



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
ATATURK UNIVERSITY FINE ARTS INSTITUTE



Yıl-Year : 2017

Sayı-Issue: 38

ISSN: 1300- 9206

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ**  
Journal of the Fine Arts Institute

**GSED**

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ  
Ataturk University Fine Arts Institute

YIL/ YEAR: 2017

SAYI/NUMBER: 38

ISSN: 1300-9206



ERZURUM - 2017

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ**  
**ATATURK UNIVERSITY JOURNAL OF THE FINE ARTS INSTITUTE**  
**GSED**

Sayı / Number 38 - 2017

**Yayımlayan / Published**  
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü  
Ataturk University Fine Arts Institute

**ISSN 1300-9206**

**Sahibi / Owner**

Yönetim Kurulu Adına  
Enstitü Müdürü  
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN

**Yayın Yönetmeni / Editor**

Yrd. Doç. Dr. Zerrin KÖŞKLÜ

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ  
Prof. Dr. Süleyman ÇİĞDEM  
Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK

**Dizgi / Typesetting**

Yasin TOPALOĞLU

**İngilizce Editörü /**

**Foreign Language Editor**

Prof. Dr. Ahmet BEŞE

**Teknik Redaksiyon /**

**Technical Reducation**

Yrd. Doç. Dr. Muhammet L. KINDİĞİLİ

**Yazı İşleri / Editorial Secretary**

Hilmi DİYARBAKIR

**Yazışma Adresi / Correspondence**

Atatürk Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü  
25240 - ERZURUM  
Tel: 0 442 236 09 76  
e-mail: gsem@atauni.edu.tr

**Baskı / Press**

Zafer Medya  
Yenikapı Caddesi Kadıoğlu Sokak  
Yakutiye/ERZURUM  
0442 234 22 85



Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Sistemi (ULAKBİM), Akademia Sosyal Bilimler İndeksi (ASOS İNDEX) ve Acarindex tarafından indekslenmektedir

Akademik Araştırmalar İndeksi  
[Acarindex.com](http://Acarindex.com)

Makalelerin Bilim ve Dil Sorumluluğu Yazarlara Aittir.

## Dergi Hakem Kurulu

Prof. Dr. Abdulkadir YILMAZ	(Bayburt Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU	(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdüsselam ULUÇAM	(Batman Üniversitesi)
Prof. Dr. Adnan DİLER	(Muğla Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet BEŞE	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet SARI	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev KURU	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman ÜNSAL	(Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Aydın UĞURLU	(M.S.G. Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Bilal SEZER	(Uşak Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz ALYILMAZ	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Fahri İŞİK	(Burdur Üniversitesi)
Prof. Dr. Faruk TAŞKALE	(M.S.G. Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Fikret HAŞİMOV	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Gonca İlbeyi DEMİR	(Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Haşim KARPUZ	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Kıymet GİRAY	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Cihat CAN	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet İŞIKLI	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet İNBAŞI	(Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet KARAOSMANOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Muhittin SERİN	(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa BULAT	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mümtaz SAĞLAM	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Naci İSPİR	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Necati GEDİKLİ	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevzat Hafis YANIK	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurşen Özkul FINDIK	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz ADANIR	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU	(Kocaeli Üniversitesi)
Prof. Dr. Recai KARAHAN	(Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

Prof. Dr. Remzi YAĞCI	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Reşat BAŞAR	(İzmir Yüksek Tek. Enst.)
Prof. Dr. Selami ECE	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Süleyman ÇİĞDEM	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Turgut KARABEY	(Erzincan Üniversitesi)
Prof. Dr. Yusuf ÇETİN	(Ağrı İ.Ç. Üniversitesi)
Prof. Dr. Zahide İMER	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet Şinasi İŞLER	(Uludağ Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali Yalçın TAVUKÇU	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Cengiz ŞENGÜL	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Gökâl Nuri SELÇUK	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Hagigat MUHARREMOVA	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Korkmaz MERAL	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Mete DEMİRBAŞ	(Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa BEYAZIT	(Pamukkale Üniversitesi)
Doç. Dr. Mümtaz DEMİRKALP	(Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Nurettin KOÇHAN	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Selma ELYILDIRIM	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Yakup GÖKDAŞ	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Yunus BERKLİ	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Cemal SEVİNDİ	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Hasan AKDAĞ	(Uşak Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Muhammet Lütfü KINDİĞILI	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Serhat YENER	(Samsun Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Yusuf BİLEN	(Atatürk Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Zerrin KÖŞKLÜ	(Atatürk Üniversitesi)

## ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ

### GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

#### Journal of the Fine Arts Institute the Principal of the Publication

1995 den beri ISSN 1300-9206 süreli yayınlar numarası ile yılda iki kez yayınlanmakta olan Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, ulusal hakemli ve bilimsel içerikli resmi yayın organıdır. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce olup, sosyal bilimlerin farklı alanlarında yapılmış bilimsel nitelikli araştırma yazıları yayınlanır.

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi'ne gönderilen yazıların inceleme ve değerlendirmeye alınabilmesi için aşağıdaki şartların yerine getirilmesi gerekmektedir.

1. Gönderilen yazılar daha önce herhangi bir şekilde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere herhangi bir yayın organına gönderilmemiş orijinal makale olmalıdır.

2. Editörler Kurulu Yazım Kurallarına uymayan yazıları yayınlamak, düzeltmek üzere yazarına geri göndermek ve biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir.

3. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar teknik değerlendirme aşamasına geçtikten sonra Yayın Kurulu'nun uygun gördüğü en az iki hakem tarafından değerlendirilir ve yayınlanması uygun görülürse dergide basılır.

4. Yayın için gönderilmiş çalışmaların gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile başvurmaları gerekmektedir.

5. Dergiye gönderilen yazılara telif hakkı ödenmez.

6. Yazıların, Türk Dili Kurumu "Yeni Yazım Kılavuzu" ile Türkçe yazım kurallarına uygun olması gerekmektedir.

7. Yazılar, sadece makalenin adı, yazarın akademik unvanı, görevi, bağlı olduğu kuruluşu, e-posta ve telefon numaralarını belirten bir dış kapak sayfası eklenerek 3 kopya çıktı ve CD kaydıyla birlikte enstitümüz adresine teslim edilmelidir. (Resim grafik ve benzerlerinin ayrı bir dosya halinde ve JPG formatında kaydedilmesi gereklidir).

### **Makale Yazım Düzeni**

Dergimize gönderilecek yazıların aşağıdaki şekil özelliklerini taşıması yayın birliği açısından zorunludur.

1. Yazar(lar)ın adı ve soyadı, unvanı, çalıştığı kurum ve e-posta adresi belirtilmelidir.

2. Makaleler 10-12 kelimeyi geçmeyen ana başlık, 200 kelimeyi geçmeyen Özet, 3-10 kelime arasında anahtar kelimeler yazılmalıdır. Türkçe başlığın tümü.

3. Makale başlığı ve yazar ismi, özet, anahtar kelimeler, makalenin İngilizce başlığı, abstract, keywords, makale metni, kaynakça, ekler sırası ile yazılmalıdır.

4. Yazı Microsoft Word yazılım programı ile Times New Roman 11 punto, ile 1.15 satır aralıklı, metin ebadı 16 x 24 cm. ölçülerinde 20 sayfayı geçmeyecek şekilde tek sütun halinde hazırlanarak teslim edilmelidir. Dipnotlar 10 punto ile tek satır aralığıyla yazılmalıdır.

5. Şekil ve tablolar her biri ayrı bir sayfada ve sayfa sırası takip edilmek suretiyle verilmelidir. Şekil adı, şeklin altında, tablo başlığı tablonun üzerinde yer almalıdır. Şekil ve tablo numaraları 1, 2, 3, ... gibi verilmelidir.

6. Yararlanılan kaynaklar, eğer varsa notlardan sonra ayrı bir sayfada “Kaynakça” başlığı altında verilmelidir. Kaynakça göstermek zorunludur. Makale yazım kurallarının ayrıntıları için bakınız.

<http://www.atauni.edu.tr/#!sayfa=makale-yazim-kurallari>

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

**Yrd. Doç. Dr. İsmail KESKİN**

1831-1920 YILLARI ARASINDAKİ TÜRKİYE'DEKİ LİTOGRAFI  
(TAŞBASKI) SANATI  
Lithography Art in Turkey between 1831-1920  
(9-20)

**Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN**

HALE BİÇİMİNİN KAYNAĞI VE ERKEN DÖNEM HİRİSTİYAN RESİM  
SANATINDA KULLANIMI  
The Origins Of The Nimbus Shape And Its Usage In The Early Period Christian  
Art Of Painting  
(21-36)

**Dr. Berna COŞKUN ONAN**

POSTMODERN SANATTA NESNE VE MEKÂN BAĞLAMI: İKİ TÜRK  
KADIN SANATÇI  
The Context of Space and Object in Postmodern Art: Two Turkish Women Artists  
(37-50)

**Arş. Gör. Esra HALICI**

ORHAN PEKER VE TÜRK RESİM SANATINDAKİ YERİ  
Orhan Peker and His Place in Turkish Painting Art  
(51-68)

**Yrd. Doç. Dr. Safiye SARI**

GİYİLEBİLİR SANAT VE BEDEN SANATINDA  
DİJİTAL TEKSTİL TASARIM UYGULAMALARI  
Digital Textile Applications in Wearable Art and Body Art  
(69-85)

**Yrd. Doç. Dr. Tansel ÇEBER**

İZLEYİCİYİ İZLEMELER; SANAT ESERİ, SANATÇI VE İZLEYİCİ İLİŞKİSİ  
ÜZERİNE  
Watching the Audience; a Study on the Relationship between the Work of Art, the  
Artist and the Audience  
(87-97)

**Yrd. Doç. Dr. Süheyla ELMAS- Doç. Dr. Seyfullah HIZARCI**

THE DIFFERENT FORM OF THE GOLDEN RATIO  
Altın Oranın Farklı Formu  
(99-103)



**Doç. Dr. Korkmaz MERAL-Arş. Gör. Ahmet Cuneydi HAS**  
BATI ANADOLU TİCARETİNE YÖN VEREN BİR LİMAN: KYZİKOS ANTİK  
KENTİ HYTOS LİMANI  
West Anatolia to Trade a Directing Port: Kyzikos Antique City Hytos Port  
(105-115)

**Yrd. Doç. Dr. Duygu AKAR TANRIVER**  
SMYRNA'DA ASKLEPIOS KÜLTÜ  
Asclepius Cult in Smyrna  
(117-130)

**Yrd. Doç. Dr. Rabia AKARSU**  
ERKEN DÖNEMLERDE ANADOLU'DA ELE GEÇEN FİLDİŞİ ESERLER  
ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME  
A General Overview on the Ivory Artifacts found in Anatolia in the Early Periods  
(131-150)

**Arş. Gör. Berna KAVAZ KINDİĞİLİ**  
ZEYTİNLİADA LIGHT COLORED (AÇIK RENKLİ) GEÇ ROMA  
SERAMİKLERİ  
Light Colored Late Roman Ceramics in Zeytinliada  
(151-176)

**Yrd. Doç. Dr. Zerrin KÖŞKLÜ-Arş. Gör. Raziye Çiğdem ÖNAL**  
ERZURUM/İSPİR YEDİGÖL KÖYÜNDE BULUNAN GELENEKSEL EVLER  
Traditional Houses in Yedigöl Village of İspir in Erzurum  
(177-195)

**Doç. Dr. Gülhan ATNUR**  
TARİHİN TANIĞI BİR ŞAİR: BAYBURTLU ZİHNİ  
A Poet Whom the History Witnessed: Bayburtlu Zihni  
(197-216)

**Yrd. Doç. Dr. Mayramgül DIYKANBAYEVA**  
KIRGIZ KÜLTÜRÜNDE BOZ ÜY  
Boz Üy In The Kyrgyz Culture  
(217-216)

## 1831-1920 YILLARI ARASINDAKİ TÜRKİYE'DEKİ LİTOGRAFI (TAŞBASKI) SANATI

İsmail KESKİN

Yrd. Doç. Dr. Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü  
ismailkeskin@kocaeli.edu.tr

Geliş Tarihi: 2017.03.27  
Kabul Tarihi: 2017.04.25

### Öz

Avrupa ülkelerinde baskiresmin yüzyıllara dayanan köklü bir geleneği vardır. Çukur ve yüksek baskı tekniklerine alternatif olarak, 1796'da Almanya'da icat edilen litografi, geleneksel baskı tekniklerinden tamamen farklı, doğadan çıkarılan taşların kalıp olarak kullanıldığı ve kimyasal tepkimelerle basıma hazırlandığı yepyeni bir yöntem olarak ortaya çıkmıştı. Batılılaşma hareketleri çerçevesinde, 1831'de askeri eğitim amaçlı materyallerin basımı ve çoğaltılması için ülkemize getirildi. Zamanla sanatçıların da ilgisini çekerek ülkemizin ilk baskiresim tekniği oldu.

Bu araştırmada, ülkemizde hem yazı hem de sanatsal alanda bir görsel iletişim aracı işlevi gören litografi tekniğinin ülkemize geliş süreci, sonrasında Türk kültür ve sanatına kattıkları incelenecektir. Cumhuriyet dönemi litografi sanatı, diğer sanat alanlarında olduğu gibi bir evrimle dönemidir. Cumhuriyet dönemi Türk baskiresmi içinde, halk sanatından akademik sanata geçiş sürecinde litografinin rolü ve gelişimi ayrı bir çalışmada ele alınacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Litografi, Taş Baskı, Özgün Baskiresim

### Lithography Art in Turkey Between 1831-1920

#### Abstract

The lithography has a deep-rooted tradition based on centuries in European countries. Lithography is invented in Germany on 1796 as an alternative to intaglio and relief printing techniques, however, it is completely different from traditional printing techniques, and natural stones are used as a mold and emerged as a totally new method of preparing the stone with chemical reactions. In 1831, within the context of westernization movements, it is brought to our country in order to be used in printing and reproduction of materials for military training purposes. Over the time, it became the first lithography technique of our country by attracting attention of artists.

In this research, arrival process of lithography technique, which serves as a visual communication means in our country in both written and artistic areas, and afterwards, its contributions to Turkish culture and art will be examined. The lithography art of the republican era is a period of evolution, as it is in the other branch of arts. The role and development of lithography in the republican era and its transition from folk art to academic art within the Turkish lithography will be examined in a separate study.

**Key Words:** Lithography, Litho, Original Printmaking

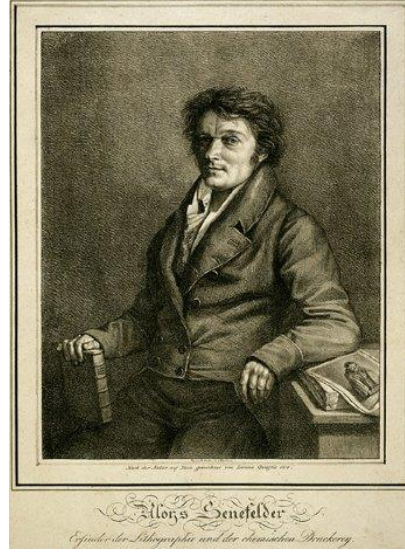
## Giriş

1796-98'de Münih'te, daha önceki basımcılık teknik ve prensiplerine hiç benzemeyen yeni bir baskı ve matbaacılık sistemi doğmuştur. O zamana kadar çukur ya da yüksek baskı teknikleri basımcılığın ana prensipleri idi. Genç bir tiyatro yazarı Alois Senefelder, araştırma ve deneyleri sonucu, doğada hazır bulunan ve taş ocaklarından çıkarılan kireç taşlarını baskıda kalıp olarak kullanmayı akıl etmiştir. Daha öncekilerin aksine üzerinde çukur ya da yükselti farkı olmaksızın düz bir yüzeyden baskı alınabilmektedir. Taşın düz sathı üzerinde yağ ve suyun biri birini itmesi temel ilkesinden yola çıkan bu yepyeni buluşta, taş kalıp, kimyasal tepkimelerle basıma hazırlanmaktadır. Bu, o dönemin endüstriyel gelişimine paralel olarak seri üretime uygun, kağıdın baskıda yıpranmadığı yepyeni bir çoğaltma yöntemidir. Matbaacılığı yeni bir iş alanı olarak ticaret hayatına sokan ve sanatçılara yeni bir ifade aracı olan bu buluş, ofset baskıyla yeni bir boyut kazanan, günümüz modern matbaacılık teknolojilerinin atasıdır. Bütün dünyada ve ülkemizde litografi (taşbaskı) olarak bilinir.

Alois Senefelder, babasının ölümü üzerine eğitimini yarıda bırakmak zorunda kalmış, müzikaller ve tiyatro eserleri yazarak ailesinin geçimini sağlamaya çalışan, oyunculuga meraklı bir gençtir. Yazdığı metinleri ve notaları daha ucuza çoğaltıp, dağıtarak, operalarda kabul görmek ve adını duyurmak amacındadır. Kimya bilgisini kullanarak uzun araştırmalar sonucu tesadüfleri de yönlendirerek litografiyi icat etmiştir. Öncekilere hiç benzemeyen bu baskı sisteminde, yapısı % 98 oranında kireçten oluşan çok sert ve homojen yapılu taşlar kalıp olarak kullanılmaktadır. O dönemde, Münih yakınlarındaki Solnhofen bölgesi taş ocaklarından bolca çıkarılan ve günlük kullanımda yer döşemesi, mimari süsleme ve bileme gibi çok amaçlı işlerde kullanılan bu taşların en önemli özelliği, su ve yağa olan hassasiyetidir. Su ve yağın birbirini itme gücüyle, taşın yüzeyi çizime ve basıma uygun hale gelir.

Yağlı kalem ve mürekkeplerle çalışılıp, kimyasal tepkimelerle taş üzerine sabitlenen yazı ya da resim gibi imgeler, taş ıslak tutulmak koşuluyla basınçlı preste, sıyırma yöntemiyle basılabilmektedir. Senefelder'in ilk kimyasal baskı tekniği olarak nitelediği bu sistemde, kalıp olarak hazırlanan ve basılması istenen imgeyi üzerinde bulunduran taş, arap zıncı ve asitleme işlemlerinden sonra, ıslak süngerle sürekli nemli tutulduğunda, işlenmemiş boş kısımlarda merdane yardımıyla taşta verilen yağlı baskı mürekkebi iterek tutmazken, resmedilmiş dolu kısımlarda mükemmel bir tutma özelliği göstermekte, yüzeyden ve presleme sıyırma yoluyla kağıda aktarılan mürekkep her seferinde yenilenebilmektedir. Su, basım aşamasında çok önemlidir ki, taş üzerindeki çalışma ne kadar değerli olursa olsun, kuru bir taş sadece bir kalıp olmaktan ibarettir. Taş, suyla can bulur ve merdane üzerindeki mürekkebi emerek önceden çalışılmış imgeyi tekrar oluşturur.

Litografinin bulunuşuyla birlikte, resim ve yazının aynı kalıpta kolayca basımı mümkün hale gelmiştir. Tonlamada sanatçıya sunduğu geniş özgürlük ve deneysel çalışma olanaklarıyla en büyük yeniliği resim basmada ortaya koymuştur. Sanatçı, düz satırlı, grenlenmiş taş yüzeyine, gerek yağlı kalem gerekse yağlı mürekkeple tonlamalar yaparak kağıt üzerine çalışır gibi lavi ve çizim yapabilmektedir.



Resim 1. Lorenzo Quaglio, 'Alois Senefelder', 1818, Litografi

19. yüzyıl ortalarından itibaren deseni kuvvetli ünlü ustaların tekniğe yönelmesiyle, çizgi gücünün kendini gösterdiği üç boyutlu manzara ve figüratif çalışmalar dikkat çekmektedir. Her sanatçı kendi anlatım dilini taşa uygulamış, özellikle 1830'larda dört renk baskısı geliştikten sonra ortaya çıkan çok renklilik etkisi, doku çeşitliliği gibi görsel yenilikler sanatsal litografinin ivme kazanmasını hızlandırmıştır. Teknik, bulunuşundan yaklaşık 25 yıl kadar sonra bütün dünyaya hızla yayılmıştır. Fransa'da litografi, bir güzel sanatlar alanı olarak değerlendirilmiş, Toulouse Leutrec'in çalışmalarıyla icadından yaklaşık yüz yıl sonra sanatsal üretimde doruk noktalara ulaşmıştır (Çilen, 1995: 51). Bu araştırmada, icadından sonra matbaacılık alanında diğer baskı tekniklerini kullanılmaz hale getiren litografinin, ülkemize gelişi ve ülkemizin ilk baskiresim tekniği olarak Türk sanatının gelişimine etkileri ele alınacaktır.

### Litografinin İstanbul'a Gelişi ve ilk Sanatsal Baskılar

Ülke II. Sultan Mahmut yönetimindeyken, tam da yeni ıslahatların gerçekleştiği bir dönemde İstanbul'a gelen Henry Cayol, resim ve güzel yazıya meraklı bir çizerdir. Fransa'da yaygın olan litografi tekniğini, aile üyelerinden bazılarına özenerek daha önceden öğrenmiştir. İstanbul'u seven Cayol, burada kalmaya karar verir ve Türkçe öğrenmeye başlar. Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk taşbaskı atölyesi 1831 yılında Henry Cayol tarafından kurulur ve burada Hüsrev Paşa'nın 'Nuhbetü'ttalim' adlı yapıtı basılır. Başlangıçta askeri eğitim amacıyla basılan kitap ve broşürlerde haritalar, şemalar, insan figürleri çoğaltılmış, bu teknik sayesinde yazı ve hat sanatının güzel örnekleri kitlelere ulaştırılmıştır (Atar, 1995: 88).

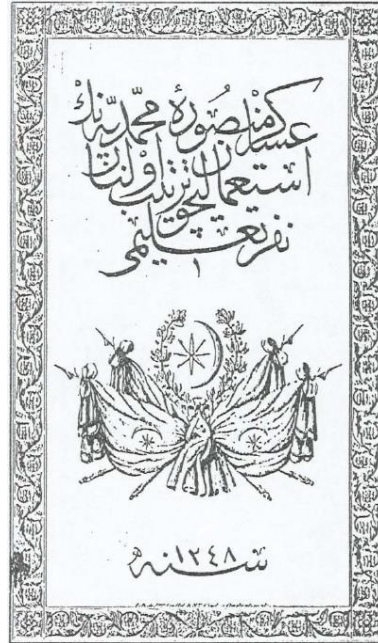
Litografi taşı ve malzemelerini Avrupa'dan ısmarlayan Cayol, gelen malzemelerle Seraskerlik binasında sözü geçen atölyeyi kurmuş, yanına 50 asker öğrenci de alarak tekniği hem öğretmiş hem de sanatsal baskılar üretmeye başlamıştır. Serasker Koca Hüsrev Paşa'nın himayesinde bu görevi beş yıl

sürdürmüştür. İmparatorluk katında çalışkanlığı ve tekniğe hakimiyetiyle dikkat çeken Cayol, daha sonra Sultan Mahmut tarafından Türk el yazması kitap ve kıymetli eserlerin basımı için de görevlendirilmiştir.

“Cayol 1836 yılında Beyoğlu’na yerleşerek kendi atölyesini kurar. Bu matbaanın yönetimini daha sonra Dalmaçya’dan İstanbul’a gelen Antoine Zellich’e verir” (Hakan, 1993: 7). 1942’den sonra 10 yıl kadar çok iyi işler yapan atölye bir yangında kül olunca, Zellich’in yardımıyla Fransız elçilik binasının altında yeniden açılır. Bu süreçte Beyoğlu’nda başka litografi atölyeleri de kurulmuştur. “Henry Cayol matbaasını, Antoine Zellich’in yardımı ile işletmekte devam ederken 1865’te koleradan öldü” (Gerçek, 1939: 29). Cayol’un ölümünden sonra 4 yıl daha Cayol ailesi adına matbaanın müdürlüğünü yürüten ve 1869’da kendi matbaasını kuran emektar litografi ustası Antoine Zellich’in alana katkılarını da belirtmek gerekir.



Resim 2. Koca Hüseyin Paşa'nın eseri, 'Nuhbetü'ttâlim' 1831, Litografi



Resim 3. Askeri Eğitim Kitabı (kapak), 'Nefer Talimi' 1832, Litografi

Zellich'in ölümünden sonra oğlu Greguar Zellich baba mesleğini devam ettirmiştir. Selim Nüzhet Gerçek 'Türk Taş Basmacılığı' adlı eserinde litografi sanatına katkılarından dolayı Greguar Zellich'e minnettarlığını şu cümlelerle ifade etmektedir: “Antuvan Zelliç'in oğlu Greguar Zelliç Fransa'da litografyanın yüzüncü yıldönümü münasebeti ile hazırlanan bir sergiye iştirak vesilesi ile küçük bir risale basmış ve orada litografyanın keşfi, Fransa'da ve memleketimizde başlangıcı hakkında etraflı malumat vermiştir. İçinden yararlı malumat aldık. Bazı şüphelerimizi de kontrol etmek imkanını bulduk. Matbaacılık tarihimizin bir köşesini aydınlatacak malumat neşrettiği için kendisine müteşekkir olmalıyız” (Gerçek, 1939: 30).

