadıklarını görmekteyiz. Bu sahneler 16. yüzyılda sıkça ele alınan “Tanrıların Ziyafeti” tablolarının birer devamı niteliğindedir.¹¹ Yine kalabalık bir insan topluluğu beraber yiyip içmekte ve çalan müziğe eşlik etmektedir. Bu sahneleri taverna sahnelerinden asıl ayıran, buradaki insanların daha üst sınıftan olmalarıdır (**Resim 2**). Üstlerindeki elbiseler, ellerinde tuttıkları zarif kadehler, masalarının üstünde duran meyve, balık ve istiridye gibi pahalı yiyecekler, bu sahneleri tavernadaki benzerlerinden ayırır. İç

⁷ Simon Schema, **The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age**, Vintage Books, New York, 1987, s. 463.

⁸ Kitabı Mukaddes, Luka 15:11-32, Kitabı Mukaddes Şirketi, 1972.

⁹ Roy Sonnema, “Music, musical instruments”, **Dutch Art an Encyclopedia**, Ed. Sheila Muller, New York ve London, Garland Publishing, 1997, s. 245.

¹⁰ Peter C. Sutton, **Pieter de Hooch; 1629-1684**, Yale University Press, New Haven ve London, 1998, s. 63.

¹¹ Liana de Girolami Cheney, “The Oyster in Dutch Genre Paintings: Moral or Erotic Symbolism”, **Atribus et Historiae**, Vol. 8, No. 15, 1987, s. 135.

mekanlar çok daha görkemlidir. Duvarlarda bize belli bir ahlakî ya da dinî mesajı veren resimler asılıdır. Uzun masaların üstünde, uzak ülkelerden deniz yoluyla gelen pahalı halılar ve zarif nesnelere göze çarpar. Zarif kadınlar ve zarif erkekler üstlerindeki pahalı elbiselerle, nazik bir biçimde, zarifçe tuttıkları kadehleri ile birbirlerine kur yaparlar. Buradaki kadınların tavernadaki hemcinslerinden bir farkı yoktur. Yine içki eşliğinde erkeklerin gönlünü hoş tutmaktadırlar. Kâh ellerinde bir kadeh şarap, kâh bir şarkıya eşlik ederken görürüz onları. Üstlerindeki pahalı kıyafetler, erkeklerin ellerini onların gömleklerinden içeri sokmaya çalışmalarını için engel değildir. Kalabalık bir ortamda çiftler yakınlaşmak için böyle fırsatları değerlendirir görünmektedirler. Müzik aletleri bu sahnelerde yine belirir. Duyguları coşturan bu aletler, resmin bir köşesinde ele alınmayı beklerken, bazen de usta ellerde melodi üretip ortamı canlandırır. Bu eğlence sahneleri, tüm şatafatlarıyla sefahati ve aylaklığı en belirgin şekilde göstermektedir.

17. yüzyıl Hollanda resminde taverna ve genelev sahneleri, çok işlenen bir başka tema olan beş duyu için de uygun bir anlatım zeminine sahipti. Bu beş duyunun her biri ayrı ayrı resimlerle betimlense de, zaman zaman hepsinin beraber betimlendiği böylesi sahneler de kullanılmıştır. Müzik ve şarkılar duyma; aynalar, resimler ve görülecek güzel şeyler görme; servis edilen yiyecekler, içkiler ve bunlardan tadan insanlar ve hayvanlar (maymun ve köpek) tad alma; kadının beline sarılan bir kol dokunma; içilen pipo ve ortalığı koklayan bir köpek ise koku duyularını anlatmak için kullanılmıştır.¹²

İstiridye Yiyenler:

Yoğun cinsellik çağrıştıran diğer bir konu ise “İstiridye Yiyenler”dir. İstiridye antik mitolojiden günümüze hep cinsellikle bağdaştırılmıştır. Bunların çıkış noktası Venüs'ün bir istiridye kabuğu içinde Kıbrıs sahillerinde doğmasından ileri gelir. İstiridye çağlar boyunca, hem pahalı olması hem de bilinen afrodizyak etkileri nedeniyle görkemli sofralarda baş tacı

edilmiştir. Genelevlerde de hatırlı müşterilere istiridye ikramı yapıldığından buralara “oysterhouse” da denirdi. Tüm bu afrodizyak etkilerinin dışında bir de kadın cinsel organına benzetildiğinden, cinsel çağrışımlı resimlerde karşımıza oldukça sık çıkar.

Liana de Girolami Cheney, bu konuda yazdığı makalesinde “İstiridye Yiyenler” konusunun genelde iki farklı dönemde ele alındığını söyler. 1610-1635 yılları arasında ele alınan bu konu daha çok kalabalık eğlence sahneleri çerçevesinde çalışılmış, ancak 1660-1680 yılları arasında yapılanlar ise daha özel, iki ya da üç kişilik grupların bulunduğu sahneler çerçevesinde şekillenmiştir.¹³

Bu konuda önemli resimleri bulunan ressamlar arasında; Jan Havicksz. Steen (1626-1679), Jacob Ochtervelt, Frans van Mieris (1635-1681) ve Gabriel Metsu (1629-1667) sayılabilir. Kalabalık eğlence sahnelerinde özellikle yerlere istiridye ve midye kabuklarının saçıldığını görmekteyiz. İstiridyeler şarapla birlikte çoktan tüketilmiş ve herkes bunun hazzını yaşamaktadır. Cornelis Bega'nın kalabalık taverna sahnesinde, Jan Steen'in “Haydan Gelen Huya gider” (**Resim 3**), “Düzensiz Ev” (**Resim 4**), Simon Poelenborch'un “Terasta Yemek” gravüründe ve Willem Buytewech'in “Eğlence Sahnesi”nde yerlerdeki midye kabuklarını açıkça görmekteyiz. Herkesin yüzünde mutluluk, şarabın da etkisiyle bir kendinden geçme hali sezilir. Bazı sahnelerde ise istiridye dolu tabaklar masanın ortasına getirilmiş ve yenmek üzere hazır beklemektedir.

Daha küçük gruplar halinde yapılan “İstiridye Yiyenler” sahneleri ise daha farklı anlamlar da taşımaktadır. Bu yapıtlarda genellikle bir kadın ve bir erkek görülmekte (**Resim 5**) ve bazen de bir üçüncü kişi servis yapmaktadır. Ya kadın erkeğe, ya da erkek kadına bir istiridye uzatır. Burada bir teklif söz konusudur. Erkek her zaman için bu tekliften hoşnut görünür ancak kadınların yüzünde belirsizlik sezilebilir. Tam olarak ne

¹² James Hall, **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**, Westview Press, Oxford, 1979, s. 122.

¹³ Cheney, **A.g.e.**, s. 141.

düşündükleri anlaşılabilir. Frans van Mieris'in yapıtında ise kadın hoşnuttur halinden. Göğüs dekoltesi görünmekte ve oldukça zarif bir biçimde başını geriye, adamın olduğu tarafa atmıştır. Kadın bir elinde sapından tutmuş olduğu şarap kadehi ile görülmektedir. Burada cinsel çağrışımları oldukça açık olan bir yapıt görürüz. İstiridye bu tip yapıtlarda cinsel arzu ile birlikte oburluğu ve lüks tüketimi de sembolize ettiğinden, bu, kibir kavramına karşı da bir uyarı niteliği taşır.¹⁴ Jan Steen'in "Haydan Gelen Huya Gider" yapıtında da tüm bu lüks tüketim ortaya serilmiştir (**Resim 3**). Pahalı halılar, tabak dolusu istiridyeler, şarap bolluğu gerçekten de kolay kazanılmış şeylerin kolayca uçup gideceğine işaret eder gibidir. Dünya da böyledir; yaşam geçicidir. Jan Steen'in bütün yapıtlarında olduğu gibi bu tip tablolarında yoğun bir sembolizm görülür. Koyu bir Katolik olarak, her ne kadar insanın içini rahatlatan, eğlenceli, komik yapıtlar ortaya koyduysa da aslında alttan alta hep bir dini ve ahlaki mesaj kendini hissettirir. Jan Steen'in bir diğer önemli yapıtı "İstiridye Yiyen Kız"dır (**Resim 6**). Burada yalnız başına odasında bir kız görmekteyiz. Eline aldığı istiridyenin üstüne biber serperken doğrudan izleyicinin gözünün içine bakar ve onu davet eder gibidir. Ne yaptığının farkındadır. Cinsel uyarının etkisini daha da arttırmak için istiridyenin üzerine baharat serpmektedir. Baştan çıkarıcı tavrı ile güzelliğinin farkında gibidir. Steen burada yine bir mesaj vermek istemiş olabilir. Gençlik, güzellik ve tutku da yaşamın kendisi gibi gelip geçicidir.¹⁵ Ochtervelt'in "İstiridye Yiyenler" yapıtlarında ise kadın ve erkek arasındaki o duygusal çekim kendini belli eder. İstiridye ve şarap aslında aşk değiş tokuşu gibidir. Kadın ve erkek bu yolla birbirlerine açılırlar. Cheney'in de belirttiği gibi, istiridye çoklu anlama sahip bir simgedir; yiyecek ve cinsellik, oburluk ve şehvet, yani zevkler, günahlar ve bunların sonuçları.¹⁶

Teklif ve İçki İçen Kadınlar:

