

ISSN : 0579-4080

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ

SANAT TARİHİ ARAŞTIRMA MERKEZİ

# SANAT TARİHİ YILLIĞI

XXVI



SAYI 26 / 2014

İSTANBUL

2017

Sanat tarihi yillığı = Journal of art history.-- İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 1964-

c.: resim, şekil, tablo; 24 cm.

Yıllık.

ISSN 0579-4080

Elektronik ortamda da yayınlanmaktadır:

<http://dergipark.gov.tr/iusty>

1. SANAT TARİHİ – SÜRELİ YAYINLAR.

Sanat Tarihi Yıllığı yılda en az bir kere yayınlanan ulusal hakemli bir dergidir.  
Journal of Art History, a national peer reviewed journal, is published at least once a year.

Yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.  
Writers are solely responsible for the content of their articles.

Baskı-Cilt  
Kültür Sanat Basımevi  
[www.kulturbasim.com](http://www.kulturbasim.com)  
Sertifika No: 22032

İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Sağlık Kültür ve Spor Daire Başkanlığı tarafından bastırılmıştır.

# SANAT TARİHİ YILLIĞI

İstanbul Üniversitesi  
Edebiyat Fakültesi

## YAYIN KURULU

Prof. Dr. Uşun Tükel  
(İstanbul Üniversitesi)

Dergi Sorumlusu

Prof. Dr. M. Baha Tanman  
(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Mahmut Karakuş  
(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören  
(İstanbul Üniversitesi)

Doç. Dr. Tarkan Okçuoğlu  
(İstanbul Üniversitesi)

## Yazı İşleri Sorumlusu

Yrd. Doç. Dr. Serap Yüzgüller

## Yayına Hazırlayanlar

Yrd. Doç. Dr. Ü. Melda Ermiş  
Araş. Gör. Gül Cevahir Altun

## Yazışma Adresi

İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Araştırma Merkezi  
Ordu Caddesi 34459 Laleli/ İstanbul  
<http://www.dergipark.gov.tr/iusty>

**Tel:** 0212 455 57 00/ 15730/31

**Faks:** 0212 511 43 71- 511 24 67

**email:** styillik@istanbul.edu.tr

## SANAT TARİHİ YILLIĞI DANIŞMA KURULU

- Prof. Dr. Karin Âdahl  
(İsveç Araştırma Enstitüsü)
- Doç. Dr. Aygül Ağır  
(İstanbul Teknik Üniversitesi)
- Prof. Dr. Engin Akyürek  
(Koç Üniversitesi)
- Doç. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli  
(Marmara Üniversitesi)
- Doç. Dr. Ahu Antmen  
(Marmara Üniversitesi)
- Prof. Dr. Ayda Arel  
(Dokuz Eylül Üniversitesi)
- Prof. Dr. Serpil Bağcı  
(Hacettepe Üniversitesi)
- Prof. Dr. Afife Batur  
(İstanbul Teknik Üniversitesi)
- Yrd. Doç. Dr. Ahmet Vefa Çobanoğlu  
(İstanbul Üniversitesi)
- Prof. Dr. Sema Doğan  
(Hacettepe Üniversitesi)
- Prof. Dr. Bozkurt Ersoy  
(Ege Üniversitesi)
- Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören  
(İstanbul Üniversitesi)
- Yrd. Doç. Dr. A. Sinan Güler  
(Mimar Sinan G.S. Üniversitesi)
- Prof. Dr. Zeynep İnankur  
(Mimar Sinan G.S. Üniversitesi)
- Prof. Dr. Zühre İndirkaş  
(İstanbul Üniversitesi)
- Prof. Dr. İlknur Kolay  
(İstanbul Teknik Üniversitesi)
- Prof. Dr. Gülgün Koroğlu  
(Mimar Sinan G.S. Üniversitesi)
- Prof. Dr. İnci Kuyulu Ersoy  
(Ege Üniversitesi)
- Prof. Dr. Banu Mahir  
(Mimar Sinan G.S. Üniversitesi)
- Prof. Dr. Zeynep Mercangöz  
(Ege Üniversitesi)
- Prof. Dr. Selçuk Mülayim  
(Marmara Üniversitesi)
- Doç. Dr. Tarkan Okçuoğlu  
(İstanbul Üniversitesi)
- Prof. Dr. Yelda Olcay Uçkan  
(Anadolu Üniversitesi)
- Prof. Dr. Robert Osterhout  
(Pennsylvania Üniversitesi)
- Prof. Dr. Ayla Ödekan  
(İstanbul Teknik Üniversitesi)
- Prof. Dr. Nilüfer Öndin  
(Mimar Sinan G.S. Üniversitesi)
- Prof. Dr. Filiz Özer  
(İstanbul Teknik Üniversitesi)
- Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı  
(İstanbul Üniversitesi)
- Prof. Dr. Nedret Öztokat  
(İstanbul Üniversitesi)
- Prof. Dr. Turgut Saner  
(İstanbul Teknik Üniversitesi)
- Prof. Dr. Zeren Tanındı  
(Uludağ Üniversitesi)
- Prof. Dr. Bülent Tanju  
(Abdullah Gül Üniversitesi)
- Prof. Dr. M. Baha Tanman  
(İstanbul Üniversitesi)
- Prof. Dr. Zeynep Tarım Ertuğ  
(İstanbul Üniversitesi)
- Prof. Dr. Uşun Tükel  
(İstanbul Üniversitesi)
- Prof. Dr. Asnu Bilban Yalçın  
(İstanbul Üniversitesi)
- Doç. Dr. Nurcan Yazıcı Metin  
(Mimar Sinan G.S. Üniversitesi)
- Doç. Dr. Anıl Yılmaz  
(İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
- Prof. Dr. Tarcan Yılmaz  
(İstanbul Üniversitesi)

# SANAT TARİHİ YILLIĞI SAYI: XXVI

## HAKEM LİSTESİ

- Prof. Dr. Bozkurt Ersoy (Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü )  
Prof. Dr. İnci Kuyulu Ersoy (Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü )  
Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören (İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü)  
Prof. Dr. Zeynep İnankur (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü)  
Prof. Dr. Selçuk Mülayim (Marmara Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü)  
Prof. Dr. Ayla Ödekan (İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü)  
Prof. Dr. Uşun Tükel (İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü)  
Prof. Dr. Tarcan Yılmaz (İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü)  
Doç. Dr. Nurcan Yazıcı Metin (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü)  
Doç. Dr. Tarkan Okçuoğlu (İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü)  
Doç. Dr. Anıl Yılmaz (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Türk İslam Arkeolojisi Bölümü)  
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Vefa Çobanoğlu (İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü)  
Yrd. Doç. Dr. Sinan Güler (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü)



## İÇİNDEKİLER/CONTENTS

### *Sunuş*

- Max Weber'in "Protestan Meslek Ahlakı" Argümanı İzleğinde  
Rembrandt'ın "Üç Ağaç"ı  
A Look Rembrandt's "The Three Trees" Etching in the Light of  
Max Weber's Protestant Ethic Argument  
NURTAÇ ELÇİ AKPINAR ..... 1-22
- Ankara'da Gezgin Bir Roma Heykeli  
A Wandering Roman Statue in Ankara  
SEDAT BORNOVALI ..... 23-41
- Göktürk Devri Küpeleri (VI.-IX. Yüzyıllar)  
Earrings of Ancient Turks (VI-IXth Centuries)  
J. ÖZLEM OKTAY ÇEREZCİ..... 43-67
- Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı XVIII. Yüzyıl Kadın Mezar Taşlarında  
Görülen Bezemeler  
Ayrılık Çeşmesi Cemetery Ornaments Seen on the Women's  
Tombstones in the XVIII. Century  
SELMA GÜL ..... 69-104
- Osmanlı Mimarisinde Figürlü Tasvir Sanatı Hakkında Daha Önce  
Bilinmeyen Bir Örnek: I. Mahmut Su Kemerli  
An Unknown Example of Figurative Art in Ottoman Architecture:  
Mahmud I Aqueduct  
SONER ŞAHİN-ŞÜKRÜ SÖNMEZER ..... 105-141

## SUNUŞ

Sanat Tarihi Yıllığı'nın XXVI. sayısında Barok resmin büyük ustası Rembrandt'ın "Üç Ağaç" isimli baskiresmini ele alan Nurtaç Elçi Akpınar, yapıtı sanatçının bir Protestan mezhebi olan Mennotizm'e yakınlığı ve Max Weber'in "Protestan meslek ahlakı" argümanı bağlamında yorumluyor. 19. yüzyılda Ankara'daki Augustus Tapınağı'nda yapılan kazılarda bulunan bir Roma heykeliyle ilgili araştırmasında Sedat Bornovalı, 19. ve 20. yüzyıllara ait fotoğraf ve çizimlerin rehberliğinde heykelin bugüne değin üzerinde durulmamış özelliklerini su yüzüne çıkarıyor. Özlem Oktay Çerezci, arkeolojik kazılarda bulunan ve taş malzeme, duvar resmi gibi eserlerde betimlenen Göktürk devri küpelerini form, süsleme ve sembolik anlamları bağlamında inceleyerek sınıflandırıyor. Kadıköy ilçesindeki Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı'nda yer alan 18. yüzyıl kadın mezar taşlarıyla ilgili yazısında Selma Gül, mezar taşlarında görülen bezemeleri tipoloji ve süsleme öğeleri açısından değerlendiriyor. Yıllığın son makalesinde Soner Şahin ve Şükrü Sönmezer, bugün Sarıyer ilçesi Bahçeköy sınırları içerisinde yer alan I. Mahmut Su Kemeri'ni (1731) mimarisi ve üzerindeki hayvan figürlerinin Anadolu Selçuklu sanatıyla ilişkisi çerçevesinde inceliyorlar.

Sanat Tarihi Yıllığı'nın bu sayısına katkıda bulunan makale yazarlarına, hakemlere ve emeği geçen herkese teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Sanat Tarihi Araştırma Merkezi



## MAX WEBER'İN “PROTESTAN MESLEK AHLÂKI” ARGÜMANI İZLEĞİNDE REMBRANDT'IN “ÜÇ AĞAÇ”I

### A LOOK REMBRANDT'S “THE THREE TREES” ETCHING IN THE LIGHT OF MAX WEBER'S PROTESTANT ETHIC ARGUMENT

Nurtaç Elçi Akpınar\*

#### Öz

Rembrandt van Rijn, sanatsal üretimini Protestan bir anlayışın yönlendirdiği, XVII. yüzyıl Hollanda Altın Çağı'nın en önemli ressamlarından. Günümüze ulaşmış yazılı bir belge olmamasına rağmen sanatçının yapıtları, onun Protestan mezheplerinden Mennonitizme spiritüel yakınlığının en önemli tezahürleri olarak yorumlanabilir. Tıpkı Mennonitler gibi yaşamı boyunca İncil'in yalın gerçekliğini arayan Rembrandt'ın sanatına Mennonitizmin, insanî kutsallığın İncil'in derinden kavranması ve Tanrı sevgisi yoluyla yükseltilmesi anlayışı yansımış ve bu Mennonit ruh, yaşadığı dönem Hollanda sanatı özelinde oldukça ayırksız addedilen sanatçının dinî konulu yapıtlarının ötesinde, portrelerini, manzaralarını da kapsayan tüm üretimine sinmiştir. Altın Çağ'da Mennonitler, sınırlı dinî özgürlüğe sahip azınlıktaki bir topluluk olmuş olsalar da bu dönemde tüm Baptist hareketler bağlamında Hollanda, Avrupa'nın en hoşgörülü ülkesi konumundadır. Menno Simons'un “*Hristiyanca yaşayın; barışçıl, merhametli, müşfik ve gerçek bir tevazu içinde olun; Tanrı'nın kelâmına riayet edin*” öğütleri, XVII. yüzyıl Mennonitizminin temel düsturu olmuştur. Ancak Hollanda Altın Çağı'nın sunduğu fırsatlar, inzivaya çekilen, sakin bir yaşam sürdüren Mennonitler'in birçoğunu cezbeder. Büyük oranda kentli bir nüfus olan Hollandalı Mennonitler, giderek sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik alanlarda aktif roller almaya başlarlar ve Sjouke Voolstra'nın deyimıyla “*tüccar vaize galip gelir*”. Mennonit topluluk içerisindeki birçok varlık-

\*Öğretim Görevlisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü  
İstanbul / Türkiye

nurtacelci@hotmail.com

lı tüccar ve zanaatkâr, ekonomik yaşamda son derece etkin olur. Zengin Mennonitler en fazla tekstil alanında faaliyet göstermişler, diyakozların bir kısmı, aynı zamanda kumaş tüccarlığı da yapmıştır. Baltıklar'da ticaret yapan Mennonitler, özellikle balina ve ringa balıkçılığında öncü olmuşlardır. Yine bu dönemde tıp doktorları arasında birçok Mennonit olduğu da bilinmektedir.

Hollanda Altın Çağı, sanatsal faaliyetlere de ivme kazandırmıştır. Artık sanata yön veren yeni ekonomik ve siyasi elit sınıf- burjuva sınıfı bu dönemde kendi inançları doğrultusunda sanatçılara ahlâkî bir görev atfederek yapıtların Hıristiyanca bir yaklaşımla gerçekleştirilmesini talep etmiştir. Böylece Hıristiyan yaşam biçiminin yalnızca sözle değil amellerle de ifade edilmesi gerektiği Mennonit anlayışı bağlamında, yalnızca Mennonit tüccarın değil, Mennonit sanatçının da İncil'in rehberliğine sığınması gerektiğine vurgu yapılmıştır. Rembrandt da tüm sanatsal yaşamı boyunca bu anlayıştan ayrılmamıştır.

Sanatı, Rembrandt için *“Tanrısal istemenin ona yüklediği özel bir ödev”*dir. Bu Tanrısal ödev, *“Protestan Ahlâkı”* argümanını geliştirirken Weber'in en önemli dayanağı olmuştur: Protestanlık, özel bir edinin ahlâkî içerir; bunun da kaynağı doğruluk sadakati, dinî bir görev anlayışı ile inanan kulun mesleki yükümlülüğünü bıkmadan, usanmadan yerine getirme azmi ile karakterize edilebilecek *“dünyevi asketizm”*dir. Weber'e göre ekonomik davranış biçimleri bağlamında Katolikler ve Protestanlar arasındaki ayırt edilebilir farkın temelini dünyevi asketizm prensibi oluşturur. Bu anlayış batı dünyasında modern burjuva kapitalizminin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Protestanlık, kapitalizmin gelişimini sekteye uğratacak sınırlandırmaları gevşeterek, çalışkanlık, kanaatkârlık, itidal, dürüstlük gibi ekonomik erdemleri teşvik ederek kapitalizmin *“ruhu”*nun güçlenmesinde psikolojik destek sağlamıştır. *“Meslek”*, kulun Tanrı tarafından belirlenen yaşam durumudur. Böylece çalışma, salt ekonomik bir refaha ulaşma ile değil, ruhani bir kurtuluşa ulaşma ile ilişkilendirilmektedir. Mesleki başarı, Tanrı'nın bir lütfudur; *“seçilmişliğin”* kanıtıdır. Weber'in savunduğu üzere Protestan ahlâkın yönlendirdiği çalışkanlık övgüsü ve mesleki başarı teşviki, kapitalizmin ortaya çıkışında hayati öneme sahiptir. Dolayısıyla Hollanda'nın, kapitalizmin büyük ölçekte geliştiği ilk ülke oluşu, tesadüfi gözükmemektedir. Hollandalı usta Rembrandt da, *“Tanrı tarafından çağrıldığı mesleğini”* büyük bir aşkla yerine getirmiştir. O Weber'e göre *“pü-*

*riten anlayışın muazzam etkisinin somut bir örneğidir; özgürlük ve sefalet içinde yaşamış Protestan bir ruh"tur.*

Rembrandt'ın Protestanca yaklaşımı, özellikle dinsel konuları ele alışı bağlamında Katolik öncülleri ve çağdaşları karşılaştırması ışığında ayırt edilebilmektedir. Ancak sanatçının farklı türlere ait yapıtları da bu bakış açısı üzerinden incelenebilir. Bu çalışmada Rembrandt'ın manzara yapıtları gelişimi ve sonrasında "Üç Ağaç" adlı aside yedirme baskısı, sanatçının dinsel yönelimi ve Weber'in "Protestan Ahlâkı" argümanı izleğinde değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Rembrandt, "Üç Ağaç" baskıresmi, Max Weber, Protestan etik, kapitalizmin ruhu

### Abstract

Rembrandt van Rijn is one of the most prominent painters of the XVII. century Dutch Golden Age whose artistic production had been guided through a Protestant comprehension. Despite the lack of any documented proof, Rembrandt's works may well be argued as explicit manifestations of his spiritual affinity to Mennonitism. As the Mennonites who sought for the unvarnished truth of the Gospel, Rembrandt's art reveal the Mennonit belief that humane sanctity would be exalted through a deep insight of the Gospel and with the love of God and this Mennonit spirit fills his not only religious works but also his whole artistic production including his portraits and landscapes.

For Rembrandt, his art was a "calling"- a task set by God. The concept of "calling", had played a pivotal role for Max Weber in developing his famous "Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism" argument: Protestantism comprises a specific ethic of acquisition and the source of this ethic is "worldly asceticism" which can be characterized as the believer's devoutness to fulfill his vocational obligation assiduously with a loyalty to the Holy Truth and a sense of religious duty. According to Weber, worldly asceticism principle was the keystone of the distinction between the Cath-

olics and the Protestants in the context of economic behaviour and this perception laid the foundation of the birth of modern bourgeois capitalism in the Western world. Protestantism had provided a psychological support for strengthening the “spirit” of capitalism, by loosening the limitations that would disrupt the development of capitalism and by encouraging the economic virtues such as diligence, frugality, sobriety. “*Calling*” is the worldly condition of the believer which is determined by God. Thus working is not associated with mere economic prosperity but with spiritual salvation. Vocational success is God’s blessing, the proof of the believer’s predestination. According to Weber’s argument, praise to diligence and encouragement to vocational success which are led by the Protestant ethic, had been vital in the emergence of capitalism. Therefore Netherland’s being the first country where capitalism grew on a large scale, doesn’t seem coincidental. The Dutch master Rembrandt too had accomplished his “*calling*” so keenly. As Weber defines, he was the embodiment of the mighty effect of the Puritan idea; he was a Protestant soul grown up in freedom and poverty.

Rembrandt’s evangelical approach can easily be distinguished from his Catholic predecessors and contemporaries especially in the context of handling the religious themes. However the master’s works of the other genres may also be analyzed from this perspective. In this essay, subsequent to an introduction about the evolution of Rembrandt’s landscapes, his “*The Three Trees*” etching will be evaluated in the light of his religious orientation and Weber’s “*Protestant Ethic*” argument. From his apprenticeship years to his mastery period, Rembrandt had performed his “*calling*” with the same Protestant spirit. His artistic production had been shaped by the Protestant Ethic. In “*The Three Trees*” etching, while revealing the impeccability of the divine order created by the Mighty God, Rembrandt also lays stress to successfully fulfilling his “*calling*”, his “*task set by God*”, the proof of his predestination, with the painter figure he had portrayed over the hill.

**Keywords:** Rembrandt, “*The Three Trees*” etching, Max Weber, Protestant ethic, the spirit of capitalism.

"Tanrı, her bir tepenin üzerinde tezahür eder."

Constantyn Huygens<sup>1</sup>

Rembrandt van Rijn, sanatsal üretimini Protestan bir anlayışın yönlendirdiği, XVII. yüzyıl Hollanda Altın Çağı'nın en önemli ressamlarındandır. Günümüze ulaşmış yazılı bir belge olmamasına rağmen sanatçının yapıtları, onun Protestan mezheplerinden Mennonitizme spiritüel yakınlığının en önemli tezahürleri olarak yorumlanabilir. Tıpkı Mennonitler gibi yaşamı boyunca İncil'in yalın gerçekliğini arayan Rembrandt'ın sanatına Mennonitizmin, insanî kutsallığın İncil'in derinden kavranması ve Tanrı sevgisi yoluyla yükseltilmesi anlayışı yansımış ve bu Mennonit ruh, yaşadığı dönem Hollanda sanatı özelinde oldukça ayrıksı addedilen sanatçının dinî konulu yapıtlarının ötesinde, portrelerini, manzaralarını da kapsayan tüm üretimine sinmiştir. Filippo Baldinucci, 1642-1644 yılları arasında sanatçının atölyesinde çalışmış bir ressam olan Bernhard Keihl'in tanıklığından hareketle Rembrandt'ın Mennonitizme yakınlığından söz eden ilk isimdir. İlerleyen dönemlerde bu dinsel yönelimin sanatçının yapıtlarında da gözlemlendiği Carl Neumann ve Jakob Rosenberg gibi Rembrandt uzmanları tarafından vurgulanmıştır. Mennonitizmin ruhani önderi Menno Simons'un yolundan gidenler, ruhun korku ve tövbe ile, imanla, insan doğasının iyileştirilmesi, İncil'in derinden kavranması ve Tanrı sevgisi ile gelişeceği inancına dayanan insanî kutsallığın yükseltilmesi doktrinini benimsemişler<sup>2</sup> ve İsa ya da havarileri tarafından uygulanmamış olan tüm dogmalardan, dinî tören ve ayinlerden uzak durarak İncil'in özgün içeriğine odaklanmışlardır. Mennonitler inançları gereği yemin etmekten, silah taşımaktan ve savaştan kaçınmışlar, bu doğrultuda da devlete itaatkâr kalmalarına rağmen, yönetim kademelerinde aktif roller üstlenmemişlerdir. Böylece Max Weber'in değindiği üzere siyasi olmayan ya da doğrudan doğruya siyasi nitelik taşımayan yemin etmeme, silah taşımama, devlet görevi üstlenmeyi reddetme gibi temel ilkelerin sonucu olarak Baptist yaşam biçiminin bütün ölçülü

<sup>1</sup> E. John Walford, **Jacob van Ruisdael and the Perceptions of Landscape**, Ph D. Dissertation, Department of Art History, Cambridge University, 1981, s. 232.

<sup>2</sup> Michael Mullet, **Historical Dictionary of the Reformation and Counter Reformation**, The Scarecrow Press Inc., 2010, s. 327.

ve vicdanlı metodiği, siyasi olmayan iş yoluna yöneltmiş, bu da Weber'e göre kapitalist ruhun ortaya çıkışında etkili olmuştur.<sup>3</sup> Altın Çağ'da Mennonitler, sınırlı dinî özgürlüğe sahip azınlıktaki bir topluluk olmuş olsalar da bu dönemde tüm Baptist hareketler bağlamında Hollanda, Avrupa'nın en hoşgörülü ülkesi konumundadır. Menno Simons'un "*Hıristiyanca yaşayın; barışçıl, merhametli, müşfik ve gerçek bir tevazu içinde olun; Tanrı'nın kelâmına riayet edin*" öğütleri, XVII. yüzyıl Mennonitizminin temel düsturu olmuştur. Ancak Hollanda Altın Çağı'nın sunduğu fırsatlar, inzivaya çekilen, sakin bir yaşam sürdüren Mennonitler'in birçoğunu cezbeder. Büyük oranda kentli bir nüfus olan Hollandalı Mennonitler, giderek sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik alanlarda aktif roller almaya başlarlar ve Sjouke Voolstra'nın deyiimiyle "*tüccar vaize galip gelir*".<sup>4</sup> Mennonit topluluk içerisindeki birçok varlıklı tüccar ve zanaatkâr, ekonomik yaşamda son derece etkin olur. Zengin Mennonitler en fazla tekstil alanında faaliyet göstermişler, diyakozların bir kısmı, aynı zamanda kumaş tüccarlığı da yapmıştır. Baltıklar'da ticaret yapan Mennonitler, özellikle balina ve ringa balıkçılığında öncü olmuşlardır. Yine bu dönemde tıp doktorları arasında birçok Mennonit olduğu da bilinmektedir.<sup>5</sup>

Hollanda Altın Çağı, sanatsal faaliyetlere de ivme kazandırmıştır. Artık sanata yön veren yeni ekonomik ve siyasi elit sınıf- burjuva sınıfı bu dönemde kendi inançları doğrultusunda sanatçılara ahlâkî bir görev atfederek yapıtların Hıristiyanca bir yaklaşımla gerçekleştirilmesini talep etmiştir. Böylece Hıristiyan yaşam biçiminin yalnızca sözle değil amellerle de ifade edilmesi gerektiği Mennonit anlayışı bağlamında, yalnızca Mennonit tüccarın değil, Mennonit sanatçının da İncil'in rehberliğine sığınması gerektiğine vurgu yapılmıştır. Rembrandt da tüm sanatsal yaşamı boyunca bu anlayıştan ayrılmamıştır.

Sanatı, Rembrandt için "*Tanrısız istemenin ona yüklediği özel bir ödev*"dir.<sup>6</sup> Bu Tanrısız ödev, "*Protestan Ahlâkı*" argümanını geliştirirken Weber'in en önemli dayanağı olmuştur: Protestanlık, özel bir edinin ahlâkı

<sup>3</sup> Max Weber, **Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu**, çev. Gülistan Solmaz, Alter Yayıncılık, 2011, s. 124.

<sup>4</sup> Kenneth Edmonds, **Rembrandt and the Waterlander Mennonites**, The Study and Research Comission on Baptist Heritage and Identity, Baptist World Alliance Gathering, Ede., Netherlands, July 29 2009, s. 12.

<sup>5</sup> **A.e.**, s. 11.

<sup>6</sup> Weber, **a.g.e.**, s. 68.

içerir; bunun da kaynağı doğruluk sadakati, dinî bir görev anlayışı ile inanan kulun mesleki yükümlülüğünü bıkmadan, usanmadan yerine getirme azmi ile karakterize edilebilecek "dünyevi asketizm"dir. Weber'e göre ekonomik davranış biçimleri bağlamında Katolikler ve Protestanlar arasındaki ayırt edilebilir farkın temelini dünyevi asketizm prensibi oluşturur. Bu anlayış batı dünyasında modern burjuva kapitalizminin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Protestanlık, kapitalizmin gelişimini sekteye uğratacak sınırlandırmaları gevşeterek, çalışkanlık, kanaatkârlık, itidal, dürüstlük gibi ekonomik erdemleri teşvik ederek kapitalizmin "ruhu"nun güçlenmesinde psikolojik destek sağlamıştır. "Meslek", kulun Tanrı tarafından belirlenen yaşam durumudur. Böylece çalışma, salt ekonomik bir refaha ulaşma ile değil, ruhani bir kurtuluşa ulaşma ile ilişkilendirilmektedir. Mesleki başarı, Tanrı'nın bir lütfudur; "seçilmişliğin" kanıtıdır. Weber'in savunduğu üzere Protestan ahlâkın yönlendirdiği çalışkanlık övgüsü ve mesleki başarı teşviki, kapitalizmin ortaya çıkışında hayati öneme sahiptir. Dolayısıyla Hollanda'nın, kapitalizmin büyük ölçekte geliştiği ilk ülke oluşu, tesadüfi gözükmemektedir. Hollandalı usta Rembrandt da, "Tanrı tarafından çağrıldığı mesleğini" büyük bir aşkla yerine getirmiştir. O Weber'e göre "*pür-riten anlayışın muazzam etkisinin somut bir örneğidir; özgürlük ve sefalet içinde yaşamış Protestan bir ruh*"<sup>7</sup>tur.

Rembrandt'ın Protestanca yaklaşımı, özellikle dinsel konuları ele alış bağlamında Katolik öncülleri ve çağdaşları karşılaştırması ışığında ayırt edilebilmektedir. Ancak sanatçının farklı türlere ait yapıtları da bu bakış açısı üzerinden incelenebilir. Bu çalışmada Rembrandt'ın manzara yapıtları gelişimi ve sonrasında "*Üç Ağaç*" adlı aside yedirme baskısı, sanatçının dinsel yönelimi ve Weber'in "Protestan ahlakı" argümanı izleğinde değerlendirilecektir.

Manzara, Hollanda sanatının en popüler konularından biri olmuştur. Hollandalı manzara ustalarının yapıtları, yalınlıkları, resimsel duyarlılıkları ve doğaya bağlılıkları ile janra yeni bir boyut katmıştır. Barok dönemde Katolik ülkelerin aksine Protestan Hollanda'da sanat banileri olarak Kilise ve sarayın yerini Hollandalı tüccarın almasıyla birlikte bu sınıfın çevresine dair samimi tasvirlerle yönelik ilgisi sayesinde, son derece özgün bir resimsel dil ortaya çıkmış ve manzara da en popüler konulardan biri haline

<sup>7</sup> Peter Ghosh, **A Historian Reads Max Weber: Essays on the Protestant Ethic**, Harrassowitz Verlag, 2008, s. 59-60.

gelmiştir. Rembrandt da bu türden yapıtlar gerçekleştirmiştir fakat tüm sanatsal üretimi göz önünde bulundurulduğunda sanatçının manzara yapıtları, sayıca son derece azdır.<sup>8</sup> Rembrandt'ın manzara resimleri 1630'ların ortalarından 1640 ortalarına kadar tarihlenir. Manzara çizimlerine, sanatçının neredeyse tüm kariyeri boyunca rastlanır fakat çoğu 1640'lardan 1656'ya kadarki dönemde gerçekleştirilmiştir. Baskılar ise iki dönemde 1639-1645 ve 1650-1652 tarihleri arasında ortaya çıkar.

Rembrandt'tan bir manzara ressamı olarak söz eden ilk biyografi yazarı Edme-François Gersaint'dır oysa Sandrart, Baldinucci, De Piles, Houbaken gibi sanatçının ilk biyografi yazarları, bu tanımlamaya yer vermemişlerdir. Bunun nedeni manzara türünün janr hiyerarşisi içindeki düşük konumu ile ilişkilendirilmektedir. Bu yazarlar, Rembrandt'ın tarihsel tasvirleri ve portreleri gibi çok daha prestijli türlerdeki ustalığını vurgulamayı tercih etmişlerdir. Ancak kendi döneminde Rembrandt'ın manzaralarına meraklı bir alıcı kesim olduğunu, 1640'a kadar uzanan çeşitli Hollanda envanterlerinde geçen birçok Rembrandt manzarası bahsinden anlamak mümkündür. İlerleyen dönemlerde de koleksiyonerler arasında Rembrandt

---

<sup>8</sup> Rembrandt'ın üretimi içerisinde manzara resmi sadece % 2'lik, manzara aside yedirme baskıları bu türe ait 300 yapıtı içerisinde % 10'luk ve manzara çizimleri de 1100 adet olduğu bilinen tüm çizimlerinin % 15'lik dilimi oluşturmaktadır. (Cynthia Schneider, **Rembrandt's Landscapes**, Yale University, 1990, s. 1) Ancak Rembrandt'ın günümüze ulaşıandan çok daha fazla sayıda manzara yapıtı olduğu ve bu yapıtların XIX. yüzyıl öncesinde kayboldukları öne sürülmüştür. C. Zilva, Burlington Magazine'e gönderdiği 1938 tarihli mektubunda (Vol. 73, s. 132), ya Rembrandt'a ya da Hercules Seghers'e atfedilen manzara resimlerinden oluşan küçük bir grubu karşılaştırmış ve iki ustanın manzara yapıtlarının aslında hangisine ait olduğunun tespit edilemediğini öne sürmüştür çünkü Hercules Seghers'in manzara yapıtları bağlamında Rembrandt üzerinde belirgin bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Rembrandt, Seghers'in altı manzara yapıtını satın almış ve birinin aside yedirme kopyasını gerçekleştirmiştir. Seghers, manzaraların bulutlar arasından beliren güneş ışığı ile nasıl daha dramatik hale getirilebileceği, ağaçların ve uçsuz bucaksız Hollanda düzlüklerinin nasıl aside yedirme tekniği ile betimleneceği konularında Rembrandt'a ilham vermiş olmalıdır. (A. Hyatt Mayor, "Three Hundred Years of Landscape", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, Vol. 28, No. 11, Part 1, Nov., 1933, s. 194) Bununla birlikte Rembrandt'ın 1656 tarihli malvarlığı envanterinde sanatçının kendi fırçasından çıkan on iki adet manzara yapıtı olduğu yazmaktadır. Envanterde bu yapıtları tanımlamak üzere kullanılan "bir ahır", "birkaç ev", "bir ay ışığı sahnesi" gibi ifadelerin, günümüzde Rembrandt'a ait olduğu bilinen manzara yapıtlarıyla örtüşmemesi, gerçekten kayıp yapıtların olduğunu düşündürmektedir. (Gary Schwartz, **Rembrandt: His Life, His Paintings**, New York, 1985, s. 288-291).



manzaraları popülerliğini korumuştur.<sup>9</sup> 1883'e gelindiğinde ise Wilhelm von Bode, "*Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*" adlı kitabında Rembrandt'ı "ilk ve en büyük modern manzara ressamı" olarak tanıtarak Rembrandt manzaralarını "doğanın ruhu ile gizemli bir temas" olarak yorumlamıştır.<sup>10</sup>

Rembrandt manzarayı ilk olarak öyküleri için bir arka plan oluşturma amacıyla betimlemiştir. 1631'e kadarki Leiden döneminde genç Rembrandt, ustası Lastman'ın izinde kendini tarihsel resme adar. Lastman için manzara ve mimari unsurlar, yapıtın asıl konusunu oluşturan olayın tarihî dekorunu tanımlama işlevindedir. 1630'ların başında gerçekleştirdiği bir dizi dinî ve mitolojik yapıtında ise manzara Rembrandt için artık yardımcı fakat önemli bir roledir. Amsterdam'a taşındıktan sonra Rembrandt'ın manzara yaklaşımı değişir. Sanatçı bu dönemde arka planların en önemli unsurlarını alarak bağımsız manzara yapıtlarına dâhil eder. Rembrandt'ın manzaralarında, diğer yapıtlarında betimlediği belirli öykülerin yerini, insanın doğa ile ilişkisi ve ilahi düzendeki yeri gibi çok daha genel bir anlayış alır. Sanatçı bu tür yapıtlarında kır yaşamının tipik sahnelerini zaman-mekân olgularından çıkartarak, yeni anlamlarla yükler. Sanatçının yaşadığı dönemde doğa motiflerinin zenginliği, Tanrı'nın her şeye kadir oluşuna dair kulun, ilahi düzen içindeki yeri üzerine tefekkür etmesini sağlayan bir metafor olarak algılanmıştır; fakat bu metaforlar, ne Rembrandt ne de çağdaşı diğer Hollandalı ressamlar tarafından açıkça sunulmamıştır. Rembrandt'ın manzarayı ele alırken, bariz unsurlardan uzak duruşu ve ilk bakışta fark edilmeyeni vurgulayışı, Hollanda manzarasının gerçek ruhunu yalın ve içten bir yaklaşımla iletebilmesini sağlamıştır. O, bu tür yapıtlarına Hollanda manzarasını temsil eden unsurlar eklemiştir. Ağaçlar çevresinde küçük kulübeler, sazlıkların arasına gizlenmiş küçük kayıkların olduğu kanallar, köprüler gibi detaylar, çağdaşları tarafından da kullanılmıştır ancak bu sanatçıların, tercihlerinde geleneksel olana daha fazla yöneldikleri vurgulanmalıdır. Üstelik Rembrandt'ın ilgisi, çağdaşlarında

<sup>9</sup> Rembrandt manzaralarına sahip olan isimlerden bazıları: Muhtemelen 1710'da satın aldığı "*Fırtınalı Manzara*" ile Brunswick Dükü, 1724'te "*Değirmen*"i satın alan d'Orleans Dükü, Hesse Prensi, Kral III. George. (**Rembrandt Corpus III**, A137, B12; Christopher White, **The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen**, Cambridge, 1982, s. iii).

<sup>10</sup> Catherine B. Scallen, **Rembrandt, Reputation, and the Practice of Connoisseurship**, Amsterdam University Press, 2004, s. 67.

gözlemlendiği üzere tek bir manzara türü ile de sınırlı kalmamıştır. Doğa-ya dair tefekkürün dinginleştirici ve yatıştırıcı etkisi ve dolayısıyla kişinin kendi sorunlarına çok daha geniş bir perspektiften bakabilmesine olanak tanınması bağlamında manzara ilgisi, aslında sanatçının tüm yapıtlarında gözlemlenebilir. Bu açıdan Rembrandt'ın manzara yapıtları, çok daha içsel bir anlamla yüklüdür. Onun doğaya yönelmesi, belki de bu içselligi teşvik etmiş olmalıdır.

1640-1650 yılları arasında sanatçı, Hollanda kırsal yaşamının özünü yansıtan büyük boyutlu manzara çizimleri ve aside yedirme baskıları gerçekleştirir.<sup>11</sup> Rembrandt özellikle 1640-1645 yılları arasında kâğıt üzerine betimlediği tüm manzara çizimlerinin ve baskılarının neredeyse yarısını gerçekleştirir.<sup>12</sup> Bu yapıtlar içerisinde yer alan 1643 tarihli “Üç Ağaç”, (Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York, F.1) Rembrandt'ın en büyük boyutlu ve dramatik ışık kullanımı, ışık-gölge karşıtlığı, tonal çeşitliliği ile manzara resimlerine en çok yaklaşan manzara aside yedirme baskısı olarak kabul edilmektedir.<sup>13</sup>

Sahne, Rembrandt'ın 1639'da Amsterdam'daki evine taşındıktan sonra yaptığı gezintiler sırasında keşfetmeye başladığı kent çevresindeki kırsal bölgeden ilham almaktadır ve sanatçının 1640-1652 yılları arası gerçekleştirdiği çizimlerinde ve aside yedirme baskılarında da bu gezintilerin et-

<sup>11</sup> Rembrandt'ın 1640'ta ortaya çıkan manzara ilgisini açıklamak üzere üç argüman öne sürülmüştür: Sanatçının 1639'da Amsterdam'a taşınması, bu yeni muhitinin yakınlarındaki kırsal bölgeye, özellikle de Amstel Nehri çevresine ve Diemen köyüne ilgi duymasına neden olmuş olabilir. Diğer görüşe göre ilk eşi Saskia'nın rahatsızlığı ve ölümü sonrasında sanatçı bu kırsal bölgede yaptığı gezintilerde teselli aramış olmalıdır. Üçüncü argüman, Rembrandt'ın, tefekkür etme ve yenilenme için kırsal alana yönelmiş olduğunu savunur. (Linda Stone-Ferrier, “Rembrandt's Landscape Etchings: Defying Modernity's Encroachment”, *Art History*, Vol. 15, No. 4, Dec. 1992, s. 403).

<sup>12</sup> Hazırlık mahiyetinde yalnızca tek bir çizimi oluşu, Rembrandt'ın bu dönemde gerçekleştirdiği manzara çizimlerinin başka yapıtları için hazırlık amacı taşımadığına işaret eder. (Michiel C. Plomp, “Rembrandt and His Circle: Drawings and Prints”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 64, No. 1, Rembrandt and His Circle: Drawings and Prints, Summer, 2006, s. 17).

<sup>13</sup> Yapıt ilk olarak Valerius Röver'in 1731'de derlediği Rembrandt aside yedirme baskılarına dair ilk kapsamlı girişim olarak değerlendirilen yayımlanmamış çalışmasında “üç küçük ağaç” olarak geçer. Yirmi yıl sonra yayımlanan Gersaint'in öncü Rembrandt katalogu “*Catalogue Raisonné de toutes Les Pièces qui forment l'Oeuvre de Rembrandt*” (Paris, 1751, s. 67) yapıtı, “Üç Ağaçlı Peysaj” başlığı ile tanıtmıştır.

kileri izlenebilmektedir.<sup>14</sup> 1915'te ilk kez Fritz Lugt, yapıtta görülen yerin Amsterdam ile Diemen köyü arasında yer alan Diemerdyck olduğunu belirlemiştir.<sup>15</sup> Yakın zamanda Colin Campbell ise sahnenin batı yönünden, Sloterdijk yolu tarafından bir görünüm olduğunu öne sürmüştür.<sup>16</sup> Ancak sol planda yer alan kent kesitinde bile Amsterdam'a dair belirli, tanımlanabilir işaretlerin olmayışı, sanatçının belli bir yeri değil, genel olarak Hollanda kırsalının karakteristik özelliklerini betimlemiş olduğunu düşündürmektedir. Rembrandt'ın küçük boyutlu baskıları bile, çok daha gerçekçi etkiler uyandırır. Örneğin 1640 tarihli "Amsterdam Manzarası"nda (The Metropolitan Museum of Art) sanatçı Oude Kerk, Montelbaanstoren gibi ayırt edilebilir motifler tasvir etmiştir. Dolayısıyla "Üç Ağaç"ın resimsel düzenlemesi, Rembrandt'ın çok daha bilinçli, hesaplanmış bir etki yaratma peşinde olduğu izlenimi vermektedir. Sanatçı bu büyük boyutlu levhada (213 x 297 mm.) aside yedirme, burin, kuru kazıma tekniklerini bir arada uygulamıştır ve yapıtta bu özene paralel olarak izleyicinin ancak uzun ve dikkatli gözlemi sonucunda fark edebileceği olağanüstü bir motif zenginliği söz konusudur. "Üç Ağaç", Rembrandt'ın üslupsal olduğu kadar anlamsal niyetine dair de merak uyandırmaktadır çünkü teknik karmaşıklık, anlamsal içeriği de derinleştirmektedir.