Sanatsal bir amacın güdülmediği başlangıç dönemlerinde, bu atölyelerde ağırlıklı olarak, askeri amaçlı baskılar üretilmiştir. Gelişim dönemlerinde ise piyasaya yönelik

tanıtım materyalleri ve bilimsel içerikli ürünler basılır. Halk hikayelerinin ve masallarının anlatıldığı resimli kitaplar da, önemli bir yer tutar. “*Bu taşbaskı kitapların 1863-1866 yıllarında yapıldığı ve yapılan araştırmalara göre sayılarının 100’ün üzerinde olabileceği sanılmaktadır. Bu kitapların basımının ise halktan kişilerin ticaret amacı ile kurduğu az sayıdaki ufak matbaa işletmeleri tarafından gerçekleştirildiği düşünülmektedir. 19.y.y.’ın özellikle ikinci yarısında taşbaskı tekniğini uygulayabilme olanaklarının ülkemizde yayıldığı bu sayede anlaşılabilir.*” (Dönmez, 2008: 13).

Türk litografisi asıl işlevini halk hikayelerini görselleştiren anlatımcı, seyirlik resimlerin basılmaya başlamasıyla ortaya koymuştur. Saray himayesindeki sanatçılar ve halk içerisinde usta-çırak ilişkileri içerisinde yetişmiş sanatçılar, kendi kitlelerine yönelik, sanatsal kaygı taşımayan görsel betimlemeleri, litografi sanatının olanaklarıyla halkın sürekli yaşadığı kahvehanelere, işyerlerine, evlere ve ibadethanelere ulaştırmıştır. Bu resimlerin pek azında sanatçısının adı yazılıdır.



Resim 4. Seyfîmülük Hikayeleri'nden, 'Padişah Tabibe Muayene Oluyor' Litografisi

Litografi, tasvirin yasak sayıldığı dönemlerde, bir çoğaltım tekniği olarak bu tür resimlerin halkla buluşması ve bütünleşmesinde önemli bir iletişim aracı olmuştur. Güzel yazı geleneğini devam ettiren sanatçılar, yazıyı resmin iskeletinde kullanmış, yüzeyde kaligrafik karakterlerle oluşan hayvan ve insan figürleri, dinin koyduğu tasvir yasağına rağmen resmedilebilmiştir. “*Burada çok önemli bir nokta ortaya çıkıyor; güzel yazı yazan sanatçı, yazıyı yazarken iskelet olarak resmi kullanıyor. İskeleti oluşturan insan ve hayvan figürleri betim yasağını deliyor. Yazı-resim adı verilen bu eserler, halkın görebileceği her yere asılıyor. Betimi yasaklayan devlet, bu resimleri astırarak, kendi düşüncesini çürütüyor*” (Hakan, 1993: 1)

Yazı ve resmin kombine edilmesi ve yazının resme dönüşmesinde litografi taşının dokunuşlara duyarlı düz yüzeyi sağladığı kolaylıklarla, sanatçıların bu tür kompozisyonlarının oluşumu ve basılmasında etkili olmuştur. Teknik, daha sonraki süreçte eğitim kurumlarında yerini almış, bir çoğaltım aracı olmanın yanı sıra, akademik sanatın üretim basamağında da bir ifade aracı olma yolunda hızla ilerlemiştir.

“Türk baskiresim sanatının başlangıcı 19. yüzyılın ilk yarısına kadar uzanır. Türk betim sanatının en önemli alanını oluşturan taş baskısı resimler baskiresim sanatımızın öncüsü sayılabilirler” (Atar, 1995: 89). Mustafa Aslıer de bu resimleri Türk Baskiresminin öncüleri saymamız gerektiğini söyler. Cayol’un açtığı yolda, yüzyıllar boyu sanatın girmediği yerlere halk kültüründen beslenerek, doğal sanatı ulaştıran çok sayıda sanatçı vardır. Bunlardan öğretmen kökenli, siyasal bilgiler de okumuş olan Mehmet Hulusi, II. Abdülhamit döneminde yaşamış ve en güzel halk sanatı örneklerini vermiş sanatçılardan biridir. Beyazıt Kazancılar Yokuşu’nda bir litografi matbaası kurmuş, duvarlara asılacak, kitapları süsleyecek resimleri yapmaya ve basmaya başlamıştır. “Sanatçının birçok eserinde adı ve imzası bulunmaz ancak tarzından O’na ait oldukları anlaşılır. Mehmet Hulusi’nin yüzlerce taşbaskı eserinden günümüze ancak çok azı yıpranmış olarak gelebilmiştir” (Sesigür, 1993: 5). Hayal gücünün ürünü imgeleri, gerçek görüntülerle sentezleyerek oluşturduğu bu resimlerde, Demir Pehlivan’ın aslanla güreşmesi, Çanakkale Boğazı ve Süveyş Kanalı gibi konuları işlemiştir.

“Taşbaskıcılığı diğer yandan halk kitaplarının resimli olarak basılmasını da sağlamıştır. Tekniğin hem metin yazısını hem resimleri doğrudan taşta resmetme veya aktarma olanağını sağlaması, ucuz olması gereken halk hikaye ve masal kitapları için uygun bir çoğaltma yolunu açmıştır” (Çilen, 80). İlk dönemlerde yapılmış ilkel ve acemice resimler, kitap resminin gerektirdiği anlatımcı üsluptan uzaktır. Batı türü resme tam geçilemediği gibi, zamanla halk resminin anlatımcı özgün özelliklerinden de uzaklaşmalar görülür. Batı tarzı resmin etkisine girdiğinde ise naif değerlerini yitirir, profesyonelleşmenin soğuk yüzü ortaya çıkar. Bunlara rağmen halk resimleri, litografik baskının kitap dışına taşınmasının yolunu açmıştır. Boyu 84 cm. ye varan seyirlik resimler basılmaya başlanmıştır. Bu tür halk resimleri o dönemde birçok yere asılmıştır ancak özellikle İstanbul kahveleri, devrin dini ve siyasi geleneklerine uygun yazı ve resimlerin halkla buluştuğu mekanlar olmuştur. Kahvelerin duvarlarını yazılı ve resimli panolarla donatma geleneği Türk Halk Sanatında oldukça eskidir. Ancak bu gelenek taş baskının yaygınlaşmasından sonra “taş baskı duvar resmi” diyebileceğimiz bir niteliğe bürünmüş, yakın zamana, 1970’lere kadar da devam etmiştir. O dönemler bu kahvelerde Mekke, Medine, Hicaz Demiryolu, Cennet, Cehennem, hayali manzaralar, Hz. Ali’nin Devesi, Kız Kulesi, Karagöz, Köroğlu, Leyla ile Mecnun, Kerem İle Aslı, Karacaoğlan, Şahmaran gibi konuları resmeden litografik baskılar duvarları süslemiştir. Meşrutiyetin ilanından sonra ise halkın buluştuğu mekanlarda padişah suretleri ve hatta karikatürlerine rastlanır. “Eski İstanbul ve Anadolu kahvehanelerinin duvarlarına asılan resimler, yazılar ve duvar resimleri dönemin resim sergileri olarak kabul edilebilir” (Atar, 1995: 90).

Türk Litografisi’nin sanatsal üretim basamağında ilk basit örnekler olarak görülen bu anlatım resimlerini, Rönesans resminin akılcı yaklaşımı içinde değerlendirmek yanlış olur. Konumuz olan litografik baskıların Doğu sembolizmi çerçevesinde başka bir mantıkla ele alınıp incelenmesi gerekir. “Rönesans gözüyle ele alınıp seyredildiklerinde, onları cılız, oransız, mantıksız, doğruluğu başkalarıyla paylaşılmayacak kadar subjektif bulmak mümkündür. Ancak bu resimlerin düzlem üzerinde yer alan yazıyla bazı uygunluklar göstermesi, bugün için ilginç sayfa

düzeni, denge, bir ölçüde birlik ve tekniğin iyi uygulanması gibi bazı pozitif değerlerine işaret edilebilecektir” (Güneş, 1988: 13).

Prof. Hayri Esmer'de Türkiye'de Baskı Resme Bakmak başlıklı yazısında bu resimler hakkında Yunus Güneş'in söylemlerini destekler nitelikte şunları yazmaktadır: “*Minyatür geleneğine eklenilebilecek, nakış estetiğine uygun şematik bir biçim algısını ön plana çıkaran bu resimlerin, batılı anlamda sanatsal sorunlar, form arayışı ve sanatçı vurgusundan uzak durduğu görülmekle birlikte, halkın zevk ve beğenisine karşılık gelecek şekilde basit ve simgesel içerikleri dikkat çekmekte ve kendine özgü halk beğenisini ve estetiğini yansıtması açısından da önemli görülmektedir*” (Esmer, 2011).

20. yüzyılın ilk çeyreğinde, teknolojik gelişmelere paralel olarak ortaya çıkan ofset baskı, taş kalıba resim yapma geleneğini çürütmüş, ofset makinalarına yenik düşen litografi atölyeleri bir bir kapanırken halk resmi yaratımı da durmuştur. Bunun sonucunda evrilen litografi, akademik eğitimin sanatsal üretim unsurlarından biri olmuş, yeni bir alan olarak eğitim kurumlarında saygın yerini almıştır.

### **Litografinin Eğitim Kurumlarına Girişi ve Akademik Baskiresmin Özgünleşme Adımları**

1800'lerin sonlarında gelişen endüstri ve teknolojinin etkisiyle önce Avrupa'da okullaşma hareketleri başlamış, usta-çırak ilişkisi yerini eğitimci-öğrenci ilişkisine bırakmıştır. Bu dönemde Avrupa okullarına gönderilen yetenekli asker öğrenciler Avrupa resmini öğrenmiş, İstanbul'a geri döndüklerinde de akademik sanatın ve bu alanda kurumsal yapılaşmanın temellerini atmışlardır.

Asker kökenli bu sanatçıların kuşkusuz en önemlilerinden birisi Fransa'da arkeoloji eğitimi almış olan Osman Hamdi Bey'dir. 1882'de Sanayi-i Nefise mektebi Alisi'ni kurmuş, Türk topraklarında ilk kez, akademik sanat eğitiminin yolunu açmıştır. Bir yıl kadar sonra eğitime başlayan okulda, akademik baskiresmin ilk adımları atılmış ve Hakkaklık (gravür) bölümü kurulmuştur. Baskı ustası bulmanın zorlukları nedeniyle, bölümün kapalı kaldığı dönemler olsa da 1924 yılına kadar okulda çok sayıda öğrenci yetişmiştir. Ancak bunlar piyasanın ihtiyacına yönelik usta klişeciler oluyordu. Matbaalara resim kalıbı oyma ustası yetiştiren bölüm henüz bu dönemde özgün baskiresim yoluyla sanat yapan bireyler yetiştirme konumunda değildi. “*1924'te kapatılınca Sanayi-i Nefise Mektebi'nde baskı atölyesi de bulunmuyordu artık. Ülkemizde pentür ve heykel gibi alanların bile bağımsız bir uğraş alanı olarak benimsenmesinin epeyce geciktiği dikkate alındığında, benzer şekilde baskiresmi bu işlevselliğinin dışında sanata dair bir alan olarak algılanmasının da talihsiz bir şekilde gecikmesini ülkenin toplumsal ve kültürel koşulları içinde düşünmekte fayda vardır. Bu esas itibariyle o dönemin toplumsal yapısı, sanatın benimsenmesi, alışkanlıklar ve genel olarak kültürel algı ile ilgili bir sorun olarak görmek gerekmektedir*” (Esmer, 2011).

Türk sanat eğitimi tarihi öğretmen-öğrenci ilişkisi çerçevesinde değerlendirilecek olursa, baskiresim eğitiminin öncüsü Hoca Ali Rıza olarak görülür. Eğitim için, yurt dışına gönderilen gruptan biri değildir ancak, Harp Okulu'nda Türk ve yabancı hocalardan iyi bir resim eğitimi almıştır. Mezun olduktan sonra da, aynı



okulda resim hocalığı yaparken öğrencilerine özgür ve yaratıcı bir ortam sağlamıştır. “11 Ekim 1914 tarihinde kadınların güzel sanatlarla ilgilenmesini sağlamak ve mevcut İnas Sultanilerine resim öğretmeni yetiştirmek amacıyla Sanayi-i Nefise Mektebine bağlı bir resim dersanesinin açılmasına karar verilmiştir. 1914 tarihinde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi resim ve heykel bölümleriyle eğitime başlamıştır. 1914’te yükseköğretim alanında İnas Darülfünun, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Mekteb-i Sanayi-i Nefise Mektebine bağlı olarak açılmıştır. Resim dersini de görmeye başlayan öğrencilerin hocalarından biri de Hoca Ali Rıza Bey’dir” (H. Dönmezer, 2012, s. 25).



Resim 5. Hoca Ali Rıza, ‘Çeşme’ 24x34 cm., Litografi

1906 yılında çizdiği karakalem, desen ve imgesel manzaralarını öğrencilerine göstermek için Harbiye matbaasında, litografi yöntemiyle çoğaltması, ressamlığının yanı sıra eğitimci kişiliği hakkında bir fikir vermektedir. “Meşk Albümleri” olarak da bilinen ve üç ayrı cilt halinde hazırlanan bu desen defterlerinin herbiri 24 sayfadır. “Aynı çizgi resimlerden bir albüm de kitapçı B. Kasper tarafından Mülki Rüştiye öğrencileri için, 1900-1910 yıllarında bastırılmıştır” (Çilen, 80). Tasarımın temel problemleri ve basım tekniği açısından değerlendirildiğinde, ülkemiz sanat eğitiminin ilk ciddi baskıresim örnekleri olarak görülmektedir. Litografi tekniği atölye ortamında ağır taşlarla zorlu koşullarda uygulanabilmektedir. Hem zihinsel süreçler hem de vücut olarak yorucu çalışmaları gösterdiği çabalardan severek ve isteyerek yaptığını çıkarabiliyoruz. Özellikle İstanbul manzaralarında, canlı renkleri, litografinin renkli basımda sunduğu görsel zenginliği ustaca kullanarak uygulamış, yağlıboya görünümünde eserler de üretmiştir. “Hoca Ali Rıza’nın resim anlayışına paralel olarak, figürün detaycı ve natüralist bir yaklaşımla ele alındığı bu desenlerin, derin bir gözlem inceliği içermesi, onları öğrenciler için öğretici çalışmalar olmasının ötesinde, sanatsal yaratı nitelikleri güçlü özgün baskıresim çalışmaları olduğunu da göstermektedir” (Esmer, 2011).



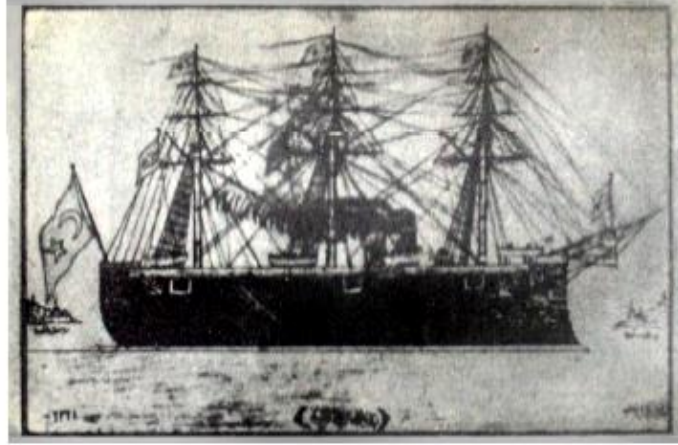
Resim 6. Hoca Ali Rıza, 'Binbaşı Sedat Bey Uykuda' Desen Albümlerinden, Litografi

Öğretmenliğinin ileriki yıllarında Harbiye'nin baş ressamı olarak görevlendirilmiş, litografi tekniğini çok sayıda öğrenciye öğretmiştir. "Çok sayıda okulda görev almış ve öğrenci yetiştirmiş olan Hoca Ali Rıza İkinci Meşrutiyetten sonra kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne başkanlık yapmıştır. Hoca Ali Rıza resimlerinde Üsküdar ve Boğazın (Resim 7) zengin doğasını resmetmiş ve ders verdiği okullarda kullanılmak üzere litografi albümleri hazırlamıştır. Bu litografiler Türk resim sanatının ilk ve en önemli baskıresimleridir" Hoca Ali Rıza içinde bulunduğu dönemin zorluklarına karşın mücadele ederek resim ve litografi yapmış, İstanbul'un doğasını en ince ayrıntısına kadar incelemiş, büyük bir ustalıkla resmetmiştir. (H. Dönmezer, 2012, s. 26).



Resim 7. Hoca Ali Rıza, 'İstanbul' Litografi

Desenlerini sivil okullar için de çoğaltmış, Avrupa kökenli sanat öğretisini halka taşımıştır. Mustafa Asher de bu litografik baskıları özgün baskiresim sanatımızın öncüleri olarak nitelemektedir. “Hoca Ali Rıza’dan sonra Sami Yetik, Ruhi Arel, Nazmi Ziya ve diğer sanatçılar sınırlı ölçüde de olsa tekniği sürdürürler” (Hakan, 1993: 67). Son yıllarda bu eserlerin gün yüzüne çıkarılması için çalışmalar yapılmakta, “19.y.y.’in taşbaskı resimlerini saptama amaçlı yapılan araştırmalar sonucunda, bu taş baskiresimlere, bu yüzyıl sonunda yaşamış olan El Hac Firaki Eyyubi Mehmet imzalı taş baskiresimler de katılmaktadır” (Dönmez, 2008: 15).



Resim 8. El Hac Firaki Eyyubi Mehmet, 50 x 65cm., Litografi

Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerindeki yaklaşık yüz yıllık bir süreçte var olan litografi sanatı, halk kültüründen süzülerek çıkan anlatımcı resimlerin ortaya çıkışı ve çoğaltımında önemli bir rol oynamıştır. Tekniğin getirdiği en önemli yeniliklerden birisi, geleneklerimizde var olan “güzel yazı” ile Avrupa’lı resim anlayışının ürünü çizimlerin aynı kompozisyonda birleştirilebilmesidir. Bu özellik daha önceleri, litografinin Avrupa’da hızla yayılması ve sanatçılar tarafından kabullenilmesinde de büyük oranda etkili olmuştur. Daumier, Goya, Leutrec gibi 19. yüzyılın önemli litografi ustaları, gerek lavi gerekse yağlı kalem çizimleriyle tekniğin görsel etki olanaklarını kendi karakteristik buluş ve çalışma yöntemleriyle zenginleştirmiş, litografiyi doruk noktalara taşımışlardır. 1910’lu yıllarda özellikle Hoca Ali Rıza’nın manzara ve desenlerinde ortaya çıkan ara tonlamalar ve ışık-gölge oyunlarının litografinin sözü geçen olanaklarıyla birleşmesi, ülkemizde akademik resmin gelişimi ve baskiresimlerle grafiksel bir ifadenin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Ayrıca bu anlayış ve görsel zenginliklerin eğitim kurumları ve halk resimleri yoluyla geniş kitlelere ulaştırılmasında litografinin önemini belirtmek gerekir. Avrupalılaştırma hareketlerinin ön planda olduğu bir dönemde halk kültürünün gelişimi ve yaygınlaşmasına önemli katkıları olmuş, yanı sıra bu kültürel birikimi görsel olarak da günümüze taşımıştır.

### Sonuç

Litografi, icadından 30 yıl kadar sonra ülkemize getirilmiş ticari bir matbaa görünümündeyken, basımda sağladığı kolaylıklar ve Hoca Ali Rıza gibi deseni kuvvetli ustaların, tekniğin sunduğu resimsel etkileri keşfi ile ilk baskiresim tekniğimiz

olmuştur. Başta, askeri okulların öğretim kitaplarının basıldığı bir matbaa iken zamanla, kaynağını halk kültüründen almış anlatım resimleri çoğaltılmış ve bu litografik baskılar halkla bütünleşmiştir. Bu yönüyle litografi, sanatı halka ulaştıran ilk iletişim araçlarından biridir ve köklü bir geçmişe sahiptir. Rönesans resmine uzak ancak minyatür geleneğinden de sıyrılmış olan bu seyirlik resimler, sanatsal litografinin de ilk adımı olmuştur. Gelişen teknolojinin etkisiyle 1900'lü yılların başlarında evrilen teknik, ticari alanda ofset matbaaya dönüşürken, geleneksel litografi, eğitim kurumlarına girmiş ve sanatsal bir ifade aracı olma yolunda ilerlemiştir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde açılan Hakkaklık Bölümü, metal kalıp oyma ve klişecilik üzerine kurulmuştur. İlk yıllarda sanat kaygısı güdülmeyen, piyasaya yönelik işler öğretilmişse de buradaki atölyeler, ülkemizde metal gravür sanatının gelişmesine ve gelenekselleşmesine öncülük etmiştir. Üstelik metal gravürün atölye donanımı, maliyet ve mekan ihtiyacı açısından litografiye göre daha uygundur. En eski baskıresim tekniği litografi olmasına karşın, ülkemizde metal gravürün yaygın olmasındaki ana neden litografi atölyesi donanımının pahalı oluşudur. Son yıllarda Özel atölyelerin ve tekniğe ilgili sanatçıların artması ofset baskının atası olan litografinin ülkemiz geneline yayılması ve yaşatılması açısından önemlidir. Sanat üretiminin özgün basamaklarından biri olarak günümüzde de önemi giderek artmaktadır. Grafikselleşmesiyle görsel sanatların baskıresimdeki en önemli uygulama alanlarından biridir.

Bulunuşundan kısa bir süre sonra topraklarımıza giren ve kültürel gelişimde önemli bir yeri olan tekniğin ilk dönemlerindeki yaygın kullanımı, araştırılması gereken bir konudur. Fransız litografi ustası Henry Cayol'un İstanbul'a yerleşmesi ve kurduğu litografi matbaasıyla İbrahim Müteferrika'nın tipografik matbaası ömrünü tamamlarken, litografinin çok yönlü resimsel özellikleri keşfedilmiş, Türk baskıresminin ilk örneklerine hayat vermeye başlamıştır. İlk zamanlar piyasaya yönelik ticari işler ve askeri amaçlı belgeler basılırken, giderek çoğalan ve sanatçılar tarafından da tanınmaya başlayan litografik matbaalar, sanatsal üretimin merkezleri olmaya başlamıştır. Daha sonra eğitim kurumlarına giren teknik, baskıresmin kurumsallaşmasına öncülük etmiştir. Tekniğin kurumsallaşması ve sanat eğitiminin grafikselleşmesiyle ilgili araçlarından biri olmasında Hoca Ali Rıza Bey'in katkıları önemlidir. Tasvirin yasak sayıldığı zor dönemlerde Avrupa resim anlayışını, litografi tekniğinin çoğaltma olanaklarıyla özellikle gençlere öğretmeye çalışması, sanat eğitimi sürecinde baskıresme verdiği emek ve mücadelenin göstergesidir.

1900'lü yılların başlarındaki litografi çalışmalarına ilişkin yazılı kaynak bulmak oldukça zordur. Sınırlı sayıdaki kaynaklarda az sayıda günümüze kadar gelebilen eser ile Hoca Ali Rıza'nın tekniği yaşatma ve sanat eğitiminde kullanma yönündeki çabalarıyla karşılaşılabilir. Günümüz Türkiye'sinde de sadece ilgili sanatçılar ile belirli bir sanatsever kesimin tanıdığı litografi tekniği ve sanatsal boyutunun anlaşılabilirliği açısından, litografi geçmişinin, sanatçıların ve eserlerinin incelendiği yazılı kaynaklara ihtiyaç duyulduğu açıktır.