Cinsel çağrışımı olan sahneler içinde teklif sahneleri oldukça ilginç bir kategori oluşturur. Teklif sahnelerinde genellikle teklif eden taraf erkek olmaktadır. Frans van Mieris'in "Dükkanındaki Subay" adlı yapıtında subayın açık bir biçimde tezgahtar kıza kur yaptığını görmekteyiz (**Resim 7**). Mekan bir dükkan olduğundan burada yiyecekler göremeyiz ancak yine pahalı oryantal halılar, pahalı kumaşlar, şehveti simgeleyen köpek ve tezgahtar kızın gülümsemeye karşılık vermesi cinsel çağrışımları güçlendirmektedir. İzleyici ile bu sahne arasındaki perde sanki her an kapanacak ve sonrasında yaşanacaklar bilinmeyen olarak kalacak gibi durmaktadır. Ancak yapılan teklifler her zaman hoş karşılanmamaktadır. Frans van Mieris'in kendini ve karısını betimlediği resminde kadın, erkeğin kurlarından rahatsız olmaktadır. Her ne kadar kucağındaki köpek ve masada ters duran lavta cinselliğe açık bir yorumla kapı açsa da aslında erkek reddedilmektedir. Gerard Terborch'un "Kadına Para Teklif Eden Adam" yapıtında her ne kadar kadın bir fahişe de olsa yapılan teklif çok da hoşnut etmemiştir kadını (**Resim 8**). Şarap kadehi, soyulan meyveler ve adamın kadının bacağına değen bacağı, cinsellik çağrışımlarını kuvvetlendirmekle birlikte, burada, aşkı vermekte çok da gönülsüz olan bir kadın betimlenmiştir. Bu teklif sahneleri içinde en ilginçlerinden biri, kadın ressam Judith Leyster'e (1609-1660) ait olan "Teklif" adlı yapıttır (**Resim 9**). Bu sahneyi diğerlerinden ayıran, yaptığı nakıştan başını kaldırmayan kadının -ki erdemli ve çalışkan Kalvenist ev kadınının bir göstergesidir bu haliyle- baştan çıkarıcı bir kadın yerine bir kurban gibi durmasıdır.¹⁷ Chadwick bu resmin Terborch, Metsu gibi ressamların yaptığı teklif sahnelerinin bir öncülü olduğunu belirtir. Bu yapıt bir kadının elinden çıktığında konu çok daha farklı ele alınmıştır. Reddedilen bir erkek söz konusudur. Jan Steen'in "Yaşlı Talip ve Genç Kız" yapıtında ise yaşlı bir adamın genç bir kız karşısında iki büklüm olmuş bir şekilde aşkı sunmasını görmekteyiz (**Resim 10**). Yerlere

¹⁴ A.e., s. 147.

¹⁵ A.e., s. 148.

¹⁶ A.e., s. 155.

¹⁷ Whitney Chadwick, **Women, Art, and Society**, Thames and Hudson, London, 1996, s. 124.

saçılmış midye kabuklarından cinsellik çağrışımları hissedilmektedir. (Burada, istiridye almaya gücü yetmeyen daha fakir insanların bu keyfi midye yiyerek aldıkları düşünülebilir. Hem bu sahnede hem de taverna sahnelerinde midye kabukları ile karşılaşmamız bundan olabilir). Resimdeki mekân, büyük bir evin mutfağı gibi görünmektedir. İçerdekiler ise evin hizmetkarları gibi görünmektedir. Jan Steen, her zamanki mizahî yanını ortaya koyarak bunu bir eğlence meselesi haline getirmiştir. Yaşına başına bakmadan bu teklifi yapan adama mutfaktakiler gülmektedirler. Hollanda'nın Altın Çağı'nda yaşlı adam genç kadın ilişkisi ve tam tersi durumlar, aslında bugün de olduğu gibi, hoş karşılanmamakta ve buna şüphe ile bakılmaktaydı.

Ele alınan bir diğer konu ise “İçki İçen Kadınlar”dı. Pieter de Hooch'un ve Johannes Vermeer'in bu konuda ele aldıkları yapıtlarına belirsizlik hakimdir. Genellikle yanlarında bir ya da iki erkekle içki içen bu kadınların fahişe olup olmadıkları ile ilgili akla birçok soru gelmektedir. Konunun ele alındığı mekanlar birer ev midir yoksa genelev mi bilinmez. Ancak “erotizm kesinlikten daha çok olasılıktan beslenir”¹⁸ sözü bu tip sahneler için çok uygun gibidir. Vermeer ile Hooch'un yapıtlarına her zaman hakim olan ve soldan gelen ışık, renkleri tüm parlaklıkları ile ortaya çıkarır. Bu yapıtlarda sandalyede duran lavta, yerde yatan köpek, sapından tutulmuş şarap kadehi, içilen pipo gibi simgeler cinsellik çağrışımları yapmakla birlikte sanatçıların yaratmaya çalıştığı belirsizlikler daha belirgindir. Pieter de Hooch'un “İçki İçen Kadın” adlı yapıtında arkada asılı tabloda fahişeleri ve lüks tüketim malları ile bilinen bir yer olan Venedik'in betimlendiği düşünülmektedir (**Resim 11**).¹⁹ Aslında bu noktadan hareket edildiğinde, belirsizliklerine rağmen bu kadınların fahişe olabileceğini iddia etmek o kadar da yersiz sayılmaz.

Lavta Çalan Kadınlar:

Müziğin duyguları harekete geçirdiği herkes tarafından kabul edilen bir gerçektir. Bu müzikleri yapmak için de çeşitli müzik aletleri ve insan sesi kullanılır. Özellikle kalabalık toplulukların ve ailelerin betimlendiği yapıtlarda müziğin uyumu ve insanlar arasındaki olumlu ilişkiyi simgelediğine daha önce değinilmişti. 17. yüzyıl Hollanda resminde müzik aletleri ile betimlenmiş kadınlar, erkekler, topluluklar sıklıkla yer bulmuştur. Sadece lavta değil, üflemeli çalgılar ve virjinal ya da piyano da karşımıza çıkar. Dönemin bir şiiri şöyle der: “Lavta ve virjinal çalmayı öğren. Çünkü bunların kalpleri fethetme gücü vardır.”²⁰ Ancak hem piyanonun hem de virjinalin çok pahalı müzik aletleri olması nedeniyle daha çok lavta ve üflemeli çalgılar betimlenmiştir. Özellikle birçok kaynakta da belirtildiği gibi lavta, ressamın stüdyolarında bulunan temel eşyalardan biriydi. Hollandaca'da *lute* kelimesinin *luit* (kadın cinsel organı) kelimesi ile benzerliğinden ötürü cinsel çağrışımları da oldukça kuvvetlidir. Yumuşak ve insanı kendinden geçiren sesinden dolayı ayrıca bu tip sahneler için oldukça uygundur. Taverna, genelev ve eğlence sahnelerinde de karşımızda çıkan lavta, yalnız başına ya da bir erkekle oturmakta olan bir kadının elinde de çıkar karşımıza (**Resim 12**). Cornelis Bega ve Gabriel Metsu'nun yapıtları bu tip sahneler için uygun örneklerdir. Bu yapıtların birinde, elindeki aleti çalan kadın bir yandan müziğe sesiyle eşlik eder. Bir diğer yapıtta, duvardaki Eros ve istiridye kabuğu heykelciği de cinsellik vurgusunu artırır.

Fahişeler ve Mamalar:

Hollanda'nın artan refahının sebep olduğu sonuçlardan biri de kadın cinselliğinin para karşılığında alınıp satılacak bir meta haline gelmesi olmuştur.²¹ Her zaman için fahişelik toplumda kendine önemli bir yer edinmiştir. Ancak fahişelik 17. yüzyılda Amsterdam ve Rotterdam gibi önemli liman kentlerinde çok daha artmıştır. Doğu ve Batı Hint Adalarına yapılan yolculuklar ve ticaret buraları çok

¹⁸ Schama, a.g.e., 1987, s. 462.

¹⁹ Walter A. Liedtke, **Vermeer and the Delft School**, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2001, s. 270.

²⁰ Fuchs, a.g.e., s.54.

²¹ Chadwick, a.g.e., s.124.

kalabalık kentler haline getirmiştir. Her ne kadar Calvin fahişeliğe ve genelevlere karşı idiyse de, aslında buraları dini bütün ve namuslu toplumu bozulmaktan koruyan bir çeşit emniyet sübabı görevi görmüştür. Genelevler, genellikle şehrin limanının yakınlarında yer almaktaydı. Şehre yeni gelen gezginler ve denizciler ilkin fahişeler tarafından karşılanıyordu.²² Fahişeler genellikle 18-30 yaşları arasında, genelevleri işleten mamalar ise 30-50 yaşlarında oluyordu. Schama'nın aktardığına göre bu mamalar geçmişte fahişe olup, böyle bir girişim için para biriktirmeyi başarmış olan kadınlardı. Mamalar, fahişeler için yiyecek, koruma ve kalacak yer sağlamaktaydı. Bunun karşılığında fahişeler de müşterilere olabildiğince içki içirmeyi başarmakla yükümlüydü. Ancak müşteri “işini” yapamayacak kadar sarhoş olursa da o zaman cüzdanının çalınmasını hak ediyordu.²³

1681'de ortaya çıkmış 't *Amsterdamsch Hoerdom* (Amsterdam'da Fahişelik) adında kaba gravürlerle bezeli küçük bir rehber, Amsterdam'daki genelev hayatını pratik bilgilerle ve sohbet dili ile okuyucusuna aktarır. Amsterdam için hala önemli bir olgu olan genelevler ve fahişelik daha o yıllardan itibaren insanların üstünde durduğu bir konu olmuştur.