XVI. ve XVII. yüzyıl Hollanda manzaralarına yönelik son dönemde yapılan araştırmalar, sanatçıların bu türden yapıtlarında belirli bir yere ve zamana dair kesin gerçeklikleri değil, dünyaya dair evrensel düşünceleri iletme arzusunda olduklarını ve bunu çoğunlukla biçimsel ve tematik karşıtlıkları kullanarak başarmaya çalıştıklarını ortaya koymaktadır.<sup>17</sup> Rembrandt'ın titizlikle gerçekleştirilmiş kompozisyonu da bu yönelimin

---

<sup>14</sup> Aside yedirme baskıların gerçeğe dayanan topografik özellikleri ile resimlerin çoğunun hayali anlayışı arasındaki farklılık sıkça vurgulanmıştır. Jakob Rosenberg, bu farklılığı realizm ve romantizm izleri olarak tanımlar. Bu yönelimler, Rembrandt'ın çağdaşlarında da izlenebiliyor olsa da Rosenberg'e göre Rembrandt, bu iki farklı yaklaşımın farklı yönleriyle yansıtılması gerektiğini düşünmüş olmalıdır. (Jakob Rosenberg, **Rembrandt**, Harvard University Press, 1948, s. 86-87).

<sup>15</sup> Fritz Lugt, **Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam**, Amsterdam, 1915, s. 147.

<sup>16</sup> Colin Campbell, "Rembrandt's Etsen Het Sterfbed van Maria en De drie Bomen", **De Kroniek van het Rembrandthuis XXXII**, 1980, s. 16-17.

<sup>17</sup> bkz. Lisa Vergara, **Rubens and the Poetics of Landscape**, New Haven-London, 1982, s. 43-57; Lawrence Otto Goedde, **Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art**, University Park-London, 1989, s. 19, 210; 48 ve 50 numaralı notlar.

izlerini taşır. Yapıt, sahnenin iki yanında yer alan güçlü karşıtlıklar ile dikkat çeker. Sol kısımda, yükseklerde, rüzgârla savrulan heybetli bulutlar ve yağmur karanlığı görülmektedir; sağ tarafta ise gökyüzü berrak ve aydınlıktır; ulu ağaçlara aydınlık bir fon yaratılmıştır. Sol alanda yer alan ekili alanları ile alçak, düz arazi ve dingin ufuk çizgisi vurgusu, uzaktaki kente uzanan açık bir görünüm sağlamaktadır. Buna karşıt olarak sağ kısımda görüşün derinlere çekilmesi, ulu ağaçlar ve gelişigüzel toprak tepelikleri ile engellenmektedir; bu kısım yoğun çizgilerle gölgelendirilmiştir. Hatta Rembrandt ön planın sol tarafında yer alan nehrin parıldayan yüzeyi ile sağ tarafta yoğun olarak gölgelendirilmiş toprak yığını arasında dokusal bir farklılık yaratmıştır. Bu karşıtlıklar Hollanda dünyasına aittir ve yapıtta farklı alanlar aynı anlayış doğrultusunda çeşitli figürlerle zenginleştirilmiştir: Sol ön planda iki kişi balık tutmaktadır, arka kısımda açık alanlarda çobanlar hayvanları ile betimlenmişlerdir, sağ kısımda çalılıkların ardında âşıklar fark edilmektedir. Ağaçların ardında ahşap bir çit ve küçük kulübeler, dikkati diğer figürlere yönlendiren tepe ile birleşir; burada da omzunda değneği ile erkek bir figür, içindeki yolcuları ile bir at arabası ve sahnenin en yüksek noktasında yüzü sağa dönük, resim alanı dışında bir yerin eskizini yapmakta olan bir ressam figürü görülmektedir.

Doğada gündelik faaliyetleri ile meşgul insanlar ve uzaktaki kent manzarası ile çağdaş bir panorama sunan Rembrandt'ın, yapıtını formüle ederken yüzyılın ilk döneminde Jan van de Velde gibi Hollandalı baskı ustalarının oluşturduğu geleneği izlemiş olduğu vurgulanmıştır.<sup>18</sup> Bu türden yapıtlara yönelik ilginin, bağımsızlığını ve barış ortamını yeni kazanan bir ulusun vatanseverlik duyguları ile canlanmış olduğu ifade edilmiştir.<sup>19</sup> Yüzyıllar boyunca bu tür manzara sahneleri, Hollanda'nın huzur ortamını ve refahını simgelemiştir. Rembrandt'ın yapıtı da böyle bir perspektiften incelenebilir. Örneğin Salomon van Ruysdael'in "*Amersfoort Manzarası*" (Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag) adlı yapıtı bu amaçla gerçekleştirilmiştir ve Rembrandt'ın baskısı ile büyük benzerlikler taşır. Ancak "*Üç Ağaç*" ile dikkat çeken, standart manzara motiflerinin yeni bir görünüm elde etmesidir. Ağaç grubu, yakınındaki figürlerle kıyaslandığında deva-

<sup>18</sup> Susan Donahue Kuretsky, "Worldly Creation in Rembrandt's 'Landscape with Three Trees'", *Artibus et Historiae*, Vol. 15, No. 30, 1994, s. 165.

<sup>19</sup> bkz. Peter C. Sutton, *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*, Museum of Fine Arts, Boston, 1987, s. 2; David Freedberg, *Dutch Landscape Prints of the Seventeenth Century*, London, 1980, s. 11.

sa büyüklüktedir ve ufuk çizgisinin de üzerine yükseltilmiştir. Aydınlık gökyüzü önünde son derece dramatik bir görünüme sahip bu ağaçlar, en tepede üst üste gelerek adeta tek bir ağaç olur. Ağaçların, kompozisyon içerisindeki dikkat çekici konumları, farklı yorum olasılıklarını gündeme getirmektedir.

Ağaç motifi, dinî anlamlar içerir. Doğada yeri ve göğü birleştiren tek form olan ağaç, her yıl yapraklarını yenilemesi, budandığında yeniden filiz verebilmesi ile yeniden doğuşun, yenilenmenin simgesi olarak görülmüştür: Eyub 14: 7: "Çünkü bir ağaç için ümit vardır, Kesilse yine sürer, Ve onun filizleri eksik olmaz." Rembrandt ağacın kefaret anlayışını da çağrıştırdığının farkındadır ki ağaç ve çarmıh ilişkilendirmesine sanatçının birçok yapıtında rastlanır. Bu yapıtlardan biri 1657 tarihli "Dua Eden Aziz Francesco"dur (Museum of Fine Arts, Boston). Kuru kazıma tekniği ile gerçekleştirilen bu yapıtta yaşlı aziz, ulu bir ağacın önünde diz çökmektedir; ağacın ardında çarmıhtaki İsa görülür. "Üç Ağaç"ın aside yedirme çizgileri, yine sanatçının bir başka yapıtını akla getirir: 1653 tarihli "Üç Çarmıh"ta (Museum of Fine Arts, Boston, F.2) Rembrandt, manzara öğelerini ön planda kullanmış ve arka planda natüralist ayrıntılardan uzak durarak salt atmosferik bir "varlık" betimlemiştir. Sanatçının ağaçları ve çarmıhları arasında derin bir spiritüel ve biçimsel ilişki olduğu söylenebilir. Christopher Brown'a göre "Üç Ağaç", Golgota Tepesi'ndeki üç çarmıhı, özellikle de "altıncı saatten dokuzuncu saate kadar bütün yeryüzüne karanlık çöktüğü" (Matta, 27: 45) zaman aralığını bilinçli olarak anımsatma girişimidir. Brown'ın ifadesiyle bu manzara içerisindeki figürler, İsa'nın kurban edilişini anımsatan simgenin egemen olduğu bir dünyanın varlıklarıdır.<sup>20</sup> Bir diğer teolojik ilişkilendirme de Teslis üzerinden yapılabilir; ya da yapıtta görülen rüzgâr ve fırtına ile hırpalanmış ağaçların, Tanrı inancı ve Hıristiyan dirayeti ile kaderin fırtınalarına karşı koyabilme gücüne sahip bir ruhu simgelemekte olduğu yorumu yapılabilir. Antoni Ziemba, bu anlayıştan hareketle düşmanca saldıran fırtınadan daha da güçlenerek çıkan ağaçların, acılara göğüs geren inanan kulların Tanrı'nın inayetine mazhar olacaklarının müjdelenmesi olarak görülebileceğini vurgular.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Christopher Brown, **Dutch Landscape: The Early Years, Haarlem and Amsterdam 1590-1650**, National Gallery, London, 1986, s. 226.

<sup>21</sup> Antoni Ziemba, "Rembrandts Landschaft als Sinnbild: Versuch einer ikonologischen Deutung", **Artibus et Historiae**, Vol. 8, No. 15, 1987, s. 123-125.

XVII. yüzyılın metaforik entelektüel algısında bu türden örtük anlamlar yaygındır ve yapıtlardan bu anlamlar beklenir. Tanrı'nın spiritleşen özünün sanatsal tasvirinin Calvinist öğretisi uyarınca yasaklanması, Hollandalı sanatçıları Teslis kavramının simgesel eşdeğerleri arayışına yönlendirmiştir. Ancak Rembrandt'ın sahnesi, salt dinî temayı maskeleyen bir manzara olarak değil, üç ağaç motifi ile izleyiciyi tefekküre yönelten bir uyarıcı olarak değerlendirilmelidir. Bu yapıt, yaratımın doğasına dair Rembrandt'ın kendi içsel anlayışını ortaya koymaktadır.

XVII. yüzyıl sanatçısı ve izleyicisi, doğayı Tanrı'nın bir tezahürü olarak algılamıştır. Bu anlayışı ifade edenlerden biri Hollandalı sanat kuramcısı Franciscus Junius'tur. Junius, 1638'de İngilizce ve 1641'de Hollandaca olarak yayımlanan "*De Pictura Veterum*" adlı eserinde "*Doğa, Tanrı ve ilahi gücün tüm dünyaya nüfuz etmiş halidir*" der.<sup>22</sup> Joost van den Vondel de 1662 tarihli "*Bespiegelingen van God en Gostsdienst*" adlı şiirinde "*Manzara, onu yaratan Tanrı'nın düşüncelerini yineler*" mısrasını kaleme almıştır.<sup>23</sup> Dönemin anlayışından hareketle Maarten de Klijn, 1982 tarihli "*Invloed van het Calvinisme op de Noord-Nederlandse landschapschilderkunst*" adlı çalışmada XVII. yüzyıl Hollanda sanatında gerçekçi bir manzara türünün yükselişini, seküler bir "sanat sanat içindir" düşüncesiyle değil tam tersine Calvinizm etkisi ile ilişkilendirir. De Klijn'e göre XVI. ve XVII. yüzyıllarda Calvinizm doğayı, tıpkı Tanrı'nın "ikinci kitabı" İncil gibi bir yaratım olarak görür; doğa Tanrı'nın gücünü, bilgeliğini, iyiliğini yansıtmaktadır. Dolayısıyla doğa, insanoğlunun gereksinimleri için bahşedilmiştir ve düzgünce kullanılması gerekir. Doğa, ilahi düzenin kusursuzluğunun bir tezahürü olarak görülmeli ve bunun için şükredilmelidir. Calvin "*Institution de la Religion Chrestienne*" adlı eserinde (Cenevre, 1545) manzara betimini "hazza hizmet eden masum bir konu" olarak tanımlar ve bu türden tasvirlerle izin verir.<sup>24</sup> Dolayısıyla manzara, Protestan bir ressam için uygun bir temadır. Rembrandt'ın yapıtında bu bağlantılar, hem sahnenin sıra dışı kapsam alanı ve motif çeşitliliği ile

<sup>22</sup> Kuretsky, a.g.e., s.169; Franciscus Junius, **The Painting of the Ancients in Three Books**, London, 1638, yeniden basımı Gregg International Publishers, 1972, s. 94

<sup>23</sup> Walford, a.g.e., s. 54.

<sup>24</sup> Reindert L. Falkenburg, "Calvinism and the Emergence of Dutch Seventeenth-Century Landscape Art- A Critical Evaluation", **Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition**, Ed. Paul Corby Finney, 1999, Wm. B. Eerdmans Publishing Co., s. 344-345.

hem de kök salmış devasa ağaçların göğe yükselişi, yeri ve göğü birleştiren görünüşleri ile vurgulanmıştır. Kompozisyonun bir diğer dikkat çekici özelliği, sağ kısımdaki ağaçların, sol tarafta yapısal olarak benzer şekilde tasvir edilmiş bulut kümesi ile yinelenişidir. Böylece izleyici, ağaçlar ve gökyüzü arasındaki ilişki üzerine düşünmeye teşvik edilmektedir. Bunun yanı sıra gökyüzüne ve hava koşullarına dair vurgu, hem resimsel hem de ikonografik olarak en az ağaçlar kadar dikkat çekicidir.

Rembrandt fırtınalı havayı, 1630'ların sonlarında gerçekleştirdiği birçok manzara resminde ele almıştır. Kuşkusuz Rembrandt dışında genel olarak Hollandalı ressamın, ülkenin topografik özellikleri bağlamında gökyüzünü ve bulut kümelerini vurgulamaları hiç de şaşırtıcı değildir. John Walsh'un ifadesiyle Hollandalı sanatçılar, kompozisyondaki canlılık ve birlik anlayışı uğruna bulut oluşumlarının biçimlerini bozma, bunları emprovize etme eğiliminde olmuşlardır.<sup>25</sup> Ancak yağmur sahneleri, deniz manzaralarındaki fırtınalar, alegorik baskı dizilerindeki mevsimlerin, ayların, dört elementin (su, ateş, hava, toprak) tasvirleri dışında Hollanda sanatında nadiren görülmektedir. Dolayısıyla Rembrandt'ın yapıtta sergilediği güçlü bulut ve yağmur betimi, coğrafi olarak hava koşullarının zorlayıcılığı dışında Yaratıcı'nın kudretinin dünyevi düzen üzerinde tezahür edişini de düşündürmektedir. "Üç Ağaç"ta Rembrandt atmosfere rüzgârla hayat verir; çizgilerin yönünü değiştirerek girdaplar yaratır. Sanatçı sağdan sola olan baskın rüzgâr yönünü, sahne boyunca yinelenen görsel işaretler yoluyla titizlikle oluşturmuştur: Ağaçların yaprakları sola doğru savrulmaktadır; değirmenin yüzü sağa- rüzgâra dönüktür, üzerindeki kuş bile sola doğru süzülmemektedir; yağmur damlaları da sağdan sola doğru hareket etmektedir. Ancak bazı sanat tarihçiler sahneyi farklı şekilde yorumlayarak rüzgârın soldan estiğini, yaklaşmakta olan sağanağın birazdan manzarayı ve figürleri sular altında bırakacağını öne sürmüşler ve yapıtta figürlerin doğal bir afet ile karşı karşıya olduklarını savunmuşlardır.<sup>26</sup> Oysa yapıt, güneşli ve bulutlu gökyüzü arasında neredeyse eşit bir denge sunmaktadır. Yaklaşmakta olan sağanak, bir afete neden ola-

<sup>25</sup> John Walsh, "Skies and Reality in Dutch Landscape", **Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth Century Dutch Culture**, Ed. D. Freedberg, J. de Vries, Santa Monica, 1991, s. 95-117.

<sup>26</sup> bkz. Christopher White, **Rembrandt as an Etcher**, London, 1969, Vol. 1, s. 199; J. P. Filedt Kok, **Rembrandt Etchings and Drawings in the Rembrandt House**, Maarssen, 1972, s. 126; Linda Stone-Ferrier, **Dutch Prints of Daily Life**, Lawrence, 1983, s. 170.

cakmış gibi gözükmez; sadece Hollanda havasının çabuk değişebileceğini sezdirmektedir ki yağmur, bu topraklara afet değil bereket getirmiştir. Joachim Camerarius 1654 tarihli “*Coeli Benedictio Ditata*” adlı amblem kitabında yağmurun hayat veren özelliklerini, Tanrı’nın insanoğlunu “Kutsal Ruh”un yağmuru ile kutsaması olarak yorumlamıştır.<sup>27</sup> Rembrandt da manzarası ile Yaratıcı’nın eseri olan bir dünya sunmaktadır. Ancak Rembrandt, sanatçının da yaratıcı rolünü vurgulamıştır. Rembrandt’ın sağ plana, en yüksek noktaya eklediği sanatçı figürü, sanatsal sürece dair doğrudan bir övgü niteliği taşır. Resim alanının ötesinde yalnızca onun görebileceği bir manzaraya bakmakta olan bu figür, doğanın uçsuz bucaksızlığını vurgular ve sanatçının doğayı anlama, betimleme yetisinin, anlık görünümünün ötesinde olduğunu ima eder. Bu görünüm, belirli bir yerin betimi olmaktan çok, sanatsal bir buluş, sanatsal bir anlayış olarak algılanmalıdır. Figür, doğrudan bir otoportre olmasa da Rembrandt’ın kendisine bir atıftır.<sup>28</sup> Bu, Rembrandt’ın doğayı tefekkür etme anlayışını ortaya koyan bir yapıttır. “*Üç Ağaç*” ile sanatçı, hem motif tercihleri ile hem de düzenlemeyi ele alış üslubuyla yapıtın yaratıcısı olarak kendi rolünü de vurgulamaktadır. Rembrandt’ın “*Üç Ağaç*”ta gösterdiği teknik ustalık, yapıtın çizgisel ve tonal zenginliği ile ayırt edilebilmektedir. Bu açıdan yapıtın, fiziki dünyanın farklı yönlerini gözler önüne serme girişimi olduğu söylenebilir. Üç ağaç ile benzer şekilde yapılandırılmış fakat puslu bir görünümle daha belirsizce betimlenmiş bulut kümeleri arasındaki farklılık, doğanın Tanrı’nın yaratımı olduğu anlayışını iletmektedir. Bu resimsel karşıtlıklar yoluyla Rembrandt, motiflerin anlamları dışında sanatsal bir uğraş olarak “yaratılanı yaratma” eyleminin de farkında olunmasını sağlamayı amaçlamıştır.

Bu dönemde Hollanda yazını da manzaranın, hem teknik ustalık hem de hayal gücü bağlamında sanatçının yaratıcılık yetilerine meydan okuyan bir tür olduğunu savunur. Yüzyıl başında Karel van Mander “*Het Schilderboeck*” adlı ünlü eserinin manzara türüne ayırdığı bölümünde ağaçların, yaprakların “hareket halinde” betimlenmesinin ne denli zor olduğunu vurgulamıştır. Van Mander’e göre dünyevi olanın kopya edilmesi, kas gücünün kullanıldığı türden bir faaliyet değildir. Yaprakların öğre-

<sup>27</sup> Kuretsky, a.g.e., s.171.

<sup>28</sup> Aynı anlayışı, sanatçının 1665 tarihli otoportresinde de (Kenwood House, Londra) izlemek mümkündür. Yapıtın arka planında görülen yarım daireler, Giotto anekdotundan hareketle sanatsal ustalığın ifşası olarak yorumlanmıştır.



nilmesi ve betimlenmesi zordur çünkü onlar "spiritüel şeyler"dir ve bu yüzden yalnızca hayal gücü ile algılanıp betimlenebilirler. Rembrandt'ı van Mander'in "ince dalların yukarı ya da aşağı bakar şekilde rastgele betimlenmesi, yaprakları monotonluktan kurtaracaktır" veya "ağaçları etkili şekilde gruplandırın", "ulu ağaçların çevresine küçük figürler yerleştirin"<sup>29</sup> tavsiyeleri etkilemiş midir bilinmez fakat o, tam da bu öğütleri tutmuştur. Rembrandt'ın ağaçları, ikonografik çağrışımları olan ustalıklı gruplandırılmaları dışında, doğaya dair bu türden incelikli ve karmaşık bir algıyı da görselleştirmektedir. Ağaçların "bir olan" görünüşleri evrendeki kararlı ve sağlam duruşlarını ima ederken, uçuşan, "hareket halinde" yaprakları, ışığa ve havaya karşılık veren parıldayan bir illüzyon sağlamaktadır.

Daha sonraki dönemde bu kez bulutların ve gökyüzünün anlaşılması ve betimlenmesine dair zorluklar gündeme gelmiştir. 1640'ların başında, yani "Üç Ağaç"ın gerçekleştirildiği dönemde Rembrandt atölyesinde olan Samuel van Hoogstraten, 1678'de yayımlanan "Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst" adlı eserinde, bulutlar ile gökyüzü arasındaki etkileşimin öneminden bahseder ve Hoogstraten'a göre bu etkileşim, yalnızca sanatçının doğru bakışı ile sağlanabilir. Yazarın ifadesiyle "sıradan insanlar bulutların ve imgelerin şans eseri oluşan alametlerini okuyabileceklerini düşünürler ve kolayca yanırlar."<sup>30</sup> Rembrandt'ın gökyüzünü ele alış şekli de, onun göğü, formların ve şekillerin belirlediği bir tür "ilahi tuval" olarak algılamış olduğunu düşündürmektedir.

"Üç Ağaç", gölge-ışık kullanımı ile de dikkat çekmektedir. Yapıt, Rembrandt'ın gölge ve ışığın sonsuz bir çekişme içinde olduğu dramatik manzaralarından biridir. Gölgenin gizemi, Rembrandt yapıtlarında yaşamın gizemi üzerine tefekkür etme aracıdır. O, doğanın karanlığını derinleştirerek ya da doğayı ışığa boğulmuş olarak göstererek, doğaüstü varlığın farkında olunmasını amaçlar. Rembrandt, *chiaroscuro*su ile hem görsel, hem de spiritüel anlamlara sahip görünüşler yaratır. Onun için spiritüel-liğın aşkın varlığı, gerçek yaşamdan ayrı değildir; birlikte "bir olurlar". Bu açıdan Rembrandt'ın aside yedirme baskıları bağlamında "Üç Ağaç",

<sup>29</sup> Karel van Mander, **Het Schilderboeck**, Haarlem, 1604, Davaco Publishers, Utrecht, 1969, Folio 37v.

<sup>30</sup> Samuel van Hoogstraten, **Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst**, Boekverkooper, 1678, s. 140.

ayrıcalıklı bir konumdadır. Sanatçının 1630'ların sonunda ve 1640'ların başında kâğıt üzerine gerçekleştirdiği birçok manzara betiminde motif üzerine odaklanılmış ve gölge-ışık ya da hava etkileri sadece sezdirilmiştir. “Üç Ağaç” ise gölge-ışık karşıtlığı ve detay zenginliği ile sanatçının 1630'ların sonunda gerçekleştirdiği manzara resimlerinin dilini, aside yedirme baskıya uyarlar; siyah-beyaza çevirir. “Üç Ağaç”, neredeyse sanatçının büyük boyutlu bir yağlıboya resmi gibidir. O, ışık kullanımına Protestan bir farkındalık kazandırmıştır.

\*\*\*

Weber'in ifade ettiği üzere Protestan anlayışta dünya, Tanrı'ya hizmet etmek için yaratılmıştır; başka bir amacı yoktur. Seçilmiş Hıristiyan, kendi üzerine düşen Tanrı emirlerini yerine getirir. Protestan kulun bu dünyadaki tek görevi, Tanrı'nın yüce şanına uygun yaşamı uygulamak ve öğretmektir. Bunu da mesleği yoluyla gerçekleştirir.<sup>31</sup> Meslek, “*tutarlı bir asketik erdem talimidir.. Kulun, itinayla yöntemli bir biçimde mesleğinin ardından giderken ortaya çıkan bilinci, kendi kutsanmışlık durumunun bir ispatıdır. Tanrı'nın istediği kendi başına bir çaba değildir; mantıkî bir meslek çabasıdır.*”<sup>32</sup> Weber'e göre Baptist kutsallık öğretisinin bilincin rolüne atfettiği bu önem, iş yaşamındaki eylemler üzerinde etkili olmuş ve kapitalist ruhun ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Değindiği üzere Menno-nitizm, Hıristiyan yaşam biçiminin sadece sözle değil, amellerle de ifade edilmesi gerektiğini salık verir. Böylece Mennonit sanatçı da, tıpkı Mennonit tüccar gibi “Tanrı tarafından çağrıldığı mesleği”ni İncil ahlâkının rehberliğinde icra eder ve yine Weber'in ifadesiyle “*Rembrandt gibi eşsiz bir dâhinin yarattıklarının da kendi anlayışı ile çok temelden belirlenmiş olduğu unutulmamalıdır.*”<sup>33</sup>

Rembrandt son derece üretken bir sanatçı olmuştur. Kariyerinin ilk yıllarından itibaren gerçekleştirdiği sayısız yapıtında, onun dinî anlayışının izlerini sürmek mümkündür.<sup>34</sup> Menno-nitizm, henüz Leiden'deki baba evinde “Tanrısı'na yaklaşma” arzusuyla büyük bir şevkle “Tanrı buyruğu”

<sup>31</sup> Weber, **a.g.e.**, s. 88.

<sup>32</sup> **A.e.**, s. 134.

<sup>33</sup> **A.e.**, s. 141.

<sup>34</sup> bkz. Nurtaç Elçi Akpınar, **Rembrandt van Rijn'in Kimi Yapıtlarında Max Weber'in “Protestan Ahlâkı” Anlayışının İzleri**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2013.

mesleğini yerine getiren genç Rembrandt için de, büyük başarılarla birlikte büyük acılar da tatmış ve bu kez "Tanrı'nın inayetine sığınmış" usta Rembrandt için de hep aynı derin anlama sahip olmuştur. Konunun bir İncil öyküsünü temel almadığı yapıtlarında bile Rembrandt'ın Mennonit öğretileri rehber almış olduğu görülmektedir. Portreleri veya tıpkı diğer manzaraları gibi "Üç Ağaç" da, aynı Protestan ruh ile gerçekleştirilmiştir. Rembrandt'ın tüm sanatsal üretimini *Protestan Ahlâkı* şekillendirmiştir. O, "Üç Ağaç" ile Yüce Yaratıcı'nın yarattığı ilahi düzenin kusursuzluğunu gözler önüne sererken "tepenin üzerinde tezahür eden" ressam figürü ile "seçilmişliğinin" kanıtı olan mesleğini, "Tanrı tarafından çağrıldığı ödevini", "yaratılanı yaratma sanatını" da kusursuzca yerine getirdiğini vurgulamaktadır.

**KAYNAKÇA**

- Akpınar, Nurtaç Elçi, **Rembrandt van Rijn'in Kimi Yapıtlarında Max Weber'in "Protestan Ahlâkı" Anlayışının İzleri**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013.
- Brown, Christopher, **Dutch Landscape: The Early Years, Haarlem and Amsterdam 1590-1650**, National Gallery, London, 1986.
- Campbell, Colin, "Rembrandt's Etsen Het Sterfbed van Maria en De drie Bomen", **De Kroniek van het Rembrandthuis XXXII**, 1980, s.16-17.
- Edmonds, Kenneth, **Rembrandt and the Waterlander Mennonites**, The Study and Research Comission on Baptist Heritage and Identity, Baptist World Alliance Gathering, Ede., Netherlands, July 29, 2009.
- Falkenburg, Reindert, "Calvinism and the Emergence of Dutch Seventeenth-Century Landscape Art: A Critical Evaluation" , **Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition**, Ed. Paul Corby Finney, Wm. B. Eerdmans Publishing Co.,1999, s.343-368.
- Freedberg, David, **Dutch Landscape Prints of the Seventeenth Century**, London 1980.
- Gersaint, E. François, **Catalogue Raisonné de toutes Les Pièces qui forment l'Oeuvre de Rembrandt**, Hochereau, Paris, 1751.
- Ghosh, Peter, **A Historian Reads Max Weber: Essays on the Protestant Ethic**, Harrassowitz Verlag, 2008.
- Goedde, Lawrence Otto, **Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art**, University Park-London, 1989.
- Hoogstraten, Samuel van, **Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst**, Boekverkooper, 1678.
- Junius, Franciscus, **The Painting of the Ancients in Three Books**, London, 1638, yeniden basımı Gregg International Publishers, 1972
- Kok, J. P. Filedt, **Rembrandt Etchings and Drawings in the Rembrandt House**, Maarsse, 1972.
- Kuretsky, Susan Donahue, "Worldly Creation in Rembrandt's 'Landscape with Three Trees'", **Artibus et Historiae**, Vol. 15, No. 30, 1994, s. 157-191.
- Lugt, Fritz, **Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam**, Amsterdam, 1915.
- Mander, Karel van, **Het Schilderboeck**, Haarlem, 1604, Davaco Publishers, Utrecht, 1969.

- Mayor, A. Hyatt, "Three Hundred Years of Landscape", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, Vol. 28, No. 11, Part 1, Nov., 1933, s. 193-195.
- Mullet, Michael, **Historical Dictionary of the Reformation and Counter Reformation**, The Scarecrow Press Inc., 2010.
- Scallen, Catherine B., **Rembrandt, Reputation, and the Practice of Connoisseurship**, Amsterdam University Press, 2004.
- Schneider, Cynthia, **Rembrandt's Landscapes**, Yale University, 1990.
- Schwartz, Gary, **Rembrandt: His Life, His Paintings**, New York 1985.
- Stone-Ferrier, Linda, **Dutch Prints of Daily Life**, Lawrence, 1983.
- "Rembrandt's Landscape Etchings: Defying Modernity's Encroachment", **Art History**, Vol. 15, No. 4, Dec. 1992, s. 403-433
- Sutton, Peter C., **Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting**, Museum of Fine Arts, Boston, 1987.
- Plomp, Michiel C., "Rembrandt and His Circle: Drawings and Prints", **The Metropolitan Museum of Art Bulletin**, New Series, Vol. 64, No. 1, Rembrandt and His Circle: Drawings and Prints, Summer, 2006, s. 1, 3-48
- Rosenberg, Jakob, **Rembrandt**, Harvard University Press, 1948.
- Van de Wetering, E.; Bruyn, J.; Haak, B.; Levie, S. H.; Van Thiel, P. J. J.: **A Corpus of Rembrandt Paintings: Volume III**, 1635-1642, New York, Springer, 1990.
- Vergara, Lisa, **Rubens and the Poetics of Landscape**, New Haven-London, 1982.
- Walford, E. John, **Jacob van Ruisdael and the Perceptions of Landscape**, Ph D. Dissertation, Department of Art History, Cambridge University, 1981.
- Walsh, John, "Skies and reality in Dutch landscape", **Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth Century Dutch Culture**, Ed. D.Freedberg, J. de Vries, Santa Monica, 1991, s. 95-117.
- Weber Max, **Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhunu**, Alter Yayıncılık, 2011.
- White, Christopher, **Rembrandt as an Etcher**, Vol. 1 London, 1969.
- The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen**, Cambridge, 1982.
- Ziamba, Antoni, "Rembrandts Landschaft als Sinnbild: Versuch einer ikonologischen Deutung", **Artibus et Historiae**, Vol. 8, No. 15, 1987, s. 109-134
- Zilva, C., Letter, **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, Vol. 73, No. 426, Jul. 1938, s. 132.



F.1- Rembrandt, “Üç Ağaç”, 1643, Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York.



F.2- Rembrandt, “Üç Haç”, 1653, Museum of Fine Arts, Boston.

## ANKARA'DA GEZGİN BİR ROMA HEYKELİ

### A WANDERING ROMAN STATUE IN ANKARA

Sedat Bornovalı\*

#### Öz

19. yüzyılda Ankara Augustus Tapınağı'nda yapılan kazılarda Roma dönemine ait başsız bir oturur erkek heykeli bulunmuş, Rus bir fotoğrafçı tarafından fotoğraflanmış ve ardından Fransa'da yayınlanmıştır. Aynı heykel 19 ve 20. yüzyıllarda, daha sonra kente önemli yapılarıyla katkıda bulunacak olan İtalyan mimar Giulio Mongeri'nin çektikleri dahil olmak üzere çeşitli fotoğraf ve çizimlerde yer almıştır ancak birçok araştırmacı tarafından sözü edilmesine rağmen kapsamlı olarak araştırılmamıştır. Augustus Tapınağı'ndaki keşfinden itibaren birçok farklı yerde kendini gösteren ancak tapınağa geri dönmeyen eser hem Osmanlı hem de Cumhuriyet dönemlerinde beğeni toplamış ve görülebileceği yerlerde muhafaza edilmiştir. Şu anda Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde açık havada teşhirdedir ve burada, gereken arşiv ve üslup çalışmalarını beklemektedir.

*Anahtar Kelimeler:* Heykel, Ankara, Roma, İtalyan, Mongeri

---

\*Yrd. Doç Dr. Nişantaşı Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, İstanbul / Türkiye  
sedatbornovalı@gmail.com

**Abstract**

During the 19<sup>th</sup> century excavations at the Augustus Temple in Ankara, a headless seated Roman statue was found, photographed by a Russian photographer and later published in France. The very same statue appears in various pictures and sketches during the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, including the ones by the Italian architect Giulio Mongeri who later contributed to the city with several important edifices. Although the statue was mentioned by several scholars it was never thoroughly studied. The artwork, which after its discovery at the Temple of Augustus showed up in several different places never returned to the temple but it has always remained on display and it has been appreciated both during the Ottoman and the Republican period Ankara. The statue has been in the permanent open air exhibit at the Museum of Anatolian Civilizations in Ankara where it is waiting for proper stylistic and archival research.

***Keywords:*** *Statue, Ankara, Roman, Italian, Mongeri*



Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde (AAMM) 9041 envanter numarası ile kayıtlı Roma imparatorluk dönemine ait olduğu anlaşılan ve Müzede yer alan açıklamaya göre M.S. 2. yüzyıla tarihlenen başsız, oturan erkek heykeli (Heykel) çeşitli kaynaklarda yayınlanmış ve tartışılmış olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada bir yandan Heykel'in kısaca tanıtımına yer verilirken diğer yandan da eserin hareketli geçmişinin izi sürülmeye çalışılacaktır.



**F.1-** AAMM 9041 No'lu heykelin önden görünümü (Suat Tural)



**F.2-** Heykel'in F. 6'ya benzer açıdan görünümü (Sedat Bornovalı)

Eser günümüzde AAMM bahçesine ziyaretçi kapısından girildiğinde ortadaki yolun üzerinde sol tarafta, açık havada ve dinlenme banklarıyla aynı sırada ancak elli santim kadar yükseklikteki bir çağdaş kaidenin üzerinde, ziyaretçiyle doğrudan iç içe şekilde teşhir edilmektedir.

Yüz on santimden biraz fazla yüksekliği olan Heykel, tek kişilik ve kolçaksız bir oturma birimi üzerinde oturur durumda bir erkek figürünü yansıtmaktadır. Söz konusu mobilya unsuru erkek Heykeli'yle aynı blokta oyularak kompozisyonun parçası olarak yansıtılmıştır ve önde yere kadar bloğun tüm genişliği boyunca devam ederek, Heykel'in de ön taraftan

kaidesini oluşturmaktadır. Mobilyada koltuk ya da sandalye bacağı gibi bölümlenmeler yapılmamıştır.

Arka tarafta ise üst bölümde yine bloğun parçası olarak sırtlık bölümü belirginleştirilmiş ve Heykel'in sırtına yapışık şekilde yansıtılmıştır ancak alt bölümde oturma yerinin altı tümüyle boşluk olarak bırakılmıştır. Bu şekliyle bloğun tek başına desteksiz olarak ayakta durması mümkün görünmemektedir.

AAMM'ndeki teşhirde de yükseltilmiş alt platformun üzerine Heykel'in alt tarafındaki boşluğu da ayrıca dolduracak şekilde duvar örgüsü kaide oluşturulmuştur. Heykel tarihi fotolarında da mutlaka çevresinden destek alır şekilde yer bulmuştur. Orijinal konumunda ise ne şekilde yerleştirilmiş olduğunun bilgisi bulunmamaktadır.



**F.3-** 9041 No'lu Heykel'in sağdan görünümü (Suat Tural)



**F.4-** Heykel'in soldan görünümü (Suat Tural)

Her durumda da arkaya doğru seyrelen ayrıntılardan Heykel'in cep-heden ve ön çapraz açılardan algılanmasının hedeflendiğini, merkezi bir noktada bulundurulması tüm çevresinden gözlemlenme fırsatının öngörülmediğini düşünmek mümkündür.

Tapınağın hangi noktasında yapılan kazıdan çıktığı belirtilmeyen bu Heykel'in görülür durumda olmadığı, 1861 yılında yaptığı kazı ve belgeleme çalışmasını ayrıntılı olarak yayınlayan Perrot'un bu Heykel'den söz etmemesinden ötürü kesindir.<sup>1</sup>

Görkay ve Mitchell'in verdiği bilgilere göre Heykel'in 1870'lerin sonundan itibaren takip edilebildiği, bu süre içerisinde, önce tapınak civarında fotoğraflarının çekildiği, 1881 yılında yayınlanması, sonra Akkale deposunda muhafazası ve ardından tapınak içindeki ufak sergi yerine nakledilişi kayıtlara geçmiştir.<sup>2</sup>

Longpérier, Trabzon'da yaşadığını belirttiği Rus fotoğrafçı Jermakoff'un (Дмитрий Иванович Ермаков) çektiği fotoğraftan tanıdığını ifade ettiği Heykel'i değerlendirmiş ve fotoğrafın kendisini de yayınlamıştır (F.5). Araştırmacı, Heykel'in vücudunun tüm üst kesiminin çıplak olmasından mutlaka tanrısal bir figürün söz konusu olduğunu ve birinci yüzyıla tarihlediği bu yapıtın bu döneme ait bilinen az sayıda oturan heykelden biri olduğunu belirtmektedir<sup>3</sup> ancak yapıtın akıbeti hakkında bilgi vermemektedir.

---

<sup>1</sup> George Perrot, **Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie, d'une partie de la Mysie, de la Phrygie, de la Cappadoce et du Pont**, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris 1872.

<sup>2</sup> Kutalmış Görkay – Stephen Mitchell, “Augustus ve Roma Tapınağı”, **Roma Dönemi'nde Ankyra**, (Eds. M. Kadioğlu, K. Görkay, S. Mitchell), Yapı Kredi Yayınları, Ankara 2011, s.81-82.

<sup>3</sup> Adrien de Longpérier, “Statue du temple d'Auguste à Ancyre de Galatie”, **Gazette Archéologique**, 7, 1881-1882, s.73-74.



**F.5-** AAMM 9041 No’lu Heykel, Jermakoff tarafından çekilen fotoğraf (Longpérier, 1881, Levha XIII)

1897 yılında ise, sonraları hayli ünlü olacak bir genç mimar, Giulio Mongeri (İstanbul, 1873 - Venedik, 1951) Ankara seyahatinde bu eserle karşılaşacaktır. Kendisine Vali’nin yaveri tarafından tahsis edilen eşlikçinin görmesini önerdiği Heykel için Vali’nin konağına ziyarette bulunan Mongeri ayrıca eseri fotoğraflama fırsatı da bulacaktır (F.6).<sup>4</sup> Heykel’in Vali’nin konağında bulunuyor olması bu dönem içerisinde de ender rastlanır özelliğiyle ilgi çekişinin ve koruma altına alınma gerek-

<sup>4</sup> Giulio Mongeri, “Da Costantinopoli ad Angora”, *Illustrazione Italiana*, XXV (38), Eylül 1897, s. 203.

siniminin bir göstergesi olarak algılanmalıdır. Ancak Mongeri bu Heykel konusundaki yorumlarına hemen kafasının kasıtlı olarak koparıldığı düşüncesini dile getirerek başlamaktadır.<sup>5</sup>

Perrot'nun Ankara'da aylarca konaklayarak çalışma yapmasına ve Vali'nin konağında da misafir olmasına rağmen burada muhafaza edilen eski eserler bulunduğunu hiçbir şekilde belirtmemesi, onun ziyaretinden sonra ortaya çıktığı anlaşılan bu yapıta yerel makamlar tarafından gerçekten farklı muamele yapıldığına dair bir kanıt olarak değerlendirilebilir.



**F.6-** AAMM 9041 No'lu Heykel; Giulio Mongeri tarafından çekilen fotoğraf (Mongeri 1898, s. 203)

<sup>5</sup> Mongeri bulunan heykellerin Türkler tarafından bulunur bulunmaz dini nedenlerle başlarının tahrip edildiğini belirterek, önyargılı bir yaklaşımda bulunmaktadır; ancak henüz erken Hıristiyan döneminden itibaren bu tür, pagan çağına ait heykellerin benzeri tahribata maruz kaldığı bilgisine yabancı olmamalıdır.

Mongeri'nin eser hakkındaki beğenisini de net şekilde ifade eden betimlemesi şu şekildedir: "Heykel oturur durumda bir erkek, göbeğine kadar çıplak vücudunun geri kalan kısmı bacaklarını arasına kıvrılan bir *togaya* sarılı. Ayağında *kothornoslar* var. Başı ve elleri yok. Giysi kıvrımlarına değin özenli ve orantılı, genel anlamda güzel işlenmiş bir heykel."<sup>6</sup>

Biraz öncesinde Heykel'in başının kesik olmasına yoğunlaşan Mongeri'nin daha sonrasında teknik terimlerle yoğurulmuş ve sanki başsız oluşu zaten belirtilmemiş gibi yine "Başı ve elleri yok" ifadesini içeren betimlemesi bu paragrafın fotoğrafını gösterdiği farklı birine bağımsız olarak yazdırıldığı ve yayınladığı gezi notlarına eklendiği izlenimini uyandırmaktadır.

Yazısında sadece bu betimlemenin bulunması, 1897'deki Ankara ziyareti ile yazısının bir seneyi aşkın süre sonrasında yayınlanması arasında bu konuda başkaca bir araştırma yapmamış olduğunu, dolayısıyla eserin başlıca ilgi odakları arasında olmadığını da belli etmektedir. Bu durum Mongeri'nin Brera Akademisi'ndeki derslerde klasik kültür konusundaki bilgilenmelerinin sadece mimarlıkla sınırlı kalmış olduğuna dair bir izlenim ortaya çıkartmaktadır.

