

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

SANAT TARİHİ DERGİSİ

CİLT/VOLUME: XXV SAYI/NUMBER: 1
NİSAN/APRIL 2016

BORNOVA/İZMİR

Sanat Tarihi Dergisi
Cilt 25; Sayı,1; Nisan 2016/Volume 25; Number,1; April 2016

SANAT TARİHİ DERGİSİ

ISSN 1300-5707

Sahibi/Owner

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi adına *On behalf of Faculty of Letters*
Prof. Dr. Ersin DOĞER (Dekan *Dean*)

Editör/Editor

Prof.Dr. İnci KUYULU ERSOY

Yayın Kurulu/Executive Committe

Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Prof.Dr. Bozkurt ERSOY, Doç.Dr. Lale DOĞER

Akademik Danışma Kurulu/Academic Advisory Board

Prof. Dr. Ayşe Aydın	Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla
Prof. Dr. Sedat Bayrakal	Uşak Üniversitesi, Uşak
Dr. Svitlana Bilyayeva	Ulusal Bilimler Akademisi, Kiev
Prof. Dr. Kenan Bilici	Ankara Üniversitesi, Ankara
Yard. Doç. Dr. Rüstem Bozer	Ankara Üniversitesi, Ankara
Yard. Doç. Dr. Şakir Çakmak	Ege Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr. Halit Çal	Gazi Üniversitesi, Ankara
Yard. Doç. Dr. Ertan Daş	Ege Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr. Semra Daşcı	Ege Üniversitesi, İzmir
Yard. Doç. Dr. Yekta Demiralp	Ege Üniversitesi, İzmir
Doç. Dr. Lale Doğer	Ege Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr. Bozkurt Ersoy	Ege Üniversitesi, İzmir
Doç. Dr. Sevinç Gök	Ege Üniversitesi, İzmir
Doç. Dr. Zeliha Demirel Gökalp	Anadolu Üniversitesi, Eskişehir
Prof. Dr. Hamza Gündoğdu	Sakarya Üniversitesi, Sakarya
Prof. Dr. İnci Kuyulu Ersoy	Ege Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr. Kasım İnce	Pamukkale Üniversitesi
Prof.Dr. Andreas Külzer	Avusturya Bilimler Akademisi, Viyana
Prof. Dr. Zeynep Mercangöz	Ege Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr.Selçuk Mülayim	İstanbul
Prof. Dr. Gönül Öney	İzmir
Prof. Dr. Mustafa Özer	Medeniyet Üniversitesi, İstanbul

Sanat Tarihi Dergisi
Cilt 25; Sayı,1; Nisan 2016/Volume 25; Number,1; April 2016

Doç. Dr. Nurşen Özkul Fındık	Gazi Üniversitesi, Ankara
Prof. Dr. M.Sacit Pekak	Hacettepe Üniversitesi, Ankara
Dr. Hans Theunissen	Leiden Üniversitesi, Leiden
Doç. Dr. Emine Tok	Ege Üniversitesi, İzmir
Prof. Dr. Ali Osman Uysal	18 Mart Üniversitesi, Çanakkale
Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal	İzmir
Doç. Dr. Ceren Ünal	Celal Bayar Üniversitesi, Manisa
Doç. Dr. H. Sibel Ünalın	Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın
Doç. Dr. Harun Ürer	Katip Çelebi Üniversitesi, İzmir

Teknik Tasarım/Technical Design

Yrd.Doç.Dr. Hasan Uçar
Tel:0 232 3115066
E-mail: hasan.ucar@ege.edu.tr

Yazışma adresi/ Correspondence Adress

Sanat Tarihi Dergisi Editörlüğü,
Ege Üniversitesi, Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Bölümü
35100 Bornova, İzmir, Türkiye
Faks:0 232 388 11 02
Tel:0 232 3111330
E-Mail: inci.kuyulu@ege.edu.tr
sanattarihidergisi@gmail.com

Derginin İnternet Sayfası Internet Page

<http://ulakbim.dergipark.gov.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi ulusal hakemli dergidir ve yılda iki kez yayımlanmaktadır *Journal of Art History is a national peer-reviewed journal and is published twice a year.*

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 18679

Basım Yeri Place of Publication: Ege Üniversitesi, Basımevi Müdürlüğü, İzmir

Basım Tarihi Date of Publication

17.08.2016

Baskı adedi Print Run

100

İÇİNDEKİLER/ CONTENTS

İNCELEMELER/ ARTICLES

Yusuf ACIOĞLU

Çanakkale Tabyaları..... 1-57
Redoubts in Çanakkale

Semra DAŞCI

Amerikalı Prima Donna Laura Schirmer Sultan II. Abdülhamid'in
Haremde Öldürüldü mü?..... 59-84
*Was the American Prima Donna Laura Schirmer
Murdered in the Harem of Sultan Abdul Hamid II ?*

Şenay ÖZGÜR YILDIZ

Gaziantep Camilerinde Görülen Bazı Güneyli Etkiler..... 85-110
Southern Influences on Gaziantep Mosques

Dilek MAKTAL CANKO

Bizans'ta Kadın Sanatçılar..... 111-138
Women Artists in Byzantium

ÇANAKKALE TABYALARI*

Yusuf ACIOĞLU**

Özet

XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen silah teknolojisi ile birlikte Çanakkale'deki mevcut savunma yapıları yetersiz kalmıştır. Bu nedenle, çağın gereklerine uygun toprak ve kâgir tabyalar yapılmaya başlanmıştır. Tabya inşası, XX. yüzyılın başlarına kadar sürmüştür. XX. yüzyıldan itibaren ise bu tabyaların yerini metal aksamli beton bonetler almıştır. Çanakkale'deki tabyalar, ağırlıklı olarak boğaz ve çevresinde inşa edilmiştir. Bu yapıların inşa edildiği noktalarda farklı tarihlerde farklı isimlerle yeni tabyalar yapıldığı görülmektedir. Bu nedenle zaman zaman isimler değişmekte ve bu da karışıklığa sebep olmaktadır. Bu karışıklık, tarihlendirmeyi ve lokalizasyonu güçleştirmektedir. Uzun süren arşiv ve arazi çalışmaları sonucunda, elde edilen bilgiler ışığında yapıların yerleri tespit edilmeye ve tarihlendirilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda, Çanakkale'de günümüze ulaşan mevcut otuz iki tabyanın varlığı tespit edilebilmiştir. Çanakkale'de inşa edilen bu tabyalar temelde kara ve kıyı tabyaları olarak ikiye ayrılmaktadır. Her iki tabya türü de işlevleri ile birbirine benzemekle birlikte biçimlenişleri ve barındırdıkları birimlerde bazı farklılıklar bulunmaktadır. İki tabyayı birbirinden ayıran en önemli özellik kara tabyalarında bulunan pusu odaları ve hendeğin kıyı tabyalarında bulunmamasıdır. Toprak ve kâgir olarak inşa edilen bu tabyalarda estetikten ziyade işlev ve sağlamlık ön planda tutulduğundan süslemeye yer verilmemiştir.

Anahtar Kelimeler: Çanakkale, Osmanlı, Askeri Mimari, Savunma Yapıları, Tabya

Abstract

Redoubts in Çanakkale

Defensive structures in Çanakkale fell short of meeting the defensive need as from the second half of the 19th century due to the advancements in weapon technology. Thus, earth and stone redoubts were built in accordance with contemporary needs. Redoubts were constructed till the beginning of the 20th century. From the 20th century onwards, these redoubts were replaced by concrete bonnet-like redoubts fortified with

* Bu çalışma, “Çanakkale'deki Osmanlı Dönemi Savunma Yapıları” isimli doktora tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır. Bkz. Acioğlu, 2013.

** Yrd. Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü.

metal parts. The redoubts in Çanakkale were primarily constructed on the strait coastline and in the vicinity. New ones with different names were built on the sites of these structures on different dates. Therefore, the resultant variety of names causes confusion. This confusion makes dating and localization difficult. The sites were attempted to be localized and dated in the light of the data obtained as a result of the long archiving and field work. Accordingly, thirty two redoubts have been discovered in Çanakkale so far. These redoubts are divided into two, namely land and coastal redoubts. Although these two types of redoubts have similar functions, they differ in form and contained units. Their most distinguishing characteristic is the absence of ambush chambers and ditches of land redoubts in coastal redoubts. Because functionality and durability rather than aesthetics were observed in construction of these redoubts of earth and stone, no embellishment was needed.

Keywords: Çanakkale, Ottoman, Military Architecture, Defensive Structures, Redoubts

Giriş

Sahip olduğu boğaz ile stratejik bir konumda yer alan Çanakkale’de asırlar boyunca çeşitli savunma yapıları inşa edilmiştir. Kale inşasıyla başlayan bu savunma yapıları zamanla askeri teknolojinin gelişimine bağlı olarak yerini tabyalara bırakmıştır.

“Tabya” kavramı¹ ilk olarak XV. yüzyılın sonlarında İtalya’da ortaya çıkmıştır. Hareketli toprakların kullanılmasıyla birlikte yüksek duvarlar çok büyük hasar gördüğü için daha alçak duvarlara sahip açılı şekilde yerleştirilen tabyalar, duvarların önünde yer alarak top ve tüfekte atış yapılmasını sağlayacak şekilde platformlar oluşturmuştur. En uygun şeklinin dört cepheli olduğu düşünülen tabyaların ön cepheleri dar açıyla öne doğru çıkıp düşmanın gözlemlenmesine ve silahların konuşlandırılmasına olanak sağlarken, yan cepheleri ise tabyayı dik açıyla duvara bağlamaktadır. Genellikle kâgirden yapılan tabyaların iç tarafları toprakla doldurularak sağlamlaştırılmış ve bu şekilde dış yüzeye gelecek top ateşine karşı desteklenmiştir². Tabyalı tahkimatlar, XVI. yüzyılda Avrupa’da yapılmaya devam etmiş, XVII. yüzyılda ise Fransız mühendis Vauban tarafından geliştirilmiştir³. Vauban tarafından geliştirilen tabyalı tahkimatlar, XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan yivli toprakların kullanımı ile birlikte yerini daha çok toprak ardına gizlenen bonetler ve aralarında yer alan top yerlerinin oluşturduğu yeni tabyalara bırakmıştır⁴.

¹ “Tabya” kelimesi etimolojik olarak, yerli yerine koyup hazırlama, tertip etme anlamına gelen Arapça “Ta’biye” kelimesinden türemiştir. Tabya aynı zamanda istihkâmın siperlerinden dışarıya doğru taşan top mahalli, geçici istihkâm, kalenin top konulan yeri ve top siperi olarak da tanımlanmıştır. Tabyanın ok tabya, yay tabya, yarım tabya, ay tabya ve toprak tabya gibi çeşitleri de bulunmaktadır. Bkz. Devellioğlu, 2005, 1012; Çam, 1993, 16-17.

² Keegan, 1995, 245-247.

³ Keegan, 1995, 249.

⁴ Anonim, 1986, 11148.

Çanakkale Tabyaları

Tabyaların Osmanlı'da ilk olarak XVIII. yüzyılda kullanılmaya başlandığı söylenebilir. Özellikle III. Mustafa döneminde Fransız mühendis Baron de Tott tarafından Çanakkale Boğazı ve çevresinde daha önce inşa edilen kalelere⁵ ek olarak tabyalar inşa edildiği görülür⁶. Bu tabyaların niteliği hakkında ayrıntılı bir bilgi bulunmamasıyla birlikte, Avrupa'daki örnekleri gibi olduğu düşünülmektedir. XIX. yüzyılın başlarında ise kale ile tabya arası bir geçiş yapısı olarak düşünebileceğimiz küçük ölçekli, daha çok Osmanlı'nın serhat boylarında inşa edilen palankalar⁷ gibi denemelerin bir sonucu olarak bunlara benzer savunma yapıları inşa edilmiştir. Gemi toplarının yerleştirildiği, yaklaşık 2-3 metre duvar yüksekliğine sahip bu yapılar⁸, XIX. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte büyük çaplı ve etkili ateş gücüne sahip yivli topların gelişmesi ile birlikte yetersiz kalmıştır. Bunun sonucunda, aralarında sabit büyük boyutlu yivli topların bulunduğu, toprak ardına gizlenmiş bonetlere⁹ sahip tabyalar inşa edilmeye başlanmıştır¹⁰. Bu yapıların içerisinde ihtiyaca göre bazen askerlerin barınabileceği ve komuta merkezinin bulunduğu kışla yapıları da bulunabilmektedir.

Çanakkale'de özellikle boğazda inşa edilen bu tabyalar, kaleler¹¹ gibi boğazı izinsiz geçmeye çalışan gemileri etkili bir şekilde çapraz ateş altına almak amacıyla karşılıklı olarak inşa edilmişlerdir.

Çanakkale Boğazı ve yakın çevresinde, inşa edilen tabyaların inşa edildiği noktalarda farklı tarihlerde farklı isimlerle yeni tabyalar yapıldığı görülmektedir. Bu nedenle zaman zaman isimler değişmekte ve bu da karışıklığa sebep olmaktadır. Bu karışıklık, tarihlendirmeyi ve lokalizasyonu güçleştirmektedir. Uzun süren arşiv ve arazi çalışmalarından elde edilen bilgiler ışığında, Çanakkale'de toplam otuz iki tabya tespit edilmiştir (Harita 1). Tespit edilen bu yapılardan üçü tamamıyla toprakla, kalan yirmi dokuzu ise kâgir ve toprakla inşa edilmiştir. Bu tabyalar kronolojik olarak şöyledir;

⁵ Bkz. Acioğlu, 2012, 213-224; Acioğlu, 2013; Acioğlu, 2015, 93-122.

⁶ Baron de Tott'un Çanakkale Boğazı'ndaki tabya ve topçuluk faaliyetleri için bkz., Tott, 1976.

⁷ "Palanka" kelimesi Yunancada ağaç kütüğü veya ağaç gövdesi anlamına gelen "Falanx-Falangos" kelimelerinden türemiş olup, "palanga" ve "parkan" isimleri ile de anılmaktadır. Kazık çakmak suretiyle yapılan palankalar, ağaç kütüklerinin tek sıra halinde veya iki sıra halinde yan yana sıralanarak birilerine bağlanması ve toprakla doldurulması ile oluşturulmuş küçük ölçekli tahkimatlardır. Palankalar XVI. yy. ile XVIII. yy.lar arasında Osmanlı İmparatorluğu sınırlarında görülmekle birlikte, özellikle XVII. yy.da yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bkz. Marsigli, 1971, 134-135 ve 149-151; Marsilli, 1934, 242-243 ve 252-254; Ziroević, 1987, 48-50; Özgüven, 2001, 1-12; Stein, 2007, 45-46.

⁸ Bkz. Acioğlu, 2015, 100-104.

⁹ "Bonet", Fransızca kökenli "Bonette" kelimesinden gelen, çıkıntılı köşeli savunma yapısı anlamında olup, tabyayı oluşturan toprak altına inşa edilmiş odalara denir. Bkz. Hatzfeld – Darmesteter ve Thomas, 1924, 257.

¹⁰ Çam, 1993, 17-18.

¹¹ Bkz. Acioğlu, 2015, 93-122.



Harita 1. Çanakkale Tabyaları'nı gösterir harita

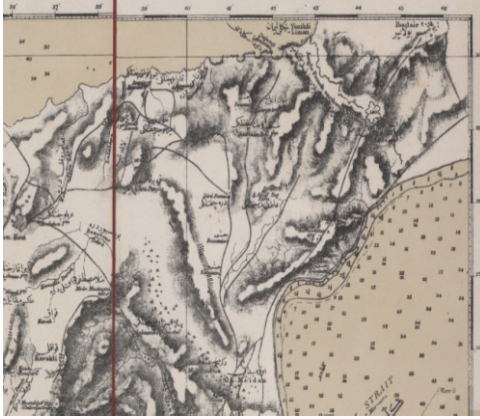
Bolayır Merkez Tabyası:

Çanakkale ili Gelibolu ilçesi Bolayır beldesinde, beldenin güneybatısında yer almaktadır. Yarımadanın en dar yerine, Bolayır İstihkâm Hattının ortasına yapılmıştır. Sahil tabyalarından farklı bir amaç için yapılan tabya, Erzurum, Kars, Ardahan ve

Çanakkale Tabyaları



Çizim 1. Bolayır
Merkez Tabyası Planı



Edirne şehirlerinde yapılan tabyalar gibi bir kara tabyasıdır¹². Tabyanın kitabesi mevcut değildir. Ancak arşivlerden elde edilen bir haritadan M. 1853 tarihinde toprak tabya olarak İngiliz ve Fransızlara yaptırıldığı anlaşılmaktadır¹³ (Harita 2). Topraktan yapılan bu tabya içine daha sonra M. 1877 yılında Osmanlı-Rus Savaşları sırasında kâğır tabya yapılmıştır¹⁴. Tabyanın güneybatısında yer alan yedek cephanelik binası ise Gelibolu Mevlevihanesi'nde sergilenen kitabesinden¹⁵ anlaşıldığına göre H. 1303/M. 1885-1886 yılında II. Abdülhamid tarafından yaptırılmıştır (Resim 1). Günümüzde büyük ölçüde sağlam olan tabya, ziyarete açıktır.

Tabya, on iki büyük, iki küçük bonet ve bonetler arasında yer alan on bir top yeri, üç pusu odası ve önünde yer alan hendekten oluşmaktadır. Ayrıca tabyanın gerisinde güneybatı yönünde bir de yedek cephanelik binası bulunmaktadır (Çizim 1). Bonetler, dikdörtgen planlı olup, beşik tonuz örtü sistemine sahiptir (Resim 2). Pusu odalarının biri ortada, diğer ikisi tabyanın iki köşesinde yer almaktadır.

Harita 2. Bolayır Tabyalarının Miladi 1853 yılında yapıldığını gösteren haritadan detay) (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)

¹² Ayrıntılı bilgi için bkz. Çam, 1993; Kantarcı, 1997; Ülkü, 2006; Güner, 2004.

¹³ Bu haritada, yarımada'nın en dar yeri olan Bolayır beldesinin güneybatısındaki alan, Çanakkale Boğazı'ndan Saros Körfezi'ne kadar toprak bir set şeklinde uzanmakta olan Bolayır İstihkâm Hatı ile bölünmüştür. Bu hat üzerinde ayrıca tabyalar yapılmıştır. Merkez tabyası ise bu hattın ortasında yer almaktadır. Tarihsiz olan haritada bu hat ve hattın üzerindeki tabyalar belirtilmiş ve üzerine de "M. 1853 yılında İngiliz ve Fransızlara topraktan yaptırıldığı" yazılmıştır. Bkz. *Çanakkale Boğazı Haritası*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 92297/912 (561.1) (001).

¹⁴ BOA, İ. DH. Dosya 755/Gömlek 61625.

¹⁵ Erişen Yazıcı, 2009, 81.

Pusu odalarına giriş, ön cephedeki hafif basık kemerli kapılardan sağlanmaktadır. Kuzeybatıdaki pusu odası yıkılmış, odaya açılan koridor kapatılarak küçük bir pusu odasına dönüştürülmüştür. Güneydoğu köşedeki sağlam olan pusu odası dikdörtgen planlıdır. Ortada yer alan pusu odası da dikdörtgen planlı olup, ortada bir ayakla örtü sistemi desteklenmiştir. Pusu odalarında, hendeğe açılan içte geniş, ortada dar, dışta tekrar geniş, tüfek atışına uygun mazgal pencereler bulunmaktadır. Hendeğe kuzey ve kuzeydoğu yönünde yer alan ikişer merdivenle inilmektedir. Her iki merdivenin arasında hendeğin duvarında yarım daire kemerli büyük nişler bulunmaktadır (Resim 3). Tabyanın her iki köşesinde hendeğe inişi sağlayan merdivenlerin altında birer oda yer almaktadır. Yedek cephanelik binası, ön cephede iki köşedeki birer nöbetçi odası, içeride dar bir ön koridor ve enine dikdörtgen iki büyük oda ile bu odalar arasında boyuna dikdörtgen bir koridordan oluşmaktadır. Nöbetçi odaları düz bir örtü sistemine, cephanelik içindeki oda ve koridorlar ise beşik tonozlu örtü sistemine sahiptir. Bonetler, pusu odaları ve yedek cephanelik binasının duvarlarında birbirleri ile bağlantılı havalandırma delikleri bulunur. Bu deliklerin bağlandığı bir bacayla hava sirkülasyonu sağlanmıştır.

Bolayır Ay Tabya:

Çanakkale ili Gelibolu ilçesi Bolayır beldesinde, beldenin güneybatısında, Bolayır İstihkâm Hattı'nın Çanakkale Boğazı tarafında yer almaktadır. Yapı, Bolayır Merkez Tabyası ile birlikte toprak olarak M. 1853 yılında yapılmış olmalıdır¹⁶. Daha sonra içerisine kâgir binalar eklenmiştir. Bu kâgir binalardan biri olan koğuş binası, bir arşiv belgesinden anlaşıldığına göre M. 1901 tarihinde onarılmıştır¹⁷. Günümüzde ise tarım alanları içinde kalan tabyada, kâgir bir yapı izine rastlanmamaktadır. Sadece bir yükselti şeklinde toprak set görülmektedir.

Bolayır Yıldız Tabyası

Çanakkale ili Gelibolu ilçesi Bolayır beldesinde, beldenin güneybatısında, Bolayır İstihkâm Hattı'nın Saroz Körfezi tarafında, Gelibolu-İstanbul karayolu üzerinde yer almaktadır. Yapı, toprak tabya olarak M. 1853 yılından sonraki bir tarihte yapılmış olmalıdır¹⁸. Bu tabya üzerinde M. 1900 yılında kışla binası yapılmıştır¹⁹. Günümüzde

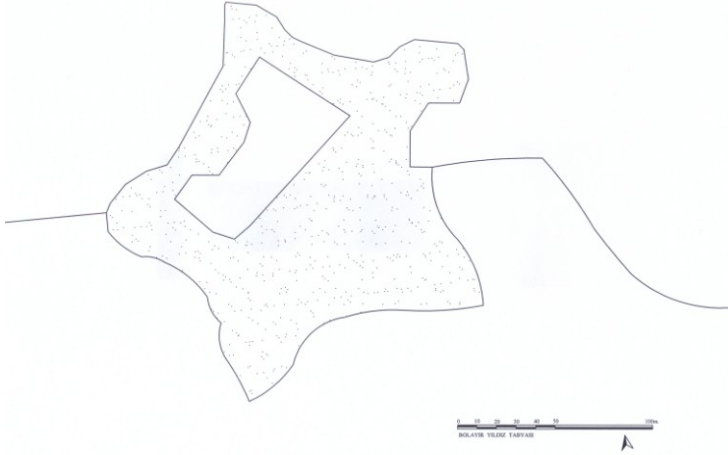
¹⁶ Bolayır İstihkâm Hattı'nın ve Merkez Tabyası'nın gösterildiği haritada, Ay Tabya belirtilmemiştir. Bkz. *Çanakkale Boğazı Haritası*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 92296-97/912 (561.1) (001). Ancak yine tarihsiz olan bir başka haritada Ay Tabya, Merkez Tabya ile birlikte bu hat üzerinde gösterilmiştir. Bkz. *Bolayır Haritası (Merkez İstihkâmı)*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 93659/912 (561.1) (001).

¹⁷ BOA, İ. TPH. Dosya 9/Gömlek 1318 Z-01.

¹⁸ Bolayır İstihkâm Hattı'nın ve Merkez Tabyası'nın gösterildiği haritada, Yıldız Tabya belirtilmemiştir. Bkz. *Çanakkale Boğazı Haritası*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 92296-97/912 (561.1) (001). Ancak bir başka haritada Yıldız Tabya'nın yerinde Kavak Çeşmesi Tabyası, Merkez Tabya ve Ay Tabya ile birlikte bu hat üzerinde gösterilmiştir. Bkz. *Bolayır Haritası (Merkez İstihkâmı)*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 93659/912 (561.1) (001). Bu hat; Merkez, Ay ve Kavak Çeşmesi Tabyası ile birlikte M. 1853

Çanakkale Tabyaları

ise tarım alanları içinde kalan tabyada, toprak üzerinde kâgir bir yapı izine rastlanmamaktadır. Sadece bir toprak yükselti şeklinde, yıldız biçimli toprak set görülmektedir (Çizim 2).



Çizim 2. Bolayır Yıldız Tabyası Planı

Anadolu Mecidiye Tabyası

Çanakkale il merkezinde, Nara Caddesi üzerinde kıyıda yer almaktadır. Tabyanın her iki kapısında birer kitabe bulunmaktadır. Ancak bu kitabelerden kuzeybatıdaki kazındığı için okunamamaktadır. Sultan Abdülmecid döneminde yapıldığı düşünülen²⁰ yapı, güneyde yer alan kitabeden anlaşıldığı kadarıyla mevcut haliyle H. 1299/M. 1881-82 tarihinde II. Abdülhamid tarafından yenilenmiştir (Resim 4). Tabya, bugün Çanakkale Boğaz Komutanlığı'na bağlı Ulaştırma Bölük Komutanlığı ve Yangın Savunma Merkezi tarafından kullanılmakta olup, ziyarete kapalıdır.

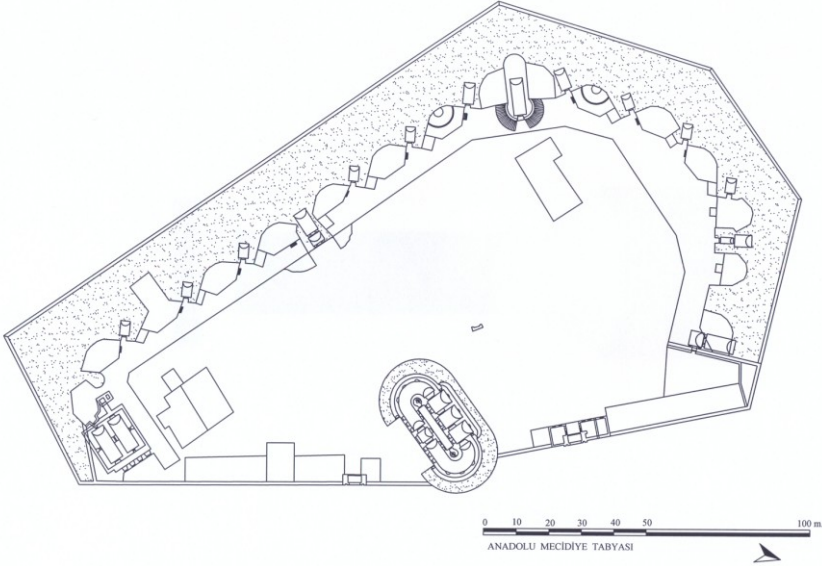
Tabya, zemin kodundan yukarıda on iki bonet ve bonetlerin arasında kalan on altı top yeri ile zemin seviyesinde yer alan iki bonet ve iki yedek cephanelik binasından oluşmaktadır (Çizim 3). Yapı, genel planı itibariyle bir burun üzerine, boğaza beş cephesi bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Tabyaya giriş kara tarafında doğu cephede yer alan yarım daire kemerli iki kapıdan sağlanmaktadır. İki kapı arasında üzeri sıkıştırılmış toprakla örtülü elips planlı büyük yedek cephanelik bulunur. Kare planlı diğer yedek cephanelik tabyanın güneyindedir. Sahile bakan beş cephede ise bonet ve top yerleri sıralanmaktadır (Resim 5). Bonetler ve cephanelikler arasındaki geniş meydana bir

yılında, Yıldız Tabyası ise bu tarihten sonra Kavak Çeşmesi Tabyası'nın yerine yapılmış olmalıdır.

¹⁹ BOA, Y. PRK. ASK. Dosya 164/Gömlek 14.

²⁰ Eren, 1990, 38.

kuyu ile çeşme bulunmaktadır. Sahil tarafında sıralanan bonetler, dikdörtgen planlı olup birbirine benzemektedir. Ölçü olarak bazı farklılıklar olan bonetlerden biri ön mekânlı olması ile diğerlerinden ayrılır. Zemin seviyesinde yer alan iki bonet ise dikdörtgen planlı ve ön mekânlıdır.



Çizim 3. Anadolu Mecidiye Tabyası Planı

Elips planlı büyük yedek cephanelik, “J” biçimli iki, dikdörtgen biçimli üç oda ve ortada yer alan havalandırma boşluğundan oluşmaktadır. Yapıya giriş, güneydoğu cephede yer alan ön cephenin ortasındaki yarım daire kemerli kapıdan yapılmaktadır. Kare planlı yedek cephaneliğin içinde ise dikdörtgen planlı beşik tonoz örtülü iki oda bulunmaktadır. Yapıya kuzeybatı köşede yer alan kapıdan girilmektedir.

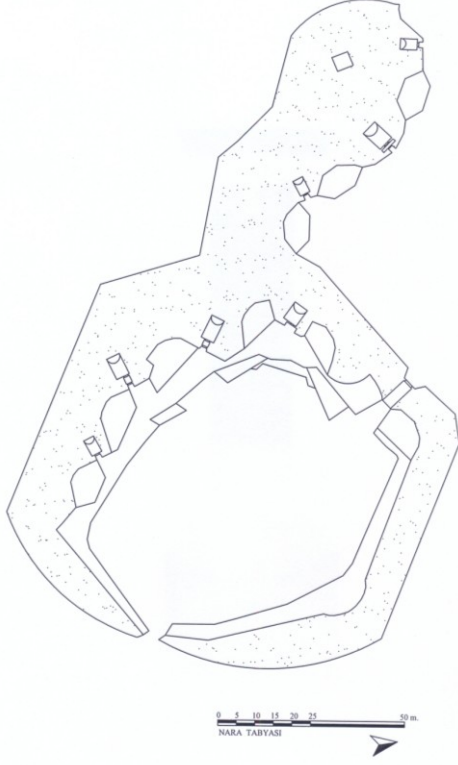
Nara Tabyası

Çanakkale il merkezine 5 km. uzaklıktaki Nara Burnu’nda yer almaktadır. Kitabesi mevcut olmayan tabyanın, Anadolu Mecidiye Tabyası’na bezerliğinden dolayı Sultan Abdülmecid tarafından yaptırıldığını daha sonra ise II. Abdülhamid tarafından yenilediğini düşünmekteyiz. II. Abdülhamid Arşivi’nde, M. 1887/88 ile M. 1889 tarihleri arasında çekildiğini düşündüğümüz²¹ fotoğraflar arasında tabyanın bulunması

²¹ II. Abdülhamid Arşivi’ndeki fotoğraflarda; H. 1305/M. 1887-88 tarihinde inşa edilen Orhaniye Tabyası görülürken, M. 1889 tarihinde inşa edilen Rumeli Hamidiye Tabyası’nın bulunduğu mekide bir inşa faaliyeti gözükmemektedir. Yani henüz Rumeli Hamidiye Tabyası’nın inşası bitmemiştir. Bu da bize, II. Abdülhamid Arşivi’ndeki Çanakkale İstihkamlarına ait fotoğrafların

Çanakkale Tabyaları

bunu desteklemektedir (Resim 6). Bugün yapı büyük ölçüde sağlam olup, askerî bölge içinde ve ziyarete kapalıdır.



Çizim 4. Nara Tabyası Planı

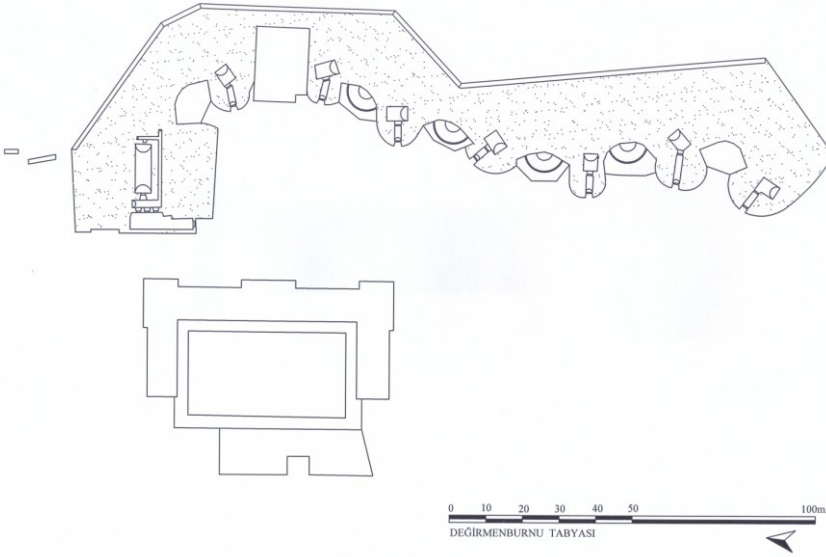
Tabya, Nara Kalesi'nin arkasında kuzeybatı-güneydoğu doğrultusunda uzanan yedi bonet ve bonetlerin aralarında yer alan sekiz top yeri, bir cephanelik ve karşılıklı iki nöbetçi odasından oluşmaktadır (Çizim 4) (Resim 7). Tabya, iki kanat şeklinde düşünülmüştür. Kuzeybatı kanatta üç bonet ve üç top yeri bulunmaktadır. Güneydoğu kanat ise oval bir biçimde sıralanan dört bonet ve beş top yerinden oluşmaktadır. Bonetler, zemin seviyesinin üstünde, cephanelik ve nöbetçi odaları zemin seviyesinde yer almaktadır. Zemin seviyesinin üstünde yer alan bonet ve top yerlerine rampalarla çıkılmaktadır. Tabyada yer alan bonetler birbirinin benzeri olup, dikdörtgen planlı ve beşik tonoz örtülüdür. Cephanelik binası, karşılıklı kapıları bulunan iki dikdörtgen planlı oda ve bu odaları çepeçevre dolaşan bir koridordan oluşmaktadır. Yapıya giriş, ön cephede ortada yer alan yarım daire kemerli kapıdan sağlanmaktadır. Kapının iki yanında ikişer mazgal pencere bulunur. Kapıdan ön koridora, oradan da yarım daire kemerli birer

kapı ile odalara geçilmektedir. Odalar arasında geçişi sağlayan birer kapı bulunmaktadır. Odalar arkada ve yanda yer alan koridora açılan ikişer mazgal pencere ile aydınlatılmıştır. Nöbetçi odaları, tabyaya girişin sağlandığı kapının bitiminde iki yanda yer almaktadır. Birbirinin aynısı olan odalara giriş, ortadaki yarım daire kemerli kapıdan yapılmaktadır. Kapının iki yanında birer mazgal pencere bulunur. Odalar, dikdörtgen planlı olup beşik tonozla örtülüdür.

M. 1887-88 ile M. 1889 tarihleri arasında çekildiğini göstermektedir. Bkz. *Çanakkale Boğazı'ndaki İstihkâmlar ve Tabyaları (II. Abdülhamid Arşivi)*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 779-72/1-26.

Değirmenburnu Tabyası

Kilitbahir-Eceabat karayolu üzerinde, Değirmenburnu mevkiinde yer almaktadır. Tabyanın kitabesi mevcut değildir. Kışla binası ve çeşmenin kitabesi mevcuttur. Kışlanın oval kitabesinde, II. Abdülhamid tuğrası ve altında H. 1310/M. 1893 tarihi bulunmaktadır (Resim 8). Çeşmenin oval kitabesinde, el-gazi mahlaslı II. Abdülhamid tuğrası ve altında H. 1307/M. 1889 tarihi yer almaktadır (Resim 9). Tabya, Anadolu Mecidiye Tabyası ile mimari açıdan benzerlik gösterdiği için ilk olarak anılan tabya ile birlikte yaptırılmış olmalıdır. Nitekim II. Abdülhamid Arşivi'ndeki fotoğraflarda tabya görülmektedir (Resim 10). Bu bilgiler ışığında tabyanın M. 1887-88 tarihinden önce, kışla ve çeşmenin ise kitabelerinde yer alan yukarıda zikredilen tarihlerde yapıldığı anlaşılmaktadır. Tabyanın kuzeyinde yer alan çeşme, mevcut haliyle 1948 yılında Yunus Çağlar tarafından yenilenmiştir. Tabya, bugün askerî birlik tarafından kullanılmakta olup ziyarete kapalıdır.



Çizim 5. Değirmenburnu Tabyası Planı

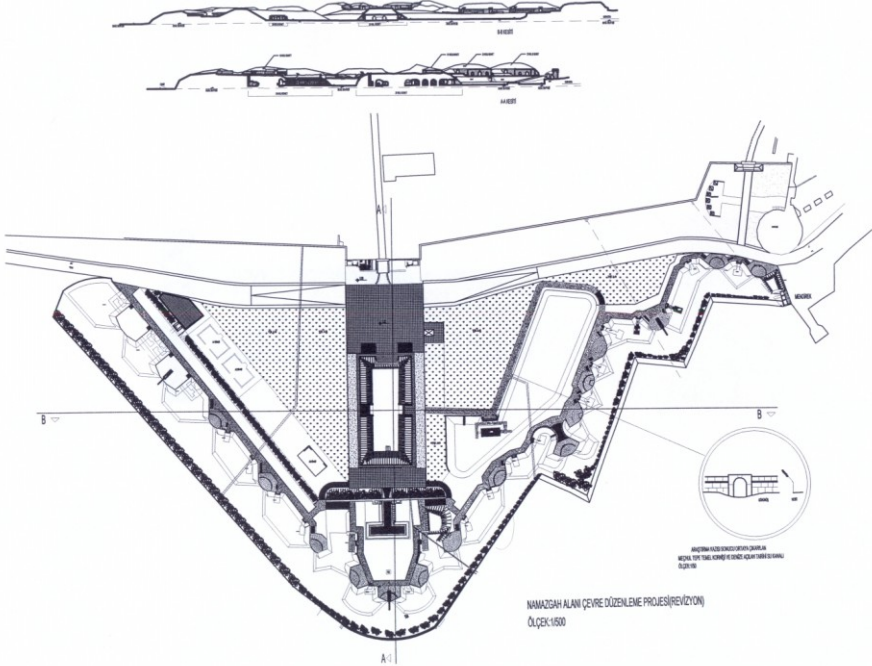
Kıyıya paralel kuzey-güney doğrultusunda inşa edilmiş olan tabya, sekiz bonet ve bonetlerin arasında bulunan yedi top yeri ile yedek cephanelik, kışla binası ve çeşmeden oluşmaktadır (Çizim 5) (Resim 11). Güney bölümünde dört bonet ve üç top yeri, doğuya doğru yarım daire şeklinde çıkartılan kuzey bölümünde ise dört bonet ve

Çanakkale Tabyaları

dört top yeri bulunmaktadır. Bonetler, dikdörtgen planlı olup, beşik tonoz örtü sistemine sahiptir. Yedek cephanelik binası tabyanın kuzeyinde yer almaktadır. Dikdörtgen planlı büyükçe bir oda ve odayı doğu, batı ve güney yönden kuşatan dar bir koridordan oluşmaktadır. Oda ve koridorda tonoz örtü sistemi kullanılmıştır. Tabyanın güneyinde bulunan kışla, dikdörtgen planlı ve iki katlı olup, birinci kat, altı koğuş ve odadan, zemin kat ise büyüklü küçüklü odalardan oluşan bölümlerden meydana gelmektedir.

Namazgâh Tabyası

Kilitbahir köyünde Kilitbahir Kalesi'nin yanı başında, Namazgâh Burnu mevkiinde yer almaktadır. Tabyada kitabe yoktur. Ancak sonradan yapıldığı anlaşılan bonetlerden ortadakinin kapısı üzerinde II. Abdülhamid tuğralı ve H. 1309/M. 1892 tarihli oval kitabe bulunmaktadır (Resim 12). Tabya, tıpkı Değirmenburnu ve Nara'da olduğu gibi, Anadolu Mecidiye Tabyası'na mimarî açıdan benzemektedir. Bu da tabyanın ilk olarak bu üç tabya ile birlikte yaptırıldığını düşündürmektedir. Ancak var olan kitabeden anlaşıldığı kadarıyla tabya son halini, II. Abdülhamid zamanında almıştır (Resim 13). Tabya, bugün restore edilmiş olup ziyarete açıktır.



Çizim 6. Namazgâh Tabyası planı (Y.Mimar N. Olgun, Y. Mimar A. Divan, Mimar B. Köylü-2005)

Tabya, genel olarak, kuzey-güney ve doğu-batı doğrultularında, boğaza bir çıkıntı yapacak şekilde üzerinde bulunduğu buruna yerleştirilmiştir (Resim 14). Boğaza bakan her iki tarafta bonet ve top yerleri sıralanmaktadır. Bonetlerin gerisinde kalan alanın ortasında ise karargâh ve üç adet cephanelik yer alır. Tabyanın Malaz Tepe eteklerine doğru bakan kuzeybatı tarafında yarım daire kemerli bir kapısı bulunmaktadır. Tabya, zemin kodundan yüksek tutulmuş olup, zemin kodunda yer alan yapılar hariç üst kotta yirmi iki bonet ve bonetlerin arasında on altı top yerinden oluşmaktadır (Çizim 6; Resim 15). Tabyanın batı ucuna sonradan üç bonet eklenmiştir. Bu eklenen bonetlerin dışındakiler birbirinin benzeridir. Dikdörtgen planlı olan bu bonetler, beşik tonoz örtülüdür. Sonradan eklenen bonetlerden ortadaki, bir koridorun iki yanına yerleştirilen dikdörtgen planlı odadan oluşur. İki katlı bir düzenlenişe sahiptir. Diğer iki bonette birer oda vardır ve tek katlıdır. Üç bonette de cephane sevkiyat koridoru, bir kapı ile top yerlerine açılır. Bonetlerin dışında yine üzerleri sıkıştırılmış toprakla örtülü cephanelikler bulunur. Karargâh binasının ise sadece temel izleri görülebilmektedir.

Bozcaada Tabyası

Bozcaada Kalesi içinde, iç sur ile dış sur arasındaki alanda, kuzeydoğu yönünde yer almaktadır. Kitabesi olmayan tabya, tıpkı Değirmenburnu, Nara ve Namazgâh'ta olduğu gibi, Anadolu Mecidiye Tabyası'na mimarî açıdan benzemektedir. Bu da tabyanın bu dört tabya ile birlikte yaptırıldığını düşündürmektedir. Bugün restore edildiği anlaşılan tabya, ziyarete açıktır.

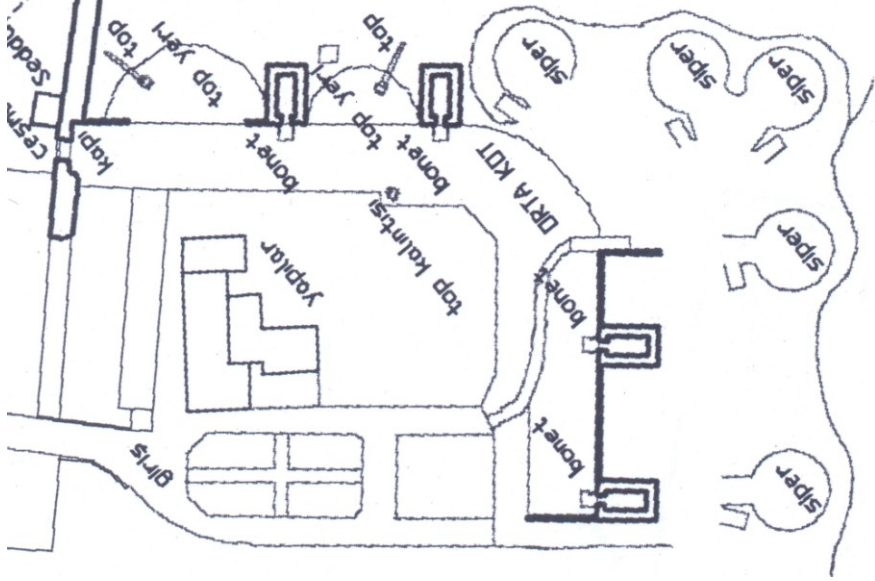
Tabya, tek bir bonet ve bonetin iki yanındaki birer top yerinden oluşmaktadır. Bonet dikdörtgen planlı olup, tonoz örtü sitemine sahiptir (Resim 16).

Seddü'l-Bahr (Seddülbahir) Tabyası

Çanakkale Boğazı'nın girişinde, Avrupa yakasında Seddü'l-Bahr Kalesi'nin boğaza bakan cephesinde yer almaktadır. Tabyanın kitabesi bugün mevcut değildir. 1915 tarihinde, Seddü'l-Bahr Kalesi'nden sökülerek İngiltere'ye götürülmüş olan bir kitabe bulunmaktadır²² (Resim 17). Tabyaya ait olduğunu düşündüğümüz bu kitabaya göre yapı, H. 1303/M. 1885-86 tarihinde II. Abdülhamid tarafından yaptırılmış olmalıdır (Resim 18). Büyük ölçüde günümüze sağlam bir şekilde ulaşmış olan tabya ziyarete açıktır.

Tabya, dört bonet ve bonetlerin arasında kalan beş top yerinden oluşmaktadır (Çizim 7). Bonetler, dikdörtgen planlı ve tonoz örtülüdür. Bonetlerin ön cephelelerinde kapının iki yanında birer niş bulunur. Bu şekildeki bir düzenleme Kumkale ve Ertuğrul Tabyalarında da görülmektedir (Resim 19).

²² Vanthoft, 2005, 21.



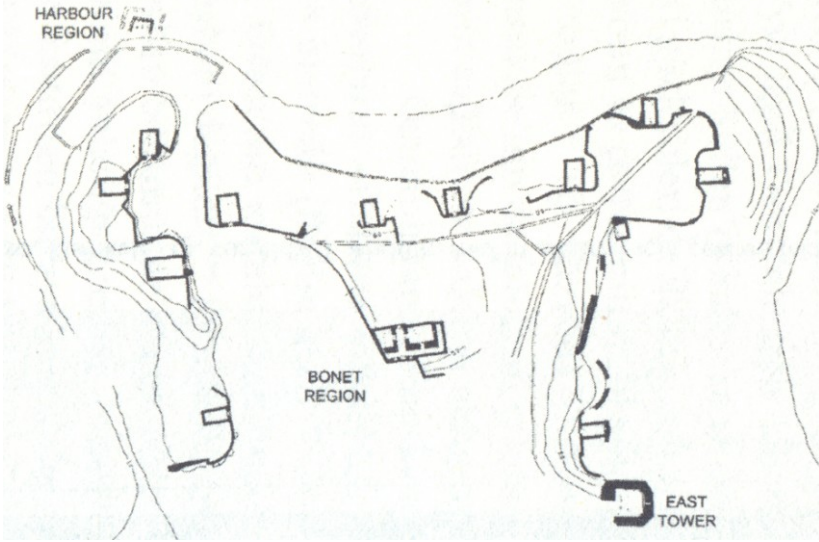
Çizim 7. Seddülbahir Tabyası Planı (Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı Uzun Devreli Gelişim Planı -2005)

Kumkale Tabyası

Çanakkale Boğazı'nın girişinde, Anadolu yakasında Kumkale Kalesi'nin boğaza bakan cephesinde yer almaktadır. Kitabesi mevcut olmayan tabya, Kumkale Kalesi'nin boğaz kıyısındaki yıkılan surlarının yerine yapılmıştır. Seddü'l-Bahr Tabyası'na mimari açıdan benzemesi, tabyanın adı geçen yapı ile birlikte II. Abdülhamid tarafından yaptırıldığını düşündürmektedir (Resim 20). Bugün büyük ölçüde sağlam olan tabya, askerî saha içerisinde ve ziyarete kapalıdır.