Fahişe, müşteri ve mama üçgeninin betimlendiği yapıtlarda göze çarpan ilk şey, betimlenen mamanın ne kadar yaşlı ve çirkin olduğudur. Bu yaşlı kadının korkutucu bir yanı vardır. Genç ve diri fahişe ile tam bir zıtlık oluşturmaktadır. Gözlerini para hırsı bürümüş gibidir. Zaman zaman sızıp kalmış müşterinin cebinden cüzdanını aşırın da odur. Bu sahnelerden çıkarılabilecek bir sonuç, güzelliğin ve gençliğin geçici şeyler olduğudur. Bu kadınların günahı çağrıştırdıkları için korkutucu bir şekilde betimlenmiş olmaları da oldukça akla yakın görünmektedir. Sonuçta genel kanı olarak, genelevler yuvanın, mamalar annelerin, tavernalar da kilisenin tam karşısında yer almaktaydılar. Schama ayrımı şöyle verir: Genelev, kirlilik, hırsızlık, sefalet, hile, sarhoşluk

ve dengesizlik ile evin temizliği, dürüstlüğü, rahatlığı ve ölçülülüğünün tam karşısında yer alır.²⁴

Dirck van Baburen'in “Mama” adlı yapıtında elini lavta çalan fahişenin omzuna atmış keyifli bir adamın karşısında avucunun içini göstererek para isteyen yaşlı ve çirkin bir mama vardır. Gerrit van Honthorst'un Caravaggio etkisi ile yaptığı tablosunda ise mama para kesesi elinde olan adama arkadan yaklaşmış ve parayı işaret etmektedir (**Resim 13**). Vermeer için oldukça şaşırtıcı sayılabilecek “Mama” tablosunda ise müşteri elini fahişenin göğsüne koymuş ve elindeki parayı onun eline bırakmaktadır. Hemen yanlarında duran mama ise bu durumdan oldukça hoşnuttur (**Resim 14**). Gerard Terborch yıllarca “Baba Ögüdü” olarak yanlış adlandırılmış olan yapıtında yine bir müşteri, fahişe ve mamayı betimlemiştir. Arkası dönük, güzel saten bir elbise içindeki (ki Terborch'un saten kumaş betimleme konusunda çok başarılı bir ressam olduğu uzmanlarca da savunulur) fahişe, yapılmakta olan pazarlığı sessiz ve kabullenmiş bir hava içinde dinlemektedir. Sönmüş mum, arkadaki yatak, müşterinin elinde bir zaman bulunan ancak şimdi görünmeyen para ve şehvetin simgesi köpek buradaki havayı çok iyi bir biçimde betimler.

Jan Steen'in “Sabah Hazırlığı” adını taşıyan iki yapıtında yalnız başına bir fahişe görmekteyiz. Muhtemelen uzun geçmiş bir gecenin ardından yeni güne hazırlanan bu iki fahişe, çoraplarını giymektedirler (**Resim 15** ve **16**). Hollandaca'da çorap anlamına gelen *kous* kadın cinsel organı için de kullanılan argo bir kelime olduğundan buradaki göndermeyi anlamak o dönemin izleyicisi için hiç de zor olmamıştır. Aynı şekilde ayak, ayakkabı ve terlik gibi nesnelere de cinsel birleşmeyi simgelediğinden²⁵ yatağın kenarındaki terlikleri bu şekilde yorumlamak mümkün olabilir.

²⁴ A.e., s. 468.

²⁵ Wayne Franits, “If the Shoe Fits: Courtship, Sex, and Society in an Unusual Painting by Gonzales Coques”, **In His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of J. M. Montias**, Amsterdam Uni. Press., Amsterdam, 2006.

²² Schama, a.g.e., 1987, s. 471.

²³ A.e., s. 473.

Yatağın içindeki köpek, kapının kenarındaki müzik aletleri, şehveti ve cinselliği çağırıştır. Ayrıca, bu yapıtlarda konsolun üzerinde görülen vanitas nesnelere* de dünyevi hazların da bir sonunun olduğunu ve ölümün kaçınılmaz olduğunu hatırlatırlar. Jan Steen'in yatağa uzanmış olan bir fahişesi de bacakları açık, davetkar bir biçimde müşterilerini beklemektedir (**Resim 17**). Daha önce erkek teklif eden bir konumdayken artık kadının talep eden konumda olduğunu görmekteyiz. Belki de bunun en iyi ifadesi Godfried Schalcken'in mumla aydınlatılmış yapıtında görülebilir (**Resim 18**).

Genelev Sahneleri ve Müsrif Oğul:

Genelev sahnelerini taverna sahnelerinden ayırdetmek bazen oldukça güç bir iştir. Ancak bazı sahneler şüpheye yer bırakmayacak kadar açıktır. Nicolaus Knüpfer (1609-1665) adlı Alman asıllı ressamın yaptığı genelev sahnesinde kadınlar ve erkekler içkiden dolayı kendilerinden geçmişlerdir. Yarı çıplak iki kadın bir adamla yatağın üzerindedir (**Resim 19**). Oyun kağıtları, müzik aletleri, masanın üzerindeki meyveler, içki ve pipolar bunun beş duyuyu anlatan bir resim olduğunu da hatırlatır bize. Yatağın ortasında fahişelerle yatmakta olan adam ise müsrif oğul olabilir. Oda, bu haliyle günah dolu bir ortamdır. Gabriel Metsu'nun "Genelev Sahnesi" de çok benzer bir kompozisyona sahiptir. Bu tip sahnelerin Kalvenist Hollanda'da sıklıkla betimlenmesi oldukça çelişkili görünse de vermeye çalıştığı ahlaki mesaj bunların amacına hizmet etmektedir.²⁶ Frans van Mieris'in "Genelev" adlı yapıtı ise ayrıntılarıyla oldukça ilginç bir örnektir (**Resim 20**). Kadehindeki içkisi biten adama içki servisi yapan göğüs dekolteli kadın, önlüğünü adama kaptırmıştır. Yukarıdan sarkan çarşaf, yastık ve arkada asılı duran lavta olacakları haber verir gibidir. Ancak resmi asıl ilginç kılan bu çiftin arkasında

çiftleşmekte olan iki köpeğin varlığıdır. Fuchs bu yapıtla ilgili olarak, İtalyan kökenli olan "sahibesi nasılsa köpeği de öyledir" deyimine yer verir kitabında.²⁷ Resmin 19. yüzyıldaki sahibi bu durumdan öylesine rahatsız olmuştur ki bu iki köpeğin üstünü boyatarak kapattırmıştır.²⁸ Bir diğer ilginç yapıt ise Gerard Terborch'a aittir. "Yanlı Zamanlama" olarak adlandırılabilir bu yapıtta, genelevdeki bir çift, gelen bir haberci yüzünden keyifsiz dakikalar geçirmektedir. Terborch, oldukça samimi ve sıcak bir biçimde resmettiği bu fahişe ve adam ile farklı bir bakış açısı getirmiştir.

* * *

Yeni kurulmuş olan Hollanda Cumhuriyeti'nde yükselen bazı değerlerin yanında fahişeliğin, tavernaların, genelevlerin ve eğlence hayatının da yükselmekte olduğunu dönemin yapıtlarında açıkça görmekteyiz. Resimlerin çoğu, ressamlar için, o günün bir nevi kutsal kitapları da sayılan amblem kitaplarından* alınan ahlak dolu mesajlar üzerine temellendirilmiş olmakla birlikte, herhangi bir dini ya da ahlaki mesajı olmayan yapıtlara da rastlamak mümkündür. Katı ahlaki kurallara göre yaşayan Kalvenist bir toplumu olan Hollanda'da, yerleşik inancın tam tersine gece hayatı da önemliydi. Yüceltilip göklere çıkartılan ev kadını ve anne imgesinin tam karşısında yer alan fahişeler, birçok insan için hem merak uyandıran hem de bir nevi hastalık bulaştıracak olan korkutucu varlıklardı. Ancak yaptıkları meslek gereği de ressamların hayal gücünün kapılarını sonuna kadar zorladıklarından onların tablolarında sağlam birer yer edinmiş ve kendilerini beş yüzyıl sonra bile bize tanıtmayı başarmışlardır.

* Ölümü simgeleyen, kurukafa, kum saati, sönmüş mum, müzik aletleri gibi nesnelere.

²⁶ Judikje Kiers ve Fieke Tissink, **The Glory of the Golden Age: Dutch Art of the 17th Century Painting, Sculpture and Decorative Art**, Waanders Publishers, Amsterdam, 2000, s. 170.

²⁷ Fuchs, **a.g.e.**, s. 46.

²⁸ Kiers ve Tissink, **a.g.e.**, s. 180.

* İtalya'da 16. yüzyılda ortaya çıkan ve 17. yüzyılda özellikle Hollanda ve Almanya'da popüler hale gelen ve her sayfasında bir motto, bir imge ve bir metinden oluşan kitaplardır.