Diğer yandan Mongeri'nin çektiği fotoğraf her ne kadar Heykel'i görüntüleme amacına yönelik olsa da mimarın kendi mesleğine olan ilgisini daha çok fark ettirmekte ve Heykel'i sanki merkezde dekoratif bir unsur olarak kullanan bir mekân fotoğrafı şeklinde görüntü vermektedir. Longpérier'nin yayınladığı ve yapıtın tam cepheden algılanmasını sağlayan çekimden çok farklı ve ayrıca geniş bir açıyla çekilen fotoğrafta Mongeri'nin yan duvarı ve genel anlamda içinde bulunulan mekânın mimari malzemesini yansıtmaya çalıştığı dikkati çekmektedir. Bu haliyle bir tür oryantalist yaklaşımlı ve amacına başarıyla ulaşan bir fotoğraf olarak da değerlendirilebilir. Yayımlandığı dergide muhtemelen diğer birçok unsurun da atılmasına ya da kısıtlanmasına yer sorunu nedeniyle bu fotoğrafa çok kısıtlı bir alan ayrılması, fotoğrafın ve eserin hak ettiği dikkati çekmesine yardımcı olmamıştır.

Bu dönemde başka kentlerde de kamu görevlilerinin eski eserleri kendi olanaklarıyla kamu yapılarında koruma altına almaya çabaladıkları bilinmektedir.<sup>7</sup> Mongeri'nin bu fotoğrafı diğer tüm özelliklerinin yanı sıra,

<sup>6</sup> Mongeri, **a.g.e.**, s.203

<sup>7</sup> Bedri Yalman, "Bursa Türk ve İslam Eserleri Müzesi", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.6, 1992, s.451.

Ankara özelinde Vali'nin antik eserlere olan ilgisinin ve koruma çabasının somut bir göstergesi olarak Heykel'in Konak'ta bulunduğu muhtemelen kısa sürenin de şahitliğini yapması açısından önem arz etmektedir.

Mongeri'nin ziyaretinden iki, yazı dizisinin yayınından ise bir yıl sonra Ankara'ya özel bir trenle giden dönemin Almanya Büyükelçisinin burada Hükümet Konağını ziyaret ettiği bilinmektedir. Gezinin tümüyle tarihi eserleri inceleme amaçlı olduğu bu ziyareti rapor eden Ankara Valisi Tevfik imzalı bir telgrafta gezilen diğer yerlerin de listesinin bulunmasıyla netleşmektedir: Küçük Kale, Ogüst'ün mabed-i harabesi, Dikilitaşı...<sup>8</sup>

Alman Büyükelçisi ve heyetinin ziyarete Vali Konağından başladığı da yine aynı belgede ifade edilmektedir. Heyetin burada Heykel'i görmüş olması durumunda sonraki ziyaretçilerin yazılı veya sözlü olarak bilgilendirileceği ve Heykel'in yeni fotoğraflarının çekileceği, en azından Konak'ta bulunduğu dair başka yazarların da notlarına bilgi ekleneceğini var saymak mümkündür ama Heykel'in buradaki muhafaza edildiği dönem buna olanak vermeyecek kadar kısa sürmüş olmalıdır.

Örneğin Augustus Tapınağı'nda kazılar yapan ve eser hakkında en kapsamlı çalışmayı oluşturan monografiyi de yayınlayan Krencker ve Schede eserden tapınağın tarihi bağlamında söz etmiş, bir tanrı veya tanrılaştırılmış hükümdarı yansıttığını belirtmiş ancak boyutlarının insan ölçeğine çok yakın olması nedeniyle Augustus'un kült heykeli olma olasılığını görmediklerini ifade etmenin yanında, Tapınak, Akkale ve Hacı Bayram olarak Heykel'in çeşitli konumlarını takip ettiklerini de aktarmışlardır. Ancak yazarların, üzerinde dikkatle durdukları bu eserin Konak'ta korunduğu döneme değinmedikleri gözlemlenmektedir.<sup>9</sup>

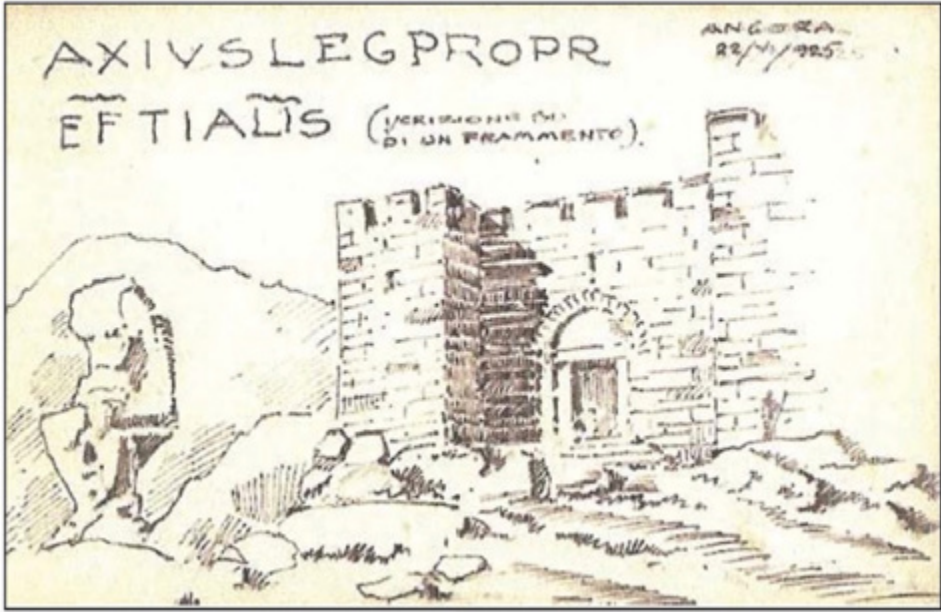
Özet olarak Konak'ta geçen sürenin ne kadar kısa olduğu konusunda kesinlik bulunmasa da eldeki belgelere göre bu fotoğraf, Heykel'in Konak'ta alınmış tek görüntüsü olması açısından da eşsizdir. Diğer konumlarında zengin sayılabilecek görsel malzeme sunan Heykel bu konumda başka yazarlar tarafından yayınlanmamıştır. Bu açıdan söz konusu yayın ayrı bir önem arz etmektedir.

<sup>8</sup> Dahiliye Nezareti Şifre Kalemî [DH-ŞFR], (25/07/1315) [Rumi]. (Dosya No:241, Gömlek No: 56), T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi (BOA)

<sup>9</sup> D. Krencker – M. Schede, **Der Tempel in Ankara**, Walter de Gruyter & Co, Berlin-Leipzig 1936, s. 8.

Heykel'in Konak'taki döneminde çok özenle saklandığı ve ziyaretçilere kolaylıkla gösterilmediği için fazla belgelenmediği gibi bir tez öne sürmek Mongeri'nin, Vali'nin ve yaverinin değil de onların tahsis ettiği sıradan bir mihmandarın önerisiyle kolaylıkla girdiği ve rahatlıkla çekim yaptığı gerçeği düşünüldüğünde tümüyle olasılık dışı gibi görünmektedir.

Heykel'in ilgi çekici bir imge olarak iz bıraktığının bir başka işareti ise 28 yıl kadar sonra yine aynı kişinin, yani artık ünlü bir mimar olarak yeni Başkente katkıda bulunmakta olan Giulio Mongeri'nin 1925 yılındaki bir eskizinden ortaya çıkmaktadır. Bu eskizde muhtemelen Akkale betimlenmektedir ancak hayali bir senaryo içine oturtulmuş, hemen sol tarafta mevcut olmayan bir tepenin sırt çizgisi konumlandırılmıştır. Oysa Ankara Kalesi bütününde veya Akkale özelinde böylesi bir tepenin Kale kapılarıyla bir arada gözlenebileceği bir bölüm bulunmamaktadır. Yazıtın da İçkale Demirkapı'daki 23 numaralı kuleden (Zindan Kule) gelen bir parça olması<sup>10</sup> gerçek konumların hiç gözetilmediği bir kolaj olma ihtimalini çok arttırmaktadır.



F.7- Giulio Mongeri'nin kale kapısı eskizinde AAMM 9041 No'lu Heykel<sup>11</sup> (Çinici, 2015)

<sup>10</sup> Stephen Mitchell – David French, **The Greek and Latin Inscriptions of Ankara (Ancyra)**, Ankara 2012, s.179.

<sup>11</sup> Anita Elagöz arşivinden temin ettiği görselin baskıya uygun dijital dosyasını paylaştığı için Damla Çinici'ye teşekkür ederim.



Heykel'i kale kapısı kompozisyonuna yerleştirirken Mongeri kaleye aşağıdan bakıyor olmanın getirdiği doğallıkla, heykel eskizine de kendi çektiği fotoğraftaki açıdan biraz daha aşağıdan bakan bir görünüm vermiştir.

Artık deneyimli bir mimar olarak Ankara'da çalışan Mongeri muhtemelen Akkale'den esinlenerek yaptığı bir kale kapısı çizimine soyut, en azından kapının gerçek görünümünden tümüyle bağımsız sayılabilecek bir şekilde bu heykelin çizimini de yerleştirmiştir (F.7). Bu heykel çizimi çok büyük olasılıkla, Mongeri'nin 28 yıl önce çektiği fotoğraftan bir yansımadır.

Mimarın bu yapıtı 1921 yılından itibaren Müze deposu olarak kullanılan Akkale'de bulunduğu sürede (F. 8-9) tekrar görmüş ve aşağıdan bakarak tekrar eskiz çalışmış olması da olasıdır ancak Mongeri ziyaret ettiği eserleri çeşitli açılardan birden fazla poz halinde görüntülemiş ve daha bu heykelin eskizini oluştururken çektiği fotoğraflar arasında, dergide yayınlamadığı farklı bir görüntüden yararlanmış da olabilir. Genç Mongeri'nin, kısa süre önce mezun olduğu Brera Akademisi'nde ders vermiş olan amcasının tarihi yapıtları belgelerken farklı perspektiflerden çok sayıda çekim yapılmasını öven ifadelerini<sup>12</sup> göz ardı etmiş olması beklenemez.

Ayrıntılı olarak yazıya döktüğü ilk ziyaret esnasında bir eskiz çalışması yaptığına dair herhangi bir ifadesi ise zaten bulunmadığı gibi ayrıntılar da hesaba katıldığında hayali bir kolaj olasılığı, fotoğraf ile çizimde heykelin konumlarının önemli oranda farklı olması nedeniyle daha muhtemel görünmektedir.

Heykel'in tüm geçen zaman içerisinde de ilgi çekmeyi sürdürdüğü ve bu sayede izinin takip edilebildiği görülmektedir. Nitekim Heykel'in burada teşhir edilmeye başlanışından kısa süre sonra, 1923 yılında çekilen bir fotoğrafta (F.8) dönemin önde gelen ressamlarından Avni Lifij'in Akkale'de, bu Heykel'i dikkatle tetkik ederken çekilmiş görüntüsü yer almaktadır.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Giuseppe Mongeri, "Della fotografia e di alcune recenti pubblicazioni calotipiche del pittore Luigi Sacchi", *Il Crepuscolo*, Nisan 1852, s. 265-268.

<sup>13</sup> Tanımadığım bu görsel malzemeyi yayınlamış olan ve beni yayınından haberdar eden Prof. Dr. Ahmet Kâmil Gören'e, bu fotoğraf ve yorumlarıyla içeriğe sağladığı diğer katkıları için şükran borçluym.



**F.8-** Ressam Avni Lifij Heykel’i incelerken, 1923 (Gören, 2001)<sup>14</sup>

Bu fotoğrafla Weinberg’in kartpostalı (F.9) karşılaştırıldığında heykel ile Akkale Kapısı arasında bir aslan heykelinin mevcudiyeti de dikkati çekecektir. Aynı aslanın AAMM 9041 Hacı Bayram teşhirine götürüldüğünde de yerini koruyacağı görülmektedir (F.11).

J. Weinberg’in yaşamı hakkında birçok bilgi eksiktir.<sup>15</sup> Ancak bu fo-

<sup>14</sup> Bu kartpostalın dönemindeki baskısı sağ-sol olarak karta geçirilmiştir. Bu makale içerisinde gerçeğe uygun olarak düzeltilmiştir.

<sup>15</sup> A. Gül İrepoğlu – Ahmet Kâmil Gören, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Resim, Büst, Kabartma, Fotoğraf Koleksiyonu**, İstanbul 2002, s.19.

toğraflardaki zaman aralığı Ankara'da bulunuş tarihi konusunda yardımcı olabilecektir. Cangır resmin açıklama yazısında kaynak sunmaksızın tarihi 1926 olarak belirtmiştir.<sup>16</sup> Avni Lifij'in Ankara'da bulunduğu yılın 1923 oluşundan yola çıkarak Weinberg'in kartpostalının (F.9) 1921-23 yılları arasına tarihlenmesi önerilebilecektir.



**F.9-** Akkale fotoğrafında AAMM 9041 No'lu Heykel (Cangır, 2007)

1921 yılında Akkale'de başlayan eski eser depolama faaliyetinin bir süre sonra Hacı Bayram civarında da sürdürüldüğü bilinmektedir.<sup>17</sup> Heykel bir Sébah & Joailler fotoğrafında Hacı Bayram Camii meydanında teşhir edilen eski eserler arasında yine belgelenmiştir (F. 9).

Bu fotoğrafın uzun süre sonra bir Ankara rehberi hazırlayan Mamboury<sup>18</sup> tarafından kullanılması eserin Hacı Bayram'a taşındıktan sonra hem konumunun buraya taşındıktan sonra yıllar içinde uzun süre aynı kaldığı hem de ilgi çekmeyi sürdürdüğü şeklinde yorumlanabilir. Eserin Hacı

<sup>16</sup> Atilla Cangır (Ed.), **Cumhuriyetin Başkenti Ankara**, C.2, Ankara Üniversitesi, Ankara 2007, F. 336.

<sup>17</sup> Feridun Gerçek, **Türk Müzeciliği**, Kültür Bakanlığı, Ankara 1999, s. 363.

<sup>18</sup> Ernest Mamboury, **Ankara: Guide Touristique. Ministère Turc de l'Intérieur**, Ankara 1933, s. 232.

Bayram'da teşhiri kuşkusuz buraya doğrudan getirilen birçok diğer eserin aksine, Akkale'nin yetersiz olmasıyla gerekçelendirilemez. Heykel henüz açıklanamayan bir nedenle Akkale'den indirilmiştir ve Augustus Tapınağı'nda başladığı yolculuğuna, nihai konumu olan AAMM bahçesinden önce, Vali Konağı ve Akkale'nin ardından, ait olduğu tapınağa çok yakın bu noktada uzunca süre mola vermiştir.



**F.10-** Sébah & Joailler fotoğrafında AAMM 9041 no'lu Heykel  
(Mamboury, 1933)

Diğer yandan Akkale'nin yine Mamboury'nin kullandığı birkaç yıl sonraki bir fotoğrafına<sup>19</sup> bakıldığında alanda bir miktar düzenlemenin gerçekleştirildiği ve içeri erişimin daha kolay hale gelmesi için beton merdiven uygulaması yapıldığı görülebilmektedir (F.10). Bu düzenlemeler dışında farklılık arz etmeyen aynı kayalık alanda birçok aslan heykelinin bulunduğu, bunların Hacı Bayram'da teşhire indirilmediği, bilakis bazı diğerlerinin de getirildiği gözlemlenmektedir. Bu durum da yine 9041 numaralı heykele kentin bir parçası olarak gösterilen özel bir ilginin kanıtıdır.



F.11- Akkale'nin 1933 yılı fotoğrafı (Mamboury, 1933)

Müze teşhirinden önce olmakla birlikte daha sonraki yıllarda, Cangır, tarafından 1950'ye tarihlenen bir fotoğrafta ise Heykel'in hala Hacı Bayram'da, hatta muhtemelen pozisyon değiştirmeden sadece farklı bir açıdan görüntülenmiş şekilde bulunduğu gözlemlenmektedir (F.12).<sup>20</sup> Bu fotoğrafın alt yazısında sadece ön plandaki eser değerlendirilerek Konya'dan getirilen bir mermer lahit olduğundan söz edilmekte, arka planda ve bu nedenle bulanık halde yer alan Heykel'in ise her ne kadar kadrajda özenle tam olarak bulundurulmuş olsa da bahsi geçmemektedir.

<sup>19</sup> Mamboury, a.g.e., s.181.

<sup>20</sup> Cangır, a.g.e., s.966.



**F.12-** 1950’lerde Hacı Bayram teşhirinde AAMM 9041 no’lu Heykel (Cangır, 2007, detay)

Bu tarihten sonra Heykel üzerindeki birkaç diğer değinme ile bazı yayınlarda karşılaşılmakta, ancak bunlar yapıtın kapsamlı bir değerlendirmesini yapmaktan uzak kalmaktadır. Avelke Dähn 1973 tarihli tezinde Longpérier’in iddiasına aynen aktararak bu eserin Augustus Tapınağı’nın kült heykeli olduğunu tekrar etmiştir.<sup>21</sup> Bunu doğru bulmayan Heidi Hänlein-Schäfer ise açıklama olarak sadece zamanında Krencker ve Schede’nin bunun aksinin muhtemel olduğunu belirtmiş olmasını dile getirmiştir.<sup>22</sup>

Caterina Maderna 1988 yılında bir soru işareti ile “bir İmparator? heykeli” şeklinde değinmiştir ve üslup özelliklerinin ışığında eseri erken İmparatorluk dönemine, geç Augustus veya Tiberius dönemine tarihleyebileceğini belirtmiştir.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Avelke Dähn, *Zur Ikonographie und Bedeutung einiger Typen der römischen männlichen Porträtstatuen*, Marburg. Univ., 1973, s.60-61 ve cat. 3, aktaran Heidi Hänlein-Schäfer, *Veneratio Augusti*, Bretschneider Roma 1985, s.189, n.17.

<sup>22</sup> Hänlein-Schäfer, *a.g.e.*, s.189, n.17.

<sup>23</sup> Caterina Maderna, *Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt*, Verlag Archäologie und Geschichte, Heidelberg 1988, s. 174 (cat. JT 15).

Balty ise 20 yıl kadar sonra sadece üzerinde çalıştığı ikonografik tiplerden birine bu eseri de dahil edip edemeyeceği gibi sınırlı bir inceleme sırasında Heykele değinmiş ancak büyük ölçüde önceki yayınları tekrar etmiştir.<sup>24</sup> Bunların ötesinde bu esere odaklanarak yapılan kapsamlı bir değerlendirme bulunmamaktadır. Dolayısıyla eserle ilgili temel soru işaretlerine henüz yanıt üretilememiştir. Henüz eserin yakınında bulunduğu tapınakla bağdaştırılarak yapılan 1. yüzyıla tarihlenen mi yoksa Müze bahçesinde, eser hakkında yapılan açıklamada belirtilen 2. yüzyılın mı geçerli olduğu konusunda bile bir uzlaşma sağlanamamıştır.

## Sonuç

Ankara'nın bu gezgin Roma heykeli, gözlemlenebilen tarihinden net biçimde izlendiği şekilde, sadece ilk yapılış amacıyla bulunduğu yerde değil sonraki dönemlerde de (geç Osmanlı ve Cumhuriyet) sürekli öncelikli teşhirde olmasından anlaşılacağı gibi, kent kültürünün bir imgesi haline gelmiştir ve günümüze değin önemini yitirmemiştir. Asıl sanatsal ifadesini barındırdığı mutlak olan başı hiçbir zaman belgelenememiş olmasına rağmen, Ankara gibi antik mirasın çok güçlü olduğu bir yerde, birçok diğer eserden, örneğin Ahi Şerafettin Camii'ne adını veren aslanlardan bile daha çok ve düzenli ilgi gördüğünü değerlendirmek mümkündür.

Heykel daha ilk gününden itibaren dikkat çekmiş, belgelenmiş, özenle ve ilgi çekecek şekilde farklı farklı yerlerde konumlandırılmış, her bulunduğu yerde bir odak oluşturmasına rağmen üzerinde az çalışılmış, az değerlendirilmiş ve az tanınan bir eserdir. Bu özellikleriyle, Ankara'nın genel antik mirası içinde de Augustus Tapınağı özelinde de daha ayrıntılı araştırılmayı hak eden bir eser olduğunu kanıtlamış durumdadır.

---

<sup>24</sup> Jean-Charles Balty, "Culte impérial et image du pouvoir: les statues d'empereurs en "Hüftmantel" et en "Jupiter-Kostüm"; de la représentation du genius à celle du diuus", **Congreso Internacional Culto Imperial : política y poder Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 18-20 de mayo, 2006**, T. N. Basarrate & J. G. Fernández (Eds.), *L"Erma" di Bretschneider*. Roma 2007, s.49-73.

**KAYNAKLAR**

- Balty, Jean-Charles, “Culte impérial et image du pouvoir: les statues d’empereurs en “Hüftmantel” et en “Jupiter-Kostüm”; de la représentation du genius à celle du diuus”, **Congreso Internacional Culto Imperial : Política y poder Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 18-20 de mayo, 2006** (Ed. T. N. Basarrate ve J. G. Fernández), L“Erma” di Bretschneider, Roma 2007, s.49–73.
- Cangır, Atila (Ed.), **Cumhuriyetin Başkenti Ankara**, C.2, Ankara Üniversitesi, Ankara 2007.
- Çinici, Damla, “Başkent Ankara’nın İnşasında Etkin Bir Mimar: Giulio Mongeri ve Yaşam Öyküsü”, **Ankara Araştırmaları Dergisi**, 3 (1), 2015, s.13–41.
- Dahiliye Nezareti Şifre Kalemi [DH-ŞFR], (25/07/1315) [Rumi]. (Dosya No:241, Gömlek No: 56), T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi (BOA)
- Dähn, Avelke, **Zur Ikonographie und Bedeutung einiger Typen der römischen männlichen Porträtstatuen**, Marburg. Univ. 1973.
- Gerçek, Feridun, **Türk Müzeciliği**, Kültür Bakanlığı, Ankara 1999.
- Gören, Ahmet Kâmil, **Avni Lifij**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.
- Görkay, Kutalmış – Stephen Mitchell, “Augustus ve Roma Tapınağı”, **Roma Dönemi’nde Ankyra**, (Eds. M. Kadioğlu, K. Görkay, S. Mitchell), Yapı Kredi Yayınları, Ankara 2011, s.79–98.
- Hänlein-Schäfer, Heidi, **Veneratio Augusti**, Bretschneider, Roma 1985.
- İrepoğlu, A. Gül – Ahmet Kâmil Gören, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Resim, Büst, Kabartma, Fotoğraf Koleksiyonu**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, İstanbul 2002.
- Krencker, Daniel – Martin Schede, **Der Tempel in Ankara**, Walter de Gruyter & Co., Berlin-Leipzig 1936.



Longpérier, Adrien de., “Statue du temple d’Auguste à Ancyre de Galatie”, **Gazette Archéologique**, 7, 1881, s.73–76.

Maderna, Caterina. **Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt**, Verlag Archäologie und Geschichte, Heidelberg 1988.

Mamboury, Ernest, **Ankara: Guide Touristique**, Ministère Turc de l’Intérieur, Ankara 1933.

Mitchell, Stephen – David French, **The Greek and Latin Inscriptions of Ankara (Ancyra)**, Ankara 2012.

Mongeri, Giulio, “Da Costantinopoli ad Angora”, **Illustrazione Italiana**, XXV (38), 1897, s.201–203.

Mongeri, Giuseppe. “Della fotografia e di alcune recenti pubblicazioni calotipiche del pittore Luigi Sacchi”, **Il Crepuscolo**, 1852, April, s.265–268.

Perrot, George, **Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie, d’une partie de la Mysie, de la Phrygie, de la Cappadoce et du Pont**, C.2, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C., Paris 1872.

Yalman, Bedri, “Bursa Türk ve İslam Eserleri Müzesi”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 6, 1992, s.451–452.

## **GÖKTÜRK DEVRİ KÜPELERİ (VI-IX. YÜZYILLAR)**

### **EARRINGS OF ANCIENT TURKS (VI-IX.TH CENTURIES)**

J. Özlem Oktay Çerezci\*

#### **Öz**

Göktürk Devri'nde takı olarak en çok küpelerle karşılaşılmaktadır. Bununla birlikte sözü edilen küpelerin detaylı çalışmasına ihtiyaç vardır. Bu nedenden dolayı Göktürk Devri takıları içinde ayrıcalıklı yere sahip küpelerin süsleme, form özelliklerine değinilerek tanıtılması amaçlanmıştır. Bu çerçevede sadece arkeolojik malzeme olarak ele geçen küpelere değinilmemiş ama aynı zamanda taş heykeller, duvar resimleri, vb.nde tasvir edilen figürlerin küpelerine karşılaştırmalı olarak yaklaşılmıştır.

Göktürk Devri'nde küpe takma, gerek kadınlar gerekse erkekler arasında oldukça yaygın bir gelenektir. Bunu, sadece mezarlarda arkeolojik malzeme olarak ele geçen küpelerden değil ama aynı zamanda taş heykeller, duvar resimlerinde, vb.de, özellikle savaşçı erkeklerin tasvirinde karşılaştığımız örnekler desteklemektedir. Bu küpeler halka form dışında çoğunlukla küre ya da damla şeklinde pandantiflere sahip biçimde karşımıza çıkmaktadırlar. Konumuzu oluşturan Göktürk Devri küpelerinin çalışılmasındaki amaç, Moğolistan, Hakasya, Rusya, Kazakistan, Kırgızistan, Minusinsk Havzası ve Altaylar başta olmak üzere Göktürk Devrinde oldukça geniş bir coğrafyada görülen bu küpelerin düşüncemize göre Göktürk sanatı için önemli bir zincir halkasını oluşturmasıdır.

Göktürk Devri küpeleri incelenirken bir takım gruplandırma ve sınıflandırma yapılmıştır. Bir takım araştırmacılar küpeleri şu şekilde iki gruba ayırmıştır: imitasyon boncuklu ve boncuksuz. Bazı araştırmacılar ise ana

---

\* Yrd. Doç. Dr., MSGSÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul / Türkiye  
jale.ozlem.oktay@msgsu.edu.tr

grup olarak küpelerin üretildiği madeni temel almışlardır. Bizim yaptığımız gruplandırmada; küpenin formu ve pandantifi göz önüne alınmıştır, tip ise pandantifinin ve boncuğun özelliklerine göre ayrılmıştır. Bu bağlamda yedi grup ve on bir tip tespit edilmiştir. Gruplandırma kısaca şu şekildedir:

Grup I. Uzun Pandantifli Küpe; Grup II. Kısa Pandantifli Küpeler; Grup III. Sadece telin daire formunda kıvrılması ile oluşturulmuş küpeler; Grup IV. Pandantifsiz Küpeler (Pandantifi Kayıp Küpeler); Grup V. Lir Görünümlü Küpeler; Grup VI. Figürlü Küpeler; Grup VII. “S” Görünümlü Küpeler. Bu noktada değinmekte fayda vardır ki; çalışmamızı daha iyi ifade etmek için tablo ve fotoğraf gibi görsel malzemelere yer verilmiştir.

Göktürkler’e ait küpeler altın, gümüş ve tunçtan üretilmiştir. Son yıllarda yapılan araştırmalar sayesinde Ortaçağ’da küpelerin bir kısmının bakır-çinko alaşımı ve kalayın karıştırılmasıyla meydana getirildiğini belirtmek mümkündür. Kadınlara ait mezarlarda daha çok gümüş ve tunçtan yapılmış küpelere rastlanmaktadır. Bunlar genellikle döküm tekniğinde üretilmişlerdir, uçlarından çoğu zaman yuvarlak bir pandantif sallanmaktadır; bazen de uçlarında cam hamurundan yapılmış süsler görmek mümkündür. Kadın mezarlarından ele geçen küpeler genellikle çift olarak bulunmuştur. Bununla birlikte bazen küpe çiftleri farklılık göstermektedir, örneğin bunlardan biri çubuk-pandantifli ve zarif olabilirken diğeri pandantifsiz olarak karşımıza çıkmaktadır.

Erkek mezarlarından elde edilen küpeler, aşağıda değineceğimiz üzere, çoğunlukla Göktürk Devri taş heykellerde ve duvar resimlerinde tasvir edilen küpe formlarına benzemektedir; genelde bunların uçlarından yuvarlak bir pandantif sallanmaktadır.

Dikkati çeken bir nokta Göktürk Devri’ne ait in-situ olarak bulunan takıların, sadece tek amaçlı yani süslenme için kullanılmamış olması, bir takım sembolik anlamlar taşımalarıdır. Göktürk erkekleri tarafından da kullanılan küpeler sosyal statünün sembolüdür; savaşçı erkekler tarafından takılanlar cesaret ve yiğitlik kavramları ile birlikte düşünülmelidirler.

**Anahtar Kelimeler:** Göktürk Devri, Göktürk Maden Sanatı, takı, küpe, Orta Asya, İç Asya.

## **Abstract**

In Gokturk Period (Ancient Turks) among jewellery, the earrings were the most popular ones. However, these earrings need to be studied in details. In this respect the aim of this study is to give information about these earrings, which have a very important place among Gokturk Period jewellery, from the point of their form, type and adornment. Within this context not only are mentioned the earrings which were derieved as archaeological material but also their representations of figures on frecoes, stone statues, etc. are tried to be dealed.

Wearing earrings were common tradition among both men and women in Gokturk Period (Ancient Turks). Evidences of this tradition can be found not only as earrings among archaeological findings at graves, but can be also found on especially male warrior representations on wall paintings, stone statues and etc. These earrings can be in the round form and except from these, some of them can have spherical or drop shaped pendants. The aim of our study is to take attention on these earrings, which were spread on a vast areas such as Mongolia, Hakasia, Russia, Kazahstan, Kirgizistan, Minusinsk Basin, Altai and etc., for they complete an important chain ring of art of Ancient Turks.

Considering the exclusive status of these earrings among Gokturk Period (Ancient Turks) art, a study for classification was tried to be prepared. During this classification, form and pendant of the earrings are considered, while the type was determined according to properties of beads and pendants. In this respect seven group and eleven type were identified. The grouping is as following:

Group I. Earrings with long pendant; Group II. Earrings with short pendant; Group III. Ring shaped Earrings; Group IV. Earrings without pendants (Earrings that lost their pendants); Group V; Lyre shaped Earrings; Group VI. Figured Earrings; Group VII. "S" Shaped Earrings. At this point, it is useful to indicate that to express our study better, we prepared some tables.

The earrings of Gokturk Period mostly made of gold, silver or bronze. Due to the last investigations, it is possible to say that some of the earrings were made of gunmetal in Middle Ages. In the woman graves, mostly silver or bronze earrings were derieved. Generally these were manufactured by casting and they have bead pendants; sometimes these pendants have frit adornement. The earrings which were derieved from woman graves, usually found in pairs however these pairs can be different from each other. For example, while one of them can be much more elegant and have stem-pendant the other can be without pendant.

The earrings which were found from man graves and have bead pendants, generally look like the representations of earrings on stone statues and wall paintings of Gokturk Period.

It is important to mark that these earrings which were found in-situ, except from their funcitonal mission, carry some symbolical meannings. For example, they show the status of their owner; warriors earrings must be deal with the courage and faith.

**Keywords:** *Gokturk Period (Ancient Turks), Gokturk metalwork, jewelry, earring, Central Asia, Inner Asia.*

Göktürk Devri'nde k pe takmak yaygın bir gelenektir. Bu dönemde küpe yalnızca kadınlar tarafından değil ama aynı zamanda erkekler tarafından da takılmıştır.<sup>1</sup> Göktürk Devri'ne ait erkek mezarlarında ele geçen küpe sayısı oldukça fazladır. Genelde erkeklerin tek, kadınların ise çift ya da tek küpe taktıkları bilinmektedir. Bu küpeler mezarlarda tek ya da çift olarak yer alabilmektedir. Küpeler çok nadir durumlarda amacından farklı işlev için de kullanılmıştır;  rneğin, Zare no-Ubin Mezarlığı Mezarlık 1'den ele geçen küçük çanta buluntusu dahilindekilerden biri de k pedir. Büyük ihtimal onun burada yer almasının sebebi, sadece takı amaçlı değil ama aynı zamanda bir çeşit kop a olarak da d ş n lm ş olmasındır.<sup>2</sup>

Bu dönemde, form olarak bir takım sınırlamalar ile birlikte kendine özgü ince ve zarif işiliğe sahip küpeler dikkati çekmektedir. Küpeler sadece halka formlu olabildikleri gibi lehimli küre, bazen konik, damla formda pandantife sahiptirler. Küpelere sarkan pandantif Őekillerine göre küpelere çeşitli isimler vermek mümkündür.<sup>3</sup> Küre ve diğer pandantiflerin içi genelde boştur.<sup>4</sup> Pandantif dışında küpelere saptayıcı diğer adıyla imitasyon boncuk, köprü, pandantif-çubuk ve tamamlayıcı ya da ek süsleme elemanı gibi kısımlar bulunmaktadır. Bu noktada konunun daha iyi ifade edilmesi için küpenin bölümlerine değinmekte fayda vardır:

*İmitasyon Boncuk (Fiksator ya da Saptayıcı):* Köprü ile birlikte dökümdür, köprünün yukarı kısmına yerleştirilmektedir. Bunlar küçük bir bilye ya da küre olabilecekleri gibi bazen oval formda da karşımıza çıkarlar. Bu detay, süsleme elemanı olmakla birlikte fonksiyonel bir göreve de sahiptir; kulak memesi deliğinde küpenin duruşunu sağlar;

*Pendantif  ubuğu:* K pede süsleme elemanıdır, köprünün alt kısmında yer alır.  engel ile tek döküm olabildiği gibi monte edilebilir özelliğe sahip olanları da vardır;

<sup>1</sup> İ. Vaynşteyn, *İstoria Narodnogo İskusstva Tuvı*, Moskova 1974, s.60.

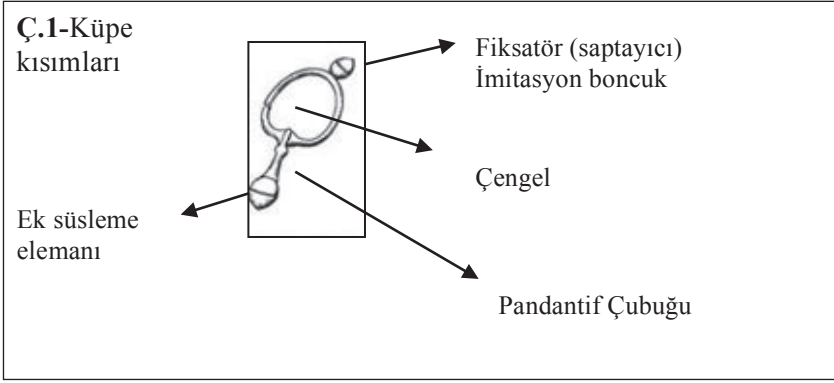
<sup>2</sup> Basova Natalya Vladimirovna, *Ser'gi i Viso hnie Podveski Naseleniya Yuga Zapadney Sibiri (V-XVIII vv.)*, Arheologii i Etnografii Sibirskogo Otdeleniya RAN, Novosibirsk 2010 (Doktora Tezi), s.44.

<sup>3</sup> Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş V, Türklere Ordu, Ordugah ve Otağ: Hunlardan Osmanlılara*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1985, s.243-244.

<sup>4</sup> Ayman Dosımbayeva - Abdinur Nuskabay, *Tyurkskiy Arheologo-Etnografiçeskiy Kompleks Kumay - Kumay Türk Arkeoloji-Etnografya Kompleksi*, Astana 2012, s.81; Ayman Dosımbayeva, *Zapadnyy Tyurkskiy Kaganat Kul'turnoe Nasledie Kazahskoy Stepi*, Almatı 2006, s.37.

*Tamamlayıcı ya da Ek Süsleme Elemanı*: Pandantif çubuğun bitiminde yer alan boncuk, küre, damla formlara sahip süsleme elemanıdır;

*Çengel*: Küpenin temel kısmıdır. Kulak memesine geçirilmektedir. Bunlar Göktürk Devri'nde tek pandantifli olabilecekleri gibi, bazı durumlarda sade biçimde yani tek halka şeklinde kullanılmışlardır (**Ç. 1**).<sup>5</sup>



Aşağıda tanıtmaya çalışacağımız küpeler gruplandırmalara göre incelenmiştir. Bir takım araştırmacılar küpeleri şu şekilde iki gruba ayırmıştır: boncuklu ve boncuksuz. Bazı araştırmacılar ise ana grup olarak küpelerin üretildiği madeni temel almışlardır.<sup>6</sup> Bizim yaptığımız gruplandırmada; küpenin formu ve pandantifi göz önüne alınmaktadır, tip ise pandantifinin ve boncuğun özelliklerine göre ayrılmıştır (T. 1).<sup>7</sup>

### Grup I. Uzun Pandantifli Küpe:

**Tip 1a.** Küpenin üst kısımda boncuk ya da inci tanesi yer almaktadır ve pandantifi ince bir çubuk şeklindedir, bu çubuğa yatay yönde rozetler arasında silindirik boncuk geçirilmiştir. Çubuk yuvarlak ya da çokgen boncuk tanesi ile sonlanmaktadır. Ak-Kobı III Kurgan 2'den, Balık-Sook I

<sup>5</sup> J. Özlem Oktay, VI-IX. Yüzyıllarda Orta ve İç Asya'da Maden Sanatı: Göktürk Devri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Doktora tezi, MSGSÜ BAP tarafından desteklenmiştir), İstanbul 2013, s. 205-214; B. N. Vladimirovna, a.g.e., s.155-158.

<sup>6</sup> Gruplandırma ve tiplere ayırmada B. N. Vladimirovna, a.g.e.; B. B. Ovcinnikova, Tyurkskie Drevnosti Sayano-Altaya v VI-X Vekah, 1990, tabl.7, çiz.26; A.A. Gavrilova, Mogil'nik Kudırge kak İstoçnik po İstorii Altayskih Plemen, M.-L. 1965 dikkate alınmıştır.

<sup>7</sup> T.1 için B.B. Ovcinnikova, a.g.e., tablo10;B.N. Vladimirovna, a.g.e., ris.7-15'den yararlanılmıştır.

Kurgan 11'den, Bilge Kağan Hazinesi'nden örnekler mevcuttur (F. 1<sup>8</sup>- 2<sup>9</sup>). Tarih olarak VIII. yüzyıla işaret ederler.



F. 1-Balık-Sook I,  
Kurgan 11 (Altay)



F.2- Bilge Kağan Anıtı,  
Arhangay Eyaleti (Moğolistan)

**Tip 1b.** VI-VIII. yüzyıllarda kullanım alanına sahiptir. Tip 1a'dan ayırt edici özelliği köprünün ucu bitişmeyen üçgen formunda olmasıdır. Uzun ince taneli çubuktan meydana gelen pandantif damla formu ile sonlanmaktadır. Tuva'dan ele geçen örnekler bilinmektedir.<sup>10</sup>

**Tip 2a.** Bu tip küpelerin halkaları üzerinde, yukarı kısımda imitasyon boncuk yer almaktadır. Küpenin aşağı iç kısmında, ucunda asılı olarak duran boncuk  an-pendantifi için yuva bulunur. Bunlar VII-VIII. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Bu tip içinde köprünün yukarı kısmında imitasyon boncuklu ve yekpare döküm elips şeklinde pandantifli örnekler de bulunmaktadır (F. 3-4)<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> [http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW\\_INTERFACE\\_STAND](http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW_INTERFACE_STAND), 20.10.2013.

<sup>9</sup> Dovdoi Bayar, "Eski Türk Anıtları ve Taş Heykelleri", **Cengiz Han ve Miras ları Büyük Moğol İmparatorluğu**, ed. Samih Rıfat, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2006, s.103, res. 46.

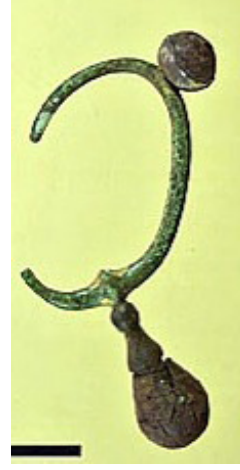
<sup>10</sup> İ. Vaynşteyn, **a.g.e.**, s.59.

<sup>11</sup> [http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW\\_INTERFACE\\_STAND](http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW_INTERFACE_STAND), 12.10.2012.





F. 3- Ak-Kobı III,  
Kurgan 2 (Altay)



F. 4- Markelov Mıs I,  
(Hakasya) (erkek mezarı)

Pendantifli erken Orta Asya küpelerinin daha çok güney Kazakistan'da ve İli Vadisi'nde yoğunlaştığı belirtilmektedir.<sup>12</sup>Oval formda halkaya küçük çubuk eklenmesi ile oluşturulan çan-pendantifli küpeler de bu tipe dahildir ve VII-VIII. yüzyıla ait olarak kabul edilmektedirler. Göktürk Devri'nde bu küpeler, Altay'da Kuray Bozkır anıtlarında (Kuray II Kurgan 3 ve Kuray IV Kurgan 1); Sağlı-Bajı 1 Mezarlığı kurgan 22'de ele geçmiştir. Ayrıca Kuzey Moğolistan'da Djargalantı Kurgan 2'de VIII-IX. yüzyıl Altay ve Tuva mezarları ile birebir örtüşen örnekler bilinmektedir.<sup>13</sup> Bu küpeler bozkır kültüründe oldukça geniş bir alana yayılmıştır; bunlar sadece Orta Asya ve Güney Sibirya'da değil ama aynı zamanda Avrupa, Kafkasya'da da bulunmuştur.<sup>14</sup>

**Tip 2b.** Bu tip küpelerin halkaları üzerinde yukarı kısımda imitasyon boncuk tanesi ya da çıkıntı mandal yer almaktadır. Küpenin aşağı kısmında ise çubuğa sahip çan-pendantifi için yuva bulunur. Pendantiflerin ucunda boncuğun formu net olarak tespit edilemediği için tip 2a'dan ayrılmışlar-

<sup>12</sup> G. A. Brikina, **Karabulak**, Akademiya Nauk SSSR Ordena Trudovogo Krasnogo Znamenı Institut Arheologii, Moskova 1974, s.96.