Tabya, on iki bonet, bonetlerin arasında kalan on bir top yeri ve bonetlerin gerisindeki bir cephanelikten oluşmaktadır (Çizim 8). Bonetler, onarım görmüş olmakla birlikte sağlam bir şekilde günümüze ulaşmıştır. Birbirinin benzeri olan bonetlere giriş, yarım daire kemerli kapıdan sağlanmaktadır. Ön cephede kapının iki yanında birer niş bulunmaktadır. Bonetler, dikdörtgen planlı olup, beşik tonoz örtü sistemine sahiptir (Resim 21). Bonetlerin gerisindeki cephanelik binasının üzeri bonetlerde olduğu gibi sıkıştırılmış toprakla örtülmüştür. Binaya ön cephedeki sonradan tuğla ile kapatılan yarım daire kemerli kapı ile girilmektedir. Kapının iki yanındaki mazgal pencereler kapatılmıştır. Ortada bir koridor ve koridorun iki yanında karşılıklı dikdörtgen planlı birer oda yer almaktadır. Odaların önündeki koridor "L" biçiminde olup odaları dıştan kuşatmaktadır. Ancak koridorun solundaki odanın bir bölümü sonradan bölünerek

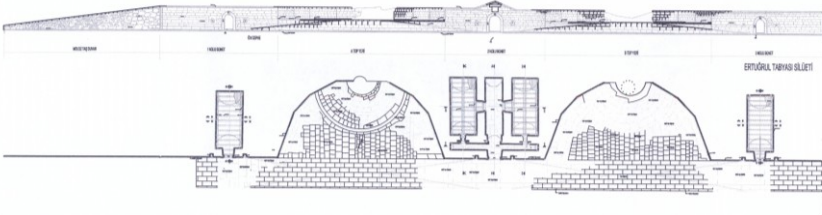
kapatılmıştır. Dolayısıyla bu tadilat sırasında bu odayı dıştan kuşatan koridor da iptal edilmiştir.



Çizim 8. Kumkale Tabyası (LucienneThys Şenocak-2009)

Ertuğrul Tabyası

Tabya, Gelibolu Yarımadası'nın güney ucundaki Ertuğrul Koyu'nun kuzeybatısında, Gözcü Baba Tepesi'nin güney yamacında yer almaktadır. Seddü'l-Bahr Kalesi'nin gerisinde, tepeye hâkim bir noktada, boğaz girişini korumak amacıyla yapılmıştır. Tabyanın kitabesi mevcut değildir. Orta bonetin kapısı üzerinde 57x93 cm. ölçülerinde kitabe yuvası bulunmaktadır. Tabyada M.1882 tarihli bir top görülmektedir. Hem bu top üzerindeki tarih hem de Seddü'l-Bahr Tabyası ile mimarî açıdan bulunan benzerliklerden dolayı, tabyanın M. 1882 ile M. 1885-86 tarihleri arasında II. Abdülhamid tarafından yaptırıldığını düşünmekteyiz (Resim 22). Bugün restorasyonu yapılan tabya, ziyarete açıktır.



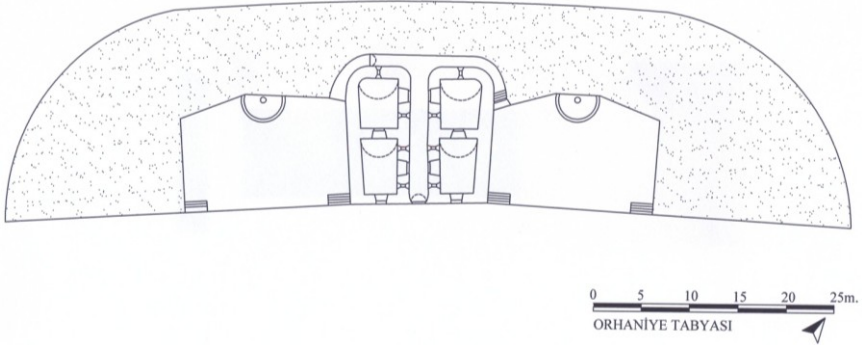
Çizim 9. Ertuğrul Tabyası planı (Y.Mimar N. Olgun, Y. Mimar A. Divan, Mimar B. Köylü-2005)

Çanakkale Tabyaları

Tabya, üç bonet ve bonetlerin arasında kalan iki top yerinden oluşmaktadır (Çizim 9) (Resim 23). Bonetler, dikdörtgen planlı olup, beşik tonoz örtülüdür. Bonetlere, ön cephe orta akslarında yer alan yarım daire kemerli kapılardan girilir. Kapıların iki yanında 40 cm. genişliğinde ve 50 cm. yüksekliğinde birer niş bulunur. Kapıdan ön koridora girilir, bu koridordan sonra ise ara koridora geçiş yapılmıştır. Ara koridorun iki yanında karşılıklı kapıları bulunan dikdörtgen planlı beşik tonoz örtülü birer oda bulunmaktadır. Odalar ön koridora açılan mazgal pencerelerle aydınlatılmıştır.

Orhaniye Tabyası

Çanakkale Boğazı'nın Ege Denizi'ne açılan kısmında, Kumkale Kalesi'nin gerisinde ve Kumkale Beldesi'nin batısında yer almaktadır. Tabya, kıyıdan biraz içeride olup, Ege Denizi'nden boğaza giriş yapacak gemileri hedef alacak biçimde kıyıya paralel şekilde kuzeydoğu-güneybatı doğrultusunda inşa edilmiştir. Bonetin kapısı üzerinde yer alan 56x96 cm. ölçülerindeki kitabeden anlaşıldığına göre tabya, II. Abdülhamid tarafından H. 1305/M. 1887-88 tarihinde yaptırılmıştır²³ (Resim 24). Sağlam bir şekilde günümüze ulaşan yapı ziyarete açıktır.



Çizim 10. Orhaniye Tabyası Planı

Tabya, bir bonet ve bu bonetin iki tarafında yer alan iki top yerinden oluşmaktadır (Çizim 10) (Resim 25). Bonetin dışında her iki top yerinin yanında, bonetin ön cephesi hizasından hafif kırılma yaparak devam ettirilen istinat duvarlarının arkası sıkıştırılmış toprakla doldurulmuştur. Bu şekilde tabyaya deniz tarafından yapılacak saldırılarda, kâgir bonet ve top yerlerinin korunması amaçlanmıştır. Ortada yer alan asıl bonet, "T" biçimli bir koridor ve bu koridorun iki yanındaki dört odadan

²³ Bu kitabe 2008 yılında yapının incelenmesi ve rölöve çalışmaları sırasında yerindeydi. Ancak daha sonra 2012 yılında yapı tekrar incelemeye gidildiğinde kitabenin yerinde olmadığı görülmüştür.

oluşur. Yapıya giriş, güneybatı cephenin ortasında, sonradan beton lento ile kapatılan aslında yarım daire kemerli olan kapıdan sağlanmaktadır. Cephanelik olarak kullanılan dört oda, dikdörtgen planlı olup tonoz örtü sistemine sahiptir. Odaların içinde duvarlar üzerinde havalandırma delikleri bulunmaktadır. Bu havalandırma delikleri duvar içinde birbiriyle bağlantılı olup, bir havalandırma bacası ile dışarıya açılmaktadır. Bu şekilde cephanelik olarak kullanılan mekânların hava sirkülasyonu sağlanmıştır. Güneybatıdaki top yerinin bonete bitişik olan kısmında yer alması gereken cephaneye sevkîyat koridoruna açılan kapı sonradan kapatılmıştır. Bu değişiklik, yapılan bir saldırı sonucu zarar gören duvarın onarılması sırasında yapılmış olmalıdır. Öyle ki bu onarım sırasında yakındaki Yenişehir Harabeleri'nden getirildiği düşünölen haç kabartmalı bir levhanın da duvara yerleştirildiği görölmektedir. 2 numaralı top yeri aslı halini korumuş olmakla birlikte burada bazı basit onarımların yapıldığı anlaşılmaktadır.

Rumeli Hamidiye Tabyası

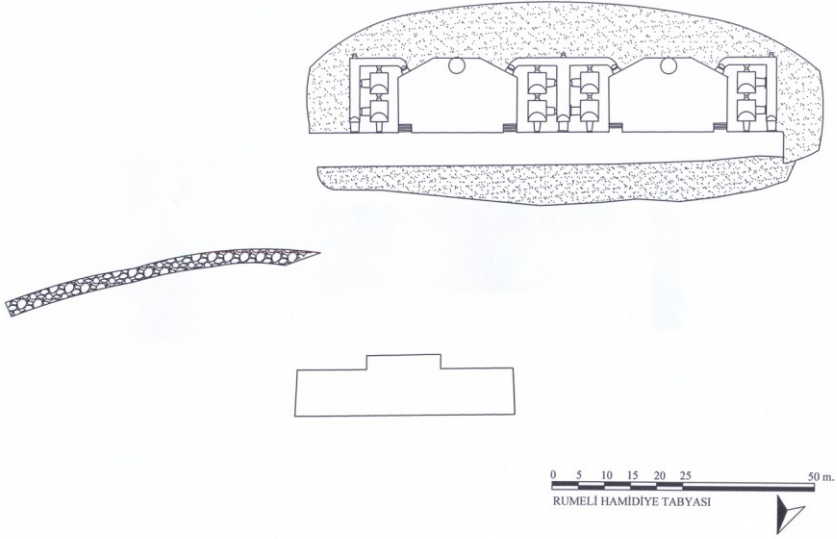
Çanakale ili Eceabat ilçesinde, Kilitbahir köyünün güneyinde, Gonca Tepe'nin eteklerinde, Kilitbahir-Alçitepe köyü karayolunu üzerinde, Namazgâh ve Rumeli Mecidiye Tabyaları arasında yer almaktadır. Askerî bölge içerisinde kaldığı için kısmen korunan tabyanın kitabesi mevcuttur. Ortadaki bonetin kapısı üzerinde yer alan 40x90 cm. ölçülerindeki kitabeye göre tabya, II. Abdülhamid tarafından H. 1307/M. 1889-90 yılında yaptırılmıştır (Resim 26). Bunun dışında yapının inşasına dair bir de arşiv belgesi bulunmaktadır²⁴. Osmanlı Arşivi'ndeki "H. 22 Rebi'ülevvel 1307/M. 16 Kasım 1889" bu belgede, Bahr-ı Sefid Boğazı'nın Rumeli sahilindeki Namazgâh ve Mecidiye istihkâmı arasında otuz beş buçuk santimetrelilik toplara mahsus bir tabyanın yapıldığından bahsedilmektedir. Kitabe ile arşiv belgesindeki tarih karşılaştırıldığında tabyanın tam olarak M. 1889 yılında yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Bugün Milli Savunma Bakanlığı'na tahsisli tabya ziyarete açık değildir. İçerisinde bulunan karargâh binası askerî lojman olarak kullanılmaktadır.

Tabya, kıyıya paralel olarak kabaca doğu-batı doğrultusunda inşa edilmiş üç bonet, iki top yeri ve bir karargâh binasından oluşmaktadır (Çizim 11). Tabya ile karargâh binası arasında diğer tabyalara irtibatı sağlayan taş döşeli yaklaşık 3 m. genişliğindeki yol bulunmaktadır. Doğu-batı yönünde yükseltilmiş bir kitle şeklinde uzanan tabyanın orta aksında bonet ve top yerleri bulunur. Bonet ve top yerlerinin etrafı sıkıştırılmış toprakla çevrilmiştir. Kuzeyde, bonetlerle toprak yükselti arasında, bonetlere ulaşımın sağlandığı doğu ucu açık dar bir alan bırakılmıştır. Tabyanın bonetleri, uçlarda ve ortada dikdörtgen prizma biçiminde kütleler oluşturmaktadır. Aynı aks üzerine belirli düzende yerleştirilen bonetler, simetrik bir planlama göstermektedir. Bunlardan doğu uçta yer alan bonet, ters "L" biçimli bir koridor ve koridorun batısında yer alan dikdörtgen planlı iki odadan oluşmaktadır. Batı uçta yer alan bonet, doğudakiyle aynı plan özelliklerine sahip olup, tabyanın işleyişine bağlı olarak odalar koridorun doğusunda yer alır. Tabyanın orta aksında yer alan bonet, "T" biçimli bir

²⁴ BOA, Y. PRK. ASK. Dosya 58/Gömlek 87.

Çanakkale Tabyaları

koridor ile bunun iki yanına yerleştirilen ikişer odadan oluşmaktadır. Bonetlerde koridor ve odalar beşik tonozlarla örtülüdür. Tabyanın kuzeydoğusunda yer alan karargâh binası, doğu-batı yönünde uzanan dikdörtgen prizma biçiminde bir kitle teşkil eder. Güneyde, tabyaya bakan ön cephe aksında dışa doğru taşıntı yapan karargâhın dört kapı ve yirmi yedi penceresi bulunmaktadır. Lojman olarak kullanılmak üzere çeşitli değişiklikler yapılan yapı, asli halini kaybetmiştir.

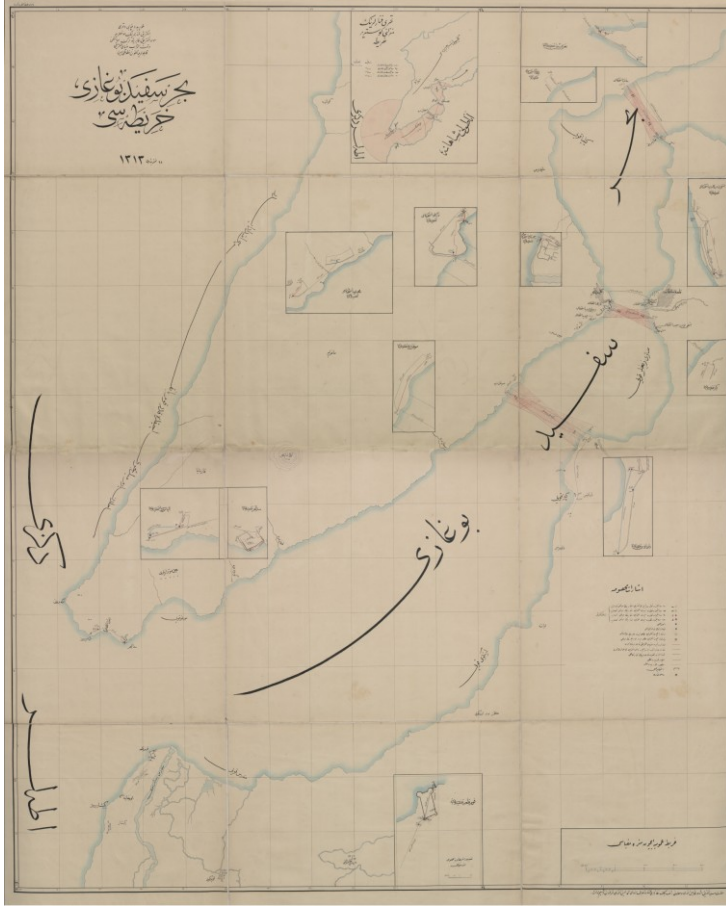


Çizim 11. Rumeli Hamidiye Tabyası Planı

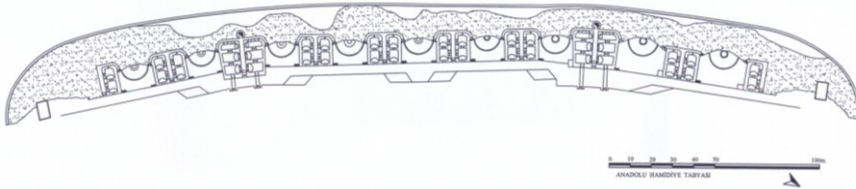
Anadolu Hamidiye Tabyası

Çanakkale il merkezinde, Barbaros Mahallesi Aziziye Caddesi üzerinde yer almaktadır. Çanakkale Boğazı'nın Ege Denizi girişini göreceğ şekilde, Anadolu kıyısına paralel olarak yerleştirilmiştir. Bugün tabyanın ortasında yer alan iki katlı büyük bonetlerin kapısındaki kitabeler kazınmıştır. II. Abdülhamid Arşivi'ndeki fotoğraflarda yer almayan tabya, R. 1313/M. 1897 tarihli Akdeniz Boğazı Haritası'nda (Bahr-i Sefid Boğazı Haritası)²⁵ gözükmemektedir (Harita 3). Buna göre tabya, M. 1887-88 ile M. 1897 yılları arasında yapılmış olmalıdır.

²⁵ Akdeniz Boğazı Haritası (Bahr-i Sefid Boğazı Haritası), İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 93191/912 (561.1) (001-002).



Harita 3. Miladi 1897 tarihli Bahr-i Sefid Boğazi Haritası (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)



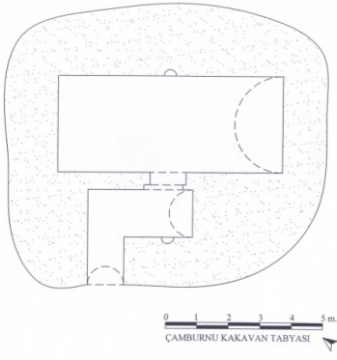
Çizim 12. Anadolu Hamidiye Tabyası Planı

Çanakkale Tabyaları

Kıyıya paralel olarak kuzeybatı-güneydoğu doğrultusunda araziye yerleştirilen tabya, on bonet ve bu bonetlerin arasında yer alan dokuz top yerinden oluşmaktadır (Çizim 12) (Resim 27). Yapının bütünü ele alındığında hafif yay biçiminde olduğu anlaşılmaktadır. Bonetler, planları itibariyle birbirine benzemekle birlikte farklı şekillerde düzenlenmiştir. Tek katlı ve iki katlı olarak düzenlenen bonetlerde oda sayıları da değişmektedir. İki bonet tek katlı iki odalı, iki bonet iki katlı on iki odalı ve altı bonet ise tek katlı dört odalıdır. İki bonet “L” biçimli bir koridor ve dikdörtgen planlı beşik tonoz örtülü iki odadan oluşmaktadır. Altı bonet “T” biçimli bir koridor ve koridorun sağında ve solunda yer alan dikdörtgen planlı beşik tonoz örtülü dört odadan meydana gelmektedir. İki bonet ise önceki bonetlerden farklı bir plana sahiptir. İki katlı olarak tasarlanan bu bonetler, “T” biçimli koridor ve bu koridorun sağında ve solunda altı üstlü toplam on iki odadan ibarettir. Koridorun sonunda gözetleme kulesine çıkan helezonik bir merdiven bulunur. Bugün, harap durumda olan kulelerden birinin merdivenlerinin bir kısmı, diğerinin ise merdivenlerinin büyük bir kısmı ayakta. Plan itibariyle birbirine benzeyen bonetlerin, dış cephelerinde kesme taş, iç cephelerde moloz taş, örtülerde ise tuğla kullanılmıştır.

Çamburnu Kakavan Tabyası

Çanakkale ili Eceabat ilçesinde, Çamburnu mevkiinde Kakavan Tepesi'nde yer almaktadır. Arşiv belgelerinden tabyanın II. Abdülhamid tarafından H. 1306/M. 1888-89 tarihinde inşa ettirildiği²⁶ ve buradaki koğuşun H. 1310/M. 1892 tarihinde onarıldığı²⁷ anlaşılmaktadır. Tabya, sahil tabyalarından farklı olarak, büyük ölçekli toprak yerine, hareketli sahra topraklarının konulmasına uygun bir şekilde inşa edilmiştir (Resim 28). Bugün, orman içinde yangın emniyet yolunun tam ortasında kalan tabyanın koğuş ve top yerleri yok olmuştur (Resim 29).



Çizim 13. Çamburnu Kakavan Tabyası Planı

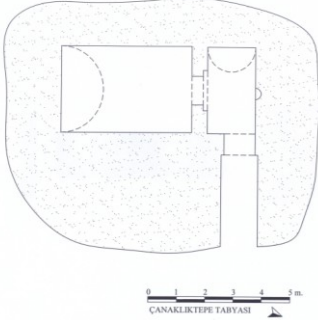
Tabya, tek bir bonet ve önünde yer alan top yerlerinden oluşmaktadır (Çizim 13). Bonet “L” biçimli koridor ve dikdörtgen planlı bir odadan meydana gelmektedir. Koridor ve oda beşik tonoz örtü sistemine sahiptir. Yapının inşasında duvar ve tonozlarda moloz taş kullanılmıştır.

²⁶ Bu tabya aynı mimari özelliklere sahip Palazbaba, Nağarababa ve Çanaklıktepe Tabyaları ile birlikte yapılmıştır. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'ndeki bir belgeden bu tabyaların inşası için krokilerinin çıkarıldığı da görülmektedir. Bkz. BOA, Y. PRK. ASK. Dosya 57/Gömlek 41.

²⁷ Bu tamirat sırasında Yıldız, Goncasuyu ve Palazbaba tabyalarının koğuşları da onarılmıştır. Bkz. BOA, İ. TPH. Dosya 1/Gömlek 1310 Ca-01.

Çanaklıktepe (Çakıltepe / Tabya Tepe) Tabyası

Çanakkale ili Eceabat ilçesi, Bigalı Kalesi mevkiinde, kalenin arkasındaki Tabya Tepede yer almaktadır. Çamburnu Kakavan Tabyası ile birlikte II. Abdülhamid tarafından H. 1306/M. 1888-89 tarihinde inşa ettirilmiştir²⁸. Tabya, Çamburnu Kakavan Tabyası'nda olduğu gibi, büyük ölçekli toplar yerine, hareketli sahra toplarının konulmasına uygun bir şekilde inşa edilmiştir (Resim 30). Bugün tamamen çalılıkların sardığı alanda top yerlerine ait döşemeler görülememektedir (Resim 31).



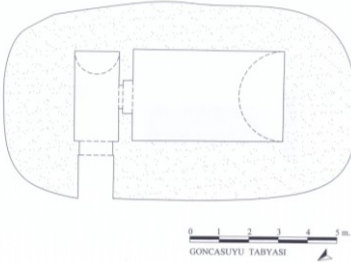
Çizim 14. Çanaklıktepe (Çakıltepe - Tabya Tepe) Tabyası Planı

Tabya, tek bir bonet ve önünde yer alan top yerlerinden oluşmaktadır (Çizim 14). Bonet, dar bir ön koridor, dikdörtgen bir ara koridor ve dikdörtgen

planlı bir odadan meydana gelmektedir. Koridorlar ve oda, beşik tonoz örtülüdür. Yapıda inşa malzemesi olarak moloz taş kullanılmıştır.

Goncasuyu Tabyası

Çanakkale ili Eceabat ilçesi Kilitbahir köyünde, Rumeli Mecidiye Tabyası'nın arkasındaki Gonca Tepe'de yer almaktadır. Aynı mimarî özelliklere sahip olduğu için Çamburnu Kakavan Tabyası ile birlikte II. Abdülhamid tarafından H. 1306/M. 1888-89 tarihinde inşa ettirildiğini düşünmekteyiz. Tabyanın koğuşu H. 1310/M. 1892 tarihinde onarılmıştır²⁹. Tabya, Çamburnu ve Çanaklıktepe Tabyaları gibi, hareketli sahra toplarının konulmasına uygun bir şekilde inşa edilmiştir. Bugün, tabyanın boneti büyük ölçüde sağlam olup, top yerlerine ait döşemeler yok olmuştur (Resim 32).



Çizim 15. Goncasuyu Tabyası Planı

dikdörtgen planlı odadan meydana gelmektedir. Koridorlar ve oda beşik tonoz örtü sistemine sahiptir. Yapının inşasında moloz taş kullanılmıştır.

²⁸ BOA, Y. PRK. ASK. Dosya 57/Gömlek 41.

²⁹ BOA, İ. TPH. Dosya 1/Gömlek 1310 Ca-01.

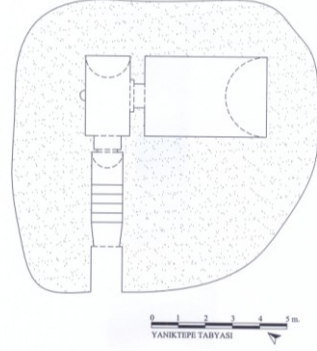
Yanıktepe (Kozlar) Tabyası

Çanakkale ili Eceabat ilçesinde, Bigalı Kalesi ile Akbaş Şehitliği arasında, Ulumlu Tepe’de yer almaktadır. Aynı mimarî özelliklere sahip olduğu için Çamburnu Kakavan Tabyası ile birlikte H. 1306/M. 1888-89 tarihinde II. Abdülhamid tarafından inşa ettirildiğini düşünmekteyiz (Resim 33). Bugün tamamen çalılıkların sardığı bu alanda top yerlerine ait döşemeler görülememektedir (Resim 34).

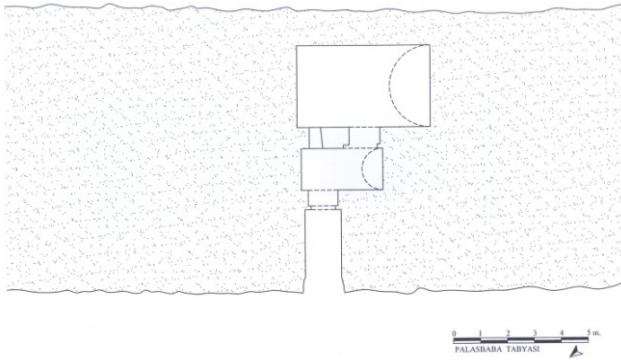
Tabya, tek bir bonet ve önünde yer alan top yerlerinden oluşmaktadır (Çizim 16). Bonet, dar bir ön koridor, dikdörtgen bir ara koridor ve dikdörtgen planlı odadan meydana gelmektedir. Ön koridordan ara koridora merdivenle inilmektedir. Koridorlar ve oda, beşik tonoz örtü sistemine sahiptir. Yapı, moloz taşla inşa edilmiştir.

Palazbaba (Malaz Tepe) Tabyası

Çanakkale ili Eceabat ilçesi, Kilitbahir köyünde kalenin arkasındaki Malaz Tepe’de yer almaktadır. Tabyanın, Çamburnu Kakavan Tabya ile birlikte, II. Abdülhamid tarafından H. 1306/M. 1888-89 tarihinde inşa ettirildiği ve koğuşunun H. 1310/M. 1892 tarihinde tamir edildiği anlaşılmaktadır³⁰. Tabya, yukarıda bahsi geçen diğerleri gibi hareketli sahra topraklarının konulmasına uygun bir şekilde inşa edilmiştir. Bugün, bu alanda top yerlerine ait döşemeler görülememektedir (Resim 35).



Çizim 16. Yanıktepe (Kozlar) Tabyası Planı



Çizim 17. Palazbaba (Malaz Tepe) Tabyası Planı

³⁰ BOA, Y. PRK. ASK. Dosya 57/Gömlek 41; BOA, İ. TPH. Dosya 1/Gömlek 1310 Ca-01.

Tabya, tek bir bonet ve önünde yer alan top yerlerinden oluşmaktadır (Çizim 17). Bonet, dar bir ön koridor, dikdörtgen bir ara koridor ve dikdörtgen planlı odadan meydana gelmektedir. Koridorlar ve oda, beşik tonoz örtü sistemine sahiptir. Bonetin üstünde top yerleri ve toprak siperler bulunur. İnşa malzemesi moloz taştır.

Kilye Poyraz Tabyası

Çanakkale ili Eceabat ilçesinde, Kilye Koyu'nun kuzeydoğusundaki Poyraz Tepe'de yer almaktadır. Aynı mimarî özelliklere sahip olduğu için Çamburnu Kakavan Tabyası ile birlikte II. Abdülhamid tarafından H. 1306/M. 1888-89 tarihinde inşa ettirildiğini düşünmekteyiz. Bugün tamamen çalılıkların sardığı bu alanda top yerlerine ait döşemeler görülememektedir (Resim 36).

Tabya, tek bir bonet ve önünde yer alan top yerlerinden oluşmaktadır (Çizim 18). Bonet, dar bir ön koridor, dikdörtgen bir ara koridor ve dikdörtgen planlı odadan meydana gelmektedir. Koridorlar ve oda, beşik tonoz örtü sistemine sahiptir. Yapıda moloz taş kullanılmıştır.

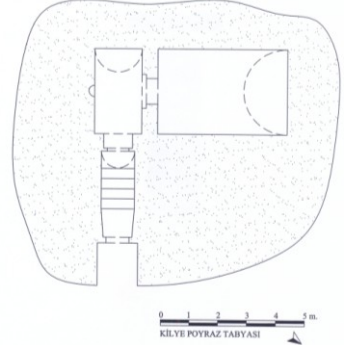
Kilye Lodos Tabyası

Çanakkale ili Eceabat ilçesinde, Kilye Koyu'nun güneydoğusundaki tepede yer almaktadır. Tepede boğaza hâkim bir konumda inşa edilmiştir. Aynı mimarî özelliklere sahip olduğu için Çamburnu Kakavan Tabyası ile birlikte II. Abdülhamid tarafından H. 1306/M. 1888-89 tarihinde inşa ettirildiğini düşünmekteyiz. Bugün çalılıkların sardığı bu alanda top yerlerine ait döşemeler görülememektedir (Resim 37).

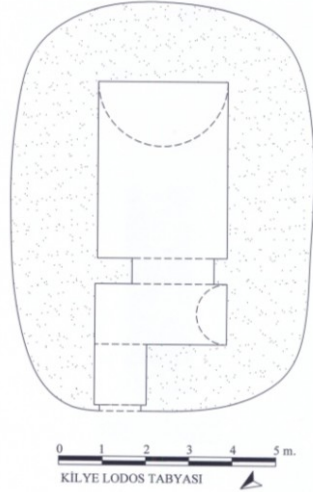
Tabya, tek bir bonet ve yanında yer alan top yerlerinden oluşmaktadır (Çizim 19). Bonet, "L" biçimli bir koridor ve dikdörtgen planlı odadan meydana gelmektedir. Moloz taşla inşa edilen yapının oda ve koridorları tonozla örtülmüştür.

Nara Baba Tabyası

Çanakkale il merkezine 2 km. uzaklıkta, Nara Burnu'ndaki Nara Baba Tepesi'nde yer almaktadır. Aynı mimarî özelliklere sahip olduğu için Çamburnu Kakavan Tabyası ile birlikte II. Abdülhamid tarafından H. 1306/M. 1888-89 tarihinde



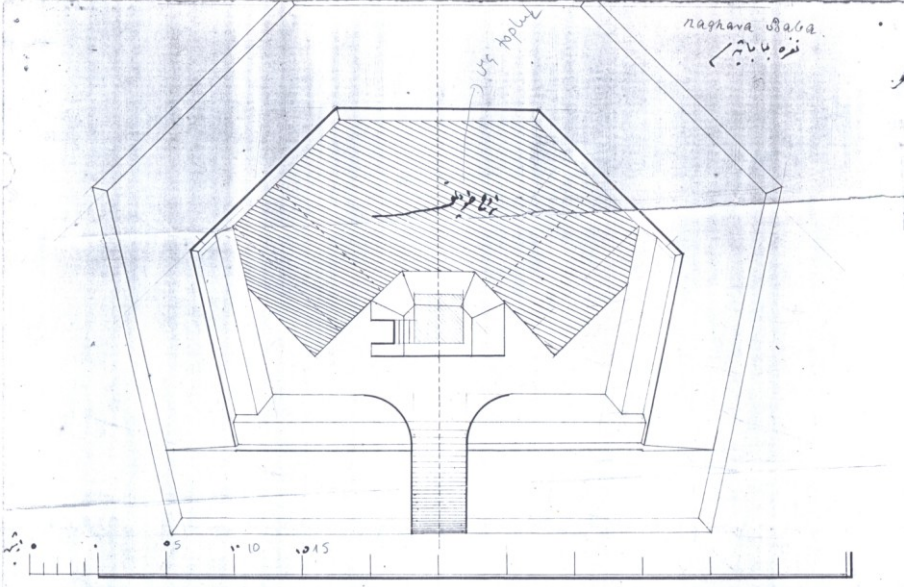
Çizim 18. Kilye Poyraz Tabyası Planı



Çizim 19. Kilye Lodos Tabyası Planı

Çanakkale Tabyaları

inşa ettirildiğini düşünmekteyiz (Çizim 20) (Resim 38). Askerî bölge içerisinde olup, güvenlik nedeniyle yerinde görülüp incelenemediğinden yapının bugünkü durumu hakkında bilgi edinilememiştir.



Çizim 20. Narababa Tabyası'nın M.1888-1889 tarihinde çıkarılan krokisi (BOA)

Maltepe Tabyası

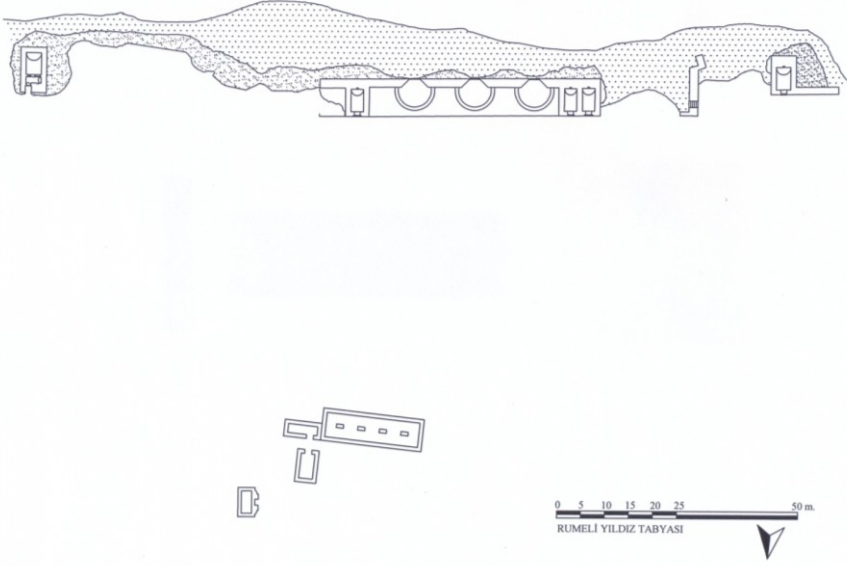
Çanakkale il merkezine 2 km. uzaklıkta Nara yolu üzerinde, Maltepe Tepesi'nde yer almaktadır. Çamburnu Kakavan Tabyası ile aynı mimarî özellikleri gösteren yapı II. Abdülhamid tarafından H. 1306/M. 1888-89 tarihinde yaptırılmış olmalıdır (Resim 39). Askerî bölge içerisinde olup, güvenlik nedeniyle yerinde görülüp incelenemediğinden yapının bugünkü durumu hakkında bilgi edinilememiştir.

Rumeli Yıldız (Tekke)Tabyası

Kilitbahir köyünün güneybatısında, Yayla mevkiinin güneyinde, Yıldız Tabya Tepesi'nin güney yamacında yer almaktadır. Tabyanın kitabesi mevcut değildir. Yapının II. Abdülhamid Arşivi'nde fotoğrafı yoktur aynı zamanda R. 1313/M. 1897 tarihli haritada³¹ da belirtilmemiştir. Bu tarihlendirmeyi güçleştirmektedir. Doğudaki ilk bonet Çamburnu Kakavan Tabyası'na mimari açıdan benzediği için adı geçen yapı ile birlikte H. 1306/M. 1888-89 tarihinde, batıdaki üç bonet ise bu tarihten sonra inşa

³¹ Akdeniz Boğazı Haritası (Bahr-i Sefid Boğazı Haritası), İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 93191/912 (561.1) (001-002).

edilmiş olmalıdır. Bu haliyle tabyanın II. Abdülhamid döneminde yapıldığı düşünülmektedir³² (Resim 40). Ormanlık alan içinde kalan tabya, büyük ölçüde sağlam bir şekilde günümüze ulaşmıştır. Ancak bulunduğu konum itibariyle gözden uzakta kaderine terk edilmiştir.



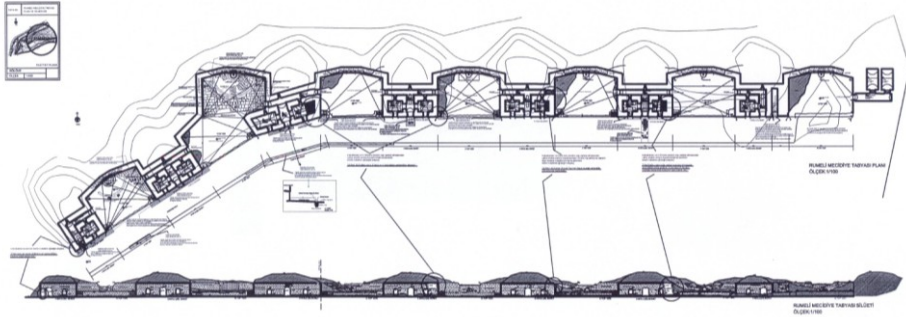
Çizim 21. Rumeli Yıldız (Tekke) Tabyası (Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı Uzun Devreli Gelişim Planı'ndan Düzeltilerek)

Tabya, doğu-batı doğrultusunda uzanan beş bonet ve bonetlerin arasında yer alan top yerlerinden oluşmaktadır (Çizim 21). Sahilde yer alan tabyalar gibi bir bonet bir top yeri olarak düzenlenmemiştir. İki bonet arasında birden fazla top yeri vardır. Doğudaki ilk bonet dar bir ön koridor, enine dikdörtgen ara koridor ve boyuna dikdörtgen odadan oluşmaktadır (Resim 41). Bu bonet, Goncasuyu v.b. tabyalardaki bonetlere benzemektedir. Bu yönüyle geriye kalan dört bonetten ayrılır. Diğer bonetler, dikdörtgen planlı ve beşik tonoz örtülüdür (Resim 42). Bu bonetlerin gerisinde karargâh ve koğuş binası olduğu düşünülen yapıların kalıntıları görülmektedir. Bunun dışında bir de tonoz örtüsü çökmüş çeşme bulunmaktadır. Yapıda malzeme olarak doğudaki ilk bonette duvar ve tonozlarda moloz taş, diğer bonetlerde dış cephede kesme taş, içeride moloz taş ve tonozlarda tuğla kullanılmıştır.

³² Eren, 1990, 41.

Rumeli Mecidiye Tabyası

Çanakkale ili Eceabat ilçesinde, Kilitbahir köyünün güneybatısında, Kilitbahir-Alçıtepe yolunun üst tarafında, Gonca Tepe eteklerinde yer almaktadır. Tabyanın kitabesi mevcut değildir. Ancak kitabe boşluğu bonetlerden birinin kapısı üzerinde görülebilmektedir. Tabyadaki bonetlerin planları, Namazgâh Tabyası'nın sonradan eklenen bonetlerine benzemektedir. Bu nedenle tabya, aynı tarihlerde II. Abdülhamid tarafından yaptırılmış olmalıdır.



Çizim 22. Rumeli Mecidiye Tabyası Planı (Mimar B. Köylü-2008)

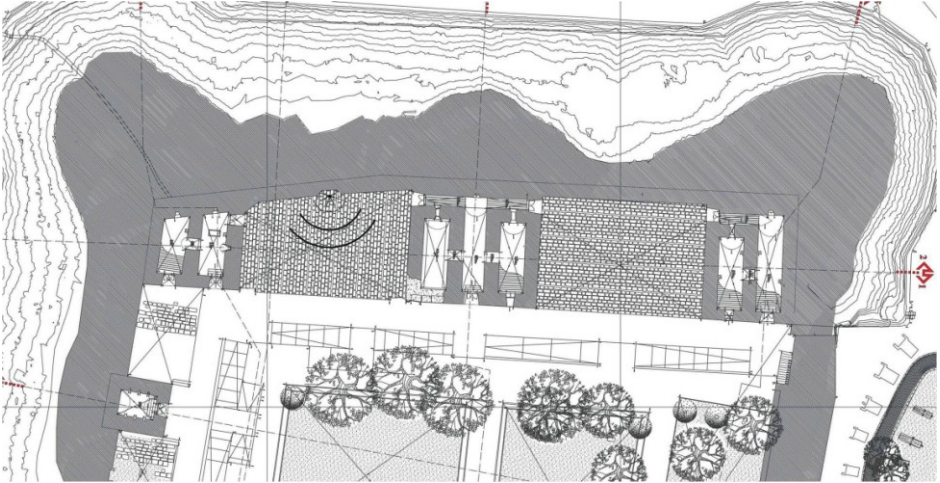
Tabya, kıyıdan biraz içeride, kuzeydoğu-güneybatı ve doğu-batı doğrultularında uzanan iki kanat şeklinde düzenlenmiş, sekiz bonet ve bonetlerin arasında yer alan yedi top yerinden oluşmaktadır (Çizim 22) (Resim 43). Tabyanın gerisinde karargâh v.b. yapılara ait olduğu düşünülen temel izleri görülmektedir³³. Tabya, 2008 ile 2010 yılları arasında restore edilmiş ve daha sonra ziyarete açılmıştır. Tabya, tepenin yamacında yer alması itibarıyla zemin seviyesinde inşa edilmiştir. Tabyada ilk yedi bonet, birbirinin benzeri olup, sekizinci bonet, düzenleniş açısından farklıdır. Bonetlerden ikisi tek bir oda ve odayı çevreleyen ters “L” biçimli bir koridordan, beşi ise karşılıklı iki oda ve odaları çevreleyen “T” biçimli bir koridordan meydana gelmektedir. Tabyaya sonradan eklendiği anlaşılan batıda yer alan son bonet ise tek bir koridor ve koridorun solunda yer alan yan yana dikdörtgen planlı iki odadan oluşmaktadır. İlk yedi bonet, beşik tonoz örtü sistemine sahiptir. Son bonetin örtü sistemi diğer yedi bonetten farklı olarak metal aksamıdır. Demirden yapılan beşik tonoz örtü sistemi kaburgalıdır. Moloz taş dolgu bu örtü sisteminin üzerine bindirilerek tonoz oluşturulmuştur.

³³ Çanakkale Arkeoloji Müzesi tarafından 2008 yılında tabyanın doğusunda ve kuzeyinde kazı çalışmaları yapılmıştır. Kazı çalışmaları sonucunda bu alanlarda; mutfak, fırın, hamam ve tuvalet olduğu düşünülen yapılara ait kalıntılarla birlikte alt yapı sistemi tespit edilmiştir. Bkz. Çavga ve Esirgemez, 2010, 41-64.

Çimenlik Tabyası

Çanakkale il merkezinde, Kal'a-i Sultâniyye içerisinde yer almaktadır. Tabya, Kal'a-i Sultâniyye'nin deniz tarafına bakan surun üst kısmı yıkılarak yapılmıştır. II. Abdülhamid Arşivi'ndeki fotoğrafta kalenin surlarının ayakta olduğu görülmektedir (Resim 44). Tabyadaki bonetlerin planları, Namazgâh Tabyası'nın sonradan eklenen M. 1892 tarihli bonetlerine benzemektedir. R. 1313/M. 1897 tarihli Bahr-i Sefid Boğazi haritasında da tabya gözükmektedir. Hem Namazgâh Tabyası'nın sonradan eklenen bonetlerine benzerliği hem de bahsi geçen arşiv ve harita, tabyanın M. 1889 ile M. 1897 yılları arasında yapılmış olduğunu göstermektedir. Tabya, bugün Çanakkale Deniz Müzesi bünyesinde olup, ziyarete açıktır.

Tabya, dört bonet ve bonetlerin arasında kalan dört top yerinden oluşmaktadır (Çizim 23) (Resim 45). Bonetlerden üçü, iki katlı olarak düzenlenmiştir. Zemin kodundan yukarıda yer alan bonetlere rampalarla çıkılmaktadır. İki katlı bonetler deniz tarafındadır. Bu bonetlerden ortadakine zeminde rampanın altında yarım daire kemerli bir kapı ile girilmektedir. Bonette bir koridorun iki yanında karşılıklı kapıları bulunan dikdörtgen planlı iki oda yer alır. Rampa şeklindeki yoldan üst kata çıkılır. Üst katta da aynı düzenleme söz konusudur. Alt katta iki köşede yer alan bonetlere de zemindeki kapılardan geçilir. Burada koridorun sadece bir tarafında bir dikdörtgen planlı oda bulunur. Koridorun devamında ise kalenin köşe kulelerinin alt katına geçiş vardır. Bonetlerin üst katları da aynı şekilde düzenlenmiştir. Tek katlı olan bonet, üstte yer alır. Rampalarla çıkılan bonet dikdörtgen planlı beşik tonoz örtülü tek odadan oluşmaktadır.



Çizim 23. Çimenlik Tabyası Planı (Mimar A. Soner-2013)

Çakaltepe Tabyası

Tabya, Çanakkale-İzmir karayolu üzerindeki İntepe mevkiinde, yolun yaklaşık 2 km. batısında, Çakaltepe yamacında yer almaktadır. R. 1313/M. 1897 tarihli haritada belirtilmeyen, tabya bu tarihten sonra II. Abdülhamid tarafından yaptırılmış olmalıdır. Bugün tarla ve toprak yol arasında yer alan tabya, ağaç ve çalılıklardan dolayı dışarıdan bakıldığında pek görülememektedir. Tabyada görülebilen unsurlar sekiz toprak tepecik ve aralarında kundakları bozulmuş, namluları kesilmiş yedi adet toptur (Resim 46). Toprak tepeciklerde bonetlere ait olması muhtemel yer yer duvar izlerine rastlanmaktadır. Bu izler, burada yer alması gereken bonetlere ait olmalıdır. Ancak kapsamlı bir kazı çalışması ile bu konuya bir açıklık getirilebilir. Burada M. 1886-88 yapımı Alman Krupp marka 24 cm. çapında toplar bulunmaktadır. Tabyanın gerisinde bir de su kuyusu yer alır. Az da olsa izlerden anlaşıldığı kadarıyla taş malzeme ile inşa edilmiş olmalıdır.

Karanlık Liman Tabyası

Çanakkale ili, Kumkale beldesinde Karanlık Liman mevkiinde yer almaktadır. R. 1313/M. 1897 tarihli haritada belirtilmediğinden, bu tabyada Çakaltepe Tabyası gibi II. Abdülhamid tarafından söz konusu tarihten sonra yaptırılmış olmalıdır. Tabyadan bugün geriye pek bir şey kalmamıştır. Bugün görülebilen belirli belirsiz dört küçük tepecik ve aralarında yer alan çukurlardır (Resim 47). Bu alan, tarla olarak kullanıldığından tepecikler giderek düzleşmeye başlamıştır. Tepeciklerin bulunduğu yerde duvar izleri ve bir bonetin giriş kapısının kemerinin üst kısmı görülmektedir. Detaylı bir kazı çalışması ile buradaki tabyanın duvarları ortaya çıkarılabilir. Yapıda malzeme olarak izlerden görülebildiği kadarıyla taş ve tuğla kullanıldığı anlaşılmaktadır.