### Kaynakça

- Atar, Atilla (1995). Başlangıcından Günümüze Taşbaskı, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Çilen, Hülya (1995). Metal ve Taşbaskının İlk Uygulama Dönemleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dönmez, İrfan (2008). Türk Baskiresminin Gelişim Sürecine Katkısı olan Kurum ve Sanatçılar, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Esmer, Hayri (2011). Türkiye'de Baskiresme Bakmak, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Gerçek, S. Nüzhet (1939). Türk Taş Basmacılığı, İstanbul: Devlet Basımevi
- Güneş, Yunus (1988). Anlatım Resimleri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- H. Dönmezer, Saime (2012) . Türkiye’de Baskiresmin Gelişimi Üzerine Bir Analiz, Ankara: Murat Kitabevi
- Hakan, Saime (1993). Taş Baskıda Halk Sanatı ve Akademik Sanat, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sesigür, Hülya (1993). Litografi Tekniği, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

### Görsel Kaynaklar

- Resim 1. Lorenzo Quaglio, ‘Alois Senefelder’, 1818, Litografi: [https://de.wikipedia.org/wiki/Alois\\_Senefelder#/media/File:Senefelder.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Alois_Senefelder#/media/File:Senefelder.jpg) (21.03.2017)
- Resim 2. Koca Hüseyin Paşa'nın eseri ‘Nuhbetüttalim’, 1831, Litografi: Hakan, Saime (1993) .Taş Baskıda Halk Sanatı ve Akademik Sanat, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Resim 3. Askeri Eğitim Kitabı (kapak), ‘Nefer Talimi’, 1832, Litografi: Hakan, Saime (1993). Taş Baskıda Halk Sanatı ve Akademik Sanat, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Resim 4. Seyfülülük Hikayeleri’nden, ‘Padişah Tabibe Muayene Oluyor’: Dönmez, İrfan (2008). Türk Baskiresminin Gelişim Sürecine Katkısı olan Kurum ve Sanatçılar, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Resim 5. Hoca Ali Rıza, ‘Çeşme’, 24x34 cm., Litografi: <http://hayriesmer.com/makale/turkiye-de-baskiresme-bakmak/81?ln=en>(21.03.2017)
- Resim 6. Hoca Ali Rıza, ‘Binbaşı Sedat Bey Uykuda’ Desen Albümlerinden: Dönmez, İrfan (2008). Türk Baskiresminin Gelişim Sürecine Katkısı olan Kurum ve Sanatçılar, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Resim 7. Hoca Ali Rıza, ‘İstanbul’ Litografi: H. Dönmezer, Saime (2012) . Türkiye’de Baskiresmin Gelişimi Üzerine Bir Analiz, Ankara: Murat Kitabevi
- Resim 8. El Hac Firaki Eyyubi Mehmet, 50 x 65cm., Litografi : Dönmez, İrfan (2008). Türk Baskiresminin Gelişim Sürecine Katkısı olan Kurum ve Sanatçılar, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

## HALE BİÇİMİNİN KAYNAĞI VE ERKEN DÖNEM HİRİSTİYAN RESİM SANATINDA KULLANIMI

**Yüksel GÖĞEBAKAN**

*Doç. Dr., İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü*  
*yuksel.gogebakan@inonu.edu.tr*

**Geliş Tarihi:** 2017.01.18  
**Kabul Tarihi:** 2017.02.24

### Öz

İnsanoğlu, hayatını sürdürmüş olduğu çevrenin coğrafi ve iklimsel özelliklerinin de etkisiyle, yaşamı boyunca kendine bir kültürel çevre yaratmış ve bu kültürel çevrenin belirlemiş olduğu koşullar dâhilinde yaşamına ve sanatına yön vermiştir. Yaratmış olduğu bu kültürel çevre bir taraftan yaşamının temel niteliklerini belirlerken diğer taraftan da, kendisi, o kültürel çevrenin biçimlenmesini sağlamıştır. Farklı coğrafi ve iklimsel özelliklere sahip bölgeler kültürel anlamda benzerlik gösteren değerlere sahip olmuş, bu değerler de o coğrafyada yaşayan toplulukların sanatında bir şekilde yer edinmiş, bir bölgedeki herhangi bir kültürel değer benzer özellikler göstererek başka bir bölgede yeniden hayat bulmuştur. Bu durum ortak mitolojik unsurların da farklı bölgelerde tekrarlanması olarak tezahür etmiştir. İşte bu ortak değerler, sanat alanında da sıkça görülen bir durum arz etmektedir. Bu çalışmada ortak mitolojik değerlerin farklı bölgelerde yaşanan tekrarına yönelik yaklaşımlarda bulunulmuş ve bu durumun Erken Dönem Hıristiyan Resim Sanatı'nda sıkça kullanılan "Hale" biçiminin kaynağı bakımından irdelenmesi yapılmıştır. Aynı zamanda benzer özellikler gösteren farklı bölgelere ait mitolojik unsurların bu biçimin oluşmasına katkısının olup olmadığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Elde edilen veriler ışığında sanatsal anlamda farklı dönem ve topluluklar tarafından tekrarlanan hale motifinin benzerlik gösterdiği ve bunun da kültürel ve sanatsal etkileşim bağlamında önem taşıdığı düşünülmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Hale, Resim Sanatı, Erken Hıristiyan Resim Sanatı, Helios, Mithra

### The Origins of The Nimbus Shape and its Usage in The Early Period Christian Art of Painting

#### Abstract

The human kind, with the help of the geographical and climatic characteristics of the environment it has lived in, created cultural environment for itself and led a life and practice of art by the condition of this cultural environment throughout its history. On one hand, this cultural environment it has created has determined the basic qualities of life, while on the other hand, humanity has shaped that cultural environment. Regions with different geographical and climatic characteristics has gained culturally similar values, and these values took part in the art of communities living in those geographies in some way, while a cultural value in a region reemerged in other parts of the world with similar characteristics. This situation has continued in the form of repetition of common cultural, as well as mythological, elements in different regions. Thus, these common values present a frequently seen situation in art, too. In this study, approaches

regarding the repetition of common mythological values in different regions were discussed and this issue was investigated in terms of the origins of the “Nimbus” shape, which was frequently used in the Early Period Christian Art of Painting. It was also aimed to reveal whether or not both cultural and mythological elements of different regions with similar characteristics contributed to the formation of this shape. In the light of the data obtained, it was concluded that the nimbus motifs repeatedly used for art in different periods and communities showed similarities, and this has significance in terms of cultural and artistic interaction.

**Key Words:** Nimbus, Art of Painting, Early Period Christian Art of Painting, Helios, Mithra

### Giriş

İnsanoğlu, Paleolitik dönemden günümüze kadar yaşamını devam ettirebilmek için, temel ihtiyaçlarını sağlayarak fiziksel devamlılığını sağlayabilmenin yanında, kolektif bilincin bir neticesi olarak da madde üstü bir değerler sistemi oluşturmaya gerek duymuştur. Madde üstü oluşturulan bu değerler, onun ortaya koymuş olduğu kültürüdür. Bir taraftan kendisi kolektif bilinci oluşturup o kültürel değerlere bağlı kalma zorunluluğu taşıırken, diğer taraftan da o değerlerin oluşmasına katkı sağlamıştır. Yani Churchill’in dediği gibi “önce biz kentlerimizi yarattık, sonra da kentlerimiz bizi yarattı.” İşte kültürel çevre ve buna bağlı olarak da ortaya konulan kültür, kişinin yaşamında önemli bir yere sahip olmuştur. Ortaya konulan kültürel yapı, bir taraftan yöresel özelliklerin yansması olarak bir çeşitlilik gösterirken, diğer taraftan da kolektif bilincin yansıdığı bir alan olmuştur. Nitekim aynı olayın farklı coğrafyalarda etkilerinin görüldüğü ya da benzer özellikler göstererek tekrarlandığı görülmektedir. Çünkü insanoğlu ortak değerlere sahip olup, bu ortak değerler çevresel unsurlarla bağlantılı olarak değişkenlik gösterir; fakat özde aynıdır. Nitekim Neo klasiklere göre insan aslında her yerde aynıdır; gerçi çeşitli ülkelere ve çağlara göre başka adetler, inançlar, yaşayış biçimleri olsa da, bunlar geçici ya da o yere, o çağa özgü çok da belirleyici olmayan şeylerdir. Bütün bunların altında ortak olan bir insan tabiatı yatar. İnsanların tutkuları, aşk, acı duyguları, çocuklarına sevgisi, vb. esasta birdir, değişmez (Moran, 1991: 28). Bu özellikler ortak olup dünyanın her yerinde aynı değere sahiptir. İşte bu ortak özelliklerin neler olduğu, hangi alanlarda yoğunluk gösterdiği ve sanatsal alanda da ne şekilde kendini gösterdiğini ortaya koymak, kültürel gelişim ve değişimlerin yan sıra sanatsal gelişmelerin aydınlatılması bakımından da önem taşımaktadır. Bu çalışmanın amacı bu tür ortak değerlerden birisi olan hale biçiminin yaşamış olduğu değişim ve sürekliliği sanatsal yansımalarla ortaya koymaktır.

### Ortak Kültürel ya da Mitolojik Unsurların Yansımaları

Ortak kültürel değerlerin tekrarlanmasının gerekçeleri olarak ortaya birçok farklı görüşler atılmaktadır. Toplulukların mitolojilerine ait unsurların dille ya da konuşarak icra edilmesi bu etkileşimin gerekçelerinden biri olarak görülmektedir. Nitekim İnsanların binlerce yıllık geçmişte dille ve konuşarak bilgi aktarma yöntemleri, devamlılık bağlamında çok da sağlıklı bir yöntem olarak görülmemiştir.

Çünkü yazıya dayalı olmayan ve sözlü olarak yapılan aktarmalar, bilginin paylaşılırken abartılmasına, ona ilavelerde bulunulmasına, içlerinde bazılarının çıkarılmasına ve yorumlanmasına sebebiyet vermektedir. Yapılan bu değişiklikler hem bireyin hem de kollektif anlayışın hayal gücüne bağımlı hale gelmektedir. Bazı katkılar, çıkarımlar yapılarak nesilden nesile aktarılmış ve diğer toplumların da bir şekilde bundan etkilenmeleri sağlanmıştır. Toplumların kendi aralarındaki ilişkilere göre de değişerek ya da birebir olarak aktarılmıştır/anlatılmıştır. İşte binlerce yıllık süreç içerisinde anlatılan, efsane olarak kabul edilen hikayeler, toplumlar arasında bir etkileşimi de zorunlu hale getirmiştir. Toplumun inancı haline gelmiş olan mitoloji olarak da adlandırılan bu yaklaşımlar, toplumların hafızasına kazınmıştır (Kozanoğlu, 1994: 10). Onların düşünce dünyası üzerinde yer etmiş binlerce yıl bir varlık göstermesinin yanında başka toplulukları etkileme anlamında da önem taşımıştır.

Fransa, Akdeniz kıyısındaki Helen devri kolonileri üzerinden kuzeye doğru yayılmış olan Roma uygarlığının derin çizgilerini taşır. Bugün pek çok şehirde hala bu devre ait anıtların İtalya'dakilerle yarışacak örnekleri bulunmakta; yerleşmelerinde de Romalı tipin ana çizgilerini devam ettirmekte olanlar çoktur. Roma işgali, pek çok anıtsal yapılar ve düzenli yerleşmelere ait izler bırakmıştır (Erder, 2007: 77). Bu izler daha sonra Romalılar çekildikten sonra a gerek maddi gerekse maddi olmayan boyutlarda devamlılık göstermiştir. Hatta bu etkileşimin birçok farklı parametreleri olduğunu belirtmek de yerinde olacaktır. Dünya üzerinde yönetsel ya da dinsel açıdan ortaya çıkan yeni yaklaşımlar, kendine taraf toplama ya da varlığını devam ettirebilmek adına, mevcut kitleden destek alabilmek adına, o kitlenin inanç ve düşüncelerine yakın mitler geliştirmişlerdir. Hıristiyanlığın başlangıcında, yani IV. ve V. yüzyıllarda, Fransa'da Hıristiyanlığı kabullenip kiliselerini inşa etmek isteyenlerin mevcut pagan yapılarından faydalanmaları, çok güçlü bir şekilde kendini göstermiştir. Önceki dönemlere ait yapı unsurlarının ve süsmelerinin yeniden kullanılmasına sanatsal ve kültürel devamlılık göstergesi olarak sık sık rastlanmaktadır. Hıristiyanlığı kabulde, halktan destek almak ve onları tedirgin etmemek için, idari gücü kontrol altında tutabilmek adına, pagan dönemlere ait geleneksel alışkanlıkların korunması, keyfi bir durum değil bir zaruret olmuştur. Özellikle ilk dönemlerinde, pagan çağına ait geleneksel festivaller ve önemli görülen günlerin değiştirilmediği, kutsal mahallelerin olduğu gibi bırakıldığı ve çevresel değişikliklerden çekinildiği gözlemlenmiştir. Tapınaklardaki tanrıların Hz. İsa, Meryem yahut diğer kutsal kişiliklere sahip azizelerle yer değiştirmesi, bunların ortadan kaldırılmaması, ikinci derecede bir öneme tabii tutulması, çok olağan hale gelmiş ve aslında bir yerde bu durum zorunluluk halini almıştır. O dönemlere ait birçok sanat eserinin, mimari yapının ya da çevresel değere haiz unsurun devamlılığının sağlanmasının ana nedeni olarak da, bu durum gösterilmiştir (Erder, 2007: 78). "XII. ve XIII. yüzyıl İtalyan ve Fransız sanatında, klasik motifler bir amaca binaen doğrudan alıntılanırken, pagan temaların Hıristiyan temalara dönüştüğü görülmektedir. Ön-Rönesans hareketin önemli örnekleri direk bu yaklaşımla ilintilidir. Aziz Gilles ve Arles'in heykelleri, uzun bir süre XVI. yüzyıl eseri diye kabul edilmiştir. Bu tür yorumlamalar belli ikonografik benzeşimle



kolaylaştırıldı ve önerildi. Meşhur Orbheus figürü Davud'u temsil için kullanılırken; Cerberus'u Hades'ten dışarı sürükleyen Herkül tipi de Adem'i Araf'tan dışarı çeken Hz. İsa'yı resmetmek için kullanılmıştır" (Panofsky, 2012: 39).

Bir önceki topluma ait kültürel ya da inançsal yapılar daha sonra gelenler tarafından birebir ya da küçük değişikliklerle devamlılık göstermiştir. Pagan dinlere ait bazı inançsal değerlerin, bir şekilde yeni inanç ve ona bağlı kültürel sistem içerisinde eritildiği görülmektedir. Özellikle anıtsal nitelik taşıyan birçok dinsel mimariye ait parçaların altında daha önceki inanç sistemlerine ait yapılara ait kalıntıların ortaya çıkarılmış olması, yeni inançsal sistemin maddi olmayan unsurlarının yanında maddi unsurlarla da desteklendiğini göstermektedir. Eski dönemlerde Suriye'de bir şirket tarafından demiryolu döşenirken, yol bir mevkide bir evliya yatırımının üzerine denk gelmiş. Çalışan Müslüman köylüler bu yatırıma dokunulmaması gerektiğini belirtmişler; ancak şirket işçilere emeklerinin karşılığının fazlasını vermesinin neticesinde, yatırım taşlarını numaralandırarak bir kenara koymuşlar. Müslüman işçiler yatırıma kazdıklarında altında bir Hıristiyan aziziyle ilgili kalıntılar çıkmış, biraz daha kazınca da çok tanrılı dinlere ait kalıntılar tespit edilmiştir. Mevki adeta bir höyük gibi yüzyıllar boyunca inançların aynı yerde katmanlaştığını göstermektedir. Bu örnek gibi Anadolu ve Doğu Akdeniz'de onlarca örnek görmek mümkündür. Nitekim İstanbul Boğaziçi'nde Yüşa Tepesi'ndeki Yüşa mescidi, tekke ve yatırını göstermek mümkündür. Burada yatanın Tevrat peygamberi Hz. Yüşa olduğuna inanılmakta ise de daha öncesinde Zeus Sunağı, Bizans döneminde ise Hagios Mikael Kilisesi olduğu yapılan araştırmalarda ortaya çıkarılmıştır. Osmanlılar da buraya mescit ve tekke yapmışlar, pek çok kilise camiye ve mescide çevrilmiş, yalnızca bina olarak değil, burayla ilgili inançların ve söylencelerin de beraber el değiştirdiği görülmektedir (And, 2012: 32). Yani pagan dinlere ait olan bir yapının üzerine sonrasında Bizans Kilisesi ve arkasından da İslama ait bir yapı inşa edilmiştir. Diğer bir örnek ise antik dönem Karya ve Lidya uygarlığıyla ilgilidir. MÖ 350'li yıllarda Karya Satrabı II. Mausolos adına karısı ve kız kardeşi II Artemisia tarafından yapılan Halikarnas Mausolos anıtının kalıntılarıyla ilgilidir. 1966'da Danimarkalı arkeolog Kristian Jeppesen ve ekibi tarafından başlatılan bilimsel kazılar anıta ilişkin yeni bulgular ortaya koymuş, bu Hellenistik anıtın daha eski dönemlere ait kral mezarlarını koruyarak, onların üstüne inşa edildiği ve yaklaşık 242X105.5 metrelik mermerden bir duvarla (Peribolos) çevrelendiği açığa çıkarılmıştır. Basamaklı anıtın tabanının altında 8X9 metre boyutlarında bir mezar odası ve çevresinde galeriler bulunmuş, ayrıca 11 basamakla eski kral mezarlarına giden bir yol da ortaya çıkarılmıştır (Yaraş, 1997: 746). Yani bir pagan inanca ait olan bir yapının üzerine yine başka bir pagan yapısı inşa edilmiştir.

İlkel çağlarda günlerin kısılması, yani güneş ışınlarının dünyaya gittikçe daha az gelmesinden rahatsızlık duyan toplumlar, 21 Aralık'tan itibaren günlerin uzamasını ve güneşin ışınlarının gittikçe daha fazla dünyaya göndermesini, kendilerine verilmiş bir nimet olarak görmüşler ve bu tarihi de bayram olarak çeşitli ritüellerle kutlamışlardır. Bu tarihte kurbanlar kesip, ibadet edip yalvarmışlardır. Ancak bu pagan inancın sahipleri Hıristiyan olduktan sonra da aynı inancı sürdürmüşlerdir

(Işık, 1997: 455). Yani pagan dinlerde günün uzamasını kutlamak için bayram haline gelen günün, daha sonraki dönemlerde de devam ettiği ve bu günün doğum kutlaması haline dönüştüğü görülmektedir.

Ortadoğu'nun kadim uygarlıklarından birisi olan Sümerler, yazıyı edebiyatta kullanmalarının vermiş olduğu güçlü kültürel yapıyla komşuları olan Akad, Asur ve Babil kültürünü etkilemişler, (Bahadır, 2013: 9) aynı zamanda bölgede yaşayan Sami halkları da Sümerlere ait olan efsaneleri almışlar ve kendilerine mal etmişlerdir (Davis, 2004: 23). Bağdat yakınlarında yerleşen bu halk, Sümerler ve Asurlar için tehdit edici olurken, bu halkların Sümer mitoslarını İbrani rahipleri aracılığıyla elden geçirmişler, kendi kurtuluş tarihlerini yazmışlardır. Yaklaşık olarak MÖ 1750'lerde Babil krallığı Sümer krallığını ortadan kaldırmış; ancak Sümerlerin kültürel ve inançsal değerlerinin kendi kültürleri içinde erimelerine ve onlara ait değerlerin kendilerine mal olmalarına engele olamamışlar/olmamışlardır. Her ne kadar Sümerler, Asurlar için tehdit edici olurken, bu halklar, Sümer mitoslarını İbrani rahipleri aracılığıyla elden geçirmişler kendi kurtuluş tarihlerini yazmışlardır (Hooke, 1995: 16). Her ne kadar Sümerlerin Yahudiler, İsrailoğulları ve Babilliler gibi Sami topluluklarla gerek din gerekse dil benzerliği olmamasına rağmen onların kültürünün edebiyat ürünlerinin Babil diline çevrildiği görülmektedir. Bu etkileşimin belki de en güzel örneği her iki dönemde de yer alan "Tufan" olayıdır. Nitekim Gılgamış Destanı, Babil dönemine ait tabletlerde, Babil dili olarak Akadca yazılmış, Babil tabletleri daha önce bulunmuş, Sümerce olan örneği ise daha sonraki yıllarda 1890 yılında Nippur'da yapılan kazılarda ortaya çıkarılmıştır. Aynı olayın farklı isimlerdeki kahramanlarla Sümercede, Akad, Asur, Hitit, Hurri dillerine taşınarak Mezopotamya dışına yayıldığı ileri sürülmüştür (Çığ, 2007: 78). Burada birçok farklı uygarlığın aynı tufan mitini kültür ve sanatları içerisinde özümledikleri görülmektedir. Aynı şekilde Şamanist Türk boylarında söylenen tufan efsanesinin özünü Nuh Tufanı olayından gelen esaslar oluşturmakta olup, bu öğeler Şamanist öğelerle süslenmiştir. Türk mitolojisinde "Tufan olacağını ilk kez demir boynuzlu Gök Teke haber verir. Yedi kutsal kardeş tufan olacağını bilmişler ve bir gemi yapmışlar. Böylece insan ve hayvan neslini kurtarmışlar. Başka bir efsaneye öre ise: Dünyanın hükümdarı Tengiz (Deniz) Han'dır. Yaşadığı zamandaki ünlü bir adam olan Nama'ya dünyada tufan olacağını haber verir ve insanoğullarını ve hayvanları kurtarmak için sandal ağacından bir gemi yapmasını buyurur. Nama, oğullarıyla birlikte gemiyi yapar ve Ülgen'in buyurduğu gibi insanları ve hayvanları gemiye alır. Yoğun su tufanının ardında gemi Çomgoday ve Tukuttu dağlarında karaya oturur" (İndirkaş, 2013: 51).

Aynı şekilde dünyada ortak bir ritüel haline gelen Noel ağacı da aynı şekilde benzer kaynaklardan beslenip dünyanın birçok yerine yayılan bir mittir. Dünya üzerinde bölgesi, dili, dini farklı olmasına rağmen ortak olarak kabul görmüş ortak ritüellerden birisi olan Noel de ya da yılbaşında bir ağacın –ki bu ağaç bir çam ağacı– süslenerek kutlanması geleneğidir. Her ne kadar Hıristiyanlığa ait bir ritüel olarak değerlendirilse de "kutsal gece ağacı", "yeni yıl ağacı" adlandırmalarına sahip olan "Noel ağacı" kültürünün, Mezopotamya ve Anadolu kökenli iki farklı pagan kaynaklı temele dayandığına inanılmaktadır. Hıristiyanlıkta bu ağaç Hz. İsa'nın çarmıha

gerildiği ağacın sembolü olarak kabul edilmekte cennetteki hayat ağacından yapıldığına inanılan çarmıhın, İsa'yı yine göğe götürdüğü inancı yaygındır. Ölülere dirilttiğine inanıldığı gibi, Noel'de süslenmesinin ve ışıklandırılmasının bu evlere Tanrı'nın ve Tanrı'nın oğlu İsa'nın gelmesine inanılmasındandır (Ergun 2004: 104; Ergün, 2012: 152). Bu kutsal ağaç ritüelinin Mezopotamya kökenli kaynağı Babil Kralı Nemrud'a dayanmaktadır.

*“Babil Kralı Nemrud’un ölümünden sonra (bir rivayete göre aynı zamanda annesi olan) karısı Semiramis, onun spiritüel bir varlık olarak yaşadığı (Bütün gerçekliğin özü ruhtur, maddi olan da yalnızca manevi gerçekliğin bir görünüşüdür.) inancını yaymaya çalışmıştır. Nemrud’un yeni bir hayatta doğumunun sembolü olarak da kuru bir ağacın gövdesinden yeşil bir ağacın çıktığını söylemiştir. Her doğum yıl dönümünde de Nemrud’un devamlı yeşil olan bu ağacı ziyaret edeceğini ileri sürmüştür. 25 Aralık, bu yüzden Nemrud’un yeni yıl dönümü kabul edilmiştir. Bu sayede Semiramis, Babil’in gök kraliçesi olmuştur. Nemrut da çeşitli isimler altında göğün tanrısal oğlu olarak kabul edilmiştir (Işık 1997: 457–458).*

Diğer taraftan Ermenilerin yeni yıl tanrısı Amanor’un onuruna av hayvanlarını çam ağaçlarına asmaları, Almanların XVI. yy’da Ren Nehri kıyısında “Cennet Ağacı”nı temsilen bir köknar ağacını ışıklar, meyveler ve parlak süslerle süslemeleri de hep bu gelenektendir (Işık: 1997).

Noel ve çam ağacının Anadolu’daki antik döneme ait yaşanmışlıklarla ve kültürler arası etkileşimle bağlantılı olduğunu ortaya koyan diğer kaynaktaki ise Anadolu’daki Ana Tanrıça Kibele ve Attis mitosunun, bu ritüelin şekillenmesinde önemli yeri olduğu, bu durumun da benzer inançsal yaklaşımların farklı coğrafyalarda hüküm süren topluluklar üzerindeki tesiri olarak görüldüğü ve kültürel çeşitliliğin ve bu çeşitliliğin birleştirici unsurlarının etkisinin bir sonucu olduğu değerlendirilmektedir. “Bu külte göre toprağı ve yeryüzünü temsil eden Ana Tanrıça Kibele, onun hem oğlu hem aşığı hem de kurbanı olarak Attis’le birlikte düşünülmüştür. Frigyalılar, Attis’i, “papa” olarak adlandırır ve ona bir bitki tanrısı olarak taparlarken, tam bir trajedi içerisinde Annesi Kibele’nin çılgınca sevgisi yüzünden Attis’in delirdiği ve bir çam ağacının altında kendisini iğdiş ettiğine inanılırdı. İnanca göre kendini çam ağacının altında öldürdüğü için bu külte çam ağacı kutsal kabul edilmekteydi” (Ünal, 2001: 29-30). Attis için hazırlanan törenlerde bir çam ağacının süslenerek ve sonrasında da o ağacı kesmek önemli bir ritüel olarak görülmektedir. İnanca göre Attis her ilkbaharda dirilir ve yapılan törenle Kibele ile evlendirilirdi (Ünal, 2001: 34–35). Noel kutlamalarında çam ağacının süslenerek bir kutlama gerçekleştirilmesinin, Attis için hazırlanan törenlerdeki özelliklerle göstermiş olduğu benzerlik, yaşanan etkileşimin bir yansıması olarak görülmektedir. Eski Dünya’da sarmaşık, defne, mersin ağacı, çam ve diğer yapraklarını dökmeyen ağaçların yaprakları ebedi gençlik ve yaşam gücünün sembolü olarak kabul edilmiştir (Işık, 1997: 458).