RESİM LİSTESİ

- Resim 1** Cornelis Dusart, Taverna Sahnesi, tuval üzerine yağlıboya, 68,3X 57 cm, Budapeşte Szépművészeti Müzeum.
- Resim 2** Dirk Hals, Rönesans Salonunda Ziyafet, 1628, ahşap üzerine yağlıboya, Viyana Akademie der Bildenden Künste .
- Resim 3** Jan Steen, Haydan Gelen Huya Gider, 1661, tuval üzerine yağlı boya, 79X104 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.
- Resim 4** Jan Steen, Düzensiz Ev, 1661-64, tuval üzerine yağlıboya, 81X89 cm, Londra Wellington Museum.
- Resim 5** Frans van Mieris, İstiridyeye Yiyenler, 1661, ahşap üzerine yağlıboya, 27X20 cm, Den Haag Mauritshuis.
- Resim 6** Jan Steen, İstiridyeye Yiyen Kız, 1658-60, panel üzerine yağlıboya, 21X15 cm, Den Haag Mauritshuis.
- Resim 7** Frans van Mieris, Dükkandaki Subay, 1660, panel üzerine yağlıboya, 55x44cm, Viyana Kunsthistorisches Museum.
- Resim 8** Gerard Terborch, Kadına Para Teklif Eden Adam, 1662-63, tuval üzerine yağlıboya, 67X55 cm, Paris Louvre Müzesi.
- Resim 9** Judith Leyster, Teklif, 1631, panel üzerine yağlıboya, 31x24cm, Den Haag Mauritshuis.
- Resim 10** Jan Steen, Yaşlı Talip- Genç Kız, 1665, panel üzerine yağlıboya, 41x36cm, özel koleksiyon.
- Resim 11** Pieter de Hooch, İçen Genç Kadın, tuval üzerine yağlıboya, 69X60 cm, Paris Louvre Müzesi.
- Resim 12** Gabriel Metsu, Lavta Çalan Kadın, 1660 sonrası, meşe üzerine yağlıboya, 37X30 cm, Kassel Staatliche Museen.
- Resim 13** Gerrit van Honthorst, Mama, 1625, panel üzerine yağlıboya, 71X104 cm, Utrecht Centraal Museum.
- Resim 14** Johannes Vermeer, Mama, 1656, tuval üzerine yağlıboya, 143X130 cm, Dresden Gemäldegalerie.
- Resim 15** Jan Steen, Sabah Hazırlığı 1, 1663, ahşap üzerine yağlıboya, 64,7X53 cm, Londra Royal Collection.
- Resim 16** Jan Steen, Sabah Hazırlığı 2, 1665, tuval üzerine yağlıboya, 37x27,5cm, Amsterdam Rijksmuseum.
- Resim 17** Jan Steen, Ziyaretçi, ahşap üzerine yağlıboya, 61,6X46cm, Budapeşte Szépművészeti Müzeum.
- Resim 18** Godfried Schalcken, Teklif, 1698, tuval üzerine yağlıboya, 37X29cm, özel koleksiyon
- Resim 19** Nicolaus Knüpfer, Genelev Sahnesi, 1630lar, panel üzerine yağlıboya, 60X74 cm, Amsterdam Rijksmuseum.
- Resim 20** Frans van Mieris, Genelev Sahnesi, 1658, panel üzerine yağlıboya, 43X33 cm, Den Haag Mauritshuis.

RESİMLER



Resim 1: Cornelis Dusart, Taverna Sahnesi



Resim 2: Dirk Hals, Rönesans Salonunda Ziyafet



Resim 3: Jan Steen, Haydan Gelen Huya gider.



Resim 4: Jan Steen, Düzensiz Ev



Resim 5: Frans van Mieris, İstiridye Yiyenler



Resim 6: Jan Steen İstiridye Yiyen Kız



Resim 7: Frans van Mieris, Dükkandaki Subay



Resim 8: Gerard Terborch, Kadına Para Teklif Eden Adam



Resim 9: Judith Leyster, Teklif



Resim 10: Jan Steen, Yaşlı Talip- Genç Kız



Resim 11: Pieter de Hooch, İçen Genç Kadın



Resim 12: Gabriel Metsu, Lavta Çalan Kadın



Resim 13: Gerrit van Honthorst, Mama



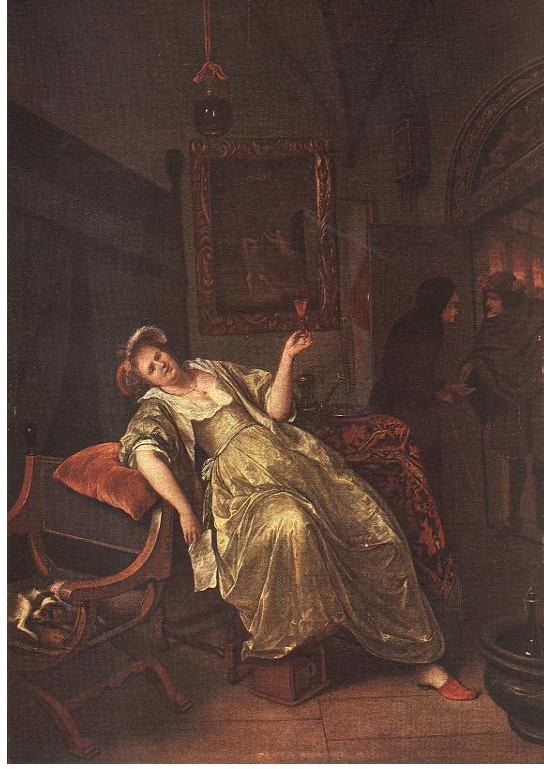
Resim 14: Johannes Vermeer, Mama



Resim 15: Jan Steen, Sabah Hazırlığı 1



Resim 16: Jan Steen, Sabah Hazırlığı 2



Resim 17: Jan Steen, Ziyaretçi



Resim 18: Godfried Schalcken, Teklif



Resim 19: Nicolaus Knüpfer, Genelev Sahnesi



Resim 20: Frans van Mieris, Genelev Sahnesi

ARŞİV BELGELERİNE GÖRE GÜMÜŞHANE'DEKİ SÜLEYMANİYE / SULTAN SÜLEYMAN CAMİİ

*Süleymaniye/Sultan Süleyman
Mosque in Gümüşhane
According to the Archive
Documents*

Nurcan YAZICI*

Having been situated in the center of the Süleymaniye neighbourhood in the Eski Gümüşhane/Old City, Süleymaniye/Sultan Suleiman Mosque was built by the order of Sultan Suleiman in the 16th century. The Eski Gümüşhane/old city is located 4 kilometres away from the new city and this historical city is spreading out on a sloping surface of 1400-1500 m altitude. This city was founded here because of the presence of silver mines around this district. According to the archival documents the Suleiman Mosque was rebuilt at the end of the 19th century and was restorated several times until today.

In this paper, the Süleymaniye/Sultan Suleiman Mosque in Eski Gümüşhane, its restoration and reconstruction process are tried to be presented using some documents kept in the Ottoman State Archive.

* Yrd. Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

Osmanlı Dönemi kaynaklarında Canca/Çaniçe olarak da geçen Gümüşhane şehri bugün, Doğu Karadeniz'de, Zigana Dağları ile Gümüşhane Dağları'nı birbirinden ayırarak güneydoğu-kuzeybatı doğrultusunda akan ve Karadeniz'e ulaşan Harşit Çayı'nın bulunduğu dar bir vadidedir. Zengin gümüş yataklarının bulunduğu bir konumda olan şehrin ilk kurulduğu yerin, bugünkü kent merkezinin kuzeybatısında, yaklaşık 10 km mesafede bulunan, Canca adıyla bilinen bölge olduğu kaynaklarda geçmektedir.¹ Küçük ölçekli bir köy yerleşimi olarak kabul edilen bu bölgedeki ilk yerleşimden sonra şehir tarzındaki ilk yerleşim, bugün kent merkezine yaklaşık 4 km mesafede bulunan, Eski Gümüşhane ya da Süleymaniye Mahallesi olarak bilinen yerdedir (Resim 1-2). Harşit Çayı'na sol taraftan bağlanan Musalla Deresi'nin yamaçlarındaki yapma düzlükler üzerinde kademeli bir şekilde yerleşen Eski Gümüşhane'nin, çevresinde zengin gümüş yataklarının bulunması nedeniyle burada kurulduğu bilinmektedir. Kanuni Sultan Süleyman'ın emriyle buraya bir cami ve elli hanenin yaptırıldığı kaynaklarda geçmektedir.² Fatih Sultan Mehmed döneminde Osmanlı hakimiyetine giren Gümüşhane'de, Kanuni Sultan Süleyman döneminden önce de gümüş yataklarının işletildiği, Fatih Sultan Mehmed'in madenle uğraşan halkı vergiden muaf tutarak madenlerin işleyişini teşvik ettiği bilinmektedir.

Madenler işletildiği sürece Eski Gümüşhane kenti gelişimini sürdürmüştür. Merkezinde Ulu Camii de denilen Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii'nin yer aldığı bu yerleşim, yaklaşık 1400-1500 metre yükseklikte, yamaçlara doğru mahalleler halinde yayılmıştır. Çekirdeğini Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii'nin oluşturduğu kent, zamanla Musalla vadisinin güney ve kuzey yönlerine doğru yayılım göstermiştir.

¹ İ. Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi**, IV/2, s. 577-578; Metin Tuncel, "Gümüşhane", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 14, İstanbul 1996, s. 275.

² Muhtemelen Kanuni'nin 1554'teki ikinci İran Seferi'nden sonra bu imar işlerini yaptırdığı kabul edilmektedir. Bakz. Engin Doğru, (hazl.), **Cumhuriyet'in 75.Yılında Gümüşhane**, Gümüşhane 1999, s. 134; Gülyüz Akagün Uslu, **Gümüşhane ve Çevresinin Tarih-Sanat Eserleri**, İstanbul 1980, s. 7.