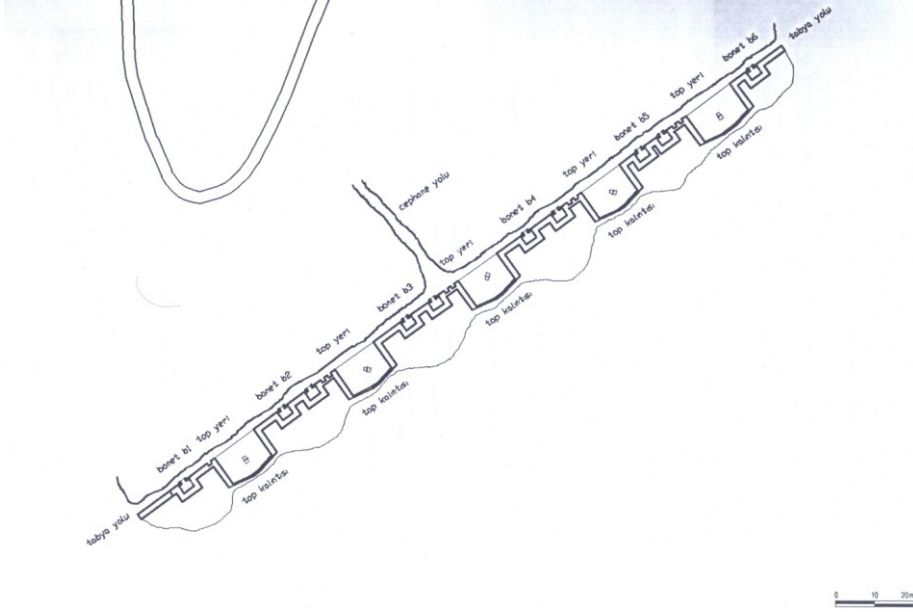
Topçamlar Tabyası

Tabya, Çanakkale-İzmir karayolu üzerindeki İntepe mevkiinde, yolun yaklaşık 4 km. batısında, Çakaltepe Tabyası'nın güneybatısında yer almaktadır. R. 1313/M. 1897 tarihli haritada belirtilmediğinden, tabyanın II. Abdülhamid tarafından bu tarihten sonra yaptırıldığını düşünmekteyiz. Bugün büyük ölçüde harap olan tabyaya toprak yoldan ulaşım sağlanmaktadır.

Tabya, beş bonet ve dört top yerinden oluşmaktadır. Bonetlerden biri tamamen ortadan kalkmış, biri sadece sıkıştırılmış toprakla yapılmıştır. Diğer üçü ise içine girilemeyecek kadar harap durumdadır (Resim 48). Batıdaki ilk bonetin mevcut kapı açıklığının üst kısmından görülebildiği kadarıyla nervürlü bir tonoz örtüye sahip olduğu anlaşılmaktadır. İçi az da olsa görülebilen doğudaki bonetin de dikdörtgen planlı ve tonoz örtülü kapısının yarım daire kemerli olduğu anlaşılmaktadır. Yapı, kapsamlı bir kazı çalışması sonrası restorasyonu yapılarak ziyarete açılabilir niteliktedir. Yapıda malzeme olarak dışta kesme taş, içte moloz taş ve kemerlerde tuğla kullanıldığı görülmektedir. Tabyada kullanılan toplardan ikisinin tarihi okunabilmektedir. Bunlar, 1886-88 tarihli Alman Krupp marka 28 cm. çapında toplardır.

Domuzdere Tabyası

Tabya, Alçıtepe köyünün güneydoğusunda, Domuz Deresi'nin doğusundaki tepede yer almaktadır. R. 1313/M. 1897 tarihli haritada belirtilmediğinden, tabyanın II. Abdülhamid tarafından bu tarihten sonra yaptırıldığını düşünmekteyiz. Bugün harap halde olan yapıya ulaşım oldukça güçtür.



Çizim 24. Domuzdere Tabyası Planı (Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı Uzun Devreli Gelişim Planı -2005)

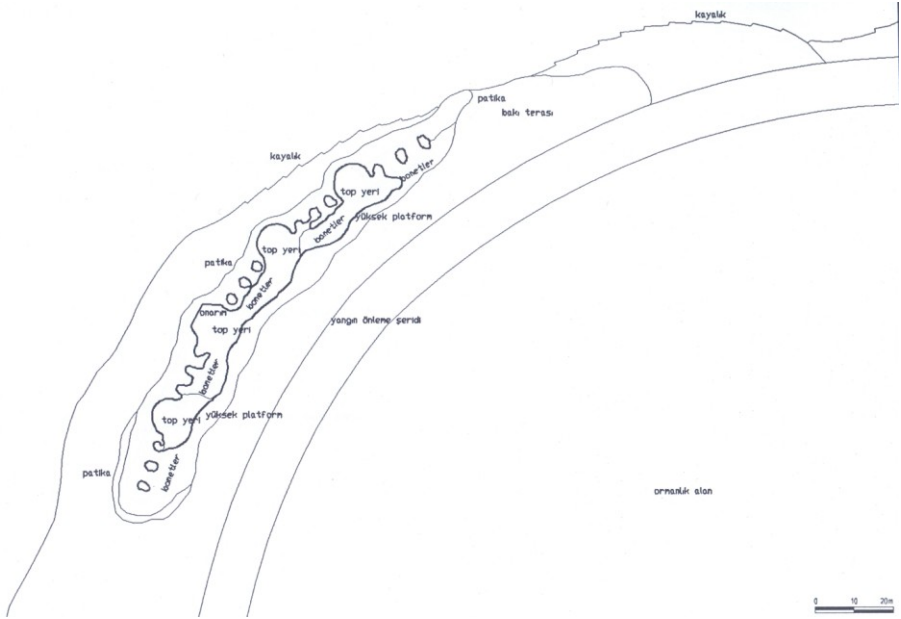
Tabya, toprak zemin altına inşa edilmiş, kuzeydoğu-güneybatı doğrultusunda uzanan altı bonet ve aralarındaki beş top yerinden oluşmaktadır (Çizim 24) (Resim 49). Her iki uçta yer alan bonetler tek mekânlı, ortadaki dört bonet ise yan yana iki mekânlı olarak inşa edilmişlerdir. Tabyanın gerisinde yine toprak zemini oyularak yapılan cephanelik yolları bulunur. Bonetler, dikdörtgen planlı olup, kaburgalı beşik tonoz örtü sistemine sahiptirler. Tabyada yapı malzemesi olarak dış cephede kesme taş, içerde ve tonozlarda moloz taş kullanılmıştır.

Kayalıktepe Tabyası

Gelibolu yarımadasında, Behramlı köyünün 5 km. kuzeyinde, Kayalık Tepe mevkiinde yer almaktadır. R. 1313/M. 1897 tarihli haritada belirtilmediğinden, tabyanın II. Abdülhamid tarafından bu tarihten sonra yaptırıldığı sanılmaktadır. Günümüzde

Çanakkale Tabyaları

tabyadan geriye herhangi bir yapı kalıntısı kalmamıştır. Bugün, tabyanın bulunduğu yerde çukur halde top yerleri ve aralarındaki toprak tepcikler görülmektedir (Resim 50). Ancak yapının, görülebilen izlerden beş bonet ve bonetler arasında kalan top yerlerinden oluştuğu düşünülebilir (Çizim 25). Etrafta belirli belirsiz duvar kalıntıları bulunmaktadır. Yapıda, geriye kalan kalıntılardan görülebildiği kadarıyla moloz taş malzeme kullanıldığı anlaşılmaktadır.



Çizim 25. Kayalıktepe Tabyası Planı (Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı Uzun Devreli Gelişim Planı -2005)

Dardanos Tabyası

Çanakkale il merkezine yaklaşık 8 km. uzaklıkta, Çanakkale-İzmir karayolunun yaklaşık 1 km. batısında, Hasan Mevsuf Şehitliği'nin önünde yer almaktadır. Tabya, arşiv belgelerinden edindiğimiz bilgiye göre II. Abdülhamid tarafından H. 1316/M. 1898-99 tarihinde yaptırılmıştır³⁴. H. 1326/M. 1908 tarihinde ise tabyaya cephanelik ve koğuş inşa edilmiştir³⁵. Tabyadan günümüze herhangi bir yapı ulaşmamıştır. Sadece, biraz geride tabyada kullanıldığı düşünülen toprak görülmektedir. Ancak 1905³⁶ ve 1915

³⁴ BOA, Y. PRK. ASK. Dosya 145/Gömlek 123. ; Y. PRK. ASK. Dosya 154/Gömlek 74.

³⁵ BOA, Y. MTV. Dosya 307/Gömlek 41.

³⁶ <http://net.lib.byu.edu/estu/wwi/comment/morgenthau/Morgen21.htm> (01.05.2013)

tarihli³⁷ iki farklı fotoğraftan anlaşıldığı kadarıyla tabya, bir siper ve siperin önünde yer alan koruma kalkanlı beş toptan oluşmaktadır (Resim 51-52).

Sonuç

XV. yüzyıldan itibaren görölmeye başlayan, bir istihkâmın siperlerinden dışarıya doğru taşan top mahalli, geçici istihkâm, kalenin top konulan yeri ve top siperi olarak da tanımlanan tabyalar; XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan yivli topların kullanımı ile birlikte daha çok toprak ardına gizlenen bonetler ve aralarında yer alan top yerlerinin oluşturduğu bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Önceleri sadece toprakla inşa edilen bu yapıların daha sonra kâgir malzeme kullanılarak inşa edilmeye başlandığı görölr. Mimari biçimleniş olarak belli bir plan gözetmeden bulunduğu yerin konumuna ve taarruz yönüne göre şekillenen tabyalar, genel itibariyle kara ve kıyı tabyaları olarak ikiye ayrılmaktadır. Kara tabyalarının topografyaya oturtuluş biçimlerine göre, ok tabya, yay tabya, yarım tabya ve ay tabya gibi çeşitleri bulunmaktadır. Ancak kıyı tabyaları için böyle bir tipolojiden söz etmek mümkün değildir.

Çanakkale'deki tabyaların büyük bir bölümü boğazda yer aldığı için bunlar kıyı tabyaları olarak planlanmış ve taarruz yönü boğazın Ege Denizi girişi olmuştur. Bu tabyalar sahil ve tepede yer alanlar olarak ikiye ayrılmaktadır. Gelibolu Yarımadası'nın en dar yerinde Bolayır'da yapılan tabyalar ise yarımadaya karadan gelecek saldırılara engel olmak amacıyla taarruz yönü Trakya olacak şekilde yapılan kara tabyalarıdır.

Çanakkale'de inşa edilen tabyaların toprak ve kâgir olmak üzere iki şekilde inşa edildiği görölmektedir. Bu tabyalardan Bolayır Ay ve Yıldız Tabyası toprakla, diğer tabyalar toprakla birlikte kâgir malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. Tabyaların mimarlarına dair ise herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Toprakla inşa edilen Bolayır Ay ve Yıldız Tabyasının bulunduğu alanlar bugün tarım arazisi olarak kullanıldığı için zarar görmüş olmakla birlikte bir yükselti şeklinde görölebilmektedir. Yıldız Tabyası beş kollu yıldız biçiminde bir plana sahipken, Ay Tabyası planı ise zarar gördüğu için tam olarak anlaşılmamaktadır. Bolayır Merkez Tabyası kuzeybatı, kuzey ve kuzeydoğu olmak üzere üç kanat şeklinde düzenlenen yay biçimli bir tabyadır. Pusu odası ve hendeğe sahip tabyanın, bu özelliği aynı zamanda kara tabyalarını kıyı tabyalarından ayıran en önemli özelliğidir. Zira kıyı tabyalarında bu iki bölüm bulunmaz.

Genel yerleşimleri itibariyle tipolojik olarak bir sınıflamanın mümkün olmadığı kıyı tabyaları, içinde barındırdığı birimler dikkate alındığında; tek odalı ve ön mekânlı bonet ile yedek cephanelik binasına sahip tabyalar, tek odalı ve yedek cephanelik binası olmayan tabyalar, iki ve daha fazla odalı ve "L" veya "T" planlı koridora sahip yedek cephanelik binası bulunmayan tabyalar olarak üç şekilde sınıflandırılabilir.

³⁷ <http://www.turkishnews.com/tr/content/2013/03/17/gokyuzunden-canakkale-cephesi-1915/#jp-carousel-74928> (01.05.2013)

Çanakkale Tabyaları

Tek odalı ve ön mekânlı bonetler ile yedek cephanelik binasına sahip tabyalar; Anadolu Mecidiye, Nara, Değirmenburnu, Namazgâh ve Kumkale Tabyası'dır. Tek odalı ve yedek cephanelik binası olmayan tabyalar; Bozcaada, Seddü'l-Bahr, Ertuğrul, Çanaklıktepe, Goncasuyu, Yanıktepe, Palazbaba, Kilye Poyraz, Kilye Lodos, Nara Baba, Maltepe, Çamburnu Kakavan, Rumeli Yıldız ve Domuzdere Tabyası'dır. Her iki tabya çeşidinde de pencere bulunmamaktadır. İki ve daha fazla odalı ve "L" veya "T" planlı koridora sahip yedek cephanelik binası bulunmayan tabyalar; Orhaniye, Rumeli Hamidiye, Anadolu Hamidiye, Rumeli Mecidiye ve Çimenlik Tabyası'dır. Bu tabyalarda odalar koridora açılan mazgal pencerelerle aydınlatılmıştır.

Bu tabyalar tepedeki tabyalar hariç, bonet ve bonetlerin arasındaki top yerlerinden, tepede yer alanlar ise tek bir bonet ve önünde yer alan top yerlerinden oluşmaktadır. Anadolu Hamidiye ve Çimenlik Tabyası'nın bazı bonetleri iki katlı, diğer tabyalarda ise bonetler tek katlı olarak düzenlenmiştir. Bonetlerde beşik tonoz örtü sistemi kullanılmıştır. Bu beşik tonozun Domuzdere, Topçamlar ve Rumeli Mecidiye Tabyası'na sonradan eklenen sekizinci bonette nervürlü olduğu görülmektedir.

Çok harap durumda olan Çakaltepe, Karanlık Liman Tabyası, Topçamlar ve Kayalıktepe Tabyası'nın nasıl biçimlendiği tam olarak anlaşılamamıştır. Dardanos Tabyası ise herhangi bir bonet içermemektedir. Sadece metal kalkanlı toplardan oluşmaktadır.

Tabyalarda bulunan yedek cephanelik binaları tek ve iki odalı olarak düzenlenmiştir. Bu odaların iki yanı veya dört bir yanı dar bir koridorla kuşatılmıştır. Odalar bu koridorlara açılan mazgal pencerelerle aydınlatılmıştır.

Ayrıca bonet ve cephaneliklerin içerisinde duvarlar üzerinde kare havalandırma delikleri bulunmaktadır. Bu havalandırma delikleri duvar içinde birbirleriyle bağlantılı olup dışa açılan bir bacaya bağlanmaktadır. Bu şekilde yapıların içinin havalandırılması ile birlikte bir saldırı anında dışarıdan gelecek basıncın duvar içerisinde dağıtılması sağlanmıştır.

Tabyalarda bonetlerin üzeri ve arkası sıkıştırılmış toprakla örtülmüş ön cepheleri ise açıkta bırakılmıştır. Ön cepheler genellikle düz bırakılmıştır. Bu monotonluk bazen cepheleri kuşatan silme ve saçaklarla, bazen payandalarla, bazen de kilit taşı ve kemerlerin dışa taşınarak vurgulanmasıyla giderilmeye çalışılmıştır.

Tabyalarda taş ve tuğla malzeme birlikte kullanılmıştır. Daha çok dış cephelerde düzgün kesme taş, iç duvarlarda moloz taş, kemer ve tonozlarda tuğla yer almaktadır. Bununla birlikte sadece toprak veya moloz taşla kabaca inşa edilen yapılarda bulunmaktadır. Birçok tabyada döşemelerde ahşap kullanılmış olup çoğu günümüze ulaşmamıştır. Bu döşemelerin oturduğu sekiler ise bazı tabyalarda görülebilmektedir.

Tabyalar inşa edilirken kalelerde olduğu gibi boğazı geçmeye çalışacak gemileri çapraz ateş altına almak için karşılıklı olarak inşa edilmişlerdir. Bu şekilde Çanakkale Boğazı'na karşılıklı olarak inşa edilen tabyalar; Nara, Narababa – Çanaklıktepe, Yanıktepe, Maltepe – Kilye Lodos ve Poyraz, Anadolu Mecidiye – Değirmenburnu,

Çimenlik – Namazgâh, Anadolu Hamidiye – Rumeli Hamidiye, Rumeli Mecidiye'dir. Boğazdaki diğer tabyalarda yaklaşık olarak karşılıklı olarak inşa edilmişlerdir.

Tabyalarda estetik kaygılardan ziyade işlevsel kaygılar ön planda tutulduğundan bu yapılarda süslemeye büyük ölçüde yer verilmemiştir. Burada asıl olan binanın sağlamlığı ve etkili ateş gücüdür.

KAYNAKÇA

- Acioğlu, Y. (2012), Çanakkale Boğazi'ndeki Osmanlı Dönemi'ne Ait Kale ve Tabyalar, *Çanakkale Turizm Zirvesi*, 213-224, Çanakkale: Çanakkale Valiliği Yayını.
- Acioğlu, Y. (2015), Çanakkale'deki Osmanlı Kaleleri, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, Sayı:19, 93-122, Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Atatürk ve Çanakkale Savaşlarını Araştırma Merkezi Yayını.
- Acioğlu, Y. (2013), *Çanakkale'deki Osmanlı Dönemi Savunma Yapıları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Akdeniz Boğazi Haritası (Bahr-i Sefid Boğazi Haritası)*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 93191/912 (561.1) (001-002).
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İ. DH. Dosya 755/Gömlek 61625.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İ. TPH. Dosya 1/Gömlek 1310 Ca-01.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İ. TPH. Dosya 9/Gömlek 1318 Z-01.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Y. MTV. Dosya 307/Gömlek 41.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Y. PRK. ASK. Dosya 57/Gömlek 41.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Y. PRK. ASK. Dosya 58/Gömlek 87.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Y. PRK. ASK. Dosya 145/Gömlek 123.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Y. PRK. ASK. Dosya 154/Gömlek 74.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Y. PRK. ASK. Dosya 164/Gömlek 14.
- Bulayır Haritası (Merkez İstihkâmı)*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 93659/912 (561.1) (001).
- Anonim, (1986), Tahkimat, *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, 18, 11148-11150, İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Çam, N. (1993), *Erzurum Tabyaları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çanakkale Boğazi Haritası*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 92296-97/912 (561.1) (001).
- Çanakkale Boğazi'ndeki İstihkâmlar ve Tabyaları (II. Abdülhamid Arşivi)*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 779-72/1-26.

Çanakkale Tabyaları

- Çavga, Ö., Esirgemez, E.Ç. (2010), Çanakkale İli, Eceabat İlçesi, Kilitbahir Köyü Rumeli Mecidiye Tabyası 2008 Yılı Kazısı, 18. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu(27-30 Nisan 2009 Sivas), 41-64, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Devellioglu, F. (2005), Ta'biye, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 1012, Ankara: Aydın Kitabevi.
- Eren, R. (1990), *Çanakkale ve Yöresi Türk Devri Eserleri*, Çanakkale.
- Güner, Y. (2004), *Edirne Askeri Tabyalarının Mimarisi*, (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hatzfeld, A., Darmesteter, A. ve Thomas, M.A. (1924), Bonette, *Dictionnaire Général de la Langue Française*, 257, Paris.
- Kantarcı, Ş. (1997), *Kars Tabyaları'nın İnşası*, (Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Keegan, J. (1995), *Savaş Sanatı Tarihi*, Füsun Doruker (Çev.), İstanbul: Sabah Kitapları Dizisi Gençlik Yayınları.
- Marsigli, L. F. (1971), *Stato Militare Dell' Imperio Ottomanno*, Richard F. Kreutel (Der.), (Amsterdam 1732-birinci basım), Graz.
- Marsilli, G., (1934), *Osmanlı İmparatorluğunun Zuhur Ve Terakkisinden İnhitatu Zamanına Kadar Askerî Vaziyeti*, M. Kaymakam Nazmi (Çev.), Ankara: Büyük Erkânıharbiye Matbaası.
- Özgüven, B. (2001), The Palanka: A Characteristic Building Type of the Ottoman Fortification Network in Hungary, *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht – The Netherlands, August 23-28, 1999*, 1-12, Netherlands: EJOS, Vol: IV, No: 34.
- Stein, M. L. (2007), *Osmanlı Kaleleri: Avrupa'da Hudut Boyları*, Gül Çağalı Güven (Çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şenocak, L. T. (2009), *Hadice Turhan Sultan (Osmanlı İmparatorluğu'nda Kadın Baniler)*, (Çev. Ayla Ortaç), İstanbul, Kitap Yayınevi.
- Tott, B. (1976), *Türkler ve Tatarlara Dâir Hâtıralar*, İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Ülkü, O. (2006), *Kars ve Ardahan Tabyaları*, (Doktora Tezi) Atatürk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Vanthoft, W. U. (2005), Çanakkale Savaşları'nın İzini Sürüyor, *Popüler Tarih*, 56, 18-25, İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Yazıcı, G. E. (2009), *Gelibolu Mevlevîhanesi ve Gelibolu'da Mevlevîlik*, 4, Çanakkale: Çanakkale Kitaplığı Akademi Yayın.

Yusuf Acioğlu

Yeniyapı Şehircilik Mimarlık Mühendislik Müşavirlik A.Ş. (2005), Kaleler ve Tabyalar Ana Planı, *Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı Uzun Devreli Gelişme Planı*,10-153.

Ziroević, O. (1987), Palanga, *Tarih ve Toplum*, 8 (44), 48-50, İstanbul.

<http://net.lib.byu.edu/estu/wwi/comment/morgenthau/Morgen21.htm> Erişim 1 Mayıs 2013.

<http://www.turkishnews.com/tr/content/2013/03/17/gokyuzunden-canakkale-cephesi-1915/#jp-carousel-74928> Erişim 1 Mayıs 2013.

Çanakkale Tabyaları



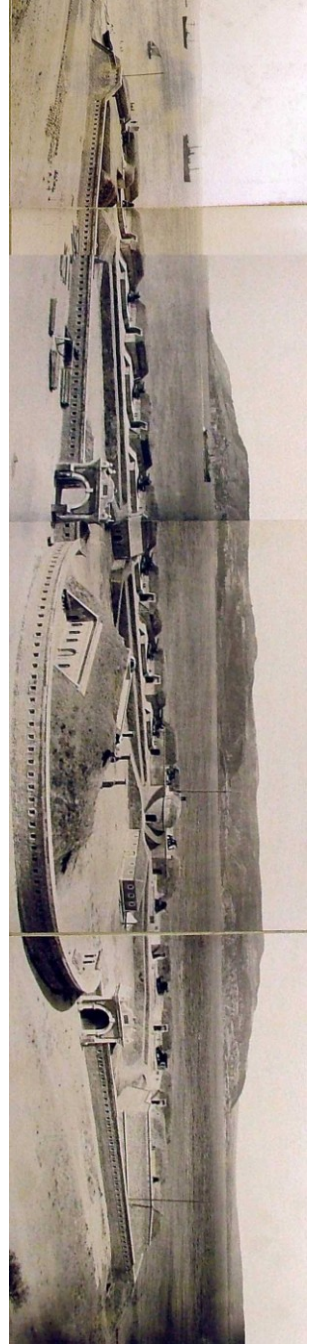
Resim 1. Bolayır Merkez Tabyası Yedek Cephanelik Binasının Kitabesi



Resim 2. Bolayır Merkez Tabyası bonetler



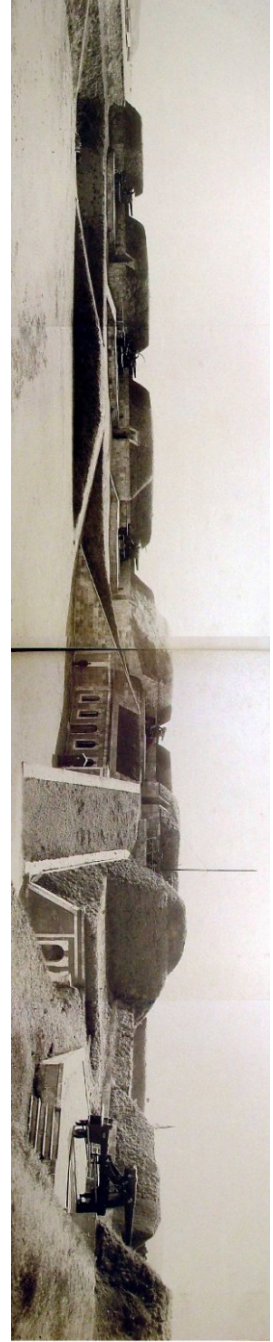
Resim 3. Bolayır Merkez Tabyası Hendek ve Pusu Odaları



Resim 4. Anadolu Mecidiye Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi)(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)



Resim 5. Anadolu Mecidiye Tabyası genel görünüş



Resim 6. Nara Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi)(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)

Yusuf Acioglu



Resim 7. Nara Tabyası



Resim 8. Değirmenburnu Tabyası Kışla Binası



Resim 9. Değirmenburnu Tabyası Çeşmesi



Resim 10. Değirmenburnu Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi)(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)



Resim 11. Değirmenburnu Tabyası bonet ve top yerleri



Resim 12. Namazgâh Tabyası'na sonradan eklenen bonetlerden orta bonet

Çanakkale Tabyaları



Resim 13. Namazgâh Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi)(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)



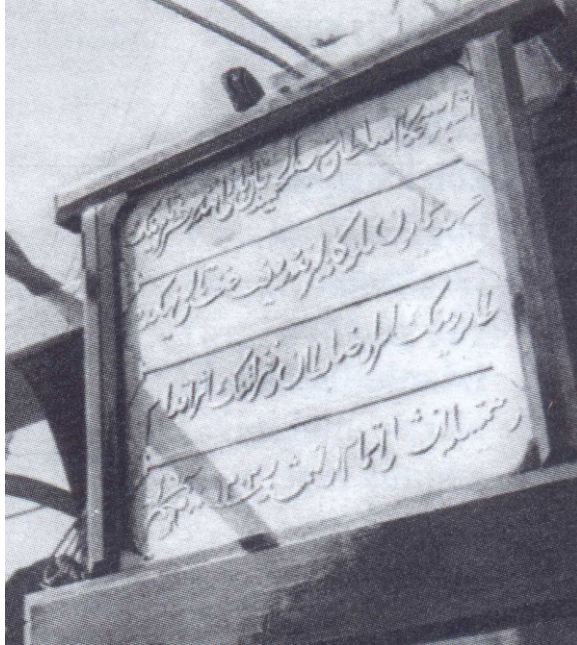
Resim 14. Namazgâh Burnu ve Tabya genel görünüş



Resim 15. Namazgâh Tabyası

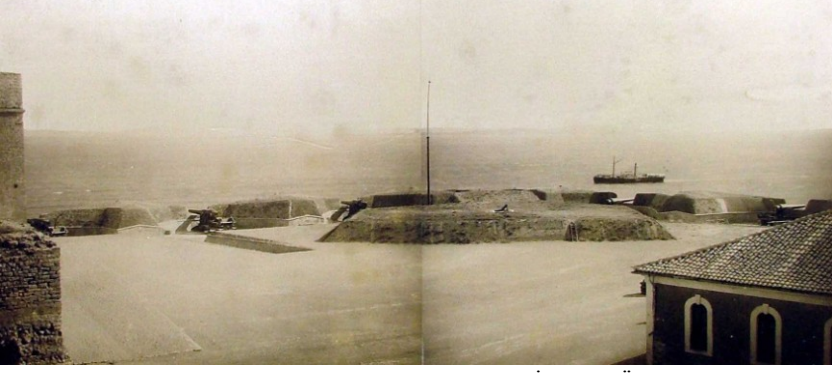


Resim 16. Bozcaada Tabyası



Resim 17. Seddülbahir Tabyası Kitabesi (Wolfert Uğural Vanthoft - 2005)

Çanakkale Tabyaları

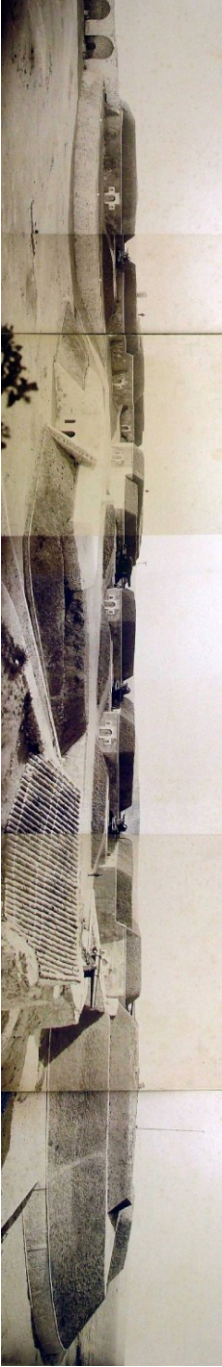


Resim 18. Seddülbahir Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi) (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)



Resim 19. Seddülbahir Tabyası

Resim 20. Kumkale Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi)(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)



Resim 21. Kumkale Tabyası bonet ve top yerleri

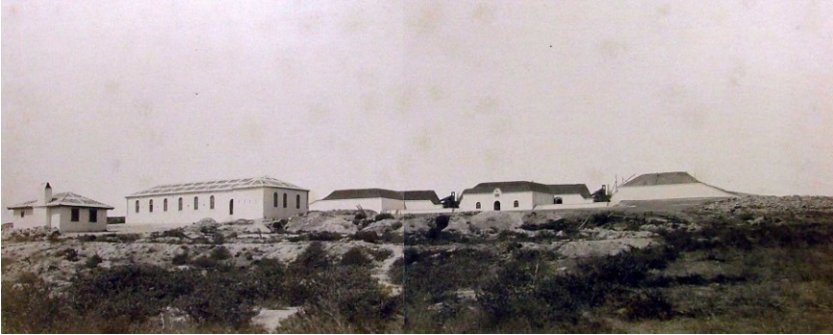


Resim 22. Ertuğrul Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi)
(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)

Çanakkale Tabyaları



Resim 23. Ertuğrul Tabyası



Resim 24. Orhaniye Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi)(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)



Resim 25. Orhaniye Tabyası

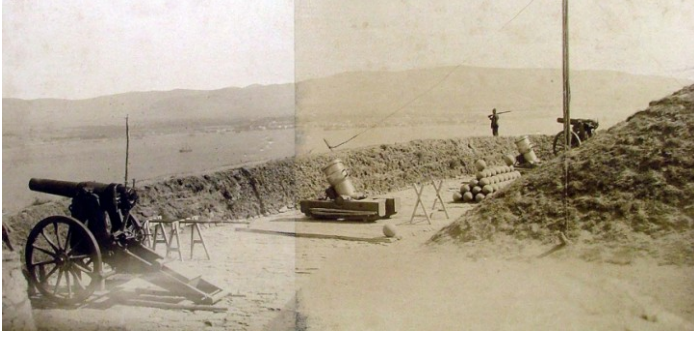


Resim 26. Rumeli Hamidiye Tabyası orta bonet



Resim 27. Anadolu Hamidiye Tabyası

Çanakkale Tabyaları



Resim 28. Çamburnu Kakavan Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi)(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)



Resim 29. Çamburnu Kakavan Tabya



Resim 30. Çanaklıktepe (Çakıltepe - Tabya Tepe) Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi)(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)



Resim 31. Çanaklıktepe (Çakıltepe - Tabya Tepe) Tabyası



Resim 32. Goncasuyu Tabyası

Çanakkale Tabyaları



Resim 33. Yanıktepe (Kozlar) Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi)(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)



Resim 34. Yanıktepe (Kozlar) Tabyası



Resim 35. Palazbaba (Malaz Tepe) Tabyası



Resim 36. Kilye Poyraz Tabyası



Resim 37. Kilye Lodos Tabyası

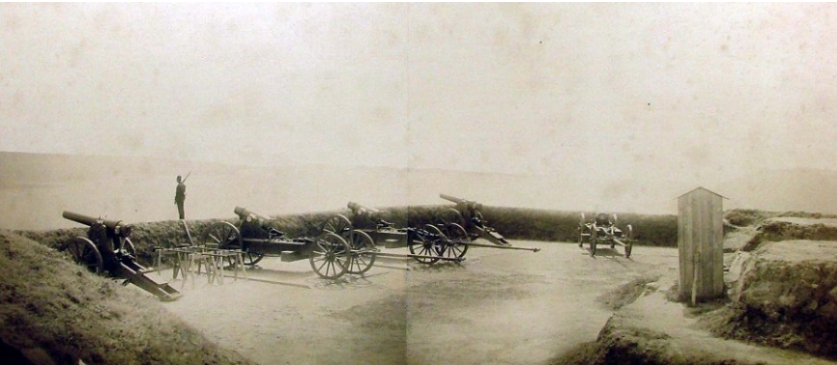
Çanakkale Tabyaları



Resim 38. Nara Baba Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi)(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)



Resim 39. Maltepe Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi)(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)



Resim 40. Rumeli Yıldız (Tekke) Tabyası (II. Abdülhamid Arşivi) (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)



Resim 41. Rumeli Yıldız (Tekke) Tabyasının doğudaki ilk boneti

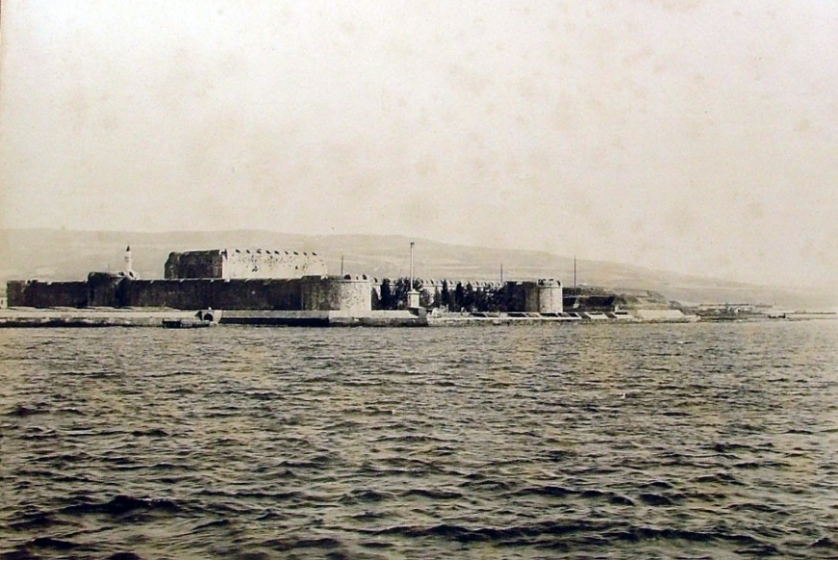


Resim 42. Rumeli Yıldız (Tekke) Tabyasının batıdaki bonetlerinden birisi

Çanakkale Tabyaları



Resim 43. Rumeli Mecidiye Tabyası



Resim 44. Çimenlik Tabyası yapılmadan önce Kal'a-i Sultâniyye surları (II. Abdülhamid Arşivi)(İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi)

Yusuf Acioglu



Resim 45. Çimenlik Tabyası



Resim 46. Çakaltepe Tabyası

Çanakkale Tabyaları



Resim 47. Karanlık Liman Tabyası



Resim 48. Topçamlar Tabyası

Yusuf Acioglu

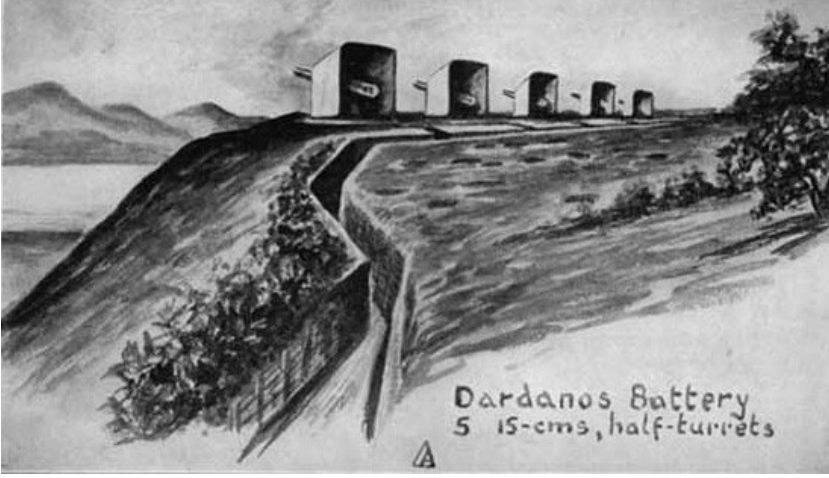


Resim 49. Domuzdere Tabyası

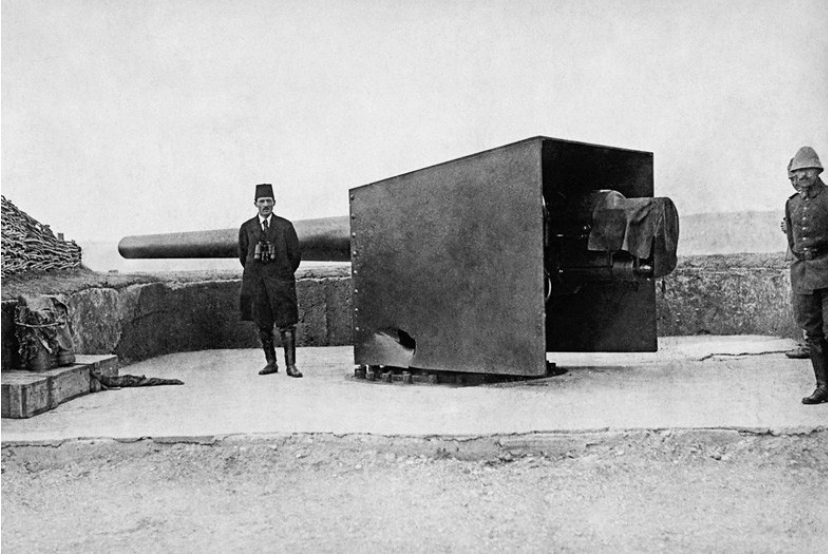


Resim 50. Kayalıktepe Tabyası

Çanakkale Tabyaları



Resim 51. Dardanos Tabyası (net.lib.byu.edu-2013)



Resim 52. Dardanos Tabyası (www.turkishnews.com.tr-2013)

AMERİKALI PRIMA DONNA LAURA SCHIRMER SULTAN II. ABDÜLHAMİD'İN HAREMİNDE ÖLDÜRÜLDÜ MÜ?

Semra DAŞCI*

Özet

Laura Schirmer (1862-1894), 19. yüzyılın ikinci yarısında Amerika'nın en ünlü opera sanatçılarından biriydi. Avrupa'nın önemli başkentlerinde, önde gelen eğitimcilerden iyi bir müzik eğitimi alan Schirmer, sesi kadar güzelliği ile de ünlü, oldukça yetenekli bir sanatçıydı. Kendisi, 1888 yılında Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul'a gelmiş ve Sultan'ın huzurunda şarkı söylemiştir. Sanatçının beğenilen gösterisinden sonra kendisine değerli armağanlar sunulmuş ve Sultan II. Abdülhamid tarafından 'saray şarkıcısı' olarak görevlendirilmiştir. Bununla birlikte, bir süre sonra Amerika ve Avrupa gazetelerinde, Schirmer ve onuç Harem gözdesinin zehirlendiğini ileri süren sansasyonel haberler ortaya çıkmıştır. İki ülke arasındaki diplomatik yazışma ve soruşturmaların ardından, sanatçının hayatta ve sağlığının yerinde olduğu anlaşılmıştır. Bu olaylar dizisi sonucunda Sultan, Schirmer'in yüklü aylığını kesmiş ve yaptığı atamayı da iptal etmiştir. Bu çalışmada, konu ile ilgili farklı türdeki belgeler toplanarak kronolojik bir düzen içinde değerlendirilmekte ve sarayda işlenen 'sözde cinayet'in, hayal ürünü romantik bir söylentiden fazlası olmadığı ortaya konmaktadır.

Anahtar kelimeler: II. Abdülhamid, Laura Schirmer, İstanbul, Amerika, şarkıcı, saray

Abstract

Was the American Prima Donna Laura Schirmer Murdered in the Harem of Sultan Abdul Hamid II ?

Laura Schirmer (1862-1894) was one of the most eminent American prima donnas in the second half of the 19th century. She received a special education from the leading professors in the European capitals. Schirmer was a highly talented performer known for her beauty. She came to the Constantinople, the capital of the Ottoman Empire and sang in the Sultan's presence in 1888. After the admirable performance, she was given precious presents and appointed the court singer by Sultan Abdul Hamid II.

* Prof.Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bornova-İzmir; E-mail: semra.dasci@ege.edu.tr

Some time later, however, the sensational headlines appeared on the American and European newspapers stating that Schirmer and thirteen favorites of the Harem had been poisoned. After the diplomatic questionings and correspondences, it was understood that Laura Schirmer was alive and well. This sequence of events resulted that the Sultan stopped the singer's large salary and revoked her appointment. Thereupon, Schirmer left Constantinople and went to Paris. In this study, we attempted to collect and evaluate different type of the documents about the topic chronologically and we demonstrated that 'the alleged murder in the palace' was nothing else than a mysterious and imaginary romantic rumor.

Key words: Abdul Hamid II, Laura Schirmer, Constantinople, America, singer, palace

Giriş...

Amerikalı soprano Laura Marguerite Schirmer (1862-1894) (**Res. 1**), Dersaadet'e gelirken daha sonra iki ülke arasında uluslararası bir sorun haline



Res.1-The Illustrated Sporting and Dramatic News, 8 Ağustos 1891, Vol. XXXV, No. 927 (Baş sayfa)

dönüşecek bir maceraya atıldığının hiç kuşkusuz farkında değildi. Söz konusu olayla ilgili ayrıntılar ve olayın seyri, gerek dönemin dış basınından, gerekse Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yer alan belge ve yazışmalardan büyük ölçüde izlenebilmektedir. Yurt dışında konuya ilgi gösteren gazetelerin haberleri kimi zaman birbiriyle tutarlılık gösterirken, kimi zaman asılsız ve hayal ürünü yorumlarla okuyucunun kafasını karıştırmaktan ve olayı dramatik bir boyuta taşımaktan öteye gitmemiştir. İstanbul'da, Sultan II. Abdülhamid'in haremine girdiği iddia edilen genç sanatçı Laura Schirmer'in, Sultan tarafından zehirlenerek öldürüldüğü haberleri her ağızda biraz daha şekil değiştirerek yayılmış ve romantik bir 'Doğu masalı' halini alan bu söylentiye, yabancı kamuoyu büyük ilgi göstermiş ve inanmak istemiştir. Tüm söylentilerin asılsız olduğu sonradan anlaşılmış olsa da olay, iki ülke arasında diplomatik yazışmalara konu olacak bir noktaya

taşınmıştır. Laura Schirmer'i Dersaadet'e getiren yaşam öyküsü, Harem'de öldürüldüğü söylentileri, dönemin sultanı II. Abdülhamid'in sanata ve yabancı sanatçılara karşı tutumu hakkında bilinenler, olayın dış basındaki yankıları ve Osmanlı Arşivi'nde bulunan resmî kayıtlar, asılsız olduğu kadar ilgi çekici de olan bu olayın seyrini takip etmekte büyük yarar sağlamıştır.

Laura Schirmer'in yaşam öyküsü ve renkli kişiliği ...

Laura Schirmer'in İstanbul'da ortadan kaybolmasını ya da ikinci evliliğini konu alan gazete haberlerinde, ünlü sopranonun yaşam öyküsüne ilişkin bilgilere çoğu zaman ayrıntılı, kimi zaman da çelişkili ve birbirinden farklı bilgilerle değinilmiştir. Bu bilgiler derlendiğinde, Laura Schirmer'in kısa yaşamının hareketli öyküsü ana hatlarıyla ortaya çıkmaktadır.

Yeteneği ve güzelliği her fırsatta vurgulanan Schirmer, 1862 yılında Boston'da dünyaya gelmiştir. Sanatçı olduğu belirtilen Alman asıllı babası Ludwig Albert Schirmer'i kaybeden Laura'ya, varlıklı bir kadın olan annesi tarafından rahat bir yaşam sağlandığı ve iyi bir müzik eğitimi alarak yetiştiği kaydedilmektedir. 22 Kasım 1869'da Boston Chickering Hall'da henüz 7 yaşında iken çıktığı seyirci karşısında Laura, çaldığı güç piyano soloları ve seslendirdiği Schubert, Mendelssohn melodileri ile dinleyicilerden ve eleştirmenlerden tam not almıştır. Genç yaşta annesi ile birlikte Avrupa'ya giden Laura, Leipzig, Berlin ve Viyana'da önemli kişilerden müzik eğitimi almıştır. Boston'da ünlü tenor ve müzik eğitmeni Charles R. Adams'dan da dersler alan Laura Schirmer, 1879'da piyanist Franz Rummel ile birlikte New York'ta ilk kez sahneye çıkmıştır. Aynı yıl Boston Globe Theatre'da John Stetson yönetiminde sahne almış, Avrupa'da isim yapma isteği ile Max Strakosch kumpanyasına katılarak Boston'dan ayrılmıştır. Genç Laura Schirmer İtalya'da iken, aynı kumpanyanın üyesi ünlü tenor Arthur Byron ile evlenmiştir. Anlatılanlara bakılırsa bu evlilik yolunda gitmemiş, Laura'nın üstün kaliteli soprano sesi de fiziği gibi bu sıkıntılı dönemde gerilemiştir. Ünlü çift, bir tiyatro alıp işletmeye çalıştıysa da başarılı olamamış, sonunda birlikte İstanbul'a gitmeye ve şanslarını burada denemeye karar vermişlerdir. Kaynakların çoğunda Arthur Byron'ın burada öldüğü, bazı kaynaklarda ise geri gönderildiği yazmaktadır.¹ Bu olayların ardından İstanbul'da kalmayı sürdüren Laura Schirmer'den haber alamayan dostları, hayatından endişe etmeye başlamışlardır; hemen ardından da Sultan II. Abdülhamid'in haremindedir tutulduğu ve sonrasında 13 kadınla birlikte zehirlenerek öldürüldüğü haberleri Avrupa ve Amerika gazetelerinde geniş yer

*Çalışmaya yaptıkları değerli katkılardan dolayı Prof.Dr. R.Hüseyin Ünal, Doç.Dr.Ömer Bıyık, Katherine Sandra Dawson ve Kaan Doğan'a içten teşekkürlerimi sunarım.