<sup>13</sup> S. G. Klyashornıy - D. G. Savinov, **Stepnie İmperii Drevney Evrazii**, Filologičeskiy Fakul'tet SPBGU, S. Peterburg, 2005, s.225.

<sup>14</sup> A. D. Graç, **Drevnie Koçevniki v Tsentre Azii**, GRVL, Moskva 1980, s.62; A. D. Graç, "Drevnetyurksie Kurganı na Yuge Tuvi", **Drevnosti Sibiri, Dal'nego Vostoka i Sredney Azii**, KSİA, 114, 1968, s. 108.

dır. Uzuntal Kurgan III'den küpe buna güzel bir örnektir. Bunlar VII-VIII. yüzyıla tarihlendirilmektedir.<sup>15</sup>

### **Grup II. Kısa Pandantifli Küpeler:**

**Tip 3.** Damla Pandantifli. Damla pandantifler gövdeye oranla oldukça iri boyutludur. Bu tip küpeler Kudırge Mezarlığı mezarlar 12, 13, 15 gibi yerlerden örnekler mevcuttur, VI-VII. yüzyıla tarihlendirilmektedirler. Örneklerin çoğunluğu gümüş döküm olarak üretilmiştir.<sup>16</sup> Damla formulu, pandantifli küpelere Altay'dan Yedisu'ya ve Soğd ile Toharistan'a kadar çok geniş bir alanda rastlanmaktadır.<sup>17</sup>

**Tip 4.** Bilya pandantifli. Küpenin halkası yukarı doğru incilir ve kollar bitişmez, boncuğu yoktur. Pandantif üst üste bindirilmiş iki yassı ya da biri yassı küreden oluşur. Bu tipte VI-VII. yüzyıla ait Kudırge mezarlarında karşılaşmak mümkündür. Don ve Sibirya atlı kültüründekiler, VII. ve VIII. yüzyılda çıkan "küçük pandantifli ve genelde halka şeklinde çıkıntılı pandantife sahip küpelerdir.

**Tip 5.** Bilyalı kısa çubuk formunda döküm pandantif. Pandantif olarak bir üstteki tipe benzerlik gösterir ancak bunların halkası üzerinde bir ya da birkaç boncuk yer almaktadır. Burada ele geçen bir örnek bakırdandır. Bunlar genellikle Göktürk Devri'nin sonlarına işaret eden mezarlardan ele geçmiştir, IX. yüzyıla ait olarak kabul edilirler. VIII-IX. yüzyıl tarihi veren ve Altay ile Tuva çağdaşı ile birebir örtüşen Kuzey Moğolistan'dan Nainte-Sume anıtından küre pandantifli küpe bulunmuştur.

<sup>15</sup> D. G. Savinov, "Drevnetyurkskie Kurganı Uzuntala (K Voprosu o Vıdelenii Kurayskoy Kul'turı)", *Arheologiya Severnoy Azii*, Novosibirsk 1982, s.113.

<sup>16</sup> A.A. Gavrilova, *a.g.e.*, s.39.

<sup>17</sup> Azim M. Malikov, "Arkeolojik ve Yazılı Kaynaklara Göre Maverünnehir Türkleri (M.S.VI-VIII.Yüzyıllar)", *Türkler Ansiklopedisi*, C. 2, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s.149.

**Grup III. Sadece telin daire formunda kıvrılması ile oluşturulmuş küpeler, ancak dairenin iki ucu tam olarak birleştirilmemiştir:**

**Tip 6.** Düz sade halka. Bu küpelerin çoğunluğu tunçtan yapılmıştır, çapları 1,4 cm'den 1,6 cm'e kadardır. Düz ve sade halka küpelerle Göktürk kadın veya erkek mezarlarında VI. yüzyıldan Geç Ortaçağ'a kadar karşılaşılmaktadır. Bu tip küpelerin üretiminin ve kullanımının kolay olması yayıldıkları alanı ve tercih edilme sürelerini genişletmiştir. VIII. yüzyıla ait olarak kabul edilen bu tip küpeler sökülebilir pandantife sahip olabilir.

Kırgızistan'da Beş-Taş-Koroo I, Beş-Taş-Koroo II, Bel-Saz II, Kuray (VII-VIII. yüzyıl), Minusinsk Havzası'nda Sabinka I mezarlıklarından ele geçmişlerdir.<sup>18</sup> Ayrıca Altay'da Katanda II (VIII-X. yüzyıl)'den de örnek bilinmektedir. Tanrı Dağları Alamişik Kurgan Mezarlığı no.69'da 15-16 yaşlarında bir delikanlı (genç kız da olabilir) tunç bir küpe ele geçmiştir; sözü edilen küpe açık halka görünümündedir, 2 cm çapa sahiptir. Bu mezarda yer alan diğer eşyalardan yola çıkarak tarihlendirme VIII. yüzyılın ikinci yarısına yapılmıştır. Böyle küpeler yukarıda gözden geçirilen Batı Sibirya küpelerinden farklılık göstermektedir-pendantifi bağlamak için yuvası yoktur ancak geriye kalan özellikleri Sibirya örneklerine benzemektedir.<sup>19</sup>

**Grup IV. Pandantifsiz Küpeler (Pendantifi Kayıp Küpeler). Pandantifler korunamamıştır:**

**Tip 7.** Aşağı kısmında "nervürlü" açık halkalı, yekpare döküm pandantifli. Pandantifli-boncuk için çubuklu ve çubuğu kayıp olarak günümüze gelmiş örnekler vardır. Köprü üzerinde boncuğun geçirilmesi için çubuk bulunmaktadır. Bu tip küpeler ile Altay ve Tuva mezarlarında karşılaşmak mümkündür. Bazı araştırmacılara göre bu tip Tip 1 ve Tip 2'nin bir parçası olabilir, ancak aynı form ile karşılaştıracığımız örnek yoktur. Bunlar çoğunlukla IX. yüzyıla ait olarak kabul edilmektedir (F. 5<sup>20</sup>).

<sup>18</sup> Kubatbek Tabaldiev, *Kurganı Srednevekovih Koçevnih Plemen Tyan-Şanya*, Bişkek 1996, s.55.

<sup>19</sup> B. N. Vladimirovna, *a.g.e.*, s.91.

<sup>20</sup> [http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW\\_INTERFACE\\_STAND](http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW_INTERFACE_STAND), 12.10.2012.



**F. 5-** Yustid I, Kurgan 8  
(Altay)



**F. 6-** Yustid XII, Kurgan 29  
(Altay)

Tip 8. Köprünün aşağı kısmında pendentif için yuvalı, açık halkalıdır. Köprü üzerinde boncuk yer almakta ya da bulunmamaktadır. Bu tip, Tip 1 küpe kısımları için iskelet oluşturmaktadır. Oyuntular pendentiflerin sabitlenmesi için imkân sağlamaktadır. Sayan Altay'da Salgı-Baji I-16, Şançık 17 ve 22'de, Altay'da, Pencikent'de, Kırgızistan'da görülmektedir. Böyle küpeler VIII-IX. yüzyıl tabakasında ele geçmiştir (F. 6<sup>21</sup>).<sup>22</sup>

### Grup V. Lir Görünümlü Küpeler

**Tip 9.** Küpenin köprüsü lir görünümlüdür ve üzerinde boncuk yoktur. Pendentifi kısadır ve kürevi formdadır.<sup>23</sup> Osinska Mezarlığı (Kuzey Altay) Mezar 52'den ve Markelov Mıs I (Hakasya)'den örnekler bilinmektedir (F. 7<sup>24</sup>). VIII.-IX.yüzyıla tarihlendirilmektedirler.

<sup>21</sup> [http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW\\_INTERFACE\\_STAND](http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW_INTERFACE_STAND),12.10.2012.

<sup>22</sup> Bir takım araştırmacılar bu tip küpeleri "Saltova Tipi Küpeler" olarak isimlendirmektedir. B. B. Ovçinnikova, a.g.e., s.45-47; P. İ.Şulga - V. V. Gorbunov, "Fragment Dospheha iz Tyurkskogo Kenotafa v Doline r. Sentelek", **Materialı po Voennoy Arheologii Altaya Sopredel'nih Territoriy**, İzdatel'stvo Altayskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Barnaul 2002, ris.2.1-2.

<sup>23</sup> D. G. Savinov, "Kudurginskiy Predmetny Kompleks na Severnom Altae (po Materialam Osinskingskogo Mogil'nika)", **Pamyatniki Drevnetyurkskoy Kul'turu v Sayano-Altai Tsentral'noy Azii**, Novosibirsk 2000, s.174.

<sup>24</sup> [http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW\\_INTERFACE\\_STAND](http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW_INTERFACE_STAND),12.10.2012.



F. 7- Markelov Mıs I arkeolojik alanı (Hakasya) (kadın mezarı)

### Grup VI. Figürlü Küpeler

**Tip 10.** Abakan Nehri üzerinde Koybalı kurgan no 7 kadın mezarından ele geçen küpe, Tanrıça Umay tasvirine ve pandantife sahiptir, Göktürk Devri'nde böyle tiplerle çok nadir olarak karşılaşılmaktadır (F. 8<sup>25</sup>). Döküm, dövme, lehim, granülasyon teknikleri uygulanmıştır. Küpe çifti, altın ve gümüşten hazırlanmıştır. Umay, kanadı ile birlikte tasvir edilmiş, ellerini göğüs hizasına kaldırmış ve elleri arasında kap tutmaktadır. Başı üzerinde hale, sırtı arkasından ise kanatları açık olarak gözükmektedir. Kanatların yaklaşık olarak ortasında birer adet daire bulunmaktadır. Halenin, kanatların, kuyruğun ve sözü edilen dairelerin konturlarının altın telin lehimlenmesi suretiyle oluşturulduğu görülmektedir. Umayın başında ve boynunda üzüm salkımı motifli takı yer almaktadır; bunlar ufak altın taneciklerden meydana getirilmişler ve yine lehim tekniği ile sabitlenmişlerdir.

Halenin iki tarafına ve kanatların ucuna gümüş tele bağlı olarak içi boş altın ve gümüş küreler asılmıştır; bunlar var oluşun ufak ruhlarını temsil etmektedir. Arka yüzde ise bu tarz küpeleri kulakta taşımak için kuyruğun geriye kıvrılmış durumunu anımsatan bir şekil söz konusudur, altın sarmal telle süslüdür.

<sup>25</sup> [http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW\\_INTERFACE\\_STAND](http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW_INTERFACE_STAND), 12.10.2012.

Kuyruğu olarak tasarlanmış pandantifte de döküm, dövme, kalıba baskı, lehimleme teknikleri kullanılmıştır. Her iki yüzünde kabartma olarak üçgöl tasvirli, eşkenar dörtgen formundaki iki pandantif ele geçmiştir. Eşkenar dörtgenin köşelerinden biri küpeye asılmak üzere tasarlanmış ilmiğe sahiptir, diğer üç ilmikten gümüş teller sallanmakta ve bunlar uçlarında içleri dolu bilya formlarını tutmaktadırlar, eşkenar dörtgen formların ise içleri koftur. Yukarıdaki ilmiğe sabitlenenler altın, aşağıdakiler ise gümüştendir.

Üçgöl verimliliği, bilya formları ise hayvanların ve insanların çocuk ruhlarını saadeti sembolize etmektedir. Tuttuğu kapta Umay'ın "kutsanmış süt içinde doğacak olan canlıların embriyonlarını taşıdığını" belirten araştırmacılar bulunmaktadır. İnci şeklinde pandantifler de bu görüş kapsamında ele alınmıştır. Sözü edilen küpe çifti iyi korunmuştur ancak kullanım sırasında hasar görmüştür. Bu, net olarak küpenin birinde, kanadın tellerle gövdeye saptanmasında görülmektedir.<sup>26</sup> Sözü edilen küpe bir takım araştırmacılar tarafından daha geç tarihli kabul edilmektedir. Ancak biz gerek Umay'ın elinde kap tutmasının gerekse küpenin diğer özelliklerinin Göktürk sanatına ve kültürüne işaret etmesinden yola çıkarak bunun Geç Göktürk Devri'ne ait olabileceğinden bahsedebiliriz.



F. 8- Koybalı Kurgan no.7, (Hakasya)

<sup>26</sup> Sergey. G. Skobelev, "Kurgan No7 Mogil'nika Koybalı-Unikal'nıy Pamyatnik Drevnetyurkskoy Kul'turu s Territorii Zapadnogo Prisayan'ya", **Pamyatniki Kul'turu Drevnih Tyurok v Yujnoy Sibiri i Tsentral'noy Azii**, Novosibirsk 1999, s.149, ris.7; Sergey G. Skobelev, "Ancient Turks Fertility Goddess: Umai: The Style and Features of the Icanography", **1. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi Bildiriler Kitabı 21-24 Kasım 2012**, MSGSÜ Yayınları, İstanbul 2014, s.35-44; Lale Avşar, "Türk Takılarında Umay İncancının İzleri ve Avrasya Kökleri", **İDİL Sanat ve Dil Dergisi**, Cilt 1, Sayı 1, Kış 2012, s.13.

## Grup VII. “S” Görünümlü Küpeler?<sup>27</sup>

**Tip 11.** Spiral disk formunda. İki adet spiral diskten meydana gelmektedir. Küpe olmamakla birlikte küpe başlığı altında değinilmesi gereken bir nokta şakak halkaları ya da baş süsleridir; Şakak halkalarının ise tek bir kullanım tarzı bulunmamaktadır; bunlar saça iliştilmektedir ya da saç kıyafetinin başı çevreleyen kurdelesine asılmaktadır. Bazen de şakak halkası, doğrudan doğruya saçın içine geçirilmektedir. Bununla birlikte bir takım araştırmacılara göre şakak halkalarının 1.5-2.2mm çaplarına rağmen kulağa takılabilmektedir.<sup>28</sup> Kudırge Mezarlığı Mezar 4’den ele geçen örnek V-VII. yüzyıla tarihlendirilmektedir.

Şimdiye Küpelerle ilgili yaptığımız genellemelere dayanarak şunlar belirtilebilir:








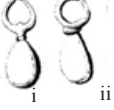
Göktürk Dönemi’ne ait küpeler altın, gümüş ve tunçtan üretilmiştir. Son yıllarda yapılan araştırmalara göre Ortaçağ’da küpelerin bir kısmının bakır-çinko alaşımı ve kalayın karıştırılmasıyla meydana getirildiğini belirtmek mümkün olmuştur.<sup>29</sup> Kadınlara ait mezarlarda daha çok gümüş ve tunçtan yapılmış küpelere rastlanmaktadır. Bunlar genellikle döküm tekniğinde üretilmişlerdir, uçlarından çoğu zaman yuvarlak bir pandantif sallanmaktadır; bazen de uçlarında cam hamurundan yapılmış süsler görmek mümkündür. Kadın mezarlarından çıkan küpeler genellikle çift olarak bulunmuştur. Bununla birlikte bazen küpe çiftleri farklılık göstermektedir, örneğin bunlardan biri çubuk-pendantifli ve zarif olabilirken diğeri pendantifsiz olarak karşımıza çıkabilmektedir. Kadın mezarlarında iki kez aynı birleşme ile karşılaşılmıştır- tip 2 ve tip 8 birlikteliği.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Sözü edilen örnek çeşitli kaynaklarda “şakak süsü” olarak geçmektedir. Tarih olarak Göktürk Devri’ne denk geldiğinden bu noktada onlara da değinmeyi faydalı bulduk.

<sup>28</sup> B. N. Vladimirovna, **a.g.e.**, s.78.

<sup>29</sup> Andrei Borodovskiy, “Metal Makeup of the Old Turkic Silver Ware of Southern Siberia”, **3. Uluslararası Avrasya Arkeoloji Kongresi. Avrasya’da Türklerin Etno-Kültür Tarihi. ICEA 2011 Demirci Bildiriler**, ed. Semih Güneri, Anadolu Avrasya Enstitüsü, Bilim Ofset, İzmir 2012, s.11.

<sup>30</sup> Csanat Balint, “VI.-VIII. Yüzyıllarda İç Asya ve Orta Asya’daki Türk Tipi Arkeoloji Anıtları”, **Türk Kültürü Araştırmaları**, 24, 1, 1986, s.12-13; B. B. Ovçinnikova, **a.g.e.**, s.47.

T. 1		GÖKTÜRK DÖNEMİ KÜPELERİ					
GRUP I	Tip 1a		Tip 4		GRUP VI	Tip 10	
	Tip 1b			Tip 5			
	Tip 2a		GRUP III		Tip 6	Tip 7	GRUP IV
	Tip 2b			GRUP V			
GRUP II	Tip 3		Tip 9		Tip 9	Tip 9	Tip 9

T. 1  
 Tip 1a: i. Balık-Sook I Kurgan 11 (Altay); ii. Kudırge Mezarlığı Mezar 10 (Altay);  
 Tip 1b: Çerbi Mezarlığı (Tuva);  
 Tip 2a: Ak-Kobı III, Kurgan 2 (Altay);  
 Tip 2b: Uzuntal I Kurgan 1 (Altay);  
 Tip 3: i. Kudırge Mezarlığı Mezar 12 (Altay); ii. Kudırge Mezarlığı Mezar 13 (Altay);  
 Tip 4: Kudırge Mezarlığı (Altay);  
 Tip 5: Şeştaki II (Kuznetskaya Havzası);  
 Tip 6: Sabinka I Mezarlığı (Minusinsk Havzası);  
 Tip 7: Yustid I Kurgan 8 (Altay);  
 Tip 8: Yustid XII Kurgan 29 (Altay);  
 Tip 9: Markelov Mıs I (Hakasya);  
 Tip 10: Koybalı Kurgan no.7 (Hakasya);  
 Tip 11: Katanda I, Kurgan 25 (Altay).



Uçları bitişmeyen halka görünümünde sade küpeler sık sık Göktürk Devri mezarlarında V. yüzyıldan itibaren görülmeye başlar, varlıklarını Ortaçağ'ın sonuna kadar korumuşlardır.<sup>31</sup>

Erkek mezarlarından çıkan küpeler, aşağıda değineceğimiz üzere, çoğunlukla taş heykelerde görülen küpe formlarına benzemektedir; uçlarından yuvarlak bir pandantif sallanmaktadır. Erkek mezarlarında genellikle tipler 6 ve 9 birlikte karşımıza çıkar. Çeşitli küpelerle çift oluşturarak küpe takma modası günümüze kadar Tuvalı delikanlılarda korunmuştur. Küpenin karmaşık formunun derecesi küpenin sahibinin sosyal statüsünü göstermektedir.

Küpe tipleri 2, 3, 4 ve 5 dökümdür. Bu gruptaki küpeler daha erken bir tarihe işaret etmektedir: Kudırge mezarlığı tipi göz önüne alınarak olarak VI-VII. yüzyıllar ön görülmektedir. Bu tarih bütün analogları için de geçerlidir. Ayrıca Kudırge Mezarlığı Mezar 15'de küpe ile birlikte bulunan sikke 575-577 tarihini vermekte sözü edilen öngörüğü doğrulamaktadır.

Tip 2 küpelerle Katanda tipi mezarlarda VII-VIII. yüzyılda karşılaşıl-maktadır. Bu tip de erken bir döneme işaret etmektedirler, VII. yüzyıla ait olarak kabul edilmektedirler (Katanda II Mezarlığı Kurgan 5). Küpe tip 2'nin yapısında sonraları çok fazla değişim yaşanmamıştır. Pandantif için oyuk varlığını korumuştur, sonradan bunun içine çubuk uç üzerinde boncuğu ya da bilyayı sabitleyen kısım girmiştir. Böyle örnekler araştırmacılar göre VIII. yüzyılda var olmuştur.

2. tip küpeler kullanım olarak Tip 8 no.lu küpelerle zamandıştır, yukarıda da sözü edildiği gibi bunlarla erkek mezarlarında çift olarak karşılaşıl-maktadır. Konstrüksiyon olarak çeşitlidirler. Tip 2'nin sonraki gelişimi pandantif ucunun karmaşık tasarımında ve temel halkanın yukarı kısmında meydana gelmiştir. Parçalı kısımlarda değerli metaller kullanılmıştır, ancak yukarı kısımdaki imitasyon boncuk henüz mandal üzerinde değildir, bununla birlikte kendi başına pandantif olarak kaynaşır ve uzar. Bu küpeler VIII. yüzyılın ikinci yarısı-IX. yüzyılda gelişim gösterir.

VIII. yüzyılın ikinci yarısında Tuva'ya sızarak Küpe Tip 2 biçim değiştirmiş, bununla birlikte temel halka üzerinde "kaburga"yı yani yuvayı

<sup>31</sup> F. H.Arslanova, "Pogrebeniya Tyurkskogo Vremeni v Vostoçnom Kazahstane", **Kul'tura Drevnih Skotovolov i Zemledel'tsev Kazakhstana**, Almaata 1969, s.53.

korumuştur. Eski yerel gelenek olan altın tanecik gelişmiş ve Tuva takıları için VIII. yüzyılın ikinci yarısından önce olmayacak şekilde karakteristik olmuştur (Tip 2). Böyle küpeler ile Hakasya ve Moğolistan anıtlarında karşılaşılmaktadır. Bunların pandantifleri uzatılmıştır. Küpe halkasının üzerinde bazen inci tanesi yer alabilmektedir. Üzerine taneciklerin geçirildiği çubuğun kendisi oldukça incedir, çubuğun çapı bir milimetredir. Metalin sağlamlığı çubuğun tanecikleri taşımasına izin verir, diğer taraftan küpenin temel halkası ile çubuk-pendantifin lehimlendiği yer kırılğan hale gelmektedir ve sonuç olarak sadece tek iskelet kalmaktadır, küpenin kendisi pandantifsizdir. Bu şekilde Tip 7 meydana gelir.

Temel halka üzerindeki yuva ile küpe birleştirilmektedir, bu, pandantif sabitleme görevi yapmaktadır. Bu grupta Tip 8 yer almaktadır, “Pendantifsiz Küpe” olarak isimlendirilmektedir. Bu gruptaki küpelerin analizinde en erken olarak düşünülen Küpe Tip 2 ile birlikte çift olarak bulunan örnek ele alınmaktadır. Bu çift Kuray Tipi’nde VIII-IX. yüzyıl mezarında ele geçmiştir. Sözü edilen örnek VIII. yüzyılda varlık göstermiştir. Bir süre sonra yaklaşık olarak VIII. yüzyıl sonu-IX. yüzyıl başı benzeri formdaki küpeler Tuva’da ve Hakasya’da kullanılmıştır; tesadüf buluntular da bunu destekler niteliktedir. Ancak buradaki formları biraz değişiklik göstermektedir; Altay’daki atlı mezarlarda küpenin temel halkası kontur olarak yuvarlaktır, Tuva ve Hakasya’da konturlar uzar ve üçgene yakın bir form alır, halcanın gövdesi yukarı doğru biraz daralma gösterir.

Küpe Tip 6 “halkalı” olarak bilinmektedir. Bu tipin en yaygın formlardan biri olduğu bilinmektedir, Sayan-Altay atlı halkı arasında oldukça geniş bir yayılma alanına sahip olmuştur. Analizler ışığında sözü edilen küpeler VI-X. yüzyıl boyunca Göktürkler’de kullanılmıştır. Baraba orman-bozkırında Türk dönemine işaret eden buluntuların varlığına da kısaca değinmekte fayda vardır; Omsk şehrinin Aytkulov Tars bölgesinde yer alan her iki arkeolojik anıtta da küpeler bulunmuştur. Bu küpelerden bir tanesi “parçalı pandantifli ve boncuklu oval halka” formunda tunç döküm küpedir. Benzerleri VII-IX. yüzyıl anıtlarında bulunmaktadır.<sup>32</sup>

Göktürk Devri Altay buluntusu küpeler hakkında aşağıdaki verilere değinmekte fayda vardır. Altay’da en çok şu tiplerle karşılaşılmaktadır; Tip 3 (damla formu pandantifli), 2b (çan-pendantif), 8 (pandantifsiz, boncuğu

<sup>32</sup> B. N. Vladimirovna, *a.g.e.*, s.17-18, 21-22.

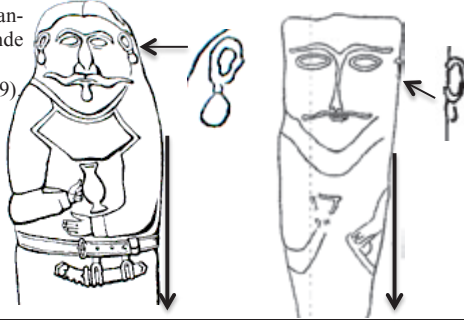
olmayan). Tuva için her iki Tip 8, %25 olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tipler anlaşılacağı üzere Dağlık Altay'a doğru ağırlık göstermektedir ve her ikisi ile birlikte çift oluşturmak mümkündür. Dağlık Altay mezarlarında tip 1 ile karşılaşılmamaktadır ancak Tuva'da (%50), Moğolistan'da (%25) ve Hakasya'da (%25) tipik olarak görülmektedir. Tip 8'e form bakımından yakınlık gösterenler Tuva ve Hakasya anıtlarında karşımıza çıkmaktadır.<sup>33</sup>

Arkeolojik malzeme olarak Göktürk Devri küpelerinin tasvirlerinin benzerlerine en yoğun biçimde yine aynı döneme ait, birinci olarak taş heykellerde ve ikinci olarak duvar resimlerinde rastlanmaktadır. Bu küpeler, halka dışında çoğunlukla küre ya da damla formunda pendantiflere sahip biçimde karşımıza çıkmaktadırlar (**T. 2**). Heykeller üzerinde en çok tercih edilen ve yaygınlık gösteren küpeler madeni küpelere ait Grup I Tipler 1, 2a ve Grup II Tipler 3-5'dir.

Damla pendantife sahip küpeli taş heykeller Orta Asya'da yoğunlaşmaktadır. Örneğin; Kazakistan'da Astana yakınlarında yer alan Kumay Kompleksi'ndeki Kos-Batır'daki tören alanından taş heykel üzerinde damla formu bir küpe tasviri görülmektedir. Benzer örnekler Kazakistan'ın Jaysan-14 Çiti ve Kırgızistan'ın Kara-Kudjur taş heykellerde tekrarlanır. Bunlar Göktürk topraklarında gerek maden sanatında gerekse heykel sanatında VI-IX. yüzyılda yoğun olarak görülmektedirler (**Ç. 1a-b**), (karşılaştırma için bkz. **F. 3-4; T. 1-2**).

<sup>33</sup> B.B. Ovçinnikova, **a.g.e.**, s.47-51, tablo 10.

Ç. 1a- Kazakistan Jaysan-14 Çiti, taş heykel üzerinde küpe ayrıntısı. (Dosimbayeva, 2006, ris. 9)

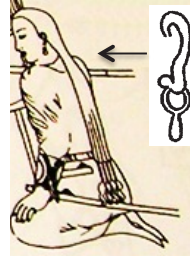


Ç.1.b- Kırgızistan, Kara-Kudjur'dan taş heykel üzerinde küpe ayrıntısı. (Tabaldiev, ris.27.6).

T.- 2 <sup>34</sup>	
GÖKTÜRK DÖNEMİ GÖRSEL SANATLARA AİT KÜPELER	GÖKTÜRK DÖNEMİ MADENİ KÜPELER



Ç. 2- Kudırge Mezar 16, (Gavrilova, 1965, tabl.VI.2).



Ç. 3- Afrasiyab duvar resmi ve konu ile ilgili küpe ayrıntısı. (G. V. Kubarev, 2005, ris.6.16); (Vladimirovna, 2010, ris.33.22).

<sup>34</sup> Tablo V. D. Kubarev, a.g.e., 1984, ris.5'den yararlanarak hazırlanmıştır. Ayrıca bkz. G. V. Kubarev, *Kul'tura Drevnih Tyurok Altaya (po Materialam Pamyatnikov)*, Akademiya Nauk Sibirskoe Otdelnie Institut Arheologii i Etnografii, Novosibirsk 2005.

Küpe tasvirleri taş heykellerin yanı sıra Göktürk duvar resimleri, antropomorfik kaplar ile sikkelerinde de yerini almıştır. Buradaki tasvir edilen figürlerin sahip oldukları küpeler yine üstte bahsettiğimiz tipe yakınlık göstermektedirler. Kudırge Mezarlığı Mezar 16'dan Umay ve arkasındaki figürde pandantifli küpe seçilebilmektedir (Ç. 2). Afrasiyab'dan Göktürk Devri'ne tarihlenen duvar resimlerinde de benzer küpeler savaşçı erkeklerin takısı olarak tasvir edilmiştir (Ç. 3).<sup>35</sup> Ulug-Byug'dan materyallerin bazıları Pencikent buluntuları ile yakınlık taşımaktadır. Çaç Vahası'nda VII-VIII. yüzyıla ait Batı Göktürkler'e ait kağanların betimlendiği sikkelerde yukarıda sözü edilen formlarda küpeler gözden kaçmamaktadır. Antropomorfik kap olarak ise ilk akla gelen örneklerden biri, Semerkand Kafır-Kala diğeri ise Afrasiyab'dan ele geçenlerdir (F. 9)<sup>36</sup>.



F. 9- Antropomorfik keramik kap, Kafır-Kala, Semerkand, VI.yüzyıl  
(G. A. Pugaçenkova-L.İ. Rempel, 1965).

Dikkati çeken bir nokta Göktürk Devri'ne ait in-situ olarak bulunan takıların, sadece tek amaçlı yani süslenme için kullanılmamış olmasıdır;

<sup>35</sup> Ayman Dosımbayeva-Abdinur Nuskabay, a.g.e., s.25, 82.

<sup>36</sup> J. Özlem Oktay, "Göktürk Devri Pişmiş Toprak Figürinleri", 1. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi Bildiriler 21-24 Kasım 2012, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul 2014, s. 28-32; G. A. Pugaçenkova-L.İ. Rempel, İstoriya İskusstv Uzbekistana, S Drevneyşih Vremen do Serednih Devyatnadsatogo Veka, Moskva 1975, ill.177.

Göktürk erkeklerinin taktığı küpeler sosyal statünün sembolüdür; savaşçı erkekler tarafından kullanıldıkları için cesaret ve yiğitlik kavramları ile birlikte düşünölmelidirler.<sup>37</sup>

Sembolizm açısından özellikle dikkat çeken (F. 8) Umay tasvirine sahip küpe çifti, muhtemelen, ölen kişiyi koruması için mezarda yer almaktadır. Umay tanrıçası bilindiği üzere bereket, şifa vermenin yanı sıra ölen kişilerin ruhunu da korumakta ve ölümsüzlüğe işaret etmektedir.<sup>38</sup>

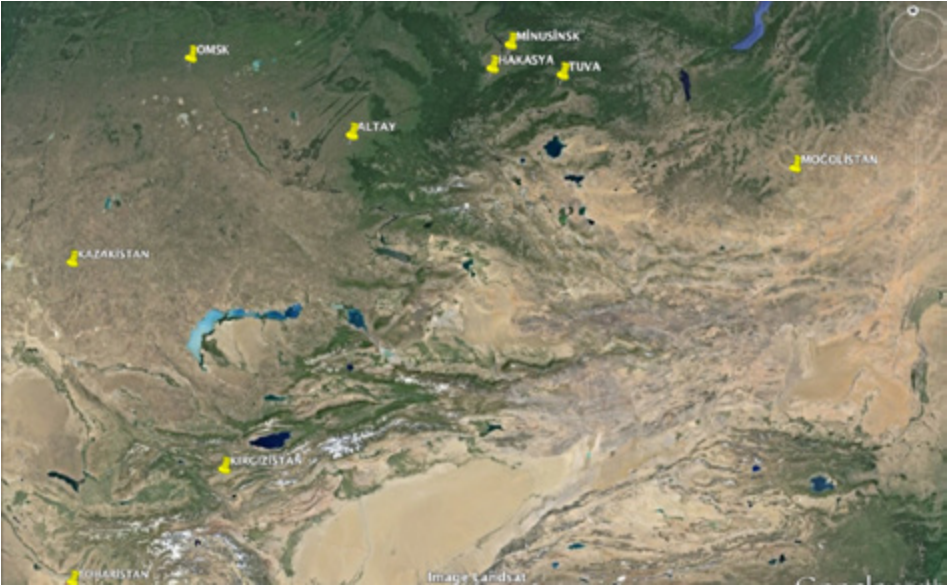
Sonuç olarak; Moğolistan, Hakasya, Rusya, Kazakistan, Kırgızistan, Minusinsk Havzası, Altaylar (F.10) başta olmak üzere Orta ve İç Asya topraklarında VI-IX. yüzyıllarda karşılaştığımız Göktürk Devri küpeleri, üzerinde daha çok çalışma gerektiren, Türk sanatında oldukça önemli bir yere sahip eserlerdir. Bu dönemde, form olarak bir takım benzerlikler ile birlikte, küpelerin çeşitliliği, bazılarının kendine özgü ince ve zarif işçiliğe sahip olmaları dikkat çekmektedir. 7 Grup ve 11 tipten Tip 1a, 2a, 7 ve 8 en çok ele geçen küpeler arasındadır. Küpe tiplerinden en çok öne çıkanı ise Grup 1 Tip 1'dir, Bilge Kağan Hazinesi'nden de buluntuya sahip bu tip, işçilik açısından Göktürkler'in maden sanatında geldikleri noktayı göstermektedir.

Grup VI Tip 10'daki Umay tasvirli küpe çifti gerek yapım ve süsleme tekniği gerekse barındırdığı sembolizm açısından nadir bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözü edilen küpe çifti için Skobelev biraz daha geç bir tarihi önermektedir. Ancak bize göre üç dilimli taca sahip Umay tasvirinin Göktürk Devri'nde Suttu Bulak-1 kemik levhası, Kudırge kayası üzerindeki örneklerde olduğu gibi daha pek çok eserde yoğun olarak karşımıza çıkması, onların Göktürk Devri'ne ait oldukları yönünde düşüncemizi destekler. Ayrıca görüşümüzü destekleyen başka bir nokta da sözü edilen küpe çiftindeki figürlerin ellerinde kap tutmaları yine Göktürk taş heykellerinde oldukça sık karşılaştığımız ikonografik bir konu olmasıdır.

<sup>37</sup> Lale Avşar, a.g.e., s.13.

<sup>38</sup> L. P. Potapov, "Etnografik Verilerin Işığında Eski Türklerin Tanrısı Umay", çev. Muvaffak Duranlı, **Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi**, I, Ege Üniversitesi Basımevi, Bornova-İzmir 1996, s.218; G. V. Dlujevskaya, "Kudırge Kayası" Eski Türklerdeki Umay Tasvirleri Sorununa Bir Bakış", çev. Muvaffak Duranlı, **Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi**, I, Ege Üniversitesi Basımevi, Bornova-İzmir 1996 s.235-240.

Arkeolojik malzemede çoğunlukla in-situ durumunda tespit edilen Göktürk Devri küpelerinin benzerlerine en yoğun biçimde yine aynı döneme ait taş heykellerde rastlanmaktadır. Bu küpeler halka form dışında çoğunlukla küre ya da damla biçiminde pendentiflere sahip olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Küpeler taş heykellerin yanı sıra Göktürk duvar ve kaya resimleri ile sikkelerinde de yerini almıştır. Bunlarda tasvir edilen figürlerin taktıkları küpeler, bahsettiğimiz tiplere yakınlık göstermektedirler. Ayrıca küpelerin benzerlerinin yine aynı döneme ait taş heykeller, duvar resimleri, antropomorfik kaplar vb.de tasvir edilmesi Göktürk devri küpelerini tarihlendirmede büyük rol oynarlar. Düşüncemize göre, Göktürk Devri küpeleri tüm bu özellikleri ile Türk sanatında zincirin önemli halkaları olarak görülmeyi hak etmektedirler.



**F.10-** Göktürk Devri Küpelerinin Buluntu Yerlerini Gösteren Harita  
(Google Maps'den düzenlenmiştir)

## KAYNAKÇA

- Arslanova, F. H., “Pogrebeniya Tyurkskogo Vremeni v Vostoçnom Kazahstane”, **Kul'tura Drevnih Skotovolov i Zemledel'tsev Kazakhstana**, Almaata 1969, s.43-57.
- Avşar, Lale, “Türk Takılarında Umay İnancının İzleri ve Avrasya Kökleri”, **İDİL Sanat ve Dil Dergisi**, Cilt 1, Sayı 1, Kış 2012, s.1-24.
- Balint, Csanat, “VI.-VIII. Yüzyıllarda İç Asya ve Orta Asya'daki Türk Tipi Arkeoloji Anıtları”, **Türk Kültürü Araştırmaları**, 24, 1, 1986, s.7-32.
- Bayar, Dovdoi, “Eski Türk Anıtları ve Taş Heykelleri”, **Cengiz Han ve Mirasçuları Büyük Moğol İmparatorluğu**, ed. Samih Rıfat, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul 2006.
- Borodovskiy, Andrei, “Metal Makeup of the Old Turkic Silver Ware of Southern Siberia”, **3. Uluslararası Avrasya Arkeoloji Kongresi. Avrasya'da Türklerin Etno-Kültür Tarihi. ICEA 2011 Demirci Bildiriler**, ed. Semih Güneri, Anadolu Avrasya Enstitüsü, Bilim Ofset, İzmir 2012, s.288-295.
- Brikina, G. A., **Karabulak**, Akademiya Nauk SSSR Ordena Trudovogo Krasnogo Znameni İnstitut Arheologii, Moskova 1974.
- Dlujnevskaya, G. V., “Kudırge Kayası” Eski Türklerdeki Umay Tasvirleri Sorununa Bir Bakış”, çev. Muvaffak Duranlı, **Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi**, I, Ege Üniversitesi Basımevi, Bornova-İzmir 1996 s.235-240.
- Dosimbayeva, Ayman – Abdinur Nuskabay, **Tyurkskiy Arheologo-Etnografiçeskiy Kompleks Kumay – Kumay Türk Arkeoloji-Etnografya Kompleksi**, Astana 2012.
- Dosimbayeva, Ayman, **Zapadny Tyurkskiy Kaganat Kul'turnoe Nasledie Kazahskoy Stepi**, Almatı 2006.
- Gavrilova, A.A., **Mogil'nik Kudırge kak İstoçnik po İstorii Altayskih Plemen**, M.-L. 1965.
- Graç, A. D., “Drevnetyurksie Kurganı na Yuge Tuvı”, **Drevnosti Sibiri, Dal'neg Vostoka i Sredney Azii**, KSİA, 114, 1968, s.105-111.



- Graç, A. D., **Drevnie Koçevniki v Tsentre Azii**, GRVL, Moskva 1980.
- Klyaştorniy, S. G. – D. G. Savinov, **Stepme İmperii Drevney Evrazii**, Filologičeskiy Fakul'tet SPBGU, S. Peterburg, 2005.
- Kubarev, G. V., **Kul'tura Drevnih Tyurok Altaya (po Materialam Pamyatnikov)**, Akademiya Nauk Sibirskoe Otdelnie Institut Arheologii i Etnografii, Novosibirsk 2005.
- Malikov, Azim M., “Arkeolojik ve Yazılı Kaynaklara Göre Maverünnehir Türkleri (M.S.VI-VIII.Yüzyıllar)”, **Türkler Ansiklopedisi**, C.2, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s.142-151.
- Oktay, J. Özlem, “Göktürk Devri Pişmiş Toprak Figürinleri”, **1. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi Bildiriler 21-24 Kasım 2012**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul 2014, s.19-34.
- Oktay, J. Özlem, **VI-IX. Yüzyıllarda Orta ve İç Asya'da Maden Sanatı: Göktürk Devri**, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2013.
- Ögel, Bahaeddin, **Türk Kültür Tarihine Giriş V, Türklerde Ordu, Ordugah ve Otağ: Hunlardan Osmanlılara**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1985.
- Potapov, L. P., “Etnografik Verilerin Işığında Eski Türklerin Tanrısı Umay”, çev. Muvaffak Duranlı, **Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi**, I, Ege Üniversitesi Basımevi, Bornova-İzmir 1996, s.213-233.
- Pugaçenkova, G. A. – L.İ. Rempel', **İstoriya İskusstv Uzbekistana, S Drevneyşih Vremen do Serednih Devyatnadtsatogo Veka**, Moskva 1975.
- Savinov, D. G., “Drevnetyurkskie Kurganı Uzuntala (K Voprosu o Vıdeleonii Kurayskoy Kul'turi)”, **Arheologiya Severnoy Azii**, Novosibirsk 1982, s.102-122.
- Savinov, D. G., “Kudurginskiy Predmetniy Kompleks na Severnom Altae (po Materialam Osinskingskogo Mogil'nika)”, **Pamyatniki Drevnetyurkskoy Kul'turi v Sayano-Altai i Tsentral'noy Azii**, Novosibirsk 2000, s.170-177.

Skobelev, Sergey G., “Ancient Turks Fertility Goddess: Umai: The Style and Features of the Icanography”, **1. Uluslararası Avrasya Türk Sanatları Kongresi Bildiriler Kitabı 21-24 Kasım 2012**, MSGSÜ Yayınları, İstanbul 2014, s.35-44.