## **Hale Biçiminin Kaynağı ve Erken Hıristiyan Resim Sanatı İçerisinde Kullanımı**

### **Hale**

Hale biçimi, Milli Eğitim Bakanlığı'nın dört ciltlik Örnekleriyle Türkçe Sözlük adlı kitabında iki tanım halinde verilmiştir. Bunların birincisinde “Bazen güneşin ve ayın çevresinde görülen parlak daire, ışık halkası, ayla”; ikincisinde ise “Hıristiyanlıkta aziz sayılanların resimleri yapılırken, başları çevresine çizilen ve bir kutsallık manası taşıyan ışıklı halka” olarak tanımlanmıştır (MEB, 1995: 1126). Bir ışık kaynağının çevresinde oluşan dairesel beyazlık ifadesinde, asıl önemli olanın halenin etrafını sardığı ışık kaynağı olduğu, değer taşıyan şey olarak onun çevrelendiği görülmektedir. Bu durum zorunlu olarak kişi ve kişilere çok saygı gösterildiğini vurgulamak için kullanılan bir biçim olmasını göstermektedir. Gökbilim açısından ise hale, Ay'ın çevresinde kimi kez gözlenen yalancı Güneş'e benzerlik olarak gösterilmektedir (Büyük Larousse-X, 1986: 4952). Saygı gösterilen kişi ya da kişileri önemli gösterme bağlamında taşımış olduğu değere istinaden, bir azizin ya da kutsal kişinin başının çevresinde halka ya da disk olarak görülmüş ve ışığın simgeselliğiyle önemli bir karakter olarak görülen kişinin ruhani değerlerini vurgulamak için kullanılmıştır. Çok eski topluluklarda da aynı motifin sıkça kullanılması, onun kültürel bakımdan yaşanan bir tekrar motifi olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. “Hellenistik ve Roma dönemi sanatlarında Güneş Tanrısı Helios bir ışık demeti ile taçlandırılmış, daha sonra bu taç Roma imparatorlarının tasvirlerinde kutsallık simgesi olarak korunmuştur. Erken Hıristiyanlıkta daha çok yalın bir daire biçiminde imparatorların resmi portrelerinde uygulanmıştır. IV. yy'ın sonlarından başlayarak Hz. İsa tasvirlerinde de kullanılan bu kraliyet simgesi, V. yy sonunda melekler, VI. yy'da Meryem Ana ve azizler için de kullanılmaya başlamıştır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-II, 1997: 741). Ayrı ve seçiciliği göstermek için kullanılan bu biçimin birçok farklı medeniyetin kültüründe ve sanatında bir şekilde tekrarlandığını görmek, kültürel değerlerin devamlılığı bağlamında önemli bir gösterge olarak kabul edilmektedir. Öncelikle halenin kullanılmasının tarihsel bağlantılarını ortaya koymak, ne zamanda beri ve ne amaçla kullanıldığını tespit etmek, bu biçimin sanat içerisindeki önemini de daha iyi anlaşılmasına neden olacaktır. Öncelikle biçimin daireselliğini ve daireselliğin biçimin oluşmasına katkısının iyi irdelenmesi gerekmektedir. Çünkü bu biçim her şeyden önce bir dairedir.

### **Daire ve Güneş**

İnsanlık tarihinin hemen hemen her döneminde doğal ve sanatsal güzelliğin neler olduğu konusunda çalışmalar yapılmış bu çalışmaların da bir neticesi olarak ortaya farklı farklı fikirler sürülmüştür. Güzellik denilen olgu bazen bir nesne ile ilişkilendirilmiş o nesneyi ayrıcalıklı ve etkileyici gösteren töz olarak ele alınmış, bazen ise bir geometriksel biçimlerin estetiğiyle gösterilmiş ve yüceltilmiştir. İşte geometrik biçimler içerisinde önemli bir yere sahip olan daire biçimi, antik çağlardan beri en güzel biçimlerden birisi olarak kabul edilmiştir. Bu biçimin yoğun bir şekilde

kabul görmesinin gerekçeleri araştırıldığında birçok farklı değerlendirmelere gidilmektedir. Kuşkusuz bu gerekçelerin en önemlilerinden birisi, bu biçimin, insanlar için olduğu kadar yaşamın tamamı için de zorunluluk oluşturan bir değer olan güneşe benzerliğidir. İlkel çağlardan itibaren insanlar güneşi değerli görmüş, onu ve ona benzer biçimleri sanatlarına imge olarak kullanmışlardır. İşte dairesel biçim de Güneş'e olan bu benzerliğinden dolayı daima kıymete haiz olmuştur. Yani daireyi kıymetli klan şey aslında onun Güneş'e olan benzerliğidir. Güneş, evrenin oluşumu ve doğa üzerinde hayranlık uyandıran rolü ve etkinliği nedeniyle, tarihin birçok döneminde en güçlü tanrı olarak tapınılan bir gök cismi olmuştur. Bundan dolayıdır ki, Mısır'da Ra ve Osiris, Mithra, Helios, Şarumma (Telepuni), Apollon gibi güneş tanrıları insanlık tarihinde daima etkili olmuşlar, baş tacı edinilmişlerdir. Öyle ki ilkel dinlerde en büyük tanrı olarak, çoğu bölge ve zamanda, güneş kabul edilmiştir. Japon imparatorlarına halen "güneşin oğlu" denilmesi, işte güneşe yüklenen bu sembolik görevden dolayıdır (Erkal, 2000: 179).

Dairenin ve güneşin benzersiz mükemmelliği onun Monoteizm'in (tek tanrıcılık) sembolü olarak da kullanımına neden olmuştur. Batı sanatında özellikle Rönesans'a kadar Hıristiyan azizlerin başlarında çok sık kullanılan Hale'nin renk ve şeklinin direk Güneş'le ilgili olduğu bilinmektedir. Bu dairesel biçim sanatın ve özellikle dini mimarinin, gök kubbeyi sembolize ettiğinden dolayı, en engin ve bir o kadar da anlamlı öğelerinden birisi olmuştur. Kubbenin mimari yapının merkezinde taşıyıcı ana unsur olarak kullanılmasının yanında ona yüklenen bu dairesel anlamlandırma İslam sanatında "Vahdet-i vücud"la ilişkilendirilmiştir.

*Dairenin alanını oluşturan çemberle merkez arasını birleştiren ışınlar, Birliği simgeleyen aynı merkezden uzaklaştıkça, açısız olarak nasıl gitgide birbirinden ayrılıyor ve aykırılıyorsa, mistik düşünce ve toplumsal boyutlarda olduğu gibi, her şey de birbirinden ayrılır ve çeşitli yönlere doğru uzadıkça çoğalır ve farklılaşır. Bunun tersine; çemberden merkeze yaklaştıkça, birbirlerine daha fazla sokulur, fikir ve amaçlarını birleştirerek, aynı merkezin içinde, tek vücut halinde kaynaşır; sonuçta bir varlığın birliğini (vahdeti vücud) oluştururlar. Mimari normlar hep dairenin bölümleri üzerine dayandırılmıştır. Bazı filozof ve teolojyenler (tanrı bilimciler) dairenin kozmik göğün aktivitesini simgelediğini, her şeyin ondan alınıp tüketildiğini özellikle vurgulayarak, onun bir tanrısallığın, yaratanın sembolü olarak kabul edilmesinde birleşimi bulunmaktadır. Hıristiyan ikonografisinde daire sonsuzluk anlamını yansıttığı gibi, iç içe çizilmiş üç daire de Baba, Oğul, ve Kutsal Ruh'u gösterir. Kabe'nin etrafında hacı adaylarının sayısız daire oluşturmaları, Mevlevi dervişlerinin sema yaparken izledikleri yol da evrendeki sonsuz dönüşler gibidir (Erkal, 2000: 72-78).*

Güneş ve Ay'a benzerliğiyle kıymeti üzerinde toplayan ve en önemli geometrik sembol olan daire, mitolojik dönemlerde yapılan mimari tapınakların şekillenmesinde de etkili olmuştur. Nitekim Apollon tapınaklarının dairesel olarak ele alınması tamamen güneşle ilişkilendirilmenin bir sonucudur.



Resim 1. Güneş Helios, Greko-Roman Mozaik (Detay), Sparta Arkeoloji Müzesi, Roma İmparatorluk.



Resim 2. Truva Athena Tapınağı'ndan Güneş Tanrısı Helios'un Kabartması, Truva VIII, MÖ 390 Sonu, (Heinrich Schliemann tarafından keşfedilmiştir.) Altes Müzesi, Berlin.



Resim 3. Güneş Tanrısı Helios, Atina Kırmızı Figür, MÖ V. yy. British Müzesi, Londra.

### Mithra

Dairesel biçimlerin insan başının etrafında tasvir edilmesi ve bu dairesel biçimin içinde de bazı okların çıkması hususu irdelendiğinde, bu görünümün ilk örneklerinden olan Mithra'ya ve bunun sahip olduğu inanca bakmayı zorunlu hale getirmektedir. Mithra inancının İran'dan Roma'ya kadar geçirmiş olduğu süreç, farklı kültürel ve inançsal değerlerin birbirlerinden etkilenmeleri bakımından ayrıcalıklı bir değer taşımaktadır. Avrupa, Anadolu, Mezopotamya ve İran bölgesinde her ne kadar farklı milletler ve toplumlar yaşamış olsa da ortak kültürel ve inançsal değerler, bu bölgelerin ortak kaderi haline gelmiştir. Bölgelerin gerek kültürel ve sanatsal gerekse inançsal anlamda birbirlerinden etkilendikleri, bu etkilenmenin de kendi aralarında bir kaynaşmanın yaşanmasına neden olduğunu görmek çok sıradan bir durum arz etmektedir. Özellikle İran ve Hint bölgesinin bazı inançsal değerlerinin de Mezopotamya üzerinden Mısır ve Anadolu'ya buradan da Yunan üzerinden Avrupa'ya yayıldığı bilinmektedir. Özellikle İran'da varlık gösteren ve Perslerin tanrısı olan Mithra'nın birçok farklı bölgede etkisinin çok fazla olduğu ve bu inancın üzerinde barındırmış olduğu inançsal değerlerin, birçok farklı bölgeye taşındığı ve buraların kültürel, sanatsal ve inançsal yapılanmalarını etkilediği bilinmektedir. Bu inancın Yunan mitolojisinde güneş tanrısı Helios, Roma'da ise Sol Invictus'la ilişkilendirildiği görülürken Helios'un Mithra gibi başında bir haleye sahip olduğu ve bu hale üzerinde de güneş ışınlarını ok şeklinde verildiği bilinmektedir (Resim 1, 2, 3). Eski dönemlerden modern çağa kadar farklı dönemlerde bu ilişkilendirme varlık göstermiş olup, New York'taki Özgürlük Anıtı'nın da başının etrafında bir daire ve bu daireye bağlı oklarla gösterilmesi, Mithra ve Helios'un modern versiyonlarından birisi olarak değerlendirilmiştir (Resim 4).



Resim 4. Mithra, Batı İran (Solda), Sol Invictus, İtalya (Orta), Özgürlük Anıtı New York, ABD.

Gerek batı sanatında gerekse doğu sanatında kullanılan bir biçim olarak hale, III. yy'ın sonundan itibaren başlayarak Budacı sanatta da önemli bir imge olarak kullanılmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-II, 1997: 741). Aslında Budacı sanat içerisinde kullanılmasını destekleyen başka Hint inançları da mevcuttur. Nitekim Hint mitolojisinde Güneş'le ilişkilendirilen Mithra dışında başka tanrılar da mevcut olup, Vişnu, Lakşmi ve İndra bunlardan en ünlüleridir. Bu tanrı ve tanrıların resimsel ortak özellikleri de, güneşle ve Mithra'yla ilişkilendirildikleri için, başlarının etrafında güneş şeklinde haleler bulundurmalarıdır. Hititler ve Mittaniler arasındaki antlaşmada Mithra ile İndra'nın birlikte anıldıkları görülmektedir (Kızıllı, 2013: 30). Hint mitolojisinde kuvvet, cesaret, iktidar ve cömertlik vasıflarına sahip olan ve adı Rıg Veda ilahilerinde diğer tanrıların hepsinden daha sıkça kullanılan baş tanrı İndra'nın (Resim 5) betimlemelerinde de, başının etrafında dairesel bir görünüme sahip hale görünümü ve bu dairenin kenar kısımlarda ise Güneş ışınlarını çağrıştıracak alevler bulunmaktadır. Aynı şekilde saflığın ve güzelliğin temsili sayılan tanrıça Lakşmi'nin (Resim 6) ve tanrı Vişnu'nun (Resim 7) başının etrafında ışık saçan ve güneş etkisi veren halenin mevcut olduğu görülmektedir (Mitoloji, 2012: 290-313). Hint mitolojisinde bu tanrı ve tanrıçaların başlarının etraflarında Güneş biçimli ve ışık saçan dairesel halelerin kullanılmasının, çok daha öncelere ait Hint Güneş ve Işık tanrısı Mithra ile ilintili olduğu izlenimi vermektedir. Nitekim Mithra, asırlarca Hindistan ve İran'da etkisini sürdürmüş antik Arilere ait bir ışık tanrısı olarak, en eski yazılı kaynaklara göre MÖ XIV. yy'ın sonlarında varlık gösterdiği görülmektedir. Bu da Hititler ve Mittaniler arasında yapılan antlaşma metniyle tespit edilmiştir. Aynı şekilde Zerdüş'tün Avesta'sında da adı geçmekte olup, güneş ışınlarıyla birlikte ele alınmış, ortaya çıktığı ilk dönemlerden itibaren de İran, Hindistan, Mezopotamya, Anadolu ve Avrupa gibi dünyanın birçok farklı yerlerine yayılmış, Roma İmparatorluğu'nun en etkili dini olan Mitraizm'e kaynaklık etmiştir (Kızıllı, 2013: 27).



Resim 5. Hint Baştanrısı  
Indra.



Resim 6. Hint Tanrıçası  
Lakşmi.



Resim 7. Hint Tanrısı Vişnu.

İran'dan Mezopotamya'ya oradan Anadolu'ya gelen Mithra inancına ait yansımalar, Kommagene Krallığına ait Tümülüs ve çevresindeki antik yerleşim yerlerindeki kalıntılarda da görülmektedir. Nitekim Arsemia ve Kahta Çayı bölgesinde tespit edilen Mithra'nın Antik Yunan versiyonu olarak tanrı Helios betimlenmiş (Resim 8, 9), bu tanrı ışık ve Güneş tanrısı olarak değerlendirilmiş, heykel ve kabartmalarda kafasının arkasında dairesel bir şekilde ve içerisinde de çizgisel anlamda güneş ışınlarını temsil eden çizgiler kullanılmıştır. İşte bu dairesel hale görünümü güneş ve ışık tanrısı Mithra inancının değişime uğramış bir hali ve aslında onun bir tekrarıdır.



Resim 8. Nemrut Dağı, Nymphaioos'daki  
Arsameia (Eski Kale), Mithras-Helios,  
Adıyaman. (Mithras heykelinin kopup  
birbirinden ayrılmış iki parçasının  
birleştirilmiş hali).



Resim 9. Nemrut Dağı Batı Terası, Kum Taşı  
Kabartma Steli Adıyaman.

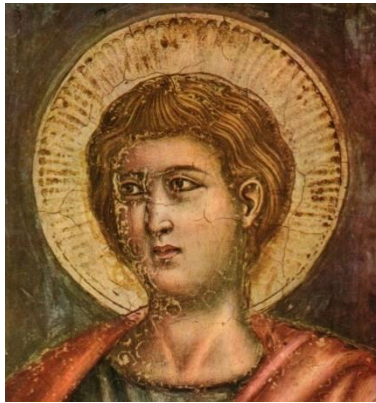




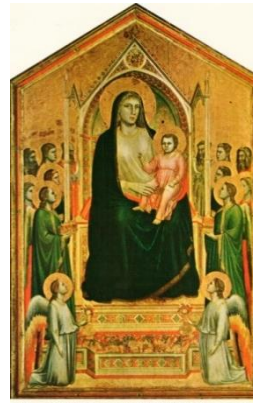
Resim 10. El Yazma, II. Henri Pericope Kitabı Sayfası, Yaklaşık 1007-12, Münih, Bayerische Staatbibliothek.

### Erken Hıristiyan Sanatında Hale Biçimi

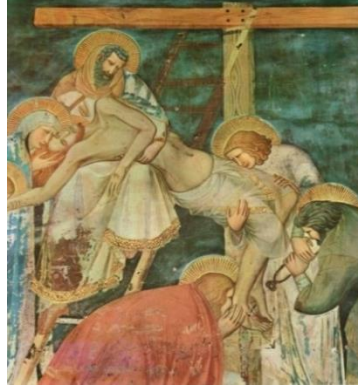
Bizans sanatında kullanılan haliyle nimbus yani hale, Latince “bulut” anlamına gelmektedir. Sanat içerisinde ise tasvirlerde ilahi veya dünyevi kudrete sahip figürlerin başının etrafında yer alan, tasvirdeki kişinin ya da kişilerin önemini belirten ve diğer kişiliklerden ayırtıran ya da farklılaştıran ve bunu da izleyiciye vurgulayan geometrik biçimlerden yapılmış –dairenin yanında kare biçimler de sanat içerisinde görülmektedir- çizgi ya da sınırlı bir alanı tanımlamada kullanılmıştır. Hellenistik ve Roma kültürlerinin çok tanrılı mitolojik betimlemelerinde, Asya Budist tasvirlerde, Hıristiyan ikonografisinde, Türk ve İslam sanatında (Sunay, 2012: 198) görülen hale biçimi, ortak bir değer olarak, kolektif insan bilincinin gösterdiği ortak özellik bakımından çok anlamlıdır.



Resim 11. Pietro Cavallini, Son Yargı (Detay), Yaklaşık 1293, Fresko, Roma, S. Cecilia.



Resim 12. Giotto, Melekler ile Madonna, Yaklaşık 1310, Panel Üzerine Tempera, Floransa Uffizi Galerisi.



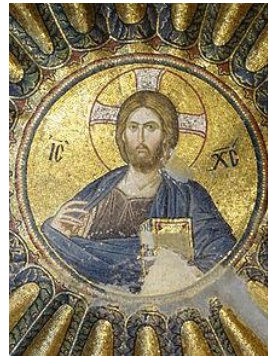
Resim 13. Pietro Lorenzetti, Biriktirme (Detay), Yaklaşık 1337, Fresko, Assisi, S. Francesco.

Hale'nin insanın başının etrafında kullanılması, başın insandaki gelişmenin son evresi olarak değerlendirilmesi ve fiziksel ve ruhsal faaliyetlerin tamamının bu merkezden yönetilmesi ile ilintilidir (Resim 11, 12, 13). Nitekim bu organ o kadar önemli olarak görülmüştür ki, Eski Yunan sanatında tanrı ve imparator heykellerinde bu karakterlerin başları, altın bir çemberle süslenmiştir. Aslında başın etrafında ilahi bir ışığı aşan ve onu etrafına yayan, nur halkası ya da merkezden ruhsal enerjiyi yayan bir taç gibidir (Erkal, 2000: 367).

Roma sanatındaki mitolojik betimlemelerdekine benzer bir şekilde Erken Hıristiyan sanatında kullanılan halenin, farklı renklerle ele alınması anlam dışında plastik değerlerde yaşanan küçük değişiklikler olarak görülmektedir. Bu biçim gerek resim sanatının türlerinde gerekse mimari yapılar içerisindeki tasarımlarda, her ne kadar kişinin önemine binaen yer yer büyük olarak ele alınmış olsa da, genel olarak kişinin omuz genişliği kadar gösterilmiştir. Roma geleneklerine bağlı kalınarak ele alınmış olan hale, IV. ve V. yy'a kadar çok katı bir şekilde değerlendirilmemiş, Hz. İsa ile birlikte imparator gibi kişileri de diğerlerinden ayırmak için kullanılmıştır. Hz. Meryem ve havarilerin tasvirlerinde halenin yer alması (Resim 16) V. ve VI. yy'dan itibaren kendini göstermiştir (Sunay, 2012: 199). Bizans sanatının içerisinde kullanılmasının önceki dönemlere ait yansımaların birer tekrarı ve devamı niteliğinde olduğu görülebilmektedir.



Resim 14. Luis Borrassa, Diriliş (Detay), St. Creus Altar'ından, 1414 Öncesi, Panel Üzerine Tempera, Barcelona, Katalon Sanat Müzesi.



Resim 15. Pantokrator İsa mozaiği Kariye, İstanbul



Resim 16. Roger Van Der Wetden, Son Yargı, Yaklaşık 1450, Tempera, Bermine, l'Hotel-Dieu.

İkonografide farklı zaman dilimleri içerisinde beş farklı hale kullanılmasına rağmen (Dairesel, Haçlı, Dörtgen, Altı Köşeli, Elipsoit/Badem), Hz. İsa, Meryem, havariler ve diğer aziz kişilerin (İmparatorlar dahil) (Resim 18) başlarının etrafında genel olarak dairesel haleler kullanılmıştır (Erkal, 2000: 367). Her ne kadar formun kullanımı önceki dönemlerin tekrarı gibi değerlendirilse de şartların vermiş olduğu yaklaşımların neticesi olarak bazı değişikliklere maruz kaldığını görmek mümkündür. Nitekim V. yy'dan sonra Hz. İsa için kullanılan halelerin haçla birlikte ifade edilmesi, bunun diğer formlara göre farklılık göstermesine neden olmuştur (Resim 14, 15). Kullanımdaki bu ufak değişiklikler başka hususlarda da kendini göstermiştir. Nitekim kiliseye destek verenler için VII. yy'dan itibaren, bağışçının önemini vurgulamaya çalışırken, diğer taraftan da onları dini şahsiyetlerle eşit göstermek amaçlanmıştır. Bu halelerin biçimlerinde daireden farklı olarak kare ya da dikdörtgen biçimlerin tercih edilmesi onları dini şahsiyetlerden ayırır bir hale getirmek içindir. Ancak burada şöyle bir durumda vardır ki, bağış yapan kimseler şayet imparator veya eşi konumunda iseler o zaman daire biçimindeki hâleler tercih edilmiştir. Kare veya dikdörtgen biçimindeki haleli şahsiyetlerin henüz azizlik mertebesini kazanmadığı veya tasvir yapıldığı esnada hayatta olduğu anlaşılmalıdır (Sunay, 2012: 199) (Resim 17). Batı resim sanatında halenin kullanımının terk edilmesi XV. yy'dan itibaren görülmeye başlamıştır. Özellikle bu dönemde bir taraftan doğalcılığın gelişmesi ve perspektifin kurallar doğrultusunda uygulanmaya başlanması bu durumun en önemli nedeni olarak gösterilmektedir. Bu durum halenin betimlenmesinde sorunlar çıkarmış, özellikle Michalengelo ve Tiziano gibi resim sanatının devleri bu biçimi resimlerinden tamamen çıkarmışlardır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-II, 1997: 741).



Resim 17. Bölgesel Yönetici Leontis, Saint Demetrius ve John Archbishop, Mozaik, Selanik, 650.



Resim 18. İstanbul Ayasofya, Güney Galeri Mozaiklerinden İmparator John Komnenos ve Prenses Irene.

### Sonuç

Yapılan bu çalışmada toplumlar arasında tarihsel süreç içerisinde yaşanan dinamikler bağlamında kültürel ya da sanatsal anlamda bir benzerliğin ya da etkileşimin olup olmadığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu yapılırken de öncelikle tarihsel süreç içerisinde çok farklı bölge ve zaman aralıklarına ait ortak özellik gösteren unsurların yansımalarına yönelik bazı örnekler üzerinde değerlendirmeler yapılmış, daha sonrasında da hale biçiminin benzer yönleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Dünyanın çok farklı bölgelerinde yaşayan toplulukların benzer inanç sistemlerine sahip olmaları ve bunun neticesi olarak da sanatsal imge bağlamında benzer imge kullanımlarının yaşandığı görülmektedir. Yapılan çalışmada elde edilen bulgular da göstermiştir ki, farklı toplulukların kültürel ve sanatsal yapılanmalarında benzer özelliklerin olduğu ve bu özelliklerin de bir şekilde küçük değişikliklerle tekrarlandığı ortadadır. Nitekim Batı sanatında sıkça kullanılan hale motifinin de yaşamış olduğu tarihsel gelişim, bu konuda önemli bir örnek teşkil etmektedir. Erken çağlarda pagan dinlerinde kullanılan bu motifin yüzyıllar hatta binyıllar geçmesine rağmen süreç içerisinde hemen hemen tüm coğrafyalarda kullanıldığı ve bunun tekrarlanan bir inançsal imge olduğu aşikardır. Nitekim İran ve Hint inanç sistemi içerisinde varlık gösteren tanrı Mithra'nın ilk defa başında görülen bu motif, daha sonra Mezopotamya, Anadolu ve Yunan üzerinden Avrupa'ya yayılmıştır. Pagan sonrası Hıristiyan sanatında da kullanılan motif, kutsal kişiliklerin yanında soyluların ya da kralların da başları etrafında kullanılmış, dinsel ayrıcalığın yanında sosyal statü farklılığını da gösteren bir imge haline gelmiştir. Hale motifinin süreç içerisinde yaşadığı bu değişimin sanatsal alandaki tezahürünün tespiti kültürel ve sanatsal etkileşimin ortaya konulması bağlamında sanatsal çevreye ciddi katkılar sağlayacaktır.