¹ "Did the Turk Murder Her", *The Morning Review* (Washington), 14 Ekim 1888, s. 4; "Pretty Laura Schirmer", *The Great Falls Leader* (Montana), 25 Aralık 1888, s. 2; "Seraglio to Altar", *The Pittsburg Dispatch*, 14 Mart 1891, s. 1; "Laura Schirmer Mapleson", *New York Dramatic Mirror*, 8 Temmuz 1893, s. 2.

bulmuştur. En sonunda hayatta olduğu öğrenilen Laura Schirmer Byron, 1891 yılı başlarında İstanbul'dan ayrılarak Paris'e dönmüş ve burada önemli bir emperzaryo olan Henry Mapleson ile evlenmiştir (Res. 2). Laura Schirmer Mapleson, çalkantılı geçen yıllarının ardından meslek yaşamında eski başarısını yakalayarak Berlin, Londra ve Paris başta olmak üzere Avrupa başkentlerinde sahneye çıkmış, daha sonra ülkesine dönerek sanat yaşamını burada sürdürmüştür (Res. 3, 4). Laura Schirmer Mapleson'ın, ikinci evliliğinden ölümüne kadar geçen birkaç yılı yoğun bir çalışma temposu içinde geçirdiği anlaşılmaktadır.²



Res.2-Pittsburg Dispatch, 14 Mart 1891, s. 1. (Sol yan)

Res.3-New Songs, Boston 1892, Oliver Ditson Company, (Baş sayfa), Sheridan Libraries, Johns Hopkins University (box 140; item 100) (Sol alt)

Res.4-The New York Dramatic Mirror, 8 July 1893, Vol. XXX, No. 758 (Baş sayfa) (Sağ alt)



² "Did the Turk Murder Her", *The Morning Review* (Washington), 14 Ekim 1888, s. 4; "In the Harem", *Daily Telegraph* (Hawks Bay), 17 Kasım 1888, Issue: 5378, s. 2; "Laura Schirmer Mapleson", *The New York Dramatic Mirror*, 8 Temmuz 1893, s. 2; "The Musical World", *Lewiston Saturday Journal*, 19 Haziran 1895, s. 5.

İstanbul'da saray haremine kapatılarak esir tutulduğu ve zehirlenerek öldürüldüğü iddia edilen Laura Schirmer'in gerçek ölümü (!) 24 Ocak 1894 tarihinde gerçekleşmiştir (**Res. 5**). Genç yaşta yaşama veda eden ünlü sanatçının ölüm nedeni ise zehirli dondurma değil, pnömonidir (akciğer iltihabı, zatürre). Ünlü prima donnanın, ilerleyerek kendisini ölüme götüren hastalığa "Fencing Master" (Eskrim Ustası) operetini (**Res. 6**) sahneledikleri sırada yakalandığı ve son birkaç gününü baygın halde sayıklayarak geçirdiği kaydedilmiştir. Yakalandığı influenza atağını izleyen pnömoni nedeniyle New York, Everett House'da yaşamını yitiren Laura Schirmer'in cenazesi, annesi ve eşi Henry Mapleson eşliğinde, evinin bulunduğu Boston'a götürülerek düzenlenen tören ardından Cambridge, Mount Auburn Mezarlığı'nda toprağa verilmiştir.³

DEATH OF LAURA SCHIRMER MAPLESON.

The Singer Succumbs to Pneumonia Following an Attack of Influenza.

Mrs. Laura Schirmer Mapleson, wife of Col. Henry Mapleson, died yesterday at the Everett House of pneumonia, which followed an attack of influenza caught on the stage of the Pittsburg Opera House Jan. 13. She was unconscious several hours before her death. Her husband and Dr. Valentine Mott were with her when she died.

Mrs. Mapleson was born in Boston in 1862, and her maiden name was Laura-Marguerite Schirmer. When a child she had a pleasing voice, and her gifts as a vocalist and pianist were those of a prodigy. When seven years old she appeared as an infant phenomenon at Chickering Hall, Boston, and her playing and singing won her applause and favorable criticism.



Laura Schirmer Mapleson.

Thus far what she knew of music and vocalization was due mainly to instinct and precocity. She studied for the lyric stage at Leipzig, Berlin, and Vienna. Her first appearance as a trained cantatrice was in this city when she was seventeen years old.

Res.5-New York Times, 25 Ocak 1894.



Laura Schirmer-Mapleson, the star prima donna, whose portrait appears above, has won a veritable triumph in the title-role of De

Res.6-Eskrim Ustası / (The Fencing Master) adlı operadan bir sahne. The New York Dramatic Mirror, 28 Ocak 1893, s. 2.

³ "Death of Laura Schirmer Mapleson", *The New York Times*, 25 Ocak 1894, s. 8; "To Sleep at Mt. Auburn", *Boston Daily Globe*, 25 Ocak 1894, s. 11; "Laura Schirmer Mapleson", *The New York Dramatic Mirror*, 3 Şubat 1894, s. 5.

Laura Schirmer, kendisini tanıyanların anlatımlarına göre, özel yaşamında ve arkadaşlık ilişkilerinde de sahnede olduğu kadar büyüleyiciydi. Dürüst, dost canlısı, cömert ve geçinilmesi kolay biri olarak tanımlanıyordu; ayrıca beş dil biliyor, ev yaşamıyla ilgili işlerde de oldukça becerikli olduğu söyleniyordu.⁴ Mesleki başarılarını konu alan haberler dışında onun renkli kişiliğini ortaya koyan haberler de dönemin basınına yansımıştır. Örneğin, 1891 tarihli bir gazete haberinde, Laura Schirmer Mapleson'ın konuşan papağanlara olan düşkünlüğünden ve birkaç özel türe sahip olduğundan sözedilmektedir.⁵

Dönemin gazetelerine aksetmiş bir diğer ilgi çekici haber ise, “Bayan Mapleson’ın Köpek Taşıma Çantası” başlığını taşımaktadır (**Res. 7**). Tüm prima donnaların, özellikle de yanlarındaki küçük köpekler yüzünden en iyi oteller tarafından reddedilenlerin, Schirmer’e minnettar olmaları gerektiği vurgulanmaktadır. Bunun nedeni, kendisinin bu sıkıntıya son veren bir düzeneğin mucidi olmasıdır. Schirmer, Monaco Prensesi tarafından kendisine hediye edilen küçük Rus köpeğini gittiği yerlere gözlerden uzak bir içimde rahatça götürebilmesini sağlayan küçük bir bavul şeklinde tasarladığı taşıma çantası ile haber olmuştur. Haberde, taşıma çantasının sade bir çizimi de yer almaktadır.⁶



Sesinin güzelliği kadar fiziksel görünüşü ile de beğeni toplayan Laura Schirmer, güzelliği nedeniyle tüm Avrupa’da “La Belle Américaine” olarak tanınmıştır. Sahip olduğu bu güzellik, kozmetik ürünlerin tanıtım ve reklamında da rol almasını sağlamıştır (**Res. 8**). 1892 Mayıs tarihli haberde Schirmer’in, ürünü kullandığına ve onayladığına dair kendi el yazısı ile yazılmış ve imzalanmış metin kopyası yer almakta,⁷ tüm bu ve benzeri haberler, sanatçının, döneminde sahip olduğu popülerliği ortaya koymaktadır.

Res.7-San Francisco Call, Vol.72,
No. 129, 7 Ekim 1892, s. 8.

⁴ “Not a Harem Victim”, *The Boston Daily Globe*, 21 Temmuz 1891, s. 4

⁵ “Artists and Pets”, *Bradford Era* (Pennsylvania), 12 Kasım 1892, s. 3.

⁶ “Mrs. Mapleson’s Dog Bag”, *San Francisco Call*, 7 Ekim 1892, No. 129, Vol. 72, s. 8.

⁷ “Mme. A Ruppert’s Face Bleach”, *The World*, 25 Mayıs 1892, s. 15.

Dış Basında Laura Schirmer olayı ...

Laura Schirmer ve tenor eşi Arthur Byron'ın başkent İstanbul'a gelmelerinin ardından olayların seyri giderek karmaşık bir hal almaya başlamıştır. Bu karışıklığın çıkış noktası, anlaşıldığı kadarıyla Avrupa gazetelerinde çıkan bir haberdir. Paris, 22 Ağustos 1888 tarihli *Gil Blas* gazetesinde çıkan "İnanılmaz Ama Gerçek" başlıklı haber (Res. 9), Perugini⁸ ile de sahne almış olan Amerikalı güzel ve ünlü şarkıcı Laura Schirmer'in tuhaf bir biçimde ortadan kaybolduğunu yazmaktadır. Habere göre, temsil için İstanbul'da bulunan sanatçının, Sultan'ın haremine kendi isteği ile girip girmediği bilinmemektedir. Ailesinin ısrarı ile onu özgürlüğüne kavuşturmak üzere adım atan Birleşik Devletler Bakanı, zehirli dondurma yiyen diğer onüç kadınla birlikte yurttaşları Schirmer'in de öldüğünü belirtmiştir.⁹ Aynı haberin, aynı gün *La Presse* gazetesinde¹⁰ ve bazı ayrıntı farklılıkları ile birçok gazete ve dergide yer aldığı da görülmektedir.¹¹



Mme. A. Ruppert's Face Bleach.

WHAT MAKES WOMEN BEAUTIFUL?

Read what Mrs. LAURA SCHIRMER MAPLESON, the Acknowledged Beauty and Popular Prima Donna, says of Mme. A. RUPPERT'S World-Renowned FACE BLEACH and profit by her experience.

Mrs. Laura Schirmer Mapleson, who was voted at the Actors' Fair recently held at Madison Square Garden the most beautiful and popular Prima Donna, sends her acknowledgment of the great merit of my world-renowned Face Bleach. A correct facsimile of her letter and photograph I give herewith.

The superiority of Mme. RUPPERT'S preparations over all others is unquestioned. Everything about them inspires confidence. For blemishes of the skin or to keep the complexion faultless they are marvellous. Mme. RUPPERT has had patients in her parlor while using with but one side of the face cleared to show the wonderful effect of her Face Bleach.

Mrs. A. RUPPERT'S Hand Lotion for softening and whitening the hands is exquisite. Her Almost Oil Complexion Soap, which is the only soap made of the pure oil of sweet almonds, is a most excellent toilet soap, and to prove its superiority Mme. RUPPERT will this week present to every purchaser of her Face Bleach a Bar free. The new book recently published by Mme. RUPPERT, titled, "How to be Beautiful," will be given to all callers free. If you cannot call or live outside the city send six cents postage and it will be mailed you promptly. This work, which has taken Mme. RUPPERT years to compile, should be read by every one who values perfection of the face and figure.

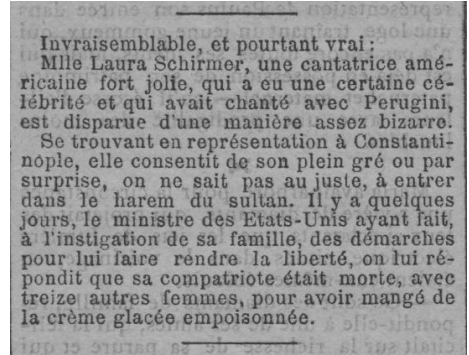
MME. A. RUPPERT,
6 EAST 14TH ST., NEW YORK.

Branch Parloirs: 470 Fulton St., Brooklyn, 200 Market St., Newark, and all the large cities in the United States.

126 East 34th Street
New York, 20 April 1892

Madame
I am delighted with
your "Face Bleach"
I find it the very best
preparation, delightful
in quality and
marvellous in its results.
Yours faithfully,
Laura Schirmer Mapleson

Res.8-The World, 25 Mayıs 1892, s.



Invraisemblable, et pourtant vrai:
Mme. Laura Schirmer, une cantatrice américaine fort jolie, qui a eu une certaine célébrité et qui avait chanté avec Perugini, est disparue d'une manière assez bizarre.

Se trouvant en représentation à Constantinople, elle consentit de son plein gré ou par surprise, on ne sait pas au juste, à entrer dans le harem du sultan. Il y a quelques jours, le ministre des Etats-Unis ayant fait, à l'instigation de sa famille, des démarches pour lui faire rendre la liberté, on lui répondit que sa compatriote était morte, avec treize autres femmes, pour avoir mangé de la crème glacée empoisonnée.

Res.9-Gil Blas, 22 Ağustos 1888, s.

⁸ Signor Perugini / Giovanni Perugini olarak bilinen John H. Chatterton ile *Fra Diavolo*'da birlikte sahne almışlardır. Max Strakosch ve C. D. Hess Kumpanyası'nın sahneye koyduğu eser, Philadelphia, Chestnut Street Opera House'da sahnelenmiştir. Bkz: Frank Hamilton (Ed.), *Opera in Philadelphia, Performance Chronology 1867-1927*, 2009, s. 42.

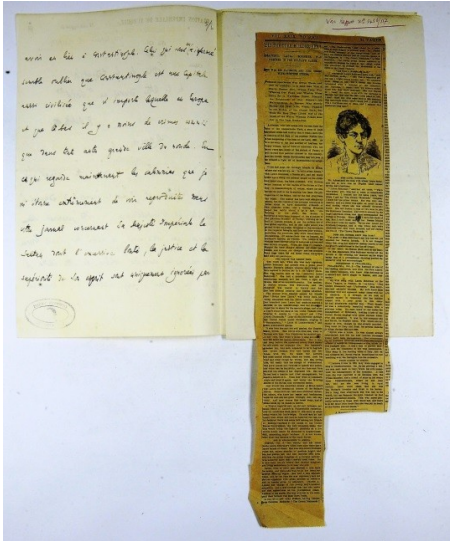
⁹ "Courrier des Theatres", *Gil Blas*, 22 Ağustos 1888, Paris, s. 4.

¹⁰ *La Presse*, 22 Ağustos 1888, Paris, s. 3.

¹¹ "Divers", *Officiel-Artiste*, 23 Ağustos 1888, Paris, s. 6.



Res.10-The World, 7 Ekim 1888, s. 1.



Önce *The World* (New York) gazetesinin 7 Ekim 1888 baskısında birinci sayfadan ilk haber olarak verilen “*Türk Onu Öldürdü mü? Güzel Laura Schirmer Sultan’ın Haremde Zehirlendi*” başlıklı haber (Res. 10), 14 Ekim 1888’de *The Morning Review*’da (Washington) aynı başlık ve içerikle yer almıştır. Osmanlı Devleti’nin Washington elçisi Mavroyeni Bey’in Hariciye Nezareti’ne gönderdiği tahrirat, *The World*’de çıkan habere ait gazete kupürünü de içermektedir ¹² (Res. 11). Haberde, Büyük Türk’ün ihtişamı ile gözleri kamaşan Bostonlı güzel Laura’nın zehir ile ölümüne gönderildiği, ‘Binbir Gece Masalları’nın romansından uzak bu suç ve cinayet öyküsünün, denizaşırı bir

yerden, korkunç Türk’ün ülkesinden geldiği yazmaktadır. Habere göre, popüler bir opera sanatçısı olan Laura Schirmer, Sultan’ın haremde 13 diğer kadınla birlikte zehirlenmiştir. Olay gizli tutulmaya çalışılsa da sanatçının Milano’daki arkadaşları, bunun gerçek olduğunu düşündüklerini, önde gelen bir Milano gazetesine ifade etmişlerdir. Laura’yı yaldızlı esaretinden kurtarmak için arkadaşlarının ve Amerika Birleşik Devletleri’nin çeşitli girişimlerde bulunduğu, ancak bir gece dondurmanın içine konulan zehirle, Laura’nın da aralarında bulunduğu harem kadınlarının (*The Morning Review*’a göre 14 kadın)

Res.11-İlişikte *World* gazetesinin haberi ile Mavroyeni Bey’in Hariciye Nezareti’ne gönderdiği mektuptan. BOA, HR.SYS. no. 59/45, 14 Ekim 1888

¹² BOA, HR.SYS. 1888.10.14 59-45.

öldürüldüğü belirtilmektedir. Konuya geniş yer veren haberde, bu ülkede kadınların köpeklerden daha ucuz ve değersiz olduğu, güzel yüzü ve büyüleyici sesi ile Laura Schirmer'in de sabah diğer kadınlarla birlikte ölü bulunduğu, herhangi bir soruşturmaya gerek duyulmadan aceleyle isimsiz mezarlara gömüldüğü ve böylece perdenin kapandığı yazılmıştır. Habere göre Laura'nın varlıklı ve dul bir kadın olan annesi, Boston yakınlarında küçük kızı ile birlikte yaşamaktaydı ve yaşanan bu talihsiz olaydan henüz haberdar değildi. Sanatçının eğitim yaşamına ve kariyerinin başlangıcına ilişkin ayrıntılara yer veren haber, İngiliz tenor Byron'la yaptığı evliliğe ve bu evliliğin kötüye gitmesine de değinmektedir. Byron'ın, Laura Schirmer'e onu küçük düşürecek biçimde davranması sanatçıyı karamsarlığa düşürmüş, bu durum meslekî başarısını da etkilemiştir. Laura'nın kendisine gelen iş tekliflerini, kocası kendisine eşlik etmediği sürece kabul etmediği, İstanbul ile bir iş bağlantısı kurarak şanslarını burada denemek istedikleri yazılmıştır. *The World*'ün geniş yer ayırdığı haberde, Schirmer'i tanıyan kişilerin konuyla ilgili görüşlerine de yer verilmiştir. Byron'ın burada başarısız olması nedeniyle geri gönderildiği de, Byron'a ne olduğunun bilinmediği de bu görüşler arasındadır. İstanbul'da kumpanyanın idaresini Laura Schirmer'in üstlendiği kaydedilmektedir. 1887 kışında Milano'da bulunan Amerikalılar, Laura'nın, Sultan'ın mahkûmu olduğunu işitmiş, bazıları kaçırıldığına inanırken, onun eğilimlerini bilen diğerleri, onun bu tutsaklığa gönüllü gittiğine inanmışlardı. Bu dönemde Laura'nın, Osmanlı üst düzeyi ile yakın ilişkiler kurduğu, Sultan'ın gözdesi olarak imparatorluğun lüksü içinde yaşadığı söylentilerinden de bahsedilmektedir. 1888 yazında intihar ettiği dair ulaşan habere, onu tanıyan kimsenin inanmadığı ancak İtalyan gazetelerinin yazdığı gibi öldürüldüğüne inanıldığı belirtilmektedir.¹³

17 Kasım 1888 tarihli *Daily Telegraph*'ın "Harem'de" başlıklı haberi de bu konuyu ele almaktadır. Sultan'ın haremde 13 kadınla birlikte zehirli dondurma ile öldürülen Schirmer'in, geçen yaz (1887 yazı) bir gemiyle Boğaziçi'ne geldiği, burada Sultan'ın görevlilerinden biri ile tanıştığı bilgisiyile başlayan haber, farklı ayrıntılarla devam etmektedir. Tanıştığı bu saray görevlisi sanatçıya Sultan'ın sarayındaki büyüleyici, ihtişamlı yaşamdan söz etmiş ve onu Sultan'ın eşlerinden biri olmaya teşvik etmiştir. Schirmer, 'yıldızlı bir hapisane'ye girmiş ve kısa zaman öncesine kadar kendisinden bir haber alınamamıştır. Yakın zamanda denizin ötesinden bir hikâye duyulmuştur; bu hikâyede tenor Giovanni Perugini¹⁴ de romantik bir bölümde rol almaktadır. Buna göre, Perugini'den Harem'deki kadınlara bir perdenin arkasından şarkı söylemesi istenir. Tenor, *Les Huguenots*'dan bir bölüm söyledikten sonra perdenin ardından operanın sıradaki solosu yükselir; sesin, az rastlanır bir tınısı vardır. Perugini, daha önce İtalya ve Boston'da dinlediği bu sesi tanıır ancak sanatçıdan bir mesaj

¹³ "Did the Turk Murder Her", *The World* (New York), Vol. XXIX, No. 910, 7 Ekim 1888, s.1; "Did the Turk Murder Her", *The Morning Review*, (Washington), 14 Ekim 1888, s. 4.

¹⁴ Signor Giovanni Perugini adı ile tanınan ünlü tenor John Halay Agustine Chatterton'dır (1855 - 1914). Yaşamı ile ilgili yazılanlar arasında İstanbul'a gittiği ile ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır.

alabilmek için boş yere çabalar; zira falaka korkusu, Perugini'nin rüşvet teklifinden daha güçlü ve etkilidir. Haberin devamında, bu büyüü sesin, Perugini'yi St. Petersburg'a kadar takip ettiği ve tenorun İstanbul'a dönmek için acele ettiği ve Laura'nın serbest bırakılması için Amerikalı yetkililerden yardım sağlamaya karar verdiği anlatılmaktadır. Talihsiz kadından iyi bir haber alabilmek için gayret eden Perugini, Harem'deki kadınlara güzellik malzemeleri satan yaşlı bir kadın satıcının hizmetinden yararlanır. Satıcı kadın, Harem'e yaptığı birkaç ziyaretin ardından Perugini'ye haber getirir, bu habere göre, tenorun şarkısına karşılık veren genç kız ölmüştür.¹⁵

The Great Falls Leader'ın (Montana), 25 Aralık 1888 tarihli haberi, Laura Schirmer'in Harem'de zehirlendiği iddiasının gerçek olmadığını bildiren ilk haberler arasındadır. Burada, parfümle zehirlendiği iddia edilen dünyaca ünlü *prima donna* ile Byron'ın, aralarında çıkan tartışma sonucu ayrıldıkları, daha sonra zehirlenme hikâyesinin ortaya atıldığı, bir süre kendisinden haber alınamayan Laura'nın güvenli bir biçimde yeniden ortaya çıktığı ve aslında hiç esir olmadığı bilgisine ver verilmiştir.¹⁶

The Pittsburg Dispatch'in bir haberine göre ise Laura Schirmer hakkındaki söylentinin asılsız olduğu 11 Kasım 1888'de anlaşılmıştır. Haberde, Arthur Sullivan'ın¹⁷ *Mikado* için baş şarkıcı aradığı sırada Avrupa'daki tüm müzik merkezlerine telgraf çekildiği ancak Schirmer'in bulunamadığı kaydedilmektedir. Kocası ile yaşadığı beraberliğin katlanılamaz bir hal alması ve Byron'ın İtalya'ya gönderilmesinin hemen ardından hiç zaman kaybetmeyen İtalyan gazetelerinde Laura Schirmer'in zehirlenme hikâyesinin beliriverdiği yazılmıştır. Habere göre Paris'teki Henry Haynle¹⁸, Schirmer'in nerede olduğu ile ilgili ilk ipucuna ulaşan kişidir. Yüzlerce mil yol seyahat ettikten sonra onunla ilgili doğrudan bir iz bulmuş ve bu izi takip ederek 11 Kasım'da onunla görüşmüş ve hemen ardından Boston'a bir not ulaştırmıştır. Bu not şöyledir:

*"Paris, 11 Kasım 1888 – Bayan S. bulundu. Kendisi iyidir ve arkadaşlarını kabul etmekte özgürdür. Amerikalı bir menajerin talep etmesi durumunda çalışabilecektir ve seyahat etmeye itirazı bulunmamaktadır."*¹⁹

1888 Kasım'ında İstanbul'da olduğu anlaşılan Laura Schirmer'in İstanbul'dan Paris'e döndüğü haberi 1891 Ocak ayına rastlamaktadır.²⁰ Paris'e dönen Laura

¹⁵ "In the Harem", *Daily Telegraph*, (Hawking Bay), Issue: 5378, 17 Kasım 1888, s. 2.

¹⁶ "Pretty Laura Schirmer", *The Great Falls Leader* (Montana), 25 Aralık 1888, s. 2.

¹⁷ Arthur Sullivan (1842-1900), dönemin ünlü İngiliz bestecisidir.

¹⁸ Haberde adı geçen Henry Haynle ile ilgili herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

¹⁹ "Seraglio to Altar", *The Pittsburg Dispatch*, 14 Mart 1892, s. 1

²⁰ "Musical Notes", *The Sporting Life*, (Philadelphia), Vol. 16, 24. Ocak 1891, s. 11.

Schirmer, ünlü emprezaryo James Henry Mapleson ile 17 Mart 1891 tarihinde İngiliz Elçiliği'nde evlenmiştir.²¹

Hawke's Bay Herald'in 11 Mayıs 1891 tarihli ve "Bir Gelinin Tuhaf Kariyeri" başlıklı haberinde, Laura Schirmer'in Henry Mapleson ile gerçekleştirdiği ikinci evliliğe değinirken sanatçının geçmiş yaşamına da yer verilmekte, sözkonusu olayla ilgili farklı iddialar ortaya konmaktadır. Habere göre, Giovanni Perugini ve İngiliz tenor Byron'ın da bulunduğu Maurice Strakosch'un kumpanyasına katılan Laura, daha sonra Byron ile evlenmiştir; ancak evlilik zamanla mutsuz bir hal almış, bir opera kurmak için İstanbul'a gelen çift, tüm parasını bu girişimde kaybetmiştir. Bu durum, Arthur Byron'ın ölçsüz alışkanlıklara sürüklenmesine ve sonunda ölümüne yol açmıştır. Haberin devamında, bu olayın ardından Laura'nın, İstanbul'da müzik dersleri vererek, Amerikan ve İngiliz Büyükelçiliklerinde sık sık, Sultan'a da ara sıra şarkı söyleyerek geçimini sağladığı belirtilir. Sanatçı, daha sonra Paris'e giderek burada Sbriglia²² ile çalışmış ve Marie Roze'dan ayrılmış olan Henry Mapleson ile evlilik yolunda bir adım atmıştır.²³

Laura Schirmer'in sözde zehirlenmesi olayı ile ilgili olarak bu süreçte gazetelerde sayısız haber yayınlanmıştır; bunlardan biri, konuya açıklık getirmesi bakımından özellikle dikkat çekicidir. *Chicago Tribune* gazetesinin 2 Ağustos 1891 tarihli baskısında yer alan "Maceraperest bir Prima Donna" başlıklı bu haber, ünlü sanatçının İstanbul günlerine ve yaşadıklarına dair ayrıntılı açıklamalara yer verir. Doğulu bir hükümdarın haremde aylarca esir tutulduğu masalının bu tarihte yeniden canlanmasının nedeni, emprezaryo eşi Henry Mapleson'ın, Laura Schirmer'in de prima donna olarak yer alacağı İngilizce bir opera için Amerika'ya geleceğinin duyurulmasıdır. Haberde, Laura Schirmer'in *Paris Petit Journal* tarafından başlatılan ve 13 koro şarkıcısı ile birlikte Abdülhamid'in sarayında dondurma ile zehirlendiği iddiası ile ses getiren haberlerden son derece rahatsız olduğu ifade edilmekte ve Schirmer'in Sultan'la görüşmesinin gerçek öyküsünün artık bilindiği vurgulanmaktadır. Haberde, gerçek olduğu söylenen öykü, özetle şöyledir: Korku ve titreme içindeki Laura'ya, Sultan'ın huzuruna kadar Sadrazam, harem ağası ve diğer yüksek dereceli memurlar eşlik ederler. Bir ölüm sessizliğinde Laura şarkı söylemeye başlar. Her parçanın bitiminde Sultan başı ile onaylar. Tek bir kelime konuşulmaz. Laura gergin ve korkmuş bir halde söylemeyi, Sultan da başı ile onaylamayı sürdürür, ta ki sanatçı farklı türlerden yaklaşık otuzaltı seçme eseri içeren konser repertuarını tamamlayıncaya kadar. Tamamen bitkin bir durumdaki Laura Schirmer gönderilmeyi beklerken, Sadrazam aldığı işaretle Sultan'a yaklaşarak bir emir alır. Fransızcaya çevrilen ve başmabeyinci

²¹ "Colonel Mapleson Married", *San Francisco Call.*, Vol. 69, No. 108, 18 Mart 1891, s. 1.

²² Giovanni Sbriglia (1832-1916): 1875'te Paris'e yerleşmiş ve yaşamının sonuna kadar burada yaşamış İtalyan tenor ve önemli bir müzik öğretmeni.

²³ "A Bride's Strange Career", *Hawke's Bay Herald*, Vol. XXVI, Issue 8968, 11 Mayıs 1891, s. 4.

tarafından Schirmer'e iletilen emir şöyledir: “*Haşmetmeapları sizin bu Türkçe şarkıyı söylemenizi buyuruyor*” derken aynı anda eline bir beste verir. Bir an olsun dinlenmeksizin Laura Schirmer, Sultan'ın işaretiyle yeniden söylemeye başlar; neyse ki bu zor sınavı geçmeye yetecek kadar Türkçe öğrenmiştir. Sultan ilk kez beğeniyle gülümser. Bunun ardından son sınav gelir; Sadrazam tekrar Sultan'a yaklaşarak aldığı emri sanatçıya iletir. Bu, “*Haşmeapları dans etmenizi buyuruyor.*” emridir. Bu, prima donna için zor bir andır. Yine de, Sultan gittikçe hızlanan bir tempoda alkış tutarken, Schirmer vals yapmaya başlar ve bu durum, dansçı sersemleyip, onu yere düşmekten kurtaran bir saray görevlisine doğru yuvarlanıncaya kadar sürer. Sultan kendisine 10.000 altın kuruş, elmas bir yüzük ve bir çift terlik verir ve onu Osmanlı İmparatorluğu sarayına yüklü bir maaşla saray şarkıcısı tayin eder.²⁴

Chicago Tribune gazetesinin bu haberinden, Laura Schirmer'in, hakkında çıkarılan asılsız dedikodulardan rahatsızlık duyarak buna bir son vermek üzere bir açıklama yaptığı, böylelikle gerçek öykünün sanatçının anlatımıyla açığa çıktığı anlaşılmaktadır. Bunun yansımalarını sonraki haberlerde görmek mümkündür; bu tarihten sonraki haberlerde, buradaki öykünün dikkate alındığı ve aktarıldığı görülür.²⁵

Başbakanlık Osmanlı Arşivinden belgelerle Dersaadet'te Laura Schirmer olayı ...

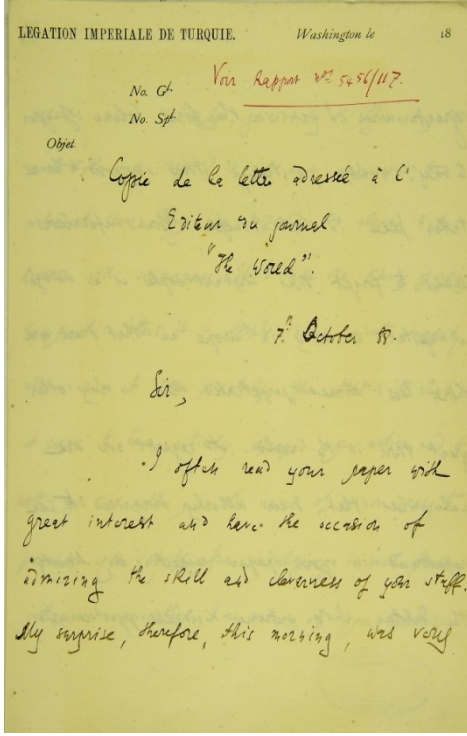
Laura Schirmer'in 1888 yılında eşi ile birlikte geldiği Osmanlı başkentinde ortadan kaybolduğu, sonrasında da II. Abdülhamid'in haremünde zorla tutulduğu ve ardından zehirli dondurma ile zehirlenerek öldürüldüğü haberlerinin önce Avrupa, daha sonra Birleşik Devletler gazetelerinde yer almaya başlaması iki ülke arasında bazı resmî yazışmaların yapılmasını kaçınılmaz kılmıştır.

Başbakanlık Osman Arşivi'nde, konuyla ilgili bazı yazışmalar mevcuttur. Bunlardan biri 1 Eylül 1888 (24 Zilhicce 1305) tarihlidir; Paris'te basılan *Gil Blas* dergisinde çıkan ve şarkı söylemek için gittiği İstanbul'da Harem-i Hümayun'a alınarak öldürüldüğü iddia edilen Laura Schirmer ile ilgili haberin tercümesini içermektedir.²⁶ Söz konusu haber *Gil Blas* dergisinde 22 Ağustos 1888'de yayınlanmıştır (**Res. 9**). Haberin yurt dışında duyulmasının hemen ardından yazışmaların başladığı anlaşılmaktadır.

²⁴ “An Adventurous Prima Donna”, *Chicago Tribune*, 2 Ağustos 1891, s. 9.

²⁵ Bkz: “*The New York Dramatic Mirror*”, 8 Temmuz 1893, s. 2; “*Dramatic Gossip*”, *The Star* (New Zealand), Issue 4907, 24 Mart 1894, s. 3.

²⁶ BOA, Y..PRK.SRN., no. 2/46, 24.Z.1888 (1 Eylül 1888).



Konu ile ilgili bir diğer belge grubu ise Washington Elçisi Mavroyeni Bey'in²⁷ kaleminden çıkmıştır. Bunlardan biri Mavroyeni Bey tarafından 7 Ekim 1888 tarihinde *The World* gazetesinin editörüne yazılmıştır (**Res. 12**). Editöre gönderilen İngilizce metnin kopyası ile aynı metnin Fransızca tercümesi Hariciye Nazırı Said Paşa'ya, İstanbul'a gönderilmiştir. Fransızca belgeye *The World*'de çıkan haberin yer aldığı gazete kupürü de eklenmiştir.²⁸ Mavroyeni Bey tarafından kaleme alınan bu belgelerin, haber *The World* gazetesinde baş sayfadan verildiği gün,²⁹ hiç zaman kaybetmeden yazıldığı anlaşılmaktadır.

Res.12-Mavroyeni Bey'in *World* gazetesi editörüne yazdığı mektubun ilk sayfası.

BOA, HR. SYS., no. 59/45, 7 Ekim 1888

Mavroyeni Bey, editöre yazdığı dört sayfalık mektubunda şunları söylemektedir:

“... Beyefendi, gazetenizi sık sık büyük bir ilgiyle okurum.

Bu nedenle de personelinizin zekâsını ve becerikliliğini takdir

etme imkânım oldu, ancak bugünkü sayınızın birinci sütununda,

İstanbul'da geçtiği varsayılan garip hikâyeyi okuyunca çok şaşırdım.

²⁷ Alexandre Mavroyeni Bey (1848-1929): 1867 yılında açılan Washington Elçiliği'nde 1887-1896 yılları arasında Osmanlı elçisi olarak görev yapmış Ermeni asıllı Osmanlı vatandaşıdır. Babası Spiridon Mavroyeni Paşa, II. Abdülhamid'in baştabibi idi. Bkz. Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmani / Osmanlı Ünlüleri*, C. VI, 1996, s. 1728.

²⁸ Haberın özet metni için bkz. s. 8.

²⁹ Bkz. “Did the Turk Murder Her?”, *The World* (New York), Vol. XXIX, No. 910, 7 Ekim 1888, s. 1.

Semra Daşcı

Size bu haberi veren kimse İstanbul'un, Avrupa'daki herhangi bir başkent kadar medenî olduğunu ve bu kentte, dünyanın herhangi bir büyük kentinden daha az suç işlendiğini unutmuş görünmektedir. Gazetenizde, Zat-ı Şahaneleri Sultan hakkında dile getirildiğini görünce şaşırduğım iftiralara gelince: Sultan Hazretlerinin aşırı iyilikseverliğini, adaletini ve zekâsının üstünlüğünü gözardı eden cahilleri yalanlamaya tenezzül etmeyeceğimi söylememe izin verin. Bunlar, gerçekte ciddiye alınmayacak, çok saçma iftiralar. Size bu mektubu, sadece kişisel fikirlerimi aktarmak için yazma cüretini gösteriyorsam, gözünüzden kaçmış hususlara özel olarak dikkatinizi çekmek ve akl-ı selim adına, personelinizi, okurlarınızın alçakça ve yersiz olduğuna inandığım iftiralarından korumayı amaçladığım içindir.

Saygılarımla.

Mavroyeni”³⁰

Metnin, ilk sayfasının sağ üst köşesine kırmızı mürekkeple not edilen yazı 5456/117 numaralı rapora bakılmasını söylemektedir. 5456/117 numaralı rapor ise Mavroyeni Bey tarafından kaleme alınmış 9 Ekim 1888 tarihli bir diğer evraktır.³¹ *World* gazetesinin haberinin İngilizce'den Fransızca'ya tercümesini içeren bu onbeş sayfalık metin Hariciye Nazırı Said Paşa'ya hitaben yazılmıştır.

14 Ekim 1888 tarihli ve 5458/119 numaralı bir diğer tahrirat yine Washington Elçiliği'nden İstanbul'a, Said Paşa'ya gönderilmiştir;

“...Sayın Bakan, Byron'la³² ilgili 117 numaralı raporumu teyit etmekten şeref duymaktayım. “Washington Post”ta

³⁰ BOA, HR. SYS., no. 59/45, 7. 10. 1888

³¹ BOA, HR. SYS., no. 59/45, 9. 10. 1888

³² Laura Schirmer Byron kastedilmektedir.

Amerikalı Prima Donna Laura Schirmer Sultan II. Abdülhamid'in.....

*yayımlanan, Boston'dan yollanmış bir telgrafın ekte
sunduğum özetinden, Zat-ı şahaneleri, "World"ün iftiralarının
hiçbir mesnede dayanmadığının kanıtlandığını görecektir.
Böylece, yukarıda sözü edilen 117 No.lu raporumun sonuçları
kesin olarak doğrulanmış bulunmaktadır. Ekselansları
böylece, "New York World" gibi önemli bir gazetenin bile
nasıl bir hafiflikle suç işlediğine şahit olmaktadır.
Sayın Bakan, size duyduğum derin saygıyı kabul
buyurun. Çok mütevazı ve çok sadık hizmetkârınız.
Mavroyeni."³³*

Belgenin devamında, Mavroyeni'nin sözünü ettiği, Boston'dan gönderilen telgrafi konu eden gazete kupürü de yer almaktadır (**Res. 13**). Yazının Fransızca tercümesini el yazısı ile altına yazmıştır. Tüm gerçeği açığa çıkaran telgraftan bahseden gazete haberi şöyledir:

LAURA SCHIRMER

Kendisinin, Sultan'ın Hareminded zehirlendiği hikâyesi doğru değildir.

The Washington Post'a Özel.

*Boston, Ekim 10- Amerikalı şarkıcı Laura Schirmer'in Sultan'ın
hareminded zehirlendiğini önce Ağustos ayında yayımlanan ve
geçtiğimiz Pazar yeniden yayımlanan söylenti hiç kuşkusuz gerçek
dışıdır. Annesi bu şehirde Dr. Vogel ile yaşamaktadır. Söylenti ilk
yayımlandığında onun buradaki yakınları İstanbul'a bir telgraf
gönderdiler ve 20 Ağustos'ta aşağıdaki cevap geldi.*

³³ BOA, HR. SYS., no. 59/45, 14.10.1888

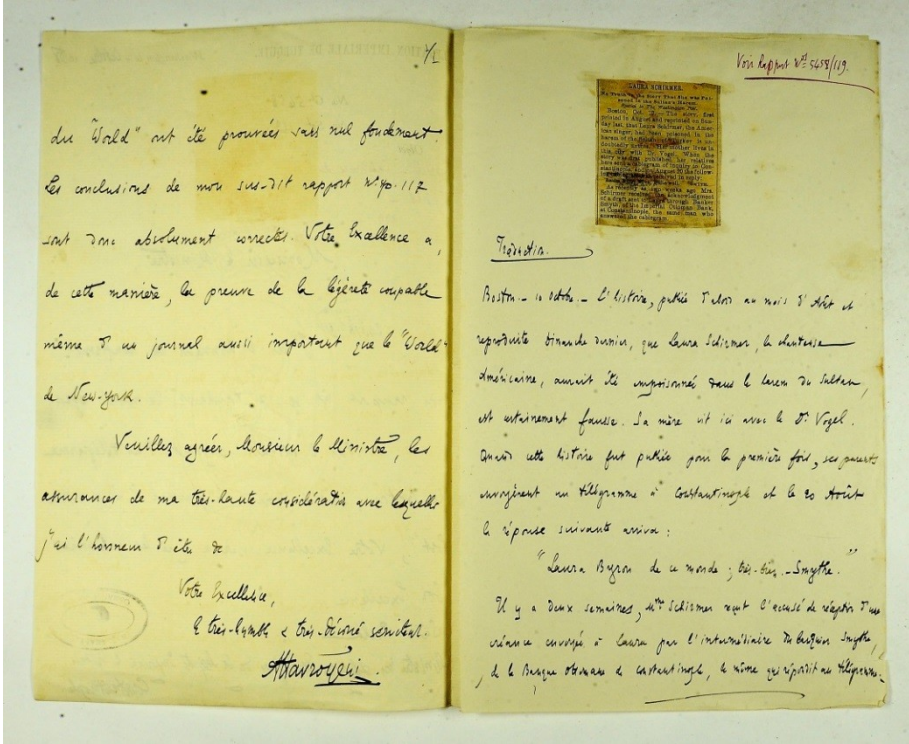
Semra Daşcı

“Laura Byron hayattadır; oldukça iyidir”. SMYTH

Daha iki hafta önce Mrs. Schirmer, İstanbul'daki Bank-ı Osmanî-i

Şahane'den bankacı Smyth aracılığı ile Laura'ya gönderilen

bir havale onayını aldı. Bu zat, telgrafa cevap veren kişidir.³⁴



Res.13-Mavroyeni Bey'in Hariciye Nazırı Said Paşa'ya gönderdiği mektuptan.

BOA, HR. SYS., no. 59/45, 14 Ekim 1888

Osmanlı Bankası'ndan yakın zamanda Laura Schirmer Byron'a bir havale yapıldığı, bunun, sanatçı tarafından alındığı ve havaleyi yapan Smyth adlı banka görevlisinin, aynı zamanda Boston'daki ailenin telgrafına karşılık veren kişi olduğu, dolayısıyla da çıkarılan bu söylentinin gerçekle ilgisinin bulunmadığı açıkça anlaşılmaktadır.

³⁴ BOA, HR. SYS., no. 59/45, 14. 10. 1888

Bundan sonraki günlerde bu haberin aynı biçimde başka gazetelerde de yer aldığı dikkati çeker.³⁵

II. Abdülhamid döneminde gelen yabancı sanatçılar ...

Laura Schirmer olayında Avrupa ve Amerika basınında çıkan asılsız haberler, Sultan II. Abdülhamid'i gaddar, zorba, kadınlara değer vermeyen ve keyfi biçimde can alan bir zalim görünümüne sokmuştur. Laura Schirmer ve beraberindekilerin İstanbul'a geldikleri dönemde özellikle saray çevresindeki sanat ortamına ve Sultan II. Abdülhamid'in bu ortam içindeki tutumuna, yabancı sanatçılara karşı yaklaşımına bakıldığında, yaratılan bu olumsuz imajın ne kadar büyük bir haksızlık olduğu bir kere daha anlaşılmaktadır.

Osmanlı Arşivi'nde yer alan bazı belgeler, başkente gelen yabancı sanatçılar ve bu konudaki uygulamalar hakkında aydınlatıcı bilgiler sağlamaktadır. Sultan II. Abdülhamid'in saltanatı döneminde birçok yabancı sanatçının, bireysel ya da grup olarak başkent İstanbul'a geldikleri görülür. Hatta bu ilgi Avrupa ile sınırlı kalmamıştır; 1904 tarihli bir belge Japonya'dan Dersaadet'e gelen oyuncuların söz etmektedir.³⁶ Sahne gösterisi yapmak isteyen yabancı grupların Dâhiliye Nezareti'ne başvurarak izin istemeleri gerektiği, ayrıca gelen grupların gerekli görüldüğü takdirde özellikle de saraya davet edildiklerinde haklarında tahkikat yapıldığı ve yine gerekli görülürse Dersaadet'ten gönderildikleri anlaşılmaktadır.³⁷ Yabancı sanatçıların konser ve gösterileri kimi zaman yardım amacıyla düzenlediklerine ilişkin kayıtlara da rastlamak mümkündür.³⁸ Belgelerden anlaşıldığına göre, bazı yabancı sanatçılar, belirli sürelerle sanatlarını icra etmeleri için sarayda istihdam edilmişlerdir. Bu amaçla bir kontrat düzenlenmesi, bu konuya gösterilen önem ve hassasiyete dikkati çekmektedir.³⁹

³⁵ Bkz. "Laura Schirmer All Right", *Ottumwa Daily Democrat* (Iowa), 12 Ekim 1888, s. 4.

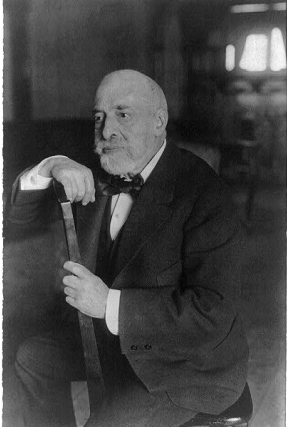
³⁶ BOA, BEO, no. 2310/173224, 22/M/1322 (8 Nisan 1904); BEO, no. 2310/173221, 22/M/1322 (11 Nisan 1904).

³⁷ Bu tür belge örnekleri Osmanlı arşivinde sayıca az değildir. Bunlardan biri, şarkıcı iki kadının Dersaadet'te Sultan'ın huzuruna çıkmak ve kendisine konser vermek istemelerine ilişkindir. Bkz. BOA, Y..PRK.TŞF., no. 6/28, 24/Z/1318 (15 Mart 1901) ; BOA, Y..PRK.ZB., no. 2450/118, 18/L/1318 (8 Şubat 1901).

³⁸ Örneğin, 28 Nisan 1895 tarihli bir belgede, Paris Operası şarkıcılarından Madam Darley adlı kişinin, hasılatı Darülaceze'ye bırakılmak üzere Tepebaşı'nda bir konser verme izni için yaptığı başvuruya Dâhiliye Nezareti'nin verdiği olumlu yanıt kaydedilmiştir. Bkz. BOA, Y..MTV., no. 121/17, 03/2/1312 (28 Mayıs 1895).

³⁹ İtalyan tiyatro oyuncularının sarayda iki yıl çalışmaları ile ilgili olarak Hazine-i Hassa Nezareti tarafından düzenlenen bir sözleşmeye ilişkin belge için bkz. BOA, Y..PRK.HH., no. 29/6, 14/Ş/1313 (29 Mart 1896).

Ayşe Osmanoğlu'nun, babası Sultan II. Abdülhamid'i anlattığı *Babam Sultan Abdülhamid* adlı kitapta, Sultan'ın yaşamı ile ilgili birçok bilgiye ek olarak sanatla ilişkilerinden ve sanata bakışından da söz edilmektedir. Bu anılar arasında Sultan II. Abdülhamid'in müziğe düşkünlüğü, şehzadeleri için Avrupa'dan piyanolar getirtmesi, saraya İtalyan ve Fransız müzik öğretmenleri alması, çocuklarının müzikle ilgilenmelerini istemesi anlatılmaktadır. Ayşe Osmanoğlu, Sultan babasının kendilerine



Res.14-Leopold Auer.

Fotoğraf. Library of Congress
Prints and Photographs
Division Washington, Cat.
no. 2005689200.

huzurunda piyano çaldığından ve dikkatini çeken hataları düzelttiğinden de söz eder.⁴⁰ Aynı zamanda müzik dinlemek ve marangozhanede çalışmanın Sultan'ı en çok dinlendiren uğraşlar olduğunu da belirtir.⁴¹ Vahdettin Engin'in, Sultan Abdülhamid'in yaşamını ve husûsî iradelerini ele aldığı çalışmasında, Sultan'ın yoğun çalıştığı ve kendini yorgun hissettiği zamanlarda tiyatro oynanmasını istediği belirtilmiş, ayrıca ilgi çekici bir bilgi olarak da bazı zamanlarda senaryosunu kendi yazdığı komedi türündeki temsilleri Saray'ın tiyatro grubundaki oyunculara oynattığı kaydedilmiştir.⁴²

Ayşe Osmanoğlu, İstanbul'a gelen yabancı gösteri grupları ile sanatçıların, elçiler tarafından Sultan'a tavsiye edildiğini, böylece birçok sanatçının saraya gelerek Sultan'ın huzurunda sanatlarını sergilediklerini ve kendilerine nişanlar verildiğini anlatmaktadır.⁴³ Engin'in yayınlamış olduğu II. Abdülhamid'in husûsî irade metinlerinden biri, konu bağlamında dikkat çekicidir. Yerli oyuncuların sorunlarını konu alan 20 Temmuz 1906 tarihli bu belgede, İstanbul ve Bilâd-ı Selâse'de⁴⁴ faaliyet gösteren yerli tiyatro kumpanyalarında çalışan oyuncuların yoksulluk ve sefalet içinde kaldıkları ve bu nedenle yardım talebinde buldukları belirtilmekte ve Sultan'ın da konuya karşı duyarlı davrandığı anlaşılmaktadır.⁴⁵

Sultan'ın huzuruna çıkan yabancı sanatçıların kaleme aldıkları anıları da bu konuda dikkate alınması gereken önemli kaynaklardır. Bu sanatçılardan biri de Macar keman virtüözü ve bestecisi Leopold Auer'dir (1845-1930) (**Res. 14**). Kendi yaşamını

⁴⁰ Osmanoğlu, 2013, s. 32.