Skobelev, Sergey G., “Kurgan No.7 Mogil’nika Koybalı-Unikal’nıy Pamyatnik Drevnetyurkskoy Kul’turı s Territorii Zapadnogo Prisayan’ya”, **Pamyatniki Kul’turı Drevnih Tyurok v Yujnoy Sibiri i Tsentral’noy Azii**, Novosibirsk 1999, s.129-149.

Şulga, P. İ. – V. V. Gorbunov, “Fragment Dospaha iz Tyurkskogo Kenotafa v Doline r. Sentelek”, **Materialı po Voennoy Arheologii Altaya Sopredel’nih Territoriy**, İzdatel’stvo Altayskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Barnaul 2002, s.112-130.

Tabaldiev, Kubatbek, **Kurganı Srednevekovih Koçevnih Plemen Tyan-Şanya**, Bişkek 1996.

Vaynşteyn, İ., **İstoria Narodnogo Iskusstva Tuvı**, Moskova 1974.

Vladimirovna, Basova Natalya, **Ser’gi i Visoçnıe Podveski Naseleniya Yuga Zapadney Sibiri (V-XVIII vv.)**, Arheologii i Etnografii Sibirskogo Otdeleniya RAN, Novosibirsk 2010 (Doktora Tezi).

[http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW\\_INTER-FACE\\_STAND](http://museum.mmc.nsu.ru/?int=VIEW&el=3772&templ=NEW_INTER-FACE_STAND), 20.10.2013.

## AYRILIK ÇEŞMESİ MEZARLIĞI XVIII. YÜZYIL KADIN MEZAR TAŞLARINDA GÖRÜLEN BEZEMELER\*

### AYRILIK CESMESI CEMETERY ORNAMENTS SEEN ON THE WOMEN'S TOMBSTONES IN THE XVIII. CENTURY

Selma Gül\*\*

#### Öz

İstanbul Kadıköy’de bulunan Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı, Taşköprü Caddesi üzerinde yer almakta ve adını da Ayrılık Çeşmesi’nden almaktadır. Bu mezarlığın Üsküdar’dan başlayıp Kızıltoprak’a kadar uzanan büyük “Karaahmet Mezarlığı”nın günümüze kalabilen son parçası olduğu ifade edilir. Mezarlığa XVIII. yüzyıl sonlarına doğru defin yapılmaya başlanmış ve XX. yüzyıl başlarına kadar devam etmiştir. Mezarlıkta saraya mensup ya da sarayda görevli kişilerin yanı sıra toplum içinde statüsü yüksek saray çalışanlarının yakınlarının kabirleri de bulunmaktadır. Ölen kişinin toplumdaki yeri ne kadar önemliyse kendisinin ya da yakınının mezar taşı da, çoğunlukla, o kadar gösterişli olmaktadır. Bu bağlamda “*Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı; XVIII. Yüzyıl Kadın Mezar Taşlarında Görülen Bezemeler*” üzerine bir çalışma hazırlanmıştır.

Mezar taşlarında geleneksel bezemelerin yanında Batılılaşmanın etkisiyle ortaya çıkan Avrupalı karakterde bezemeler de bulunmaktadır. Bezemeler Türk Sanatı’ndaki yeri ve metaforik anlamlarının yanında, mezar taşları üzerindeki değişimleri ele alınarak kronolojik olarak değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Mezarlık, Mezar Taşı, Süsleme, Ayrılık Çeşmesi, 18. yüzyıl

---

\* Bu makale 2009 yılında tamamlanan Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı’nda Prof. Dr. Hatice Örcün Barışta danışmanlığında hazırlanan “Kadıköy Taşköprü Caddesi Mezarlığı (Batı Yönündeki 18. Yüzyıl Mezar Taşlarının Sanat Tarihi Açısından Değerlendirilmesi)” isimli yüksek lisans tezinden geliştirilmiştir. Makale 2013 yılı Ekim ayında gerçekleştirilen “XVII. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu”nda bildiri olarak sunulmuştur.

\*\* Sanat Tarihiçisi, İstanbul / Türkiye selmagul02@hotmail.com

### Abstract

Ayrılık Çeşmesi Cemetery, situated in Kadıköy, Istanbul, is located on Taşköprü Street and named after Ayrılık Çeşmesi. This cemetery is stated to be the last survived part of the large “Karacaahmet Cemetery”, extending from Üsküdar to Kızıltoprak. Burials in the cemetery began towards the end of the XVIII. century and continued until the beginning of the XX. century. In the cemetery, as well as the courtiers, there are tombs of the courtier relatives’ with high status in society. If the deceased’s status in society is important, his or her relative’s tombstone is that much flamboyant. In this context, a study on “*Ayrılık Çeşmesi Cemetery; Ornaments Seen on the Women’s Tombstones in the XVIII. Century*” has been prepared.

On the tombstones, besides traditional ornaments, there are ornaments that have European features by the effect of Westernization. The ornaments have been evaluated chronologically by considering the changes on the tombstones, as well as their places in Turkish Art and their metaphorical meanings.

**Keywords:** Cemetery, Tombstone, Ornament, Ayrılık Çeşmesi, 18<sup>th</sup> century

Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı, Kadıköy’de Taşköprü Caddesi üzerinde yer alır ve cadde boyunca devam eden uzun ve dar bir alanı kaplar. Adını ise yine aynı cadde üzerinde bulunan ve XVII. yüzyılın başlarında Kızlarağası Gazanfer Ağa tarafından yapıldığı bilinen<sup>1</sup> Ayrılık Çeşmesi’nden almıştır (F.1,2). Bu mezarlığın Üsküdar’dan başlayıp Kızıltoprak’a kadar uzanan büyük “Karacaahmet Mezarlığı”nın günümüze kalabilen son parçası olduğu ifade edilir.<sup>2</sup> Mezarlık, Ayrılık Çeşmesi ve Namazgâhından itibaren hafif bir yokuş halinde yükselen arazide, tarihi Bağdat yolunun iki yanında uzanmaktaydı (P.1).<sup>3</sup> Fakat mezarlığın Acıbadem caddesinden inerken sağ tarafta kalan kısmı yol çalışmaları nedeniyle istimplâk edilmiştir. Bugün bu alandan hiçbir iz kalmamıştır (P.2). Her yıl kutsal toprakları ziyarete giden hacılar kafilesi yakınları tarafından Ayrılık Çeşmesi önünden uğurlanır, aynı zamanda Anadolu kervanları da yolcuların yakınları tarafından Ayrılık Çeşmesi’nden geçirilirdi. İstanbul’dan ayrılan bir yolcu son namazını çeşmenin arkasındaki namazgâhta kılar ve Anadolu’da görev alan vezirler de, Üsküdar halkına burada alay gösterirlerdi.<sup>4</sup> Mezarlığın bulunduğu yer, Anadolu cihetinde sefere çıkan orduların başındaki padişah, serdar ve vezirlerin ayrıldıkları, vedalaştıkları yer olarak da geçmektedir.<sup>5</sup> Bu durumla ilgili Hıfzı Topuz’un “*Meyyale*” adlı romanında başka bir anekdot yer almaktadır.<sup>6</sup> Genellikle saraya mensup kişilerin kabirlerinin bulunduğu mezarlığa XVIII. yy. sonlarına doğru defin yapılmaya başlanmış ve XX. yy. başlarına kadar devam etmiştir.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Ziya Nur Sezen, “Ayrılık Çeşmesi”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.4, İstanbul, 1994, s.488.

<sup>2</sup> Semavi Eyice, “Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C 4, İstanbul, 1994, s. 488-489.

<sup>3</sup> Eyice, **a.g.e.**, s.488.

<sup>4</sup> Reşat Ekrem Koçu, “Ayrılık Çeşmesi”, **İstanbul Ansiklopedisi**, C.3, İstanbul, 1960, s.1631.

<sup>5</sup> Mesut Koman, “İstanbul’un Bazı Önemli Eski Kabirleri-Yerinde duran ve kaybolan”, **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni**, S 49/328, İstanbul, Eylül-Ekim 1975, s. 31.

<sup>6</sup> Hıfzı Topuz’un *Meyyale* adlı romanında Abdülaziz’in tahta çıkmasından sonra kötü giden ekonomiyi düzeltmek amacıyla bir takım önlemler alınmış ve Sadrazam Fuat Paşa saraylardaki altın ve gümüşten yapılmış kap kacakları toplatmış ve yasaklatmıştır. Bu duruma şaşırان Sultan Abdülaziz Fuat Paşa’ya “Bu iş nasıl olur Sultanların tabağını, çanağını nasıl alırsınız?” demiş. Fuat Paşa’ da “Alınır efendim, alınır. Allah göstermesin Devlet-i Âli kötü bir duruma düşse hep birlikte Konya’ya gitmeye kalksak, Sultan Efendiler yolda Ayrılık Çeşmesi’nden bu taşlarla mı su içecekler?” diye karşılık vermesi mezarlığın bulunduğu yerin önemli bir geçiş noktası olduğunu yinelemektedir. Hıfzı Topuz, **Meyyale**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008, s. 84.

<sup>7</sup> Eyice, **a.g.e.**, s.489.

Bu makalede Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı'nda yer alan XVIII. yüzyıla ait tarihleri belirlenebilen kadın mezar taşlarında görülen bezemelerin tespit edilmesi ve bezemelerin XVIII. yüzyıl içinde geçirdiği değişimler ele alınarak kronolojik bir değerlendirmesinin yapılması yanında metaforik anlamlarının da üzerinde durulması amaçlanmıştır. Genel olarak çalışmada kadın mezar taşları toprağa gömülü ve kapak taşlı olmak üzere iki grupta ele alınmıştır. Kadın mezar taşları tipolojik olarak baş taşları ve ayak taşları ana başlıkları altında incelenerek bunlar da alt başlıklarla gruplandırılmıştır. Dört grupta incelenen *kadın baş taşları*; dikdörtgen gövdeli başlıklı baş taşları, dikdörtgen gövdeli üçgen tepelikli baş taşları, dikdörtgen gövdeli bitki tepelikli baş taşları ve dikdörtgen gövdeli sivri kemerli baş taşlarından oluşmaktadır. Yine dört grupta ele alınan *ayak taşları*; dikdörtgen gövdeli sivri kemerli ayak taşları, dikdörtgen gövdeli üçgen tepelikli ayak taşları, dikdörtgen gövdeli başlıklı ayak taşları ve silindir gövdeli ayak taşlarından oluşmaktadır. Bunlardan, başlıklı olan ayak taşları kesin olarak kadın mezar taşlarına aittir. Fakat diğer ayak taşlarının, taşındıkları için kadın ya da erkek mezar taşlarından hangisine ait olduğu konusu belirsizdir. Mezar taşlarının gövde ve başlık tipolojileri araştırmacıların yaptıkları gruplandırmalar temel alınarak değerlendirilmiştir.<sup>8</sup>

2007 yılından itibaren belli aralıklarla gidilen mezarlığa en son 2016 Kasım ayında gidilmiştir. İki tarih arasında durum değişmemiştir. Mezarlıktaki mezar taşlarının pek çoğu başları gövdelerinden ayrılmış, orta yerinden kırılmış, ayak veya baş taşı eksik vaziyettedir. Bunun yanında bazı mezar taşlarının gövdelerinden ayrılmış olan başlıkları, mezarlığı çevreleyen duvarda örgü niyetine kullanılmıştır. Kitabeler incelendiğinde aynı kapak taşı üzerinde yer alan baş taşı ve ayak taşının, aynı mezara ait olmadığı genellikle her birinin mezarlığın başka bir bölümünden taşındığı anlaşılmıştır. Pek çok taş orijinal yerinde durmamaktadır. Mezarlıkta daha önceden yerleri belirlenen taşların yerinde olmadığı, toprağa gömülü olan

<sup>8</sup> Hans Peter Laqueur, **Hüve'l-Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2013, Jean Louis Bacque Grammont - Hans Peter Laqueur – Nicolas Vatin, "Tarihsel Kaynak Olarak Osmanlı Mezarlıkları Uygulanan Yöntemler ve Bilgisayarla Yapılabilecek İşlemler", **Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi**, TTK, Ankara, 1992, s. 197-214, Tablolar için bkz: Selma Gül, **Kadıköy Taşköprü Caddesi Mezarlığı (Batı Yönündeki 18. Yüzyıl Mezar Taşlarının Sanat Tarihi Açısından Değerlendirilmesi)**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009.

taşların, mezarlıkta otları yolarak temizlik işlemi yapan hizmetliler tarafından gömülü oldukları yerden yüzeye çıkarıldığı ve bunların toplu halde bir yere yerleştirildiği görülmüştür (F.3,4).<sup>9</sup> Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu tarafından 1970'lerin başında söz konusu mezarlıkta bir kurtarma çalışması yapılmıştır. Bu çalışmada mezarlık temizleme işlemi sırasında tonlarca molozun çıkarıldığı, kırılmış olan mezar taşlarının yapıştırılarak mezarlığın yüksek ve yeşile boyalı parmaklıkla çevrilip, koruma altına alındığı ifade edilir.<sup>10</sup> Aradan geçen 46 yıl mezarlıktaki durumu 1970'lerden öncesine geri götürmüş, mezar taşları eski haline geri dönmüştür. Mezarlıktaki çoğu taş kırılmış ve yıkılmış durumdadır.

Mezar taşlarındaki süslemeler bitkisel, nesnel, mimari, geometrik ve yazı olmak üzere dört grupta incelenmiştir. Burada bütün kadın mezar taşlarına yer vermek mümkün olamayacağından benzer süslemeler içeren taşlardan bir örnek verilmiştir.

### Bitkisel Bezemeler

Bitkisel bezemeler natüralist, natüralist olmayan (soyut), ağaç motifli - ri, meyveler olarak gruplandırılmıştır.

Natüralist üslupta gördüğümüz bitkisel bezemeleri bir grupta toplarsak *akantus yaprakları*, mezar taşlarının dikdörtgen gövdelerinde kitabe üstlerinde, tepeliklerinde ve tepelikle gövde arasında bordür şeklinde karşımıza çıkmaktadır (F.5, Ç.1). *Gül* motifi ise kadın mezar taşlarında tepeliklerde ve gövde kenarlarında vazo içinde ya da bir buket olarak ve başlıkların altında kabara biçiminde tasvir edilmişlerdir (F.6,9,12, Ç.3). *Karanfil* bezemesi, başlıklı mezar taşlarında fes biçimindeki başlığın altında tasvir edilirken, üçgen tepelikli bir mezar taşında ise, gövdenin üst kısmında kitabe köşelerine yerleştirilmiş birer vazo içinde yer almaktadır (F.6,9, Ç.3). Birkaç yapraktan oluşan ve *kır çiçekleri* olarak adlandırdığımız bitkisel

<sup>9</sup> Bu durum 2009 yılında tespit edilmiştir. 2013 yılında ise mezar taşlarının bilinçli olarak kırılarak parçalandığı tespit edilmiş ve konuyla ilgili gerekli mercilere yazılar yazılmıştır. 15 Temmuz 2014 tarihli İstanbul V Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nden cevaben gelen yazıda, mezarlığın İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından bir proje kapsamında bakım ve onarımı yapılacağı belirtilmiştir. Fakat henüz mezarlıkla ilgili fiili bir çalışma başlatılmamıştır.

<sup>10</sup> Çelik Gülersoy, "İstanbul Tarihinin Mezar Taşları", **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni**, S. 49/328, İstanbul, 1975, s. 6.

bezemeler üçgen tepelikli mezar taşında tepelikle gövdeyi ayıran bir bordür biçimde tasvir edilmiştir (F.8). Osmanlı döneminin en sevilen süslemelerinden olan *Lale* motifi, bitkisel tepelikli mezar taşlarında, tepeliğin ortasında bulunan vazo içine yerleştirilmiş muhtelif çiçekler arasında yer alırken (F.5, Ç.1); kitabenin köşelerine yerleştirilmiş başka çiçeklerle birleştirilmiş buket biçiminde de tasvir edilmiştir (F.14). *Lale* motifi üçgen tepelikli iki mezar taşında ise, gövdenin kenarlarına yerleştirilen birer vazo içinde yer alır (F.12,13). *Zerrin*, kitap sanatlarında sıkça kullanılmış<sup>11</sup> bir motif olarak mezar taşlarında da yer bulmuş ve üçgen tepeliği taçlandıran palmet motifinin altından zincir gibi dolanarak aşağıya doğru sarkar bir biçimde tasvir edilmiştir (F.8, Ç.2). *Gelin çiçeğine* benzeyen bir başka süsleme, bitki tepelikli bir mezar taşında vazodan çıkan çiçekler arasında, vazunun sağından ve solundan aşağıya doğru sarkıtılmış bir şekilde tasvir edilmiştir (F.5, Ç.1).

Natüralist olmayan üslupta soyut motifler olarak değerlendirdiğimiz bitkisel bezemeler arasında *Palmet*, üçgen tepelikli örneklerde, tepeliğin kenarları boş bırakılarak ortadaki sarmaşığa benzer süslemenin, tepeliğin üçgen köşelerine gelen kısımlarına birer palmet yerleştirilmiş böylece kompozisyon devam ediyormuş hissi uyandırılmıştır (F.6,8,12). *Rûmi* düzenlemeleri ise tepelikle gövde arasında geçiş ögesi olarak bordür biçiminde ve üç palmetli kabartmaların içinde girift bir kompozisyon olarak tasvir edilmiştir (F.12). *Soyut Yapraklar* olarak adlandırılan motifler çok fazla stilize edildikleri için ne oldukları konusunda bir fikir oluşturulamayan yaprak motifleri olarak bu grupta toplanmıştır. Soyut yapraklar genellikle gövdedeki yazı kartuşlarının hemen üstünde ya da bitkisel tepeliklerin tepesinde, taç biçiminde uygulanmıştır. Soyut yapraklar ortasında küçük oval bir çerçeve ile birlikte tasvir edilmişlerdir. Bunun dışında yay biçiminde sıra sıra dizilmiş yapraklardan da oluşmaktadır (F.5,13,14,16,17, Ç.4). Gülbezek denilen *rozet* bezemesi dikdörtgen gövdeli, başlıklı baş taşlarında karşımıza çıkar. Dairevi biçimli bu süslemeler, genellikle lahitli mezar taşlarında lahitlerin yüzeylerinde görülürler. Mezar taşlarında gövde kısmında, kitabenin üstünde tamamlanmamış bir şekilde tasvir edilmiştir (F.15, Ç.5). *Sarmaşık* benzeri motif üçgen tepelikli mezar taşlarının tepeliklerini kaplayacak şekilde tasvir edilmiş ve tepeliğin kenarları bo-

<sup>11</sup> Yıldız Demiriz, **Osmanlı Kitap Sanatlarında Natüralist Üslupta Çiçekler**, Acar Matbaacılık Tesisleri, İstanbul, 1986, s.31.



şaltılarak süsleme kabartılmış, motife de üçgen şekli verilmiştir (F.6,12).

Ağaç olarak karşımıza çıkan bezemelerden, ayak taşlarında gördüğümüz servi motifi, bir örnekte tek tasvir edilirken (F.10); hurma ağacıyla birlikte tepesi eğik bir biçimde tasvir edilmiş bir başka örnek de mevcuttur (F.11).

Meyve olarak mezar taşlarında yer alan bezemelerden *kayısı* motifi bitkisel tepelikli mezar taşlarında tepeliğin ortasında kâse içinde tasvir edilmiştir (F.14,16, Ç.4,6). *Nar* motifi, bitkisel tepelikli baş taşında, tepeliğin ortasına yerleştirilmiş vazodan çıkan muhtelif çiçekler arasında iki tane *narçiçeği* olarak yer alırken, yine aynı taşın gövdesinde kitabe köşeliklerinde de *narçiçeğine* rastlanmaktadır (F.5). *İncir* Osmanlı mezar taşlarında en sık rastlanılan meyvelerdendir. Üçgen tepelikli bir örnekte gövde kısmında kitabeden önce, gövde kenarlarına yerleştirilmiş birer tabak içinde tasvir edilmişlerdir (F.8, Ç.2).

### Nesneli Bezemeler

Kadın mezar taşlarında nesneli bezemelerde aksesuar olarak ele alınabilecek motiflerden biri olan ve bitkisel tepelikli mezar taşında gördüğümüz *püskül* motifi, mezar taşı kitabesini kıvrımlar yaparak çevreleyen bir sicim üzerinde, kitabenin sonunda üç adet olarak tasvir edilmiştir (F.16, Ç.6). Bitkisel tepelikli mezar taşında görülen *inci dizisi*, tepeliğin yüzeyinde yer alan kıvrımlar arasına yerleştirilmiş, aynı zamanda tepelikle gövdeyi ayıran ince bir bordür şeklinde tasvir edilmiştir (F.5,16). *Takı* bezemesi ise bir mezar taşında tespit edilmiş, bir kısmı toprak altında kaldığı için tarihi belirlenememiştir. Fakat dönemin diğer takı tasvirli mezar taşlarıyla benzerlik göstermesinden dolayı 18. yüzyıl olarak değerlendirilmiştir. Bu örneğin baş taşının boyun kısmında *beşi bir yerde* ye benzer biçimde tasvir edilmiş tepede inci dizileriyle son bulmuştur (F.17). Benzer bir takı tasviri örnek Süleymaniye Camii haziresinde bulunan 1745-46 tarihli mezar taşında yer alır (F.18). 18. yüzyıla dair bu tür örnekler çoğaltılabilir. Tam olarak nesneli bezeme olarak adlandırılmasa da aksesuar olarak günlük kullanım eşyaları arasına girebilecek olan ve daha çok antropomorfik bir görünüm sağlamak amacıyla yapılmış olması muhtemel olan fes biçiminde başlıklar baş ve ayak taşlarında karşımıza çıkmaktadır (F.17,19).

Günlük kullanım eşyalarına örnek olan bezemelerden Osmanlı mezar taşlarında sıkça gördüğümüz *kâse* motifi Kitabe üstünde köşelerde yayvan bir biçimde tasvir edilmiştir (F.8, Ç.2). Bununla birlikte alçak kaideli, ağzı geniş ve dalgalı bir forma sahip ve yüzeyi süslemeli kâseler de tasvir edilmiştir (F.18). Üçgen tepelikli mezar taşlarında ise tepeliğin ortasında yer alan *kâse* yüksek kaideli ve dalgalı ağızlı bir formda ve kaideyle kâsenin gövdesi arasında bilezik olacak biçimde (F.14,16 Ç.4,6). *Vazo* motifleri ise gövde kısmında kitabenin köşelerinde geniş dalgalı kenarlı yivli gövdeli tasvir edilirken (F.5); bir başka *vazo* motifi düz gövdeli ters çan biçiminde tasvir edilmiştir (F.13). Aynı zamanda mezar taşlarında gövdede kitabenin köşelerinde yer alan *vazo* motifleri de, ağzı dar, haznesi yuvarlak ve geniş, *şükûfedan vazo*<sup>12</sup> olarak tasvir edilmişlerdir (F.6,12).

*Bereket boynuzu* motifi, üçgen tepeliğin köşelerinde, bir halkanın içinden geçen şekilde stilize edilerek tasvir edilmiştir (F.8, Ç.2).

### Mimari Bezemeler

Mezar taşlarında mimari unsur olarak rastladığımız *burma sütunce* motifi, baş taşı gövdesinde, burmalı bir biçimde kitabeyi iki yandan sınırlandırmaktadır (F.15, Ç.5). Bir başka öge olan *sütun* ise, bitkisel tepelikli mezar taşında tepeliğin yüzeyine karşılıklı olarak iki tane yerleştirilmiş ve korint düzenine benzer başlıklarla tasvir edilirken; gövde ile tepelik arasında kalan yatay dikdörtgen alanın kenarları korint başlıklı üzeri yivli gövdeli sütunlarla sınırlandırılmıştır (F.21). Bazı örneklerde ise sütunların gövdeleri saklı tutulmuş gibi sadece sütun başlıkları konsol gibi tasvir edilmiştir (F.5,14). Özellikle çeşmelerde sıkça kullanılan ve bu konumuyla mimari bezemeler başlığı altında ele alınan *stilize istridye kabuğu* üçgen tepelikli baş taşlarında, gövde kısmında kitabelerin üstünde bulunur. (F.6,12).

### Geometrik Bezemeler

Geometrik bezeme, iki örnekte karşımıza çıkmaktadır. İlk örnekte baş taşı üzerinde yer alan kitabeyi sınırlandıran sütünceler üzerinde *burma* biçiminde tasvir edilirken (F.15, Ç.5); diğer örnekte istridye kabuğunun ortasında *çarkifelek* motifi olarak tasvir edilmiştir (F.6).

<sup>12</sup> Azade Akar, "Tezyini San'atlarımızda Vazo Motifleri", **Vakıflar Dergisi**, S.8, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1969, s.267-271.

## Yazı

Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı mezar taşlarında sülüs hattı kullanılmıştır. Mezar taşlarında kitabede önce başlangıç ifadesi yer aldığı gibi doğrudan ölen kişinin kimliğine yönelik ifadelere girilen mezar taşları da mevcuttur. Başlangıç ifadeleri “*Hûve’l-Hayyû’l-Bâki, Hûve’l-Bâki, Huve’l-Hallâkû’l-Bâki, Lâ İlâhe illallah Muhammedu’r- Resulullah, Lâ ilâhe ille’llah Muhammedu’r-Resulullah Hûve’l-Hallâkû’l-Bâki, Hûve’l-Hayyu’l-Lezi Lâ-Yemut*” şeklindedir. Ardından insanlara uyarı, durum bildirme, sebep bildirme, insanlardan istek, meslek, sülale isimleri, Allah’tan istek (dua) ve isimleri içeren ifadeler yer alır.

## Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı XVIII. Yüzyıl Kadın Mezar Taşlarındaki Bezemelerin Değerlendirilmesi

Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı XVIII. yüzyıl kadın mezar taşlarında gördüğümüz bezemeler, doğada yer alan şekillerinin yanı sıra stilize edilerek de işlenmişlerdir. İnsanların günlük yaşamlarında sıkça kullandıkları bu bezemelerden bazıları, birtakım sembolik anlamlar içeren öğeler olarak da mezar taşları üzerinde yerini almıştır.

Mezarlıktaki mezar taşlarında başlıkların altında kabara şeklinde ve vazo içinde gördüğümüz motiflerden biri olan *gül*, Hz. Muhammed’in sembolüdür. Hz. Muhammed’in gülü çok sevdiği ve başlığının içinde gül yaprakları taşıdığı hatta terinin gül gibi koktuğu ifade edilir.<sup>13</sup> Kadın mezar taşlarının başlıklarında gördüğümüz kabara biçimindeki gül motifleri de ölen kişinin evlenmemiş bekâr bir genç kız olduğuna işaret eder.<sup>14</sup> Bir diğer motif *incir* ise cennet meyvesi olarak bilinmekte ve Kur’ân-ı Kerîm’de Tin (İncir) sûresinde (Tin S.1,2,3,4,5): “İncire ve zeytine, Sina dağına ve şu emin beldeye yemin ederim ki, biz insanı en güzel bir biçimde yarat-tık...” şeklinde ayet yer almaktadır.<sup>15</sup> *Zerrin* eski kaynaklarda ‘kadeh’ ola-

<sup>13</sup> Ayla Ersoy, “Geleneksel Süsleme Sanatlarında Kullanılan Bazı Çiçek Motiflerinin İslam İnancı İle İlgisi”, **Sanat ve İnanç/2 Rıfkı Melul Meriç Anısına**, haz. Banu Mahir-Halenur Katipoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2004, s.245-249.

<sup>14</sup> Osman Öndeş, “Karacaahmet Mezarlığı”, **Hayat Tarih Mecmuası**, C.1, S.2, Doğan Kardeş Matbaası, İstanbul, 1975, s.43.

<sup>15</sup> **Kur’ân-ı Kerîm Açıklamalı Meali**, haz. Hayrettin Karaman, Ali Özek vd., Türk Diyanet Vakfı Yayınları / 86-F, Ankara, 2000, s.614.

rak da geçer ve deve boynu, sim, katmer isimlerinin yanı sıra fulya, zerren, boru olarak adlandırılan çeşitleri de vardır.<sup>16</sup> Osmanlı Sanatı'nda hemen her alanda kullanılan ve en sevilen çiçek *lale*, mezar taşlarında da karşımıza çıkmaktadır. Avrupa'ya Türkler tarafından yayılan bu çiçek birbirinden farklı biçim ve renklerde üretilmiş<sup>17</sup> ve bu süsleme sanatlarına da yansımıştır. Eski harflerle "lam, elif, he" olarak yazıldığında "Allah" ismindeki harfleri taşıdığından Türk Sanatı'nda ayrı bir yeri vardır. Bununla birlikte Allah'ın birliğini simgeler. 'Allah' ve 'Lale' sözcüklerinin ikisinin de ebced hesabındaki harf değerlerinin 66 sayısını vermesi, lale çiçeğine kültürümüzde ayrı bir önem ve anlam verilmesini sağlamıştır. Aynı zamanda lale, İstanbul'dan Avrupa'ya yayılacak kadar popülerlik kazanmış, XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyıl sonlarına kadar İstanbul'da soyluluğun ve kent inceliğinin göstergesi olmuştur.<sup>18</sup> *Hurma* ve *nar* gibi meyveler ölümsüzlük ve ilâhi kudretin birer işareti olarak görülmüşlerdir<sup>19</sup>. Kur'an-ı Kerim'deki cennet ayetlerinde de, cennetteki kişilerin hurma diplerine uzanarak orada gölgelenecekleri anlatılır.<sup>20</sup> *Nar* bolluk ve bereketin simgesi olarak tasvir edilir. Kur'an-ı Kerim'in En'am sûresinde (En'am S.99 ): "O gökten su indirendir. İşte biz onunla her türlü bitkiyi çıkarıp onlardan yeşillik meydana getirir ve o yeşil bitkilerden, üst üste binmiş taneler, -hurma ağacının tomurcuğunda da aşağıya sarkmış salkımlar- üzüm bahçeleri, zeytin ve nar çıkarırız..." ayeti yer almaktadır.<sup>21</sup> Cenneti anlatan bu ayetlerden esinlenilerek mezar taşları üzerlerine resmedilmiş olan ağaç ve meyveler bir nevi ölen kişinin cennete gitmesini dileyen birer dua şeklindedir. Aynı zamanda mezar üstüne ağaç dikmenin kabir azabını azaltacağına ilişkin hadisî şeriflerin varlığı<sup>22</sup>, mezar taşlarına sembolik olarak ağaç motiflerinin işlenmiş

<sup>16</sup> Yıldız Demiriz, **Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler**, Yorum Sanat, İstanbul, 2005, s.289.

<sup>17</sup> Demiriz, **a.g.e.**, 2005, s.282.

<sup>18</sup> Ersoy, **a.g.e.**, 2004, s.2.

<sup>19</sup> Canan Cimilli, "Osmanlı'da Servi Motifinin İnançla Bağlantısı", **Sanat ve İnanç/2 Rıfkı Melul Meriç Anısına**, haz: Banu Mahir-Halenur Katipoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2004, s.225.

<sup>20</sup> Talha Uğurluel, "Eyüp Mezar Taşlarında Cennet Meyveli Mezar Taşları", **Eyüp Sultan Sempozyumu VIII Tebliğler 7-9 Mayıs 2004**, Eyüp Belediyesi, İstanbul, 2004, s.119.

<sup>21</sup> **Kur'an-ı Kerim Açıklamalı Meali**, haz. Hayrettin Karaman, Ali Özek, vd., Türk Diyanet Vakfı Yayınları / 86-F, Ankara, 2000, s.133.

<sup>22</sup> Aziz Doğanay, "Türklerde Ahiret İnancının Mezar Yapı ve Bezemelerine Tesiri", **Sanat ve İnanç/2 Rıfkı Melul Meriç Anısına**, haz. Banu Mahir-Halenur Katipoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2004, s.136.

olmasında etkili olmuştur. Bunlardan biri de Osmanlı bezeme sanatında en çok rastladığımız motiflerden biri olan *servi ağacı*dır. Servi, herdem yeşil renkliliğiyle uzun ömürlülüğü, sonsuzluğu simgelemektedir.<sup>23</sup> Mezar taşlarında görülen tepesi yana yatık olarak tasvir edilmiş servi ağacı, yarıdanın karşısında boynu bükük kalmayı, çaresizliği sembolize eder.<sup>24</sup> Aynı zamanda servinin ‘Ehramı’ denilen düzgün ve uzun boylu şekli, Arapça yazılış tarzı ile Allah’ın Elif harfine benzetilmiş ve ‘Vahdet-i vücûd’un bir işareti olarak görülmüştür.<sup>25</sup> Mezarlıklara ölülerin topraklarındaki kokuları dağıtmak için reçine kokulu servi ağaçlarının dikilmesi<sup>26</sup>de mezar taşları üzerine yansımalarının bir sebebidir. Bu tür bezemeler vefat eden kişinin arkasından yapılan dua olan “Allah mekânını cennet etsin” gibi temennilerin taşta yansımaları olarak görülür ve mezar taşı ustalarının bu duaları resmederek taşta geçirmiş olmalarıyla, sanki “biz cennet meyvelerini vefat eden kişinin taşına yazıyoruz, Allah’ta gerçeğini O’na ikram etsin” demeye getirmiş oldukları düşünülür.<sup>27</sup>

*Palmet* ve *rûmi* gibi İslamiyetten önceki dönemlerden beri kullanılagelen bezemeler İslamiyetle birlikte çeşitlilik kazanmış ve Türk Sanatı’nda pek çok alanda olduğu gibi mezar taşlarında da kendine yer bulmuştur. Mezar taşlarındaki üçgen tepeliklerde görülen üç palmetli bezemelerden oluşan düzenleme Süleymaniye Camii portalinde bulunan üç palmetli tepeliğe benzerliğiyle dikkat çeker (F.12,23). William Hogart’ın “güzelliğin çizgisi” diye tanımladığı “S” kıvrımı<sup>28</sup> ve C kıvrımı terimlerinin tam olarak ne zaman Türk sanatı terminolojisine girdiği bilinmemekle birlikte ansiklopedik sözlüklerde rokoko sanatı tanımlanırken *C* ve *S scroll* terimi kullanılmıştır.<sup>29</sup> Rokoko sanatının asıl unsuru C kıvrımı olmasına karşılık Barok üslubuyla iç içe geçmesinden dolayı C ve S kıvrımları olarak da tanımlanabilmektedir. Fiske Kimball rokoko üslubunu anlattığı eserinde

<sup>23</sup> Cevdet Çulpan, (Antik Devirler) den (Zamanımız) a kadar İlahiyat-Edebiyat-Tıp ve Sanat Tarihlerinde Serviler, C. I, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul, 1961, s.16.

<sup>24</sup> Cimilli, a.g.e., s. 229.

<sup>25</sup> Çulpan, a.g.e., C. II, 1961, s.75.

<sup>26</sup> Cimilli, a.g.e., s.225-26.

<sup>27</sup> Uğurluel, a.g.e., s.8.

<sup>28</sup> William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, ed. Charles Davis, John Reeves for the Author, London, 1753, s.13.

<sup>29</sup> Hans Huth, “Rococo art”, *The Encyclopædia Britannica*, Vol.19, William Benton, Publisher, USA, 1972, s.429, Ayrıca bkz: Thomas P. Campbell, *The Metropolitan Museum of Art Guide*, The Metropolitan Museum of Art, Newyork, (tarih yok), s.316.

bu üslubu tanımlarken *C scroll* ve *S scroll* terimlerini kullanmıştır.<sup>30</sup> Aynı şekilde başka bir yayında Avrupa mimarisinde ve dekorasyonunda görülen, C ve S kıvrımlarının, akantus yapraklarıyla birleşmesinden oluştuğu ifade edilirken, bu bezemelerin Fransa'dan Almanya'ya gravürler aracılığıyla ulaştığı belirtilir.<sup>31</sup> Bu ifadeden aynı durumun Osmanlı için de söz konusu olduğu söylenebilir. Nitekim 18. yüzyılda İstanbul'a gelen Fransız elçilerin beraberlerinde hediyeler getirdiği ve bu hediyeler arasında dönemin Fransız mimari ve dekorasyonunu anlatan albümler ve kitaplar olduğu bilinir. Topkapı Sarayı Müzesi hazine kütüphanesinde bulunan kitapların kenarlarına Osmanlıca açıklama kâğıtlar yapıştırılmıştır. Bunlar hazine kütüphanesine ait yani padişahın özel kullanıma ayrılmış kitaplardır. Sayfa kenarlarına Osmanlıca açıklamalarının yapılmış olması ise padişahın ve yakın çevresinin bu dokümanlara ilgi duyduğuna ve muhtemelen mimarlara örnek olarak gösterdiklerine işaret eder.<sup>32</sup> Rokoko Barok'un uzantısı olarak tanımlansa da gerçekte ondan kopuştur. XVII. yüzyılda Batı Sanatı'nda ortaya çıkan Barok üslubun<sup>33</sup> etkileri Osmanlıya da yansımış ve "*C ve S*" kıvrımları ya da eğrileri<sup>34</sup> olarak adlandırılan bezemeler XVIII. yüzyılla birlikte Osmanlı'da sanatın her dalında kendini göstermeye başlamıştır. Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı'ndaki kadın mezar taşlarında da karşımıza çıkan bu bezeme unsurları, batı menşeli bezemelerle geleneksel bezemeler arasındaki geçişi yansıtan öğelerdir.

Bazı mezar taşlarında görülen ve tam olarak adlandırılmayan bir bezeme ise *sarmaşık* olarak değerlendirilmiştir (F.12).

Nesneli bezemelerde en çok karşımıza çıkan bezeme unsuru *vazodur*. Vazo motifinin yaygın olarak kullanılması, suyun hayat kaynağı ve temiz-

<sup>30</sup> Fiske Kimball, **The Creation of The Rococo**, Director: Philadelphia Museum of Art, The Southworth-Anthoensen Press, Portland, Maine, 1943, s.223.

<sup>31</sup> Liselotte Andersen, **Baroque and Rococo Art (Panorama of World Art)**, Hary N. Abrams Inc., London, 1969, s.227.

<sup>32</sup> Gül İrepoğlu, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", **Topkapı Sarayı Yıllığı**, Yıllık:1, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1986, s.61, Ayrıca bkz: Feryal İrez, "Topkapı Sarayı Harem Bölümü'ndeki Rokoko Süslemenin Batılı Kaynakları", **Topkapı Sarayı Yıllığı**, Yıllık:4, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1990, s.34-54.

<sup>33</sup> Celal Esad Arseven, **Sanat Ansiklopedisi**, C.1, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1983, s.175-176.

<sup>34</sup> Ayda Arel, **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci**, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul, 1975, s.70-71.

lik vasıtası olarak eski çağlardan beri kutsal sayılması ve vazonun da suyu barındıran bir kap olarak, aynı inancın sembolü olarak görülmesine bağlanırken, aynı zamanda vazodaki suyun, ölünün günahlarından arınmasına bir işaret olabileceği üzerinde de durulur.<sup>35</sup> İslamda suyun kutsallığı, Kur'an-ı Kerîm Enbiya sûresinde (Enbiya S.30): “İnkâr edenler göklerle yer bitişikken bizim onları kopardığımızı ve her canlı şeyi sudan yarattığımızı görüp düşünmediler mi?...” ayetiyle ifade edilir.<sup>36</sup> Buketler, vazoda çiçekler Kur'an'da cennet bahislerinde yer almamakla birlikte, hayali bir bahçe tablosunu çağrıştırmaktadır. Çiçekler vazolar içinde topraktan yabancılaştırılmışlardır. Çiçeklerin vazoda tasvir edilmeleri bahçenin kendini değil ürününü sunmaları, bahçe hayalini seyredene bırakır.<sup>37</sup> Mezar taşlarında gördüğümüz *bereket boynuzu* motifi antik kökenli bir bezemedir. Yunan Mitolojisinde bolluk ve bereket Tanrıçası olarak bilinen Demeter'in<sup>38</sup> sol omuzu üzerinde içinde meyvelerin olduğu ve bolluk ve bereket simgesi olarak tanımlanan bereket boynuzu tasviri yer alır.<sup>39</sup> Nitekim söz konusu mezarlıkta XIX. yüzyıla tarihlenen mezar taşlarında da içinde meyvelerin olduğu bereket boynuzu bezemesi yer almaktadır. Kadın mezar taşlarında gördüğümüz bir diğer nesneli bezeme *takıdır*. Türk Sanatı'ndaki erken örnekleri Karahanlılar dönemine ve öncesine kadar indirilebilen ve Anadolu'da Selçuklu Dönemi'nden kalan Akşehir Müzesi'ndeki boynunda boğmak (gerdanlık) bulunan sfenksle başladığı ileri sürülen, XVI. yüzyılda İstanbul Eyüp Sultan'da yer alan Sokullu Türbesi'ndeki Safiye Hanım'ın mezar taşı ve İstanbul Eyüp Sultan'da bulunan Siyavuş Paşa Türbesi'ndeki bir sıra inci dizilmiş kolye ile bezenmiş kız ve erkek çocuğu mezar taşlarıyla Osmanlı Dönemi'ne ulaştıran ve XVII. yüzyılda İstanbul Eyüp Sultan'daki Cafer Paşa Türbesi'nin mezar taşındaki inci kolyelerle devam ettirerek XVIII. ve XIX. yüzyıllarda çeşitlemeler arz eden mezar

<sup>35</sup> Çulpan, a.g.e., C.2., s.77-78.

<sup>36</sup> Çulpan, a.g.e., C.2, s.70.