### Kaynakça

- AND, Metin (2012). Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası, YKY, İstanbul.
- BAHADIR, Ülkü (2013). Hıristiyan İkonografisinde Nuh Tufanı (Yüksek Lisans Tezi), T.C. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı.
- BÜYÜK LAROUSSE-X. (1986). “Hale”, Milliyet Gazetecilik A.Ş., İstanbul.
- ÇİĞ, Muazzez İlmiye (2007). Gılgameş Tarihte İlk Kral Kahraman, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- DAVİS, James (2004). İnsanın Hikayesi, T. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ-II (1997). “Hale”, Yem Yayın (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları), İstanbul.
- ERDER, Cevat (2007). Tarihi Çevre Bilinci, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara.
- ERGUN, Pervin (2004). Türk Kültüründe Ağaç Kültü, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- ERGUN, Pervin (2012). “Küresel Dünyanın Tüketim Mitleri Fakelore’un Başarısı: Yılbaşı Mı Kutluyoruz Noel Mi?” Millî Folklor, Yıl 24, Sayı 95, s. 147-160.
- ERKAL, Mehmet (2000). Semboller ve Yorumları, Zafer Matbaası, İstanbul.
- HOOKE, Samuel Henry (1995). Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya Mısır Filistin Hitit Musevi Hıristiyan Mitosları, İmge Kitabevi, Ankara.
- IŞIK, Hidayet. (1997). “Dini Kökeni Açısından Noel ve Yılbaşı”, S. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 7, s. 447-468.
- İNDİRKAŞ, Zühre (2013). Türk Mitosları ve Anadolu Efsanelerinin İz sürümü, İmge Kitabevi, Ankara.
- KIZIL, Hayrettin (2013). “Hint ve İran Mitolojilerine Göre “Mitra”, e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi, Sayı: 10, s. 26-41.
- KOZANOĞLU, M. Tahsin (1994). Yunan Mitolojisi, Düşünen Adam Yayınları, İstanbul.
- MİLLİ EĞİTİM BAKANLIĞI (1995). Örnekleriyle Türkçe Sözlük-II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- MİTOLOJİ (2012). NTV Yayınları, Doğuş Grubu İletişim Yayıncılık ve Tic. A.Ş., İstanbul.
- MORAN, Berna (1991). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Yayınevi, İstanbul.
- PANOFSKY, Erwin (2012). İkonoloji Araştırmaları-Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- SUNAY, Serkan (2012). Erken Hıristiyan ve Bizans Sanatında Hâle, Ekev Akademi Dergisi, Yıl: 16 Sayı: 50, s.197-212.
- ÜNAL, Mehmet Yaşar (2001). Anadolu Anatanrıçası Kibele, Öteki Yayınevi, Ankara.
- YARAŞ, F. Ertuğ (1997). “Halikarnassos”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (Cilt II, s. 746) Yem Yayın Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

**POSTMODERN SANATTA NESNE VE MEKÂN BAĞLAMI:  
İKİ TÜRK KADIN SANATÇI\***

**Berna COŞKUN ONAN**

*Dr., Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı  
onanberna@hotmail.com*

**Geliş Tarihi:** 2017.04.06

**Kabul Tarihi:** 2017.04.09

**Öz**

Postmodern sanat hareketleri, öncelikle bir birey olan sanatçının, çeşitli büyük toplumsal olaylardan doğrudan etkilenmesi sonucu bazı kişisel fikirlerini, sanat yapıtına yansıtması nedeniyle 1960'larda Amerika'da ve bazı Avrupa ülkelerinde başlamıştır. Tüm sanat tarihi anlatısı boyunca değişime uğrayan sanat nesnesi, postmodern dönemde heykelin mekâna yayılması ve resmin yassı yüzeyinden çıkması gibi nedenlerle mekanla birlikte düşünülmektedir. Bu bağlamda, mekân kavramı farklı yönleriyle irdelenmiş ve sanat nesnesiyle ilişkisini örnekler yoluyla ortaya çıkarabilmek amaçlanmıştır. Bu amaçla dönemin sanat anlayışlarını yansıttıkları düşünülen iki Türk sanatçı Hale Tenger ve Ayşe Erkmen'in yapıtları araştırmanın veri seti olarak kabul edilmiştir. Her iki sanatçı da sanat çalışmalarında öncelikli eleman olarak mekânı, sosyoloji, tarih, bilim tarihi, felsefe gibi alanlardan oluşan yeni bir bağlamda kurgulayarak kullanmışlardır. Bu kurgularda Erkmen, kamu alanlarını sanat nesnesine dönüştürerek toplumsal konuları ele almış ve toplumsal tarihin verilerinden faydalanmıştır. Bunun yanında Tenger, mekân kurgularında öznel tarih verilerinden, kadın-erkek, ölüm-yaşam ve içerisi-dışarı gibi karşıtlıklardan yararlanmış ve mekanın koku, ışık ve hareket gibi çeşitli boyutlarını da anlam oluşturma süreçlerine katarak, izleyeni şok etme yoluna gitmiştir. Sonuç olarak postmodern dönemin sanatla ilişkili temel doğurgularının; Türk sanatında öznellik ya da öznel tarih öğelerinin kullanımı, kültürel veriler ve tarihsellik gibi niteliklerle ortaya çıktığı söylenebilir. Özetle, postmodern sanatın paradoksal yapısı; yapıtların tarihsellik ve eklektikliğinde, sanatçının kültürel ve nesnel bir mikro söylem oluşuyla ve öznel değerlerin toplumlarda yer bulmasıyla kendini göstermektedir. Sanat, sanatçı ve toplum bağlamında postmodernizmin izleri yapıtlar yoluyla daha da okunabilir ve anlaşılabilir olabilmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Postmodernizm, Sanat, Tarihsellik, Öznellik, Nesne, Mekan

**The Context of Space and Object in Postmodern Art:  
Two Turkish Women Artists**

**Abstract**

Postmodern art movements first began in America and in some European countries in the 1960s as a result of the process in which the artist, using subjective ideas affected by the great social events of the day, begins to reflect personal ideas in their works. The

\* Bu makale, 2011 yılında Uluslararası Sanat Eğitmcileri Kongresi InSea / 2011 Budapeşte'de sunulmuş bir bildirin genişletilmiş halidir.

object of art, having gone through many changes throughout the history of art, is considered together installations combined with place and the painting freed itself from flat surface in the postmodern era. In this respect, concept of place is aimed to analyze different perspectives and their relationship with the art object is made clear with examples. The two Turkish artists considered in this study are Hale Tenger and Ayşe Erkmen. Both artists used place as the primary element in their works, but they utilize the space by the means of building new context. In these contexts, Erkmen mentioned the sociological issues by the public spaces turning into the art objects and benefited from the sociologic historical information. On the other hand Tenger gained an advantage by using subjective historical information such as controversies like male-female, death-life and inside-outside. She preferred to attract and shock people by using scent, light and motion of the space and adding these effects to create meaning. It can be said that the main results that are related to art in postmodern era such as subjectivity, using subjective historical items, cultural data and historicity, occurred in Turkish Art. To summarize the paradoxical structure of postmodern art can be seen in historicity and eclecticism of artworks, of being an artist as a micro discourse and on finding a place of subjective values in societies. In the context of art, artist and society, traces of postmodernism via artworks can be more visible and comprehensible.

**Key Words:** postmodernism, art, historicity, subjectivity, object, space

### Giriş

Amerika ve Avrupa’da 1960’larda başlayan sanatta serbest mekân kullanımı ya da mekânın sanat nesnesi olarak kullanımı, sanat yapıtlarının dış görünüşlerinin de değişmesine neden olmuştur. Bu yıllarda başladığı varsayılan postmodern dönemin, kendine özgü bir biçimi oluşmuştur: ‘biçimsizlik’. Amerika’da ve bazı Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan ortak biçimsizlik durumu, farklı disiplinlerden ve anlayışlardan üretim şekillerinin sanat yapıtlarında birlikte veya grift bir şekilde ortaya konmasıyla başlamıştır. Bu eserlerle birlikte görsel sanatlar sözüyle anlaşılan görsel yapı, sadece resim ve heykel olmaktan çıkmış, heykelin mekânla birleştiği, resmin yüzeyinden koparılıp mekânla algılanır olduğu farklı anlayışların birleştiği bir şemsiye haline gelmiştir.

Her alanda bilişim teknolojilerinin ilerlemesi sonucu bilgi aktarımının kolaylaşması ve çoğaltım tekniklerinin yaygınlaşması gibi sebeplerle sanatın tek olmakla ilgili çabaları yersizleşmiştir. Sanat nesnesinin tek ve yüce oluşu, Marcel Duchamp’tan beri sorgulanır olmuş ve postmodernizmle birlikte doruğa ulaşmıştır. Bu sorgulama sadece sanat eserinin ontolojik yapısı, sergilenişi ve eleştirisi bakımından değil, oluşum süreci bakımından ya da sanatçının ‘kim’liği bakımından da yaşanmıştır. Sanatçının geleneksel anlamda sanatçı olmayışı ya da sanat yapısının bitmemişliğine göndermeler yapan performanslar nedeniyle, sanat yapıtı genellenemez bir yapıya bürünmüştür. Bu genellenemezlik durumu, sanat ortamı hakkında bir takım cevaplar arayabilmek için farklı bakış açılarından konuyu incelemeyi gerektirir. Bu çalışmanın amacı, çağdaş sanat eserlerinde nesne-mekân ilişkisini irdelemek ve Türk sanatında postmodern dönemin etkilerini

çözümleyebilmektir. Bu amaçla iki Türk kadın sanatçının yapıtlarında nesne ve mekân bağlamının nasıl kurgulandığı irdelenmiş, elde edilen bulgular yoluyla Türk sanatında postmodernizmin etkileri hakkında bir takım tespitlerde bulunulmuştur.

### **Postmodern Dönem Hareketlerinin Türk Sanatına Etkileri**

1945'ten 1970'lere kadar süren fakat etkileri 1990'lara kadar hissedilen, Türkiye'nin de coğrafi ve politik olarak yakından izlediği büyük bir çalkantılı dönem yaşanmıştır. Hiroşima ve Nagasaki'ye atom bombaları atılması, II. Dünya Savaşının sona ermesi, Kore savaşının başlaması, Avrupa'da 1968 öğrenci hareketlerinin başlaması, İran-İrak savaşının başlaması, Berlin duvarının yıkılması ve en önemlisi de büyük bütünsel bir sosyalizmin temsilcisi S.S.C.B.'nin dağılması, modernizmin ilerlemeci ve yayılmacı politika görüşünün bitmesine neden olmuştur. Geniş çapta etkili olan toplumsal olayların sonucu oluşan bu dönem, toplumbilimciler, siyaset bilimciler ve dilbilimciler tarafından yeni bir dönem olarak adlandırıldı. Postmodernizm diye adlandırılan bu dönemi Şaylan (2009:23), tüm siyasi değişimler sonucu bireyin özgürleşmesini temel alan ve kapitalizmin toplumsal bir yaşam biçimi olarak sosyalizmi ehlileştirdiği bir dönem olarak görür. Postmodernizm tüm yaşam alanları ve bilimi etkilediği kadar sanatı da derinden etkilemiştir.

Ülkelerin kültürel gelişimleri, yürüttükleri kültür politikalarıyla paraleldir, bu nedenle Türkiye'de çağdaş ve sorgulamacı sanat uygulamalarının ortaya çıkışı, siyasi çalkantıların yaşandığı, darbelerin her yeniliğe ket vurduğu 1980'leri bulmuştur. Bu bağlantılarla anlaşılması gereken en önemli çıkarım, postmodern sanatın oluşum sebeplerinden birisi de ülkelerin politik tavır ve tepkilerinin, sanatçılar tarafından biçime aksettirildiği paralel bir duruşun ortak sonucu olduğudur. Diğer sebepler arasında ise sanat eleştirmeni C. Arthur Danto'nun savunduğu gibi sanatsal uygulama aşamasında karşılaşılan plastik kaygılar vardır (Danto, 2010:133,179). Bu sebeplerin Türkiye'deki sanat gelişimini etkilediğini söylemek zordur ya da o zamana kadar yaşanan uygulamalarda paralellikler olmadığından mümkün görünmemektedir.

1960'larda Türkiye'deki sanat ortamına bakıldığında, Avrupa'da yaşayan ve oradaki çağdaş, sınırsız sanat ortamından etkilenen Türk sanatçıların bir kısmı, yurtdışında benzer anlayışlarda postmodern eserler üretmişlerdir. Özellikle bu sanatçıların 1970'lerde Türkiye'de açtıkları sergilerin ilgi görmeye başlaması ve sonrasında çağdaş sanat bienallerinin Türk sanatçılara sağladığı etkileşim ortamı, ancak 1980'lerde Çağdaş Türk Sanatı'nın oluşmasına neden olmuştur. Bu konuda bir Avrupa şehri sayılan İstanbul; Avrupa'ya coğrafi olarak yakın olması, çağı yakalayan kültürel özellikleri barındırması ve olağanüstü tarihi dokusu nedeniyle, tüm çağdaş sergilere ve etkinliklere yer sahipliği yapmıştır. 'Yer sahipliği' sözü, burada mekân sahipliği anlamında kullanılmıştır. Avrupa'da eşzamanlı olarak uygulanmakta olan, mekânı sanat nesnesi olarak ele alan anlayış doğrultusunda, Türkiye'de bu alanda üretilen eserlerde de eserle mekân arasındaki benzerlikler ya da tezatlıklar bakımından tarihi mekanlar, önem taşımaya başlamıştır. Benzerlik ya da tezatlık durumu, sergileme aşamasında hem yabancı hem de Türk sanatçılar için öncelikli



hale gelmiştir. Bu bağlamda İstanbul’da bienaller için kullanılan tarihi mekânlar çağdaş sanat yapıtları için, en uygun sanat nesnelere olarak seçilmiştir. Bu seçimi anlatabilecek en uygun örnek, Daniel Buren’in Jannis Kounellis ile birlikte, 1989 yılında 2. İstanbul Bienali için yapmış olduğu sanat yapıtı gösterilebilir (Madra, 2003). İki sanatçıya ait bu yapıt, Süleymaniye İmaratını, sanat nesnesi, geleneksel tanımıyla müzede sergilenecek bir sanat eseri gibi ‘değer’lendirmiştir. Bu örnek Türk kültürünün postmodernizm ile birlikte çağdaş sanat yapıtlarında, çağdaş form ve anlayışlarda yer bulmasını göstermenin yanı sıra İstanbul’un tarihi veriler barındırması nedeniyle postmodern yapıyı sürekli besleyen bir sanat mekanı olduğunu da göstermektedir.



*Görsel 1-Daniel Buren/Jannis Kounellis, Süleymaniye İmaratı, 2. Uluslar arası İstanbul Bienali, 1989.*

Postmodern dönemde bu türden çağdaş yapıtlara nesne ve mekân olan İstanbul’un, zamanla Çağdaş Türk Sanatında bir ilgi ve sanat merkezi olduğu düşünülebilir. Anlamı ve amacı değişen sanat, artık temsilden çok düşün/dür/meyi gerektirmiş ve bu etkinlikler dolayısıyla Türkiye’de yaşayan Türk sanatçıları da sanatın ne olduğunu düşünmeye zorlamıştır. Tüm bu gelişmelerin beraberinde Türk kuratörlerin desteğinin, Türkiye’de sanat ortamları yaratmada önemi büyüktür. Özellikle 2. İstanbul Bienali Kuratörü Beral Madra (2003:50), tarihi mekânların çağdaş sanat yapıtlarına katılması ya da sanat nesnesinin kendisi olması konusunda o dönemde yaşadığı sıkıntıları şöyle açıklamıştır:

*“Süleymaniye İmaretinde bu sergiyi gerçekleştirmek zor bir işti! Çağdaş sanatla uzaktan yakından ilgisi olmayan çevreler bize hoşgörü gösterip mekân verdiler, ama çağdaş sanatın içinde yaşayan, profesyonelliklerine ve uzmanlıklarına toz kondurmayan, gerçekte ise kitsch resimden hiçbir zaman boşanamamış, kendi içlerinde alt-sanat üst-sanat hesaplaşması yapamamış olanlar (gerçi bunlar azınlıkta kalıyor) yaygara koparıyor! Yabancı sanatçıların bizim tarihsel yapılarımız için bir yapıt üretmiş olmalarını küçümsenecek, olumsuz, alçaltıcı bir davranış olarak görmek, açıklanmak istenmeyen art düşüncelerin varlığına işaret eder.”*

Türkiye’de Çağdaş Sanatı destekleyen büyük çapta hazırlanmış sanat etkinliklere destek, İstanbul’da açılan diğer sergilerle sağlanmıştır. Bunlar, 1977’de ilk Yeni Eğilimler Sergisi ve sonrasında ardılları, 10 Sanatçı 10 İş: A,B,C,D Sergileri, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri, 8 Sanatçı 8 İş sergileri, Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri bilinen önemli sergiler arasındadır (Atakan, 1998).

Türk sanatında mekânın etkin olarak kullanıldığı çağdaş sanat yapıtları, 1970’lerde İstanbul’da bazı grupların kurulmasıyla ve bazı kişisel girişimlerle artarak devam ettirilmiştir. Kişisel girişimlerin arasında, Galeri Baraz gibi özel galerileri de saymak gerekecektir. Yurt dışıyla bağlantısı olan sanatçılar için öncelikle üzerinde durulması gereken isimlerden birisi Sarkis’tir. Yurtdışında ve Türkiye’de açtığı birçok sergide gerek yerleştirmeleri gerekse ışıklı yazılarıyla Türkiye’de çağdaş sanatın ilk örneklerini vermiştir. Aynı dönemlerde Amerika’daki eğitimi bittikten sonra yurda dönen Füsun Onur yavaş yavaş heykel sanatçısı olma özelliklerinden koparak, yerleştirmeye dönen anlayışıyla sanat işleri üretmiştir. Bienallerin başlaması, Türk sanatçılarının yabancı birçok sanatçının işleri ile tanışmasına, etkileşime girmelerine ve bu nedenle çağdaş sanat yapacak daha birçok Türk sanatçının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Türk sanatında aynı dönemde birçok Türk Kadın sanatçı çağdaş sanat yapıtları üretmişler ve Çağdaş sanata katkıda bulunmuşlardır. Bunlar arasında; Füsun Onur, Canan Beykal, Gülsün Karamustafa, Hale Tenger ve Ayşe Erkmen sayılabilir. Bu sanatçılar heykel, yerleştirme, ses, ışık ve video yerleştirmeleri gibi birçok farklı anlatım şeklini bir arada kullanmışlardır. Bu sanat işleriyle Bienallere katılmışlar ve kişisel sergiler açmışlardır. Çalışmanın asıl konusunu teşkil eden iki Türk kadın sanatçı Hale Tenger ve Ayşe Erkmen, çağdaş sanat uygulamalarında nesne ve mekân kavramlarını sorgulamaları açısından, benzerlikler gösterirler. Fakat her iki sanatçının da uygulamaları incelendiğinde, amaçları ve oluşum şekilleri bakımından farklılaşır. Aşağıdaki bölümlerde sanatçıların konu seçimi ve postmodern dönemden etkilenmeleri bağlamında bu benzerlik ve farklılıklar açıklanmaya çalışılmıştır.

### **Ayşe Erkmen’in Mekânı Kavram Olarak İrdeleyen Sanat Anlayışı**

Ayşe Erkmen, önceleri sergi mekânı dışında oluşturduğu düzenlemelerini ya da hazır yapıtlarını sergileyeceği alana getirerek, onu sanat nesnesi yapanın ne olduğunu sorgulamıştır. Yapıt dışarıda mı değerlidir yoksa içeride yani sergilendiği yerde mi? Sanatçıya göre izleyeni postmodern bir sanat ontolojisine zorlayan bu tip sorular

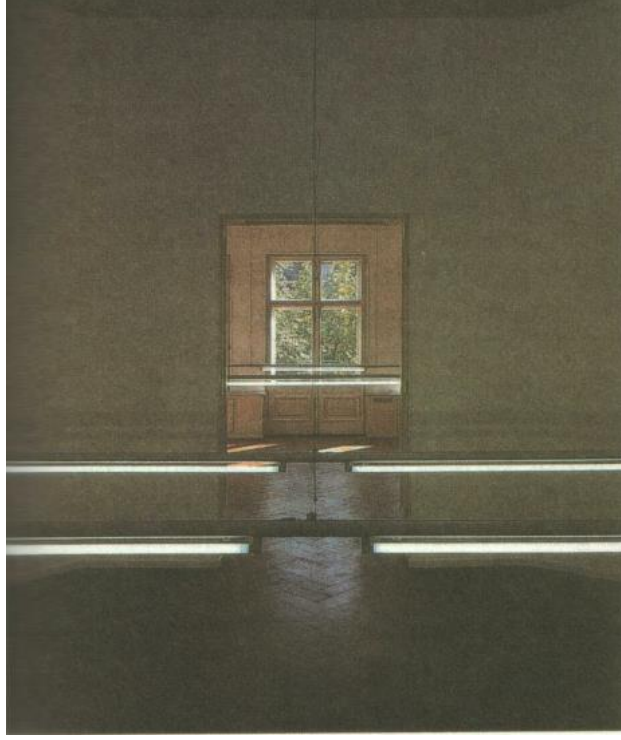
önemlidir. Böyle bir arayışla yola çıkan Erkmen, sonrasında mekânın gerçekten eserin değeriyle ilgili bir etken olduğunu ve bu yüzden üzerinde durulması gerekenin sanat nesnesinden önce, sergi mekânı olması gerektiği görüşünü işlerine yansıtmıştır. Sanatçı bu sorgulayıcı tavır ile ürettiklerini 1977'den başlayarak “Yeni Eğilimler”, “Günümüz Sanatçıları İstanbul”, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit”, A, B, C, D sergileriyle birçok düzenli etkinlikte sergilemiştir (Dedeal, 2008: 143). Mekânı sanat nesnesi yapan anlayışla sanatçı, aktaracağı duyguyu parçalar, o parçaları kullanarak ve mekânı da işin içine katarak yeniden düzenler. Erkmen'in bu uygulamaları, Asher ve Buren'in de 1960'larda ortaya attıkları sergi mekânı, mekan kavramı ve kurumsal sanat gibi sorgulamaları akla getirmektedir (Gintz, 2010).



*Görsel 2-Ayşe Erkmen, “Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon”, 10 Sanatçı 10 İş: A, AKM İstanbul, 1989.*

Sergi mekânının sınırlılıklarını, mekânın sanat nesnesine etkisini ve neyin neden sanat nesnesi olduğunu sorgulamak amacıyla yaptığı işlerinde heykel, ışıklı yazı, yerleştirme ya da mekânın üzerine yazılar yerleştirme yöntemlerini kullanmıştır. Sergi mekânını üzerinde düzenlemeler yaparak, değiştirerek ve ona farklı anlamlar katarak ürettiği bir işi de 1989'da 10 Sanatçı 10 İş sergisi için ‘Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon’ çalışmasıdır. İsminden de anlaşılacağı gibi bu sergiye ait geçici bir iştir. Aynı iş başka bir mekânda uygulanamaz çünkü tüm teknik özellikler bu mekâna göre planlanmıştır. Sanatçı mekânda gördüğü bir havalandırma kapağını malzeme olarak belirledikten sonra ve bu kapaktan on altı tane yan yana dizerek duvara asmıştır (Atakan, 1998: 117). Kapakların tuval yüzeyi gibi yassılığını kullanarak geleneksel sanat nesnelere metaforik bir göndermede bulunmuştur. Duchamp’tan gelen bir nesne anlayışıyla bu kapakların da nasıl birer sanat nesnesi olacağı sorusunu görsel bir

ifadeyle cevaplamıştır. Kapakların aralarında kalan boşlukların ışıklandırılmasını Atakan şöyle değerlendirmiştir: “Eğer bu boşluklara resim asılırsa, kapaklarla resimler arasında görsel bir rekabet oluşacağını göstermeye çalışmıştır.” (Atakan, 1998: 117).



Görsel 3-Ayşe Erkmen, 'Ev' Daad Galeri, Berlin 1993-94.

Erkmen'in benzer anlayışla yaptığı ve mekânla kullanarak onu yeni anlamlara soktuğu işlerinden diğer bir örnek ise 'Ev' yerleştirmesidir. Berlin duvarının yıkılması sonucu Türklerin yaşadığı mahalledeki bir galeriyi, mekân ve sanat nesnesi olarak kullandığı bu işte sanatçı, yine yukarıdaki işi gibi mekanın bir elemanının olarak, iletmek istediklerini floresan lambaları yoluyla anlatmıştır. Sönmez'e göre (2006: 190)

“Klasik heykel eğitimi almış olmasına karşılık sanatçı, heykel anlayışını çağdaş bir düşünce boyutunda kavıyor ve installation'larını kuracağı mekanı bir tür birliktelik ögesi olarak büyüteç altına alarak, bu mekanın tarihselliğini en küçük detaya dek irdeliyor...Böylece galeri mekanlarının tam ortalarında yer alan aydınlatma elemanları, bütünsel olarak yıllardan beri yüklendikleri “aydınlatma görevi”nden sıyrılarak, sanatçının installation'u sayesinde “aydınlattıklarını, yaşadıklarını” dramatik biçimde anlatmaya başlamıştır...Bu eylem oldukça basit görünmesine karşılık, yüksek derecede bir “gözlem ve soyutlama” eğiliminin etkisini taşıyor. Çünkü Erkmen, bu eğilimlerini ses ve görüntü gibi iki “yan elemanla” destekleyerek, öteden beri sürdürdüğü araştırmacı kimliğini su yüzüne çıkarmaktadır.”