⁴¹ Osmanoğlu, 2013, s. 28.

⁴² Engin, 2008, s. 17-18.

⁴³ Osmanoğlu, 2013, s. 76.

⁴⁴ İstanbul'a bağlı Galata, Üsküdar ve Eyüp kazalarını ifade eder.

⁴⁵ Engin, 2008, s. 263-264.

kaleme aldığı *My Long Life and in Music* (1923, New York, Frederick A. Stokes Company) kitabında, Rus Çarı III. Aleksandr ve Osmanlı Sultanı II. Abdülhamid'in huzurunda verdiği konserleri kendi ağzından anlatmaktadır. 1902 yılı Mart ayında, Viyana, Belgrad, Sofya ve İstanbul'u kapsayan bir konser turunda Rus kontralto Maria Gorlenko-Dolina ile birlikte Osmanlı başkentine gelmiştir. Viyana'dan Orient Express ile gelen Auer, bu şehrin pitoresk ve şiirsel atmosferinin tadını çıkarmanın, anlatmaktan çok daha kolay olduğunu belirtmektedir. Auer, Sultan II. Abdülhamid'in kendilerini dinlemeyi arzu ettiği söylenmesine rağmen bu konuda aceleci davranılmadığını, iki kez Balkan başkentlerine gitmek üzere hazırlandıkları sırada yola çıkışlarının bu nedenle ertelendiğini ifade etmektedir⁴⁶:

"... Kendi adıma ben, Müslüman dünyasının yöneticisinin huzurunda özel bir sahne sunumu ile izlenimlerimi zenginleştirme fırsatını kaçırmamaya kararlıydım, hatta iki Batı başkentinde planlanan konserleri kaybetme pahasına. Sonunda güzel bir sabah bizim uzun bekleyişimiz ödüllendirildi. Rus elçiliğinin habercilerinden biri, aynı

gün saat altıda Yıldız Köşkü'ne gitmek üzere hazırlanmamızı bildiren

bir notla Hotel Pera'ya geldi. Büyükelçi ve elçiliğin baş dragomanı,

bizi saraya götürecekti iki kupa arabayla geldiklerinde çok

heyecanlıydım. Hava ılık hatta nemliydi, fakat gerginlikten sanki

*soğukmuş gibi titriyordum...."*⁴⁷ sözleriyle anlatmıştır Saray'a giderken hissettiklerini. Sekizde başlayacak konser öncesi hafif bir yemek için nezaketle davet edildikleri geniş yemek odasına, Avrupa tarzında döşenmiş uzun bir salondan geçerek ulaştıklarını, yemek odasının yüzlerce mumla aydınlatıldığını, masanın altın vazolarla süslendiğini, masadaki tüm servis takımlarının da som altından yapılmış olduğunu anlatır ve devam eder:

"... Uzun geçitlerden sonra performansı sergileyeceğimiz salona

ulaştık; iyi bir sahnesi olan gerçek bir tiyatroydu. Önlerinde yaldızlı

demir parmaklıkları olan çok sayıda locanın bulunduğu iki galerisi

vardı. Bu localar, Osmanlı imparatorunun kalabalık eşleri, cariyeleleri

ve çocukları için tasarlanmıştı. Sahnenin tam karşısında geniş parter

locası, Majesteleri ve maiyeti içindi. Sultan II. Abdülhamid, büyük bir

⁴⁶ Leopold Auer, "A Violinist Plays before a Czar and a Sultan", *The Baton*, C. VI, No. 4, Feb. 1927, s. 2-3. Bu makale, Auer'in kendi yaşamını anlattığı *My Long Life in Music* (New York, 1923) adlı kitabından alınmıştır. Dr. Emre Aracı'nın da bu konuda bir makalesi bulunmaktadır. Bkz. "Maria Gorlenko-Dolina ve Auer'in İstanbul Günleri", *Andante*, Kasım 2014, s. 50-52.

⁴⁷ Auer, 1927, s. 3.

müzik aşığıydı. Özellikle İtalyan müziğine çok düşküdü ve çok iyi olduğu söylenen tam bir orkestrası vardı...”⁴⁸

Sanatçılara, konser boyunca dikkat etmeleri gereken hususlar anlatılırken, özellikle vurgulanan kural, çalmaya ve söylemeye başladıktan sonra bestenin sonuna gelseler dahi durmadan çalıp söylemeye devam etmeleridir, ta ki, Sultan başıyla onların çekilmelerini işaret edinceye kadar.

“... Biz çaldıktan sonra Sultan’ın yaverlerinden biri bizden, İmparator locasına gitmemizi istedi. Orada, sarayın baş dragomanı Sultan adına bize içtenlikle teşekkür etti. Teşrifatçıbaşı bize, her takdimde Sultan’ı selamlayarak kendisinin huzurunda nişanlarımızı verdi ve biz de nişanlarımızı aldıktan sonra Sultan’ın huzurundan selam vererek çekildik...” sözleriyle yaşadığı deneyimi aktarmaktadır.

Devamında Auer, Yıldız Sarayı’ndan ayrılmadan önce Sultan’ın, herbirine içinde 100 altının bulunduğu bir deri kese ihsan ederek gerçekten büyük bir hükümdar olduğunu gösterdiğini ifade eder.⁴⁹ Auer’in bu sözlerini, Osmanlı Arşivi’nde bulunan 9 Nisan 1902 tarihli belge de doğrulamakta, Leopold Auer ve beraberindekilerin taltif edildiklerinden söz etmektedir.⁵⁰



Res.15-Ernesto Rossi. *The Graphic*, 15 Mayıs 1876, s. 464.

1889’da İstanbul’a gelen İtalyan aktör Ernesto Rossi (1827-1896) de, Sultan II. Abdülhamid’in huzuruna çıkmış sanatçılardan biridir (**Res. 15**). 7 Nisan 1889 tarihli bir arşiv kaydı, Ernesto Rossi’nin, kendisine gösterilen iltifat ve ihsandan duyduğu memnuniyetten dolayı Sultan’a teşekkürünü konu alırken,⁵¹ aynı yıla tarihlenen bir gazete haberinde ise Sultan II. Abdülhamid’in huzurunda sahneye çıkan Rossi’yi, Othello’yu sahnelediği

gösteride, yaldızlı kafeslerle ayrılmış localarda Harem kadınlarının da izlediğini yazılmıştır. Habere göre, elektrikle aydınlatılmış, küçük ve güzel tiyatrodaki sergilenen iki temsil, Sultan tarafından da beğenilmiş ve Signor Rossi’ye güzel bir hediye ile

⁴⁸ Auer, 1927, s. 4.

⁴⁹ Auer, 1927, s. 4.

⁵⁰ BOA, İ..TAL., no. 274/1319, 30/02/1319 (9 Nisan 1902).

⁵¹ BOA, Y..PRK.TKM., no. 15/40, 06/Ş/1306 (7 Nisan 1889).

Osmanlı nişanı sunulmuştur.⁵² Talât Halman ise bir makalesinde, sanatçının anılarına dayanarak, Othello'nun Desdemona'yı öldürdükten sonra intihar ettiği V. Perde'de Sultan'ın gözlerinin yaşlı olduğunu aktarmaktadır.⁵³

Babam Sultan Abdülhamid kitabında Ayşe Osmanoğlu'nun da belirttiği⁵⁴ gibi dünyaca ünlü aktris Sarah Bernhardt'ın da yolu Dersaadet'e düşmüştür (**Res. 16**) . 1888,



Res.16- Sarah Bernhardt. Fotoğraf, yakl. 1888. Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington. Cat. no. 2005685633

1893, 1904 ve 1908 yıllarında olmak üzere dört kez geldiği anlaşılmaktadır. 1888 yılına ait bir Osmanlı arşiv kaydında, gelen diğer gruplara yapıldığı gibi Sarah Bernhardt ve beraberindeki grup hakkında da tahkikat yapıldığı anlaşılmaktadır.⁵⁵ Şubat 1905 tarihli bir röportajının yayımlandığı *Chicago Tribune* gazetesinde Bernhardt, emekli olmadan en çok yapmak istediği şeyler arasında İstanbul'a, Sultan'ın huzurunda oynamak üzere dönmeyi de saymaktadır.⁵⁶ 1893 tarihli bir arşiv kaydı, Bernhardt ve kumpanyasının Verdi Tiyatrosu'nda önde gelenlerin de izlediği bir temsil sahneye koyduğunu belirtirken⁵⁷, 1904 tarihli bir diğeri ise İstanbul'a gelecek olan Sarah Bernhardt'ın sahneye koyacağı oyunlara uygulanan sansür ve izinlerle ilgilidir.⁵⁸

İngiliz gazeteci Richard P. Davey, *The Sultan and His Subjects* adlı kitabında, sahneye çıkan sanatçılara çok iyi ücret ödendiğini, bununla kalınmayarak çoğu zaman Sultan'dan ve Paşalardan muhteşem hediyeler aldıklarını söylemektedir. Sultan II. Abdülhamid'in, Yıldız Köşkü'nden ayrılmadığından, kendisine Saray ile bağlantılı küçük, ferah bir tiyatro binası yaptırdığından ve dikkate değer, başarılı bir temsil olduğunda özel

⁵² "Dramatic and Musica", *New Zeland Herald*, (Auckland), Vol. XXVI, Issue 9440, 10 Ağustos 1889, s. 4.

⁵³ Halman, 2014, s. 13.

⁵⁴ Osmanoğlu, 2013, s. 77.

⁵⁵ BOA, Y..PRK.ZB., no. 4/56, 02/R/1306 (6 Aralık 1888)

⁵⁶ "The Seven Fears of Sarah Bernhardt", *Chicago Tribune* (Illinois), 26 Şubat 1905, s. 14.

⁵⁷ BOA, Y..PRK.ZB., no. 11/52, 14/L/1310 (1 Mayıs 1893)

⁵⁸ BOA, DH.MKT., no. 912/79, 26/N/1322 (4 Aralık 1904); BEO, no. 2455/184119, 20/N/1322 (28 Kasım 1904)

olarak burada izlediğinden söz eder. Aynı kaynakta, Sultan'ın trajediden nefret ettiği, "opéra bouffe"dan keyif aldığı, bir kadının mükemmel bir biçimde ölü rolü yapmasına tanık olmayı istemediğini söyleyerek Sarah Bernhardt'ı izlemeyi kesinlikle reddettiği anlatılmaktadır.⁵⁹

Gazeteci ve edebiyatçı kimliğiyle öne çıkan ve yaşamı boyunca tarihle ilgilenen Ziya Şakir'in (1884-1959) kaleme aldığı *Sultan Abdülhamid* adlı kitabında, Yıldız Tiyatrosu'na ayrı bir yer ayrılmıştır.⁶⁰ Ziya Şakir, Sultan Abdülhamid'in, geniş sahnenin karşısında bulunan büyük ve dekorasyon bakımından gösterişli locasında yüksek arkalıklı, oymalı ahşap bölümleri altın yıldız cilâlı, Hereke kumaşı kaplı bir koltukta gösterileri izlediğinden söz eder. Müzik ve tiyatroyu çok seven Sultan'ın, tiyatro binasının her ayrıntısına çok önem verdiği, en çok operalardan hoşlandığı, *Tosca* ve *La Traviata*'nın ise en sevdikleri arasında yer aldığı bilgisini vermektedir. Bu temsillerde yabancı kadın sanatçıların da rol aldığı, İstanbul'a iyi bir yabancı tiyatro kumpanyası geldiğinde mutlaka saraya davet edildiği ve Sultan'ın büyük bir zevkle bunları izlediği kaydedilmiştir. Ziya Şakir, gösteri için huzura kabul edilen sanatçıların çantalarının büyük bir titizlikle arandığından, kendilerinin de dikkatle kontrol altında tutulduklarından söz eder;⁶¹ öncesinde de haklarında tahkikat yapıldığı Osmanlı arşivinde bulunan birçok belgeden anlaşılmaktadır. Ziya Şakir'in kitabında Yıldız Sarayı Tiyatrosu'nda meydana gelen bazı olaylar anlatılmaktadır; bunlar, "Laura Schirmer" vakası kadar yankı uyandıracak nitelikte olmasa da benzer taraflara sahiptir.⁶² Anlatılan olaylardan biri, İstanbul'a gelen Fransız kumpanyasının oyuncularını arasına karışarak kimliğini gizleyen bir gazetecinin yakalanması olayıdır. Alınan jurnalın değerlendirilmesi sonucu, saraya girmeden yakalanarak gözaltına alınan ve ertesi günü sınırdışı edilen gazetecinin amacı, oyuncu grubuna karışarak Yıldız Sarayı'na girmek ve buradaki gözlem ve izlenimlerini yazmaktır. Ziya Şakir, bu olayın ardından Avrupa'ya herhangi bir dedikodu vermemek amacıyla Sultan'ın, Fransız kumpanyasına herhangi bir şey yapmadığını da belirtmiştir⁶³ ki bu durum bize, Sultan'ın bu tür olaylar karşısındaki tutumunu ve gösterdiği hassasiyeti ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak...

Öykü (?), bir Kasım günü, sarı bukleli saçları ve kalın kırmızı kuşaklı beyaz elbisesi ile yedi yaşındaki Boston'lı bir kızın, kuyruklu kocaman bir piyanonun başında zor piyano sololarını çalmasıyla başlamaktadır... Bu çocuk, yıllar içinde ünlü ve başarılı

⁵⁹ Davey, 1907, s. 250.

⁶⁰ Bkz. Ziya Şakir, 2010, s. 301-311.

⁶¹ Ziya Şakir, 2010, s. 301-303.

⁶² Olayın ayrıntıları için bkz: Ziya Şakir, 2010, s. 308-311.

⁶³ Ziya Şakir, 2010, s. 304-305.

bir opera sanatçısına dönüşen Laura Marquerite Schirmer'dir (Res. 17). Laura'nın turne ve sahnelerde geçen, inişli çıkışlı kısa yaşamının duraklarından biri de, masalsi Osmanlı başkenti Konstantinopolis, Dersaadet, İstanbul olmuştur. Laura Schirmer'in yolu, sahne sanatlarına ve müziğe olan tutkusu ile bilinen Osmanlı Sultanı II. Abdülhamid ile burada keşişmiştir.



Res.17-The Strand Magazine 1893, Vol. Va, Jan-Jun, s. 293.

Çevresi tarafından, kadınlarına karşı ne kadar nezaketli davrandığı, cariyelerine dahi "sen" siye hitap etmediği belirtilen⁶⁴ II. Abdülhamid, çalışmada ele alınan olayda, 13 cariyesini Laura Schirmer'le birlikte zehirleyerek öldürten zalim bir Doğu hükümdarı haline getirilmiştir. Olay, dış basın tarafından "barbar Türk" imajı ile Binbir Gece Masalları'nın kaynaştırıldığı heyecan ve romantizm kokan bir "Doğu" masalına dönüştürülmüştür. Yurtdışından gelen birçok sanatçıyı dinleyen, onları nişanlar ve hediyelerle onurlandıran Sultan'ın, genç bir kadın sanatçıyı Haremindedir zehirleterek öldürttüğü haberi ile karşı karşıya kalması, Schirmer'in İstanbul macerasını, diğer sanatçılarından oldukça farklı bir hale getirmektedir. Avrupa ve Amerika basınında çıkan sayısız haber ve söylentiler, iki ülke

arasında Dışişleri düzeyinde yazışmalara neden olmuş ve en sonunda bunun yalan bir haber olduğu ortaya çıkmıştır. Mahiyeti ve sıra dışılığı ile polisiye bir öyküyü hatırlatan, tarih ile edebiyat arasında gidip gelen ancak tüm seyri belgelerle takip edilebilen bu heyecanlı macera, gazetelerin solgun sayfalarında ve Osmanlı'nın tozlu arşivinde uzun yıllar boyunca saklanıp kalmıştır.

⁶⁴ Osmanoğlu, 2013, s. 31.

KAYNAKÇA

Arşiv belgeleri:

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)

- Hariciye Nezareti Siyasi Kısım (HR. SYS.), no. 59/45, 07. 10. 1888
- Hariciye Nezareti Siyasi Kısım (HR. SYS.), no. 59/45, 09. 10. 1888
- Hariciye Nezareti Siyasi Kısım (HR. SYS.), no. 59/45, 14. 10. 1888
- Bâb-ı Âlî Evrak Odası (BEO), no. 2310/173224, 22/M/1322 (8 Nisan 1904)
- Bâb-ı Âlî Evrak Odası (BEO), no. 2455/184119, 20/N/1322 (28 Kasım 1904)
- Yıldız Serkurenalık Evrakı (Y..PRK.SNR), no. 2/46, 24.Z.1305 (1 Eylül 1888)
- Yıldız Mütenevvi Maruzat (Y..MTV.), no.121/17, 03/Z/1312 (28 Mayıs 1895).
- Yıldız Perakende Evrakı Teşrifat-ı Umûmiye (Y..PRK.TŞF.), no. 6/28, 24/Z/1318 (15 Mart 1901)
- Yıldız Perakende Evrakı Hazine-i Hassa Maruzatı (Y..PRK.HH.), no. 29/6, 14/Ş/1313 (29 Mart 1896)
- Yıldız Perakende Evrakı Tanrirat-ı Ecnebiye ve Mabeyn Mütercimliği (Y..PRK.TKM.), no. 15/40, 06/Ş/1306 (7 Nisan 1889).
- Yıldız Zaptiye Nezareti Maruzatı (Y..PRK.ZB.), no. 4/56, 02/R/1306 (6 Aralık 1888)
- Yıldız Zaptiye Nezareti Maruzatı (Y..PRK.ZB.), no. 11/52, 14/L/1310 (1 Mayıs 1893)
- Yıldız Zaptiye Nezareti Maruzatı (Y..PRK.ZB.), no. 2450/118, 18/L/1318 (8 Şubat 1901)
- İrade Taltifat (İ..TAL.), no. 274/1319, 30/02/1319 (9 Nisan 1902)
- Dahiliye Nezareti Mektûbî Kalemî (DH.MKT.), no. 912/79, 26/N/1322 (4 Aralık 1904)

Gazeteler:

- “Courrier des Theatres”, *Gil Blas*, 22 Ağustos 1888, Paris, s. 4.
- “Invraisemblable et pourtant tré vrai”, *La Presse*, 22 Ağustos 1888, Paris, s. 3.

- “Divers”, *Officiel-Artiste*, 23 Ağustos 1888, Paris, s. 6.
- “Did the Turk Murder Her?”, *The World* (New York), Vol. XXIX, No. 910, 7 Ekim 1888, s. 1.
- “Laura Schirmer All Right”, *Ottumwa Daily Democrat* (Iowa), 12 Ekim 1888, s. 4.
- “Did the Turk Murder Her”, *The Morning Review*, Washington, 14 Ekim 1888, s. 4.
- “In the Harem”, *Daily Telegraph*, (Hawking Bay), Issue: 5378, 17 Kasım 1888, s. 2.
- “Pretty Laura Schirmer”, *The Great Falls Leader* (Montana), 25 Aralık 1888, s. 2.
- “Dramatic and Musica”, *New Zeland Herald*, (Auckland), Vol. XXVI, Issue 9440, 10 August 1889, s. 4.
- “Musical Notes”, *The Sporting Life*, (Philadelphia), Vol. 16, 24 Ocak 1891, s. 11.
- “Colonel Mapleson Married”, *San Francisco Call*, Vol. 69, No. 108, 18 Mart 1891, s. 1.
- “A Bride’s Strange Career”, *Hawke’s Bay Herald*, Vol. XXVI, Issue 8968, 11 Mayıs 1891, s. 4.
- “Not a Harem Wictim”, *The Boston Daily Globe*, 21 Temmuz 1891, s. 4
- “An Adventurous Prima Donna”, *Chicago Tribune*, 2 Ağustos 1891, s. 9.
- “Mrs. Mapleson’s Dog Bag”, *San Francisco Call*, , 7 Ekim 1892, No. 129, Vol. 72, s. 8.
- “Artists and Pets”, *Bradford Era* (Pennsylvania), 12 Kasım 1892, s. 3.
- “Seraglio to Altar”, *The Pittsburg Dispatch*, 14 Mart 1892, s. 1
- “Laura Schirmer Mapleson”, *New York Dramatic Mirror*, 8 Temmuz 1893, s. 2.
- “Death of Laura Schirmer Mapleson”, *The New York Times*, 25 Ocak 1894, s. 8.
- “To Sleep at Mt. Auburn”, *Boston Daily Globe*, 25 Ocak 1894, s. 11.
- “Dramatic Gossip”, *The Star* (New Zealand), Issue 4907, 24 Mart 1894, s. 3.
- “Laura Schirmer Mapleson”, *The New York Dramatic Mirror*, 3 Şubat 1894, s. 5.
- “The Musical World”, *Lewiston Saturday Journal*, 19 Haziran 1895, s. 5.

“The Seven Fears of Sarah Bernhardt”, *Chicago Tribune* (Illinois), 26 Ocak 1905, s. 14.

Kitap ve makaleler:

Aracı, Emre, “Maria Gorlenko-Dolina ve Auer’in İstanbul Günleri”, *Andante*, Kasım 2014, s. 50-52.

Auer, Leopold, “A Violinist Plays before a Czar and a Sultan”, *The Baton*, Vol. VI, No. 4, Şubat 1927, s. 1-5.

Davey, Richard; *The Sultan and the Subjects*, London 1907 (ilk basım 1897), Chatto & Vindus, London 1897.

Engin, Vahdettin; *Sultan II. Abdülhamid ve İstanbul’u*, Yeditepe, İstanbul 2008.

Halman, Talât; “Shakespearean Art in the Turkish Heart: The Bard in the Ottoman Empire and the Turkish Republic”, *Shakespeare 450*, Ed. A. Deniz Bozer, Ankara 2014.

Hamilton, Frank (Ed.); *Opera in Philadelphia, Performance Chronology 1867-1899*, 2009.

Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî / Osmanlı Ünlüleri*, C. VI, Tarih Vakfı, İstanbul 1996.

Osmanoğlu, Ayşe; *Babam Sultan Abdülhamid*, Timaş, İstanbul 2013.

Ziya Şakir, *Sultan Abdülhamid*, Akıl-Fikir Yayınları, İstanbul 2010.

GAZİANTEP CAMİLERİNDE GÖRÜLEN BAZI GÜNEYLİ ETKİLER

Şenay ÖZGÜR YILDIZ*

Özet

Anadolu Beylikleri XII.yy.'dan itibaren Zengî ve Eyyubî, ardından da Memlûklarla yoğun kültürel-politik ilişkiler içinde olmuşlardır. Bu ilişkiler söz konusu devletlerin hüküm sürmüş oldukları topraklarda görülen mimari unsur ve motiflerin Anadolu mimarisinin içine sızmasına neden olmuştur. “Güneyli etkiler” diyebileceğimiz bu unsurları XIII-XVIII.yy.lar arasına tarihlenen Gaziantep camilerinin bazı mimari elemanlarında, süslemelerinde kullanılan motif ve kompozisyonlarda görmek mümkündür.

Anahtar kelimeler : Gaziantep camileri, Güneyli etkiler, Kültürel ilişkiler, Mimari sentez, Sanatsal etkileşim

Abstract

Southern Influences on Gaziantep Mosques

From XIIth century Anatolian principalities have been in close relationship with Zengids and Ayyubid, then with the Mamluks. This relationship has led the architectural elements and motifs, seen in the lands they ruled, to infiltrate in Anatolian architecture. It is possible to see these “Southern influences”, in some architectural elements, motifs and compositions used in the decoration of Gaziantep mosques, dated between XIII-XVIII centuries .

Key words: Gaziantep mosques, Southern influences, Cultural relations, Architectural synthesis, Artistic interaction

Bilindiği gibi XI. yüzyıldan itibaren Anadolu’da gelişen medeniyet çok farklı kültürel ve etnik veriler üzerine kurulmuştur. Yapılan çalışmalarda Anadolu’da mimari sentezlere giren unsurların yeterince araştırılmadığı dikkat çekmektedir. Anadolu sınırları içindeki Türk Sanatı’nın daha iyi anlaşılması için bu sanatın gelişmesini etkileyen farklı gelenekleri belirlemek ve bu geleneklere ait olan unsurları tespit ederek ortaya koymak oldukça önemlidir.

* Doç. Dr., D.E.Ü. İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı. İzmir-TÜRKİYE; E-mail senay.ozgur@deu.edu.tr

Biz bu çalışmamızda Gaziantep camilerinde yer alan mimari unsurları ve süslemeleri etkilenmiş oldukları çevre ve kültürleri dikkate alarak inceleyip tahlil etmeye çalıştık.¹

Güneydoğu Anadolu'nun en büyük il merkezlerinden biri olan Gaziantep ili ve çevresinde yapılan Arkeolojik kazılardan elde edilen bulgular, bölgenin tarihini Paleolitik Çağa (M.Ö. 10.000 -7.000) dayandırmaktadır. Sırasıyla Eti, Hitit, Asur, Pars, Yunan, Roma ve Bizans hakimiyeti altında kalan Antep ve çevresi 636 yılında Araplar tarafından İslam topraklarına dahil edilmiştir. Daha sonra Bizans ve Araplar arasında kısa süreliğine el değiştiren şehir, 1067 yılında Selçuklu Sultanı Alparslan'ın komutanlarından Afşin Bey tarafından fetih edilmiştir. 1155 tarihinde Sultan I. Mesut'un ölümünden sonra ise şehir bu defa Zengilerin, ardından da Eyyübilerin eline geçmiştir.² 1259 yılında Moğol hükümdarı Hülâgû önce Halep'i sonra da başta Güneydoğu Anadolu bölgesi olmak üzere bütün Anadolu'yu ele geçirmiştir. Memlûk Sultanı Kutuz 1260 tarihinde Aynicâlût'ta Moğolları yenince Halep ve Antep bölgesi Memlûk nüfuzu altına girmiştir.³

Antep ve çevresi uzun bir süre Memlûk Sultanlığı ile Maraş ve Elbistan'a hakim olan Dulkadiroğulları arasında ihtilâf konusu olmuştur. Dulkadiroğulları-Memlûk mücadeleleri neticesinde Antep, 1516 yılında Yavuz Sultan Selim tarafından Osmanlı Devleti'ne dahil edilinceye kadar Dulkadiroğulları idaresi ve Memlûk Sultanlığı hakimiyeti arasında el değiştirip durmuştur.⁴

Eyyübilerin bir asır kadar hüküm sürmüş olduğu bölgede, 1250 yılında kurulan ve Mısır, Suriye, Batı Arabistan, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'nun bir bölümünü hakimiyet altına almış olan Memlûk Devleti 1517 yılında Merc-i Dabık ve Ridaniye savaşları sonucunda, Yavuz Sultan Selim tarafından ortadan kaldırılmış ve bütün toprakları Osmanlı idaresine katılmıştır.⁵

Anadolu Selçuklu Devletinin yıkılmasından sonra “merkezi politik otorite” dağılmış ve Anadolu'da yirmi civarında Türkmen beyliği ortaya çıkmıştır.⁶ Bu beyliklerden Karamanoğulları, Eretnağulları, Dulkadiroğulları ve Kadı Burhanettin Ahmet Beylikleri Osmanlı hakimiyetine kadar Memlûk Devleti'nin egemenliğinde

¹ Bu çalışma 2008-2009 yılları arasında Gaziantep camilerinde yapmış olduğumuz araştırmalar ve incelemelere dayanmaktadır. XIX.yy. öncesine tarihlenen 32 adet camide yapmış olduğumuz tespitlerin tümünü sınırlı bir çalışma kapsamında değerlendirmek mümkün olmadığı için burada bu camilerin sadece belli başlı unsurlarında görülen bazı Güneyli etkiler üzerinde kısaca durulmuştur. Tarafımızdan yapılmakta olan başka bir çalışmada bu etkiler daha kapsamlı ele alınıp değerlendirilecektir.

² Özdeğer, 1996, 467; Çam, 2006, XXVI.

³ Özdeğer, 1996, 467.

⁴ Özdeğer, 1996, 467; Çam, 2006, XXVIII-XXIX.

⁵ Bayhan, 2005, 367; Blair and Bloom, 1994, 70; Yiğit, 2004, 90-93; Hillenbrand, 2005, 142

⁶ Bilgi için bkz. Uzunçarşılı, 1988; Crane, 2002, 30-37.

kalmışlardır. Memlûklar sık sık baş gösteren iç savaflara ve siyasi karışıklıklara rağmen başta Mısır olmak üzere hakimiyet kurmuş oldukları bütün bölgelerde önemli eserler vücuda getirmişlerdir. Bu dönemde Memlûklar Anadolu ile de sadece siyasi ilişkiler⁷ içinde değil, aynı zamanda kültürel ilişkiler içinde de olmuşlardır. Bunun en güzel göstergesi bugün Doğu, Güney ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerinde karşılaştığımız Memlûk döneminde inşa edilmiş olan çeşitli mimari eserlerdir.⁸ Eyyûbilerin Mısır'a getirmiş oldukları Zengîler ve Büyük Selçuklu mirasını devralan Memlûklar geleneklere bağlı kalarak, Anadolu Türk ve Orta Asya Timurlu mimarisi ile de bağlantılar kurarak orijinal, yeni bir üslup geliştirmişlerdir.⁹ Anadolu'daki yapılarda bu üslubun yansımalarını özellikle taçkapı, mihrap, minare, kemer, niş, kasnak, kubbe gibi unsurlarda yakından takip etmek mümkündür.

Gaziantep'te esaslı ilk imar faaliyetleri Eyyûbiler zamanında el-Melikü's-Sâlih Ahmed'in buraya köşkler, istihkâmlar ve camiler yaptırmasıyla bağlar, bahçeler tesis ettirmesiyle gerçekleştirilmiştir.¹⁰ Özellikle XIII.yy. başlarında Selahaddin Eyyubî'nin idaresi altında Antep oldukça gelişmiş, kendisi de buraya yerleşerek köşk, evler ve çok sayıda eser yaptırmıştır. Şehirdeki imar faaliyetlerinin Eyyubilerden sonra kesintisiz olarak Dulkadiroğulları ve Memlûklar devrinde de devam ettiği görülmektedir.¹¹ İnşa edildikleri tarih hakkında kesin bilgi bulunmamakla birlikte zamanında kalede yer alan cami ve hamamın, Boyacı ve Eyyuboğlu camilerinin muhtemelen XIII.yy.'ın ilk yarısında Eyyubiler zamanında inşa edilmiş oldukları düşünülebilir. Gaziantep'te Dulkadiroğulları zamanından kalan eserler Nâsîrüddin Mehmed Bey'in 1402 yıllarında yaptırmış olduğu medrese ve mescid¹² ile Dulkadiroğulları Beyi Alâüddeve'ye mal edilen eski Alâüddeve Camii'dir.¹³ XVI.yy. başlarında inşa edildiği düşünülen bu cami, 1903 yılında minaresi dışında tamamen yenilenmiştir.¹⁴ Sultan Kansu Gavri'nin yaptırmış olduğu mescid ve çeşme ise Memlûk zamanından kalan eserlerdir.¹⁵

Yukarıda da ifade edildiği gibi Gaziantep XIII. yy.'dan itibaren sırasıyla Zengîlerin, Eyyubîlerin daha sonra da Memlûkların hakimiyeti altına girmiştir. Zengîlerden önce çok kısa süreliğine de olsa Anadolu Selçuklularının egemenliği altında kalmıştır. Anadolu Selçuklularını dışında bu devletler şehirde imar faaliyetlerinde

⁷ Turan, 2009, 143.

⁸ Memlûk sultanları, emirleri, Memlûkluk hakimiyetinde kalan Anadolu beyliklerinin inşa etmiş olduğu yapıların listesi için bkz. Bayhan, 2005, 367-369; yapılar hakkında bilgi için bkz. Bkz. Bayhan, 2002a, 133-143; Mısır'daki Memlûkluk dönemi yapıları için bkz. Bayhan, 2002b, 120-132; Yetkin, 1970, 121.

⁹ Aslanapa, 1989, 96; Altun, 1988, 32.

¹⁰ Çam, 1996, 470.

¹¹ Çam, 2006, XXVI-XXX.

¹² Çam, 1996, 470.

¹³ Gündoğdu, 1986, 28; Çam, 1996, 470.

¹⁴ Çam, 1996, 470.

¹⁵ Çam, 1996, 470.

de bulunmuşlardır. Bu dönemde inşa edilmiş olan yapıların önemli bir kısmı günümüze intikal edememiş olsa da bugün Gaziantep'te hala varlığını sürdüren eserlerden dönemin sanatsal üslubu hakkında bilgi edinmek mümkündür. Bu üslup sadece bu dönemden kalan yapılarda değil, yerel geleneklerle harmanlanarak Osmanlı döneminde inşa edilmiş olan eserlerde de kendisini hissettirmektedir. Gaziantep'teki yapıların özellikle taçkapı, mihrap, pencere, kemer, minare gibi unsurlarında; malzeme ve teknikte; süsleme motifleri ve kompozisyonlarda dönem farkı gözetilmeksizin Zengî, Eyyubî, Memlûk yoluyla girmiş olan Güneyli etkiler görülmektedir. Cephelerdeki pencere düzenlemeleri, nöbetleşe dizilen çok renkli taş işçiliği, Suriye, Mısır, Filistin, Ürdün, Lübnan, Endülüs yapılarında da sıkça görülen Güneyli uygulamalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Taçkapılar

Araştırmamız dahilinde Gaziantep'te incelemiş olduğumuz 32 adet camiden 18 adedinin harimine girişi sağlayan taçkapısı sivri kemerli niş içine alınmış mukarnaslı kavsarası olmayan basık kemerli giriş şeklinde düzenlemiştir. Basık kemerli girişin üzerine mukarnaslı kavsara yerine dikdörtgen bir pencere açıklığı yerleştirilmiştir. Bu taçkapı düzenlemesi Ömeriye Camii¹⁶, Ali Nacar Camii (XIV.yy.)¹⁷ Eyüboğlu Camii¹⁸ (Foto.1), İhsan Bey Camii¹⁹ (Foto. 2), Şirvani Camii²⁰ (Foto. 3), Alaybey Camii (16.yy. sonları)²¹, Hacı Nasır Camii²², Tahtani Camii²³, Handan Bey Camii (XVI.yy. sonları)²⁴ (Foto. 4), Ömer Şeyh Camii (XVI-XVII.yy. ortaları)²⁵, Karatarla Camii²⁶ (Foto. 5), Ağa

¹⁶ Caminin ilk yapılışı muhtemelen 1150 li yıllardır, 1210 yılında yenilenmiş, bugünkü şeklini ise 1786 yılında almıştır. Bkz. Çam, 2006, 341.

¹⁷ Çam, 2006, 25.

¹⁸ Caminin ilk inşası Eyyubiler dönemine kadar inmekle birlikte yapı bugünkü şeklini Osmanlılar zamanında XVII. veya XVIII y.y.'da almıştır. Bilgi için bkz Çam, 2006, 242-243.; Bazı kaynaklarda cami XIV.yy.'a tarihlendirilmektedir bkz. Ödekan , 1997, 647; Bayhan, 2005, 369.

¹⁹ İhsan Bey Camii kaynaklarda Esenbek, Hasan Bey Camii isimleri ile de bilinmektedir. Yapı Vakıflar Genel Müdürlüğünde yer alan bilgilere göre XIV.yy. ortalarına tarihlenmektedir. N. Çam ise bu yapının en erken 1688 tarihinde yapılmış olabileceğine öne sürmektedir bkz. Çam, 2006, s.40.

²⁰ Bugünkü cami 1681 tarihlidir. Caminin ve eski minaresinin ilk yapılışı XIV-XV. yy.'lar arasında gerçekleşmiştir. Bu yüzyıllarda bölgede Dulkadiroğulları veya Memlûk hakimiyeti altındadır bkz. Çam, 2006, 349.

²¹ Çam, 2006, 192-193.

²² Cami 1570'li yıllarda mescit olarak inşa edilmiş, 1689'da camiye çevrilmiş ve bugünkü şeklini 1812 yılında almıştır bilgi için bkz. Çam, 2006, 254.

²³ Yapı 1557 yılından önce yapılmıştır. Mevcut haline 1789 ve 1804 yıllarında yapılan esaslı onarımlardan sonra gelmiştir. Çam, 2006, 358.

²⁴ Caminin 1575-1596 tarihleri arasında yapıldığı düşünülmektedir bkz. Çam, 2006, 271.

²⁵ Çam, 2006, 334.

²⁶ Cami 1586 yılından önce mescit olarak inşa edilmiş, 1621 tarihinde camiye çevrilmiş ve 1775 yılında bugünkü şeklini almıştır. Çam, 2006, 289.

Camii²⁷ (Foto. 6), Kesikbaş Camii²⁸, Kozanlı Camii²⁹, Ayşe Bacı Camii³⁰, Karagöz Camii³¹, Hüseyin Paşa Camii (1719)³², Nuri Mehmet Paşa Camii (1786)³³ (Foto. 7) girişlerinde görülmektedir.

Şeyh Fetullah Camii (XVI.yy. ortaları)³⁴ (Foto. 8) ve Bostancı Camii³⁵ (Foto. 9) taçkapılarında ise yukarıda adı geçen yapılardan farklı olarak mukarnaslı kavsaralar dikkati çekmektedir. Burada ismini zikretmediğimiz diğer yapıların girişleri ise kemerli ya da düz daha basit açıklıklar şeklinde düzenlenmiştir.

Camilerin inşa edilmiş oldukları yüzyıllar dikkate alındığında bu zaman dilimi XIII.yy'dan –XVIII.yy'a kadar uzanan oldukça geniş bir dönemi kapsamaktadır. Söz konusu yüzyıllarda gerek Anadolu'da gerekse Anadolu dışındaki İslam sanatının görüldüğü geniş coğrafyada yer alan mimari eserlerde oldukça gelişmiş taçkapı uygulamaları söz konusudur. Özellikle mukarnaslı kavsara bu taçkapıların adeta vazgeçilmez bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Gaziantep camilerinden sadece ikisi Şeyh Fetullah Camii ve Bostancı Camii taçkapıları gerek mukarnaslı kavsaraları gerekse taçkapı yan yüzlerinde yer alan mihrabiyeler gibi (Bostancı Camii) bazı özellikleriyle inşa edilmiş oldukları XVI.yy. Osmanlı dönemi mimarisi taçkapı özelliklerini yansıtmaktadır. Ancak bu iki yapının taçkapılarına detaylı bir şekilde baktığımızda bazı farklılıklar dikkati çekmektedir. Bu yapılardan Şeyh Fetullah Camii taçkapısının kavsarasında yer alan mukarnaslar Klasik Osmanlı anlayışına uygun sarkıt şeklinde düzenlenmiş mukarnaslar olmakla beraber mukarnasların arasında kalan yüzeyler geometrik motiflerle zenginleştirilmiştir. Taçkapı kavsarası kalın iki kaval silme ile çerçevelenmiştir. Taçkapının alt kısımlarında yine kaval silmelerle kuşatılmış içleri mermer olan dikdörtgen ve kare panolar yer almaktadır. Basık kemer hizasına kadar yükselen bu panolardan sonra gül kuruşu ve siyah renkli taşlar iki sıra halinde dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Kavsarayı çerçeveleyen ve tepe noktasına kadar sarımtırak ve siyah renkli taşların yatay bloklar halinde dönüşümlü olarak dizilmesinden oluşan sivri kemerler, mukarnasların arasındaki geometrik şekiller, kaval silmeler ve çok renkli taş uygulaması bu yapıda Güneyli etkileri yansıtmaktadır (Foto. 10).

²⁷ Caminin ilk yapılışı muhtemelen 1554-59 yılları arasındadır. Bugünkü şeklini 1799 yılında almıştır. Bkz. Çam, 2006, 171.

²⁸ Cami 1690 yılından önce yapılmıştır. Bkz. Çam, 2006, 302.

²⁹ Yapı adı 1646, 1647 tarihli kayıtlarda mescit olarak geçmektedir. XVII.yy. sonlarında camiye dönüştürülmüştür. Bkz., Çam, 2006, 312.

³⁰ Caminin inşa kitabesi yoktur ancak Şer'i Mahkeme Sicillerindeki kayıtlara göre 1722 yılında yapıldığı anlaşılmaktadır. Bkz. Çam, 2006, 202.

³¹ Cami mevcut şeklini 1758 yılında almıştır. Bkz. Çam, 2006, 283.

³² Çam, 2006, 54.

³³ Çam, 2006, 324.

³⁴ Çam, 2006, 121; Bu yapı ile ilgili geniş bilgi için bkz. Çam, 1989.

³⁵ Cami 1574-75 yılları arasında inşa edilmiştir, 1739 yılında ayak ve örtü sistemi bugünkü şeklini almıştır. Bkz. Çam, 2006, 219.

Bostancı Camii'nin taçkapısının sivri atnalı şeklindeki başkemerli, sarımtırak ve siyah rengin dönüşümlü olarak kullanılmasından oluşan renkli taş işçiliği, düğüm motiflerinin yer aldığı köşe sütunceleri (Foto. 11), Osmanlı üslubundan ziyade Selçuklu, Zengî, Eyyubî, Memlûk ve Osmanlı üslubunun adeta bir sentezini sergilemektedir.

Memlûkların özellikle Kahire'de inşa etmiş oldukları yapılara baktığımızda, mukarnaslı kavsaraya sahip taçkapıların XIV.yy.'dan itibaren yaygınlık kazanmaya başladığı görülmektedir. Bu tarihten önce inşa edilmiş olan yapıların taçkapı düzenlemeleri çeşitlilik arz etmektedir.³⁶ Kahire el-Maridani Camii (1340) ve Aksungur Camii (1346-47)³⁷ taçkapılarının düzenlemesi, Gaziantep camilerinin mukarnassız kavsaraya sahip giriş açıklığının üzerinde penceresi olan ve sivri kemerli niş içine alınmış taçkapı uygulamalarına benzemektedir. Mısır dışındaki örneklerde de bu uygulamayı görmek mümkündür. Suriye'deki erken İslam Dönemi örneklerinden biri olan Hama Ulu Camii (Emevi ve Memlûk dönemleri, VIII.,XIII-XIV.yy.)³⁸ taçkapı düzenlemesi gerek çift renk kullanımı, gerekse giriş açıklığının üzerinde yer alan pencere uygulaması bakımından Gaziantep'teki camilere benzemektedir.

Gaziantep camilerinde mukarnaslı kavsaranın altında pencere uygulaması görülmemektedir. Mısır'daki örneklerde ise mukarnaslı kavsaranın mevcut olduğu örneklerde dahi giriş açıklığının üzerinde bir pencere bulunmaktadır. Kahire El-Nasır Muhammed Camii (1318-35)³⁹ taçkapısı ve Hasan Külliyesi'nin (1356 da inşası başlamış)⁴⁰ anıtsal nitelikteki taçkapısı pencere uygulamasının görüldüğü örneklerdir. Bu yapılarda yine Gaziantep camilerinden farklı olarak giriş açıklığının üzeri basık kemerli değil düz atkılıdır. Kahire Muayyed Şeyh Camii, (inşasına 1415' te başlamış)⁴¹ kible duvarı üzerinde yer alan girişlerin kavsaraları Gaziantep camilerinde olduğu gibi mukarnassız, siyah ve beyaz renkli taşların yatay çizgiler halinde dönüşümlü olarak kullanılması ile oluşturulmuştur. Kahire Ferec b. Berkuk Külliyesi'nde⁴² de sivri kemer içinde pencerenin yer aldığı düz atkılı bir giriş vardır.

Memlûklardan önce yapılmış olan taçkapı örneklerine baktığımızda bu düzenlemenin erken tarihli uygulamalarından biri olarak Büyük Selçuklu yapısı olan Kirman yakınında bulunan Gunbed-i Cebaliye'nin⁴³ taçkapısı karşımıza çıkmaktadır. Burada sivri kemerli bir niş içine alınmış olan düz atkılı girişin üzerinde bir pencere dikkati çekmektedir.

³⁶ Bayhan, 2002b, 120-132.

³⁷ Behrens, 1996, 27; Bayhan, 2002b, 193-184.

³⁸ Warren, 1978, 234.

³⁹ Blair and Bloom, 1994, 80, Res.104.

⁴⁰ Blair and Bloom, 1994, 82, Res.107.

⁴¹ Blair and Bloom, 1994, 89, Res.115.

⁴² Blair and Bloom, 1994, 89, Res.113.

⁴³ Clévenot , 2003, 58, Res.69.

Mısır dışındaki uygulamalara örnek olarak İsfahan Şeyh Lütfullah Camii (1603-19)⁴⁴ ve Buhara Leb-i Havz Külliyesi'nin⁴⁵ taçkapıları verilebilir. Her iki örnekte de taçkapılar anıtsal niteliktedir. Hindistan'da Agra'da yer alan ve bir Babürlü eseri olan Cihangir'in Yazlık sarayının (Cihangir Mahal'in) (1610)⁴⁶ anıtsal taçkapısı da yine mukarnasızdır ve giriş açıklığının üzerinde bir pencere bulunmaktadır. Agra'daki Taç Mahal'in (1631-47)⁴⁷ derin bir eyvan tarzında düzenlenmiş olan sivri kemerli kavsarasının içinde yer alan girişin üzerinde büyükçe bir pencere görülmektedir.

Lahor ve Delhi'de bulunan cami ve türbe taçkapılarının girişlerinin üzerine de pencereler açılmıştır.⁴⁸

Kaynaklardan yapmış olduğumuz tespitlere dayanarak Gaziantep camilerinin inşa edilmiş oldukları tarihler dikkate alındığında, bu yüzyıllarda Anadolu'da inşa edilmiş olan taçkapıların girişlerinin üzerinde pencere uygulamasının yer aldığı örneklerin sayıca çok fazla olmadığı dikkati çekmektedir. Bursa Orhan Camii (1339-40)⁴⁹ taçkapısında basık kemerli girişin üzerinde bir pencere açıklığı vardır, ancak bu örnekte giriş açıklığı ve onun üzerinde yer alan pencere bir kemer içine alınmamıştır. Bursa Yıldırım Bayezid Camii (1390-95)⁵⁰ taçkapısında girişin üzerinde farklı bir şekilde uygulanmış küçük bir pencere açıklığı bulunmaktadır, bu örnekte de yine mukarnaslı kavsara uygulaması yoktur. Bursa Yeşil Camii⁵¹ taçkapısının basık kemerli girişinin üzerinde de bir pencere yer almaktadır. Buradaki giriş mukarnaslı kavsaraya sahip anıtsal bir taçkapı niteliğindedir. Edirne II. Bayezid Camii (1484-1488)⁵² batı tabhanesinin batı taçkapısı ile doğu tabhanesinin doğu taçkapısı üzerinde yer alan basık kemerli girişlerin üzerinde birer adet pencere vardır. Her iki taçkapı da sivri kemerli bir niş içine alınmıştır. Anadolu'da giriş açıklığının üzerinde penceresi olan erken tarihli bir örnek de Konya II. Kılıç Arslan Türbesi'nin (XII.yy) mukarnaslı taçkapısıdır.