<sup>37</sup> Semra Ögel, “18. ve 19. Yüzyıl Osmanlı Sanatında Taş Üzerinde Cennet İmgelerinden Örnekler”, **Sanat Tarihi Defterleri**, S.3, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayını, İstanbul, 1999, s.75-76.

<sup>38</sup> Gaziantep'te Fırat nehri kıyısında bulunan, M.Ö. 3.yy.'da Suriye'nin Makedon Hükümdarı tarafından kurulan, M.S. 200 yılında da Roma İmparatorluğunun en önemli kentlerinden biri olduğu ifade edilen Zeugma Antik Kenti'nde yapılan çalışmalarda, Yunan Tanrıçası Demeter'in sol omzunda bereket boynuzu tasviri yer alan mozaikler ortaya çıkarılmıştır.

<sup>39</sup> Mehmet Önal, “Belkıs/Zeugma Antik Kentinde Fırat Nehri Konulu Mozaikler”, **Yorum Dergisi**, Yıl.5, S.37, Ekim İstanbul, 2000, s.16-17.

taşları mevcuttur.<sup>40</sup> XVIII. yüzyılda Osmanlı topraklarında görev yapmış İsveç elçisi Mouradgea D’Ohsson (1740-1807)<sup>41</sup> kadınların boyunlarına, üzerinde küçük altın paralar ya da muhtelif boylarda madalyonlar olan altın zincir taktıklarını bildirir.<sup>42</sup> Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı’nda görülen para ve incilerden oluşan “beşi bir yerde” formundaki takı tasvirli kadın mezar taşı da XVIII. yüzyılda Osmanlı kadınlarının taktıkları kolyelere ya da gerdanlıklara örnek oluşturacak niteliktedir (F.17). *İnci dizisi* denilen süsleme ise tespih taneleri olarak da adlandırılan<sup>43</sup> bezeme şeklidir. *İnci* verimliliği, saflığı, uğuru ve evliliği simgelemektedir.<sup>44</sup> Geometrik bezeme olarak değerlendirilen *çarkıfelek* ise üzerindeki dönüşü ifade eden çark şekli ve kendisine verilen isimden dolayı, gökyüzü ile ilgili kutsal bir anlam ifade eder.<sup>45</sup> Bu bezemelerin dışında o dönem insanların yine günlük yaşamlarında kullandıkları, evlerini süsleyen perdelerdeki püsküller, mutfaqlarındaki kâseler ya da mimaride karşılırlarına çıkan sütunlar, sütünceler; belki vefat edenin yakınları belki de mezar taşı ustalarının hayal gücüne dayanarak, mezar taşları üzerinde yer bulmuşlardır.

Mimari bezemeler olarak değerlendirilen sütünceler Selçuklular’dan miras kalan XIII. yüzyıldan beri mezar taşlarında kullanılagelen bezemelere dir. Anadolu’nun çeşitli yerlerinde Selçuklu ve Beylikler dönemine ait mezar taşlarında sütüncü bezemesini görmek mümkündür.<sup>46</sup> Sütun kullanımını ise Avrupa kökenli bir bezeme olup XVIII. yüzyıldaki yoğun Batılılaşma etkileriyle mimarideki strüktürel amacının dışında, el sanatlarından mimariye kadar bütün alanlarda, özellikle çeşmelerde, dekoratif amaçlı kullanılmış dolayısıyla mezar taşlarında da yer bulmuştur. Çeşmelerde ve mezar taşlarında çoğunlukla stilize halini gördüğümüz istridye kabuğu be-

<sup>40</sup> H.Örcün Barışta, “Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk Mezar Taşlarından Bazı Takı Tasvirleri”, **XIII. Türk Tarih Kongresi, Ankara 4-8 Ekim 1999 Kongreye Sunulan Bildiriler**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2002 s.137-156.

<sup>41</sup> Kemal Beydilli, “D’Ohsson, İgnatius Mouradgea”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.9, İstanbul, 1994, s.496-497.

<sup>42</sup> İgnatius Mouradgea D’Ohsson, **18. Yüzyıl Türkiyesinde Örf ve Adetler**, çev: Zerhan Yüksel, Tercüman Yayınları 1001 Temel Eser (tarih ve yer bilgisi yok)

<sup>43</sup> Suut Kemal Yetkin, **İslam Mimarisi**, Ankara Üniv. İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları:2, Ankara, 1959, s.51.

<sup>44</sup> Beyhan Karamağaralı, “İçişçe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında”, **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar – Güner İnal’a Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi 4, Ankara, 1993, s.252.

<sup>45</sup> Karamağaralı, **a.g.e.**, s.259.

<sup>46</sup> Beyhan Karamağaralı, **Ahlat Mezar Taşları**, Güven Matbaası, Ankara, 1972, s. 1-19.



zemesinin adlandırılması tartışmalıdır. Pek çok yayında istridye kabuğu olarak adlandırılan bu bezeme<sup>47</sup>, tavus kuşu, yelpaze<sup>48</sup> ya da ışınal düzenleme<sup>49</sup> olarak da adlandırılmıştır. Fakat bu çalışmada genel olarak kabul edilen *stilize istridye kabuğu* tanımı kullanılması uygun görülmüştür. Çoğunlukla stilize olarak tasvir edilen istridye kabuğuna<sup>50</sup> benzeyen bu deniz kabuğu düzenlemesi mezar taşlarına çeşmelerden geçmiştir. Bu bezemenin erken örnekleri Topkapı Sarayı Çinili Köşk'te bulunur. Fatih Dönemi'nde inşa edilen, fakat IV. Murad zamanında (1623-1640) da eklemeler yapılan köşkteki odalardan birine de, ayna taşında tavus kuşu kabartması<sup>51</sup> ve stilize istridye kabuğu motifi yer alan bir çeşme ilave edilmiştir. Bir diğer örnek ise Topkapı Sarayı Hasekiler Dairesi'nde tespit edilen ve 1703 yılına tarihlendirilen çeşmenin ayna taşındaki stilize istridye kabuğu motifidir.<sup>52</sup> Avrupa kökenli olması muhtemel olan bu bezemelerin Batı sanatındaki benzerleri arasından Roma San Pietro Bazilikası içindeki bir mezar nişindeki bezeme örnek gösterilebilir (F. 22).

Mezar taşlarında görülen fes biçimindeki bir başlığın, Mehmet Zeki Pakalın'ın sözlüğünde bahsettiği tepesi geniş, vaktiyle saraylı kadınların

---

<sup>47</sup> H. Örcün Barışta, **İstanbul Çeşmeleri: Beyoğlu Cihetindeki Meyva Tabaklı Motifleriyle Bezenmiş Tek Cepheli Anıt Çeşmeler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991; Ayrıca bkz: Hatice Aynur, Hakan Karateke, **III. Ahmed Devri İstanbul Çeşmeleri**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul, 1995, s.172; Tarkan Okçuoğlu, **a.g.e.**, s.91; Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, s.518.

<sup>48</sup> Mustafa Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul, 1995, s.46.

<sup>49</sup> Ayla Ödekan, "Kentiçi Çeşme Tasarımında Tipolojik Çözümleme", **Semavi Eyice Armağanı İstanbul Yazıları**, Türkiye Turing Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul, 1992, s.283.

<sup>50</sup> İstridye kabuğunun adlandırılmasında çelişkiler olduğu gibi anlamlandırılmasında da Türk kültürüyle bağdaşmayan yorumlar bu kültüre atfedilmiştir. *Hasköy Cemetery* adlı kitapta stilize istridye kabuğu motifinin Türk kültüründe kadın cinsel organını sembolize ettiğine dair, Müslüman bir kültürle hiç bağdaşmayan mitolojik bir anlam, bu kültürün inancı olarak gösterilmiştir. Bkz: Minna Rozen, **Hasköy Cemetery: Typology of Stones**, Tel Aviv University and the University of Pennsylvania, Indiana, 1994, s.82.

<sup>51</sup> Semavi Eyice, "Çinili Köşk", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.8, İstanbul, 1993, s.338.

<sup>52</sup> Tarkan Okçuoğlu, "Topkapı Sarayı, Hasekiler Dairesi'nde Yeni Bulunan Bir Çeşme", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.XXI, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul, 2012, s. 94-95.

başlarına giydiğini ifade ettiği *tabla fes*<sup>53</sup> olduğu düşünülen<sup>54</sup> başlık türü olması mümkündür (F.19). Bu tip başlığa haremî resmeden oryantalist ressamlardan Giovanni Antonio Guardi'nin (1766-1760) "Harem" isimli tablosunda da rastlanmaktadır (F.20).<sup>55</sup>

Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı kadın mezar taşlarında özellikle XVIII. yüzyılla birlikte ortaya çıkan akantus yaprakları, C ve S kıvrımları, sütun gibi Batı kaynaklı bezemeler hakim olduğu gibi, mezar taşları palmet, rumi gibi Selçukludan miras kalan geleneksel bezemeleri de içeren bir çeşitlilik gösterir. Mezarlıkta tespit edilen en erken tarihli bezemeye sahip mezar taşı 1743-44 tarihli olup, gövdesinde Türk süsleme sanatının geleneksel motifi olan gülbezek denilen rozet bezemesi yer alır. Gövde kenarları ise burmalı sütüncelerle sınırlandırılmıştır. Bunun yanında 1768-69 ve 1765-66 tarihli üçgen tepelikli iki mezar taşındaki palmet-rumi bezemeleri de geleneksel bezemeyi bu döneme kadar devam ettiren unsurlardır. Fakat 1780lerden itibaren mezar taşı tepelikleri hareketlenmeye başlar. Üçgen tepeliklerin yerini zamanla, kenarları C ve S kıvrımları ile hareketlendirilen ve palmet yerine akantus yapraklarıyla taçlandırılan tepelikler almaya başlar. Gövdede de kitabe üstlerindeki rozetlerin ya da stilize ıstıdye kabuklarının yerini, yine akantus yaprakları alır (F.15,21). Tepeliği akantusle taçlandırılmış 1791-92 tarihli mezar taşı tespit edilebilen erken örneklerden biridir (F.21,16,5). Gövde kenarlarında ise burmalı sütüncelerin yerini, Avrupai karakterdeki korint başlıklı sütunlara bıraktığı gözlenir. Bir örnekte tepelikle gövde arasında kalan yatay dikdörtgen alanın kenarları, gövdesi yivli korint başlıklı sütunlarla sınırlandırılmıştır (F.21). Diğer örneklerde sütunların gövdeleri gizlenmiş gibi sadece korint başlıklar konsol görevi görür biçimde tasvir edilmiştir (F.15,14,5). Aynı şekilde, mezar taşlarında, 18. yüzyıl bezemesi olarak ortaya çıkan en erken tarihli 1765-66 tarihli olan dar boyunlu, şişkin gövdeli şükûfedan vazoların yerini yivli gövdeli geniş ağızlı kenarları dışa doğru kıvrılmış farklı formlarda vazolar almıştır (F.12,5). Bu bezemeler mezar taşlarında XVIII. yüzyılın ikinci yarısın-

<sup>53</sup> Mehmet Zeki Pakalın, **Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi Devlet Kitapları, İstanbul, 1983, s.371.

<sup>54</sup> Recep Gün - Eyüp Nefes, "Çarşamba Kurdahmetli Köyü Mezarlığındaki Tarihi Mezar Taşları", **Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, C.11, S.2, Samsun, 2011, s.150.

<sup>55</sup> **Batılı Ressamların Gözüyle Harem**, ed. İbrahim Baştuğ, Atlas Tarih Dergisi Ekim ayı ücretsiz eki, S.15, Doğan Burda Dergi ve Yayıncılık ve Pazarlama A.Ş., İstanbul, 2012, s.38.

dan itibaren belirgin bir biçimde görülen gelenekselden kopuşu belgeleyen unsurlar olarak dikkati çeker. Mezar taşı bezemeleri aynı zamanda ölen kişinin toplumdaki statüsüne göre daha gösterişli bezemelerle de gözalcı hale getirilebiliyor. Bunda mezarlığı ziyaret eden kişilerin ilgisini çekerek bir dua alma isteğinin de etkisi olmalıdır. Mektubi Sadrı Ali Seyyid Sadık Efendi'nin zevcesi Fatma kadına ait olan mezar taşı **(F.16)** ve Sultan Mustafa Efendi'nin valideleri devletlü kadın efendi hazretlerinin cariyesi Serv-i Kamet Kalfaya ait mezar taşındaki **(F.21)** boşluk kalmamacasına yapılan yoğun bezeme ile Hacı Mustafa Ağa'nın kızına ait mezar taşında bezeme olarak sadece başlığının altındaki kabara gül motifinin olması bu duruma yalnızca birkaç örnektir **(F.19)**.

Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı hem kendi içinde bir bütünlük hem de gelenekselin yanında farklı dönemlerde eklenen öğelerle elde edilen özgünlükle Osmanlı dönemi mezar taşı geleneğini yansıtan mezarlıklardan biri olmasıyla kayda değer bir yere sahiptir. Osmanlı taş süsleme sanatı örneklerinin yanı sıra tarihsel açıdan da önem arz eden birçoğu tahrip olmuş ve olmaya da devam eden Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı mezar taşları yıllardır kurtarılmayı bekliyor.

**KAYNAKÇA**

- Akar, Azade, “Tezyini San’atlarımızda Vazo Motifleri”, **Vakıflar Dergisi**, S.8, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1969, s.267-271.
- Andersen, Liselotte, **Baroque and Rococo Art (Panorama of World Art)**, Hary N. Abrams Inc., London, 1969.
- Arel, Ayda, **Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci**, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul, 1975.
- Arseven, Celal Esad, **Sanat Ansiklopedisi**, C.1, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1983, s.175-176.
- Aynur, Hatice – Hakan Karateke, **III. Ahmed Devri İstanbul Çeşmeleri**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul, 1995.
- Barışta, H. Örcün, “Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk Mezar Taşlarından Bazı Takı Tasvirleri”, **XIII. Türk Tarih Kongresi, Ankara 4-8 Ekim 1999 Kongreye Sunulan Bildiriler**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2002 s.137-156.
- Barışta, H. Örcün, **İstanbul Çeşmeleri: Beyoğlu Cihetindeki Meyva Tabaklı Motifleriyle Bezenmiş Tek Cepheli Anıt Çeşmeler**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991.
- Baştuğ, İbrahim (ed.), **Batılı Ressamların Gözüyle Harem**, Atlas Tarih Dergisi Ekim ayı ücretsiz eki, S.15, Doğan Burda Dergi ve Yayıncılık ve Pazarlama A.Ş., İstanbul, 2012.
- Beydilli, Kemal, “D’Ohsson, İgnatius Mouradgea”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.9, İstanbul, 1994, s.496-497.
- Cimilli, Canan, “Osmanlı’da Servi Motifinin İnançla Bağlantısı”, **Sanat ve İnanç/2 Rıfkı Melul Meriç Anısına**, haz. Banu Mahir-Halenur Katipoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2004, s.225-235.
- Çulpan, Cevdet, **(Antik Devirler)den (Zamanımız)a kadar İlahiyat-Edebiyat-Tıp ve Sanat Tarihlerinde Serviler I-II**, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul, 1961.
- D’Ohsson, İgnatius Mouradgea, **18. Yüzyıl Türkiyesinde Örf ve Adetler**, çev. Zerhan Yüksel, Tercüman Yayınları 1001 Temel Eser (tarih ve yer bilgisi yok).

- Demiriz, Yıldız, **Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler**, Yorum Sanat, İstanbul, 2005.
- Demiriz, Yıldız, **Osmanlı Kitap Sanatlarında Natüralist Üslupta Çiçekler**, Acar Matbaacılık Tesisleri, İstanbul, 1986.
- Doğanay, Aziz, “Türklerde Ahiret İnancının Mezar Yapı ve Bezemelerine Tesiri”, **Sanat ve İnanç/2 Rıfkı Melul Meriç Anısına**, haz: Banu Mahir-Halenur Katipoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2004, s.127-140.
- Ersoy, Ayla, “Geleneksel Süsleme Sanatlarında Kullanılan Bazı Çiçek Motiflerinin İslam İnancı İle İlgisi”, **Sanat ve İnanç/2 Rıfkı Melul Meriç Anısına**, haz. Banu Mahir-Katipoğlu, Halenur, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2004, s.245-249.
- Eyice, Semavi, “Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C 4, İstanbul, 1994, s.488-489.
- Eyice, Semavi, “Çinili Köşk”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.8, İstanbul, 1993, s.337-341.
- Grammot, Jean Louis Bacque – Hans Peter Laqueur – Nicolas Vatin, “Tarihsel Kaynak Olarak Osmanlı Mezarlıkları Uygulanan Yöntemler ve Bilgisayarla Yapılabilecek İşlemler”, **Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi**, TTK, Ankara, 1992, s. 197-214.
- Gül, Selma, **Kadıköy Taşköprü Caddesi Mezarlığı (Batı Yönündeki 18. Yüzyıl Mezar Taşlarının Sanat Tarihi Açısından Değerlendirilmesi)**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009.
- Gülersoy, Çelik, “İstanbul Tarihinin Mezar Taşları”, **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni**, S. 49/328, İstanbul, 1975, s. 2-6.
- Gün, Recep – Eyüp Nefes, “Çarşamba Kurdahmetli Köyü Mezarlığındaki Tarihi Mezar Taşları”, **Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, C.11, S.2, Samsun, 2011, s.135-166.

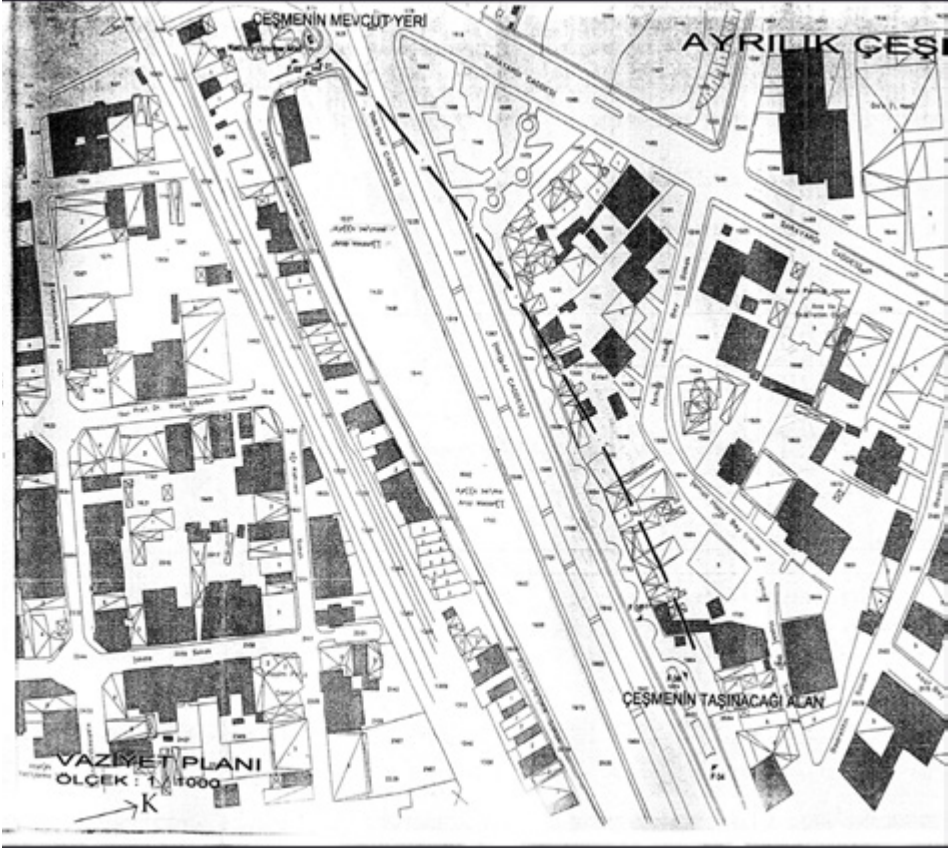
- Hogarth, William, **The Analysis of Beauty**, ed. Charles Davis, John Reeves for the Author, London, 1753.
- Huth, Hans, "Rococo art", **The Encyclopædia Britannica**, Vol.19, William Benton, Publisher, USA, 1972, s.429
- İrepoğlu, Gül, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", **Topkapı Sarayı Yıllığı**, Yıllık:1, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1986, s.56-72.
- İrez, Feryal, "Topkapı Sarayı Harem Bölümü'ndeki Rokoko Süslemenin Batılı Kaynakları", **Topkapı Sarayı Yıllığı**, Yıllık:4, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1990, s.34-54.
- Karamağaralı, Beyhan, "İçiçe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar – Güner İnal'a Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi 4, Ankara, 1993, s.249-270.
- Karamağaralı, Beyhan, **Ahlat Mezar Taşları**, Güven Matbaası, Ankara, 1972.
- Kimball, Fiske, **The Creation of The Rococo**, Director: Philadelphia Museum of Art, The Southworth-Anthoensen Press, Portland, Maine, 1943.
- Koçu, Reşad Ekrem, "Ayrılık Çeşmesi", **İstanbul Ansiklopedisi**, C.3, İstanbul, 1960, s.1631.
- Koman, Mesut, "İstanbul'un Bazı Önemli Eski Kabirleri-Yerinde duran ve kaybolan", **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni**, S.49/328, İstanbul, Eylül-Ekim 1975, s.28-35.
- Kuban, Doğan, **Osmanlı Mimarisi**, ed: Gülçin İpek, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 2007.
- Kur'ân-ı Kerîm Açıklamalı Meali**, haz. Hayrettin Karaman, Ali Özek vd., Türk Diyanet Vakfı Yayınları / 86-F, Ankara, 2000.
- Laqueur, Hans Peter, **Hüve'l-Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2013.

- Okçuoğlu, Tarkan, “Topkapı Sarayı, Hasekiler Dairesi’nde Yeni Bulunan Bir eşme”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.XXI, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi Yayını, İstanbul, 2012, s.89-114.
- Ögel, Semra, “18. ve 19. Yüzyıl Osmanlı Sanatında Taş Üzerinde Cennet İmgelerinden Örnekler”, **Sanat Tarihi Defterleri**, S.3, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayını, İstanbul, 1999, s.73-79.
- Önal, Mehmet, “Belkıs/Zeugma Antik Kentinde Fırat Nehri Konulu Mozaikler”, **Yorum Dergisi**, Yıl.5, S.37, Ekim İstanbul, 2000, s.16-18.
- Öndeş, Osman, “Karacaahmet Mezarlığı”, **Hayat Tarih Mecmuası**, C.1, S.2, Doğan Kardeş Matbaası, İstanbul, 1975, s.42-46.
- Pakalın, Mehmet Zeki, **Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi Devlet Kitapları, İstanbul, 1983, s.371.
- Sezen, Ziya Nur, “Ayrılık eşmesi”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.4, İstanbul, 1994, s.488.
- Şehsuvaroğlu, Haluk, **Asırlar Boyunca İstanbul: Sarayları, Camileri, Abideleri, eşmeleri**, Cumhuriyet Gazetesi Parasız Tarih İlavesi, İstanbul, Tarihsiz.
- Topuz, Hıfzı, **Meyyale**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008.
- Uğurluel, Talha, “Eyüp Mezar Taşlarında Cennet Meyveli Mezar Taşları”, **Eyüp Sultan Sempozyumu VIII Tebliğler 7-9 Mayıs 2004**, Eyüp Belediyesi, İstanbul, 2004, s.116-121.
- Yetkin, Suut Kemal, **İslam Mimarisi**, Ankara Üniv. İlahiyat Fakóltesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları:2, Ankara, 1959.

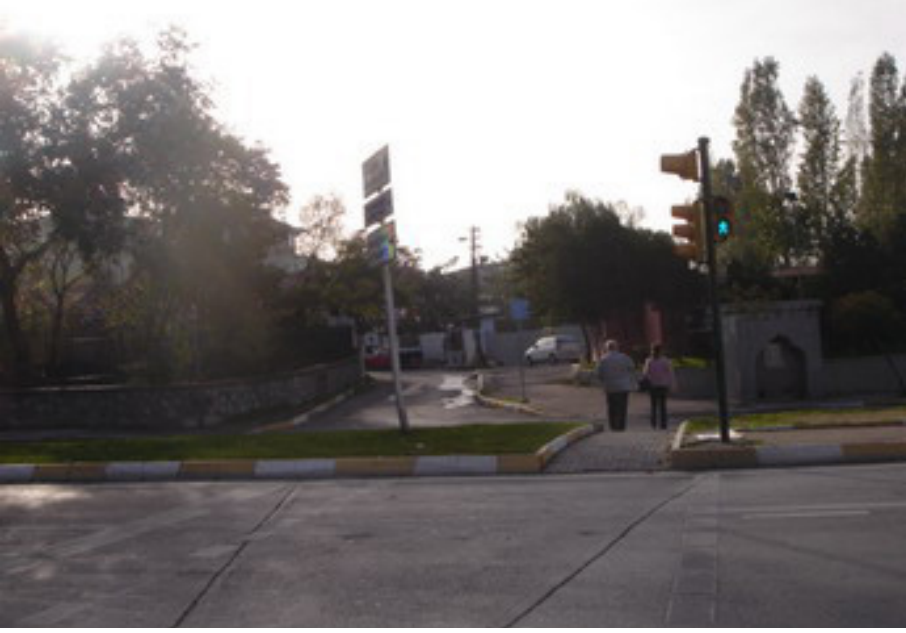


**P.1-** Bağdat yolunun iki yanında yer alan Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı  
(İstanbul 5 Nolu KVKBK Arşivi)





**P.2-** Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı vaziyet planı  
(İstanbul 5 Nolu KVKBK Arşivi)



**F.1-** Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı ve Ayrılık Çeşmesi



**F.2-** Mezarlık genel görünüm



**F.3-** Gömülü oldukları yerlerinden çıkarılan taşlar



**F.4-** Toprağıa gömülü mezar taşının çıkarıldığı bir ukur



**F.5-** Gelin çiçeği, inci dizisi, akantüs, lale, C ve S kıvrımları,  
kitabe köşelerinde narçiçekleri  
(1797-98)



Ç.1



**F. 6-** Gül, karanfil, sarmaşık, palmet, şukûfedan vazo, stilize istridye kabuğu, çarkıfelek (1768-69)



**F.7-** Kâse içinde incirler (1751-52)

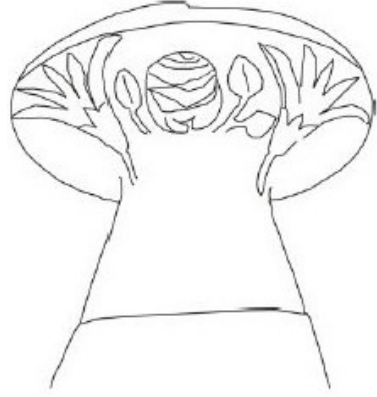


F.8- Kır çiçekleri, bereket boynuzu, palmet (1751-52)





**F.9-** Başlık altında gül ve karanfî  
(1787-88)



**Ç. 3**



**F.10-** Servi ağacı (1785-86)



**F.11-** Tepesi yana yatık servi  
ve hurma ağacı (1786-87)



**F.12-** Rûmi, gül, palmet, istridye kabuğu, Şukûfedan vazoda gül ve lale  
(1765-66)



**F.13-** Vazoda laleler, tepede soyut yaprak ve C kıvrımları (1796-97)





**F.14-** Kâsede kayısılar, köşelerde lale demetleri (1797-98)



**Ç.4**



**F.15-** Gülbezek rozet ve burma sütunce  
(1743-44)



**Ç. 5**



**F.16-** Püskül, akantus, C ve S kıvrımları ve  
kâsede kayısılar (1792-93)



**Ç. 6**



**F.17-** Takı tasvirli mezar taşı  
(18. yy.)



**F.18-** Süleymaniye Camii  
haziresinde bulunan  
1745-46 tarihli mezar taşındaki  
takı tasviri



**F.19-** Tabla fes biçiminde başlık (1787-88).



**F.20-** “Harem” Giovanni Antonio Guardi (1699-1760)  
(Atlas Tarih Dergisi)



**F.21-** Tepelikte Sütunlar (1791-92)



**F.22-** Roma San Pietro Bazilikası içinden bir mezar nişinde stilize istridye kabuğu biçiminde bezeme (1506-1626) (Selma Gül)



**F.23-** Süleymaniye Camii portalindeki tepelik.

**OSMANLI MİMARİSİNDE FİGÜRLÜ TASVİR SANATI  
HAKKINDA DAHA ÖNCE BİLİNMEYEN BİR ÖRNEK:  
I. MAHMUT SU KEMERİ**

**AN UNKNOWN EXAMPLE OF FIGURATIVE ART IN  
OTTOMAN ARCHITECTURE:  
MAHMUD I AQUEDUCT**

Soner Şahin\* - Şükrü Sönmezer\*\*

**Öz**

Onsekizinci yüzyılın ortalarında I. Mahmud (1730 – 1754) tarafından inşa ettirilen su kemeri (inşa tarihi 1731) ve üzerinde yer alan hayvan figürlerinin kökeni bu yazının konusunu oluşturmaktadır. Süsleme programı açısından oldukça zengin olan yapı, hayvan figürlü konsol taşları ile özel bir öneme sahiptir. Bu figürler Türk kültüründe, İslamiyet öncesinden günümüze kadar uzanan dini sembolizm ile ilişkilendirilebilir. Eski Türk inançlarında hayvanlara özel bir anlam verildiği ve Türk sanatında bütün hayvan figürlerinin mitolojik ve sembolik birer anlamları olduğu bilinmektedir. Anadolu Selçuklu mimarisinin farklı örneklerinde karşımıza çıkan hayvan figürlerinin de bu inanışların bir yansıması olduğu kabul edilir. Kullanılış şekilleri ve sembolize ettikleri anlamlar bakımından I. Mahmud Kemerî'ndeki figürler, Anadolu Selçuklu mimarlığındaki örneklerle ilişkilendirilebilir ve bu geleneğin geç bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

**Anahtar Kelimeler:** *Türk Sanatı, Osmanlı Mimarisi, Hayvan Figürleri, Hayvan Sembolizmi, 18. Yüzyıl*

---

\*Yrd.Doç.Dr., Yeditepe Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, 26 Ağustos Kampüsü, Kayışdağı-İstanbul/Türkiye, soner.sahin@yeditepe.edu.tr

\*\* Yrd.Doç.Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Cumhuriyet Mahallesi, Silahşör Caddesi, No,71, Bomonti-Şişli, İstanbul/Türkiye, sukru.sonmezer@msgsu.edu.tr

### Abstract

The subject of this article is the figures and their origins on the aqueduct which was commissioned by Mahmud I (1730 – 1754) during mid eighteenth century. The structure is quite rich with regards to ornamentation, especially sculptural corbels in the form of animal head. The animal figures on the Mahmud I Aqueduct can be based on a deep religious symbolism extending in Turkish culture from pre-Islamic beliefs to the present. It is known that in old Turkish beliefs animals were given a special meaning, and in Turkish art, all figures within the context of animal style had symbolic and mythological meanings, especially the animal figures of Anatolian Seljuk architecture, which are seen on different types of buildings, are considered as the reflection of these beliefs. Due to the form of usage and the animals they symbolize, the figures on the Mahmud I Aqueduct (built in 1731) can be related to Anatolian Seljuk architecture and can be considered as a late example of this deep-rooted tradition.

**Keywords:** *Turkish Art, Ottoman Architecture, Animal Figures, Animal Symbolism, 18th Century*

## 1. Giriş

Osmanlı döneminde İstanbul'un su ihtiyacını karşılamak için pek çok tesis yapılmıştır. Bu amaçla onsekizinci yüzyılın ortalarında I. Mahmud (1730 – 1754) tarafından inşa ettirilen Taksim Suyolu'na<sup>1</sup> ait önemli bir yapı olan ve bugün Sarıyer İlçesi, Bahçeköy sınırları içerisinde yer alan su kemerî<sup>2</sup>, bu yazının konusunu oluşturmaktadır (**F.1**). Yapı genel özellikleriyle, diğer Osmanlı su kemerleriyle benzerlik göstermekle birlikte, süsleme özellikleri ve üzerinde yer alan hayvan figürleri ile özel bir konuma sahiptir. Söz konusu kemer, sadece suyolu ve suyolu yapıları hakkındaki bilimsel eserlerde mimarlık ve mühendislik açısından kısaca tanıtılmış ve monografik olarak detaylı bir şekilde incelenmemiştir. Özellikle üzerindeki figürlerin daha önce herhangi bir yayında ya da bilimsel incelemede ele alınmamış olması bu çalışmayı sanat ve mimarlık tarihi açısından önemli kılmaktadır. Bu bağlamda, su kemerindeki figürlerin ortaya çıkış nedenleri ve anlamları bu yazının temel konusunu oluşturmaktadır. Öncelikle, yapının üzerinde bulunduğu suyolunun yapım tarihi ele alınarak, kemer ve üzerindeki figürlerin tanımlanması yapılmış ve sonrasında figürlerin olası simgesel anlamları ve kökenleri üzerinde durularak, ikonografik ve ikonolojik çözümlenmeleri yapılmaya çalışılmıştır.

## 2. Taksim Suyolu ve I. Mahmut Su Kemerî Tarihi

III. Ahmed'in saltanat yıllarında, özellikle 1718'den sonra, İstanbul'un Kasımpaşa kıyılarına ve Beşiktaş yönüne doğru yayılması neticesinde, bu bölgelerde düzenli su ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bunun üzerine Tophane, Fındıklı, Galata ve Kasımpaşa çevresine su sağlamak için gerekli keşifler yapılarak, Bahçeköy'de uygun kalitede su bulunmuş, bunun için kazılara başlanmış ve maksemin temelleri atılmıştır.<sup>3</sup> 2 Ekim 1730'da III. Ahmed'in tahttan çekilip I. Mahmud'un tahta geçmesinden sonra ele alı-

<sup>1</sup> Önceleri *Bahçeköy* ya da *Tophane* suyolu olarak anılan hat, günümüzde daha çok *Taksim Suyolu* adıyla bilinmektedir.

<sup>2</sup> Yazının konusunu oluşturan su kemerî, *Bahçeköy Su kemerî*, *Büyükdere Su kemerî*, *Tophane Suyu Kemerî*, *Büyük Kemer* gibi farklı isimlerle anılmaktadır. Yapı için, bu yazıda daha yaygın olarak bilinen I. Mahmut Su Kemerî ismi kullanılmıştır.

<sup>3</sup> Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), Ms. Tm. Df. Ml. Df. Ts. 8947/274, Muzaffer Erdoğan, **Lale Devri Baş Mimarı Kayserili Mehmed Ağa**, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1962, s. 11; Fındıklılı Şemdanizade Süleyman Efendi, **Mür'î't-tevarih**, ed. M. Münir Aktepe, İÜ Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1976, c. I, s.30.



nan ilk imar projesi de, bu proje olmuştur. Dönemin kaynaklarından anlaşıldığına göre<sup>4</sup>, bu projeye bina emini olarak atanan Saray-ı Cedid-i Amire Bazarbaşısı Ahmed Ağa<sup>5</sup>, dönemin baş mimarı Kayserili Mehmed Ağa ve Su Nazırı Hacı Osman Ağa'nın<sup>6</sup> idaresinde su galerilerinin ve su kemerlerinin inşasına başlanmıştır.

Suyolunun inşası için kullanılan malzemeler hakkında bazı belgeler mevcuttur. Bu belgelere göre, su kemerinin inşaatı için gerekli olan kireç, *Umuryeri* (Beykoz) kireç fırınlarından satın alınmış<sup>7</sup>, künk borular Eyüp'teki imalathanelere yaptırılmıştır.<sup>8</sup> Kurşun, demir ve (küçük) taşlar Kandilli Bahçesi'ndeki bina enkazlarından<sup>9</sup>, büyük taşlar ise Biga Yarımadası, Eyne Pazarı kazasına bağlı *Eski İstanbulluk*'tan (antik Alexandria Troas kenti) getirilmiştir.<sup>10</sup> Hafriyat ve boru yalıtım işleri için Cephane-i Amire'den barut ve kurşun; Tersane-i Amire'den "*fatsa teli*" (kendir ipi) miri fiyat üzerinden satın alınmıştır.<sup>11</sup> Yine arşiv belgelerine göre, su yolu inşasında çevredeki orman köylerinden, Yeniköy ve Büyükdere'den işçiler çalıştırılmış<sup>12</sup>, bir kısım lağım işleri için bugün Arnavutluk sınırları içinde yer alan *Avlonya* (Vlore) kazası *Ergiri*

<sup>4</sup> BOA. Ms. Tm. Df. Ml. Df. Ts. 8947/274, Erdoğan, **a.g.e.**, s.11; Mesut Aydın, **Subhi Tarihi, Sami ve Şakir Tarihleri ile Birlikte İnceleme ve Karşılaştırmalı Metin**, Kitabevi, İstanbul 2007, s.169.

<sup>5</sup> BOA Ms. Tm. Df. Ml. Df. Ts. 8947/274, Erdoğan, **a.g.e.**, s.11; Fındıklılı Şemdanizade Süleyman Efendi tarihinde, şehiriçi çeşmelerinin açılışıyla ilgili olarak bina eminden: "*soğancıbaşı ağa*" olarak bahsedilmiştir: Fındıklılı, **a.g.e.**, s.31.

<sup>6</sup> Başka kaynaklarda su nazırı olarak Bölükbaşı'ndan El-Hac Mustafa'nın ismi geçmekte, kendisinden çeşitli ölçümler yaparak suyu Tophane'ye getiren kişi olarak bahsedilmektedir: bkz. Fındıklılı, **a.g.e.**, s.31. Bu kişinin inşaatı hangi safhada dahil olduğu net değildir.

<sup>7</sup> BOA. Ms. Tm. Df. Ml. Df. Ts. 8947/242, 21 Rebiülevvel 1142 (14 Ekim 1729), Erdoğan, **a.g.e.**, s.12.

<sup>8</sup> BOA. Ms. Tm. Df. Ml. Df. Ts. 8947/242, 15 Cemaziyelahir 1142 (5 Ocak 1730), Erdoğan, **a.g.e.**, s.12.

<sup>9</sup> BOA. Ms. Tm. Df. Ml. Df. Ts. 8947/242, 14 Zilhicce 1143 (20 Haziran 1731), Erdoğan, **a.g.e.**, s.11.

<sup>10</sup> BOA. Ms. Tm. Df. Ml. Df. Ts. 8947, 6 Muharrem 1144 (11 Temmuz 1731), Erdoğan, **a.g.e.**, s.11. Ayrıca Eyne kazasından tedarik edilen "*pehle*" (yan taş) ve "*kürst*" (kaide) taşlarının da gemilerle İstanbul'a gönderildiği belgelerde belirtilmektedir; BOA. Ms. Tm. Df. Ml. Df. Ts. 8947/275, Erdoğan, **a.g.e.**, s.12.

<sup>11</sup> BOA. Ms. Tm. Df. Ml. Df. Ts. 8947/242, 18 Şaban 1142 (8 Mart 1730) ve BOA. Ms. Tm. Df. Ml. Df. Ts. 8947/275, 29 Muharrem 1144 (3 Ağustos 1731), Erdoğan, **a.g.e.**, s.11.

<sup>12</sup> BOA. Ms. Tm. Df. Ml. Df. Ts. 8947/242, Erdoğan, **a.g.e.**, s.11.

(Gjokastar) nahiyesine bağlı köylerden<sup>13</sup> işçiler istenmiştir.<sup>14</sup> Suyolunun kemerleri için Bursa'dan da taşçı ustalarının getirildiği yine arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır.<sup>15</sup>

I. Mahmut Su Kemerinde (F.1), diğer Osmanlı su kemerlerinde olduğu gibi, herhangi bir inşa kitabesine rastlanılmadığından, yapının tamamlanması ile ilgili bilgileri ancak suyolu hakkındaki arşiv belgelerinden öğrenebilmekteyiz. Bu belgelerde geçen 10 Ekim 1731 (8 *Rebiülahir* 1144) tarihini I. Mahmut Su Kemerinin bitiriliş tarihi olarak kabul etmek mümkündür.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Maşkalur (günümüzde: Mashkullorë), Tokura ve Fibilis köyleri.

<sup>14</sup> BOA. Ms. Tm. Df. Ml. Df. Ts. 8947/278, 7 Safer 1144 (11 Ağustos 1731), Erdoğan, **a.g.e.**, s.11.

<sup>15</sup> 18 Rebiülahir 1144 (20 Ekim 1731) tarihli belge, Erdoğan, **a.g.e.**, s.98.