Erkmen'in birçok kez kullandığı nesne-mekân ilişkisine, postmodern dönemin genel aidiyet sorunundan hareketle içerisi-dışarı karşıtlığı olarak bakılabilir. Sanatçı, sanat nesnesi olarak mekâna ilişkin iç ve dış mimari öğeleri kullanmakta, böylece mekânın esere ilişkin değerini seyirciye sorgulatmaktadır. Bazen doğrudan mekâna yazılar asarak ya da mekânı yeniden şekillendirerek (fayanslarını ya da nişlerini kullanarak) mekânı, sanat nesnesi haline getirmiştir. Bunları yaparken istediği etkiyi elde edebilmek için ses (şehir gürültüsü ya da müzik gibi), video, ışıklı yazı gibi yöntemleri kullanmıştır. Mekânı, öğeleri bağlamında nesne gibi düşünerek sorgularken, araştırmacı tavrı onu, mekânı dışarıya ya da kent ile birlikte düşünmeye de itmiştir. Bu bağlamda sanatçı, sanatının büyük bir çoğunluğunu teşkil eden kamusal mekânı sanat nesnesi yapan anlayışına doğru ilerlemiştir. Artık mekânın sanat nesnesiyle olan ilişkisinin dışında uğraştığı bir konu daha oluşmuştur: Kamusal yapının ve bu yapıyı doğrudan kullanan toplumun sanat eseri ile ilişkisi. Sonuç olarak, sanatçının mekânı kullanıma dayanan genel tavrı değişmemiştir, fakat yorumlama şekli, sürekli değişmektedir.



Görsel 4- Ayşe Erkmen, "Ev Üzerine", İskele-Bugünkü Türk Sanatı, Berlin, 1994.

Ayşe Erkmen yukarıdaki ve aşağıdaki iki işi, kentsel mekânı sanat nesnesi haline getirdiği örneklerindendir. Sanatçının bu anlayışla yapılmış ilk işlerinden biri, 1994'te Berlin'de yapılmış olan 'Ev Üzerine' isimli çalışmasıdır. Bu çalışmada kullanılan -müşler, -müşsünüz gibi Türkçe dilbilgisi ekleri, izleyenin kimliğine göre anlam değiştirmektedir. Almanya'da yaşayan Türkler için, basit de olsa bir anlam ifade eden yazılar, Alman vatandaşlar için merak uyandırmıştır ve anlaşılammıştır (Atakan, 1998: 121). Sanatçı benzer anlayışla hazırladığı bir ilan panosuna "-müştü" ekini yazmış ve aynı konseptin bir parçasını tekrar uygulamıştır. Dedeal'ın (2008: 151) yorumuna göre: "Burada ironi toplumda gizli kalan, kapalı kapılar ardında saklanan gerçeklerin açığa çıkartılması için meydanlarda avaz avaz bir duyuru

görünümü almıştır.” Bazen de doğrudan kamusal alana yerleştirdiği ışıklı kelimeleriyle Barbara Kruger ve Jenny Holzer gibi yabancı sanatçılarınkilere benzer uygulama biçimlerinde doğrudan kenti sanat nesnesine dönüştüren bir anlayışı benimsediği görülmektedir.



Görsel 5- Ayşe Erkmen, “Konuşmalar”, Taksim Meydanı, 1997.

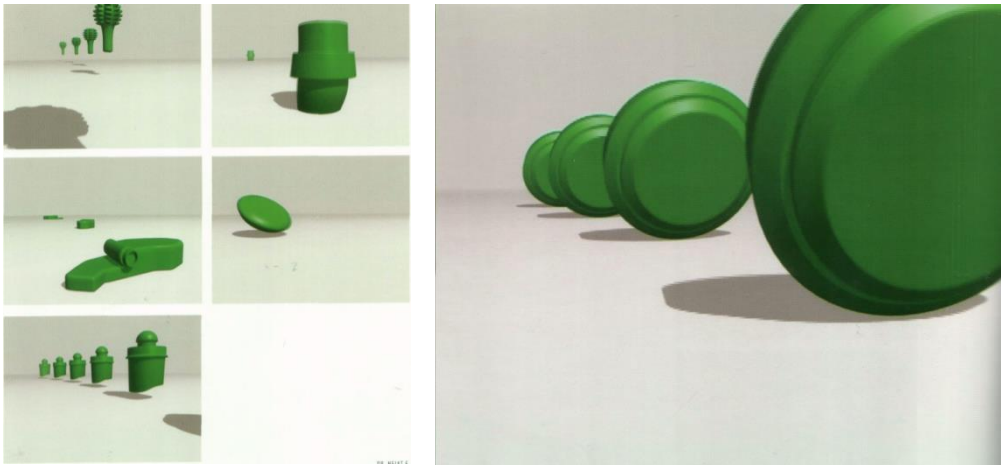
Erkmen’in işlerinin büyük bir bölümünde, kent ve mekan ilişkisi söz konusudur. Kamusal mekan uygulamaları hakkında daha ayrıntılı düşünüldüğünde, kentin biçimi (dikey/yatay) ve karmaşıklığı ön plana çıkmaktadır. Projeler öncelikle sadece sokağın yapısı ile ilişkilendirilerek ele alındığında, ilk örneklerini Buren’in sunduğu bir *in situ* (Gintz, 2010: 12) anlayış oluştuğu söylenebilir. Bu anlayış daha çok, oluşum ve algılama süreci ile ilgilidir. İzleyici sokaktadır ve eser de sokağa bağlıdır. Fakat eser ile sokağın ya da geniş anlamda kentin yapısı birlikte düşünüldüğünde ortaya, toplumda birey olmak, kültürel farklar ya da metropolde olmak gibi sorunlar çıkmaktadır. Bu süreç göz önünde bulundurularak düşünüldüğünde eserlerin, heykel mantığıyla görsel katkısı bağlamında orada sergilenme amacının ötesinde; –müşti yapıtında olduğu gibi, kentin karmaşıklığını, popüler kültürün bunalımını ve kültürlerin bağlayıcı unsurlarını sorgulattığı fark edilmektedir. Bu konuda Tanyeli, bütün metropollerde insanları mesajlar yoluyla şaşırtmanın artık çok zor bir iş olduğunu belirtmiş ve bu düşüncesini okuyucuya, en büyük metropollerden birisi New York örneği ile kanıtlamıştır (Tanyeli, 2000: 126). Bu bağlamda postmodern dönemde sanat; kenti ve mekanın çeşitli verilerini kullanarak tarih, kültür ve kimlik gibi temel paradigmalara sorgulamalar yaratmayı başarmaktadır.

2009 yılının Fransa’da Türk yılı olması nedeniyle Ayşe Erkmen, Füsun Onur ve Seza Parker’in de katıldığı, “Variations Continues” adında bir sergi planlanmıştır. Kuratörlüğünü Ali Akay’ın yaptığı bu sergide, insanın temelinin çeşitlilik olması ve

bir kimliğe bağlı olmaması fikrinden yola çıkmıştır. Bu sergide her sanatçının kendi anlayışında eserler vermesi temelinde çeşitlendirmeler oluşmuştur (Akay, 2010: 243). Akay'a göre Erkmen, sinema salonu olma amacıyla inşa edilmiş bir mekanda hazırlanan sergi için:

“ Mekamı düzeltme, oynama, yeniden kurma, iç mekânın içindeki öğeleri mekana yeniden yayma, mekandan izleyicinin gözünü başka bir yere doğru, bir başka perspektiften geçirerek kaçırmak ve diğer kullanma biçimlerini geliştirerek çalışan Ayşe Erkmen eseri mekana değil, mekana izleyiciyi yerleştirmek üzere mekânı tasarlamaktadır” (Akay, 2010: 245).

Sanatçı, mekânı sanat nesnesine dönüştürmek amacıyla postmodern döneme ait çeşitli dijital ve teknolojik yöntemleri kullanmıştır. Mekânı her yönüyle sorunsal olarak ele alan sanatçı, son dönem çalışmalarında, sanal bir ortam yaratarak izleyiciye mekânı ve orada bulunma deneyimini sorgulatmıştır. Sanatçının mekandan yola çıkarak izleyiciyi sanat nesnesiyle birlikte kullanan anlayışına önemli örneklerinden biri, İstanbul Modern Sanat Müzesinde bulunan Mayınlar serisinden bir video enstalasyonudur (İ.M.S.M.K., 2010). Sanatçı bu işinde mekânı, video yerleştirme alanının bir parçası olarak kullanmıştır. Videonun fon rengi beyazdır ve bununla beraber gösterildiği duvar ve mekânın da rengi beyazdır. Bu bilinçli seçim sonucu, beyaz bir duvarda gösterilen hareketli yeşil mayınlar, beyaz bir fon üzerinde hareket etmekte ve izleyene doğru geliyormuş hissi vermekteler. Sanatçı, mayınların mekânda hareketlenme görüntüsü ile izleyeni tedirgin ederek bir duyguyu vermektedir. Mekânın, izleyenin orada bulunması ve hareketi algılaması gibi deneyimsel nitelikleriyle kullanmaktadır.



Görsel 6-7 Ayşe Erkmen, “Mayınlar serisinden”, altı ekranlı video enstalasyonu, İstanbul Modern Sanat Müzesi

Objenin formu, sesi ve hareketinin yarattığı sanal gerçeklik hissi, izleyeni bembeyaz bir mekânın kapsayıcılığıyla kavramsal bir algı sürecine sokar. Sanatçı, fikir olarak bu hareketli mayınları salonun içine atmıştır ve neler olduğunu algılamakta olan izleyicide tedirginlik yaratmıştır. Sanatçı için, genel bir tavır olarak,

bir fikri ulaştırmanın tek mutlak yolu mekândan geçer, fakat bu geçişte araçlar sürekli değişmektedir.

### Hale Tenger Sanatında Öznellik ve Tarihsellik

Hale Tenger'in sanat anlayışı nesne-mekân kullanımı açısından önceki bölümlerde üzerinde durulan Ayşe Erkmen'inkinden farklıdır. Sanatçının mekân kullanım şekilleri, çoğu zaman farklılıklar göstermiştir. Örneğin önceleri mekânı, çok farklı doğal malzemelerin birleşimlerinden oluşan heykel benzeri, strüktürlerini sergileme amacıyla kullanmıştır. Sonraları ise mekânı, sanat işini tümüyle içinde barındıracak geniş bir kapalı alan olarak kullanmıştır. Bu tür geniş alanlı kapalı mekân kullanımına örnekler; Tenger'in Sandık Odası, Kant'ın Portresi ve Kesit gibi birçok işi ile gösterilebilir. Sanatçı, bu tür mekân kullanımlarında yeniden inşa edilmiş odalar kullanır.



Görsel 8-9- Hale Tenger, Sandık Odası, 1997, yeniden inşa edilmiş üç oda objeler ve ses değişken ölçüler.

Yukarıdaki 'Sandık Odası' isimli çalışmasında sanatçı, yeniden kurulmuş üç odaya ailesi tarafından kullanılmış eşyaları, birlikte yemek yedikleri masayı ve eşyaları koyarak zamanı geri getirmeyi ve kendi geçmişini göstermeyi amaçlamıştır. 1980 darbesiyle ilgili haberleri derinden gelen bir sesle aktaran radyo, izleyeni farklı bir boyuta taşımaktadır (Antmen, 2007: 86). Kullanılan her obje, tarihsel anlatının değerli bir parçasıdır. Kendi çocukluğu ve gençliğindeki evini yeniden kurgulamaya çalışırken, mekânın sanatçı için hangi anlamda önemli olduğunu tekrar ispatlanmıştır. 'Sandık Odası' isimli bu düzenleme, bir anlamda Hale Tenger'in otoportresi sayılabilir. Onun geçmiş yaşantılarından bir kesit sunar ve izleyene onu tanıtır. Benzer anlayışla oluşturduğu 1994 tarihli 'Kant'ın Portresi' isimli işi, izleyene Kant'ın psikolojisi ve kişiliği hakkında bilgi vermeye çalışır.





Görsel 10-11 Hale Tenger, “Kant’ın Portresi”, 1994.

Modern sanat kuramının ve aydınlanma felsefesinin temsilcisi sayılan Kant’ı, postmodern bir anlatım içine yerleştirmiştir. Bu yerleştirmede sanatçı, oluşturduğu dingin ortamla Kant’ın kişiliği arasında, modern ve postmodern kavramlarının karşıtlığını anımsatan büyük bir paradoks yaratmıştır. Modernizm sürekli ilerleme kaydetmesi beklenen ve lineer tarihsellik anlayışıyla süren bir dönem ve postmodern tepkinin doğmasıyla sona erdiğine inanılan bir kavramdır. Tenger’in bu işinde Kant’ın kişiliğine ait göstergelerle izleyiciye geçen duygu, modernizmin ilerleme ya da hareketlilik mottosunun aksine tedirginlik ve durağanlıktır. Kültür, tarih ve felsefe sentezinden oluşan bu mekanda izleyici kendini, postmodern dönemin modern postmodern çatışmasının ortasında bulmaktadır.



Görsel 11-Hale Tenger, “Kesit”, İstanbul Modern Sanat Müzesi

İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde sergilenen yukarıdaki “Kesit” (1996) isimli yapıtı ile sanatçı, Avrupa’dan göç etmiş ve vize problemleri nedeniyle geri dönememiş bir Türk Kadının hayatından bir kesit göstermektedir. Görüntüdeki portre (kendisi) arkasını döndüğünde izleyici de onu görebilmek için duvarın arkasına doğru ilerlemekte, böylece mekân izleyicinin de hareketiyle aktif olarak

kullanmaktadır. Odaya hoparlörler yoluyla verilen sesli anlatım ve hareketsiz duran kadın imajı, izleyiciyi dikkat dağınıklığına izin vermeden mesajı iletirken, iki ülke arasındaki sınırların sanal kimlikler yarattığını düşündürmektedir. Sanatçı, mekânı, yerleştirmeler ya da bu örnekteki gibi video yerleştirmeler yoluyla kullanmış ve anlatımını, ses ve ışık öğelerini de mekâna katarak desteklemiştir. Konu seçimlerinde toplumlar, toplumsal olaylar, felsefe, göçler ve kimlik sorunları gibi özellikle postmodern dönemin kaotik yapısından kaynaklanan çeşitli durumlara değinmekte ve bu konuları öznel ve tarihsel bakış açısından yararlanarak iletmektedir.

### Sonuç

Çağdaş sanat yapıtlarında genel biçimsel duruş, elde olan kavramın fizyolojik ya da ideolojik özelliklerinin parçalanarak yeni karşıtlıklar üzerine temellendirilmesinden oluşmaktadır (Rıfat, 2008, s.95). Bu postmodern parçalanmalar, üzerinde durulan her iki sanatçıda da mekân ve sanat nesnesi temel alınarak gerçekleştirilmektedir. Ortak olarak ortaya konan kamu-birey, içerisi-dışarı, kadın-erkek ya da ölüm-yaşam gibi karşıtlıklardır. Nesne ve mekânın en gerçek anlamıyla aktif olarak kullanımı bu parçalanmalarda birleştirici ve ortak bir unsur olmuştur.

Her iki sanatçı da sanat çalışmalarında öncelikli eleman olarak mekânı, sosyoloji, tarih, bilim tarihi, felsefe gibi alanlardan oluşan yeni bir bağlamda kurgulayarak kullanmışlardır. Erkmən bu kurgularda kamusal alanı sanat nesnesi yaparken ya da izleyene sergi mekânının yüceliğini/etkililiğini sorgulatmayı amaçlamıştır. Kamu alanlarını sanat nesnesine dönüştürerek toplumsal konuları ele alan Erkmən'in toplumsal tarihin verilerinden faydalandığı, dolayısıyla postmodernizmin tarihsel eklektizmine başvurmuştur. Bunun yanında Tenger, yerleştirme ve düzenlemeler için inşa ettirdiği odaları, daha duygusal ve göndermeler içeren mekân kurgularında öznel tarih verilerinden, kadın-erkek, ölüm-yaşam ve içerisi-dışarı gibi karşıtlıklardan yararlanmış ve mekânın koku, ışık ve hareket gibi çeşitli boyutlarını da anlam oluşturma süreçlerine katarak, izleyeni şok etme yoluna gitmiştir. Sonuç olarak postmodern dönemin sanatla ilişkili temel doğurgularının; Türk sanatında öznellik ya da öznel tarih öğelerinin kullanımı, kültürel veriler ve tarihsellik gibi niteliklerle ortaya çıktığı söylenebilir. Özetle, postmodern sanatın paradoksal yapısı; yapıtların tarihsellik ve eklektikliğinde, sanatçının kültürel ve nesnel bir mikro söylem oluşuyla ve öznel değerlerin toplumlarda yer bulmasıyla kendini göstermektedir. Sanat, sanatçı ve toplum bağlamında postmodernizmin izleri yapıtlar yoluyla daha da okunabilir ve anlaşılabilir olabilmektedir.

**Kaynakça**

- Akay A. (2010). Birleşmeyen Sentez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen A. (2007). Hale Tenger: İçerdeki Yabancı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen A. (2007 A). Hale Tenger ile Söyleşi (ek). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atakan N. (1998). Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Danto C. A. (2010). Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi. (Çeviren: Zeynep Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dedeal H. (2008). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş sanat: Yeni Açılımlar. “Ayşe Erkmen”. (Editörler: İpek Duben ve Esra Yıldız). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Duben İ. (2008). Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş sanat: Yeni Açılımlar. (Editörler: İpek Duben ve Esra Yıldız). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Gintz C. (2010). Başka Yerde Başka Biçimde. (Çeviren: Muna Cedden). Ankara: Dost Yayınevi.
- İstanbul Modern Sanat Müzesi Kataloğu, Yeni Yapıtlar Yeni Ufuklar Sergi Kataloğu (2009-2010), Ayşe Erkmen’in Yayınlar Serisi.
- Madra B. (2003). İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları (1987-2003). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Rıfat M. (2008). Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları. (2. bs.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sönmez N. (2006). Sanat Hayatı İçerir Mi? (Sergi Eleştirileri 1987-2000). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şaylan G. (2009). Postmodernizm. (4. bs.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Tanyeli U., İleri C. ve Karamustafa G. (2000). Kent: Hazır-yapıt. Sanat Dünyamız. S.78. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

## ORHAN PEKER VE TÜRK RESİM SANATINDAKİ YERİ

**Esra HALICI**

*Arş. Gör. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü  
Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar Bilim Dalı  
esra.halici@atauni.edu.tr*

**Geliş Tarihi:** 2017.03.21

**Kabul Tarihi:** 2017.04.12

### Öz

Cumhuriyetin ilanından sonra Türk resim sanatının gelişiminde, Avrupa’da ortaya çıkan akımlar ve bu akımlardan etkilenen Türk ressamlarının çalışmaları büyük rol oynamıştır. Etkilendikleri sanat üsluplarını belli bir çatı altında toplama istekleri, resim sanatımızda grupların ortaya çıktığı bir dönemi başlatmıştır. Bu dönem içerisinde 1950’li yıllarda kurulan “On’lar Grubu” gerek kuruluş amacındaki yöresel ve halk sanatının resmimizdeki uyanışını ele alması gerekse sanatçıların birbirine bağlı resim yapma anlayışları bu grubu diğer gruplardan ayırmaktadır. On’lar grubu içerisinde özgürlükçü tavrıyla öne çıkan ve Türk resim sanatında ekspresyonizmin en güzel örneklerini veren ve 1927 yılında Trabzon’da köklü bir aileden gelen Orhan Peker’in lekese ve soyutlayıcı resim anlayışı Türk resim sanatında onu önemli bir yere getirmiştir.

Bu makalede On’lar Grubunun kurucu kadrosunda yer alan Orhan Peker’in hayatı, sanatçı kişiliği ve eserleri değerlendirilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Orhan Peker, Resim, Leke, On’lar Grubu, Ekspresyonizm

### Orhan Peker and His Place in Turkish Painting Art

#### Abstract

Turkish painters influenced by the movements emerged in Europe have had a significant role in the development of Turkish Painting Art after the declaration of the republic. Painters’ desire to gather art forms they were influenced under the same roof led to the emergence of groups in Turkish painting. “The Group 10” founded in 1950s in that time is different from other groups in terms of localness-oriented in its establishment, awakening of folk art in painting and the group members’ interconnected paintings. Orhan Peker born in 1927 in an extended family in Trabzon was the prominent and liberal figure in that group. He gave the most important examples of expressionism in Turkish Painting Art and his blotting and abstractive painting technique brought him into an important place in Turkish Painting. In this study, the life of Orhan Peker, one of the founders of The Group 10, his art and his works have been evaluated.

**Key Words:** Orhan Peker, Painting, Blotting, The Group 10, Expressionism

### Giriş

Günümüz Türk resminin oluşum sürecinde, özellikle 1950'lerden bugüne doğru sıralanan aşamalarda Orhan Peker (Halıcı,2009:2), kararlı tutumu, coşkulu, duygulu, verimli ve duyarlı kişiliğiyle özellikle göz önünde tutulması gereken sanatçıların başında gelir. O, sanat dünyasında giderek güçlenen bir eğilimin (ekspresyonizm), öykünmeden hatta etkilerden arınarak özgünleşme akımının da önde gelen temsilcilerindendir (Erol,2002: 7).

Peker, yaşamı resim olarak algılamış, kendi dünyasını resim yapmak ve sanat üzerine kurmuştur. Sanatçı kimliğinin oluşumunda sanat ortamına özellikle de kendi dünyasına başkaldırıları, değişime açık dünya görüşü onu başarıya götürecektir özellikleri olarak karşımıza çıkar. Orhan Peker'in öz bilinci ve yeteneğiyle bütünleşen kendi dünya algısı onu Türk resim sanatında yadsınamaz bir yere taşımıştır.

Orhan Peker'in çocukluk yılları büyük ve köklü bir Karadeniz ailesinin geleneksel değerlere sahip yapısı içinde, sanata ve kültüre duyarlı bir ortamda geçmiştir. Peker, bu büyük ailenin saygın büyükleri tarafından sanatçı duyarlılığı keşfedilen ve bu yüzden de saygı gören bir çocuk olarak benimsenerek büyütülmüştür (Giray,2006: 13).

Orhan Peker 27 Mayıs 1927 yılında Trabzon'da dünyaya gelmiştir. Ailenin son erkek çocuğu olan Orhan Peker'in dört ablası birde abisi vardır (Foto 1).



Foto. 1: Orhan Peker ve Kardeşleri. Soldan: Seniha(Tosunoğlu),Orhan Peker,Mualla(Sumru), Behire(Küçükerman), Meliha(Tanyeli) (Peker, 1995: 11).

Orhan Peker'in ailesinde, özellikle anne tarafında, sanat yeteneği olan birçok kişi bulunmaktaydı. Orhan Peker beş yaşındayken, ablası Muallâ ile birlikte, şehirdeki büyük evlerinin bodrumunda kendilerine göre sanat çalışmaları yaparlardı. Bu büyük ev eskiden ilkokul olduğu için, bodrum katı duvarlarında, eskiden kalma tebeşirle çizilmiş resimler vardı. İki kardeş yanlarına tebeşirleri ve bir kova su alıp hiç durmadan duvarlara resimler çizer, sonrada su dökerek çizdiklerini yıkarlardı. Sonra yeniden resim yaparlardı (Peker, 1995: 11).

Genç Peker'in babası, oğlu için gelecek kaygısından dolayı tüccarlığa yönelmesini arzu etmekteydi. Ancak anne ve özellikle de ablaları, onun ticarete ne denli uzak durduğunu ve sanat için yaratılmış olduğunu fark etmişler ve bu yüzden Orhan Peker'in resme yönlendirilmesi için uğraşmışlardır (Küçükerman, Berk, 1994: 16).

Aslına bakılırsa ailenin, özellikle de Orhan Peker'in sanata olan büyük eğilimi, çok yakınındaki önemli bir kaynaktan da büyük ölçüde desteklenmekteydi. Büyükbabası (1861 doğumlu), "Kitabi" Hamdi (Başman) Efendi, Trabzon'un ilk ve en önemli yayınevini kurucusudur. 1885 yılında, Belçika'dan çeşitli kâğıt türleri getirterek yayınevini geliştiren Hamdi Efendi, eski yazılı 50 ders kitabını da yayınevinde basmıştır. Öte yandan, Trabzon kartpostalları hazırlatıp bunları Paris'te bastırması ve yayımlatmıştır. İşte bu Kitabevi Orhan Peker için sanata açılan kapılardan biri olmuştur (Peker, 1995: 17) (Foto 2).



**Foto. 2:** "Kitabi" Hamdi Efendi'nin 1920'li yıllarda Uzun Sokaktaki "Kitabi Hamdi Efendi ve Mahdumları" mağazası (Peker, 1995: 18).