Bu taçkapılarda, taçkapı düzenlemesinin dışında birçoğunda ortak olan bir başka özellik çok renkli taş kaplamaların ve süslemede benzer motiflerin kullanılmasıdır. Bu özelliklere aşağıda ayrıca temas edilecektir.

Mihraplar

Gaziantep camilerinin mihraplarında görülen en belirgin özellik çok renkli taş uygulamalar ve mukarnasız kavsaralardır. Bu mihrapların arasında en dikkat çekici

⁴⁴ Blair and Bloom, 1994, 188, Res.234.

⁴⁵ Blair and Bloom, 1994, 204, Res.58.

⁴⁶ Yetkin, 1970, 134.

⁴⁷ Blair and Bloom, 1994, 280, Res.350.

⁴⁸ Blair and Bloom, 1994, 284-85.

⁴⁹ Çakmak, 2001, 261.

⁵⁰ Çakmak, 2001, 273, Res.15.

⁵¹ Aslanapa, 1989, 229.

⁵² Çakmak, 2001, 364, Res.119.

örneklerden birisi Şeyh Fetullah Camii mihrabıdır (Foto. 12). Mihrap nişinde sarımtırak, kızıl ve siyah renkli taşlar kullanılmıştır. Bu renklerin dönüşümlü olarak kullanılması ile elde edilen süslemeler ve kompozisyonlar Eyyubî ve Memlûk mihraplarındaki süslemelere benzemektedir. Çok renkli mermer malzeme ile süslenmiş mihraplar Suriye’de Zengî, mimarisinde⁵³de görülmekle beraber Eyyubî mimari süslemelerinin önemli özelliklerinden biri haline gelmiştir. Memlûklar döneminde ise sadece mihraplar değil cepheler de renkli taşlarla kaplanmaya başlanmıştır.⁵⁴ Özellikle XV.yy.’dan itibaren Mısır’daki mihraplarda iki renkli taş işçiliğine sahip kemer kullanımı yaygınlık kazanmıştır.⁵⁵ Gaziantep camilerinin mihraplarında da renkli taş işçiliğinin severek uygulandığı görülmektedir. Hüseyin Paşa Camii mihrabı, İhsan Bey Camii mihrabı, Şirvani Camii’nin vaktiyle renkli taşlarla süslü olup da bugün badana ile boyanmış olan mihrabı,⁵⁶ bu uygulamaya sahip örneklerden bazılarıdır. Zengîler dönemine ait Halep Şahbahtiyye Medresesi (1193)⁵⁷ mihrabında da görülen renkli taş işçiliği, Anadolu’da Gaziantep camilerinin dışında Ramazanoğulları Beyliği camilerinin mihraplarında da tercih edilmiştir. Adana Hasan Ağa Camii (1558)⁵⁸ mihrabı da Güneyli etkileri üzerinde barındıran bir başka örnektir. Mısır’daki Ebu Mansur İsmail Türbesi’nin (1216) mihrabı Zengîlerin renkli mermer süslemelerinin Mısır’da ortaya çıktığı ilk örnekler arasındadır.⁵⁹

Gaziantep mihraplarında yer alan üç renkli taş uygulamasının Kahire Sultan Berkuk Külliyesi’nin(1384-86)⁶⁰ mihrabının kavsarasındaki uygulamayla benzerlik göstermesi dikkat çekicidir.

Pencereler

Gaziantep camilerinin cephelerinde yer alan pencereler cephe boyunca yükselen kemerli nişlerin içine açılmış düz atkılı pencereler şeklindedir. XII.yy.’da Kuzey Afrika ve Mısır’da Fatimîlerle başlayan cephelerde uzun sağır niş kullanımı Eyyubî mimarisinde devam etmiş ve Memlûk mimarisinin karakteristik özelliklerinden biri haline gelmiştir.⁶¹ Aslında İslam mimarisinde cephelerde sağır niş uygulamasını Emevîler Devrinde Halife Abdülmelik tarafından 691 yılında yaptırılmış olan Kudüs’teki Kubbet’üs Sahra’ya kadar indirgemek mümkün. İslam sanatının en erken tarihli yapılardan biri olan bu yapının cephelerinde belli bir yükseklikten sonra başlayan sağır niş uygulaması daha sonra gelen Müslüman hanedan ve devletleri tarafından bir

⁵³ Cezar, 1977, 412.

⁵⁴ Beksaç, 1995, 33.

⁵⁵ Bayhan, 2002b, 120-132.

⁵⁶ Çam, 2006, 352-353.

⁵⁷ Cezar, 1977, 412; Çobanoğlu, 2013, 274.

⁵⁸ Özüdoğru, 2002, 247-48.

⁵⁹ Aslanapa, 1989, 96.

⁶⁰ Blair and Bloom, 1994, 86, Res.111; Clévenot, 2003, 71, Res.91.

⁶¹ Jones, 1978, 165-166.

gelenek olarak benimsenmiş ve çeşitli varyasyonlarda tatbik edilmiştir. Memlûkların cephenin yüksekliği boyunca uzatarak kullandıkları nişleri Memlûklardan önce Büyük Selçuklular da kullanmışlardır. Azerbaycan'da Meraga'da yer alan 1147 tarihli Kûmbed-i Surh'un cephelerinde tuğla malzeme ile yapılmış sağır nişler vardır.⁶² Orta Asya'da tuğla malzeme ile yapılan bu sağır niş uygulamalarını Kahire'de ve Anadolu'daki cami ve türbe cephelerinde pencerelerle hareketlendirilmiş ve taşla tatbik edilmiş olarak görmekteyiz.

XII.yy. Anadolu Selçuklu yapılarında sağır ve pencerelerle hareketlendirilmiş her iki türden nişin bir arada uygulandığı örneklerden biri Konya II. Kılıç Arslan Türbesi'dir (XII.yy). Gaziantep camilerinin cephelerinde de görülen bu nişler yuvarlak kemerli veya sivri kemerli olarak düzenlenmiştir. Gaziantep Ağa Camii'nin son cemaat yerinde yer alan pencereler yuvarlak kemerli nişler içine yerleştirilmiş düz atkılı pencerelerdir (Foto. 13). Atkının üzerinde renkli taşların dönüşümlü olarak sıralanmasından oluşan sivri kemer yer almaktadır. Ali Nacar Camii son cemaat yerinde yer alan pencereler ve Eyüboğlu Camii cephelerinde bulunan pencereler ise sivri kemerli niş içindedir. Aynı caminin cephelerinde de yine sivri kemerli niş içine alınmış altı üstlü yerleştirilmiş düz atkılı pencereler dikkati çekmektedir (Foto. 14). Bu uygulama İhsan Bey Camii son cemaat yeri pencerelerinde de görülmektedir (Foto15). Handan Bey Camii son cemaat revakı pencereleri de yine sivri kemerli bir niş içine alınmış düz atkılı ve sivri kemer alınlıklıdır. Bu örneklerin her birinde alınlıklar ve kemerler renkli taşlarla hareketlendirilmiştir (Foto. 16). Bu şekilde niş içine alınmış ve renkli taşlarla hareketlendirilmiş pencere uygulamaları Suriye bölgesi etkilerini taşımaktadır. Bostancı Camii son cemaat yerinde görülen pencereler ise kalın silmeli kaş kemer içine alınmış ve bitkisel süslemelerden oluşan bir kompozisyonla tezyin edilmiştir. Alınlıkta yer alan süsleme bugün oldukça harap durumdadır, ancak dikkatlice bakıldığında bitkisel kompozisyonlu bir süsleme olduğu seçilmektedir (Foto. 17) Boyacı Camii'nin güney cephesinde yer alan pencereler yuvarlak kemerli pencereler olarak düzenlenmiştir (Foto 18) Burada cephe boyunca yükselen nişler yoktur. Şeyh Fetullah Camii'nin son cemaat yerindeki düz atkılı pencereler sivri kemerli alınlıklara sahiptir (Foto. 19). Pencerenin atkısı üzerinde gül kurusu ve siyah renklerin dönüşümü ile uygulanan renkli taş işçiliği Halep, Şam, Filistin ve Kahire'de görülen Memlûklu yapılarının atkı şekillerini hatırlatmaktadır.⁶³

Kemerler

Gaziantep camilerinde kullanılan kemerler çeşitlilik arz etmektedir. Başta sivri kemer olmak üzere, dilimli kemer, sivri kemer biçiminde atnalı kemer, ikiz kemer, dilimli ikiz kemer, kaş kemer vb. kemerler tatbik edilmiştir.

İhsan Bey Camii hariminin içinde doğuda yer alan pencerenin kemeri ikiz sivri kemer tarzında düzenlenmiştir. Kemerin kilit taşı aşağıya doğru incelerken sarmakta ve

⁶² Aslanapa, 1989, 81.

⁶³ Çam, 1989, 11,16; Memlûklu eserleriyle ilgili olarak bkz. Creswell, 1959.

bir kabara ile ile nihaytlenmektedir (Foto. 20). Gaziantep'te yalnızca bu camide dikkati çeken bu uygulamayı N. Çam Batı tesiri olarak değerlendirmektedir.⁶⁴ Bu kemere benzer bir uygulama Zengîler döneminde yeniden inşa edilen Halep surlarının şehir kapısının⁶⁵ üstünde yer alan pencerenin tepesinde de dikkati çekmektedir. Aynı şekilde Ermenek Tol Medrese (1339) taçkapısında, Şam'daki Eyyubî dönemi yapılarından Kılıciye Medresesi (1245), Kahire Emir Salar Sancar ve el-Gauli Türbesi'nin (1303-1304) cephesinin üst kısımlarında yer alan nişler de dilimli ikiz kemerlidir. Bu tarz ikiz kemerli nişler kanaatimizce Batı tesirinden ziyade Anadolu'da Güneyli etkilerin neticesinde uygulanmış unsurlardır. Ermenek Tol Medresesinde de dikkati çeken benzer ikiz kemerli niş uygulamasını N. Şaman Doğan da Eyyubî etkisi olarak değerlendirmektedir. Ancak Şaman Doğan, bu tarz kemerin Anadolu'da benzerinin olmadığını ifade etmektedir.⁶⁶ Gaziantep camilerindeki kemer çeşitleri arasında görülen bir başka kemer tarzı da Şirvani Camii taçkapısında yer alan dilimli ikiz kemerdir (Foto. 21). Buradaki uygulamaya benzeyen kemerler Adana Ulu Camii pencere alınlığında⁶⁷ ve Elbistan Ulu Camii son cemaat yerinde yer alan pencerenin alınlığında⁶⁸ görülmektedir. Büyük Selçukluların en önemli eserlerinden bir olan Meşhed Serahs arasında yer alan Ribat-ı Şerif'in (1114-15) giriş cephesindeki nişlerin kemerleri de üç dilimli kemerler şeklindedir.⁶⁹

Minareler

Gaziantep camilerinde görülen minareler silindirik veya çokgen gövdeli genellikle tek şerefeli minarelerdir. Şehirde erken tarihli yapılardan biri olduğu düşünülen Boyacı Camii'nin⁷⁰ minaresini eski fotoğraflardan⁷¹ görebildiğimiz kadarıyla değerlendirecek olursak, minarenin gerek gövdesinin ortasındaki zencirek kuşağı, gerekse şerefesinin altındaki mukarnasların üslubu yapıdaki Zengî etkilerini yansıtmaktadır. İlk yapılış tarihi Eyyubîler dönemine kadar indirgenen Eyüboğlu Camii'nin kare bir kaide üzerine oturan silindirik gövdeli minaresinin ortasında yer alan birbirine Zengî düğümleri ile bağlanmış kemerlerden oluşan geniş süsleme kuşağı altta ve üstte bileziklerle sınırlandırılmıştır. Bu geniş kuşağın hemen altında zencirek motifli bir bilezik, onun da aşağısında dilimli kemerlerden oluşan başka bir bilezik yer almaktadır. Gövdenin şerefe altına yakın üst kısmında da ise yuvarlak kemerlerden müteşekkil bir kuşak bulunmaktadır. Bir sıra mukarnas dizisi olan şerefe altının ve

⁶⁴ Çam, 2006, 40, 44.

⁶⁵ Res. için bkz. Çobanoğlu, 2013, 274.

⁶⁶ Şaman Doğan, 2006, 135.

⁶⁷ Gündoğdu, 1986, Res.K13; Adana Ulu Camii hakkında geniş bilgi için bkz. Uysal, 1985, 277-284.

⁶⁸ Gündoğdu, 1986, Res.7m.

⁶⁹ Res. için bkz. O. Aslanapa, 1989, 87.

⁷⁰ N. Çam, caminin inşasının XIII.yy. başlarında yapıldığı kabul edildiği takdirde eserin Eyyubîler'e ait olma ihtimalinin artacağını ifade etmektedir bkz. Çam, 2006,232.

⁷¹ Res. için bkz. Çam, 2006,229; N. Çam bu etkileri Memlük etkileri olarak değerlendirmektedir.

üstünün ise yoğun bitkisel ve geometrik kompozisyonlarla tezyin edildiği dikkati çekmektedir (Foto. 22, 23). Eyüboğlu Camii minaresindeki bu özellikler Zengî ve Eyyubî, minarelerinin özelliklerini yansıtmaktadır. Bu Güneyli uygulamalar daha çok Suriye ve Filistin'deki yapılarda görülmektedir. Minare gövdesindeki dilimli kemerler, Halep Ulu Camii, Adana Ulu Camii ve Mardin minarelerinde de bulunmaktadır.

Ömeriye Camii minaresi de Gaziantep'te Osmanlı Dönemi öncesine tarihlenen minarelerdendir. Tek sıra mukarnaslı şerefe altı ve şemsiye örtülü şerefe örtüsü ile bu minare de Güneyli etkiler ortaya koymaktadır.

Ahmet Çelebi Camii'nin (1672-1673)⁷² silindirik gövdeli minaresi zencirek motifli bir bilezikle sınırlandırılmıştır (Foto. 24). Ali Nacar Camii'nin XIV.yy.'a tarihlenen minaresinin süslemesiz olan silindirik gövdesinin şerefe altında görülen mukarnas dizisi ve şemsiyeli şerefesi Güneyli etkileri yansıtmaması bakımından dikkat çekicidir (Foto.25). Yine Gaziantep'teki erken tarihli minarelerden biri olan İhsan Bey Camii minaresinin kare kaideli ve çokgen gövdeli olması, şerefesinin altındaki mukarnasların üslubu, şerefesinin şemsiyeli olması gibi özellikler bölgedeki Güneyli etkiler olarak karşımıza çıkmaktadır (Foto.26). XIV-XV.yy.'lara tarihlenen⁷³ Şirvani Camii minaresi Gaziantep'te Dulkadiroğulları ve Memlûkların hüküm sürdüğü dönemlerde inşa edilmiştir. XVIII.yy. öncesi Gaziantep camilerinin minarelerinde görülmeyen iki şerefeli uygulamaya sahip tek örnektir. Bu minarenin şerefesi de yine şemsiyelidir. Türk Sanat çevrelerinde pek görülmeyen bu şekilde üst örtüye sahip minare şerefeleri daha çok Suriye ve Filistin'deki camilerin minarelerinde dikkat çekmektedir.⁷⁴ Halep Utruş Camii'nin (1399- 1410)⁷⁵ üst örtüsü de bu şekilde düzenlenmiştir. Anadolu'da da bu üst örtü yine Güneyli etkilerin bir neticesi olarak sadece Doğu ve Güneydoğu Anadolu minarelerinde görülmektedir. Kahramanmaraş Ulu Camii⁷⁶ minaresi ve Kahramanmaraş Şems Hatun (Hatuniye) Camii (1509-10)⁷⁷ minaresi bu özelliklere sahip bir uygulamadır. Gaziantep Şeyh Fetullah Camii minaresinin gövdesinin alt kısmında yer alan zencirek şeklindeki ve gövdenin üst kısmında bulunan zikzak motifli bilezikler bu dönem cami minarelerinden farklı bir özellik ortaya koyarak Güneyli etkileri yansıtmaktadır (Foto. 27). Eski Alaüddeve Camii minaresinin gövdesinin ortasında da yine bir zencirek bilezik bulunmaktadır (Foto. 28). Kaynaklardan⁷⁸ bu minarenin şerefesinin de daha önce ahşap üzerine metal levha kaplamalı şemsiyeli bir örtü olduğu görülmektedir.

⁷² Çam, 2006, 6

⁷³ Çam, 2006, 349.

⁷⁴ Çam, 2006, 351;

⁷⁵ Blair and Bloom, 1994, 85, Res.110 .

⁷⁶ Aslanapa, 1973, 233; Bayhan, 2005, 372; Bayhan, 2002a, 213.

⁷⁷ Gündoğdu, 2005, 779.

⁷⁸ Çam, 2006, 185.

Gaziantep camilerinin minarelerinin şerefe altlarındaki mukarnasların üslubu, gövdelerinde yer alan zencirekli ve zikzaklı bilezikler, Zengî düğümlü kemerler, dilimli ve yuvarlak kemerli kuşaklar, şemsiyeli şerefeler bu bölgedeki Güneyli etkileri yansıtmaktadır.

Malzeme-Teknik

Gaziantep camilerinde kullanılan sarı, pembe ve bu renklerin çeşitli tonlarından oluşan mermerler civarındaki ocaklardan çıkarılmıştır.⁷⁹ Camilerin taçkapı, mihrap, minber, pencere, alınlık, kemer gibi unsurlarında sarımtırak, pembe ve siyah renklerin dönüşümlü olarak uygulanmıştır. Cephelerde ve bazı camilerin yer döşemesinde ise daha çok siyah ve beyaz rengin dönüşümlü olarak kullanımı dikkat çekmektedir.

Erken dönemlerden itibaren taşın alternatif bantlar halinde dönüşümlü kullanımı bilinmektedir. İlk önceleri Asurlar ve Ahameniş İmparatorluğu mimarisinde görülen bu teknik İslamiyet'ten önce bazı erken Hıristiyan ve Bizans yapılarında da uygulanmıştır.⁸⁰ İslam sanatında ise önce Şam ve Kudüs'teki yapılarda tatbik edilmeye başlanmıştır. Çok renkli taş kullanımı Mağrip mimarisini etkileyerek Endülüs'e geçmiş, bu arada Fransa ve Güney İtalya'daki Roman sanatına da sızmıştır. XIII.yy.'da Suriye ve Mağrip etkisiyle Mısır'a geçerek burada zengin kompozisyonlar meydana getirilmiştir. Ablak (eblak) adı verilen bu uygulamada Suriye ve Yukarı Irak'ta kullanılan bir çok motif Memlûk mimarisini de etkilemiştir. Kahire Sultan Berkuk Külliyesi (1386)⁸¹ cephesi iki renkli mermerle kaplanmış örneklerden biridir.

Renkli mermer kaplamalar yer döşemelerinde de uygulanmıştır. Sultan Hasan Medresesi'nde⁸² görülen çok renkli mermer zemin kaplamalar geometrik kompozisyonlardan oluşmaktadır. Gaziantep camilerinden Boyacı (Foto.29), Şirvani ve Kozanlı (Foto. 30) camilerinin avlu döşemelerinde bu çeşitlilik ve zenginlikte kompozisyon ve renkler olmasa da, buradaki renkli taş kaplamalar da dikkat çekicidir.

Suriyeli sanatçılar tarafından uygulanan iki rengin dönüşümlü olarak kullanılmasından oluşan çizgili duvar ve yer döşemesi Anadolu Selçuklu ve Osmanlı mimarlarını da etkilemiştir. Suriye'deki Humus Ulu Camii'nin⁸³ renkli taş döşemeleri Gaziantep'teki Şirvani, Bostancı, Hacı Nasır, Handan Bey, Karatarla, Nuri Mehmet Paşa, Tahtani camilerindeki uygulamalarla benzerlik arz etmektedir.

Anadolu'da Artuklu camilerinin⁸⁴ mihraplarında ve taçkapılarında da çift renkli taş işçiliği görülmektedir. Ramazanoğulları Beyliği eserlerinden olan Adana Ulu Camii cephesinde de siyah, beyaz ve sarı renklerin dönüşümlü olarak kullanılmasıyla elde

⁷⁹ Çam, 2006, XXIV.

⁸⁰ Lewcock, 1978, 135.

⁸¹ Hillenbrand, 2005, 115.

⁸² Eruz, 2004, 100.

⁸³ Lewcock, 1978, 119, Res.25.

⁸⁴ Artuklu dönemi yapıları için bkz. Aslanapa, 1991, 6-14, Altun, 1978.

edilmiş taş uygulaması vardır.⁸⁵ Zazadin Han'ın (1237), İsa Bey Camii'nin taçkapılarında da görülen renkli taş işçiliği Osmanlı döneminde özellikle Anadolu'da Gaziantep, Adana, Diyarbakır gibi merkezlerde ve Şam'da inşa edilmiş olan yapılarda tercih edilmiştir. Şam Süleymaniye Külliyesi (1554-5' te tamamlanmıştır)⁸⁶ son cemaat revakında da bu uygulamalar dikkat çekmektedir. Şam Fatih Camii (18.yy.) ise üç renkli mermer kullanımı bakımından Gaziantep camilerine benzemektedir.⁸⁷

Suriye'den Mağrip, Endülüs'e kadar çok geniş bir coğrafyada uygulanan ve ilk ortaya çıktığı bölgeler dikkate alındığında Güneyli diyebileceğimiz bir karakter azr eden bu çok renkli taş kaplamaların tek tek etki alanları düşünüldüğünde⁸⁸ bu uygulamanın Gaziantep camilerine Zengî, Eyyubî, Memlûk yoluyla girmiş olduğunu söylemek mümkündür.

Süslemeler

Gaziantep camilerinin süslemesinde çok renkli taşların kullanımıyla elde edilen süslemeler ilk bakışta dikkat çekmektedir. Bu renkli süslemeler taçkapı, mihrap, minare, alınlık, minber gibi unsurlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Süslemelerde görülen geometrik motifler ise daha çok İslam sanatında tuğla, çini, ahşap gibi çeşitli malzemeler üzerinde farklı tekniklerle tatbik edilmiş olan motifler olarak karşımıza çıkmaktadır.

İncelemiş olduğumuz camilerden Boyacı ve Eyüboğlu gibi Eyyübîler ve Alâüddeve (eski) gibi Dulkadiroğulları zamanında yapıldığı tahmin edilen birkaç yapı dışında kalanların hepsi Osmanlı Dönemine tarihlenmektedir.⁸⁹ Ancak bu camilerin süslemesinde görülen motif ve kompozisyonlar, Osmanlı dönemi süsleme anlayışından bazı farklılıklarla ayrılmaktadır. Süslemelerde kullanılan yıldız, çarkı felek motifleri, saç örgüsü kuşakları, palmet gibi motifler, Selçuklu, Osmanlı dönemi üslup anlayışından ziyade daha çok Anadolu coğrafyası dışında görülen Güneyli etkilerin özelliklerini yansıtmaktadır. Gaziantep camilerinin gerek taçkapılarında, gerekse de mihraplarında yaygın bir şekilde uygulanmış olan çarkifelek motifi Büyük Selçukluların en önemli eserlerinden bir olan Meşhed Serahs arasında yer alan Ribat-ı Şerif'in (1114-15)⁹⁰ tromplarındaki süslemeleri arasında da görülmektedir.

Tunus'un en eski camisi olan Zaytuna Camii (IX.,X., ve XV.yy.) süslemeleri arasında da yine Gaziantep yapılarında görülen çarkifelek motifinin bir benzeri dikkati çekmektedir.⁹¹ Şam Zahirîye Medresesi'nin 1279 tarihli⁹² ,mihrabında yer alan

⁸⁵ Özudoğru, 2002, 143-155.

⁸⁶ Blair and Bloom, 1994, 221, Res.278.

⁸⁷ Clévenot, 2003, 64, Res.81

⁸⁸ D.Kuban çok renkli taş kaplamaların Anadolu'ya sadece Suriye'den geçtiğini söylemenin mümkün olmadığını ifade etmektedir. bkz. Kuban, 1965, 61.

⁸⁹ N. Çam, 2006, s.472.

⁹⁰ Aslanapa, 1989, 88.

⁹¹ King and Lewcock, 1978, 221.

⁹² Warren, 1978, 233.

panolardaki süslemelerin arasında, Merinî sultanı Ebû Said tarafından Fez'de yaptırılmış olan Attarin Medresesi'nin (1323)⁹³ cephe süslemelerinde, Marakeş Ali bin Yusuf Medresesi'nin (1565)⁹⁴ süslemelerinde de çarkıfelek motifleri görülmektedir. Taş malzemenin dışında ahşap ve çini malzeme üzerine de tatbik edilmiş olan bu motifin uygulandığı örnekleri İsfahan ve Semerkant yapılarının süslemelerinde de görmek mümkündür.

Şeyh Fetullah Camii pencere alınlıklarında yer alan sivri uçlu haçvari şekiller, sekiz kollu yıldızlar da yine Anadolu ve Anadolu dışındaki İslam sanatı örneklerinde karşımıza çıkan geometrik motiflerdir. Altı ve sekiz kollu yıldızlar XII.yy.'dan itibaren Türk İslam sanatında yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

Gaziantep camilerinde taçkapı ve mihrap gibi unsurlarda köşe sütuncelerine pek yer verilmediği görülmektedir. Bostancı Camii taçkapısındaki köşe sütuncesi, mukarnaslı başlığı ile Osmanlı uygulamalarını yansıtırken, gövdesindeki zincirek geçmelerle de Güneyli etkileri hatırlatmaktadır. Benzer şekilde köşe sütuncesi uygulamaları Kahramanmaraş Taş Medrese Kümbeti (XVI.yy. başları)⁹⁵ taçkapı kemerinin köşe sütuncelerinde ve Diyarbakır İskender Paşa Camii (1551) son cemaat yeri pencerelerinden birisinin iki tarafında da görülmektedir.⁹⁶

Gaziantep Bostancı Camii'nin taçkapısının üstünde yer alan iki adet selvi ağacı kompozisyonundan oluşan süslemeye benzer bir uygulama Kayrevan Büyük Camii (1629-85)⁹⁷ girişinde de vardır.

Irak ve Suriye bölgesinde hakimiyet kurmuş olan Zengîler döneminde görülen ve "Zengî düğümü" diye bilinen düğümlü geçmeli kompozisyonlar başta Suriye olmak üzere, Anadolu'da bir çok yapıda Güneyli bir etki olarak sıkça kullanılmıştır.⁹⁸ Gaziantep camilerinde çok tercih edilmeyen bu uygulamayı sadece Eyüboğlu Camii'nin minaresinde ve çok renkli taşlardan geçmeli saç örgüsü şeklinde Nuri Mehmet Paşa Camii taçkapısının giriş kemeri üzerinde görmekteyiz.

XII-XIII. yüzyıllarda Zengî ve Eyyubî devletlerinin Anadolu Beylikleri ile yoğun kültürel-politik ilişkiler içinde olması Suriye, Mısır, Irak gibi bölgelerde görülen mimari unsur ve motiflerin Anadolu Mimarisinin içine sızmasına neden olmuştur.⁹⁹ Bir taraftan Selçuklu sanatı etkilerinin, diğer taraftan da Güneyli etkilerin hissedildiği bu sentez özellikle Güneydoğu, Orta ve Batı Anadolu Beyliklerinin eserlerinde kendisini daha çok hissettirmektedir. XIII-XVIII.yy.'lar arasına tarihlenen Gaziantep camilerinde

⁹³ Hillenbrand, 2005, 194, Res. 145.

⁹⁴ Res için bkz. Jones, 1978, 156 Res.40.

⁹⁵ Gündoğdu, 1986, 58, 109 Res.18a.

⁹⁶ Gündoğdu, 1986, 109.

⁹⁷ Blair and Bloom, 1994, 253, Res.317 .

⁹⁸ Çobanoğlu, 2013, 272.

⁹⁹ Kuban, 1965, 59.

kullanılan çok renkli taş kaplamalar, ikiz kemerler ve çok dilimli ikiz kemerler, yuvarlak kemerler, dilimli kemerler, taçkapı düzenlemeleri, minareler ve süsleme motiflerinde görülen Güneyli etkilere XVI.yy.'dan sonra Osmanlı mimarisinin bazı özellikleri de dahil edilmiştir. Sonuç olarak denilebilir ki, Gaziantep camileri mimari unsurları ve süslemeleri açısından Güneyli etkileri bünyesinde barındıran, Beylikler ve Osmanlı sanatıyla da yoğrularak kendisine has bir üslupla inşa edilmiş dikkat çekici örneklerdir.

KAYNAKÇA

- ALTUN, A., 1978, *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisinin Gelişmesi*, İstanbul.
- ALTUN, A., 1988, *Ortaçağ Türk Mimarisinin Anahatları İçin Bir Özet*, İstanbul.
- ALTUN, A.,1990, “Alaüddeve Câmii”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul, 344-345.
- ASLANAPA, O., 1973, *Türk Sanatı*, II, Ankara.
- ASLANAPA, O., 1989, *Türk Sanatı*, İstanbul.
- ASLANAPA, O., 1991, *Anadolu'da İlk Türk Mimarisi Başlangıç ve Gelişmesi*, Ankara.
- BAYHAN, A.A., 2005, “Güneydoğu Anadolu'da Memlûk Hakimiyeti ve Bunun Maraş'a Yansımaları”, *Kahramanmaraş Sempozyumu*, http://eskisite.kahramanmarasbb.com/images/stories/Sempozyumlar/kahramanmaras_sempozyumu/34_Yrd_Doc_Dr_Ahmet_Ali_BAYHAN.pdf s.367-373.
- BAYHAN, A.A., 2002a, “Güneydoğu Anadolu'da Memlûk Sanatı” *Türkler*, C.6, Ankara, 133-143.
- BAYHAN, A.A., 2002b, “Mısır'da Memlûk Sanatı”, *Türkler*, C.6, Ankara, 120-132.
- BEHRENS, D.A., 1996, *Islamic Architecture in Cairo*, Cairo.
- BEKSAÇ, A. E., 1995, “Eyyübîler” Maddesi, *İslam Ansiklopedisi* C. 12, İstanbul, 20-33.
- BLAİR, Sh. S. - BLOOM, J. M., 1994, *The Art and Architecture of Islam 1250-1800*, New Haven and London.
- CEZAR, M., 1977, *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İstanbul.
- CLÉVENOT, D., 2003, *Splendors of Islam Architecture, Decoration and Design*, New York.
- CRANE, H. İ., 2002, “Anadolu Beylik Döneminde Mimari ve Himaye”, *Türkler*, C.8, Ankara, s.30-37.
- CRESWELL, K.A.C., 1959, *The Muslim Architecture of Egypt*, II, Oxford,
- ÇAKMAK, Ş., 2001, *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar (1300-1500)*, Ankara.
- ÇAM, N., 1989, *Gaziantep Şeyh Fethullah Külliyesi*, Ankara.

Gaziantep Camilerinde Görülen Bazı Güneyli Etkiler

- ÇAM, N., 1990, *Gaziantep Boyacı (Kadı Kemalettin) Camii*, Ankara.
- ÇAM, N., 1996, “Gaziantep Mimarisi” Maddesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.13, İstanbul, 469-474.
- ÇAM, N., 2006, *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Gaziantep*, TTK, Ankara.
- ÇOBANOĞLU, A.V., 2013, “Mimari” Zengiler Maddesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 44, İstanbul, 273-274.
- ERUZ, F., 2004, “Sanat” Memlûklular Maddesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 29, Ankara, 97-100.
- GÜNDOĞDU, H., 1986, *Dulkadirli Beyliği Mimarisi*, Ankara.
- GÜNDOĞDU, H., 2013, “Dulkadirli Camii Minareleri”, *Kahramanmaraş Sempozyumu* http://eskisite.kahramanmaraşbb.com/images/stories/Sempozyumlar/kahramanmaraş_sempozyumu/c2/31_Prof_Dr_Hamza_Gundogdu.pdf, s.775-785.
- HİLLENBRAND, R., 2005, *İslam Sanatı ve Mimarlığı*, (Çev.Çiğdem Kefesçiöğlü), İstanbul.
- JONES, D. 1978, “The Elements of Decoration : Surface, Pattern and Light”, *Architecture of the Islamic World*, London, 144-175.
- KİNG, Geoffrey- RONALD ,Lewcock, 1978, “Key Monuments of Islamic Architecture - Arabia”, *Architecture of the Islamic World*, London, 209-222.
- KOCA, S., 2012, “Türk” Maddesi *TDV İslam Asiklopedisi*, C.41, İstanbul, 480-82.
- KOPRAMAN, K.Y., 1989, *Mısır Memlûkleri Tarihi*, Ankara.
- KUBAN, D., 1965, *Anadolu-Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları I*, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- LEWCOCK, Ronald , 1978, “Architects, Graftsmen and Builders: Materials and Techniques”, *Architecture of the Islamic World*, London , 112-143.
- ÖDEKAN, A., 1997, "Gaziantep" Maddesi, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul, 647.
- ÖZDEĞER, H., 1996, “Gaziantep” Maddesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.13, İstanbul, 469.
- ÖZÜDOĞRU, Ş. 2002, “Ramazanoğulları Beyliği Mimarî Eserlerinde Süslemeler”, *Türkler*, C.8, Ankara, 143-155.
- ŞAMAN DOĞAN, N. 2006, “Kültürel Etkileşim Üzerine: Karamanoğulları - Memlûklular Sanatı”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 23, Sayı: 1, Ankara, 131-149
- TURAN, O., 2009, *Doğu Anadolu Türk Devletleri Tarihi*, İstanbul.
- UYSAL, A.O., 1985, “Adana Ulu Camii”, *Vakıflar Dergisi*, 19, 277-284.

Şenay Özgür Yıldız

- UZUNÇARŞILI, İ.Hakkı, 1988, *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri*, TTK, Ankara.
- YETKİN, S.K., 1970, *Türk Mimarisini*, Ankara.
- YETKİN, S.K., 1984, *İslam Ülkelerinde Sanat*, İstanbul.
- YİĞİT, İ., 2004, “Memlükler” Maddesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.29, Ankara, s.90-97.
- WARREN, J., 1978, “Key Monuments of Islamic Architecture-Syria, Jordan, Israel, Lebanon”, *Architecture of the Islamic World*, London, 230-37.

Gaziantep Camilerinde Görülen Bazı Güneyli Etkiler



Foto. 1 Gaziantep Eyüboğlu Camii Harim Taçkapısı.



Foto. 2 Gaziantep İhsan Bey Camii Harim Taçkapısı.



Foto. 3 Gaziantep Şirvani Camii Harim Taçkapısı.

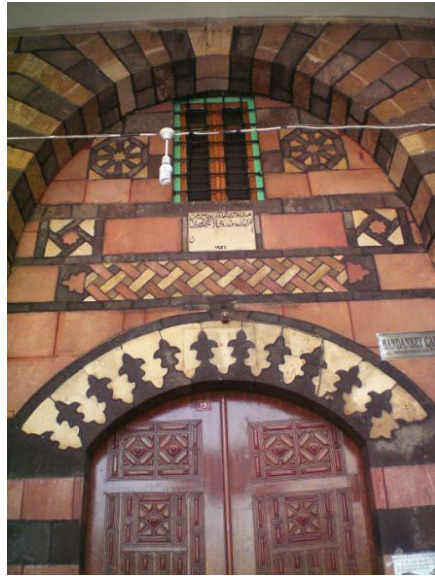


Foto. 4 Gaziantep Handan Bey Camii Harim Taçkapısı.



Foto. 5 Gaziantep Karatarla Camii Harim Taçkapısı.



Foto. 6 Gaziantep Ağa Camii Harim Taçkapısı.

Gaziantep Camilerinde Görülen Bazı Güneyli Etkiler



Foto. 7 Gaziantep Nuri Mehmet Paşa Camii Harim Taçkapısı



Foto. 8 Gaziantep Şeyh Fetullah Camii Harim Taçkapısı.



Foto. 9 Gaziantep Bostancı Camii Harim Taçkapısı.



Foto. 10 Gaziantep Şeyh Fetullah Camii Harim Taçkapısı. Mukarnashı Kavsaradan Detay.



Foto. 11 Gaziantep Bostancı Camii
Harim Taçkapısı. Köşe Sütuncesinden
Detay



Foto. 12 Gaziantep Şeyh Fetullah Camii Mihrap Detayı.

Gaziantep Camilerinde Görülen Bazı Güneyli Etkiler



Foto. 13 Gaziantep Ağa Camii Son Cemaat Yeri Pencereleri.



Foto. 14 Gaziantep Eyüboğlu Camii Cephelerindeki Pencereler.



Foto. 15 Gaziantep İhsan Bey Camii
Soncemaat Yeri Pencerelerinden Birisi



Foto. 16 Gaziantep Handan Bey Camii
Son Cemaat Yeri Pencerelerinden Birisi.



Foto. 17 Gaziantep Bostancı Camii Son
Cemaat Yeri Pencerelerinden Birisi.



Foto. 18 Gaziantep Boyacı Camii Güney
Cephesi Pencereleri.

Gaziantep Camilerinde Görülen Bazı Güneyli Etkiler



Foto. 19 Gaziantep Şeyh Fetullah Camii
Son Cemaat Yeri Batı Penceresi.



Foto. 20 Gaziantep İhsan Bey Camii
Hariminde İkiz Kemerli Pencere.



Foto. 21 Gaziantep Şirvani Camii Harim
Taçkapısı Dilimli İkiz Kemer.



Foto. 22 Gaziantep Eyüboğlu Camii
Minaresi.



Foto. 23 Gaziantep Eyüboğlu Camii
Minaresi Gövdesinden Detay.



Foto. 24 Gaziantep Ahmet Çelebi Camii
Minaresi



Foto. 25 Gaziantep Ali Nacar Camii
Minaresi Detayı.



Foto. 26 Gaziantep İhsan Bey Camii
Minaresi Şerefesi.

Gaziantep Camilerinde Görülen Bazı Güneyli Etkiler



Foto. 27 Gaziantep Şeyh Fetullah Camii Minaresi.



Foto. 28 Gaziantep Alaüdevle Camii Minaresi.



Foto. 29 Gaziantep Boyacı Camii Avlu Döşemesi.



Foto. 30 Gaziantep Kozanlı Camii Avlu Döşemesi.

BİZANS'TA KADIN SANATÇILAR

Dilek MAKTAL CANKO*

Özet

Bizans sanatından günümüze ulaşan eser sayısının azlığı, sanatçıların eserlerinin altına imzalarını atmalarını engelleyen anonim faaliyet inancı; Bizanslı sanatçı isimlerinin büyük bir kısmının günümüze ulaşmasını neredeyse imkansız hale getirmiştir. Bununla birlikte; erkek sanatçıların bile eserleri ile anılmalarının çok zor olduğu bir toplumda, bazı kadın sanatçılar eserleri ile birlikte günümüze ulaşmayı başarmışlardır.

Tekstil, kitap kopyalama, edebiyat, gösteri sanatları, müzik ve resim sanatı gibi sanat dallarında ürün veren Bizanslı kadın sanatçılar, tüm kısıtlamalara rağmen eserlerini üreterek, kadınları evlerine hapseden ataerkil Bizans ideolojisine başkaldırmışlardır. Sayılarının az olmasına karşılık etkili hayat hikâyeleri Bizanslı kadınların azmini ve gücünü kanıtlar niteliktedir.

Anahtar Kelimeler: Bizanslı sanatçılar, kadın sanatçılar, Thedora Raoulaina, Anna Komnena, Kassia.

Abstract

Women Artists in Byzantium

A large portion of the Byzantine artists' names have not survived, because of the small number of extant works and anonymity manners preventing the signature works. However, when the recognition of the work male artists' produce is even very difficult, some of the women artists have been able to achieve today with the works.

Despite all the restrictions of Byzantine patriarchal ideology, Byzantine women artists who produced the textile, copy books, literature, theatre, music and painting, revolted against the Byzantine ideology by producing works. Despite the low number of women artists, effective life stories are evidence determination and power of Byzantine women.

Key Words: Artists in Byzantium, women artists, Thedora Raoulaina, Anna Komnena, Kassia.

* Arş. Gör.,Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bornova-İzmir-TÜRKİYE, E-mail: dilek.m.canko@ege.edu.tr

İnsanlık tarihinin tüm dönemlerinde var olan sanat, sanatçının duygu ve düşüncelerinin bir maddede vücut bulmasıdır. İçinde bulunduğu toplumdan soyutlanamayan sanatçının eserleri de çağını ifade eden biçimler olarak değerlendirildiğinde; her dönemde ve her toplumda sanatın farklı bir görünümle ortaya çıktığı görülmektedir.

Ortaçağ Hıristiyan dünyası ve özelinde Bizans dünyası da kendisine özgü bir sanat dili oluşturmuştur. Kiliseye, dini inançlara bağlı olan Bizans sanatında imgeler, anlam iletecek bir araç olarak işlev görmüşlerdir. Sanatçılar, imgelerini zaman ve uzamdan soyutlayarak görüneni değil görünmeyeni göstermeye çalışmışlardır. Bunu yaparken de uymaları gereken kurallar belirlenmiş¹, özgünlük ve dışavurumculuğa yer bırakılmamıştır.

Bununla birlikte; eserlerin öğrenimle birlikte beceriye, ustalığa ve deneyime dayanması, estetik kaygılardan çok işlevselliğin ön planda olması dolayısıyla Bizanslı sanatçılar çoğunlukla zanaatçı olarak nitelenmiştir. Sanatçı ve zanaatçı arasındaki en büyük fark, sanatın birinci amacının estetik olmasında, zanaatın ise fayda olmasındadır. Sanat eserleri özgün ve tek olan eserlerken, zanaat eserleri seri olarak üretilen eserlerdir. Bu durumda gerçekten Bizanslı sanatçılar zanaatçı mıydılar?

Bizanslı Sanatçılar

6. yüzyıldan Iustinianus'un Ayasofya'sını inşa eden mimarlar Anthemios ve Isidoros, 9. yüzyıldan ressam Lazaros² ve ilahi müzik sanatında ses getiren Kassia, 11. yüzyıldan II. Basileios Menologionu'nu resmeden minyatürücü Pantoleon³ ve 12. yüzyılda babasının tarihini başarılı bir şekilde aktaran Anna Komnena gibi kişiler; öğrenimleri, zekaları, yetenekleri ve eserleri ile zanaatçı olmadıklarını kanıtlamışlar ve sanatçı olarak anılmışlardır. Bizans'ta bilinen az sayıda isim dışında kalan mimarlar, ressam, kitap yazıcıları vb. zanaatçı olarak görülmüş⁴ olsalar da eserlerinin farklılığı ve estetik kaygıları onların sanatçı olduklarını kanıtlamaktadır.⁵ Her ne kadar kuralları

¹ Aynaroz'da bulunan bir kitap (*The Painter's Manual of Dionysius of Fourni*, Çev: Paul Hetherington, 1974), ressamların figürlerini oluştururken kullanacakları teknik ve resim düzeninin tüm prensiplerinin (her bir figürün özellikleri ve kilise içindeki yerleri gibi) belirlenmiş olduğunu kanıtlamaktadır. Bu durumda sanatçıların özgürlük alanlarının çok sınırlandırıldığı gerçektir.

² Sanatçı hakkında daha fazla bilgi için bkz: Cutler ve Kazhdan 1991, 1197-1198.

³ Sanatçı hakkında daha fazla bilgi için bkz: Cutler 1991, 1576.

⁴ Cutler 1991, 196.

⁵ Mimarlıkta kubbeli kiliseyi, tasvir sanatında Hıristiyan sanatının temelini oluşturan biçimi yaratanların, iç dekorasyonda cam mozaik panoları duvar bezemesi ve opus sectile yapanların ve mermerden geometrik desenli mozaikleri taban döşemesi haline getirenlerin zanaatçı olduklarını düşünmek Bizans sanatını ve sanatçılarını hafife almak olacaktır (Rice 2002, 208).

belirlenen bir sanatta eser verseler ve sanatlarını icra ederken hamilerinin veya banilerinin isteklerini uygulamak zorunda kalsalar da⁶ Bizans sanatını yaratmışlardır.

Bununla birlikte, Bizans sanatından günümüze ulaşan eser sayısının azlığı, sanatçıların eserlerinin altına imzalarını atmalarını engelleyen anonim faaliyet inancı⁷, Bizanslı sanatçı isimlerinin büyük bir kısmının günümüze ulaşmasını neredeyse imkânsız hale gelmiştir.

Çoğu Bizanslı sanatçının isminin ve kim olduğunun bilgisine ulaşamamamıza rağmen, onların çalışma koşulları hakkında az da olsa bilgi günümüze ulaşmıştır. 374 yılında İmparator Valens'in bir kanununda halka açık yerlerde bulunan atölyeler ve ressam stüdyolarından bahsetmesi; küçük ölçekli eserler üzerinde çalışan ressamların evlerinde veya atölyelerinde⁸, canlı modellerle çalıştıklarını kanıtlamaktadır.⁹

Bizans atölyelerinin sosyal ve ekonomik yapısı bilinmediği gibi sanatçıların ne şartlar altında eserlerini ürettikleri de ne yazık ki bilinmemektedir. Bu sanatçıların eserlerini üretmek için nasıl bir eğitim aldıklarına dair bilgilerimiz de çok azdır. 6. yüzyılın ortalarında resim dersleri veren yoksul, dul bir Suriyeli kadın olan Syria'nın derslerini ihtiyacı olan şeyleri almasına yetecek kadar karşılık için verdiği bilinmektedir. Bunun dışında Bizans'ta sanat öğrenilen bir okul olup olmadığı konusunda bilgi yoktur. Giritli ressam Angelos Akotantos'un vasiyetinde bahsettiği gibi hem yetenek hem de çizim gereçlerinin olduğu araç gereçler babadan oğula (kızıya) aktarılırdı. Babaların kendi sanatlarını çocuklarına öğretmek onları yetiştirmelerinin yanında diğer aileler de çocuklarının çirak olarak yetiştirilmek üzere ikona, kitap veya fresko, mozaik ressamlarının yanına vermiş olmalıdır.¹⁰

II. Basileios Menologion'u resimleyen takım¹¹ gibi sanatçıların imzasının nadiren eserlerde görülmesi ve eserin banisinin isteklerine ilişkin belgelerin

⁶ Bazı sanatçıların eserlerini üretirken eserlerinin patronu olmayı da tercih etmeleri eserlerini üretirken biraz daha fazla özgür olmayı istediklerini kanıtlamaktadır. 10. yüzyılda Gregory isimli bir kuyumcu Trani'de bir kilise yapmış, erken 14. yüzyıl ressamı olan Mikhail Proeleusis de Halmyros yakınında bir manastır restore etmiştir (Cutler 1991, 197).