Gümüşhane XVII. yüzyılda, özellikle IV. Murad (1623-1640) döneminde hızla gelişme göstermiştir. Yetmiş civarında gümüş madeni yanında bakır cevherinin de çıkarıldığı ocakların bulunduğu kent Osmanlı'nın ihtiyacının büyük bir kısmını karşılamıştır. XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, madenlerin işletimiyle ilgili ocakların işletilmesinde gerekli olan ağaç kömürü gibi hammaddenin bölgede azalması, ocakları su basması, bölgede asayişin bozulması gibi birtakım sorunlar yaşanmaya başlamış; madencilik olumsuz yönde etkileyen bu sorunlar kentin gelişimini de doğal olarak etkilemiştir. Bu olumsuz süreç için birtakım önlemler alınmış olmakla birlikte madencilik hiçbir zaman eski haline getirilememiştir. 1850'lerde maden ocaklarının çoğu kapatılmış; madencilik kentin en önemli geçim kaynağı olmaktan çıkmıştır.³ 1320/1904 tarihli Trabzon vilayeti salnamesinde, Gümüşhane'nin adı ve öneminin, çok eski zamanlardan beri burada var olan gümüş madenlerinden ileri geldiği belirtilerek bu tarihte hiçbir surette kullanılmadıkları yazılmıştır.⁴ Osmanlı döneminde 10 mahalleden oluşan şehrin XVII. yüzyılın ilk yarısında nüfusunun 30-40 bin civarında olduğu bilinmektedir. Nüfus 1870'de, 2357'ye kadar inmiştir. 1320/1904 tarihli Trabzon vilayeti salnamesine göre kasabanın nüfusu 5930'dur.⁵ Osmanlı döneminde, maden ocağı işletilen yerlere kervan ve yolcu kabileleri uğrayamadığı bilinmektedir. Erzurum-Trabzon kervan yolu da Tanzimat'ın ilk yıllarına kadar Gümüşhane'den geçmemiştir. Bu nedenle Gümüşhane, buradaki maden ocaklarında çalışanlar, aileleri ve görevlilerin yerleştiği küçük ölçekli bir yerleşim yeri olmuştur.⁶

Osmanlı idaresindeki Gümüşhane önceleri Erzurum'a, daha sonra Trabzon'a, Tanzimat'ın

³ 1883 yılında madenlerin işletilmesi yönünde bir girişim yapılmış, ocaklar yabancı bir şirket tarafından 1888'e kadar çalıştırılmış, istenilen sonuç elde edilemeyince maden çıkarılması durdurulmuştur. Bakz. Sabri Özcan San, **Trabzon Salnamelerinde Gümüşhane Sancağı**, yayın yeri, tarih yok, s. 41, 104.

⁴ Sabri Özcan San, **a.g.e.**, s. 104.

⁵ Sabri Özcan San, **a.g.e.**, s. 103; Metin Tuncel, "Türkiye'de Yer Değiştiren Şehirler ve Gümüşhane Örneği", **Geçmişte ve Günümüzde Gümüşhane Sempozyumu**, 13-17 Haziran 1990, Ankara 1991, s. 274.

⁶ Fahrettin Kırzıoğlu, "Osmanlı Tapu Tahrir ve Mühime Defterlerinde Gümüşhane Bölgesi Türk Boy/Oymak Hatıraları ve Madenler Üzerine Hükümlerden Örnekler", **Geçmişte ve Günümüzde Gümüşhane Sempozyumu**, 13-17 Haziran 1990, Ankara 1991, s. 73.

ilanına kadar tekrar Erzurum'a bağlanmıştır. 1867 yılındaki düzenlemeyle Gümüşhane, Trabzon vilayetine bağlı sancak merkezi olmuş; imparatorluğun sonlarına doğru müstakil bir sancak merkezi olan şehir Cumhuriyetin ilk yıllarında vilayet merkezi olmuştur.

Maden ocaklarının kapatılması, Erzurum-Trabzon yol güzergahının değiştirilmesi ticaretin de yeni yol güzergahına kaymasına neden olmuş; XIX. yüzyılın sonlarından itibaren Musalla vadisinin yamaçlarındaki Eski Gümüşhane yerleşimi yavaş yavaş bugünkü yerine kaymıştır. 1916-1918 tarihleri arasına rastlayan Rus işgalinden sonra eski Gümüşhane'nin çöküşü hızlanmıştır. Cumhuriyetin ilanından 4 yıl sonra vilayet merkezi bugünkü yerine taşınmıştır.⁷

Kaynaklar, eski Gümüşhane'nin imarının madenlerin işletilmesiyle doğru orantılı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Kanuni Sultan Süleyman döneminde inşa edilen caminin kentin çekirdeğini oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii:

Kaynaklarda Süleymaniye ya da Ulu Camii şeklinde tanımlanan ve arşiv kayıtlarında büyük çoğunlukla "Sultan Süleyman Camii" olarak geçen cami, Eski Gümüşhane'de, Süleymaniye Mahallesi'nin merkezindedir.⁸ Caminin kitabesi yoktur (Resim 3-4). Cami ve avlusunda bulunan bir medreseden meydana geldiği anlaşılan bu küçük ölçekli külliye Kanuni Sultan Süleyman tarafından yaptırıldığı da belgelerde tekrar tekrar vurgulanmış; Kanuni'nin "Gümüşhane kasabasında inşa buyurmuş oldukları" cami şeklinde tanımlanmıştır. Tarihi kaynaklarda Canca olarak da geçen Gümüşhane, 1803 tarihli bir belgede "Canca nam-ı diğer Erzurum Gümüşhanesi'nde Cami-yi Kebîr nam-ı diğer Sultan Süleyman Camii" olarak verilmiştir.⁹

Kaynaklarda, hakkında yeterince bilgi bulunmayan Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii'nin XIX.yüzyılın ortalarındaki durumunu

ve yeniden inşa sürecini arşiv belgelerinden takip etmek mümkündür. XVI. yüzyılda, Kanuni Sultan Süleyman tarafından yaptırılan cami, XIX. yüzyılın ortalarında mevcut olmakla birlikte tamire muhtaç durumdadır.

1856 yılında, "Cennet-mekân Sultan Süleyman Han Gazi hazretlerinin Gümüşhane'de inşasına muvafık oldukları cami-i kebîr ile avlusunda vaki on aded ders odaları müşrif-ül harab" olduğu belirtilmekte, bu durumun cemaat ve talebe için sorun oluşturduğu, yapılan keşfe göre 100 bin kuruş masrafla tamiratın yapılacağı, şimdi tamir olunmadığı takdirde "bütün bütün münhedim" olacağı, hiç olmazsa 50 bin kuruşunun karşılandığı takdirde el birliğiyle tamirine başlanabileceği ifade edilmektedir. Gümüşhane Meclisi'nden gelen mazbataya göre Evkaf-ı Hümayun nazırıyla görüşülmüş, cami ve ders odalarının tamiri ayrıca "umur-u hayriyeden" görülmüş; ancak caminin Sultan Süleyman'ın Dersaadet ve pek çok yerde hayratı evkaf-ı şerifesi dahilinde olmadığı; vakıf ve varidatına, hademesi vezâifine dair hiçbir kayıt bulunmadığı; icabına bakılarak caminin mahallinde varidatının olup olmadığının; daha önceki tamiratın nasıl karşılandığının tahkik edilerek bildirilmesi istenmiştir.¹⁰ Caminin vakıf ve varidatı konusundaki tahrirata cevaben Evkaf-ı Hümayun Nezareti'ne yazılan yazıda, "...cami-i şerif-i mezkûrun bir gûne vakfı ve varidatı olmayıb fakat liva-i mezkûrun mukataasından hademesinin senevî altı yüz kırk altı kuruş dokuz para" tahsisinin bulunduğu bildirilmiştir.¹¹ 1859 yılında yapılan yazışmalar tamiratın yapılmadığını göstermektedir. "Sultan Süleyman Han'ın Gümüşhane'de inşa buyurmuş oldukları cami-i şerif ile avlusunda" tamire muhtaç durumda olan on adet ders odasının bulunduğu belirtilmektedir. Cami ile birlikte avlusunda bulunan medresenin on odasının da tamirinin gerektiği anlaşılmaktadır. Bunların tamir masraflarının evkaf-ı hümayun hazinesinden karşılanması istenmiştir.¹² 1862 yılında, "nefs-i Gümüşhane'de vaki" Sultan Süleyman Camii'nde birtakım onarımların yapılması

⁷ Engin Doğru, (hazl.), a.g.e., s. 134-135; Metin Tuncel, a.g.m., (1991), s. 33.

⁸ Gülyüz Akagün Uslu, a.g.e., s. 10; İsmail Hacıahmetoğlu, **Gümüşhane İl Merkezindeki Türk-İslam Devri Mimari Eserler**, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara 2007, s. 35-37.

⁹ BOA., C.EV., 138/6865, 29 Zi'l-hicce 1217, (22 Nisan 1803).

¹⁰ BOA., A.MKT.UM., 223/18, 25 Cemâziye'l-evvel 1272, (2 Şubat 1856).

¹¹ BOA., A.MKT.NZD., 182/92, 17 Şa'bân 1272, (23 Nisan 1856).