Peker, 1942 yılında lisede matematik dersinde başarı sağlayamaması sebebiyle İstanbul'da bulunan dayısı Sami Başman'ın yanına gönderilmiş ve İstanbul'da Almanca öğrenebileceği Avusturya Okulu olan Sankt George'a yazdırılmasıyla Orhan Peker'in sanatsal kimliğini bulma yolunda ilk adımı atılacaktır. Sankt George Lisesinde öğrenimini sürdürürken, İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte kapanan Sankt George Lisesi, Orhan Peker için yeni bir başlangıcın kapısını açacaktır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinin sınavını kazanan Orhan Peker akademiye kayıt olur. Akademi yıllarını, en yakın arkadaşı Turan Erol şöyle anlatıyor:

*“1945 yılı eylülündeydi. Güzel Sanatlar Akademisi’nin yetenek sınavına girmiştım. Karşımıza konulan antik başı, önümdeki kâğıda çizmeye çabalıyordum. Biri içtenlikle omzuma dokundu. Dönüp baktım. Kaytan bıyıklı, kıvrıkcık saçlı, ipince bir delikanlıydı. Gülerek beni yüreklendiriyordu. Adım Fikret Otyam dedi ve ekledi. “Şurada biri daha var, görmeye değer.” Sonra sınav salonunun başka köşesine sürükledi beni. Minyon bir kara oğlanın iki adım yanında durduk. Minyon ama yakışıklıydı, çalışmasını izlediğimiz delikanlı, saçları özenle taranmıştı.. Resim sehpasının köşesine tutturulmuş giriş belgesine göz attım. Adı Orhan Peker’di.” (Peker, 1995:22-23).*

1954 yılında Orhan Peker, akademiden arkadaşı olan Avni Dilligil ve Grubu ile birlikte Almanya’da “Erlangen Gençlik Tiyatroları Festivali’ne katılır. Meinecke ile birlikte İtalya ve Viyana’ya, oradan da ilk kez Paris’e gider (Foto 3).



**Foto. 3:** Orhan Peker, Avni Dilligil ile birlikte, Almanya’da Erlangen Gençlik Tiyatroları Festivali’nde (Orhan Peker sağ alt köşede) (Peker, 1995: 23).

Bu seyahati Orhan Peker şöyle anlatır:

*“Haziran 1’de Meinecke ile Viyana’ya gidiyorum. Yol parası benden. Üst tarafını o halledecek. Bir pantolon bir ceket... Bir ayımız da Viyana’da geçecek. Bundan böyle canım çekti mi basıp gideceğim istediğim yere. Resim yapıyorum. Bazen iyi işler çıkıyor. Evin duvarlarında resim asacak yer kalmadı. Bazen de kızıp topluyorum hepsini. Meinecke seviyor resimlerimi. Viyana’ya bir albüm götüreceğim. Orada ART-CLUP’ da ufak bir sergi açacağım.(pasaportum hazır)” (Edgü, 1993: 16).*

Orhan Peker, burs almadan kendi imkânlarıyla dönemin ressamı içinde İstanbul-Paris dışına çıkan ressamlardan biridir. O, Oscar Kokoschka(1886-1980) ile tanışma fırsatı bulmuş ve aynı zamanda onun atölyesinde çalışmayı başarmış ilk ve

tek Türk ressam olmuştur (Giray,2006: 21). Aralık 1957’de Münih’e giden Orhan Peker orada bulunma sebebini ve Alman ressamların sanatsal anlamda içinde bulunduğu düşünceleri şu şekilde anlatır: “Ben hala buralarda dayanmayı “sürünmeyi” düşünüyorum. Münih’i sevdiğim için mi? Değil. Etrafından çok faydalandığım için mi? O da değil. Hani bu şartlar içinde, böyle bir atmosferde şaheserler yapılabileceğine de inandığım yok. Bu şehirde hemen hemen bütün mühim sanatçıları tanıdım, sanat muhitlerine girdim çıktım. Anladığım şu; Alman sanat adamı bir sürü karışık meselenin ortasında tam bir kompleks yaşıyor.” (Edgü, 1993: 24).

Münih’te iki yıl kaldıktan sonra 1959’da İstanbul’a döner. Aynı yıl Ankara’ya giden Orhan Peker, buranın sarı steplerinden çok etkilenir. Kendi deyişiyle, “Basın Yayın’da” iş bulur ve Ankara’ya yerleşir. Böylelikle Ankara yılları başlamış olur (Peker, 1995:28) (Foto 4)



Foto. 4: Orhan Peker, 1960 Yılında Basın Yayın ve Turizm Bakanlığı İçin Yaptığı Bir Resim Çalışmasında (Küçükerman, Berk, 1994: 26).

Ankara’ya taşınırken, Oscar Kokoschka’dan yaptığı kopya resim, büyük boyutlu olduğu için taşınması sırasında bir sorun çıkarmıştır. Tam bu tarihte ablası Meliha’da işi sebebiyle eşiyile birlikte Ankara’ya taşınmaktadır. Orhan onlardan, büyük boyutlu resmini de birlikte getirmelerini ister. Bu resim Orhan Peker için çok önemlidir. Çünkü 1956 yılında Salzburg’da “Oscar Kokoschka Yaz Akademisi’nde”, kendisinin bir eserinin kopyasını yapar. Ustası da bu çalışmayı çok beğendiği için altına imzasını atar ve “Aslı ile karıştırıyorum” yazar. “Kokoschka” Orhan Peker için o nedenle çok önemliydi (Küçükerman, Berk, 1994: 26). (Foto 5).



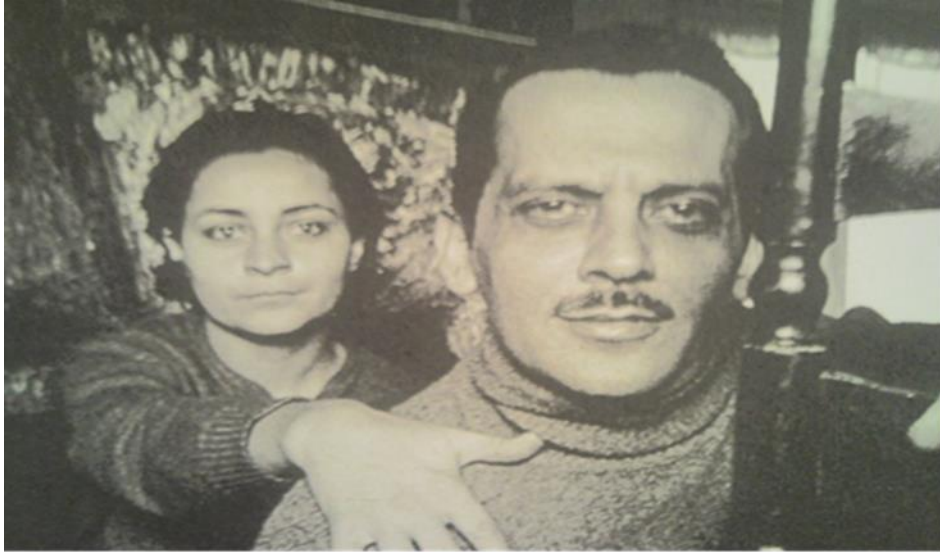


**Foto. 5:** Orhan Peker, 1956 Yılında Salzburg'da Oscar Kokoschka'dan Yaptığı Kopya İle Birlikte (Küçükerman, Berk, 1994: 26).

Orhan Peker, Ankara'da dört sene yaşadıkdan sonra 1963 yılında bir İspanya bursuna Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından aday gösterilir ve kabul edilir. Böylece "İspanyol Defteri'nin ortaya çıktığı İspanya dönemi başlar. Peker, İspanya'da yaptığı yoğun çalışmaları, yakın dostlarına ve ailesine yazdığı notlar ve mektuplarla yansıtmıştır. Bu özenli mektupların sayfaları arasında dolaşarak yaşadığı bu ilginç dönemi kendi kaleminden, kendi renkleriyle izlenebilmektedir (Peker, 1995:29).

1966 yılında Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti'nin girişimleriyle, "Yılın Ressamı" ve "Yılın Genç Ressamı" seçilecektir. Yılın sanatçısı seçiminde o yıl için, son iki yıl içinde yapılan çalışmalar göz önüne alınır. Mustafa Aslıer, Sabahattin Eyüboğlu, Ercüment Kamlık, Nurullah Berk, Gültekin Elibal, Sezer Tansuğ ve Cemal Tollu'dan oluşan jüri yaptığı çalışma sonunda, Adnan Çoker, Turan Erol ve Orhan Peker arasından, Orhan Peker'i yılın sanatçısı seçer ( Elibal, 1966: 56).

Orhan Peker 1967 yılında, Özden Erdem'le tanışır ve aynı yıl içerisinde evlenirler. Evlendiklerinde, yaşayacakları eve ondan hiçbir eşya getirmemesini ister. Hatta "elinde bir valiz bile olmasın" der. Çünkü yaşadığı yer zaten küçük bir çatı katıdır ve o çok sevdiği tabloları arasında eşyaya yer yoktur. Özden ve kedisi "Başka" da gelince çatı arasındaki bu yerin çok küçük olmasından dolayı Bilir Sokak'taki geniş teraslı kata taşınırlar.1974 yılına kadar burada çok güzel günler geçirirler (Edgü, 1993: 67) (Foto 6).



**Foto. 6:** 1967 Yılı Orhan Peker ve Özden Erdem (Giray,2006: 39)

19 Haziran 1967 tarihinde İzmir’de açtıkları sergiden sonra Orhan ve Özden, buradan tatil için Ayvalık’a giderler. Böylece Ayvalık dönemi başlamış olur.

1969 yılında Bayındırlık Bakanlığı, Japonya’daki “EXPO- 70” fuarı için bir proje yarışması açar. Orhan Peker, arkadaşı Ragıp Buluç’la birlikte fuara bir proje ile katılır ve birincilik ödülü kazanırlar. Orhan Peker, Japonya’daki “EXPO 70” Türk pavyonu çalışmasından döndüğü zaman çok değişik bir nedenle oldukça sıkıntılıydı. Teknolojinin her şeyi ezmeye başladığına inanıyordu. Hatta bir anısında, fuarda sigara almak için büfeye doğru yürüdüğünü gören bir Japon, ona otomatik makineden almasının daha iyi olacağını söyler. Ve devam eder; “*Şimdi o büfedeki insana derdini anlatacaksın, belki yüzünü sevmeyeceksin, ya da ters konuşacak, bozuk parası da olmayabilir, bir sürü sorun. Sen iyisi mi paranı içine at, otomatik makineden sigaranı al. Hem durup dururken başına iş açmamış olursun.*” Orhan Peker için çok şaşırtıcı bir düşüncedydi. Bütün bu çarpıcı etkilerle, Türkiye’ye dönen Orhan, önce evini beyaza boyatır. Bütün resimlerini bir süre ortadan kaldırır. Hatta bir süre resim bile yapamaz (Küçükerman, Berk, 1994: 29).

Orhan Peker, 2 yıl sonra 1972 yılında tekrar Avrupa’ya gitmiş, 1973 Mayıs ayına kadar Paris, Brüksel, Köln ve Münih’te çalışmalar yapmıştır. Orhan Peker’in sürekli yurt dışında olması eşi Özden’den ayrılmasına sebep olmuştur. Bu ayrılıktan sonra Orhan Peker bir süre sonra Ayvalık’a gider. Zira Ayvalık’ın sessizliği ve doğallığı onu çekmektedir. Aile düzeni bozulan Peker bu dönemde kendini içkiye verir. Bu da onun sağlığını bozar. Peker’in Ferit Edgü’ ye yazdığı bir mektupta sağlık durumunu şöyle anlatmaktadır;

*“... Sihatim iyi sayılır ama galiba biraz yorgunum. Ankara’nın havası herhalde tesir ediyor. On gün önce buraya geldim. Ankara’da son sergimi kapattıktan sonra, oradaki evi bir düzene koyup kapadım. Arkadaşım Gönül çok ısrar etti. Daha önceden bu evi kiraladı bana. Doğrusu nefis bir yer. Denize yakın, ağaçlar arasında. Daha iyi olamaz. Bir ara dinlendim. Hak etmiştim bunu. Ankara’nın linyit kömürünü*

*ciğerlerimden atmak için sabahları deniz kenarında yürüyüşler yapıyorum. Vücutumda bir rahatlama başladı. Her sabah gırtlığımı yakan o pis duman kokusu yok artık...”* (Edgü, 1993: 121-126)

Ayvalık'ta güzel günler geçiren Orhan Peker, daha sonra arkadaşı Gönül hanımla yakınlaşmaya başlar. Bu yakınlaşmayı bir ilişkiye bağlamak isteyen Orhan Peker, 1976 yılında Gönül Karaca'ya evlenme teklif eder ve aynı yıl içinde de evlenirler. Hayatını düzene sokan Orhan Peker, bu rahatlatıcı ortam sayesinde yeniden yoğun bir çalışma ortamına girer ve 1976 yılında Ayvalık'ta “Ayvalık-76” adı altında bir sergi açar (Küçükerman, Berk, 1994: 30).

Orhan Peker Ayvalık'ta iki yıl daha kaldıktan sonra eşiyile birlikte 1978 yılında İstanbul'a yerleşir. 1978 yılına yoğun resim çalışmalarına başlayan Orhan Peker, 11 Nisan tarihinde, Akademi hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu galerisinde “Güvercinler” isimli son sergisini açar. Ancak aradan geçen zaman içerisinde sağlığı da iyiden iyiye bozulur. Orhan Peker aynı yıl safrakesesi hastalığı sebebiyle ölmüştür (Peker, 1995:43-44).

Orhan Peker'in 51 yıl süren kısa yaşam öyküsü ana çizgileriyle budur. Peker kendi iç dünyasında yaşayan bir ressamdır. Hayatı boyunca yaşamış olduğu inişler ve çıkışlar, aldığı kararlardaki cesur tavırlar onun sanat yaşamını da şekillendirecek ve tablolarına yansıtacak bir iz meydana getirecektir.

Orhan Peker'in öğrencilik yıllarında Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde geçmiştir. Eyüboğlu sanatsal kimliğinde, Türk sanatının geleneksel kaynaklarını irdeleyerek, zengin motif literatüründen esinlenerek resimler üretmektedir. Orhan Peker ise o dönemlerde Rönesans ustalarını yayınlardan da olsa, ilgilenme seviyesini aşan bir yaklaşımla dönemi teknik ve konu bakımından incelemektedir. “*İspanyol Okulu*”nun üç büyük ustasına her zaman büyük bir hayranlıkla yaklaşmıştır. Nereden eline geçtiği bilinmeyen ve yanından hiç ayırmadığı bu üç ustanın birkaç reproduksiyonu vardı. Bunlar; Velasquez'in “*Les Menines*”i, Greco'nun “*L'Homme a Epee*”si ve Goya'nın “*La Maya Nue*”si idi (Erol,2002: 8).

Orhan Peker öğrenciliğinde XV. yüzyılın ustalarına da ilgisiz kalmamıştı. Örneğin, o yıllarda iki katlı küçük bir ek yapıya yerleşmiş bulunan Bedri Rahmi atölyesinin bir duvarına Piero Della Francesca'nın Arezzo fresklerinden bir parçası “Saba Melikesi Belkıs”ı kendi isteğiyle kopya etmiştir. Öğrenciliğinde değerli bir öğretmenin bilgisi ışığında klasik sanatın, soylu bir geleneğin ilkelerini içine sindire sindire yetişmiştir. Öğretmeni Bedri Rahmi'nin özellikle değer verdiği Anadolu halk sanatlarının ve bu gelenekteki güzelliklerin Orhan'ı yakından ilgilendirmediğini söylememek gerekir. Ama Uzak Doğu Sanatına daha başlangıçtan tutkundu. Toulouse Lautrec'i de bu nedenle seviyor olmalıydı. Orhan Peker'in siyah beyaz karşıtlıklarına dayanan nesne yorumlamalarıyla Japon ıstampaları arasında bağlantı kurmak yersiz değildir. (Erol,2002: 8). Nesnelerin açık ve koyu renk karşıtlıkları içinde, ilk bakışta kendini ele vermeden, açık ve koyu renk lekeleri halinde izleyeni şaşırtarak belirmesi Orhan Peker'in sanat yaşamında vazgeçmeyeceği bir yöntem haline gelmiş ve tüm sanat yaşamı boyunca resimlerinde uygulacağını görmekteyiz.

Orhan Peker, sürekli bir çalışma halinde olan bir sanatçıdır. Yaşamının her aşamasında elinde bir kâğıt sürekli karalamalar yapan tüm zamanını resme ayıran

üzüntüsünü, neşesini resimle anlatan bir ressamdır. Onun resimlerini yalnızca duygu geçişleri olarak görmekte yanlış bir yaklaşım olur. Gözlem yeteneği oldukça gelişmiş bir ressam olan Peker, bir nesnenin bir varlığın dünya üzerindeki biçimsel varlığından çok onun kâğıt üzerindeki kendi üslup varlığına önem vermiştir. Şöyle ki, bir kuşu bir kargayı bir atı onun resimlerinde anatomik olarak değil de kavramsal bir oluşum olarak görebilmekteyiz. Resimlerinde renk lekelerinden oluşan izlenim belli bir biçime bürünmüş ve ortaya gözlemediği kompozisyon çıkmıştır. Bu resim üslubuyla On'lar grubunun kurucuları arasında yer alsada motif oluşumunda lekesel bir soyutlamaya giderek bir farklılık oluşturmuştur.

Peker, Türk resminde ekspresyonist üslup özelliklerini en fazla taşıyan sanatçılardan biri olmuştur. Peker'in şu sözleri sanat görüşünü ortaya koyarken, ekspresyonist akımla olan yakın bağını açık bir şekilde gösterir:



Foto 7: Kargalar- Orhan Peker, 1957, 36x48 cm, Litografi, Özel Koleksiyon(<https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/peker-orhan> 15.03.2017).

*“Rüzgârsız, durgun bir havada ormanda gezinirken, ansızın koyu yapraklı küçük bir dalın sarsıldığını görüyorsunuz. İlginizi çekiyor. Yakından bakınca gördüğünüz, kanadını kaşıyan kara bir kuştur. Yani görüntünün (lekenin), içinde yaşayan, devinen bir başka görüntü saklıdır. Bu anlattığım bilinçaltı bir düşünüş değil. Öyküsel yanı da yok aslında. Salt resimsel bir imaj, gerçek bir görüntüdür. Açık koyu resminin temelinde bu ilkin ezilmeyen, dış konturların içinde gücünü sonradan kanıtlayan o çekirdeği aramak gerek. Çarpıcı (ekspresif) bir leke bu çekirdeği taşıyorsa inandırıcı olamaz. Başlangıçta uzun bir süre çalıştığım Kara Kuşlar, Kargalar dizisinde bu iç ürpertiye sezilmek olasıdır. Ardından gelen Mandalar dizisi de aynı tutkunun örnekleriydi. Ve sonra Torbalı Atlar dizisi geldi, giderek hayvanın yaşantısına*

*eğilmek, onun neredeyse iç dünyasına bakmak başlamıştı bende. Hüzün ve acıyla kısılmış gözlerinde bu atların ne düşündüğünü anlıyor gibiydim. Yani, elime geçirdiğim her koyu lekenin yaşantısını devinimini saptırıyordum. İster kendi kitlesel açık koyuşlarında, ister dış mekânla olan ilişkisinde görünseler sonuç değişmiyordu.” (Tansuğ, 1995:28) (Foto 7).*

Kendi cümleleri ışığında, kargalar tablosuna, baktığımızda varlık içindeki varlığın yansımaları görmekteyiz. Peker, tablosunu çizerken bilinçaltında oluşturduğu çevreyi değil de çevre algısı içerisinde onun yoğunlaştığı kargayı, ağacın dalı olmaksızın yansıtmıştır. Tek bir göz yuvası arka plandaki açık zemin Peker’in lekese üslubunu ortaya çıkarmaya, düşünüyü kâğıda aktarmaya yetmiştir.

Peker Ankara’da bulunduğu dönemdeki gözlemlerinden biri atlar olmuştur. Ankara’nın yaz aylarında yakıcı kuru sıcağından, kış aylarında dondurucu soğuktan korunmaları için beygirlerin sırtlarına atılan el örgüsü kilimler, geleneksel kaynaklara yönelme eğilimi içinde yetişen Peker’in ilgisini çekmiştir. Hayvanların oylumları ve biçimsel ayrıntılarını gizleyen bu kilimler, yarattıkları renk armonileriyle Peker’in resimlerine katılmaya başlar ve 1965 yılında Orhan Peker 26. Devlet Resim ve Heykel Sergisi birincilik ödülünü yine at konulu resmiyle almasına vesile olur (Giray,2006: 120-121) (Foto 8).



Foto 8: Atlar-Orhan Peker, 1958, 100x94 cm, Özel Koleksiyon, (Tansuğ,2012:274)

Orhan Peker için ekspresyonist tavrın esası lekeyi biçim haline getirmeye dayanır. Bu aynı zamanda, Peker’in var olanı iç dünyasında anlama formudur. Bu noktada görselde herkesçe aynı algılanan bir kuş, bir at bir manda Peker’in tablolarında gerçeğin sanal bir yansıması haline gelirler.

“Mandalar” tablosunda sadece kompozisyon da algılanması güç iki karartı gibi görünen lekeler, ekspresyonist anlamda Orhan Peker’in kendini gösterdiği en güzel eserlerinden biridir. Karşıt renkleri oldukça iyi kullanan Peker, bu tabloda açık zemin doku üzerinde koyu lekeleri oldukça çarpıcı bir şekilde kullanmıştır. Sanatçının resimlerinde göz ve gaga ile algılanan kuş figürü burada ise boynuz kullanımıyla algıyı tamamlama ögesi olarak karşımıza çıkar (Foto 9).

Orhan Peker'in yeğeni Önder Küçükerman, 1959 tarihli bir eleştirisinde (aile arşivinde), Orhan Peker'in sanatsal üslubu hakkında şöyle diyor:

*“1959'da resimlerini gördüğümüz sanatçılar arasında Orhan Peker'e apayrı ve usta değeri olan bir yer vermek zorundayız. Sanatçı kişiye kendisini zorla kabul ettirmek dileğini taşıyan bütün basmakalıp tarzlardan yakasını sıyrabilmiş ve kendi insanca davranışlarına imkânlar aramış birisidir. Alman ekspresyonizminin çok etkisinde olan bu sanatçıda yerli bir espriyi biçimlerden kovalayıp yakalamak bir araştırmacı için oldukça güç bir serüvendir. Belki Orhan Peker'in gerçek yanına girebilmek için resmin yumuşayıp size sokulmasını beklemek değil, sizin yumuşayıp ona sızmanız gerekecek. Bu haşın ve ifade keskinliği arayan tarzlarda olduğu gibi Orhan Peker'de de sizi teslim alacak bir yan değil, aksine sizin kavrayışınıza teslim olmaya hazır bir mahviyet karlık gizlidir. Peker'in kuş ve hayvan stilizasyonlarında, dik mağrur gagaları, kuyruklarıyla en ürkek ve öfkeli silkinişlerinde kalmış gibilerdir. Sanatçı genel olarak doğayı bir yakından çevreliyor, resim yüzeyini figür dolduruyor, küçültülüp bir kenara koyduğu zaman bile bütün bir yüzeyi bir anda doldurmaya hazır bir hareket kazandırıyor figüre. Böylelikle bir yandan nesnelin katıldığı sanatçının duyarlılığında yumuşarken, öte yandan sanatçının gerçekten uzaklaşırken kendisini duygularına kaptırıp koyuvermesinin önü alınmış oluyordu.”* (Küçükerman, Berk, 1994: 25). Orhan Peker'in “Yeşil Güvercin Başı” adlı tablosunda yeşil, kırmızı ve beyaz tonları ağırlıklı kullanılmış olup siyah ton yalnızca kuşun gözbebeğini belirtmek için kullanılmıştır. Peker'in resim karakterine uygunluk gösteren kontörsüz çizim bu resimde kendini daha fazla göstermekte hatta kuşun gözünü oluşturan koyu lekeyle, gagayı oluşturan açık lekeyi kapattığımızda, neredeyse dümdüz bir alan kalıyor geriye (Foto 10 ).



Foto 9: Mandalar- Orhan Peker, 1958, 65x48, Litografi, Lüset & Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu (Küçükerman, Berk, 1994: 60).



Foto 10: Orhan Peker, Yeşil Güvercin Başı, 15.5x11.5, Pastel, Mustafa Pilevneli koleksiyonu(Küçükerman, Berk, 1994: 66).

1963 yılında Madrid’de bulunduğu yıllarda Orhan Peker’in uğrak yerlerinin başında Prado Müzesi gelmektedir. Prado Müzesinde onu en çok etkileyen ustaların başında ekspresyonist üslup özellikleri sergileyen El Greco gelir. Bu etkilenmeyi Orhan Peker şöyle anlatır; “Günlerdir dolaşım durduğum o koca müzede beni en çok saran bir sürü şaheser var. İlk olarak Greco’nun bir portresine göz koydum. Ebatça büyük fakat resim olarak muazzam bir iş iyice bakıp tekniğini kavradığım için sanırım kopyayı becerebilirim” (Edgü, 1993: 30-36) (Foto 11).



Foto 11: El Greco Tablo Kopyası- Orhan Peker, 1963, 76x53 cm, Kara Kalem, Özel Koleksiyon (<http://www.annecocuk.com/showthread.php?t=75760>, 15.03.2017)

Altmışlı yıllar Peker'in Mehmet Siyah Kalem resimleriyle tanıştığı yıllardır. Siyah Kalemin ifadeci ve öznel figüratif deformasyonunun etkisi, Orhan Peker'in bu yıllardaki resimlerinde kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde Karagözle de yakından ilgilenen Orhan Peker, "İtfaiyeciler" serisinden Karagöz Gölge Oyunu resimlerinin etkilerini görmek mümkündür. Karagözde çevre algısı ve bu çevre ile ilişki ağı en aza indirgenmişse de yaşamın bütün ince ayrıntılarını ironik değerlerle özümseyerek yansıtır. Bu nitelikler Peker'in düşünceleriyle örtüşmekte ve ayrıntılardan arındırma, süzme, anlamı vurgulayacak derin yalınlıklar yaratma arayışlarında bütünleşmektedir (Giray,2006:117-119) (Foto 12).