<sup>16</sup> Erdoğan, eserinde yapının açılış ve hilat töreni ile ilgili bilgiler verirken suyolunun "büyük kemeri"nin tamamlanış tarihi olarak yukarıda belirtilen tarihi vermektedir; BOA. Ms. Tm. Df. Ml. Df. Ts. 8947/279, Erdoğan, **a.g.e.**, s.12.. Açılıştan mimar Mehmed Ağa'ya, bina emini ve nazırlara, mimar Mustafa'ya, bostancıbaşına, taşçıbaşına, kireç nazırına, kayıkçılar kethüdası ve diğerlerine mertebelerine göre hilat giydirilmiştir. Büyük su kemerinin (I. Mahmut Su Kemer) inşası, Comte Andreossy'ye göre 500.000 kuruşa mal olmuştur: bkz. Naci Yüngül, **Taksim Suyu Tesisleri**, İstanbul Belediyesi Sular İdaresi, İstanbul 1957, s.7. Su hattının sonraki yapım süreci ile ilgili bilgiler şöyledir: 1732-33 tarihinde çeşmelere su verilmek üzere tesisin makseminde (Taksim Maskemi) açılış töreni yapılmış, ilk aşamada 40 adet çeşmeye su verilmiş ve tesis I. Mahmud'un annesi Valide Saliha Sultan'ın (ö. 1739) vakfına bağlanmıştır. I. Mahmud'un (1730-1754) saltanatının sonunda, bu hattın beslenen çeşme sayısı 80'i bulmuş; Fındıklı, Galata, Kasımpaşa, Dolmabahçe ve Beşiktaş semtleri suya kavuşmuştur. Kaynaklara göre çeşmeler hariç maksem ve suyolunun maliyeti 1463 kese akçedir: bkz. Fındıklı, **a.g.e.**, s.31. Tesisin 1731 yılındaki ilk yapımında, bir bent ihtiva etmediği anlaşılmaktadır. Hattın inşasından yaklaşık 20 sene sonra 1749-1750'da su yetmediği için Bağlar Deresi üzerinde Topuzlu Bent adıyla bir bent inşa edilmiştir: bkz. Yüngül, **a.g.e.**, s.8. Taksim suyu tesisleri Sultan I. Mahmud'dan sonra sırasıyla; Sultan I. Abdülhamid (1774-1789), III. Selim (1789-1807) ve II. Mahmud (1808-1839) dönemlerinde çeşitli ilave ve onarımlar geçirmiştir. 1785-1786 senesinde Topuzlu Bent Cezayirli Hasan Paşa (ö. 1790) tarafından tamir ettirilmiş, 1786-1787 tarihinde Sadrazam Yusuf Paşa (ö. 1800) Bahçeköy Dutluk mevkiinde Valide Sultan katmasını ıslah ettirmiştir. 1797 tarihinde ise III. Selim'in annesi Valide Mihrişah Sultan (ö. 1805) tarafından Valide Bendi yaptırılmış, harap olan ve fazla zayıf yapmaya başlayan hattın verimini artırmak için künk borular kâgir galeri ile değiştirilmiştir. Son olarak 1839 yılında aynı hat üzerinde, II. Mahmud kendi adını taşıyan bir bent daha yaptırmıştır. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Yüngül, **a.g.e.**, s.8-9.



**F.1-** I. Mahmut Su Kemerî'nin 19. yüzyılda William Henry Bartlett tarafından yapılan gravürü (Pardoe, 1835).

### 3. I. Mahmut Su Kemerî'nin Mimari ve Süsleme Özellikleri

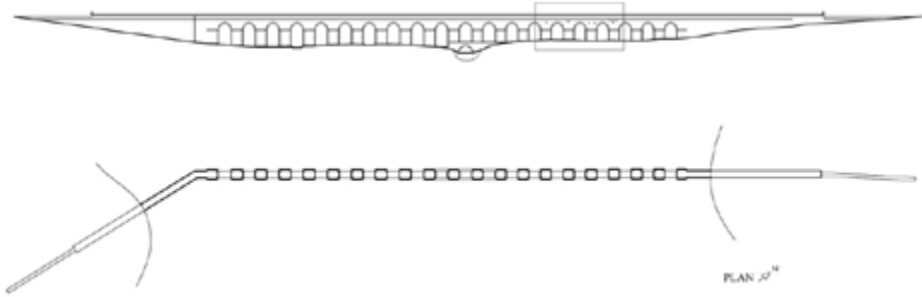
Taksim Suyolu'nun ana kaynağı Eskibağ Deresi'nin sularıdır. Kap-tajlarla Eskibağ Deresi'nin kaynağından toplanan sular, Balaban Dere-si katmasını da alarak Ayazağa, Mecidiyeköy, Harbiye yolu ile yaklaşık yirmibeş kilometrelik bir hat üzerinden, şehir içine dağıtımın yapıldığı Taksim'deki makseme ulaşmaktadır. Su hattı, güzergâhı boyunca arazi-nin yapısına göre kısmen zeminde hafriyat yapılarak, kısmen de tünellerle oluşturulmuş, vadiler ise kemerler vasıtasıyla geçilmiştir. Tesis için top-lam dört su kemerî yapılmıştır, bunlar suyun kaynağından itibaren sırasıyla Bahçeköy Su Kemerî, I. Mahmut Su Kemerî, Hasanağa Su Kemerî ve Zincirlikuyu Su Kemerî adı verilmiş olan su kemerleridir. I. Mahmut Su Kemerî dışındakiler tek gözlü ve yüksekliği beş metreyi geçmeyen küçük yapılardır. Su kemerlerinin en büyüğü olan I. Mahmut Su Kemerî, 420 m genişliğindeki bir vadinin iki yakasını birbirine bağlamaktadır (**F.2-3**).<sup>17</sup>

<sup>17</sup> I. Mahmut Su Kemerî Suphî tarihinde, “arzen 43 ve tulen 560 zira ruham-i saf-ı mücellâdan yirmibir göz kemer...” (enine 43 ve boyuna 560 zira, saf cilalı mermerden, yirmibir göz kemer) şeklinde tanımlanmıştır: bkz. Aydiner, **a.g.e.**, s.166.

Su kemerı, vadinin güney ucunda, 30°'den biraz fazla doğuya doğru yönünü değiştirerek sonlanır. Yapının ortalama 11 metre olan yüksekliği, vadi tabanında 19.5 metreyi bulur. Yapı, tek sıra halinde yirmi kemer açıklığına sahiptir. Sadece ortada, vadinin en derin olduğu noktada, alt sıraya bir göz kemer daha yerleştirilmiştir. Üst sıra kemer gözlerinin açıklıkları 5.7-6.4 metre arasındadır, alt göz ise 7.6 metre açıklığındadır.



F.2- I. Mahmud Su Kemerı, genel görünüş.



F.3- I. Mahmud Su Kemerı, doğu cephesi ve planı.

Yapıda yüzey dokusunu oluşturan taş malzemenin büyük bir bölümü, bir kalker cinsi olan ve İstanbul Bakırköy çevresinde çıkarılan *küfeki* taşıdır. Özellikle kemer gözlerinin bulunduğu kısmın tamamen Bakırköy'den ge-

tirilen bu malzemeye, kesme taş tekniğinde oluşturulduğu görülmektedir. Ancak yapının her iki ucunda, kemer gözlerinin bitiminden sonraki duvarlar, bölgenin doğal jeolojik dokusunu da oluşturan kum taşları ve killi şistlerle, moloz taş tekniğinde örülmüştür.<sup>18</sup> Göz önünde olmayan ve kemer açıklığı bulunmadığı için statik açıdan da sorun yaratmayan bu bölümlerde, yapının bulunduğu bölgedeki taşların kullanıldığı anlaşılmaktadır.

I. Mahmut Su Kemerı üzerinde çok sayıda devşirme malzemeye rastlanmaktadır. Cephede duvar yüzeyine serpiştirilmiş durumda olan bu devşirmeler değişik form ve ölçülerde olup, bazıları profilli yüzeylere sahip taşlar iken, bazıları üzerinde deliklerin<sup>19</sup> yer aldığı işlemsiz taşlardır. Devşirme taşların derinliği ve arka yüzlerinde ne olduğu bilinmemektedir. Bunların getirildikleri yerler de bir başka soru işaretidir. Su Kemerinin inşaatı için gerekli olan taşların bir kısmının başka yerlerden getirildiğine dair arşiv kayıtlarına yukarıda değinilmiştir. Bu kayıtlarda küçük taşların Kandilli Bahçesi'ndeki bina enkazlarından<sup>20</sup>, büyük taşların ise Biga Yarımadası,

<sup>18</sup> Taş malzeme incelemesi konusunda yardımlarından dolayı İTÜ Maden Fakültesi'nden Serkan Anđı'ya teşekkür ederiz.

<sup>19</sup> Genelde yapıda kullanılan diğer taşlardan, büyük boyutlarıyla kolayca ayırt edilebilen bu taşlar üzerindeki delikler, çoğunlukla kare şeklinde ve ikişer ikişer açılmışlardır. Muhtemelen inşai amaçlı açılmış bu delikler, orijinal yapıda duvar yüzeyi içinde kalması düşünölen deliklerdir.

<sup>20</sup> Kayıtta belirtilen Kandilli'deki bina enkazlarının hangi yapılar olduğu tam olarak bilinmemekle birlikte Bizans döneminde İmparator İustinianis'un bu bölgede bir yazlık saray ve kilise (Aziz Mikhael Kilisesi) yaptırdığı eski kaynaklardan öğrenilmektedir. Bu kilisenin bir istinat duvarı ile meydana getirilen bir teras üzerine oturtulduğu, Arkalarda Hagios Themassius ve Hagios İulius adlarına yapılmış manastırların da burada olduğu bilinmektedir: bkz. M. Celalettin Atasoy, **Kandilli'de Tarih**, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul, 2010, s.36. Osmanlı döneminde de aynı bölgede yapılaşmanın devam ettiği ve çok sayıda köşk ve kasırların inşa edildiği bilinmektedir. Özellikle I. Selim, Kanunî ve III. Murad dönemlerinde Kandilli-Vanıköy bölgesi hasbahçe olarak kullanılmış; Kandilli Has Bahçesi'nin güneyinde "Papaz Korusu" denilen yer IV. Mehmet tarafından Vani Efendiye ihsan edilmiştir: bkz. Evliya Çelebi, **Seyahatname**, Türkçeleştiren Zuhuri Danişman, Zuhuri Danişman Yayinevi, İstanbul, 1969, II, s.166. III. Ahmed'in 1704'de yaptırdığı kasır ve köşk sayımında Kandilli Burnu'nda 4 kasır, 1 köşk ve 3 oda belirlenmiştir; bunlar Kurşunlu Kasır (deniz üstünde fevkani), Saydhane odası, Kubbe odası, Kafesli Kasır, Tahtani Şadırvanlı Kasır, Valide Sultan Odası, Bülbül Köşkü ve Cafer Paşa Kasrı yapılarıdır: bkz. Atasoy, **a.g.e.**, s.24. Kandilli Has Bahçesi, altın dönemini buraya özel bir ilgi gösteren I. Mahmud'un padişahlığı zamanında yaşamıştır. Sahil sarayını onartmış, çeşme, hamam dükkânlar, kayıkthane yaptırarak kendi vakfına bağlatmıştır: bkz. Cahit Kayra ve Erol Üyepazarcı, **Kandilli, Vanıköy, Çengelköy: Mekânlar ve Zamanlar**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı, İstanbul 1993, s.19; Atasoy, **a.g.e.**, s.19. Gerek Bizans gerekse Osmanlı dönemine ait bu yapıların bazıları, belgede bahsedilen ve kemerin inşasında kullanılan söz konusu taşların kaynağı olabilir.

Eyne Pazarı kazasına bağlı Eski İstanbulluk'tan (antik Alexandria Troas kenti) getirildiği belirtilmiştir. Ancak yerinde yapılan malzeme tetkikinde, devşirme malzemelerin de yapıdaki diğer taşlar gibi Bakırköy küfekişi olduğu tespit edilmiştir. Bu nedenle, görünen taşların İstanbul dışından değil, büyük olasılıkla Kandilli gibi İstanbul ve yakın çevresindeki Bizans ya da Osmanlı yapılarından devşirilmiş olmaları ihtimali yüksektir.<sup>21</sup>

Yapı süsleme programı açısından oldukça zengindir. Kilit taşlarında yer alan yüksek kabartma şekiller, irili ufaklı kaba yontu taş çıkıntılar, ufak kuş evleri, kilim motifine benzer bir kabartma ve özellikle konsol şeklindeki heykelsi figürler, bu yapıyı diğer su yapılarından ayıran ve özel kılan detaylardır.

Kemerlerdeki kilit taşları üzerinde yer alan kabartmalar genelde silindirik formludur (F.4).<sup>22</sup> Bazı örneklerde silindirin ağız kısmında belirgin bir halkanın ve halkanın içinde bir yarım kürenin işlenmiş olmasından dolayı bunları, top ağızlarına benzetebiliriz. Ayrıca bunlar, Osmanlı yapılarında görülen bazı kuş evlerinde yer alan silindirik tüneklerle de benzerlik göstermektedirler.<sup>23</sup> Top veya tünek benzeri bu öğeler, kilit taşları dışında, doğu cephesinin kuzeyden ilk kemerinin yanında, ayrıca üçüncü ve dördüncü kemerler arasındaki ayak üzerinde de yer alır.

<sup>21</sup> Eğer su kemerinin dış yüzünde görülen bu devşirme parçalar Biga Yarımadası'ndaki Eski İstanbulluk'taki antik kalıntılardan getirilmiş taşlar değilse, kayıtlarda bu bölgeden getirildiği söylenen taş malzemenin yapının neresinde kullanıldığı bir soru işaretidir. Bunların yapıda duvar içi dolgu malzemesi olarak kullanılmış olmaları ihtimali yüksektir.

<sup>22</sup> Genel olarak sade yapılar olan Osmanlı dönemi su kemerlerinde süsleme unsuru olarak göze çarpan en belirgin öğe yine kemer kilit taşlarında karşımıza çıkan gül-bezek motifidir. Ancak bu motifler, alçak kabartma şeklinde ve yüzeysel olarak işlenmişlerdir. Mağlova Su Kemerî, Develioğlu Su Kemerî, Yosunlu Su Kemerî, Paşa Su Kemerî, Ayvad Su Kemerî ve Kurt Su Kemerî'ndeki bezemeler buna örnektir. I. Mahmut Su Kemerî'nin hemen her kemerindeki kilit taşında bulunan motifler ise gül-bezek motifinden farklı, plastik etkisi yüksek, üç boyutlu süsleme öğeleridir.

<sup>23</sup> Top ağızı şeklindeki motiflerin benzerlerine Tophane-i Amire'deki (yenilenmesi 1743) kemer kilit taşları üzerinde de rastlanılmaktadır. Ayrıca bu motifin tüneklik olarak kullanıldığı öneklere, Üsküdar Gülnuş Emetullah Valide Camisi'nin (1708-1711) avlu girişi ile kible duvarında yer alan kuş evlerinde; Ayazma Camisi'nin (1758-1760) batı duvarında, korniş altında bulunan kuş evinin her iki yanında rastlanmaktadır. Ayvad Bendi (1765) vana odasının kemerî üzerinde de bu top/tünek benzeri motiflerden bulunmaktadır.



F.4- Kilit taşları üzerindeki silindirik formlu kabartmalardan bir örnek.

Kemer kilit taşlarının iki tanesi ise; biri yılan/ejder başı, diğeri aslan başı şeklinde kabartmalara sahiptir. Öncelikle, gerek duruşu gerek detayları açısından, yılan ya da ejder başı olarak tanımlayabileceğimiz figüre bakmak gerekirse, bu figür yapının doğu cephesinde kuzeyden ondördüncü kemerin kilit taşı üzerinde yer alır (F.5). Günümüze oldukça bozulmuş bir durumda geldiği anlaşılan figürde halen burun delikleri, açılmış ağız, sivri dişler ve öne doğru uzayan dil gibi detaylar seçilebilmektedir.<sup>24</sup> Yine bir kilit taşı üzerinde yer alan hayvan figürlü kabartma, yapıda üst üste iki kemerin bulunduğu orta kısımda, alttaki kemerin batı cephesindeki kilit taşı üzerinde yer alır. Burada, bir aslan yüzü, kilit taşı üzerindeki çıkıntıya kabartma olarak işlenmiştir (F.6). Yukarı bakan küçük sivri kulakları, önden görülen badem şekilli gözleri, düşey çizgi

<sup>24</sup> Yılan-ejder figürü, Anadolu Selçuklu mimarisinde sıklıkla karşımıza çıkan bir hayvan figürüdür. Özellikle kale, han, darüşşifa gibi yapılarda kullanımları dikkati çeker: bkz. Gönül Öney, “Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar”, **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, 1, 1969, s.187-191. Profilden verilen bu figürlerde ağız genellikle açık, sivri dişli olup, çatal diller görülür, gözler badem biçimlidir ve ağız yay biçiminde açılır: bkz. Gönül Öney, **Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları**, T. İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1988, s.50. I. Mahmut Su Kemerli’ndeki figür bu tasvir özellikleri bakımından Selçuklu örnekleriyle benzerlik göstermesine karşın, Selçuklu mimarisinde yılan-ejder figürünün çörtlen-konsol şeklinde kullanımı nadirdir. I. Mahmut Su Kemerli’ndeki gibi yılan-ejder figürünü çörtlen-konsol şeklinde kullanan sınırlı örnekler şunlardır: Divriği Ulu Cami çörtleni (1228), Kayseri Müzesi’ndeki ejder başlı bir çörtlen (13. YY), Karaman Arapzade Camisi çörtleni (1374): bkz. Öney, **a.g.e.**, 1969, s.189.

şeklindeki burnu ve gülen bir ifade yaratan ağız kısmı ile bu aslan figürü insansı bir yüze sahiptir.<sup>25</sup>



**F.5-** Doğu cephesinde, kilit taşı üzerindeki ejder/yılan başı figürü.



**F.6-** Batı cephesinde, alt kemer kilit taşı üzerinde yer alan aslan başı figürü.

<sup>25</sup> Buna benzer, eğri kesim tekniğinde, önden gösterilmiş pek çok aslan figürü, Türk-İslam sanatında gerek mimaride gerek küçük objelerde bolca kullanılmıştır. Mimaride taş üzerine işlenmiş benzer örnekler: Diyarbakır Ulu Camisi (1091) boğayla mücadele eden aslan figürü, Diyarbakır Surları'ndaki kanatlı aslan figürü, Halep Kalesi (1209) içinde kapı üzerinde yer alan aslan figürü, Antalya Alara Han (1229-32) portal kitabesinin iki yanında ve iç mekânındaki aslan şekilli konsollar, Kayseri Tuzhisar Sultan Han'daki (1232-36) aslanlı çörtlen, Muş'taki Aslanlı Han'da (1307) yer alan aslan figürü.



Yapıda, sadece küçük bir oyuk veya tüneği olan ufak kuş evleri de ilginç bir detay olarak karşımıza çıkar. Bu kuş evlerinden biri, kuzeyden üçüncü ve dördüncü kemerler arasındaki ayağın kemer gözü içine bakan yüzeyinde yer alır. Bu kuş evi, sivri kemerli bir oyuk ve altta palmet motifliyle son bulan, tahrip olmuş bir tünekten meydana gelir (F.7). Yapı üzerinde tespit edilebilen diğer iki kuş evi ise kuzeyden onbirinci ve onikinci kemerler arasındaki ayağın doğu yüzünde, iki farklı yükseklikte yer alır. Alttaki, sade bir oyuk ve basit bir tünekten oluşur. Yukarıdaki örnek ise kırık kemerli basit bir oyuktan ibarettir.

Yapının batı cephesinde, üst üste iki kemerin bulunduğu kısımda, kemerin sağ tarafındaki ayak üzerinde kabartma bir başka motif göze çarpmaktadır. Bu kabartmanın tepe noktası düz, kolları aşağıya doğru ters “V” şeklindedir (F.8). Tepesindeki düz kısmın altında mukarnas ögesine benzer üçgen bir destek bulunur. Biçim olarak bu kabartma, kilim motiflerindeki stilize koçbaşı ya da kadın başı tasvirlerini andıran bir süsleme unsuru olabileceği gibi, bunun da bir kuş tüneği olma ihtimali vardır.<sup>26</sup>



**F.7-** Kuzeyden üçüncü ve dördüncü kemerler arasındaki ayağın iç kısmında yer alan kuş evi.



**F.8-** Kuzeyden onuncu ve onbirinci kemerler arasında yer alan ayak üzerindeki kuş evi/rölyef.

<sup>26</sup> Motifin tepe noktasında, duvarda görülen harçlı yama izi, burada belki de kuş evine ait bir oyuk olabileceğini akla getirmektedir. Ayrıca Üsküdar Gülnuş Emetullah Valide Camisi'nin kible duvarının sağ tarafındaki kuş evinde de oyuğun önünde buna benzer çift taraflı merdivenli bir tünük vardır.

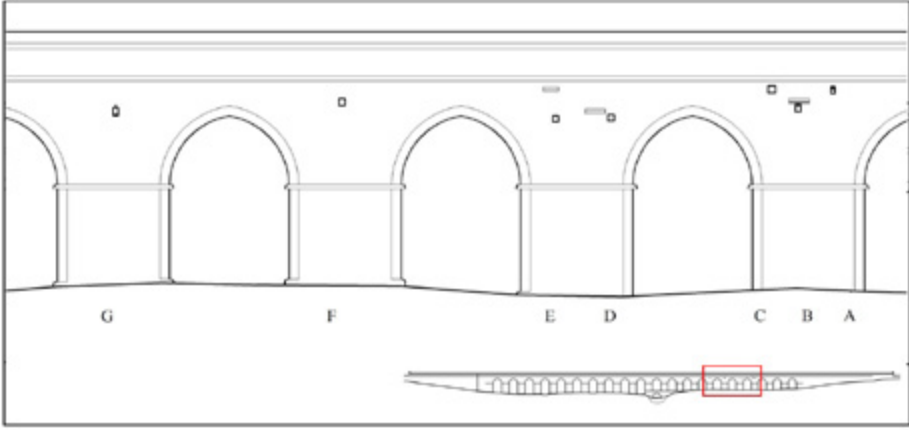
Yapının her iki cephesinde de duvar yüzeyinden çıkıntı yapan, kaba yontu taşlara rastlanır. Bu taşlar, yapı genelinde sistematik bir yerleşim düzenine sahip olmamakla birlikte, genelde kemer gözlerinin arasında birer tane olacak şekilde yerleştirilmişlerdir.<sup>27</sup> Bu çıkıntılar değişken boyutlarda olup, çoğunlukla kaba dikdörtgen formdadır. Bazıları ise alt yüzleri yuvarlatıldığından daha çok konsol taşı görünümüne sahiptirler.

Konsol görünümlü taşlar arasında, en dikkat çekici olanları, yapı genelinde sayıları sekizi bulan hayvan figürlü taşlardır (F.9). Bu sekiz figür, konumları, kütleli biçimlenişleri, yarattıkları plastik etki ve yapım teknikleri açısından birbirilerine benzer özellik gösteren, oldukça dikkat çekici örneklerdir. Hayvan şekilli konsolların yedi tanesi doğu cephesinde kuzeyden üçüncü ve yedinci kemer gözleri arasına yerleştirilmişlerdir (F.10). Bir hayvan figürü de batı cephesinde kuzeyden dördüncü ve beşinci kemerler arasında, tek olarak yer alır.



**F.9-** Doğu cephesindeki hayvan figürlü taşlardan üçü.

<sup>27</sup> Bu çıkıntıların bazı kemer aralarında görülememesi, bunların sonradan yapılan bir müdahale ile kaldırıldığını düşündürmektedir. Bunun yanı sıra, bazı kemer aralarında farklı yüksekliklerde iki çıkma taşın birden yerleştirildiği de görülmektedir.



**F.10-** Doğu cephesinde yer alan hayvan figürlerinin dağılımı.

Doğu cephesinde kuzeyden itibaren üçüncü ve dördüncü kemerler arasında yer alan ilk figür grubu, sağdan sola sırayla Figür A, B ve C olarak adlandırılmıştır.<sup>28</sup> Figür A; bu grup içinde üçüncü kemer gözüne en yakın olanıdır (F.11). Su kemerini boydan boya kat eden ve üstte galeri kısmını belirgin olarak ayıran yatay silmenin 33 cm altında, yerden 9.43 metre yüksekte yer alan bu figür, kemer yüzeyinden öne doğru 44 cm çıkıntı yapmakta olup, 19 cm genişliğinde ve kulaklar hariç yaklaşık 31 cm yüksekliğindeki ölçüleriyle diğer figürlerden daha küçük ancak plastik açıdan su kemerinin en etkileyici figürüdür. Figürler arasında neredeyse tamamlanmış olan tek örnektir ve kendisini tanımlamaya yarayacak çok sayıda detaya sahiptir. Yol hizasından bakıldığında açık ağız, ağız içinde sıralanan sivri dişleri ve burun yapısı ile belirgin biçimde vurgulanmıştır. Özellikle önden görünüşü, iri burun deliklerinin altında sivri dişlerini göstererek kükreyen bir aslanı anımsatsa da, profilden bakıldığında baş kısmının konturları ile üstte birbirine yakın olarak tek parça halinde konumlanmış dik kulaklar, bu figürün aslında kişneyen bir at olduğunu düşündürmektedir. Başın özellikle kuzeye bakan yüzeyinde, uzun süreli dış etkilerin sonucunda ciddi bozulmalar meydana gelmiştir. Kulak, burun ve dişlerin bu kısımlarının tahrip olduğu açıkça görülmektedir. Bu figür, sadece betimlediği hayvan türü ve işçilik olarak değil, aynı zamanda duruş açısı olarak da farklı bir görüntü sergiler.

<sup>28</sup> Kemer üzerindeki konsol şeklindeki tüm hayvan figürleri doğu cepheye, kuzeyden güneye doğru; alfabetik sıra ile isimlendirilmiştir.

Yalnızca baş, boyun ve kulak kısımlarının kütlede belirginleştiği ve ana konturları ile soyut olarak işlenmiş diğer örneklerde başın bakış yönü aşağı doğru iken, bu figür ileri doğru bakacak şekilde işlenmiştir.



**F.11-** Figür A, at başı figürü

Yukarıda da kısaca değinildiği gibi üçlü grubun diğer iki üyesi, biçim ve işçilik olarak kemerdeki diğer figürlere daha çok benzerdir. Boyut olarak birbirilerinden farklı büyüklükte olan bu iki figürden ortada yer alan Figür B, kemer yüzeyinden 43.5 cm'lik çıkıntı yapan, 25 cm genişliğinde, 38.5 cm yüksekliğinde olup zeminden yüksekliği 8.58 metredir (F.12). Başın üst kısmında ileri doğru piramidal bir görüntü veren sivri kulaklar, baş ile birleştiği noktada uygulanan pahlı yüzeyler sayesinde, özellikle yandan ve aşağıdan genel form içinde belirgin olarak algılanabilmektedirler. Bu kulaklar Figür A'da olduğu gibi baş kısmına yukarıdan eklenen ayrı bir parça değil, monoblok olarak işlenmiştir. Bunun yanında, bu figürün hemen üzerinde duvar içinde, profilli bir taş yer almaktadır.<sup>29</sup>

Figür B, ileri doğru sivri kulakları ve aşağıya doğru bombeli kafa biçimi ile diğerlerine göre aslan başına daha yakın bir görüntü verir. Bu figürün kuzeye bakan yüzeyinde, özellikle üst kısımdaki kulak ve arkasında yer alan pah bölgesindeki tahribat belirgindir. Ayrıca yine bu yönde yer alan, 3x3 cm ölçülerinde bir delik ilk bakışta "göz" gibi gözükse de, sadece bir

<sup>29</sup> Kemerde değişik yerlerde, çok sayıda devşirme malzeme kullanılmıştır. Ancak söz konusu figürün hemen üzerinde yerleştirilmiş olan profilli taş, konum olarak figürü vurgular niteliktedir. Bu parça 98 cm uzunluğunda, 24,5 cm yüksekliğindedir.

tarafıta yer aldığından farklı bir amaçla yapılmış olmalıdır. Bu tür delikler, kemerdeki diğer örneklerde de göze çarpar.



**F.12- Figür B**

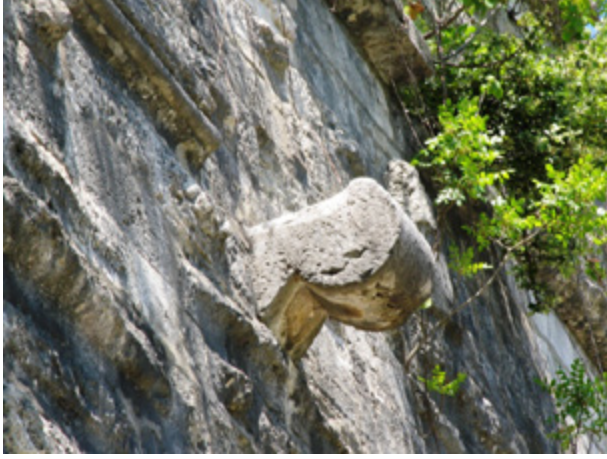
Üçlü grubun son örneği, dördüncü kemer gözüne en yakın konumdaki Figür C'dir. Ana hatları ile ilk bakışta diğerlerine benzer bir görünüşe sahip olan figür, öne doğru uzayan, daha basık ve daha geniş baş yapısı oranlarıyla diğer iki figürden ayrılır (**F.13**). Zeminden yüksekliği 9.58 metre olan bu figür, kemer yüzeyinden öne doğru 44 cm'lik çıkıntı yapan ve 35 cm'lik yüksekliği ile kemerdeki diğer örneklere yakın ölçüler verir. Ancak 39 cm'lik eni ile figürler içinde en geniş olanıdır.

Oldukça yıpranmış görünüşünün yanı sıra, başın üst ön kısmında boydan boya uzanan ve yalın bir profille belirginleştirilmiş tek parça stilize kulaklar, uzaktan algılanabilen yegâne detaydır. Figürün yüzeylerindeki bozulmalar, başın biçim konturlarını kısmen belirsiz kılarken, kulak arkasında yer alan pahlar özellikle bazı açılardan daha kolay fark edilebilmektedir. Başın üst kısmı önceki figürde olduğu gibi düz bir yüzeye sahiptir. Baş, sadece öne ve aşağıya doğru bombeli kontur çizgileri ile anlamlandırılırken, altta geriye doğru uzunca bir kavis yaparak son bulur. Bu noktada başlayan boyun kısmı yine diğer örneklerdeki gibi eğimli bir yüzey olarak kemer duvarına birleşir.



**F.13-** Figür C

Su kemerinin doğu cephesinin dördüncü ve beşinci gözleri arasında yer alan iki figür kemer arasındaki duvar yüzeyinde kısmen simetrik bir düzende yerleştirilmişlerdir. Sırasıyla Figür D ve Figür E olarak numaralandırılan bu figürler konumları, ölçüleri ve biçimleri açısından benzer özelliklere sahiptir. Zeminden yüksekliği 8.57 m olan ve kemer yüzeyinden 44 cm öne çıkan Figür D'nin eni 31.5 cm, boyu 30 cm'dir (F.14). Yine aşağı yönde bombe yapan başın üst kısmı, düz bir yüzey olarak biçimlendirilmiş, köşelerdeki kulaklar öne doğru çıkmak yerine gerisindeki pahlı yüzeyler sayesinde belli açılardan algılanabilir olmuşlardır. Sadece bombeli kontur çizgileriyle ifadesini bulan baş kısmı, diğer figürlerin çoğunda olduğu gibi işlenmeden bırakılmıştır. Diğer figürlerde olduğu gibi tahribat dıştan kolayca algılanabilmektedir. Başın alt kısmında, her iki cephede belli olan ve boyun kısmına kadar devam eden derin çatlaklar oluşmuştur. Figürün kuzeye bakan yan yüzünde, Figür B'de olduğu gibi, göz şeklinde dikdörtgen bir oyuk bulunmaktadır. Ancak yine burada da oyuk sadece bir yanda yer almaktadır.



**F.14-** Figür D

Yukarıda da bahsedildiği gibi Figür D ile ölçü ve şekil bakımından çok benzer olan Figür E'nin zeminden yüksekliği 8.38 m olup, eni 28 cm, boyu 32 cm ve derinliği 36 cm'dir (F.15). Diğer figürlerdeki gibi aşağı yöne bakan bombeli yüz, işlenmemiş ve başın üst kısmı yine düz bir yüzey olarak bırakılmıştır. Özellikle köşelerdeki kulak yerlerinin tahrip olması nedeniyle, figür D'nin aksine, kulaklarının olup olmadığı tam olarak anlayılamamaktadır. Bu figürü diğer tüm örneklerden ayıran biçimsel özelliği, kısa boyun yapısıdır. Özellikle güney cephesinde ciddi yüzey tahribatı söz konusudur. Bu cephenin üst kısmında, ensesinin üzerinde kopan bir parçanın meydana getirdiği oyuk, uzaktan kolayca fark edilebilmektedir. Diğer figürlerde olduğu gibi burada bir yüzde, güney yüzünde, düzgün şekilli bir oyuk daha bulunmaktadır.



**F.15-** Figür E

Beşinci ve altıncı kemer gözleri arasında tek başına yer alan Figür F, zeminden 8.85 m yükseklikte bulunmaktadır (F.16). Yine figürlerin genelinde olduğu gibi ortalama ölçülere yakın değerlere sahip olan bu örnek, 33 cm eninde, 36 cm boyunda ve 42 cm derinliğindedir. Pahlı ense kısmından sonra başlayan yüz bombesi, diğer örnekler göre daha yuvarlak bir kafa yapısı oluşturmaktadır. Figürün kulakları diğerlerinden farklı olarak köşelerde öne doğru kıvrımlıdır. Kulaklar gerek ön cepheden gerekse yanlardan belirgin bir şekilde algılanabilmektedir. Özellikle profilden bakıldığında öne doğru kıvrılan kulak yapısı, başı belirleyen bombe ve kulak gerisinde yer alan derin pahlı figürün ana hatlarını belirler.



**F.16-** Figür F

Su kemerin doğu cephesindeki figürler içinde yer alan Figür G, altı ve yedinci kemer gözleri arasında, Figür F gibi yine tek olarak karşımıza çıkar. Figür, zeminden 8.18 m yükseklikte, 40 cm boyunda ve 23 cm eninde olup, kemer yüzeyinden 45 cm öne çıkma yapmaktadır (F.17). Baş kısmı ölçüleri, duruşu, yönü ve detaydan uzak işçiliği ile standart bir görüntü verir. Ancak başın üstünde, öne yakın bir yerde, enseye yerleştirilen 13 cm yüksekliğindeki demir çubuk, bu figürü diğer tüm örneklerden ayırır. Bu demirin, baş kısmına sıkıca sabitlenmiş olması, görsellikten öte, bir fonksiyonunun olduğunu akla getirmektedir. En güçlü sav, demir çubuğun figürün üzerinde bir şeyin sabitlenmesinde kullanıldığıdır. Kulaklarla ilgili hiçbir ize rastlanılmayan figürün güney cephesinde derin ve büyük bir oyuk bulunmaktadır. Düz ense, bombeli yüz ve pahlı boyun kısımlarının sadece yalın konturlarla verildiği bu figürde tüm yüzeyler, ama özellikle kuzey cephesi tahrip olmuştur.





F.17- Figür G

Figür H ise önceki yedi örnekten farklı olarak su kemerin batı cephesindedir (F.18). Kuzeyden dördüncü ve beşinci kemer gözleri arasında, üst silmeye yakın bir konumda yer alır. Doğu cephesindeki yedi figürün genel özelliklerine büyük ölçüde uymakla birlikte detay bazında bazı farklılıklar gösterir. İşlenmemiş yüz, dar boyun kesimi ve genel oranlar diğerleriyle benzer yanlarıdır. Doğu cephesindeki bazı figürlerde olduğu gibi bunda da kulaklar işlenmemiştir. Yine diğer figürlerde, yan yüzlerde görülen ufak oyuktan bu figürde de vardır. Diğerlerinden ayrılan en büyük özelliği ise ense kısmının düz olmayıp, başın eğrisel konturu ile uyumlu, bombeli bir görünüme sahip olmasıdır.



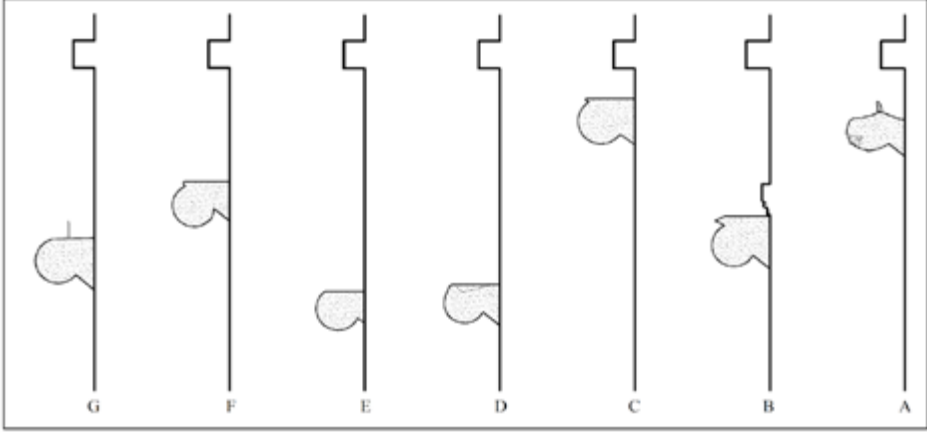
F.18- Figür H

Kemer üzerinde yer alan konsol şeklindeki sekiz hayvan figürünün genel değerlendirmesinde, bunların büyük çoğunluğunun bir cephede (doğu cephesinde) yer alması dikkat çeken ilk husustur. Bu cephenin Boğaz yönüne bakıyor olması, denizden bağlantıyı sağlayan geliş yolu ile ilişkisi buna neden olmuş olabilir (F.1). Bu cephede, tüm hayvan figürlerinin sağdan üçüncü ve yedinci kemerler arasında yerleştirilmiş olmaları konum seçimi açısından bir başka dikkat çekici noktadır. Bu figürlerin yapının ortasında ve her iki yanda eşit olarak yerleştirilmemiş olmaları ilginçtir. Bu yer seçiminin hangi etmenlere bağlı olarak gerçekleştiği bilinmemektedir. Su kemerinin ilk yapılışında yolun, figürlerin bulunduğu yere yakın olma ihtimali düşünülebilir. Bugün sık bitki örtüsü içinde kalan bölge, eskiden figürlerin rahatlıkla görülebildiği, önü açık bir alan şeklinde olabilir. Bunun tersi olarak figürlerin, bugün olduğu gibi su kemerinin özellikle göz önünde olmayan bölgesine bilinçli bir şekilde yerleştirilmiş olma olasılığı da vardır. Figürlerin yerden yükseklikleri ve birbirlerine olan mesafeleri düzensiz bir dağılım göstermektedir. Sonradan ilave olmadıkları ya da tamirat geçirmediikleri düşünüldüğünde bu yerleşimin rastgele olduğu söylenebilir.

Figürleri kendi içlerinde değerlendirdiğimizde gerek boyut gerek form açısından genel ortak özellikler sergilediklerini söylemek mümkündür (F.19). Boyut olarak birbirlerine yakın ölçüler (40-45 cm derinliğinde, 25-33 cm eninde) göstermelerine karşın Figür A form ve detaylar açısından diğerlerinden farklıdır. Diğer altı figür; yüzlerin bakış açısı, ensenin düzlüğü, kulakların konumu, kulak arkasındaki pahlar, yüzdeki bombelik ve boyunun şekli açısından birbirlerine benzer özellikler sergilerler. Figürlerin hiçbirinde gözlerin belirtilmemiş olması yine bir ortak özelliktir. Figür A hariç hiçbir figürde burun, ağız ve diş gibi yüze ait detaylar verilmemiş, sadece boyun ve bazılarında kulaklar belirtilmiştir. Figürlerin ana hatlarıyla belirtilip bu şekilde detayların işlenmemiş olmasının, bilinçli bir tercih mi yoksa yarım bırakılmalarının bir sonucu mu olduğu belli değildir. Ancak Figür A detaylarının kısmen de olsa işlenmiş olması, diğerlerinin de bu şekilde tamamlanacağı görüşünü güçlendirmektedir.

Figürlerin hangi hayvanlara ait olduğu ayrı bir tartışma konusudur. Her ne kadar, bu sekiz figür çok detaylı işlenmemiş olsalar da yukarıda da değinildiği gibi ana hatlar, aslan veya at başlarını akla getirmektedir. Figürlerin sivilize yorumlanmaları nedeniyle bu ayırım zor olsa da Figür A ata, diğer figürler ise aslana daha yakın gibi gözükmektedir.

Yerinde yapılan incelemeler sonucunda, figürlerin malzemesi ile yapı genelinde kullanılan malzeme cinsinin ve yıpranma düzeylerinin aynı oluşu, bunların devşirme malzeme olma ihtimalini zayıflatmaktadır. Aynı şekilde, figürlerin çevrelerinde herhangi bir müdahale izine rastlanılmaması ve bunların duvar örgüsü içinde derz hatları ile uyumluluk göstermeleri, yapı ile eş zamanlı yapıldıklarını düşüncesini kuvvetlendirmektedir.



**F.19-** Doğu cephesinde yer alan hayvan figürlerinin karşılaştırmalı ve ölçekli çizimi.

#### 4. Değerlendirme

Yapı, süsleme ve figürleriyle bir su kemerleri için oldukça zengin bir repertuar sunar; konsollar, kilit taşlarındaki yılan/ejder başı, aslanbaşı ve top şeklindeki süslemeler, kuş evleri, kilim motifini andıran taş bezeme/tüneklik ve en önemlisi doğu cephesinde yoğunlaşan hayvan başlı figürler sayılabilir.

Söz konusu hayvan figürleri hakkındaki bilgilerimiz sadece yapı üzerinde yapılan gözlemler ile sınırlı olduğundan; yorumlar ve değerlendirmeler ancak benzer durumlar örnek alınarak yapılabilir ve tartışmaya açıktır. Bu bağlamda, onsekizinci yüzyılın ilk yarısında yapılan bu figürlerin “hangi sanatçılar tarafından” ve “ne amaçla” yapıldığı, üzerinde durulması gereken iki önemli konudur.