⁷ Bizans sanatının kutsal olana hizmet etmesinden dolayı sanatçılar da eserlerini din için üretmişler ve anonim faaliyet onurlandırılmıştır.

⁸ Cutler 1991, 197.

⁹ Aziz Basileios, bir metninde ikona ressamlarının canlı modellerle çalıştıklarından bahsederken (daha fazla bilgi için bkz: Vikan 1998, 21), 5. yüzyıldan bir metinde bir ressamın modeli olmadığı için aziz ikonasını boyayamadığından söz edilmektedir (daha fazla bilgi için bkz: Cutler 1991, 197).

¹⁰ Cutler 1991, 196-197.

¹¹ Cutler 1991, 197. 8 farklı usta tarafından boyanan II. Basileios Menologion'unda resimlerin yanında bulunan isimler ressamların isimleridir. Ancak Rönesans döneminin aksine Bizans resim sanatında dönemin stili sanatçılarınkinden çok daha güçlü olduğu için bu ustaların sanatlarındaki kişisel özellikleri belirlenmesi girişimleri pek başarılı olamamıştır. Bununla

bulunmayı, çoğu Bizans ustasının sanat karakterlerini ve özelliklerini tanımlamayı zorlaştırmaktadır. *Oxford Dictionary of Byzantium*'da Anthony Cutler tarafından yayınlanan mezar ve diğer yazıtlar üzerinden tespit edilen usta, ressam, kuyumcu gibi 95 sanatçı ismi¹², sanatın anonim faaliyet olarak görülmesine rağmen sanatçıların tarihe iz bırakma isteğinden kaynaklanmış olmalıdır. Bu sanatçılar arasında, Gürcistan'da Meryem tasvirini resmettiğine ilişkin not dışında başka bilgiye ulaşılamayan ve isminin *Maria* olması nedeniyle kadın olduğunu düşündüğüm sanatçı gibi nadir de olsa kadınlar da bulunmalıydı. Bu listede 95 sanatçı arasından 1 sanatçının (?) kadın olma olasılığı (?) kadınların sanatçı olarak toplumda var olmalarının nadir olduğunu göstermektedir.

Bizans'ta neredeyse tüm çalışma kollarında bulunan kadınların, sanatsal faaliyetlerde bulunmadıklarını düşünmek olanaksızdır. Nitekim babadan oğula aktarıldığı söylenen yetenek ve araç gereçlerin erkek evladın bulunmaması durumundan babadan kıza aktarıldığını kanıtlayan örnekler de mevcuttur. Bununla birlikte, sanatçıların isimlerinin verildiği bu listede kadınların bulunmaması cinsiyet ayrımcılığı konusunu da düşündürmektedir. Biyolojik farklılıktan ziyade sosyolojik olarak yaratılan farklılıkları ifade eden cinsiyet ayrımcılığı, ataerkil Bizans dünyasında şaşırtıcı bir durum değildir. Bizans toplumundaki cinsiyet ayrımcılığına ve haklarında çok az bilgimiz olmasına rağmen; Maria (?) gibi isimlerini günümüze ulaştıran kadın sanatçılar da bulunmaktadır.

Kadın Sanatçılar

Ataerkil Bizans dünyasının ideolojisine rağmen kadınlar, çalışma yaşamına girerek ekonomiye katkıda buldukları gibi sanatsal faaliyetlerde de bulunmuşlardır. Erkeklerin bile ürettikleri eserleri ile tanınmalarının çok zor olduğu bir toplumda kadın sanatçıların bazıları eserleri ile birlikte günümüze ulaşmayı başardılar.

Bizans'ta kadın sanatçılar, nicelik açısından değerlendirdiğimizde en çok tekstil ve kitap kopyalama alanlarında ürün vermişlerdir. Bunların ardından edebiyat, gösteri sanatları, müzik ve resim sanatı gibi sanat dallarında da ürün verdikleri bilinmektedir.

Bizans'ta dokuma, işleme ve nakışme rahibeler ve manastır dışından kadınlar için en önemli çalışma alanıydı. Bununla birlikte bu ürünlerin üzerindeki kadınların izini yakalamak ne yazık ki neredeyse imkânsızdır. Konstantinopolis şehri endüstriyel anlamda Bizans İmparatorluğu'nun en önemli şehri idi. Ancak 12. yüzyıla kadar Atina, Thebes, Korinth, Arta ve Küçük Asya'nın deniz kıyısındaki şehirleri de endüstriyel açıdan çok faallere. Lonca kayıtları kadınların şehrin ipek üretiminde ana role sahip olduğunu göstermektedir.¹³ Daha çok orta sınıf seviyesindeki kadınlar, lüks tekstilin üretiminde usta olarak yer alıyorlardı. Tekstil ve özellikle ipek üretimi Yunanistan'ın

birlikte bu, sanatçılar arasında stil farklılıklarının olmadığı anlamına da gelmemektedir. II. Basileios Menologionu sanatçıları hakkında daha fazla bilgi için bkz: Şevçenko 1962, 245-247.

¹² Cutler 1991, 198-201.

¹³ Carr 1997, 16.

şehirlerinde birçok ailenin geçim kaynağı idi. 1147'de Normanlar, Thebes şehrinde ipek üreticisi kadınları ganimet olarak götürmüştü.¹⁴ Konstantinopolis'te imparatorluğun kıymetli ipekleri ev atölyelerinde dokunmaktaydı. İpek ve tekstil ikonalar da kadınların işgücü ürünleri olarak gösterilmekteydi ve Cleveland Müzesi'nde olan geniş duvar kilimlerinin kadınlar tarafından dokunmuş olması çok da uzak bir ihtimal gibi gözükmemektedir.¹⁵ Bizans ideolojisinin kadına uygun gördüğü uğraş alanı olarak dokuma, eğirme alanlarında kadınların emeklerine karşın günümüze isimlerinin veya bilgilerinin ulaşamaması çok yazıktır.

Tekstil sanatları üzerindeki kadınların rollerini aydınlatmak kolay olmamakla birlikte; gösteri sanatında kadınların izlerini yakalamak çok daha zordur. Bizans'ta sahnelenen tiyatro gösterilerinde; bale, pantomim gibi halk eğlencelerinde erkeklerle birlikte kadınların da dans edip şarkı söyledikleri bilinmektedir.¹⁶ Valens ve Iustinianos gibi imparatorların da kanunlarında kadın oyuncuların toplumsal yaşamlarına ilişkin düzenlemelerde bulunması, Bizans'ta kadın gösteri sanatçılarının sayısının çokluğunu kanıtlamaktadır.¹⁷

Kadın gösteri sanatçıları arasından Prokopios'un *Gizli Tarih* isimli eserindeki tasvirleri sayesinde en çok tanınan örnek İmparatoriçe Theodora olmuştur. Prokopios *Gizli Tarih* isimli eserinde Bizans tiyatro çevrelerinde meşhur olan gösteri sanatçısı üç kız kardeşten bahseder: *Comito, Theodora ve Anastasia. Comito ve Theodora kısa sürede güzellikleri ve hafiflikleri ile tanınmışlardır. Theodora çok güzel bir kadın olmakla birlikte sahnede kıyafetlerini tamamıyla çıkaracak kadar da cesur ve edepsizdir. Bununla birlikte Iustinianos'u etkilemeyi ve onu evliliğe ikna ederek imparatoriçe olmayı başaracak kadar da zeki bir kadındır.*¹⁸ Prokopios'un Theodora hakkındaki yanlış söylemlerini bir kenara bırakırsak, sonuç olarak Bizans'ta kadın gösteri sanatçılarının var olduğu ve onlar hakkında toplumda çok da iyi olmayan söylemlerin bulunduğunu söyleyebiliriz. Theodora örneğinde olduğu gibi gösteri sanatçısı bu kadınlar, hayatlarının bir döneminde mesleklerinden ayrılmaya karar verdiklerinde bile toplumun kendilerine karşı ön yargıları ile savaşmak zorunda kalmışlardı.

Aslında toplumun bu kötü söylemleri sadece kadın gösteri sanatçıları için değildi. Bizans tiyatrosundaki¹⁹ oyuncular, halk tarafından sevilmeyle birlikte ahlak

¹⁴ Brand 1993, 60.

¹⁵ Cormack 1997, 31.

¹⁶ Toulaitos-Miles 1998, 143-144.

¹⁷ And 1962, 108-112.

¹⁸ Prokopios 2001, 69-70.

¹⁹ Bizans'ta Hipodrom gibi yarış alanlarının yanında tiyatrolar da bulunurdu. Roma-Yunan tiyatrolarının Ortaçağ'da Bizans'ta yaşadığını söyleyebiliriz. Bizans tiyatrosunda din dışı temsiller *mimus* ve *pantomimus* olmak üzere iki çeşitti. *Pantomimus* oyuncusu tek başına olayları canlandırır ve hep erkek olurdu, aynı zamanda kadın kişileri de canlandırabilirdi. *Mimus*'ta ise birden çok oyuncu bulunuyordu. *Mimus*'ta kadınlar da sahneye çıkabilirdi.

bakımından düşük insanlar olarak görüldükleri için horlanırlardı. Khrystostomos, *mimus* oyuncularını kırbaçtan geçirilmiş köleler, üç *oboleye* satın alınacak edepsizler olarak tanımlamıştı. Bu oyuncular her türlü cinsel sapkınlığa da yatkın kişiler olarak görülürlerdi. Halk tarafından sevimlerine karşılık oyuncuların kötü bilindiği ve yasalar yoluyla da en doğal haklarından bile mahrum bırakıldıkları görülmektedir.²⁰

Toplum tarafından tüm aşağılanmalara göğüs germek zorunda bırakılan bu kadın oyuncuların sahne kıyafetleri ve takılarının, soylu kadınları kıskandıracak kadar parıltılı ve pahalı olması da onların 'hafif kadın' olarak nitelendirilmelerine neden olmuştur. Khrystostomos, kadın oyuncuların yüzlerini ve yanaklarını boyayla güzelleştirdiklerini, şehvetli altın yaldızlı giysileri içinde başları açık utanmaz görünüşleri olduğunu ve yüz kızartıcı sözler kullandıklarını belirtmiştir.²¹ Prokopios ve Krysostomos'un kadın gösteri sanatçıları hakkında söylediklerinin abartılı olduğunu ve tamamıyla erkek bakış açısıyla yazdıklarını anlamak çok zor değildir. Erkek egemen Bizans toplumunun kadınlar hakkında oluşturdukları ideoloji, kadınları çalışma hayatında bile kabul etmezken gösteri sanatları yoluyla sahneye çıkmaları hakkında olumsuz düşünceler üretilmesi son derece olağandır.

Tekstil ve gösteri sanatlarında olduğu gibi ikona ve duvar resimlerinde de kadın sanatçıların izlerini sürmek çok zordur. Vassilaki makalesinde²²; Kıbrıs, Mora ve Makedonya'daki 12. yüzyıldan günümüze ulaşan ikona ve duvar resimlerinin gezici ressam tarafından uygulandığını ve süsledikleri kiliselerin ikonalarını ve duvar resimlerini yapan bu sanatçıların kitaplardaki minyatürleri de yaptıklarını söylemektedir.²³ Bizans'ta anıtsal resim sanatçıları ve minyatürcüler gezici olarak mesleklerini icra ediyorlarsa, bu mesleklere kadınların katılımı çok zor olmuş olmalıdır. Bununla birlikte, Gürcistan'da Meryem tasvirini yaptığı bilinen *Maria* gibi sayıları az da olsa ressam olarak üretim yapmadıklarına inanmak da pek olası gözükmemektedir.

Pantomimus; sessiz tavır, hareketlerle dansını eder, temsilin şarkısını bir koroya söyletirken *mimus* oyuncusu şarkılarını nesir biçiminde konuşmalarla yapardı. *Pantomimus* temsillerinde hep konu mitolojiden alınırken *Mimus*'ta konu çoğunlukla günlük yaşamdan alınırdı (And 1962, 74-132).

²⁰ And 1962, 98-112. Önceleri *mimus* oyuncularının evlilikleri tanınmazken Iustinianos zamanında çıkarılan bir yasa ile onurlu bir yaşama karar veren oyuncuların evlilikleri tanınmıştı. Oyuncular mirasçı olamıyorlar ve yargıç önünde dinlenemiyorlardı. Zamanla oyuncular lehine yasalar yumuşatıldı (And 1962, 108-112).

²¹ And 1962, 113-114.

²² Vassilaki 2008, 758-769.

²³ Yazar, sanatçıların ürettikleri eserlerin stillerinden ikona, duvar resmi ve minyatür ressamlarının aynı olduğunu anlaşıldığını vurgulamaktadır. Bununla birlikte, yargısını pekiştirmek için 12. yüzyıl fresko ressamı Theodoros Apeudes'in adının Kıbrıs Aziz Neophytos Kilisesi ithaf kitabesinde geçerken aynı döneme tarihlenen ikonalarda da görülmekte olduğunu, Kuzey Yunanistan'daki İsa'nın Dirilişi Kilisesi freskosunu yapan Georgios Kalliergis'in isminin aynı dönem ikonalarda da geçtiğini söylemektedir. Bu konuda daha fazla bilgi için bknz: Vassilaki 2008, 766.

Kitap Kopyalama Sanatında Kadınlar

Kitap kopyalama sanatı, ortaçağ boyunca hem manastır hem de manastır dışındaki kadınlar tarafından sıklıkla icra edilmiştir. 13. yüzyılda Ortaçağ Avrupası'nda büyük üniversitelerin merkezlerinde yapılan kitap ticaretinde profesyonelleşmiş sivil kadınlar tam zamanlı çalışan işçiler arasında bulunmaktaydılar. Lüks kitap ticaretinde ilk büyük ressam isimleri baba-kız takımlarından oluşmuştu.²⁴ Kitap üretiminin ticarileşmesiyle birlikte kadınlar işgücünün önemli bir kısmında yer aldılar. Bu kadınlar arasında soylu kadınların isimleri de görülmektedir.²⁵

Sayılarının çok daha fazla olduğu düşünülmesine karşılık; Bizans'tan günümüze el yazması kitap kopyalama sanatçısı olarak beş kadının ismi ulaşmıştır. Bu kadınlardan 13. yüzyılda Aleksandra Kyril ve Ioannes Khrysostomos'un vaazlarını içeren el yazmasını kopyalayan Anna ile bir 14. yüzyıl yazmasını kopyalayan Maria manastırdandır. 13. yüzyıldan profesyonel kaligraf Theodore Hagiopetites'in kızı Irene, Rikos Kontoioanres'in kızı Sophia ise manastır dışındadır ve babalarından sanatlarını devralan kızlara yani baba-kız takımına örnek oluşturmaktadırlar. Beşincisi ise bani ve bilgin Theodora Raoulaina'dır.²⁶ Sanatçı sayısının az olmasının nedeni, günümüze ulaşabilen eser sayısının azlığına ve isim bırakmadaki alçakgönüllülük geleneğine bağlanılabilir.

Kitap Kopyalayıcısı ve Yazar Theodora Raoulaina

VIII. Mikhail'in yeğeni, Irene-Eulogia ile Ioannes Kantakouzenos'un muhtemelen en büyük kızları olarak imparatorluğun sürgünde bulunduğu Nikea'da 1240 yılı civarında doğan Theodora'nın tam adı Theodora Palaiologina Kantakouzene Komena Raoulaina'dır.²⁷

Theodora, 1256 yılında doğuştan soylu olmayan bir adam olan George Mouzalon ile evlendi. Dönemin imparatoru II Theodoros Laskaris 1258 yılında öldüğünde George Mouzalon, henüz 8 yaşında olan veliaht IV. Ioannes Laskaris'in naipliğini üstlendi. Bu durum, Mikhail Palaiologos'un da içinde bulunduğu aristokrasinin hiç hoşuna gitmemişti. Bizans ordusu, imparatorun ölümünün 9. gününde imparator adına düzenlenen ayini bastı ve Mouzalon ailesine adeta bir katliam yaparcasına saldırdı. Theodora kocasına ve ailesine yapılan bu katliamı protesto etse de dayısı onu dinlemedi ve orduyu durdurmadı.²⁸ Mouzalon öldüğünde artık veliaht naibi Mikhail'di.

²⁴ Carr 1976, 9, Ortaçağ Avrupası kadın sanatçılar için bknz: Carr 1976, 5-9.

²⁵ Carr 1985, 2.

²⁶ Carr 1997, 15.

²⁷ Nicol 1968, 16.

²⁸ Geanakoplos 1959, 33-46.

VIII. Mihail tahta çıktığında ona desteklerini esirgemeyen kişileri ödüllendirmekte gecikmedi. Bu kişilerden biri de Ioannes Raoul'du. İmparator Raoul'u *protovestiaros* makamı ve unvanıyla onurlandırdı. İmparator, Raoul'a sadece makam ve unvan vermedi, yeğeni Theodora'nın da onunla evlenmesini istedi. Theodora için bu kendi isteği dışında düzenlenmiş ilk evliliğinden daha iyi bir birleşme olacaktı. 1261 yılında Theodora ve Ioannes evlendiler. Theodora böylece soyadı listesine kocasınınkini de ekledi ve Theodora Palaiologina Kantakouzene Raoulaina oldu.²⁹ Theodora ve Raoul'un iki kızı oldu: anneannesinin adını taşıyan Irene ve Anna.³⁰ Ancak mutlulukları Raoul'un erken ölümü nedeniyle uzun sürmedi.

Ioannes Raoul belki de tam zamanında ölmüştü, çünkü karısının imparatorun gözünden düşmesi tam da bu zamana rastlamıştı. İmparator'un Roma kilisesi ile birleşme politikasına karşı çıkanlar arasında kız kardeşi Rahibe Eulogina da vardı. Annesine çok yakın olan ve kocasının ölümünden sonra annesini örnek olarak rahibe olan Theodora da dayısına karşı muhalefet yapmaya başladı. İmparator Mikhail kendisine karşı çıkanları yakalatıp zulmetmeye ve hapsedmeye başladı. Muhaliflerin başı ilan edilen Theodora ve annesi de yakalanıp Konstantinopolis'ten sürüldü ve Karadeniz kıyısındaki Aziz Gregorios Kilisesi'ne kapatıldılar, taşınır ve taşınmaz bütün mal varlıklarını hazine tarafından el konuldu. 1282 yılında İmparator Mikhail öldüğünde İmparator II. Andronikos Palaiologos, birliğin sona erdiğini ilan edince birliğe karşı çıkanlar kahraman ilan edildi. Theodora ve annesi Eulogina Konstantinopolis'e geri döndü. Yeni imparator Andronikos'un atadığı bir ilim ve edebiyat adamı olan Patrik II. Gregorios ile Theodora yakın bir arkadaşlık kurdu. Bu arkadaşlık sonucunda Theodora'nın hayatında bambaşka bir dönem başlamıştı. Ruhani babası olarak gördüğü Gregorios ile birlikte Theodora; sonraki yıllarda klasik Yunan yazarlarından yazmalar toplayıp değişik tokuş edecekleri kitapları ve edebiyat hakkında bilgi alış verişi yaptıkları sayısız mektubu arkalarında bıraktılar.³¹ Patrik II. Gregorios tarafından Theodora Raoulaina'ya yazılmış 29 mektup, yazım dilinin samimiyeti ve Patrik ile Theodora arasındaki hissedilen dayanışma ve manevi bağ nedeniyle ilgi çekicidir. Bu mektupların samimiyeti ve içerikleri geç Bizans dönemi aydınları arasındaki dostluğun önemli bir kanıtıdır.³²

1284 yılında annesinin ölümünün ardından Theodora, özel mülkleri de geri verildiği için imparatorun Konstantinopolis'te bir manastır kilisesi ve ona bağlı binalar kurmak için izin aldı. Başkent'in Krisis'te (Kocamustafapaşa) bulunan ve harabeye dönmüş eski bir yapı olan Manastır, 1285-1289 yılları arasında restore edildi ve

²⁹ Konstantinopolis'in önceki dönemlerinde kadınlar, sadece kocalarının soyadlarını taşıyorlardı. 13. yüzyılda ise kendi soyadlarının hatta hem annesinden hem de babasından aldığı soyadlarının arkasına kocalarının soyadlarını alıyorlardı (Nicol 2001, 38).

³⁰ Nicol 2001, 37-38.

³¹ Nicol 2001, 39-41.

³² Kotzabassi 2011, 115-170.

Theodora sayesinde tekrar yaşar hale getirildi. Giritli Aziz Andreas'a adanmış olan manastırın ikinci kurucusu olarak bilinen Theodora, burayı rahibe manastırına dönüştürdü.³³ Kendisi de ömrünü Aziz Andreas Manastırı'nın huzurlu ortamında dua ederek, bilim ve sanatla uğraşarak geçirdi ve tüm servetini bu tür işlere ayırdı. Bu manastırda kendisine çok büyük bir kütüphane de kurdu.³⁴ Klasik edebiyatın çok iyi bir okuru olan Theodora, böylece önemli bir kütüphanenin de sahibi oldu.

Bildiklerinin büyük bir kısmını ilim, irfan sahibi ve çok yakın dostluk kurdukları bilinen Patrik II. Gregorios'tan öğrenmiş olması muhtemel olsa da onunla tanışmadan önceki dönemlerde de okumaya ve yazmaya merakı olduğu bilinmektedir. Annesi ile aktif bir şekilde dayısının politikalarına karşı çıktığı için gönderildiği sürgünde, hapsedildiği süre boyunca Aziz Theodores ve Theophones Graptos'un vitalarını yazması³⁵, bu dönemlerde kitap sevgisinin olduğunu kanıtlamaktadır. Theodora'nın sürgün döneminde yazmak için bu azizlerin hayat hikâyelerini seçmesi, VIII. Mikhail'in birlikçi politikalarına karşı kendi çektiği acıların bir kinayesi olarak yorumlanmıştır.³⁶ Çünkü bu azizler, ikona kırıcılıkla ilgili fermana karşı çıktıkları için imparator Theophilos tarafından zalimce cezalandırılan azizlerdir. Bununla birlikte, Theodora'nın imparatorun kendisi gibi birlikçi politikalarına karşı çıktığı için kör etmekle cezalandırdığı kocasının kardeşleri Manuel ve Isaac Raoul kardeşlere de göndermede bulunması açısından aziz 2 kardeşi seçmesi olası bir durumdur.³⁷ Ki nitekim, Theodora'nın kendisi de doğru olduğuna inandığı şeyi yaptığı için imparator tarafından cezalandırılıyordu.

Graptos kardeşler ile ilgili olan bu eser, Theodora'nın kaleminden çıktığı bilinen yegâne eserdir. Dindar bir metin olmakla birlikte, metnin içinde antik Yunan yazarlarından yaptığı alıntılar engin bilgisinin göstergesidir.³⁸ Erken yaşlarında Nikea'daki Bizans İmparatorluğu'nun sarayında klasik Yunan edebiyatı hakkında aldığı özel dersler, muhtemelen kitap sevgisinin tohumlarını atmıştı. Tukidides'in çok değerli bir kitabının kopyasına sahip olduğu bilinen Theodora, yazdığı vitada alıntı yaptığı Yunan yazarlarının fazlalığı³⁹ ile daha gençlik yıllarında çok geniş bir kütüphaneye sahip olduğunu ve çok iyi bir okur olduğunu kanıtlamaktadır. Bununla birlikte, manastırın huzurlu ortamında yaşamaya başlamasıyla bilgisinin ve kütüphanesinin genişlemesi sonucunda birçok erkek bilgin ve alim ile yazıştı.⁴⁰ Bu yazışmaların çoğu

³³ Nicol 2001, 42-43.

³⁴ Lawler 2004, 281.

³⁵ Talbot 1991, 1772.

³⁶ Talbot 1997, 132.

³⁷ Talbot 2001, 615.

³⁸ Nicol 2001, 48-49.

³⁹ Talbot 2001, 611.

⁴⁰ Günümüze ulaşan 15.480 Bizans mektubundan çok azı kadınlara yazılmıştır. Theodora Raoulaina da kendisine mektup yazılan bu kadınlardan biridir. Bu mektuplardan 29'u Patrik II.

günümüze ulaşmasa da ulaşanlardan Theodora'nın döneminde çok saygı gördüğü anlaşılmaktadır.⁴¹ Yazıştığı alimlerden biri olan Planudes, bir mektubunda Theodora'nın kitaplara ve kitap sanatlarına verdiği önemi göstermektedir. Theodora, mektubunda Planudes'ten koleksiyonundaki armoni hakkında bir kitabı elinde bulunan nüshası ile karşılaştırmasını rica eder. Planudes, kitap artık onda olmadığı için ricasını yerine getiremeye de ona olan hayranlığını ifadelerinde hissettirmektedir.⁴² Günümüze ulaşan belgelerde erkek alimler Theodora hakkında “hanımefendilerin en soylusu, en akıllısı ve en bilgini, ilim aşığı” olarak bahsetmektedirler.⁴³ Theodora da dahil çevresinde yazıştığı alimlerin hepsi bu kitapları çoğaltarak ve koruyarak eski Yunan edebiyatının günümüze ulaşmasında çok önemli bir görev üstlenmişlerdi.

Theodora'nın kitap sevgisi, kitap kopyalama ve kaligrafi alanında da eser vermesine neden olmuştur. Onun elinden çıktığı bilinen en az iki yazma vardır. Bunlardan biri, Vatikan Kütüphanesi'nde bulunan Ailios Aristeides'in söylevlerinden oluşan 425 varaklık derlemedir. Kitabın girişinde Theodora kendisini tanıtmıştır: “Yeni Roma İmparatorunun kız kardeşinin evladı, Angelos, Dukas ve Palaiologos hanedanları mensubu bir Kantakouzena ve protovestiatrios Ioannes Raoul Dukas Komnenos'un karısı olan Theodora eliyle en yüksek doğruluk seviyesinde kopya edilmiştir.”⁴⁴ Theodora'nın bilinen diğer el yazması ise, Moskova Tarih Müzesi'nde bulunan Simplicius'un Aristoteles'in Peri Physike'si üzerinde bir yorumudur. Bu yazmanın girişinde de kaligrafın “İmparator'un yeğeni, Tanrı'nın armağanı; Dukas, Komnenos, Palaiologos aileleri mensubu ve Ioannes Raul'un karısı” olduğunu belirtilir. Theodora'nın kendisini ithaf ederken Raoul'un karısı olarak sunmasından yola çıkarak bu el yazmaları, kocasının ölümünden önceye yani 1274 öncesine, Theodora'nın mutlu bir evlilik sürdüğü döneme tarihlenmiştir.⁴⁵

Theodora, 6 Aralık 1300 tarihinde manastırında öldüğünde; Planudes, Theodora'nın ölümünü tarih ve saat belirterek şu sözlerle kayıt etmiştir: “Muhterem Hanımefendi, asil rahibe, bütün imparatorların en dindarı İmparator Andronikos'un kuzeni Theodora Raoulaina Kantakouzena Komnena Plaiologina”.⁴⁶

Edebiyatçı Kadınlar

Sayırsız entelektüel yetiştiren Antik Yunan ve Roma döneminden sonra Bizans İmparatorluğu'nda ne yazık ki kadın yazar istisnai bir figür olmuştur. Sadece kadın

Gregorios, ikisi Nikephoros Khoumnos, biri Maksimos Planoudes, biri ise Konstantin Akropolites tarafından Theodora Raoulaina'ya yazılmıştır (Kotzabassi 2011, 115).

⁴¹ Nicol 1968, 18.

⁴² Nicol 2001, 43-45.

⁴³ Talbot 2001, 606.

⁴⁴ Nicol 1968, 17.

⁴⁵ Nicol 2001, 48-49.

⁴⁶ Nicol 2001, 50.

yazar isimleri değil aynı zamanda bu yazarların ürettiği metinlerin de çok küçük bir kısmı günümüze ulaşabilmiştir. Örneğin MÖ. 7 yüzyıl ile erken 4. yüzyıl arasında Yunanca yazan 46 kadın yazar ismi bilinmesine karşılık 4 yüzyıl ile 15. yüzyıl arasındaki dönemde sadece 7 kadın yazarın ismi günümüze ulaşabilmiştir.⁴⁷ Bizans'ta kadın yazarların azlığı, kuşkusuz Bizans'ta kızların eğitimi ile yakından ilgilidir. Antik dünyadaki kadınların yüzyıllar boyunca sistematik bilimsel bilgi ile güçlendirilmesine karşılık Bizans'ta kadın; ev işleri, dua etme ve hayır işleri yapmakla sınırlandırıldığı için kadınların eğitime ulaşmaları engellenmiştir. Edebiyatın okuyucuların özellikle de kadınların ahlakı üzerinde çok zararlı etkisi olacağı varsayıldığı için Bizans kadınlarının eğitimde sadece dini çalışmaları izlemeleri uygun görülmüştür.⁴⁸ Bu durumda entelektüel kadınlar yetiştiren Antik Yunan ve Roma dönemi ile kıyaslandığında, Bizans döneminde kadın yazarların sayısındaki azalma şaşırtıcı olmamaktadır.

Erken Bizans döneminde kadınların yazıya karşı eğilimli olmaları muhtemelen antik kültürün aydın kadın figürünün bir yansımasıdır. En iyi kaydedilen Bizans şairlerinden biri olan Athenais Eudokia, erken dönem Bizans kültürü ile antik kültürün birleşiminin canlı bir örneğini oluşturmaktadır. Eudokia, babası pagan filozof Atinalı Leontios'tan eğitimini almış olarak 421 yılında II. Theodosios ile evlenerek hem Hıristiyan hem de imparatoriçe olmuştur. "Bütün hayatı boyunca doğduğu şehir olan Atina'nın aydınlık ülküsüne sadık kalmış, fakat aynı zamanda gerçek bir içtenlikle yeni dinine bağlanmış olan hem dünyevi şiirler hem de kilise ilahileri yazan bu imparatoriçenin kişiliği, Bizans'ta Hıristiyanlığın Antik kültür ile yan yana beraberce yaşamış olmasının güzel bir örneğidir."⁴⁹

Athenais Eudokia, imparatoriçe olduktan sonra da entelektüel eğilimlerinin peşinden gitmeye devam ederek bir dizi havari menkıbesi ve İncil tefsiri kaleme almıştır. Theodosios ile evlendikten kısa bir süre sonra 421 yılında ise Bizanslıların Sasanilere karşı zaferi şerefine yazılmış altı ayaklı ölçüye sahip *encomium*⁵⁰ en eski çalışmasıdır. Tevrat'ın ilk sekiz kitabına dair şiirsel tefsirler, *Daniel ve Zekeriya'nın Kehanetleri*, *Antiokeia* hakkında bir konuşma, *İsa'nın yaşamı üzerinde Homeros tarzı bir cento*⁵¹ ve

⁴⁷ Mavroudi 2012, 63.

⁴⁸ Carr, erkek egemen ideolojinin kadınların eğitimi dini eğitimle sınırlamak istemesinin Bizans'ta kadın cehaletine kanıt oluşturmadığını düşünmektedir. Bizans'ta çoğu orta ve yüksek sınıfa mensup kadının Kapadokya gibi uzak illerde bile okuryazar oldukları bilinmektedir (Carr 1997, 15-16). Bizans yazılı kayıtlarında kadınların eğitime ilişkin bilgiler az olsa da, erkek entelektüellerin önemli bir kısmı eğitimlerine annelerinin çok önem verdiklerini not etmişlerdir. 9. yüzyılda Studioslu Theodoros ve 11. yüzyıldan Mikhail Psellos anneleriyle mektuplaşmışlardır. Bunlar bize kadınların okuma yazma bildiklerini hatta çocuklarının eğitimine önem verecek kadar aydın olduklarını kanıtlamaktadır. Ancak bu kadınların sayısının çok az olduğu da belirtilmelidir.

⁴⁹ Ostrogorsky 1986, 51.

⁵⁰ Methiye içeren şiir türü, kaside.

⁵¹ Başka yazarlardan alınan dizeleri kullanarak yapılan şiir.

Aziz Cyprianus'un Şehadeti imparatoriçeye atfedilen diğer eserlerdir. Araştırmacıların altını çizdiği üzere 440 yılında yazılmış olan *Şahadet*, sofistike edebi türde 5. yüzyıl kadınıca yazılmış nadir bir çalışmadır. Klasik eğitime ve antik dil ve edebiyata bağlılığına rağmen, Eudokia'nın sofu bir Hıristiyan olduğu kesindir. Eudokia'nın yazıları, antik dönem ve pagan ölçülerinin ve yazın biçimlerinin Hıristiyan eserlerde kullanımında önemli bir evreyi temsil etmektedir.⁵²

Bizans'ta entelektüel kadınların önemli bir edebi uğraşı alanı şiir idi. 1978 yılında Hunger'in *History of the High-Style Secular Literature of the Byzantines* isimli çalışmasında listelenen yaklaşık 120 Bizans şairi içinde sadece ikisi kadın idi: 5. yüzyıldan imparatoriçe Eudokia ve 9. yüzyıldan Kassia.⁵³ Bu inceleme dini şiirleri içermediği için yanıltıcı bir rakam vermekteydi. Bizans'ta dini ve din dışı şiir yazan sanatçıları belirleyen çalışma 1961 yılında Wellesz tarafından yapılmıştır. Wellesz, Hunger'ın listesine 9. yüzyılda yaşamış olan rahibe Thekla'yı da ekleyerek Bizanslı şair sayısını 190'a çıkartmıştı.⁵⁴ Daha sonraki çalışmalar ilahi yazan kadınlara 2 isim daha eklemiştir. 9. yüzyıldan Theodosia ve 14. yüzyıldan Palaiologina.⁵⁵ Böylece 190 Bizans şairinden 5'inin kadın olduğu belirlenmiştir.⁵⁶

Bizanslı kadınlar şiir çalışmalarının yanında hagiograf, anı, biyografi gibi değişik edebi türlerde de eserler vermiştir. Erken Bizans dönemine ait Rahibe Egeria tarafından yazılan *Egeria'nın Yolculukları* isimli eser ise, muhtemelen manastır baş rahibesi olan dindar bir kadın tarafından hac yolculuğu deneyimlerini paylaşmak için yazılmış nadir bir eserdir. Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında erkekler kadar kadınlar da; kutsal yerleri ziyaret etmek, ayinlere katılmak, mucize, şifa, tavsiye ve ilham arayışları veya affedilme dileği nedeniyle hacca giderlerdi. Ancak hac yolculuğu; hırsızlar, gemi kazaları, hastalıklar, korsanlar, bir dizi sıkıntı ve tehlikelerle dolu olduğu için kadınlar için çok zor geçirdi. Kadınların hacca gitmesi her zaman teşvik edilmezdi ve yola çıktıklarında da onlara her zaman kolaylık sağlanmazdı. Çünkü ideoloji kadının evinde oturmasını gerektiriyordu. Egeria, tüm bu zorlukları göze alarak 381-384 yılları arasında hacca çıkmış ve hac yolculuğu boyunca yaşadıklarını günümüze üçte biri gelebilmiş Latince bir metin olan *Egeria'nın Yolculukları* isimli eserine not etmiştir.⁵⁷ Eserin günümüze gelebilen kısımlarını içeren el yazması, 11. yüzyılda yapılmış bir kopyadır. Latince'den ilk İngilizce tercümesi 1891 yılında yapılmıştır. Wilkinson, *Egeria's Travel* isimli kitabında Egeria'nın tüm metnini yayınlamıştır.⁵⁸

⁵² Connor 2011, 95.

⁵³ Mavroudi 2012, 64.

⁵⁴ Wellesz 1961, 443.

⁵⁵ Mavroudi 2012, 65.

⁵⁶ Bu kadınların dördü yazdıkları ilahilere müzik de besteledikleri için bu sanatçılar müzisyen sanatçılar kısmında incelenecektir.

⁵⁷ Connor 2011, 62-64.

⁵⁸ Tam metin için bkz: Wilkinson 1999, 107-166.

Yazdıklarını muhtemelen başrahibesi olduğu manastırın rahibelerine hitaben mektup biçiminde anı yazısı olarak kaleme almıştır. Kudüs ve diğer yerlerdeki ibadet uygulamaları üzerine sağladığı zengin bilgilerin yanı sıra dindar bir kadının bakış açısı, kendi düşünceleri ile hac, yolculuk sırasında insanlarla iletişimi gibi konularda bilgi vermektedir. Güçlü ve özgür bir iradeye sahip olduğu anlaşılan bu kadının, çok zor şartlar altından 4 yıl yaptığı bu yolculuğu belgesi günümüze ulaşan kadın tarafından yazılmış tek metindir.⁵⁹

Manastırlar, kadınların eğitimlerini sürdürmeleri ve edebiyat çalışmalarını yürütebilmeleri için önemli yerlerdi. Bizans kadın edebiyatçılarının önemli bir kısmının rahibe olması manastır eğitimlerinin önemini gündeme getirmektedir.⁶⁰ Irene Doukaina'nın günümüze kadar gelmiş Kecharitomeni Manastırı tipikonu bize manastırlarda eğitilmiş kadınların bulunmalarının zorunlu olduğunu göstermektedir.⁶¹ Burada, hepsinin okuma, yazma ve biraz muhasebe bilmesi gereken pek çok manastır memurunun görevleri ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır; bazı rahibelerin okuryazar olmama olasılığından bir kez bile bahsedilmemiştir.⁶² Bizans rahibe manastırlarında, idari ve muhasebe işlerini yürüten rahibelerin yanında kilise korosundaki rahibelerin de okuryazar olmaları şart idi.⁶³ Kadın manastırların genellikle şehirlere yakın yerlerde kurulması, kentli uzmanlara ve sanatsal kaynaklara kolaylıkla ulaşımı sağlamış ve rahibelerin eğitimini kolaylaştırmıştır.⁶⁴

7. yüzyıldan manastır kurucusu Azize Olympias'ın röliklerinin çevirisini yaparak kısa hikayesini yazan başrahibe Sergia gibi sadece bir kaç tane Bizanslı kadın hagiograf bilinmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Theodora Raoulaina, *Theodore ve Theophanes'in Uzun Yaşamı (Graptos)* isimli eserini manastırda yazmıştır. Yazarının edebiyat zevkini kanıtlayan klasik imalar ile dolu eser, VIII. Mikhail'in birlikçi politikalarına karşı olan erkek kardeşlerinin katlandığı acının üstü kapalı bir kinayesi olarak tercüme edilmiştir.⁶⁵ Theodora Raoulaina gibi eserini manastırda rahibe olduğu dönemde yazan diğer bir kadın yazar Anna Komnena'dır. Babası I. Aleksios Komnenos'un biyografisini kaleme almış olan bilge prenses Anna Komnena, aynı zamanda Bizans'ın tek seküler kadın tarihçisi ve biyograficisidir. Şüphesiz ki Bizanslı

⁵⁹ Connor 2011, 64-75.

⁶⁰ Carr, makalesinde isimleri günümüze ulaşan kitap kopyalayan sanatçı kadınların ikisinin manastırdan olmasına karşılık diğer ikisinin de manastır dışından olmasını neden göstererek manastırların kadın eğitimi üzerinde zannedildiği kadar öneminin olmadığını vurgulamaktadır (Carr 1985, 13).

⁶¹ Manastırlardaki entelektüel kadınlar hakkında daha geniş bilgi için bknz: Talbot 2001, 604-618.

⁶² Jordan 2000 652-657.

⁶³ Talbot 2001, 608.

⁶⁴ Carr 1997, 16.

⁶⁵ Talbot 1997, 136.

bir kadın tarafından yazılmış ve günümüze ulaşabilmiş en önemli eser de Anna Komnena'nın *Alexiad'*ıdır.

Tarihçi ve Yazar Anna Komnena

Anna Komnena, Komnenos Hanedanlığı'nın kurucusu ve Bizans İmparatoru I. Aleksios Komnenos'un ve Irene Komnena'nın kızı ve dokuz çocuğunun ilki olarak 2 Aralık 1083 tarihinde imparatorluk sarayının kadınlarının doğumlarına özgü *Mor Odada* dünyaya gelmiş ve *Mor Odada Doğan (Porphyrogenetos)* ünvanını almıştır.

Dukas ailesi ile ittifak yaparak imparator olmuş olan babası I. Aleksios, 8 yaşındaki kızı Anna ile İmparatoriçe Maria'nın oğlu Konstantinos Dukas'ı nişanlayarak tahta çıkmasına yardımcı olan imparatoriçeye vefa borcunu öderken ondan sonraki imparatoru da belirlemiş oluyordu. Anna ve Konstantinos'un nişanı, Anna'yı da geleceğin müstakbel imparatoriçesi yapmıştı. Ancak Konstantinos'un erken vefatı Anna'nın tacını tehlikeye soktu. Nitekim korkulan oldu: Aleksios 1092 yılında 4-5 yaşlarında olan büyük oğlu Ioannes'i eş imparator ilan edince Aleksios Komnenos, Komnenos Hanedanlığı'nın temellerini atarken Anna'nın beklentileri ve hayalleri ise yıkılmıştı. Ancak Anna'nın Nikephoros Bryennios ile evlendirilmesi ile hayaller tekrar canlanmaya başladı. Anna ve annesi Irene'nin tüm çabalarına rağmen I. Aleksios veliahdını değiştirmeyen imparatorun ölümünden sonra da imparator olan II Ioannes'e karşı kurulan tüm suikastlar başarısız oldu.⁶⁶ Anna'ya göre, imparatoriçe olmak Anna'nın hakkıydı ve doğumunda cinsiyeti nedeniyle kaybettiği tahtı şimdi de eşi kaybediyordu. Anna, bu olayı hayatı boyunca unutmuyacaktı ve tüm yaşamını, hırslarını bunun üzerine kuracaktı.

Bu hırs, 11. yüzyıl boyunca imparatorluğun politik karakterinin değişmesine neden olan kadınların hırsı ile aynıydı. 11. yüzyıldan itibaren imparatorluk kadınları sadece evlilik birliğinin ve imparatorluğun tüm önemli öğelerinde bir ortak değil aynı zamanda bu birliğin ve imparatorluğun mimarı olarak da önemli bir role sahipti.⁶⁷ Bu kadınların en önemli örneği, Anna'nın babaannesi Anna Dalassena idi. Anna Dalassena'nın I. Aleksios tarafından verilen otoritesi mali ve ekonomik konularda tam gücü kapsıyordu. Anna Dalassena manastıra çekildikten sonra sarayda en güçlü kadın Anna Komnena'nın annesi Irene oldu. Irene askeri seferlere bile kocası ile birlikte katılıyordu. Bu kadar güçlü kadınlar örnek olarak karşısında dururken Anna Komnena'nın hükümdarlığı ve gücü arzulanması şartı olmaktadır.

Kardeşi İmparator II. Ioannes Komnenos'a karşı düzenlediği suikastın sonucunda Anna, Kecharitomene Manastırı'na sürgüne gönderildi ve hayatı boyunca da burada rahibe olarak kaldı. Burada kendi deyimiyle yazarlık yeteneğini sergilemek için değil böylesine önemli bir konunun tarihin karanlık sayfalarında kaybolmasına izin

⁶⁶ Ostrogorsky 1986, 347-348.

⁶⁷ Hill 2006, 444.

vermemek için⁶⁸ *Aleksiad*'ı yazmaya başladı. Ortaçağ Avrupası'nın tek seküler kadın tarihçisi olan Komnena'nın⁶⁹ 1143-1153/54 yılları arasında Kecharitomena Manastırı'ndaki yıllarında yazdığı⁷⁰ eserinin konusu, yazıldığı tarihten kırk ile altmış yıl öncesinden başlayarak babası ve Bizans İmparatoru I. Aleksios Komnenos'un muhteşem imparatorluk yıllarıdır.

Şüphesiz ki, Bizanslı bir kadın tarafından yazılmış ve günümüze ulaşabilmiş en önemli eserlerden biri Anna Komnene'nin *Alexiad*⁷¹'idir. Bu uzun ve kişisel tarih, babasının krallığının ve Birinci Haçlı Seferi'nin ana kaynağı olmanın yanı sıra üç kuşak güçlü-iradeli imparatorluk kadınları hakkında da ayrıntılı bilgi vermektedir: Alexios'un annesi Anna Dalassene, karısı Irene Doukaina ve Anna'nın kendisi.

Aleksiad'ın önsözünde belirttiği üzere Anna; Helen dilini derinlemesine incelemiş, güzel konuşma sanatını ihmal etmeden felsefe ile ilgilenmiş, Aristoteles'in kapsamlı bilimsel yapıtlarını, Platonun diyaloglarını dikkatle okumuş, tinsel yönünü dörtlü bilgi (astronomi, geometri, aritmetik ve müzik) ile zenginleştirmiş⁷² eğitimine önem vermiş meraklı ve çok zeki bir prensistir. Anna'nın entelektüel merakının kökeni kuşkusuz çocukluğu boyunca örnek olarak aldığı annesi Irene, büyük annesi Anna Dalassena idi.

Hayatı boyunca edindiği bilgisini ve eğitimini sergileyerek eserini çok sevdiği Homeros tarzında ve eski bir dille destan biçiminde yazmıştır. Eser, sadece isminden dolayı destan değildir. Aynı zamanda, tarihinin çoğunun Rumlar, Türkler ve İskitlerle savaş ile ilgili olmasına karşın eserin kurgusunun yalınlığından dolayı da destandır. Kitap boyunca ve hatta adı ile de Homeros'a öykündüğü aşikârdır.⁷³ *İlyada* ve *Odesia*'ya sayısız gönderme yaparak⁷⁴ ve kahramanları ile Homeros'un kahramanlarını özdeşleştirerek⁷⁵ edebiyat yeteneğini ortaya koyarken bilgisini ve zekasını da göstermektedir.

Bazı araştırmacıların *Aleksiad*'ı; kötü tarzı ve sahte tadını gerekçe göstererek başarısız bir çalışma olarak görmelerinin⁷⁶ ya da eserin Anna Komnena tarafından

⁶⁸ Komnena 1996, 10.

⁶⁹ Gouma-Peterson 2000, ix.

⁷⁰ Connor 2011, 329.

⁷¹ Komnena'nın orijinal eserinin adı *Aleksias*'tır. *Aleksias* adı, *İliada* adının orijinali olan *İlias*'tan esinlenilmiştir. *İlias*, eski Hellen diline göre türetilmiş bir dışı sıfattır ve "İlion'sal, İlion ile ilgili" (Destan) diye anlaşılır. Anna Komnena'nın kendi yapıtına verdiği *Aleksias* adı, *İlias* adına öykünerek "Aleksios'sal" yani "İmparator Aleksios'un Destanı" anlamındadır. Yapıtın günümüz dillerine çevrilmesi sonucunda eserin adı *Aleksiad* olmuştur. (Komnena 1996, 6-7.)

⁷² Komnena 1996, 9.

⁷³ Laiou 2000, 6.

⁷⁴ Göndermeler hakkında daha fazla bilgi için bkz: Buckler 1929, 197.

⁷⁵ Kahramanlar ve özdeşleştirmeler hakkında daha fazla bilgi için bkz: Ljubarskij 2000, 171-172.

⁷⁶ Ljubarskij 2000, 169.

yazılmadığı, kocasının notlarından uyarlandığını iddia etmelerinin⁷⁷ nedeni belki de bir kadının eseri olmasıdır. Ancak biyolojik farklılıklar nedeniyle edebiyatta; sağlam ve güçlü olarak nitelenen erkeklerin sanatına karşılık; kadınların sanatının doğadan beslenen, nazik, doğal, zarif ve süsleyici⁷⁸ özelliklerini tam da olduğu gibi taşıması bakımından *Aleksiad*'ın bir kadın tarafından yani Anna Komnena tarafından yazılmış olmasından kuşku dahi duyulmamalıdır.