¹² BOA., MVL., 582/22, 16 Zi'l-hicce 1275, (17 Temmuz 1859).

yolunda yazışmalar devam etmektedir.¹³ 1866'da Evkaf-ı Hümayun Nezareti'ne yazılan yazıda, 1865 yılında Gümüşhane Meclisi'nden gönderildiği beyan edilen mazbatada Sultan Süleyman'ın Gümüşhane kasabasında bulunan camisinin tamirinin, bu konuda mahallinde varidatının olup olmadığı yolunda teftişin yapıldığı ve gerekli evrakların gönderildiği ifade edilmiştir. Gümüşhane Meclisi, "...cami-i şerif-i mezkûrun bir tarafı münhedim olmuş ve diğer canîbi dahi inhidâma yüz tutmuş" olduğunu bildirmiştir.¹⁴ Yani caminin bir tarafı yıkılmış ve diğer tarafı da yıkılmak üzeredir. Caminin bu durumunu bildirir mazbata ve resimler gönderilmiş, gereğinin yapılması istenmiştir.

Bütün bu yazışmalar, Sultan Süleyman'ın Gümüşhane'de yaptırmış olduğu caminin ve avlusunda bulunan medresenin XIX. yüzyılın ortalarında tamire muhtaç durumda olduğunu belgelemektedir. Avluda bulunan medresenin on hücreli, küçük ölçekli bir yapı olduğu anlaşılmaktadır. Bu süreçte caminin bir vakıf gelirinin olup olmadığı araştırılmış; İstanbul ve pek çok yerde vakıfları bulunan Sultan Süleyman'ın vakıfları dahilinde bu yapının olmadığı belirtilmiş; yerinde bir vakfının bulunup bulunmadığının, daha önceki tamirlerin nereden karşılanarak yapıldığının incelenmesi istenmiştir. Yapılan yazışmalara rağmen, caminin tamirinin gerçekleştirilmediği, 1890'lara harap ulaşmasından anlaşılmaktadır.

Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii 1890'ların başında harap durumdadır. Artık tamir edilemeyecek derecede harap olduğu anlaşılan caminin yeni baştan inşasına karar verilmiştir. Nitekim 1892 yılı başındaki yazışmada, harap olan caminin inşası, daha önce padişah tarafından emredilmiş olduğu halde bu tarihe kadar inşaata başlanması yolunda bir girişimin olmadığı, tebligat gönderilmediği Trabzon vilayetinden Evkaf Nezareti'ne bildirilmiştir. "*Sultan Süleyman Han hazretlerinin Gümüşhane'de kâin olup müşrif-ül harâb bulunan*" camisinin inşası için gereğinin yapılması istenmiştir.¹⁵

1892 yılı sonunda veya 1893'te Sultan Süleyman Camii ve medresesinin yeni baştan inşasına başlanmış olmalıdır. 1894 yılında cami tamamlanmıştır ve bir imamı vardır. Bu tarihte cami tamamlanmış olmakla birlikte, sonraki yıllarda devam eden yazışmalardan, inşaat ve tefrişatla ilgili birtakım eksiklerin tamamlanmasının uzun zaman aldığı anlaşılmaktadır.

1894 tarihli, cami çalışanlarının maaşlarına dair Gümüşhane mutasarrıflığı idare meclisinin bir mazbatasında, cami hakkında bilgi verilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın Gümüşhane kasabasında yaptırmış olduğu ve "*mürûr-u zaman ile müşrif-ül harâb*" olan, yani geçen zaman içinde harap olmaya yüz tutmuş olan cami ile bitişiğindeki medrese yeni baştan inşa edilmiştir. "...cami-i şerif-i mezkûr resim ve haritası mücebince müceddeden ve ittisalinde de on dört baba şamil medrese dahi inşa kılındığı" ifade edilmiştir. Burada medresenin de yeni baştan inşa edildiği ve 14 odalı olduğu belirtilmiştir. 1894'te, "*Sultan Süleyman han hazretlerinin müceddeden inşa kılınan cami-i şerifinin imam-ı evveli bulunan Hacı Raşid Efendinin vazife-i senevisi yalnız elli iki guruş on para*" olarak verilmiştir.¹⁶ 1894 yılı sonunda, yeni baştan inşa edilmiş olan cami ve on dört odalı medresenin birinci imamının aldığı maaşın da belirlenmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Sultan Süleyman Camii ve medresesi, 1894'te tamamlanmış olmakla birlikte 1895 senesinde de caminin birtakım eksiklerinin tamamlanması yönünde yazışmalar devam etmiştir. Cami ve medresenin yeni baştan inşası için 41 bin 900 kuruş harcanmıştır. Caminin noksanlarının tamamlanması için 17 bin 631 kuruş daha gerekmektedir. Bu miktarın sarfına izin verilmesi yanında 5400 kuruş, yirmi mum, bir petrol lambası, bir avize; hasır, tarih taşı ve elvâh-ı mübâreke gibi bazı eşya için gerekmektedir. Bu eşya içinde en fazla gider aydınlatmaya daırdır. Cami eskiden beri şamdanlar ile aydınlatıla gelmekle birlikte şamdanların bazıları kullanılmayacak surette eskimiştir ve caminin aydınlatılması mümkün olmamaktadır. Talep olunan bu eşyanın ölçü,

¹³ BOA., A.MKT.NZD., 388/91, 29 Cemâziye'l-âhir 1278, (1 Ocak 1862).

¹⁴ BOA., MVL., 717/106, 20 Şevval 1282, (8 Mart 1866); BOA., MVL., 686/55, 16 Şa'bân 1283, (24 Aralık 1866).

¹⁵ BOA., DH.MKT., 1935/87, 23 Şa'bân 1309, (23 Mart 1892).

¹⁶ BOA., Y.MTV., 107/24, 23 Reb'ü'l-âhir 1312, (24 Ekim 1894).

vasıf ve şekilleri detaylı bir şekilde hazırlanarak gönderilmiştir. Aydınlatma için 3 bin, tarih taşı için 400, hasır için 300, levhalar için 1200, bunların mahalline nakli için 500 kuruş olmak üzere toplam 5400 kuruş gerektiği belirlenmiştir. Eşya için tahmin edilen bu miktarla birlikte 22 bin küsur kuruşun, 1310 senesi evkaf bütçesinden sarfına izin verilmesi evkaf-ı hümayun nazırı tarafından bildirilmiştir.¹⁷

41 bin 900 kuruşla yeni baştan inşa edilen caminin eksiklerinin tamamlanması için 1899 yılı sonunda da yazışmalar devam etmektedir. Kasım 1899'da, Gümüşhane kasabasında bulunan Süleymaniye Camii'nin noksanlarının tamamlanması yolunda yapılan müracaatın henüz neticelendirilmemiş olduğu telgrafla bildirilmiştir. Müracaatın neticelendirilememesi yanında hademesi için icâp eden vezâif tahsis edilememiştir.¹⁸ Caminin noksanlarının tamamlanması ve bazı eşyaya dair 1895 yılında talep edilen 22 bin küsur kuruş, 1899 yılında henüz karşılanmamıştır. Masrafların evkaf bütçesinden karşılanması, Trabzon vilayetinden tekrar bildirilmiştir.¹⁹ Durum 1900 yılı başlarında, sadrazamın arzıyla bildirilmiş ve bu miktarın 1311/1893 senesi evkaf bütçesinden sarfına izin verilmesi uygun bulunmuştur.²⁰

Gümüşhane'de, Kanuni Sultan Süleyman'ın ihyâ-kerdeleri olan Sultan Süleyman Camii, zamanla harap olması sonucu, medresesiyle birlikte yeni baştan inşa edilerek 1894'te tamamlanmıştır. Ancak inşaatla ve tefrişatla ilgili birtakım eksiklerin tamamlanması beş altı yıl gibi bir süre almıştır. 1900 yılı başlarında da caminin eksiklerinin henüz tamamlanmadığı anlaşılmaktadır.

Kanuni Sultan Süleyman evkafından olduğu belirtilen Gümüşhane'deki Sultan Süleyman Camii'nin, hademesi vazifesinin nasıl karşılanacağı hakkındaki yazıya cevaben Evkaf-ı Hümayun nazırı tarafından kaleme alınan 23 Mart 1899 tarihli belge, caminin XIX. yüzyıldaki

durumu hakkında da bilgi vermektedir. Hademe vazifesi 1282/1865 tarihine kadar maliye hazinesince karşılanmış; bu tarihten sonra bir talep olmadığı için bu “*vazife-i mezkûre namıyla varidât dahi olmadığı*” ve bu tarihte Kanuni Sultan Süleyman'ın evkaf varidatının evkaf-ı hümayun hazinesinden idare edilmekte olduğu bildirilmiştir. Cami görevlisi için “...*bu ana kadar taleb edilmemesi esbâbı cami-i şerifin harab olmasından*” ileri geldiği, caminin yakın zamanda imar edilmiş/yapılmış olduğu; adı geçen vazifenin de hazine-i evkafa dahil bulunmamasından dolayı, durumun şura-yı devletçe karara alınması, çözümlenmesi istenmiştir.²¹ Şura-yı devlete havale edilen evkaf nazırının bu tezkiresine göre, Kanuni Sultan Süleyman'ın evkaf varidatının, evkaf-ı hümayun hazinesinden idare edilmekte olduğu anlaşılmış; vakıf kayıtlarının incelenerek Gümüşhane'deki camisinin vakfının nerede olduğu ve bugün kimler tarafından idare olunduğunun, bu kayıtlardan anlaşılabilmesinin mümkün olduğu halde böyle bir tedkikatın yapılmadığı, 20 Mart 315 (1 Nisan 1899) tarihli tezkire ile daha önce sorulmuştur.²² Yapılan araştırma ve yazışmalar sonucunda, Kanuni Sultan Süleyman'ın “*Gümüşhane kasabasındaki cami-i şeriflerine müsakkafât* (ev, han, dükkan vs gibi yerler) ve *müstagallât* (tahıl, zahire gibi irâd getiren vakıf malları) *vakf etmeyerek*”, Süleymaniye vakfına, Kanuni Sultan Süleyman'ın Dersaadet'te bulunan hayrat ve müberrâtından karşılık olduğu, bunlardan karşılandığı beyan edilmiştir.²³