I. Mahmut Su Kemerî'ndeki figürlerin oluşumuna etki eden faktörler için üzerinde durulabilecek olasılıklar; Anadolu'dan gelen usta veya usta grupları, dönemin başmimarının rolü ve dönemin Batı sanatı etkisi olarak sıralanabilir. Kemer üzerindeki figürlerin Anadolu'dan gelen veya orayla bağlantısı bulunan sanatçı ya da taş ustaları tarafından yapıldığını akla getiren, bunların Anadolu'daki bazı örneklerle benzerlik göstermeleridir. Anadolu-Türk mimarisinde farklı tarih ve yapı türlerine ait kabartma, heykel, çörtten ve konsol şeklinde pek çok hayvan figürü bulunmaktadır. Bunların arasında, konumuz olan kemerdeki figürlere en yakın örnekler, çoğunluğu onüçüncü yüzyıla tarihlenen, duvar yüzeyinden çıkıntı yapan, yekpare taştan oyulmuş, stilize hayvan figürlü çörttenler ve konsollardır. Bunlardan, çörtten (su oluğu) şeklinde olanları şöyle sıralayabiliriz; Niğde Aleaddin Camii (1223) kuzey duvarındaki çörttenler; Kayseri Tuz Hisarı Sultan Han (1232-36) avlusunda ve dış cephedeki aslanlı dört çörtten; Kayseri Huand Hatun Külliyesi (1237-38) güney duvarındaki çörtten; Kayseri Karatay Han (1240) dış cephesindeki aslan başı çörtten (**F.20**), Kayseri Sahibiye Medresesi (1267-68) cephesindeki çörtten ve Nevşehir Damse Köyü Taşkınpaşa Camii'ndeki (14. yy) aslan figürlü çörtendir. Konsol şeklinde olanlar ise, Halep Kalesi (1209) içinde, kapı üzerinde yer alan aslan figürlü konsol; Antalya Alara Han (1229-32) portal kitabesinin iki yanında ve iç mekânındaki konsollar; Denizli Ak Han (1253-54) sağ eyvan kemerini taşıyan taşındaki konsollardır.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Bu örneklerin hepsi Anadolu-Türk sanatında sıklıkla karşımıza çıkan, eğri kesim tekniğinde, önden gösterilmiş, basık yüzlü, insan benzeri aslan yüzü biçimindedir. Bu örneklerin çoğunluğu, biçim açısından I. Mahmut Su Kemerî'ndeki hayvan figürlü konsollara benzese de, ifade bakımından daha çok kilit taşıdaki aslan yüzü kabartmasıyla benzer.



**F.20-** Kayseri Karatay Han (1240) cephede yer alan hayvan figürlü çörtten (Erdmann, 1961)

Anadolu'daki örnekler içerisinde en dikkat çekici olanı Sivas Buruciye Medresesi'nde yer alan konsol örneklerdir. Buruciye Medresesi (1271) giriş ve baş eyvanlarının avluya bakan cephelerindeki bu konsollar, gerek biçim, gerekse teknik açıdan I.Mahmut Su Kemerli'ndeki hayvan figürlü konsol örneklerine birebir benzer diyebileceğimiz belki de tek örnektir. Üstlerinin düz, alt taraflarının ise bombeli oluşu her iki yapıdaki konsollar da görülen ortak biçim özellikleridir (F.21). Her iki yapıda da konsolların yan yüzleri tıraşlıdır ve kesme taş duvar dokusu içinde yer alırlar.

Bütün bu benzerlikler, I. Mahmut Su Kemerli üzerinde yer alan figürlerin Anadolu Selçuklu taş süsleme örneklerinden haberdar olan ustalarca yapılmış olabileceği varsayımını güçlendirmektedir. Ayrıca eldeki bazı belgeler de bu durumu destekler niteliktedir. Nitekim, su yolu ile ilgili 20 Ekim 1731 tarihli bir belgede, "*Tophane Suyu Kemerleri*" inşası için İstanbul dışından (Bursa'dan) gelen taşçı ustalarından bahsedilmektedir.<sup>31</sup> Belgede "*Mahrûse-i Bursa taşçılarından Tophâne-i Âmirime gelecek suyun kemerleri binâsı hizmetinde i'mal ve istihdam için Âsitane-, Sa'âdetime gelen ustalar....*" de-

<sup>31</sup> Erdoğan, a.g.e., s.97.

nildiğinden ustaların Bursa'lı olduğu anlaşılmalı birlikte bu ustaların daha önceleri nerelerde çalıştıkları bilinmemektedir. Belki de İstanbul'a gelmeden önce Anadolu'nun başka şehirlerinde, hatta benzer örneklerin bulunduğu Kayseri ve Sivas'ta çalışmış olabilecekleri, uzak bir ihtimal değildir.



**F.21-** Sivas Buruciye Medresesi (1271) giriş eyvanının avluya bakan cephesinde yer alan taş konsollar (Soldaki görsel; Gabriel, 1934).

Figürlerin, Anadolu'dan gelmiş taş ustaları tarafından yapılma olasılığı yanında, dönemin başmimarının da bu konuda etkin olmuş olabileceği düşünülebilir. Yukarıda belirtildiği gibi suyolu projesinden sorumlu olan, dönemin mimarbaşısı Kayserili Mehmed Ağa'dır. Mimarbaşının Kayserili oluşu<sup>32</sup> ve Kayseri'de, yukarıda bahsedildiği gibi birçok hayvan figürlü Selçuklu yapısının bulunması bu bakımdan dikkat çekici bir noktadır. Bu nedenle eğer varsa Anadolu'lu taş ustaları kadar, dönemin başmimarı Kayserili Mehmed Ağa'nın da bu figürlerin yapılmasında etkili olmuş olabileceği düşünülebilir.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Mimar Mehmed Ağa'nın hayatı hakkında: bkz. Erdoğan, **a.g.e.**

<sup>33</sup> Ne yazık ki elimizdeki belgelerin azlığından dolayı, inşaatın şantiye organizasyonu ve iş bölümü hakkında fazla bilgimiz bulunmamaktadır. Mehmed Ağa'nın, bu projenin keşif, proje ve inşaat aşamasında yer aldığı bilinmekle birlikte, kemer üzerindeki figürlerin yapımı ile olan doğrudan ilişkisi netlik kazanmamaktadır. Ayrıca Bursa'dan ya da varsa Anadolu'nun başka şehirlerinden gelen taş ustaları ile mimarbaşısı Kayserili Mehmed Ağa arasında nasıl bir iş bölümü olduğu; kemer üzerindeki söz konusu figürlerin mimarbaşının mı, yoksa usta ya da usta grubunun mu eseri olduğu bilinmemektedir.

Öte yandan çalışma konusu olan kemerdeki figürlerin oluşumunda yerel mimar ve sanatçılar dışında, onsekizinci yüzyılın ilk yarısı Osmanlı mimarlığında varlığını duyurmaya başlayan Avrupa etkisinin olup olmadığı akla gelebilir. Fakat Osmanlı mimarlığındaki Batı etkisinin somut olarak görülmesi 1740'lı yıllardan sonraya tarihlendiğinden<sup>34</sup>, 1731'de inşa edilmiş olan I.Mahmut Su Kemerinde böyle bir etkiden söz etmek zordur. Ayrıca bu durumun aksini gösteren elimizde herhangi bir belge ya da kaynak da bulunmamaktadır.<sup>35</sup> Kemer üzerinde yer alan figürlerin üslup ve teknik özellikleri de göz önüne alındığında bunların yapımında Batı etkisinin görülmediği söylenebilir.

Yapı üzerindeki hayvan figürlerinin kimin eseri olduğu kadar, bunların ne amaçla yapıldığı ve neyi ifade ettiği de burada ele alınması gereken konulardan bir diğeridir. Hayvan figürü tarih boyunca çok çeşitli coğrafya ve kültürlerde, gerek sanat objelerinde gerek mimaride sıklıkla kullanılmıştır. Bunların yapılış nedenleri, yüklendiği anlamlar ve işlevleri de aynı şekilde büyük çeşitlilik gösterir. Yazının konusunu oluşturan su kemeri üzerinde

<sup>34</sup> Onsekizinci yüzyılda özellikle batılılaşma sürecinin başlangıcı olarak kabul edilen Lale Devri'nde, her alanda olduğu gibi batı etkilerinin mimari alanda da kendini gösterdiği düşünülmektedir. Ancak bu etkinin Kağıthane Sadabad Sarayı'nda olduğu gibi, sadece bahçe ve peyzaj düzenlemeleri ile sınırlı kaldığı, yapı form ve süslemelerinde çok açık ve net olmadığı görülür. Batı etkisinin en belirgin şekilde görülebildiği ilk örnek ise, 1741 tarihli Mehmed Emin Ağa Sebili'dir: bkz. Soner Sahin, **Değişim Sürecinde Osmanlı Mimarlığı, III. Ahmed ve I. Mahmud Devri: 1703-1754**, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora tezi, 2009. Öte yandan, Hassa mimarlık teşkilatının da onsekizinci yüzyıl ortalarına kadar klasik yapısını koruduğu; ancak yüzyılın ikinci yarısında teşkilatın yetki ve çalışma mekanizmasında değişiklikler olmaya başladığı bilinmektedir: bkz. A. Sinan Güler, "Onsekizinci Yüzyılda Hassa Mimarlar Teşkilatı", **Onsekizinci Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı**, Sanat Tarihi Derneği Yayını, İstanbul 1998, s.145-150.

<sup>35</sup> Sadece, Cornelius Gurlitt'in 1908 tarihli "Die Baukunst Konstantinopels" adlı eserinde Tophane Meydan Çeşmesi'nden bahsederken "...Sultan Mahmud'un İstanbul'a Fransız hidrolik inşaat teknisyenlerini çağırması..." ifadesi geçmektedir: bkz. Cornelius Gurlitt, **İstanbul'un Mimari Sanatı**, çev.Rezan Kızıltan, Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara 1999. Arseven de eserinde konuyla ilgili olarak; "I. Mahmud'un suyollarında çalışmak üzere çağırdığı Fransız mühendislerle birlikte gelen heykeltıraşlar, ressamlar ve dekoratörlerin XV. Louis ve Barok tarzını başkente tanıttıklarını" belirtmektedir, Celal Esad Arseven, **Constantinople de Byzance a Istanbul, Traduit du Turc par l'Auteure**, Renouard, Paris 1909. Ancak ne Gurlitt'in ne de Arseven'in kaynak belirtmeden verdiği bu bilgiyi doğrulayan başka herhangi bir bulgu bulunmamaktadır.

yer alan figürlerin yapılış nedeni söz konusu olduğunda; pratik-işlevsel nedenler; yapının banisi ile ilgili nedenler ve kökü İslamiyet öncesi Orta-Asya'ya kadar dayanan simgesel-inançsal nedenler akla gelmektedir.

Öncelikle, kemerdeki hayvan figürlerinin pratik bir işlevi karşılamak için yapılmış olmaları düşük bir ihtimal olmakla birlikte göz ardı edilmemelidir. Figürlerin bazı özellikleri bu olasılığı destekler niteliktedir. Örneğin; Figür A hariç tamamının üst kısımlarının düz bir satır şeklinde işlenmiş olması ve kulak kısımlarının da bu durumla uyumlu olacak şekilde öne doğru çıkıntı yapması, bunların bir şey taşımak için yapıldıklarını akla getirmektedir. Ayrıca Figür G'nin üzerine sabitlenmiş ucu sivri demir çubuk, bir bağlayıcı işlevini görmüş olabilir. Bütün bunlar, yapıdaki diğer işlenmemiş taş çıkıntılarla beraber düşünüldüğünde, figürleri mimari taşıyıcı konsollara<sup>36</sup> yaklaştıran özelliklerdir. Fakat, figürlerin konumu ve yerleşme düzeni taşıyıcı konsol işlevi için kullanılmış olabilecekleri görüşünü zayıflatır. Çünkü yapının bu kısmında özellikle konsollara taşıtılacak herhangi bir mimari öge (kitabelik ya da siperlik gibi) bulunmamaktadır. Ayrıca, figürlü konsol taşların bir yerleşim düzeni göstermemeleri, ortak

---

<sup>36</sup> Farklı dönemlere ve kültürlere ait yapılarda konsol işlevi gören ve I. Mahmut Su Kemerindekilere benzeyen birçok örnekle karşılaşılır. İstanbul Fethiye Camisi (Pammakaristos Manastırı Kilisesi) yan cephesindeki konsollar en yakındaki örneklerden biri olarak gösterilebilir. Ayrıca Doğu Akdeniz'de Roma dönemi sütunlu caddelerinde, sütunlar üzerinde heykel yerleştirmek için yapılmış konsollar ilk akla gelenlerdir (Örneğin; Mersin Soli-Pompeipolis ve Suriye Palmyra'da olduğu gibi). Ayrıca güney Fransa'daki MS birinci yüzyıla tarihlenen Roma dönemi su kemeri Pont du Gard üzerindeki taş çıkıntılarının iskele kurma amaçlı olduğu bilinmektedir. Anadolu'da Konya Aleaddin Cami (1219-1221) avlu duvarında ve Konya II. Kılıçarslan Türbesi (yaklaşık 1192) giriş cephesindeki kitabelerin üzerindeki konsollar dar siperlikleri taşımak için yapılmışlardır: bkz. Zeki Oral, "Konya'da Ala'ud-din Camii ve Türbeleri I: Yapılar, Kitabeler", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi**, 1, 1956, s.49. Denizli Çardak Han'da (1230) da kapı üzerindeki kitabenin iki yanında yer alan figürlerin altında ileri taşan birer konsol yer alır. Alanya Alara Han'da (1229-32) ise kapı üzerindeki kitabeyi çevreleyen çerçevenin alt kısımlarında aslan başı konsollar yer alır. Yine Alara Han'da, kapalı mekanlarda bulunan konsol şeklindeki aslan başlarının ise tepelerinde üçgen biçiminde bir çukur olduğundan dolayı üzerine meşalelerin takıldığı tahmin edilmektedir: bkz. Gönül Öney, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Aslan Figürü", **Anadolu**, 13, 1971, s.1-64. Ahşap da olsa konsol işlevi gören hayvan figürlü taşıyıcılar, Osmanlı mimarisinde de görülebilmektedir; örnek olarak İshak Paşa Sarayı (1784) balkonlarının ahşap taşıyıcılarını verebiliriz. Bunların yanı sıra Kayseri Develi'de olduğu gibi geleneksel konut mimarisi örneklerinde de taşıyıcı işlevi olan figürlü konsollara rastlamak mümkündür.



bir işlev için uygun görünmemektedir.<sup>37</sup> Figürlerin zeminden oldukça yukarıda yer almaları da her birinin üzerinde ayrı birer görsel ya da aydınlatma amaçlı elamanın bulunmasını elverişsiz kılmaktadır.

Yapının üzerindeki figürlerin özel bir amaçla, örneğin yapının banisi ile ilişkilendirilerek yapılmış olması ihtimali düşünülebilir. Ancak yapının banisi, Sultan I. Mahmud'un hayatı ile ilgili kaynaklarda, figürlerin simgeselliği ile bağlantılı olabilecek herhangi bir bilgiye rastlanılamamıştır<sup>38</sup>. Figürlerin I. Mahmud (1730-1754) ya da başka bir baninin<sup>39</sup> kişisel özellikleriyle ilişkilendirmek mümkün görünmemektedir.

Bütün bunların yanında, I. Mahmut Su Kemerinde yer alan hayvan figürleri, İslamiyet öncesi inanışlardan günümüze kadar gelen derin bir inanç sembolizmine dayandırılabilir. Eski Türk inanışlarında hayvanlara özel bir anlam verildiği ve Türk sanatında hayvan üslubu kapsamına giren bütün figürlerin simgesel ve mitolojik anlamları olduğu bilinmektedir.

<sup>37</sup> Konsolların yerden yüksekliklerinin birbirlerinden farklı olması, üçlü, ikili veya tekli halde düzensiz olarak gruplanmaları ve aralarındaki uzaklıkların ve yüksekliklerin fazla ve düzensiz oluşu bunun göstergesidir. Oysa ki yukarıda sayılan benzer Antik ve Selçuklu örneklerinin hepsinde iskele veya benzeri bir konstrüksiyonu taşıma amaçlı, konsol işlevine uygun, simetrik ve düzenli bir konumlanma görülür. Yazının konusunu oluşturan konsollara en çok benzeyen Buruciye'deki örneklerin bugün için bir işlev yüklenmedikleri gözlemlense de bunların pencere ve kemerler üzerinde simetrik ve düzenli konumları, siperlik taşımak gibi bir işlevlerinin olabileceğini akla getirmektedir.

<sup>38</sup> Kaynaklarda Sultan I. Mahmud'un kişisel özellikleri konusunda en çok üzerinde durulan nokta, satranç oyununa düşkünlüğüdür. Sultanın iyi derecede satranç oyuncusu olduğu bilinmektedir. Buna ek olarak I. Mahmud (1730-1754) dönemine ait ruznâmelere göre, padişahın en çok cirit ve tomak oyununu sevdiği ve neredeyse gittiği her gezide, şenlik ve eğlencelerde bu iki oyunun oynandığı, padişahın da bunları izlemekten büyük keyif aldığı da bilinmektedir: bkz. Uğur Kurtaran, **Sultan Birinci Mahmud ve Dönemi: 1730-1754**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora tezi, 2012, s.46. Ancak Padişahın bu özelliklerinin yapının üzerindeki figürlerle bağlantılı olma olasılığı oldukça düşük görünmektedir.

<sup>39</sup> Yapının inşasından sonraki dönemlerde Taksim Suyolu ve üzerindeki yapıların onarımını yaptıran kişiler arasında Cezayirli Hasan Paşa özellikle dikkati çekmektedir. Suyolunun bir parçası olan Topuzlu Bendi 1785-1786 tarihinde yükselttiği ve gerekli tamirleri yaptırdığı bilinen Hasan Paşa evcilleştirdiği bir aslan ile birlikte dolaşmasıyla meşhur olmuştur: bkz. Ali Rıza İşipek, **Cezayirli Gazi Hasan Paşa**, Deniz Basımevi Müdürlüğü, İstanbul 2009, s.459. Ancak yapılan incelemeler sonucunda, kemerde, figürlerin bulunduğu kısımda herhangi bir tamirat izine rastlanılmadığından dolayı bunların Cezayirli Hasan Paşa dönemine da bağlanamayacağını söylemek mümkündür.

Hayvan figürleri simgelerin ve efsanelerin tasvirleşmiş şeklidir.<sup>40</sup> Bu tasvirler, Türklerle birlikte Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar farklı inanç ve kültürler içerisinde varlıklarını devam ettirmişlerdir. İslamiyet'in kabulünden sonra da bu simgesel anlatım biçimi kullanılmaya devam edilmiştir. Özellikle Anadolu Selçuklu mimarisindeki hayvan figürleri, çeşitli biçim ve tekniklerde, farklı yapı tiplerinde görülür. Kullanılış biçimleri ve temsil ettiği hayvanlar nedeniyle I. Mahmut Su Kemerî'ndeki figürler, bahsedilen bu köklü geleneğe bağlanabilir.

Kemerde yer alan figürlerin, hayvan başından ibaret olması, hayvan kafataslarının nazardan ve kötülüklerden koruma amacıyla<sup>41</sup> kullanıldığı eski inançları akla getirmektedir. Kuzey Kafkasya, Çuvaş Türkleri, Türkistan Kazak ve Kırgızlarda ekini korumak için sırık üzerinde at kafatası kullanımı bu geleneğe örnek olarak verilebilir.<sup>42</sup> Günümüzde Anadolu'nun birçok yerinde bu uygulamanın devamı olarak, mahsulleri nazardan korumak için bağ bahçelere sırık üzerinde, özellikle at, eşek, koyun, inek, köpek gibi hayvanların kafatası dikilir.<sup>43</sup> Ayrıca yine Anadolu'da, kapının üzerine asılan hayvan kafatasının nazarı önlediğine inanılır.<sup>44</sup> Bu inanç, belki de Anadolu Selçuklu yapılarındaki konsol hayvan figürlerinde kendini göstermiş olabileceği gibi, uzun bir aradan sonra onsekizinci yüzyılın bu suyolu yapısında da aynı amaçla kendine yer bulmuş olabilir.

Anadolu'da kötülüklerle ve nazara karşı değişik türlerde hayvan başlarının kullanılmasına karşın, I. Mahmut Su Kemerî üzerindeki hayvan figürleri daha çok üç hayvan üzerine yoğunlaşmaktadır, aslan, at ve yılan-ejder. Figürlerin çoğunluğunun aslanı andırıyor oluşları bu hayvana özel bir anlam yüklendiğini gösterir. Sanat tarihinde hayvanların simgesel

<sup>40</sup> Yaşar Çoruhlu, **Anadolu Selçuklu Taş Tezminatında Orta Asya İle Bağlantılar**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 1988, s.37.

<sup>41</sup> Bir başka su yapısı olan Ali Paşa Su Kemerî'nde bir zamanlar görünür olan, 1790-91 tarihli, daire çerçeveli taş madalyon içinde yine nazar amaçlı maşallah kitabesinin bulunması ilginçtir: bkz. Kazım Çeçen, **Taksim ve Hamidiye Suları**, ISKI Yayınları, İstanbul 1991, s.130.

<sup>42</sup> Şamanizm ve totemizme bağlı olarak kurban edilen hayvanların kalıntılarına saygı gösterilmesi, bazen ayinlerden sonra at kurbanlarının kafataslarının bir sırık üzerine konulması belki de bunun en eski uygulamalarıdır: bkz. Çoruhlu, **a.g.e.**, 1988, s.21.

<sup>43</sup> Nilgün Çıblak, "Halk Kültüründe Nazar, Nazarlık İnanç ve Bunlara Bağlı Uygulamalar", **Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR)**, 15, 2004, s.103-125.

<sup>44</sup> Mehmet Aydın, "Konya'daki Manevi Halk İnançlarının Dinler Tarihi Açısından Tahlihi", **Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 1, 1985, s.19-35.

anlamlarına baktığımızda da özellikle aslan figürü öne çıkmaktadır.<sup>45</sup> Türk Sanatında ise aslanın güç, kudret ve erk sembolü olduğu<sup>46</sup>, astrolojik<sup>47</sup> ve tasavvufi<sup>48</sup> anlamlarının bulunduğu bilinmektedir. Anadolu Selçuklu figürlü tasvirlerinde aslan, en sık karşımıza çıkan örnektir. Aslan figürünün bu yapılarda kullanılması, özellikle onun koruyucu-bekçi özelliğine bağlanabilir. Bu konuyu destekleyen elimizde pek çok örnek vardır. Alay Han'daki aslan kabartmalarının kapı bekçisi hüviyetini taşıdığı ve hanın emniyetini ifade ettiği düşünülmektedir.<sup>49</sup> Huand Hatun Külliyesi ve Karatay Han'daki aslan başı şeklindeki çörtlenlerin ifadelerindeki korkunçluk koruma amacıyla olmalıdır.<sup>50</sup> Aslan benzeri diğer bazı yırtıcı hayvanların

<sup>45</sup> Aslan, Mısır'da, Eski Doğu sanatında olduğu gibi Anadolu'da da Hitit, Urartu, Frig, Lidya, Yunan, Roma, Bizans ve Ermeni sanatlarında çeşitli stil ve örneklerle canlandırılan, hakimiyet, kudret sembolü, koruyucu hayvandır. Boğazköy'de Aslanlı Kapı (MÖ 1450-1200), Yazılıkaya'da çift başlı kartalla birlikte görülen aslan, Alacahöyük'te aslan heykeli ve kabartması (MÖ 1400-1200) Hitit örneklerinden birkaçıdır. Urartu devrinden Toprakkale ve Erzincan (MÖ yedinci yüzyıl), Frig çağından Afyon (MÖ altıncı yüzyıl), Midas şehri aslanları (MÖ sekiz - yedinci yüzyıl), Yunan sanatından Sardis ve Didim (MÖ altıncı yüzyıl) örnekleri Anadolu'nun eski çağlarındaki aslan figürlerinden sadece birkaçıdır. Orta Asya'da Gültekin ve Bilge Kağan'a ait mezarlarda (altı - yedinci yüzyıl) Türk Sanatının bilinen en eski arslan heykelleri bulunmuştur. Türklerde aslan figürünün kullanımı Budizm ile yaygınlaşmış. Budizmin kabulünden önce alplik, yiğitlik sembolü olarak daha çok kaplan figürü kullanılmıştır: bkz. Ali Boran, "Divriği Kale Camii"ndeki Arslan Figürlerinin İkonografik Yorumu", **Ortaçağ'da Anadolu, Aynur Durukan'a Armağan**, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara 2002, s.123-134. İran Selçuklularında ve Karahanlılar'da görülen aslanlı taht hükümdarı her türlü kötülükten koruyan unsurdur: bkz. Çoruhlu, **a.g.e.**, 1988, s.58.

<sup>46</sup> Yusuf Has Hacib'in Kutadgu Bilig'inde rastlanan aslan; yüreklilik, yiğitlik, hakimiyet sembolüdür: bkz. Yusuf Has Hacib, **Kutadgu Bilig**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1988, s.172. Arslan Saltukname'de "şir" ve "kağan" adlarıyla da anılır ve kuvveti, beyliği, hükümdarlığı temsil eder: bkz. Yaşar Çoruhlu, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, Seyran Yayınları, İstanbul 1995, s.130.

<sup>47</sup> Aslanın, koruyuculuk ve güç simgesi olarak yaygın kullanımının yanı sıra astrolojik simge olarak kullanıldığı da bilinmektedir. Ayrıca aslan güneş, aydınlık simgesi ve burç hayvanı olarak Büyük Selçuklular döneminde kullanılmıştır: bkz. Çoruhlu, **a.g.e.**, 1988, s.58.

<sup>48</sup> Dini inançlarla Hz. Âli'nin de aslanı temsil ettiği, Bektaşiliğin yoğun olduğu Tokat yöresinde mezar taşlarında yaygın bir biçimde aslan figürleri kullanıldığı bilinmektedir: bkz. Öney, **a.g.e.**, 1988, s.39.

<sup>49</sup> Semra Ögel, "Selçuk Sanatında Çift Gövdeli Aslan", **Bellekten**, XXVI, 103, 1962, s.529-536.

<sup>50</sup> Aslan başı şeklindeki çörtlenlerin antik gorgonların karakterini hatırlatan, korkunç olması kastedilmiş ifadeleri onlara düşman kaçırıtan özellik verir: bkz. Semra Ögel, **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1966, s.91.

da (pars, kaplan vb gibi) gücün ve koruyuculuğun sembolü olarak aynı amaçla kullanıldığı görülür.<sup>51</sup> I. Mahmut Su Kemerî'nde ağırlıklı olarak aslan benzeri figürlerin yer olması da bu hayvanın yukarıda bahsedildiği gibi koruyucu ve bekçilik yapıcı özelliğinden dolayı olmalıdır.

At da, en az aslan kadar Türk Sanatı'nda simgesel olarak yer bulmuş bir hayvandır ve kutsallık, kudret, hâkimiyet, kahramanlık ve aklın simgesidir.<sup>52</sup> Ancak, Anadolu Türk mimarisinde aslan, ejder, kuş motiflerinin çeşitliliği ve zenginliği ile karşılaştırıldığında at başı figürüne daha az rastlanılması dikkat çekicidir. Buna rağmen, suyla ilgili bir yapı olan I. Mahmut Su Kemerî'nde en azından figürlerden birinde (Figür A) atın seçilmiş olması tesadüfi olmamalıdır. Nitekim yukarıda bahsedilen özelliklerinin yanı sıra atla ilgili en eski mitolojik unsurlardan biri sudur.<sup>53</sup> Bu açıdan, bir onsekizinci yüzyıl yapısı olan I. Mahmut Su Kemerî'nde at figürünün seçilmiş olması bu yapıyı ayrıca özel kılmaktadır.

I. Mahmut Su Kemerî kilit taşı üzerindeki yılan-ejder figürünün de at ve aslan figürlerinde olduğu gibi bazı sembolik anlamlar içerdiği düşünülebilir. Ejder figürünün, kalelerde, hanlarda, saraylarda içeriye kötülük, düşman, hastalık girmesini önleyici bir tılsım olarak kullanılmış olması mümkündür.<sup>54</sup> Ejder, Çin'de suyun kudretini<sup>55</sup> Türk mitolojisinde ise suyu, bolluğu, bereketi ve yeniden doğuşu simgeler.<sup>56</sup> Bu özellikleri bakımından

<sup>51</sup> Kaş ve çevresindeki birçok sarnıçtan biri olan ve üzerinde 1821-22 tarihli bir kitabesi bulunan, Bezirgan Köyü Sarnıcı'nın gövdesinde yer alan kazıma bir pars, suyu koruyan ve suyun başını bekleyen bir figür olarak, bu inanca örnektir.

<sup>52</sup> Ata, aynı zamanda astrolojik anlamlar da yüklenmiştir; At, küçük ayı burcuyla güneşle ilgili bir vasıta olarak aslan takımyıldızıyla ve ayla da ilişkilendirilmiştir: bkz. Çoruhlu, **a.g.e.**, 1988, s.29; Emel Esin, "Türk Sanatında At", **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, Kabalcı Yayınevi İstanbul, 2004, s.257-315.

<sup>53</sup> Sudan çıkan atla ilgili efsaneler Uzakdoğu'dan Yakındoğu'ya kadar bilinir. Oğuz kahramanı Bamsı Beyrek'in atı Ak-Boz da, sudan çıkmış bir aygırdan türemiştir. dokuzuncu ve onuncu yüzyıla kadar uzanan Köroğlu destanında kır atın babasının Amuderya sularından çıkmış bir aygır olduğu söylenir. Sudan çıkan at efsanesinin anlamının unutulmakla birlikte izlerinin onsekizinci yüzyılda bile hala yaşadığını, Anadolu'nun sevilen şairi Dadaloğlu'nun (ö. 1868?) atını övmek için söylediği sözler ortaya koymaktadır: bkz. Esin, **a.g.e.**, s.278.

<sup>54</sup> Öney, **a.g.e.**, 1969, s.190.

<sup>55</sup> Öney, **a.g.e.**, 1969, s.192; Öney, **a.g.e.**, 1988, s.53-54.

<sup>56</sup> Türk-Çin takviminde ejder ve yılan, sıra ile bir yılı temsil eder. Ejder yılında çok yağmur yağar, bereket, bolluk olur: bkz. Öney, **a.g.e.**, 1969, s.192. Çin-Uygur takviminde nisan ayı, ejder-yılan motifi ile sembolize edilmiştir. Zira bu ayda yağın yağmurların şifa verici bir özelliği olduğu kabul edilir: bkz. Yılmaz Önge, "Anadolu'da Ejder Başlı Madeni Çeşme Lüleleri", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, I, 1969, s.183-185.

yılan-ejder koruyucu ve kollayıcı özelliğinin yanı sıra özellikle su ile ilişkili olması, bolluk ve bereketi temsil etmesi bir su yapısı olan I. Mahmut Su Kemerî'nde yer almasının açıklaması olabilir.

## 5. Sonuç

Figürlü süsleme unsurlarının mimaride kullanımı Anadolu'daki Türk-İslam mimarisi için yeni bir şey değildir. Özellikle Osmanlı öncesi Selçuklu mimarisi, hayvan motifleri açısından zengin bir repertuara sahiptir. Bu tür figürler, Anadolu Selçukluları'nda sivil mimaride olduğu kadar dini mimaride de görülür. Anadolu kırsal mimarisinde de sık rastladığımız bu tür örneklerin sonraki dönemlerde de yer yer devam ettiği bilinmektedir. Osmanlı anıtsal mimarlığında, 19. yüzyıla kadar devşirme malzeme hariç<sup>57</sup>, figürlü tasvire az sayıda da olsa rastlanılmaktadır. Osmanlı dönemine ait bu örnekler<sup>58</sup>, İstanbul dışında, Anadolu'nun çeşitli bölgelerine ait, yerel üslubun ağır bastığı ve Anadolu Selçuklu geleneğinin devamı niteliğinde yorumlanabilecek uygulamalardır. Kabartma tekniğindeki bu figürlü süslemelerde çoğunlukla aslan tasvirine yer verilmiştir. Bunlar, genellikle gövdesiyle birlikte yandan tasvir edilmiş ve başta han yapıları ağırlıkta olmak üzere, bedesten, köprü, kale gibi yapılarda karşımıza çıkarlar. Ayrıca, Anadolu'da 18. ve 19. yüzyıl sivil konut mimarisinde de bu tür figürlü süslemelere rastlamak mümkündür.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Kırkçeşme ayna taşındaki kuş figürü veya Kapalıçarşı içindeki Eski Bedesten'in kapı kemerî üzerinde yer alan kartal motifi gibi. Ancak bunlar genelde, kabartma şeklinde figürlerdir.

<sup>58</sup> Bu örneklerden bazıları: Edirne Uzun Köprü (1443-1444), Sivas Behram Paşa Hanı (1576), Urfa Aslanlı Han (16. yy), Kilis Büyük Bedesten (16. yy), Hoşap Kalesi (1643), Tokat Paşa Hanı (1752-53). Bu örnekler hakkında daha geniş bilgi için bkz.: Nisa Semiz, **Sivas Behram Paşa Hanı Restorasyon Projesi**, İstanbul, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2007; Adil Özme, "Günümüze Ulaşamayıp Yayın ve Arşiv Kaynaklarından Saptanan Ruha (Urfa) Hanları Üzerine Bir Bakış", **Sanat Tarihi Dergisi**, XV/1, 2006, s.97-111; Hamza Gündoğdu, Tokat'tan Birkaç Figürlü Kabartma Hakkında", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, 13, 2004, s.65-93; Akın Tuncer, **Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü**, İstanbul, İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, 2012.

<sup>59</sup> Doğubeyazıt İshak Paşa Sarayı (1784), Kayseri İmamoğlu Konağı (1890), Midyat Usta Melik İbrahimioğlu Evi (19. yüzyıl sonu, 20 yüzyıl başı), Kayseri Camcioğlu Konağı (19. yy) bunlara örnek verilebilir. Akın Tuncer, **Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü**, İstanbul, İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, 2012.

1731 tarihli I. Mahmut Su Kemerî'nde yer alan ve devşirme malzeme olmayıp, yapı ile eş zamanlı olarak yapıldığı anlaşılan hayvan figürlerini özel kılan şey, yukarıda bahsedildiği gibi Osmanlı mimarisine bağlı süsleme programı çerçevesinde yer alan figürlü tasvirlerden farklı olarak kabartma tekniğinde olmayıp, sadece hayvan başlarından oluşan çörtlen/konsol tarzında üç boyutlu ve heykelsi bir plastik etkiye sahip olmalarıdır. Bu perspektifte, I. Mahmut Su Kemerî'nde yer alan figürler, konu ve yapı tekniği özellikleri açısından Anadolu figür sanatı için geç; üç boyutlu ve heykelsi etkileri açısından ise Osmanlı figür sanatı için oldukça erken örnekler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Eldeki bütün bulgular, yazının konusunu oluşturan bu figürlerin Anadolu'dan gelen ve Anadolu Selçuklu anıtsal mimari örneklerinin yanı sıra, Anadolu konut mimarisinin yöresel örneklerini de bilen ustaların eseri olduğunu işaret etmektedir. Muhtemelen bunlar, Anadolu'nun ortak bilincinde yer etmiş ve kökeni İslam öncesi inanışlara dayanan bir düşünce ile yapıyı nazardan ve kötülüklerden korumak amacıyla yapılmışlardır. Osmanlı anıtsal dini mimari örneklerinin, yüzyıllara dayalı gelişim süreci sonunda, evrensel mimari içinde edindiği yerde, merkezîyetçi yönetim ve inanç felsefesinin yanı sıra İslamiyet öncesi inanç sisteminin Anadolu'da süregelen ve toplumun yaşam biçimiyle bütünleşmiş olan uzantılarının da etkili olduğu aşikârdır. İşlevselliğin ön planda olduğu ve bir sultan yapısı olan I. Mahmut Su Kemerî'nde, sözü edilen "heterodoks" düşünce yapısının kendisine yer bulabilmiş olması, Osmanlı mimarlığının hiç beklenmedik bir anda bile esnek ve farklı yaklaşımlara açık bir ortam yaratabildiğini göstermektedir. Öte yandan, Osmanlı mimarlığında öncülü olmayan bu figürlerin şehir merkezinden uzak bir yapıda kullanılmış olmaları, bu dönem mimarisinde heykelsi figürlerin çok göz önünde olmamasına dikkat edildiğini düşündürmektedir.

Tüm bu özellikleri ile I. Mahmut Su Kemerî ve üzerindeki figürler sadece kendi döneminin değil tüm Osmanlı mimarlığının tekil bir örneğidir. Eğer başka keşifler ve bulgular çıkmazsa bu yapı, mimarlık tarihi açısından bir mihenk noktasıdır ve bu özelliği ile korunmayı hak etmektedir.

**KAYNAKÇA**

- Arseven, Celal Esad, **Constantinople de Byzance a Istanbul, Traduit du Turc par l'Auteur**, Renouard, Paris, 1909.
- Atasoy, M. Celalettin, **Kandilli'de Tarih**, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayın İşletmesi, İstanbul, 2010.
- Aydın, Mehmet, "Konya'daki Manevi Halk İnançlarının Dinler Tarihi Açısından Tahlili", **Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 1, 1985, s.19-35.
- Aydiner, Mesut, **Subhi Tarihi, Sami ve Şakir Tarihleri ile Birlikte İnceleme ve Karşılaştırmalı Metin**, Kitabevi, İstanbul 2007.
- Boran, Ali, "Divriği Kale Camii'indeki Arslan Figürlerinin İkonografik Yorumu", **Ortaçağ'da Anadolu, Aynur Durukan'a Armağan**, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara, 2002, s.123-134.
- Çeçen, Kazım, **Taksim ve Hamidiye Suları**, ISKI Yayınları, İstanbul, 1991.
- Çıblak, Nilgün, "Halk Kültüründe Nazar, Nazarlık İnançları ve Bunlara Bağlı Uygulamalar", **Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR)**, 15, 2004, s.103-125.
- Çoruhlu, Yaşar, **Anadolu Selçuklu Taş Tezyinatında Orta Asya İle Bağlantılar**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 1988.
- Çoruhlu, Yaşar, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, Seyran Yayınları, İstanbul, 1995.
- Erdmann, Kurt, **Das Anatolische Karakansaray des 13.Jahrhunderts**, Berlin, 1961.
- Erdoğan, Muzaffer, **Lale Devri Baş Mimarı Kayserili Mehmed Ağa**, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1962.
- Esin, Emel, "Türk Sanatında At", **Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2004, s.257-315.

- Evliya Çelebi, **Seyahatname**, Türkçeleştiren; Zuhuri Danışman, Zuhuri Danışman Yayınevi, İstanbul, 1969.
- Fındıklılı Şemdanizade Süleyman Efendi, **Mür'î't-tevarih**, ed. M. Münir Aktepe, İÜ Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1976.
- Gabriel, Albert, **Monuments Turcs d'Anatolie, Amasya-Tokat-Sivas**, Constantinople, 1934.
- Gurlitt, Cornelius, **İstanbul'un Mimari Sanatı**, çev.Rezan Kızıltan, Enformasyon ve Dökümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara, 1999.
- Güler, A. Sinan, "Onsekizinci Yüzyılda Hassa Mimarlar Teşkilatı", **Onsekizinci Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı**, Sanat Tarihi Derneği Yayını, İstanbul, 1998, s.145-150.
- Gündoğdu, Hamza, Tokat'tan Birkaç Figürlü Kabartma Hakkında", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, 13, 2004, s.65-93.
- İşipek, Ali Rıza, **Cezayirli Gazi Hasan Paşa**, Deniz Basımevi Müdürlüğü, İstanbul, 2009.
- Kayra, Cahit ve Üyepazarcı, Erol, **Kandilli, Vaniköy, Çengelköy, Mekânlar ve Zamanlar**, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı 1993.
- Kurtaran, Uğur, **Sultan Birinci Mahmud ve Dönemi, 1730-1754**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora tezi, Konya, 2012.
- Oral, Zeki, "Konya'da Ala'ud-din Camii ve Türbeleri I, Yapılar, Kitabeler", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi**, 1, 1956, s.45-62.
- Ögel, Semra, **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1966.
- Ögel, Semra, "Selçuk Sanatında Çift Gövdeli Aslan", **Bellekten**, XXVI, 103, 1962, s.529-536.
- Öney, Gönül, "Anadolu Selçuk Mimarisinde Aslan Figürü", **Anadolu**, 13, 1971, s.1-64.
- Öney, Gönül, "Anadolu Selçuklularında Heykel, Figürlü Kabartma ve Kaynakları Hakkında Notlar", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, 1, Ankara, 1969, s, 187-197.



- Öney, Gönül, **Anadolu Selçuklu Mimari Süsleme ve El Sanatları**, T. İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1988.
- Önge, Yılmaz, “Anadolu’da Ejder Başlı Madeni Çeşme Lüleleri”, **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, I, Ankara 1969, s.183-185.
- Özme, Adil, “Günümüze Ulaşamayıp Yayın ve Arşiv Kaynaklarından Saptanan Ruha (Urfa) Hanları Üzerine Bir Bakış”, **Sanat Tarihi Dergisi**, XV/1, 2006, s.97-111.
- Pardoe, Julia, **The Beauties of the Bosphorus**, London, 1835.
- Semiz, Nisa, **Sivas Behram Paşa Hanı Restorasyon Projesi**, İstanbul, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.
- Şahin, Soner, **Değişim Sürecinde Osmanlı mimarlığı, III. Ahmed ve I. Mahmud Devri, 1703-1754**, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul, 2009.
- Tuncer, Akın, **Anadolu Türk Dönemi Sanatında Aslan Figürü**, İstanbul, İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul, 2012.
- Yusuf Has Hacib, **Kutadgu Bilig**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988.
- Yüngül, Naci, **Taksim Suyu Tesisleri**, İstanbul Belediyesi Sular İdaresi, İstanbul, 1957.