Bununla birlikte Barbara Hill'e göre⁷⁹, Anna'nın erkek olarak dünyaya gelmeme trajedisini; (çünkü imparator olma şansını kaybetmiştir) onu, seçmediği ve hoşlanmadığı bir role mahkum etmiştir. Ancak doğumuyla gelen bu cinsiyet trajedisinin oturup bir dönemi yazacak kadar hırslı bir kadın olarak yetişmesinin ana nedenlerinden birini oluşturması da ironiktir.⁸⁰ Cinsiyet trajedisini Anna'yı hayatı boyunca kendini kanıtlamak için bir şeyler yapması gerektiği düşüncesine sürüklemiş ve *Aleksiad* biraz da bu düşünce sonucunda ortaya çıkmış olabilir. Anna'nın çevresindeki kadınlar; hep güçlü olmuşlar, sorunlarıyla yüz yüze gelip başarılı olmuş kadınlardır. Bu kadınlar arasında yetişen Anna'nın, cinsiyetinden dolayı eksiklik duymasından ziyade onlar gibi başarılı ve sorunlarıyla baş edebilen bir kadın olduğunu göstermek için *Aleksiad*'ı yazdığını düşünmek daha mantıklıdır.

Anna, kitabının önsözünde de belirttiği üzere bu eseri yazma nedeni, babasının imparatorluk yıllarının başarısının unutulmuşluğun derinliklerine kayıp gitmesine izin vermemek olsa da; satırlar arasındaki tutkulu sesi en büyük umudu olan babasının ardından tahta geçememedeki hayal kırıklığının yarattığı acıyı da başarılı bir şekilde aktarır. Anna eserinin önsözünde çalışmasının gerçekliği konusunda şunları belirtir:

Gerçekten tarihçiliği üstlenen kişi, kendisinin (söz ettiği kişiler hakkındaki) gerek hoşlanma eğilimlerini gerek nefret duygularını unutmamalıdır ve nice kez, düşmanlık duyduğu kişileri, onların yaptığı işler öyle gerektiriyorsa, en büyük övgülerle göklere çıkarmalı; buna karşılık nice kez, kendisinin en yakın hısımlarını, eğer onların davranışlarındaki kusurlar bunu gerektiriyorsa, kınamalıdır. Sonuç olarak, o ne dostlarını eleştirmekte ne de düşmanlarını övmekte duraksamayacaktır. Bana gelince, gerek onları (dostlarımı, sevdiğilerimi) gerek ötekileri (düşmanlarımı, sevmediklerimi); ayrıca gerek sözlerimden incinenleri gerek sözlerimi yerinde bulanları, olayların kendileriyle ve tanıklarla, aktardığım gelişmelerin gerçek olduğuna inandırmak istiyorum.

⁷⁷ Howard-Johnston 1996, 280. Macrides, Howard-Johnston'un bu tezini, 11. ve 12. yüzyıllardaki diğer yazarların özellikle de Psellos ve Zonaros'un eserlerini referans alarak cinsiyete özgü özellikleri ile birlikte ele alarak çürütmektedir (Macrides 2000, 63-81).

⁷⁸ James 1997, 14.

⁷⁹ Hill 2003, 193.

⁸⁰ Çağlan 2011, 23.

Bu içten ve samimi sözler Anna'nın tamamıyla bir tarihçi gözüyle objektif bir şekilde eserini yazmaya başladığını göstermektedir. Ancak başarabilmiş midir? Satır aralarındaki subjektif değerlendirmeler kendi üzüntüleri ve kaygıları hakkındaki sözler bu sorunun yanıtını olumlu vermeyi güçleştirmektedir. Çünkü, yaklaşık on yıl üzerinde çalıştıktan sonra 1150'li yıllarda tamamladığı *Alexiad*'da, Anna gizli bir kahraman gibi her satırda kendini hissettirmiştir. İmparator Aleksios Komnenos'un yaptıklarını yazarken hakkı olmasına rağmen tahta çıkamamış Anna'yı da sıklıkla anlatmaktadır. Anna'nın karmaşık düşünceleri ve tutkusu her satırda kendini hissettirmektedir.

Anna, babasına hayran küçük bir kız gibi *Aleksiad*'da babasının imparatorluğunu anlatsa da baba ve eş sevgisini, taht kavgalarından dolayı kardeşine olan nefretini, Komnenos kadınlarının büyüklüğünü başarılı bir şekilde tasvir eder. Ancak, kendisinin de söylediği gibi asıl amacı İmparator Aleksios Komnenos'u övmek değildir. Homeros hayranı Anna'nın amacı gerçekleri (ya da kendi bakış açısından gelenleri) zamanın acımasızlığından kurtarmak ve edebi bir dille yazdığı eseri ile Homeros'a ulaşmaktır.

Connor'a göre *Aleksiad*, "herhangi bir döneme ait en büyük edebi eserlerden biridir".⁸¹ Komnena, neyi anlattığı kadar nasıl anlattığına da önem vererek çok bilinçli bir şekilde bu eseri yarattığını kanıtlamaktadır. *Aleksiad*, tarihsel olayları gözümüzde canlandırmamıza olanak sağlayan şekilde anlatmasından dolayı tarih, yazarın kendi ve çevresindeki kişilerin kişisel deneyimlerine ve yaşadıklarına gönderme yapmasından dolayı biyografi ve destandır. Bu bağlamda Anna'nın karmaşık düşüncesi ve tutkulu sesinin ifadesi olan *Aleksiad*; tarih, biyografi ve destanın bir karışımı olarak üstün bir zekanın ürünüdür.

Müziyen Kadınlar

11. yüzyıldan itibaren Bizans toplumdaki değişim aristokratik kadınların toplumda artan bir role sahip olmalarına neden olmuş ve bu kadınlar, sanat patronları ve edebiyatçılar olarak varlıklarını artan bir şekilde ortaya koymuşlardır.⁸² 11. yüzyıldaki bu değişimin kuşkusuz en önemli nedeni; bu yüzyıldaki eğitilmiş kadınlara karşı olumlu bakış dolayısıyla kadınların kısmen de olsa eğitime erişimleri konusunda zorlukların kaldırılmasıdır.⁸³ 11. yüzyılın sonlarında basit dini metinleri okumak için gerekli

⁸¹ Connor 2011, 329.

⁸² James 2008, 650.

⁸³ Kısmen başladığının söylenmesinin nedeni, Efesos'lu Tornikes'in konuşmasında Anna'nın ailesinin felsefe öğrenmesine karşı olmadığını ancak edebiyat çalışmasına karşı olduklarını ve bu yüzden sarayın harem ağalarından birinin emrinde gizlice çalışmak zorunda kaldığını belirtmesi 12. yüzyılda bile hala bazı saray kadınlarının eğitime erişmesinin zorluklarını ortaya koymaktadır. Annesi Irene Doukaina, iyi bir okuyazar olmasına karşılık, kendisinin ilgi alanı dini ve teolojik konular ile sınırlı idi. Zaten, tipikonunda manastır kütüphanesi ile ilgili bir bilgi bulunmaması, el işi çalışmalarından bahsederken entelektüel ve edebi çalışmalardan söz etmemesi din dışı eğitimi çok fazla desteklemediğini kanıtlar niteliktedir. Irene-Eulogina

olandan daha fazla eğitim alan kadınlarla ilgili olumlu bir algı gelişmişti. 12. yüzyılda Konstantinopolis'te eğitilmiş aristokrat kadınların çoğunluğu dikkat çekiciydi.⁸⁴ 12. yüzyılın erken dönemleri imparatorluğun geçiş dönemi idi, çünkü İmparatorluğun egemen sınıfı yeniden yapılandırılıyordu ve politik bölünmeler yaşanmaktaydı. Bu toplumsal geçiş aristokrat kadınlara yeni bir politik rol verdi ve farklı koşullar altında erişemeyecekleri edebiyat kültürüne ve eğitime ulaşmalarına olanak tanıdı. Bu yapı içerisinde aristokrat kadınlar eğitimin de verdiği destekle yetkilerini daha dikkat çekici biçimde kullanmaya başladılar.⁸⁵

11. yüzyıldan itibaren kadınların eğitime erişimine izin verilmesiyle birlikte sanatçı kadınların sayısındaki artışın nedeni de anlaşılabilir. Ancak bu yüzyıl öncesindeki 9. yüzyılda neden kadın ilahî yazarlarının sayısı diğer dönemlere göre dikkat çekici oranda fazlaydı? Bu sorunun cevabı da kuşkusuz, 9. yüzyılın 12. yüzyılda olduğu gibi önemli sosyal ve ideolojik değişim dönemi olmasıdır. İkonoklast dönemin hemen sonrasında Bizans İmparatorluğu'nda birçok şey ile birlikte şiir ve müzik zevkinde de bir değişim yaşanmaktaydı. Bizans müziği çevre kültür müziklerinden etkilenmeye açık bir hale gelmişti. Kadın ilahî yazarlar bu değişimi ve yeniliği çabucak kavramışlar ve kucaklamışlar gibi gözükmektedir.⁸⁶

Bizans İmparatorluğu'nda, kuruluşunun ilk yıllarından itibaren Antik Yunan'dan gelen adet nedeniyle⁸⁷ fahişlikle bağdaştırılması ve bekâr genç kızların müzik aleti çalmalarının yasaklanması kadınların müzik ile uğraşmalarını engellemiştir.⁸⁸ İmparatorluğun ilk yıllarında dini müziğin gelişiminde kadınların rolleri hakkında ne yazık ki bilgimiz yoktur. Din dışı müzik ile ilgili bilgilerimiz ise kilise yöneticilerinin kadınları kınamaları dolayısıyla yazdıklarından ibarettir. Din dışı müziği kâfirlik sayan kilise yönetimi erken çağlarda müzikle uğraşan tüm bu kadınları fahişe olarak nitelirmiştir.⁸⁹

Diğer sanat dallarında olduğu gibi, erkek egemen toplum olan Bizans'ta erkek müzik sanatçılarının isminin önemli bir kısmı günümüze ulaşmasına karşılık, kadınlara

Komnaine'nin de akıcı konuşmasına karşılık kusursuz bir Yunancasının bulunmaması gramer derslerini az gördüğünü kanıtlamaktadır (Carr 1985, 9-11). Bununla birlikte Mikhail Psellos'un kızının eğitimini, George Tornikios'un Anna Komnena'nın cenaze töreninde onun sıra dışı eğitimini, bilgeliğini ve çağdaş alim erkekler üzerindeki etkisini övmesi kadınların eğitime ulaşmalarına izin vermeyen Bizans ideolojisine karşı eğitilmiş kadınların en azından orta ve geç Bizans döneminde takdir edildiklerine ilişkin önemli bir tezadı da gözler önüne sermektedir.

⁸⁴ Laiou 1981, 250.

⁸⁵ Mavroudi 2012, 72-73.

⁸⁶ Mavroudi 2012, 75.

⁸⁷ Antik Yunan'da müzisyen kadınlar ikiye ayrılırdı: İlki, *hetairai* denilen aşıklarını baştan çıkarmak ve eğlendirmek için müziği kullanan fahişeler, ikincisi ise müziği bir kariyer olarak yapan saygın, eğitilmiş, üst sınıf kadınlar (Touliatos 1993, 114-115).

⁸⁸ Lawler 2004, 219.

⁸⁹ Touliatos-Miles 1998, 143-144.

yönelik sınırlamalar dolayısıyla çok az kadın besteci-müzişyen ismi bilinmektedir. Dini müzik alanında günümüze ulaşan çok fazla eser olmasına karşılık Bizanslıların spiritüel anonimliğin dünyada verilmiş övgünün yerine geçeceğine inanmaları dolayısıyla sanatçı isimlerinin gizli tutulmasını onurlandırmaları, çoğu eserde besteci isminin belirtilememesine neden olmuştur. Kadın bestecilerin isimlerinin azının günümüze ulaşmasının bir başka nedeni de kadın müzişyenlerin sanatlarının cinsiyetlerinden bağımsız olarak algılanması istemiş olmaları olabilir.⁹⁰

9. yüzyıldan itibaren⁹¹ adları günümüze kadar ulaşan Bizanslı kadın müzişyenlerin hepsi iyi eğitim görmüş, yüksek sınıf mensubu kadınlardı ve içlerinden biri hariç hepsi rahibe idi: Aziz Simeon Stylite'in annesi Martha, Theodosia, Thekla, Kassia, Kouvouklisena, Palaeologina ve adını bilmediğimiz ama metinlerde İonannes Kladas'ın kızı olarak geçen bir besteci. Bu kadınların adları belgelerde Bizans ayin müziği bestecisi olarak geçmiştir. Ne yazık ki, sadece İoannes Kladas'ın kızı ile Kassia'nın notaları günümüze ulaşabilmiştir.⁹² Bu ilahi yazarlar ve besteciler içinde ise Kassia'nın, diğer ilahi yazarlarıyla karşılaştırıldığında ayrı bir müzikal özelliğe sahip olduğu görülmektedir.⁹³

Rahibe Thekla'nın en ünlü eseri, Meryem'i yücelten ve öven *Theotokos* adı verilen bir ilahi biçiminde kanondur. Thekla'nın Meryem hakkındaki ilahisinin yanında azizeler ve martirler hakkında da eserleri bulunmaktadır. Thekla'nın kadınlar için ve kadınlar hakkında yazdığı eserler onun kendine güvenen ve cinsiyetinden gurur duyan bir kadın olduğunu kanıtlamaktadır.⁹⁴ Thekla ile birlikte Martha ve Theodosia da, 9. yüzyılda bir manastırda yaşamış ve ilahi bestelemiş rahibelerdir. Bu rahibeler başlangıçta manastır korosunda kadın koristler tarafından söylenmek üzere ilahiler yazmayı amaçlamışlardı. Bu yazıkları ilahilerin büyük bir kısmı da Meryem, azizeler, kadın martirler hakkında idi. Kadın ilahi yazarlarının ve bestecilerinin kadınların gözünden kadınları anlatmaları Bizans yazıcılığında çok az rastlanan bir özellik olduğu için önemlidir.⁹⁵ Kadınlar belki de bilinçsizce, kilise için yaptıkları ilahilerle kendi cinsiyet rollerini tanımlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktaydılar.

13. yüzyılda bir kilisenin korosunun yöneticisi olarak tanınmış Kouvouklisena, kadınların kilisede şarkı söylediklerini ve hatta koro yöneticisi olduklarını göstermektedir. Kouvouklisena'nın besteciliği konusunda kesin delil olmamasına karşın, müzik yöneticiliği yapan erkeklerin beste yaptıkları bilindiği için onun da beste yapmış olabileceği düşünülmektedir. 15. yüzyılda bir manastırda yaşadığı sanılan Rahibe

⁹⁰ Brashier 2012, 14.

⁹¹ 9. yüzyıla kadar müzik kişiden kişiye aktarılmasına karşılık bu yüzyılda bir tür nota yazımı icat edildi (Rice 2002, 202).

⁹² Touliatos-Miles 1998, 144.

⁹³ Touliatos 1984, 77.

⁹⁴ Topping 1980, 353-354.

⁹⁵ Touliatos 1993, 120-123.

Palaeologina ise imparatorluk ailesine mensup iyi bir eğitim almış bir bestecidir ve günümüze bestelediği eserlerin sadece sözleri kalmıştır.⁹⁶

14. yüzyıl sonu ve 15. yüzyıl başında yaşayan Ioannes Kladas'ın⁹⁷ kızı olarak bildiğimiz bir kadın besteci sanatta baba-kız çalışmasının güzel bir örneğini oluşturmaktadır. Bazı durumlarda müzisyenler ve besteciler uzun soluklu bir geleneğe sahip ailenin adı ile tespit edilmiştir. Bu bestecinin bilinen tek yapıtı *MS. 2406, folio 258v. sayılı* metinde bahsedilmiştir. Metinde “Bu kompozisyon Ioannes Kladas'ın kızı tarafından yazılmıştır” ibaresi ile bestecinin aile ismi ile tanımlanması ve kendi ön isminin verilmemesi ilginçtir.⁹⁸

Bizans müziğine katkıda bulunan bu kadınlar, din dışı müzik yapımları yasak olduğu için dini müziğe yönelmişler ve Bizans manastırlarında çalışmak üzere yeni eserler bestelemişlerdir. Eser besteleme, çarpıcı sesleriyle eserleri seslendirme yoluyla Bizanslı kadınların Bizans dini müziğine katkıda buldukları aşikârdır.

Şair ve Besteci Kassia

Bizans müziğinin en önemli kadın bestecisi ve ilahi yazarı olan Kassia'nın, 800, 805 ya da 810 yılında muhtemelen Konstantinopolis'te doğduğu ve 843-867 yılları arasındaki bir tarihten öldüğü sanılmaktadır.⁹⁹ Babasının Büyük Saray'da askeri bir rütbe olarak aristokratlara verilen *candidatos* unvanını taşıyan bir asker olmasından dolayı saray mensubu bir kız çocuğu olan Kassia, Klasik Yunan eğitimi almıştı. Aldığı eğitim karakteri ile birleşince Bizans geleneklerine göre erkek üstünlüğü karşısında suskun olması gerekmesine karşılık yapamamış ve bu hareketi onun imparatoriçe olamamasına neden olmuştur.¹⁰⁰

830-842 yılları arasında hüküm süren imparator Theophilos için düzenlenen gelin tanıtma törenine katıldığında Kassia gencecik, eğitilmiş ve bilgili bir kızdı. Tören esnasında Theophilos'un gözleri Kassia'nın güzelliğine takılınca, İmparator adayı kadınların Havva'yı kastederek çoğu kez kötülüğün kaynağında yattıklarından bahsetmiş. Kassia, bu söze karşılık, küstahça Meryem'i hatırlatarak kadınlığın birçok iyiliğin kaynağından da bulduklarını söylemiş.¹⁰¹ Bu gözü pek karşılıktan pek memnun olmayan Theophilos eş ve imparatoriçe adayı olarak Kassia yerine Theodora'yı seçmiş. Kassia ise cesaretinin ve hızlı düşünen zekasının bedelini imparatoriçe olma şansını yitirerek ödemiş ve bu bedel, 843 yılında bugünkü Çemberlitaş yakınlarında

⁹⁶ Toulatos-Miles 1998, 144-145.

⁹⁷ Ayasofya'nın müzik yöneticisi ve 14. yüzyıl Bizans müziğinin önemli bir bestecisi.

⁹⁸ Touliatos 1984, 63.

⁹⁹ Kazhdan 1991, 1109. Kassia'nın doğum tarihi ile ilgili araştırmacılar farklı bilgiler vermektedir. Topping 805 yılından önce doğduğunu bildirir (Topping 1981, 201).

¹⁰⁰ Touliatos-Miles 1998, 146.

¹⁰¹ Kassia'nın metinleri arasında bir cümle bu olayla bağlantısı açısından dikkat çekicidir: “Konuşma zamanı geldiğinde sessizlikten nefret ederim” (Topping 1981, 203).

kendi manastırını kurmasına ve oraya yerleşmesine neden olmuştur. Ömrünün sonuna kadar başrahibe olarak yaşadığı manastırda söylenmek üzere müzik eserleri bestelemiş ve dini ya da dünyevi şiirler yazmıştı.¹⁰²

Kassia, 261 adet din dışı şiir yazmış¹⁰³ olmasına karşılık onun çalışmaları arasında en önemli yere sahip olanlar liturjik şiirleri idi.¹⁰⁴ Kassia yaşadığı zamanda liturjik ilahi yazarı olarak hatırı sayılır bir üne sahip olmuştu. 12. yüzyılda yaşamı Bizanslı yazar Theodoros Prodromos, Kassia'nın Kutsal Cumartesi kanonunun 4 bölümünü yazdığına dair sözlü bir gelenekten bahsetmiştir. 1300 civarında son Bizanslı kilise tarihçisi Nikophoros Kallistos Ksanthopoulos, Bizanslı ilahicileri tanıttığı kataloğunda tek kadın ilahici olarak Kassia'a yer vermiştir.¹⁰⁵ Bir Bizanslı erkeğin bir kadın sanatçı hakkında metninde bahsetmesi Kassia'nın zamanında da önemli bir üne kavuştuğunu kanıtlamaktadır.

11-16. yüzyıllar arasına tarihlenen birçok el yazmasında Kassia, Eikasia ya da Ikasia isimleriyle yer almıştır. Araştırmacılar, bestecinin bu farklı isimlerinin kitap kopyalayanlar tarafından ismin hatalı yazılması ile açıklamaktadırlar.¹⁰⁶ Kassia'nın liturjik şiirlerinin önemli bir kısmını bestelediği de bilinmektedir. Kassia kendi liturjik şiirlerini bestelemenin yanında bir besteci olarak Byzantios, Georgios, Kryprianos, Markos Monakhos gibi şairlerin eserlerini de bestelemiştir.¹⁰⁷ Kassia'nın bestelediği bilinen 49 adet ilahi vardır. Bunlardan 23'ü özgün beste olarak kabul edilirken, 26'sının ise bestecisi şüphelidir, ancak Kassia'nın bestelediği düşünülmektedir.¹⁰⁸

Kassia'nın dini müziklerinin önemli bir kısmı *stichera* adı verilen sabah ve akşam dualarında okunan bestelerdir.¹⁰⁹ Kassia'nın Mısırlı Meryem, Azize Khrystina, Azize Eudokia, Azize Agathe, Azize Barbara, Azize Thekla gibi kadınlar hakkında yazdığı ilahilerin yanında en ünlü ilahisi Maria Magdalena'ya Ağıt olarak bilinen *Düşen Kadın* ilahisidir.¹¹⁰ Bizanslılar tarafından sevilen ilahi bir başyapıt olarak kabul edilir.¹¹¹

¹⁰² Touliatos 1984, 65.

¹⁰³ Silvas 2006, 22.

¹⁰⁴ Kassia'nın çalışmalarının konularına göre çözümlenmesi için bkz: Simic 2011, 7-37.

¹⁰⁵ Panagopoulos 2015, 115-118.

¹⁰⁶ Panagopoulos 2015, 120.

¹⁰⁷ Tillyard 1914, 422-423.

¹⁰⁸ Kassia'nın liturjik bestelerinin listesi için bkz: Touliatos 1984, 66-67.

¹⁰⁹ Touliatos-Miles 1998, 147.

¹¹⁰ Touliatos 1993, 120-123. Düşen kadın İsa'nın ayaklarını yıkayıp yağ süren ve uzun saçlarıyla kurulayan Maria Magdalena'dır (Luka İncili 7: 36-50).

¹¹¹ Topping 1981, 202.

*Düşen Kadın İlahisi (Maria Magdalena Duası)*¹¹²

Tanrım, pek çok günaha giren o kadın¹¹³

Senin sonsuzluğunu anladı.

Ve mür konan kadınların yürüyüşüne katıldı

Haykırıyor, size mür getirir, gömülmeden önce siz

“Ah” diye ağlıyor, “gece nasıl da çöktü üzerime,

Karanlık ve aysız bir delilik,

Günaha bu açlık.

Gözyaşlarımı al

Sen ki bulutlardan su çeken,

Eğil de gör yüreğimin iç çekişini,

Gizemli doğumunla cennete kavuşan sen

Lekesiz ayaklarından öpeceğim

Kurulayacağım onları

Saçlarımla

Ne zaman ki Cennetteki Havva tan vaktinde

Ayak sesini duyacak senin, korkuyla saklanacak.

Günahlarımın izini kim sürecek,

Ya da büyük gazabının, ey ruhumun kurtarıcısı!

Bırakma beni, kölenim

Sonsuz merhametinin.”

Kassia'nın bu duygu yüklü şiirinin bir bölümünü de kendi duygulu öyküsüne dayandırdığı söylenmektedir. İmparator Theophilos, Kassia'yı gelin olarak seçmemekten dolayı pişman olmuş ve ona üzüntüsünü söylemek üzere defalarca Kassia ile buluşmaya çalışmıştır. Kassia ise, imparator ile karşılaşmaktan kaçınmasına rağmen, onun

¹¹² Gregory 2008, 205-206.

¹¹³ Kassia'nın günaha giren kadın ile ilgili yazdıkları hakkında tartışmalar için bkz: Topping 1981, 201-209.; Dyck 1986, 63-76, Panagopoulos 2015, 121-127.

sevgisine yüreğinde karşılık verdiği için kendisinin de bir *düşen kadın* olduğunu düşünerek bu şiiri kendisiyle de özdeşleştirmiştir.¹¹⁴

Kassia'nın diğer ünlü bir ilahisi de *Kral Augustus* isimli ilahisidir. Bizanslılar tarafından çok iyi bilinen bu ilahi, 25 Aralık ayınında akşam duası sırasında söylenirdi. Kassia ilahide ilk Roma İmparatoru Augustus'un yaşamı ile İsa'nın yaşamını karşılaştırır ve benzerliklerden bahseder.¹¹⁵ Konularındaki paralellikle birlikte metinde kullandığı düzenli ritm de müzikle paralellik içerir. Bu ilahide sözlerin melodiyi etkileyerek birbirinin içine geçen bir doku oluşturması nedeniyle Kassia, hem ozan hem de besteci olarak dehasını ortaya koymuştur. Bu eserin ardışık yapısı, Batı müziğindeki ardıllık geleneğinin Bizans'tan geldiği inancının doğmasına neden olmuştur.¹¹⁶

9. yüzyılda yaşamış eğitilmiş ve kültürlü bir kadın olan Kassia, din dışı ve dini birçok şiir yazmış ve kendi şiirlerinden ya da başka şiirlerden ilahiler besteleyerek kadını eve hapseden Bizans ideolojisini kırmayı başarmıştır. Erkek ilahi yazarları içinde hatırı sayılır bir üne ve saygıya kavuşan Kassia'nın ulaştığı başarı, Bizanslı kadın sanatçılar arasında nadide bir örnektir.

Sonuç

Bizans tarihi kaynaklarının bize ulaştırdığı kadın sanatçı isimleri, Bizans'ta kadınların tüm engellemelere rağmen sanata katkıda bulduklarını kanıtlamaktadır. Evlenmeyen veya dul, soylu, varlıklı ve iyi eğitim görmüş kadınlara manastırlar bir kültürel inziva köşesi olarak hizmet etmişlerdir. Manastırların olanaklarını kullanan bu iyi eğitilmiş kadınlar dokuma yapmışlar, kitap kopyalamışlar, biyografi ve anı yazmışlar, müzik bestelemiş ve ilahi seslendirmişlerdir. Manastırların Bizanslı kadınların üretkenliğini destekleyen önemli mekânlar olduğuna şüphe yoktur.

Bununla birlikte; manastır dışında da kadınlar, sosyal yaşamdaki hukuksal ve toplumsal anlamda kısıtlanmalarına rağmen, çoğu alanda olduğu gibi sanatta da aktif olmayı başardılar. Sabit müşterileri, sürekliliği ve aile üretim örnekleri nedeniyle bu sanatçı kadınlar çoğunlukla şehirlerde ikamet ederek ve babalarının mesleklerini öğrenerek baba-kız takımı oluşturma yoluyla eserlerini üretmiş olmalıdırlar. Kadınların, bireysel olarak yaratıcılıkları, profesyonel becerileri ve yetenekleri sayesinde Bizans sanatına katkıda buldukları kuşku götürmemektedir.

Manastır dışındaki sosyal hayattaki tüm engellemelere karşı koyan soylu, zengin, aristokrat veya imparatorluk ailesine mensup kadınlar da, azimle ve inatla bazılarını günümüze kadar ulaşan eserlerini üretmeye çalışmışlardır. Şair ve müzisyen Kassia; tarihçi ve yazar Anna Komnena; babası Nikephorus'tan mükemmel bir eğitim almış olan Sevastokratorissa Irene Komnena; kitap toplayan, elyazmalarını çoğaltan,

¹¹⁴ Toulaios-Miles 1998, 147.

¹¹⁵ Simić 2011, 8-12.

¹¹⁶ Toulaios 1984, 67-69.

azizlerin hayatlarını yazan ve kilise ile devlet politikasına dahil olmuş olan Theodora Komnene Raoulaina gibi okur yazar eğitilmiş kadınlar, Bizans ideolojisine başkaldırmış olan güçlü kadınlardı. Hiç şüphesiz bu isimlerin günümüze ulaşması bu kadınların zengin ve soylu olmalarının tüm olanaklarını kullanmış olmalarından kaynaklanmıştır. Bununla birlikte, tarih dışı bırakılan birçok Bizanslı kadın sanatçının da Bizans sanatında izi olduğuna dair şüphe yoktur.

Kaynakça

- And 1962, Metin And, **Bizans Tiyatrosu**, Forum Yayınları, 1962, Ankara.
- Brand 1993, Charles M. Brand, "Some Byzantine Women of Thebes-and Elsewhere", **TO EAAHNIKON Studies in Honor of Speros Vryonis Volume 1 Hellenic Antiquity and Byzantium**, ed: J. Langdon, S.W.Reinert, J.S.Allen, C.P.Ioannides, 23-43. New York: 1993., s: 59-68.
- Brashier 2012, Rachel Nicole Brashier, "Voice of Women in Byzantine Music Within the Greek Orthodox Churches in America", **B.M., Eastern Illinois Üniversitesi, master tezi**, 2012, Erişim tarihi: 14.12.2015: <http://opensiuc.lib.siu.edu/theses>
- Buckler 1929, Georgina Bucler, **Anna Comnena A Study**, Oxford University Press, London, 1929.
- Carr 1976, Annemarie Weyl Carr, "Women As Artists in the Middle Ages", **The Feminist Art Journal 5/1**, 1976, 1-9, not: 26.
- Carr 1985, Annemarie Weyl Carr, "Women and Monasticism in Byzantium: Introduction from an Art Historian", **Byzantinische Forschungen 9**, 1985, 1-15.
- Carr 1997, Annemarie Weyl Carr "Women as Artists in the Middle Ages, or The Dark is Light Enough," **Dictionary of Women Artists 1**, ed: Delia Gaze, Fitzroy Dearborn Publishers, London, 1997, 15-21.
- Connor 2011, Carolyn Connor, **Bizans'ın Kadınları**, 2011, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Cormack 1997, Robin Cormack, **Byzantine Art**, Oxford History of Art Series, Oxford University Press, 2000.
- Cutler ve Kazhdan 1991, Anthony Cutler ve Alexander Kazhdan, "Lazaros", **The Oxford Dictionary of Byzantium 2**, Ed: Alexander P. Kazhdan, Alice-Mary Talbot, Anthony Cutler, Timothy E. Gregory, Nancy Patterson Ševčenko, Oxford University Press, 1991, New York, 1197-1198.
- Cutler 1991, Anthony Cutler, "Pantoleon", **The Oxford Dictionary of Byzantium 3**, Ed: Alexander P. Kazhdan, Alice-Mary Talbot, Anthony Cutler, Timothy E.

- Gregory, Nancy Patterson Ševčenko, Oxford University Press, 1991, New York, 1576.
- Cutler 1991, Anthony Cutler, "Artists", **The Oxford Dictionary of Byzantium 1**, Ed: Alexander P. Kazhdan, Alice-Mary Talbot, Anthony Cutler, Timothy E. Gregory, Nancy Patterson Ševčenko, Oxford University Press, 1991, New York, 196-201.
- Çağlan 2011, Suat Başar Çağlan, "Aleksiad Üzerinden Bizans Edebiyatında Düzyazı", **Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü yayınlanmamış yüksek lisans tezi**, İzmir, 2011.
- Dyck 1986, Andrew Dyck, "On Cassia, Κύριε ἡ Ἐν Πολλαῖς.", **Byzantion 46**, 1986, 63-76.
- Geanakoplos 1959, Deno John Geanakoplos, **Emperor Michael Palaeologos and the West 1258-1282**, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1959.
- Gregory 2008, Timothy Gregory, **Bizans Tarihi**, Çev: Esra Ermert, Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Gouma-Peterson 2000, Thalia Gouma-Peterson, "Preface", **Anna Komnena and Her Times**, Ed: Thalia Gouma-Peterson, 2000, New York, ix-xi.
- Howard-Johnston 1996, James Howard-Johnston, "Anna Komnena and the Alexiad", **Alexios I. Komnenos**, Ed. Margaret Mullet ve Dion Smythe, Belfast Byzantine Texts and Translations, 1996, 260-301.
- Hill 2003, Barbara Hill, **Bizans İmparatorluk Kadınları, İktidar, Himaye ve İdeoloji**, Çev: Elif Tökteke Tut, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003.
- Hill 2006, Barbara Hill, "Anna Komnena", **Women and Gender in Medieval Europe An Encyclopedia**, Ed: Margaret Schaus, 2006, USA.
- James 1997, Liz James, "Introduction: women's Studies, Gender Studies, Byzantine Studies", **Women, Men and Eunuchs Gender in Byzantium**, ed: Liz James, 1997, xi-xxiv.
- James 2008, Liz James, "The Role of Women", **The Oxford Handbook of Byzantine Studies**, Oxford University Press, 2008, 643-651.
- Jordon 2000, Robert Jordon, "Kecharitomene: Typikon of Empress Irene Doukaina Komnene for the Convent of the Mother of God Kecharitomene in Constantinople", **Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders Typika and Testaments**, Ed. John Thomas, Angela Constantinides Hero ve Giles Constable, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2000, Washington, USA., 649-724.
- Kazhdan 1991, Alexander Kazhdan, "Kassia" **The Oxford Dictionary of Byzantium 2**,

Ed: Alexander P. Kazhdan, Alice-Mary Talbot, Anthony Cutler, Timothy E. Gregory, Nancy Patterson Ševčenko, Oxford University Press, 1991, New York, 1109-1110.

Komnena 1996, Anna Komnena, **Aleksiad**, Çev: Bilge Umar, İnkılap Yayınevi, 1996, İstanbul.

Kotzabassi 2011, Sofia Kotzabassi, "Scholarly friendship in the thirteenth century: Patriarch Gregorios II Kyprios and Theodora Raoulaina", **Parekbolai** 1, 2011, 115-170, <http://ejournals.lib.auth.gr/parekbolai>

Laiou 1981, Angeliki E. Laiou, "The Role of Women in Byzantine Society" **Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik** 31/1., 1981, 233-60.

Laiou 2000, Angeliki Laiou, "Introduction: Why Anna Komnena?", **Anna Komnena and Her Times**, Ed: Thalia Gouma-Peterson, 2000, New York, 1-14.

Lawler 2004, Jennifer Lawler, **Encyclopedia of the Byzantine Empire**, London, 2004.

Ljubarskij 2000, Jakov Ljubarskij, "Why Is the Alexiad a Masterpiece of Byzantine Literature?", **Anna Komnena and Her Times**, Ed: Thalia Gouma-Peterson, 2000, New York, 169-186.

Macrides 2000, Ruth Macrides, "The Pen and The Sword: Who Wrote the Alexiad?", **Anna Komnena and Her Times**, Ed: Thalia Gouma-Peterson, 2000, New York, 63-82.

Mavroudi 2012, Maria Mavroudi, "Learned Women of Byzantium and Surviving Record", **Byzantine Religious Culture**, Ed: Denis Sullivan, Elizabeth Fisher, Stratis Papaioannou, Bostan 2012, 53-84.

Nicol 1968, Donald M. Nicol, **The Byzantine Family of Kantakouzenos 1100-1460 A Genealogical and Prosopographical Study**, Dumbarton Oaks, 1968.

Nicol 2001, Donald M. Nicol, **Bizans'ın Soylu Kadınları On Portre 1250-1500**, Tarh Vakfı Yurt Yayınları, 2001, Ankara.

Ostrogorsky 1986, Georg Ostrogorsky, **Bizans Devletleri Tarihi**, Çev: Fikret İşıltan, Türk Tarih Kurumu Yayını, 1986, Ankara.

Panagopoulos 2015, Spyros Panagopoulos, "Kassia: A Female Hymnographer of 9th century Byzantium and her hymnographic Poem on the Vesper of Holy Tuesday", **De Medio Aevo** 7, 2015/1, 115-128.

Prokopius 2001, Prokopius, **Bizans'ın Gizli Tarihi**, Çeviren: Orhan Duru, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001.

Rice 2002, Tamara Talbot Rice, **Bizans'ta Günlük Yaşam**, Çeviren: Bilgi Altınok, Özne Yayınları, 2002, İstanbul.

- Ševčenko 1962, Ihor Ševčenko, “The Illuminators of the Menologium of Basil II”, **Dumbarton Oaks Papers** 16, 1962, 243 -276.
- Silvas 2006, Anna M. Silvas, “Kassia the Nun c. 810- c. 865: an Appreciation”, **Byzantine Women Varieties of Experience AD 800-1200**, Ed. Lynda Garland, London, 2006, 17-39.
- Simić 2011, Kosta Simić, “Kassia’s Hymnography in the Light of Patristic Sources and Earlier Hymnographical Works”, **Recueil des Travaux de l’Institut d’études Byzantines (Zbornik Radova Vizantologskog Instituta)** 48, 2011, 7-37.
- Talbot 1991, Alice Mary Talbot, “Raoulaina, Theodora”, **The Oxford Dictionary of Byzantium** 3, Ed: Alexander P. Kazhdan, Alice-Mary Talbot, Anthony Cutler, Timothy E. Gregory, Nancy Patterson Ševčenko, Oxford Univercity Press, 1991, New York, 1772.
- Talbot 1997, Alice-Mary Talbot, "Women", içinde Ed: G. Cavallo, **The Byzantines**, University of Chicago Press, 1997, 117–143.
- Talbot 2001, Alice Mary Talbot, “Bluestocking Nuns: Intellectual Life in the Convents of Late Byzantium”, **Women and Religious Life in Bzantium**, 2001, 604-618.
- Tillyard 1914, H, J, W. Tillyard, “A Musical Study of the Hymns of Cassia”, **Byzantinische Zeitschrift** 20, 1914, 420-485.
- Topping 1980, E.Catafygiotu Topping, “Thekla the Nun: In Praise of Woman”, **Greek Orthodox Theological Review** 25, 1980, 353-370.
- Topping 1981, E.Catafygiotu Topping, “Kassiane the Nun and the Sinful Woman”, **Greek Orthodox Theological review** 26: 1981, 201-209. The Oxford Dictionary of Byzantium 3, Ed: Alexander P. Kazhdan, Alice-Mary Talbot, Anthony Cutler, Timothy E. Gregory, Nancy Patterson Ševčenko, Oxford Univercity Press, 1991, New York.
- Touliatos 1984, Diane Touliatos, "Women Composers of Medieval Byzantine Chant," **College Music Society Symposium** 24, 1984, 62-80.
- Touliatos 1993, Diane Touliatos, “The Traditional Role of Greek Women in Music from Antiquity to the End of the Byzantine Empire”, **Rediscovering the Muses: Women’s Musical Traditions**, ed: Kimberly Marshall, Northeastern University Press, Boston, 1993, 111-23.
- Touliatos-Miles 1998, Diane Touliatos-Miles, “Bizans'ta Kadın Besteciler”, **Sanat Dünyamız 69-70 Bizans Özel Sayısı**, 1998, 143-148.
- Vassilaki 2008, Maria Vassilaki, “Icons”, **The Oxford Handbook of Byzantine Studies**, ed: Elizabeth Jeffreys, John Haldon, Robin Cormack, Oxford Unvercity Press, 2008, New York, 758-769.

Dilek Maktal Canko

Wellesz 1961, Egon Wellesz, **A History of Byzantine Music and Hymnography**,
Oxford University Press, Great Britain, 1961.

Wilkinson 1999, John Wilkinson, **Egeria's Travels, Aris&Phillips-Warminster**, 1999,
İngiltere.

SANAT TARİHİ DERGİSİ YAZIM KURALLARI

1. Sanat Tarihi Dergisi, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi tarafından yılda iki kere yayımlanan ulusal hakemli bir dergidir.
2. Makalelerin daha önce başka bir yerde yayınlanmamış olması gerekmektedir.
3. Makaleler dil ve imla kuralları açısından da değerlendirilecektir.
4. A4 boyutundaki sayfada, üstten 3cm, alttan 3 cm, sağ ve soldan 2 cm boşluk bırakılmalıdır. Kağıt boyutu "özel boyut" genişlik "16,5 cm", yükseklik "24 cm" olarak düzenlenmelidir.
5. Metin Times New Roman fontunda 10 punto, iki yana dayalı olmalıdır. Paragraf başlarında 1.25 cm boşluk bırakılmalıdır. Paragraf girintisi ilk satır değeri 1,25 cm Paragraf aralığı: önce 4nk, sonra 4nk, satır aralığı tam değer 12 nk olmalıdır Dipnotlarda girinti: asılı ve değer 0,25 cm Dipnot paragraf aralığı: önce 2 nk, sonra 2 nk; satır aralığı tam ve değer 10 nk olmalıdır.
6. Dipnotlar kendi içinde tutarlı olmalı ve **sayfa altında** verilmeli ve Times New Roman fontunda 9 punto olmalıdır. Metnin sonuna kaynakça eklenmelidir.

Dipnot ve kaynakça yazımı

a-Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:

Gönderme: Çakmak, 2001

Kaynakça: Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara: Kültür Bakanlığı

b-Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı ise:

Gönderme: Daşçı, 2013a, 26 ve Daşçı, 2013b, 12

Kaynakça: Daşçı, S. (2013a), İzmir' Gelen Kadın Gezinler, *Sanat Tarihi Dergisi XX/1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir'de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi, XX/2*, 1-18.

c- İki yazarlı bir çalışma:

Gönderme: Bayrakal ve Daş, 2010, 27

Kaynakça: Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma: İlk göndermede tüm isimler: Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86 sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir Altun vd., 1991,87

Kaynakça: Altun, A., Carswell, J. ve Öney, G. (1991), *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:

Gönderme: H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125

Kaynakça: Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekeleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi

f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma: ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra "ve diğerleri" ibaresi kullanılır.

g- İkincil kaynak üzerinden alıntılan, birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakça da ise ikinci kaynağın künyesi verilir.

Gönderme: Ünal'dan aktaran Uçar, 2012, 1

h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:

İlk gönderimde kurumun adı, kısaltması ve tarih verilir. Daha sonraki göndermelerde ise sadece kısaltma ve tarih verilir:

İlk gönderme: Türk Dil Kurumu (TDK), 1999

sonraki göndermeler: TDK, 1999

Kaynakça:Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu

ı-Çeviri Kitap:

Gombrich, E.H. (2011), *Sanatın Öyküsü*, E.Erduran, Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi

i-Editörlü Kitap:

Cahoone, L. (Ed.). (1996), *From Modernism to Postmodernism*, Cambridge: Blackwell

j-Ansiklopedi Maddesi:

Ersoy, O. (1973), Kağıt ve Kağıtçılık, *Türk Ansiklopedisi*, 21, 112-115.
Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı

k-Bilimsel dergi makalesi:

Kaynakça: Yazar, A. (Yayın Yılı), Makale adı. Dergi Adı, *cilt* (sayı), sayfa numaraları

Çakın, İ. (2004), Müteferrika Matbaası'nın Düşündürdükleri ve Avrupa'da Basımcılığın Etkileri, *Bilgi Dünyası*, 5 (2), 153-167

l-Magazin Makalesi:

Uslu, M. (Şubat 2013), Arjantinli Osmanlılar, *Skylife*, 14-25

m-Gazete Makalesi:

Dündar, C. (15 Kasım 2011), Bir Canlı Tarih Kitabı Göçtü, *Milliyet*, 5

n-Elektronik kaynak- Basılı Makale:

Yazıcı, N. (2010), Amasya'daki Hükümet Konağı Binaları [Elektronik Sürüm], *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 18, 91-105.

o-Elektronik Kaynak- Veri tabanında Makale

Yazar, A. (Yayın Yılı). Makale Adı, *Dergi Adı*, *cilt* (sayı), sayfa numaraları.
Erişim: gg Ay yyyy, Veritabanı Adı, Kayıt/Makale No.

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim: 25 Ocak 2012, Jstor

ö-Tez -Yayımlanmamış

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

p-Bildiri- yayımlanmış:

Kuyulu Ersoy, İ. (2007), Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşkeri. H. Karpuz ve O. Eravşar (Ed.), *Konya Kitabı X*, 353-359, Konya: Konya Ticaret Odası

r-Bildiri- Yayınlanmamış:

Ersoy, B. (Nisan 2012), *2007-2011 Kale-i Tavas Kazı Çalışmaları Hakkında Düşünceler*[Bildiri], Kaledavaz Sempozyumu. Kale

s-Poster Bildiri:

Kürüm, M., Doger, F. (Mayıs 2010), *Tıp Tarihi Müzeleri* [Poster], VI. Ulusal Tıp Eğitimi Kongresi, ADÜ Atatürk Kongre Merkezi

ş-Rapor:

Yazar, A. (Yayın Yılı), Rapor Adı (Rapor No.), Yayın Yeri: Yayınlayan/Hazırlayan Kuruluş
Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), *Türkiye Turizm Sektörü Raporu*, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı

t- Yasa ve Yönetmelikler:

Yasanın Adı, (Kabul edildiği yıl), *Yayınlanan Derginin Adı, Sayı, gg Ay yyyy*
Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmi Gazete, 18113*, 23 Temmuz 1983

u-Görüşmeler:

Mektup, telefon görüşmesi gibi kişisel görüşmeler kaynakçaya eklenmezler. Görüşmelere yalnızca metin içinde gönderme yapılır

7. Latin harfleri dışında bir alfabe ile yazılmış metinler bilgisayarda yazılmış olmalıdır.
8. Fotoğraflar JPEG formatında, en az 300 dpi olmalıdır. Fotoğraflar ve şekiller metin içerisine değil metnin sonuna eklenmelidir. Makalenin sayfa sayısı ve fotoğraf sayısına göre fotoğraflar metin arasına ya da sonuna tarafımızdan eklenecektir. Şekiller AutoCad, Archicad, Netcad vb. programların uzantılarıyla değil, JPEG olarak gönderilmelidir.
9. Tablo, şekil, resim, grafik ve benzerlerinin derginin sayfa boyutları dışına taşmamalıdır.
10. Makalenin birer paragraflık Türkçe ve İngilizce özeti (100-150 kelime) ile beşer adet anahtar kelime eklenmelidir. Makalenin Türkçe başlığı İngilizceye çevrilmiş olarak da verilmelidir.
11. Yazar ismi ya da isimleri makalede değil, makaleye ilâştirilecek kapak sayfasında yer almalıdır. Bu kapak sayfasında, yazar isimleri yanında metin başlığı ve iletişim bilgileri (yazışma adresi, e-posta, telefon) yer almalıdır

12. Bir sempozyum ya da kongrede sunulan yazılarda kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Bir araştırma kurumunca desteklenen çalışmalarda, desteği sağlayan kuruluşun adı varsa proje numarası verilmelidir
13. Makale metni 2 adet CD'ye kaydedilmeli ve 2 adet metin çıktısı ile birlikte gönderilmelidir.
14. Basım için gönderilen makaleler yayın kurulu tarafından incelendikten sonra ilgili iki hakeme gönderilir. İki hakemin onayından sonra geliş sırasına göre yayımlanır.
15. Dergide yayınlanan yazıların sorumluluğu yazarına aittir.