1902 tarihli, evkaf-ı hümayun nazırı tarafından şura-yı devlete yazılan tezkirede, Kanuni Sultan Süleyman evkafından olan Gümüşhane kasabasındaki Süleymaniye Camii'nin hademe vazifesinin nasıl karşılandığına dair maliye nezaretine sorularak alınan cevapta, daha önce 1282/1865 senesine kadar maliye hazinesinden karşılandığı belirtilen bu görevin 1295/1878 senesine kadar kendi namına, bu tarihten sonra da “*camii-i cedid*

¹⁷ BOA., ŞD., 136/74, 17 Cemâziye'l-âhir 1313, (5 Aralık 1895).

¹⁸ BOA., DH.MKT., 2272/6, 13 Receb 1317, (17 Kasım 1899).

¹⁹ BOA., İ.EV., 24/1317-Z-01, 13 Şa'bân 1317, (17 Aralık 1899).

²⁰ BOA., İ.EV., 24/1317-Z-01, 13 Zi'l-ka'de 1317, (14 Mart 1900); BOA., BEO. 1467/109993, 12 Zi'l-ka'de 1317, (14 Mart 1900).

²¹ BOA., ŞD. 148/16, 11 Zi'l-ka'de 1316, 23 Mart 1899).

²² BOA., ŞD. 148/16, 20 Cemâziye'l-âhir 1317, 26 Ekim 1899).

²³ BOA., ŞD. 148/16, 12 Muharrem 1319, 1 Mayıs 1901). 1856 yılında caminin tamiri gündeme geldiğinde, bunun Sultan Süleyman'ın Dersaadet ve pek çok yerde hayratı evkaf-ı şerifesi dahilinde olmadığı; vakıf ve varidatına, hademesi vezaifine dair hiçbir kayıt bulunmadığı belirtilmiştir. Bakz. BOA., A..MKT.UM., 223/18, 25 Cemâziye'l-evvel 1272, (2 Şubat 1856).

demekle maruf Osman Ağa Camii-i şerifi namına” verilmekte olduğu bildirilmiştir. Bu bilgiye istinaden Trabzon evkaf muhasebeciliğinden gelen cevapta ise bunun doğru olmadığı, Osman Ağa Camii'nin başka bir cami olduğu belirtilmiştir.²⁴ Kısaca, Kanuni Sultan Süleyman tarafından yaptırılan caminin, 1856 yılında yapılan araştırmaya göre ayrı bir vakfının olmadığı, İstanbul'da bulunan vakıflarda da adına rastlanmadığı belirtilmiş olmakla birlikte yapılan son inceleme caminin Kanuni'nin İstanbul'daki vakıflarından idare edildiğini ortaya koymuştur.

Eski Gümüşhane'de, Süleymaniye Mahallesi'nde bulunan Süleymaniye/ Sultan Süleyman Camii, bulunduğu mahallenin konumundan dolayı eğimli bir arazinin düzleştirilmiş alanına inşa edilmiştir. Cami, kuzey-güney doğrultuda, mihrap duvarına dikey gelişen, dikdörtgen planlıdır (Resim 5-6). İçten düz tavanlı olan cami, dıştan kiremit kaplı bir kırma çatıyla örtülüdür. Son cemaat yeri de camiye dahil edilerek aynı örtü altına alınmıştır. Caminin kuzey ve doğu yönlerinde avlu alanı, doğu yönü alt kotunda da küçük bir haziresi vardır.

Caminin beden duvarları moloz taştandır. Beden duvarlarının köşelerinde, kapı ve pencerelerde kesme taş kullanılmıştır. Yapıyı çepçevre dolanan taş silme ve pencere düzeniyle iki katlı görünüm verilmiştir (Resim 7-8). İki sırada da aynı büyüklükte ele alınmış olan pencereler, kuzey cephe üst sıra pencereleri hariç, yuvarlak kemerlidir. Arazinin konumundan dolayı, batı cephede alt sıra sağır bırakılmış, ikinci sırada üç pencereye yer verilmiştir. Güney cephede, alt sırada mihrabın iki yanında birer pencere, üst seviyede üç pencere olmak üzere beş pencere bulunmaktadır. Doğu cephede yer alan sekiz pencere altlı üstlü yerleştirilmiştir ve pencerelerden ikisi yanlardan son cemaat yerine açılmaktadır. Kuzey yönde

bulunan son cemaat yeri, doğu-batı doğrultuda ve iki kat şeklinde düzenlenmiştir (Resim 9). Kuzeybatı yönde bulunan merdivenlerle dıştan ikinci kata ulaşılmakta; buradaki kapı bağlantısından da hanımlar mahfiline geçilmektedir. Son cemaat yerinde, alt katta basık kemerli kapı açıklığı iki yanında birer pencere bulunmaktadır. Aynı düzen üst katta daha küçük ölçekte tekrarlanmış olmakla birlikte bu katta kapı iki yanında yer alan pencereler dikdörtgen çerçevelidir.

Caminin minaresi güneydoğu köşede yer almaktadır (Resim 10). Kesme taştan kare kurgudaki minare kaidesi gövdeye geçişte pahlanmıştır. Basık silindirik gövdeli minare tek şerefeli ve sıva üzeri boyalıdır (Resim 11). Minarenin, belli bir seviyeye kadar ilk yapıya ait olması muhtemeldir.

Caminin harimi, ikişer ahşap sütunla üç sahına ayrılmıştır. Mekan içte düz ahşap tavanla örtülüdür. Harimin güney duvarı ortasında yer alan mihrap kesme taştandır. Silmelerle çevrelenmiş olan mihrap nişinin kavsarasında üç sıra bezeme üstünde iki kartuş düzenlemesine, bunların üst köşelerinde de dilimli bir form içinde altı dilimli birer rozet süslemeye yer verilmiştir. İç mekanda, hat panoları bulunmaktadır. Mihrabın üstünde Hicrî 1319 (1901) tarihini veren ayet panosu yanında Hicrî 1285 (1868) ve Hicrî 1291 (1874) tarihli hatlar önemlidir.²⁵

Caminin güneydoğu köşesinde, duvara bitişik olarak inşa edilmiş bir çeşme

²⁴ BOA., ŞD. 148/16, 23 Zil-hicce 1319, 2 Nisan 1902. Burada adı geçen Osman Ağa Camii hakkında bilgi yoktur. Cami-i Cedid de denildiği belirtilen cami aynı adla bilinen mahallede olmalıdır. Ancak günümüze ulaşmayan ve hükümetin yanında olduğu belirtilen Saray Camii'ne Osman Ağa Camii de denildiği ifade edilmiştir. Bakz. Sabri Özcan San, “Gümüşhane Müstakil Sancağı'ndaki Mahalleler Aileler ve (Efsaneler, Hikayeler)”, **Geçmişte ve Günümüzde Gümüşhane Sempozyumu**, 13-17 Haziran 1990, Ankara 1991, s. 127.

²⁵ Bu hatların metinleri, hattatları ve tarihleri hakkında kapsamlı bir çalışma yapılmıştır. Bakz: Hüseyin Yurttaş, “Gümüşhane Süleymaniye (Ulu) Camii, Çeşmesi, Haziresi ve Hacı Tahir Efendi Türbesi”, **Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, Sayı: 12, Erzurum 2007, s. 62. 2007 tarihli tez çalışmasında yer alan iç mekan fotoğraflarında, bu hatların bulunmadığı anlaşılmaktadır. Bakz. İsmail Hacımehmetoğlu, **a.g.t.**, s. 42-25. Bu durum, mevcut hatların 2006 yılı onarımından sonra yerleştirildiğini düşündürmektedir. Caminin onarım ve yeniden inşa süreci açısından önem arz eden bu hatlardan özellikle Hicrî 1285 /1868 ve Hicrî 1291/1874 tarihli olanlarının bu cami için hazırlanıp hazırlanmadıkları konusu net görünmemektedir. Bu tarihlerde, arşiv kayıtları caminin harap durumda olduğunu belgelemektedir. Eğer bu cami için hazırlanmışlarsa, yeniden inşa sonrası tekrar camiye yerleştirilmiş olmaları da mümkündür. Caminin içindeki hatların çalınmış olduğuna dair bilgi de ayrıca dikkate alınmalıdır. Bu bilgi için bakz. Salih Çubukçu, “Gümüşhane ve Çevresindeki Tarihi Kalıntıların Korunmaları ve Restorasyonları ile İlgili Düşünceler”, **AÜ. DTCF. Dergisi**, C. XXXIV, Sayı: 1-2, Ankara 1990, s. 391.

bulunmaktadır. Kitabesi bulunmayan çeşmenin camiye sonradan eklendiği anlaşılmaktadır.

Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii son dönem onarımlarında alçak bir çevre duvarı içine alınmıştır. 2006 yılında kapsamlı bir onarım geçirmiştir; caminin içi ve son cemaat yeri yenilenmiştir; avlusuna tuvaletler ve gashane yaptırılmıştır.²⁶ Son olarak 2009 yılında caminin etrafı, çevre duvarının üstü demir korkuluklarla çevrelenmiş ve bahçe kapıları yenilenerek çevre düzenlemesi yapılmıştır.

Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii'nin doğu yönünde, caminin yeniden inşa sürecinden sonra oluşturulduğu anlaşılan küçük bir haziresi bulunmaktadır. Arazinin eğiminden dolayı camiden daha alt kotta kalan hazirede XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyılın başına tarihlenen mezar taşları yer almaktadır.²⁷

Sonuç:

Süleymaniye, Ulu Camii gibi isimlerle tanınan, arşiv kayıtlarında yaygın kullanılan adıyla Sultan Süleyman Camii, adından da anlaşıldığı üzere Kanuni Sultan Süleyman tarafından, o dönemin kent merkezi olan Eski Gümüşhane'de yaptırılmıştır. Yapıldığı dönemde cami ve avlusu etrafında bulunan bir medreseden oluştuğu anlaşılan küçük ölçekli yapı, XIX. yüzyılın ortalarına harap halde ulaşmıştır. Bölgede bulunan madenlerle bağlantılı olarak

kurulan Gümüşhane, bu madenlerin işletilmesinin durmasıyla önemini kaybetmiştir. Bu bağlamda Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii de harap olmuştur. XIX. yüzyılın ortalarından itibaren tamiri yolunda birtakım girişimlerde bulunulduğu, dönemin yazışmalardan anlaşılmaktadır. Yüzyılın sonunda, 1894'te harap caminin yerine bugünkü yapı yapılmıştır. Camiyle ilgili bir başka önemli bilgi ise Sultan Süleyman evkafına kayıtlı olmakla birlikte ayrı vakfının olmadığı, Sultan Süleyman'ın İstanbul'daki vakıf arazilerinden idare edildiğidir.²⁸

1894 yılı sonunda, yeni baştan inşa edilmiş olan caminin yanında, bitişiğinde on dört odalı medresenin de inşa edildiği belgelerden anlaşılmaktadır. Cami günümüze ulaşmakla birlikte, bu tarihte yeni baştan yapılan medresesi günümüze ulaşmamıştır.

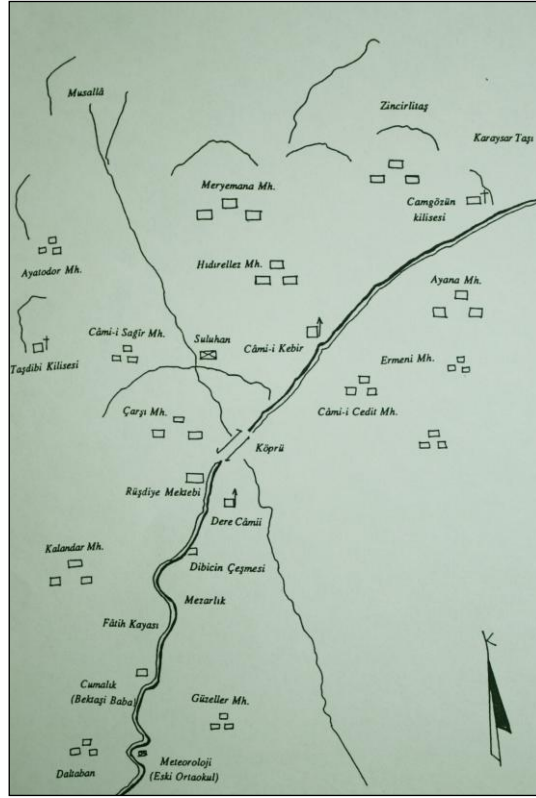
Sultan Süleyman/Süleymaniye Camii'nin ilk inşa edildiği döneme dair elimizde herhangi bir bilgi olmamakla birlikte, plan şemasının ilk inşasına uygun şekilde uygulandığı söylenebilir. Cami, cephelerin biçimlenişi açısından, yeniden inşa edildiği dönemin, II. Abdülhamit döneminin özelliklerini yansıtır.²⁹ Küçük ölçekli bu cami, Eski Gümüşhane'nin günümüze ulaşmış olan en sağlam durumdaki yapısıdır ve etrafındaki oldukça az sayılabilecek iskana rağmen ibadete açıktır.

²⁶ Hüseyin Yurttaş, a.g.m., s. 61.

²⁷ Caminin haziresinde, en erkeni Hicri 1310 (1892) tarihini veren dokuz yazılı mezar taşı tespit edilmiş ve bunlar yayımlanmıştır. Bakz. Hüseyin Yurttaş, a.g.m., s. 62-67; Murat Yüksel, **Gümüşhane Kitabeleri**, İstanbul 1997, s. 110-122.

²⁸ Caminin Kırım'da vakıflarının olduğu yönünde bir bilgi verilmiştir. Bakz: Sabri Özcan San, a.g.m., s. 127.

²⁹ XIX.yüzyılın sonuna tarihlenen Isparta/Yalvaç'taki Yeni/Hamidiye Camii, moloz taş örgülü duvarları, iki katlı yuvarlak kemerli pencere düzeni, köşelerde, kapı ve pencerelerde kesme taş kullanımıyla; dikdörtgen planlı çatıyla örtülü harim mekanı, yuvarlak kemerli, iki katlı pencere düzeni ile Sinop'ta 1896'da yenilenen Cezayirli Ali Paşa Camii dönemin benzer örneklerindedir.



Resim 1. Eski Gümüşhane yerleşimi.(Kaynak: Engin Doğru, (hazl.), **a.g.e.**, s. 134).



Resim 2. Eski Gümüşhane, Süleymaniye Mahallesi. Süleymaniye/ Sultan Süleyman Camii ve çevresi
(Foto: N. Yazıcı, 5 Ağustos 2009).



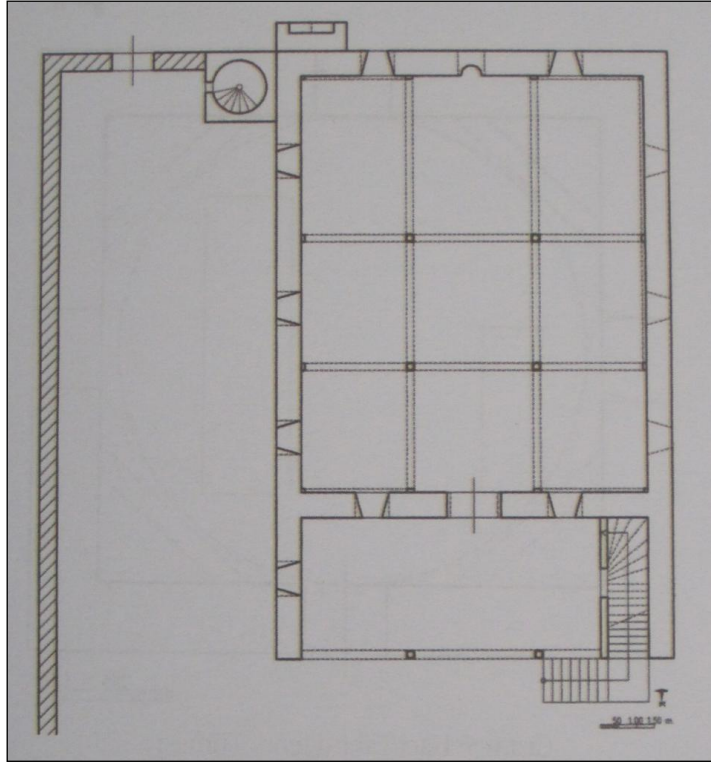
Resim 3. Eski Gümüşhane, Süleymaniye Mahallesi'ndeki Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii'nin eski bir fotoğrafı
(Kaynak: <http://www.gumushane.gen.tr/erişim> 12 Eylül 2010).



Resim 4. Eski Gümüşhane'de Süleymaniye/ Sultan Süleyman Camii
(Foto: N. Yazıcı, 5 Ağustos 2009).



Resim 5. Eski Gümüşhane'de Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii'nin güneybatı yönden genel görünümü
(Foto: N. Yazıcı, 5 Ağustos 2009).



Resim 6. Eski Gümüşhane'deki Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii planı.
(Kaynak: Hüseyin Yurttaş, a.g.m., s. 67).



Resim 7. Eski Gümüşhane'deki Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii doğu cephesinden görünüm
(Foto: H. Avni Yazıcı, 5 Ağustos 2009).



Resim 8. Eski Gümüşhane'deki Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii güneydoğu yönünden görünümü
(Foto: H. Avni Yazıcı, 5 Ağustos 2009).



Resim 9. Eski Gümüşhane'deki Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii son cemaat yeri
(Foto: N. Yazıcı, 5 Ağustos 2009).



Resim 10. Eski Gümüşhane'deki Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii güneydoğu köşesi
(Foto: N. Yazıcı, 5 Ağustos 2009).



Resim 11. Eski Gümüşhane'deki Süleymaniye/Sultan Süleyman Camii minaresi
(Foto: N. Yazıcı, 5 Ağustos 2009).