*Foto 12: Tulumbacılar(İtfaiyeciler)- Orhan Peker, 1964, 72x52 cm, Ağaç Baskı, Önder Küçükerman Koleksiyonu(Küçükerman, Berk, 1994: 65).*

1967 yılında Turizm Bakanlığının Turizm yılı için hazırladığı, dünyanın çevresini sararak özgürlük ve barışa kanat çırpan "Güvercinler" resmi, Peker'e Japonya'da bir ödül daha getirmiştir. Ard arda gelen bu ödüller, Peker'in sanatının ender rastlanır ustalığının birer kanıtıdır. Bu dönemde Peker'in resimlerinde kedileri, özellikle de eşi Özden'in kedisi olan Başka'nın resimlerini, kırmızı şezlongları, güvercinleri görmekteyiz (Giray,2006: 122) ( Foto 13).





Foto 13: Kedili Özden- Orhan Peker, 1968, 25x50 cm, Brigitte&Ayan Gülgönen Koleksiyonu  
(<https://www.pinterest.se/pin,15.03.2017>)

“Kedili Özden” tablosunda kompozisyonun ortasındaki kırmızı şezlong, tüm ilgiyi özen ve kedisine çekmiştir. Kırmızı şezlong serisindeki dikkat çeken en önemli özelliktir. Bu resimde dikkat çekici başka bir detay ise Peker’in tek renkli resim tarzından renklerin kullanıldığı bir resim zevkini ortaya koymuş olmasıdır. Konusu ışığında verilmesi istenen algı siyah iskelet üzerine giydirilmiş kırmızı şezlong, bu şezlongda oturan kadın figürü ve siyah beyaz kedi bizi algılamamız gereken noktaya ulaşmamızı sağlayan ipuçları olarak karşımıza çıkmaktadır. Arka plandaki mekân algısı tam olarak verilmemiştir. Zaten Peker’in resimleri manzara yerine çevre gözlemleri üzerine kuruludur. Renklendirilmiş yüzey gibi duran mekân aslında şezlongun oturduğu alanı soyuta yakın anlayışla verilmesiyle oluşturulmuştur.

1970’li yıllar, sanatçı için portre çalışmalarına ağırlık verdiği yıllardır. Eşi Özden’in portrelerinin arasına kendi oto-portreleri de katılır. Ara Güler, Orhan Peker’in portreleri hakkında şunları söylemektedir; “Belleklere yaşanmışlığın izlerini, sevginin, saygının ve başkaldırılarının sarsıcı etkisini kazır adeta. Portre resimleri onun insanlarla kurduğu derin dostlukların ve paylaşılan sevgilerin izlerini yansıtır. Yakın çevresi, eş-dost portreleri, dostlarının çocuklarının resimlerine dönüşerek belgelenmesi anlamını sanatla özdeşleştirir. Aliye Berger’in portresi onun doğuştan ressamlığının kanıtı olarak gösterilir. Aliye Berger’i atölyesinde karşına oturtup, pastelleri önüne verip bir çırpıda çıkardığı bu resim, yalnız onun ressam yeteneğini, ustalığını kanıtlamıyor, modelini uzun yıllardan beri tanıdığı olmanın,

sevmiş olmanın, onun coşkusu içinde duymuş olmanın, aynı coşkuyu yaşamında (belki duymadığı için hayıflanışının, ama bunun bir kıskançlığa dönmeyişinin, karşısındaki modelin resmini kafasında çoktan gerçekleştirmiş olmasının ipuçlarını veriyor. Tabloda zenginlik renklerle değil, renkle çizginin birbirini bütünlemesinde değil; zenginlik, aynı zamanda modelinin dünyasının zenginliğini de vermesiyle önemlidir.” (Güler,2002: 15) (Foto 14).



Foto 14: Aliye Berger – Orhan Peker, 1971, 100x70 cm, Yağlı Pastel, Özel Koleksiyon  
(<http://www.kahvemolasi.com> ,15.03.2017)

Ancak onun portre çalışmalarının doruğuna Âşık Veysel Portresi oturur. Orhan Peker, Âşık Veysel kompozisyonuyla gerçekçi resmin geleneğine çağdaş bir yenilik ve duyarlılık kazandırmıştır. Bu yaklaşımıyla da gerçekçi resim anlayışına yeni bir atılım, yeni bir çığır açar. Sosyal realizmin izinde yürümek amacıyla, toplumun dert ve tasalarını hedef edinen gerçekçi anlayışı başarıya ulaşmak çabasıyla benzerlikler ve sloganlaşmalar çevresinde gelişen örneklerinin dışında algılar gerçekçiliği (Giray,2006: 124).

Orhan Peker’in TRT jürisince başarıya layık bulunan Âşık Veysel Tablosu, tasarımıyla ve Anadolu’daki yaşamın gerçeklerini coşkun anlatımıyla tablosuna yansıttığı anıtsal bir kompozisyonudur. Dönemin ünlü saz ve söz ustası, ozanı anıtlıştıran bu resim, Peker’in sanatçı kimliğini de anıtlıştıracaktır. Tabloda Âşık Veysel açık havada resmedilmiştir. Resmedildiği çevre yeşil doğadan yoksun masmavi gökyüzü vurgusuyla adeta Anadolu’nun yakıcı güneşi altındaki bozkırlarını tanımlamaktadır. Orhan Peker, detaydaki önemdense rengi kullanma ve hislerini yansıtabilme özelliğine ağırlık vermiştir. Gökyüzü ve dağ eteğindeki, geniş fırça darbelerindeki renk yayılımı açıkça görülmektedir (Foto 15).

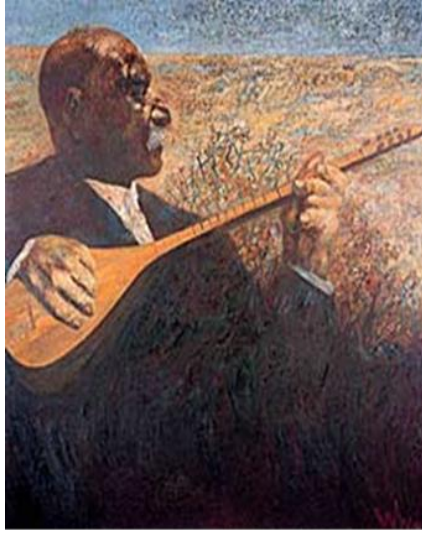


Foto 15: *Aşık Veysel*- Orhan Peker, 1970, 150x 150 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Ankara Resim ve Heykel Müzesi (Küçükerman, Berk, 1994: 49).

Peker'in İstanbul- Ayvalık yıllarında, resimler ve sergilerle dolu günler hızla akarken Peker yeni başarılar yakalar. Turan Erol bu yılları şöyle anlatır: “*Büyük boyutlu, duvarları kaplayan tuvaleri çalışıyordu. Balıkçılar, ay çiçeği tarlaları, gene başını yem torbasına daldırılmış, düşünen dingin beygirler, horozlar resmediyordu. Resimleri daha çok satılmaya, aranmaya başlamıştı.*” “*Horozlu çocuk*” tablosu artık Orhan Peker'in tamamen detaydan uzaklaşıp fırçasını savurarak özgürce, Kaygılarını bir köşeye attığı yıllarda ortaya çıkmış bir tablodur. Zaten çok kullanmayı tercih etmediği mekân algısı, figür detayı ve renk tonlarındaki keskin ayırım artık tablolarında tamamen silinmeye başlamıştır. Anlatmak isteği düşüncüyü artık renk tonları ve çizgisel ayırımla anlatmaya başlamıştır. *Horozdaki keskin vücut hatları ve ibiğindeki kırmızı renk tonunun canlılığına rağmen çocuk figüründeki siliklik tablodaki anlatılmak istenene bizi götürür*” (Erol,2002:10 -11) (Foto 16).



Foto 16: *Horozlu Çocuk*( *Gülübike*)- Orhan Peker, Karton Üzerine Yağ Ve Pastel 1972, 60x45 cm,(<http://www.artnet.com/artists/orhan-peker/gulubik-15.03.2017>)

28 Mayıs 1978 tarihinde, henüz 51 yaşında, dünyaya veda ederken ardında, özgür ruhlu özgün bir ressamın duyarlılığının, yeteneğinin, düşün katmanlarının ürünü olan yapıtlar bırakır. Resim sanatına adanmış yaşam sona ererken yapıtları, Türk Resim Sanatının temel taşları arasına yerleşmiştir.

### Sonuç

Türk resim sanatı evrensellik boyutuna ulaşmak amacıyla Cumhuriyet'in kurulduğu yıllara kadar çeşitli dönemlerde Batı etkisi içinde kalmıştır. Ancak bu etkiler genellikle çok küçük çapta kalarak belirli bir sonuca ulaşmamıştır. Cumhuriyet'in kurulması ve Atatürk ile başlayan toplumların kendi kendilerine yeterek üretici olma düşüncesi doğrultusundaki görüşlerle, politik alanda da değişiklikler olmuştur. Bu değişiklik sanat alanında da kendini göstermiş, Halk sanatı ve Halk kültüründe bulunan değerler, çağın gereği oluşan yeni değerler ile birleştirilerek işlenmiştir.

Türk Resim Sanatını evrensellik boyutuna ulaştırmayı amaçlayan çağdaşlaşma çabaları içerisinde görülen en önemli adımlardan birini Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesinde yetişen Orhan Peker, halk sanatı kültürünü ve batı sanatı etkilerini kendine özgü özgürlükçü üslubuyla birleştirerek Türk resim sanatı içinde kendini farklı bir noktaya ulaştırmıştır. Akademi yıllarında almış olduğu eğitimi kendi yaşam felsefesiyle birleştirmiş, yaratıcılığı ile bu sanat anlayışı farklı bir iz oluşturmuştur. İstanbul, Ankara ve Ayvalık'ta bulunduğu dönemleri tablolarına sanatsal üslubuyla harmanlayarak yansıtmıştır.

Sanata başladığından bugüne kadar tutarlı bir gelişme izleyen ressam her dönem farklı resimler ve sürekli yeni arayışlarla kendini yenileme yoluna gitmiş ve bu özelliğiyle Türk Resim Sanatı içerisinde önemli yapı taşlarından birisi olmuştur.

Başlangıçta siyah ve gri tonlarının ağırlıkta olduğu çalışmaları ilerleyen dönemlerde daha renkli bir anlayışa bırakmıştır. Lekeseli anlayışın ağırlıklı olduğu çalışmalarında, genellikle tüm yüzey üzerine dağılan serbest kompozisyonlar dikkat çekmektedir.

Yorulmak usanmak bilmeyen resim aşkı ve yeniliğe açık sanatçı kişiliği ile Orhan Peker Türk resim sanatı gelişimi içerisinde haklı bir üne kavuşmuştur.

### Kaynakça

- Edgü, F. (1993) Cornelius'a Mektuplar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Elibal, G. (1966) "Yılın Ressamı Orhan Peker", Cumhuriyet, İstanbul,
- Erol, T. (2002) "Orhan Peker Ressam", 1927-1978, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.
- Giray, K. (2006) Orhan Peker, Beşiktaş Belediyesi Sanat Yayınları. İstanbul.
- Güler, A. (2002) Orhan Peker, 1927-1978, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul.
- Halıcı, E. (2009) Türk Resmi'nde On'lar Grubu Ve Orhan Peker, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Erzurum.
- Küçükerman, Ö. (2002) Orhan Peker'in Özgeçmişi, İstanbul.
- Küçükerman Ö, Berk İ. (1994), Ressam Orhan Peker, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul.
- Peker, O. (1995) İspanyol Defteri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1995) Türk Resminde Yeni Dönem, İstanbul.
- Tansuğ, S. (2012) Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

## GİYİLEBİLİR SANAT VE BEDEN SANATINDA DİJİTAL TEKSTİL TASARIM UYGULAMALARI\*

**Safiye SARI**

*Yrd. Doç., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü  
safiyе.sari@atauni.edu.tr*

**Geliş Tarihi:** 2017.03.14  
**Kabul Tarihi:** 2017.04.12

### Öz

19. yüzyılın ikinci yarından sonra Paris’te Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Pierre Bonnard ve Edouard Vuillard gibi empresyonistler, Henri Matisse ve André Deraing gibi fauvistler, fikirleriyle ve yaptığı çalışmalarla Avrupa’da Kübizmin’in İtalya’da Fütürizm’in Fransa’da ise Orfizim’in doğmasına zemin hazırlamışlardır. Böylesine hareketli olayların yaşandığı bir sanat ortamından beslenen ve 20. Yüzyıl teknolojik gelişmeleriyle birlikte gelişen ve hatta kendinden öncekine başkaldıran çağdaş sanat akımları da en az etkisi klasik sanat akımları kadar güçlü idi.

1960’lı yıllardan sonra tekstil sanatlarının önemli başyapıtlarından sayılan özgün giysi tasarımlarının birçoğu, çağdaş sanat akımlarıyla ilgilenen ve ondan ilham alan giysi tasarımcılarının eserleriyle doludur. Özellikle içinde yaşadığımız yüzyıl boyunca teknik alandaki gelişmeler her disiplin dalında olduğu gibi tekstil sanatçılarının da vazgeçilmezleri arasına girmiş, yarattıkları özgün giysi tasarımlarında gelişen bu yeni teknolojileri serbestçe kullanabilmişlerdir.

Bu çalışmada; giyilebilir sanat ve beden sanatı ile ilintili dijital tekstil uygulamaları ele alınmış ve belirlenen başlıklar altında giyilebilir sanat ve beden sanatı, dijital tekstil uygulamaları örnekler üzerinden incelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Giyilebilir Sanat (Wearable Art), Beden Sanatı (Body Art), Dijital Tekstil Tasarım Örnekleri

### Digital Textile Applications in Wearable Art and Body Art

#### Abstract

Impressionists such as Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Pierre Bonnard and Edouard Vuillard in Paris, fauvists such as Henri Matisse and André Deraing had their backgrounds and their work done in Europe with Cubizm in Italy and Futurism in France and Orphism in France After the second half of the 19th century. Contemporary art movements that were stronger than such animated events that were fed and technological developments of the 20th century at least as far as classical art movements.

Many of the original garment designs that are considered important masterpieces of textile arts are full of clothes designers who are interested in and inspired by the trends

\* Bu makale Doç. N. Rengin OYMAN danışmanlığında yapılan “Kişiyeye Özel Moda Tasarımında Dijital Baskı Tasarım Süreci” adlı Sanatta Yeterlik Tezinden geliştirilerek yayına hazır hale getirilmiştir.

Makale; 114K030 Nolu TÜBİTAK 3001 tarafından desteklenen “Kişiyeye Özel Moda Tasarımında Dijital Baskı Tasarım Süreci” konulu projenin bir bölümünü içermektedir.

of contemporary art after the 1960s. In particular, developments in the technical field have become indispensable in textile disciplines as well as in disciplines, and they have been able to use them for centuries during which we have freely living these new technologies.

In this study; under the specific headings by taking into account the digital textile applications related to the wearable art and body art. Has also been examined through examples of digital textile applications of the wearable art and body art.

**Key Words:** Wearable Art, Body Art, Examples of digital textile design

## Giriş

Günümüze değin birçok sanat akımı tekstil ve moda sanatlarının değişkenlerini farklı biçimlerde etkilemişlerdir. Bu gün bile Klasizm, Romantizm, Barok ve Rokoko gibi klasik sanat akımları ile Ekspresyonizm, Kübizm, Pürizm, Fütürizm, Sürrealizm, De Stijl, Konstükrüalizm, Ekspresyonizm, Pop Art, Op art ve Minimalizm' gibi günümüz çağdaş sanat akımlarının en temel karakteristik formları, tekstil ve moda sanatlarının birçok biçimsel formuna ilham kaynağı olmuştur. Örneğin; De Stijl sanat akımının dikey ve yatay çizgisel formları ünlü moda tasarımcısı Yves Saint Laurent'in giysi tasarımlarında yeniden hayat bulmuş, Bauhause sanat akımının mimari çizgileri ise dünyaca ünlü moda tasarımcılarından Christian Dior, John Galliano ve Hüseyin Çağlayan (Hussein Chalayan) gibi tasarımcıların tekstil-yüzey tasarımları ile özgün giysi tasarımlarında farklı sanatsal formlara dönüşmüştür. Tekstil ve moda tasarımcıları, insan bedenine uygun biçim dilini arayış aşamasında sanatın yaratıcılığında ve sanat eserlerindeki betimlemelerden faydalanmışlar, sanat akımlarındaki anlatım dilini kendi yarattıkları tasarımsal alan içerisinde kullanmaya başladıklarında ise tasarım anlamında farklı ve yaratıcı bir tasarım dilinin gelişmesine imkân sağlamışlardır.

Farklı fikirlerin farklı disiplinlerle harmanlandığı günümüz tekstil sanatlarında sanatçılar, tekstil tasarımına özgü geleneksel fikirlerini multidisipliner bir bakışla yaratıcılık temelli çağdaş yorumlar ve sıra dışı yaklaşımlarla sergiler olmuşlardır. Çağdaş sanat veya tek başına sadece sanat söylemleri bile artık, tek başına söylenir olmaktan çıkmış bunun yerine içerisinde her tür sanatsal eylemi, fikri ya da imgeyi birleştiren çok amaçlı söylemlere dönüşmüş, gelinen bu nokta da artık, sanat ya da içerisinde barındırdığı her tür sanat akımıyla birlikte öznel ve nesnel her tür değerler aynı potada eritildiği entelektüel ve estetik bir diyalektiğin geliştiği bir tasarımsal süreçlerden bahsetmek mümkün hale gelmiştir. Orijinallik, yenilik ve yaratıcılık değerleri yüksek giysi koleksiyonları oluşturma çabaları moda ve tekstil tasarımcılarını, sadece özgün giysi tasarımına kalıp formu ile tasarım özelliği kazandırmak yerine farklı disiplinlerden gelen fikirlerle beslenmeye hatta bu disiplinlerin farklı yöntem ve tekniklerini kullanmaya sevk etmiştir.

Giyim kavramının geleneksel terminolojisi içerisinde giderek genişlediği ve yenilediği günümüz giysi formlarında giysi ve özelliklerinden bahsederken tekstil tasarımına ilişkin tanımlarda moda ve sanat ile birlikte teknolojik kavramlarda kullanılmaya başlanmıştır. Teknoloji ile moda ve

tekstil sanatları arasındaki işbirliği giderek hızlanırken en çok tartışılan ve problem olarak görülen konu ise sanat ve teknoloji ağırlıklı yeniliklerin nasıl özgün tekstil ve moda sanatlarına uyarlanacağı konusu olmuştur. Her iki alana ait ekip, imkân ve süreçler yakın geçmişe kadar oldukça farklı alt yapılarla sahipken bu gün gelinen noktada sanat - teknoloji – tekstil ve moda sanatları üçgeni, sanat ve teknoloji sınırların ortadan kalktığı günümüz çağdaş tasarımlarda birbirlerine oldukça fazla yakınlaşmaya başlamışlardır.

Yaptığı özgün baskı tasarımlarıyla tekstil ve moda tasarımcılarına yeni ve çağdaş bir yorum getiren Sonia Delaunay, 1920’li yıllarda yeni bir sanatsal lirizmi seçkin bir tekstil tasarımı anlayışıyla birleştirerek tekstil sanatını sanatsal bir şölene dönüştürmüştür. De Stijl akımının sanat dünyasına getirdiği soyut ve geometrik çizgiler ile Art Nouveau stiline etkisindeki kıvrımlı dallar ve pastel tonlardan oluşan tekstil yüzeyleri, sanatçının tekstil sanatlarına getirdiği en önemli farklılıklar arasında yer almıştır. Çağdaş sanat akımlarının etkisinde çalıştığı özgün baskı tasarımları, sanatçıyı tekstil sanatları alanında ilklerden biri yapmaya yetmiştir.

Moda tasarımcıları, 19. yüzyıl sonlarında etkisini gösteren Art Nouveau stiline ardından 20. yüzyıl başında gelişen Kübizm etkisiyle, akıl yürütmeye dayalı ve işlevselliği benimseyen biçim ve form arayışlarına başvururlar. Böylece geometrik ve simetrik kalıpları giysi tasarımlarında kullanmaya başlarlar. I. Dünya Savaşı yıllarında moda, fazlasıyla modern sanatlardan etkilenir. Bauhaus; süslemelerden arınmış net tasarım çizgisi ile Konstrüktivizm; soyut şekiller, parlak renkler ve yeni algılama biçimleri ile moda üzerinde etkili olurlar (Lehnert, 2000: 20; Aktaran, Şahin 2016: 381).

Moda tasarımının tarihsel sürecindeki örneklerine bakıldığında her dönemin sanat akımları ile sıkı bir bağ içinde olduğu ve 20. Yüzyıl başından 1960’ların sonuna kadar, dünyadaki önemli gelişmelerden etkilendiği görülür. Bunlar; keşifler, buluşlar, savaşlar, kadın hakları, müzik, tiyatro, sinema ve önemli sanat olayları, doğa olayları, hatta ekonomik krizler vb. gelişmelerdir (Yapp ve Getty 2005: 6; Aktaran, Şahin 2015: 67).

Tarihsel süreç içerisinde incelendiğinde moda tasarımında giyilebilir sanat (Wearable Art) ve beden sanatı (Body Art) etki alanı bakımından günümüz tekstil sanatçılarının birçoğuna ilham kaynağı olmaktadır.

Bu anlamda; çağdaş sanat akımlarını özgün giysi tasarımlarının kimi unsurlarında kullanan Piet Mondrian – Yves Saint Laurent, Salvador Dali - Elsa Schiaparelli, Tony Cragg ve Karl Lagerfeld örneklerinin ne denli çarpıcı örnekler içerdiğini de unutmamak gerekir. Özellikle disiplinler arası bir yaklaşımla sanat akımlarını ilham kaynağı olarak seçen ve temel aldığı konsepti teknolojik gelişmelerle tamamlayan sanatçılar, yarattıkları özgün giysi tasarımlarında radikal değişiklikler yaratmışlardır.

Sanatın her tür disiplinden beslendiği gerçeğinden hareketle teknolojinin de sanatın ve sanatçının bağımsız düşünce yetisini geliştirdiği ve zenginleştirdiğini de unutmamak gerekir. Bu anlamda sanat ve teknoloji birbirinden ayrılmaz bir ikilidir. Bu yüzden ki içinde bulunduğumuz teknolojik çağda, sanatçı ancak yaptığı sanat



eserinde özgür düşünebildiği, üzerinde söz söyleyebildiği sürece özgün eserler üretebilmiştir. Bu kapsamda, tekstil ve moda sanatlarıyla yakın bir bağ kuran giyilebilir sanat (wearable art) ve beden sanatının (body art) tekstil ve moda sanatları içerisindeki etkileşim alanlarının ne denli güçlü olduğunu gösteren dijital tekstil örnekleriyle konu anlatılmaya çalışılmıştır.

On dokuzuncu yüzyıldan günümüze değin çağdaş sanatların temsil edildiği pek çok sanat akımı tekstil ve moda sanatlarının yakın ilgisi altında olmuştur. Özellikle içinde bulunduğumuz yüzyıl, sanatın olağan üstü bir hızda değişim yaşadığı bir yüz yıl olmuştur. Bu yüzyılda özellikle 1960'lı yıllardan sonra gelişen Pop-Art, Op-Art, Art Nouveau (Yeni Gerçekçilik), Hiper Realizm, Çevre Sanatı, Olay Sanatı (Happening), Kinetik Sanat, Minimalizm, Arazi Sanatı (Land Art), Kavramsal Sanat, gibi çağdaş sanatın farklı yaklaşım biçimleri de bu dönemin ortaya çıkardığı en önemli sanat anlayışları arasında olmuşlardır.

### **Dijital Tekstil Tasarımı**

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, baskı tekniklerinin boyutları inanılmaz biçimde gelişmiştir. Bu gelişim, hem baskı türlerinin çeşitlilik kazanmasına hem de yeni baskı türlerinin meydana gelmesine sebep olmuştur. Bu gelişmeler doğrultusunda baskı tekniklerinde geline en son nokta “Dijital Tekstil Tasarımı” olmuştur. Masaüstü yayıncılık sistemlerinde yer alan dijital baskı tekniği, ilerlemekte olan ve henüz yeni sayılabilecek bir üretim biçimidir. Gelişen teknoloji ile birlikte coğrafi kısıtlamaların azalması, fiziksel engellerin ortadan kalkması, dijital teknolojilerin ucuzlaması gibi etkenler insanlığın yaşamında sanatsal ve kültürel anlamda değişimleri de beraberinde getirmiştir. Dijital teknolojiye yönelik yeni olanaklar, yeni biçimsel sunumların oluşmasına neden olurken aynı zamanda yeni anlatım biçimlerinin de oluşmasına sebep olmuştur.

İngilizce 'de “printing” olarak kullanılan baskı sözcüğü, Latince basınç anlamına gelen sözcükten türetilmiş olup, basma ve basınç uygulama sürecinin bir ifadesi olarak kullanılmıştır. Terimin Almandaki karşılığı ise “druck” tur. Fransızca baskılı anlamına gelen “imprimé (Emprime)” sözcüğü de Türkçe 'de yine çiçek desenli, hatta biraz daha ince ve zarif görünümlü kumaşları ifade etmektedir. Basma sözcüğü ise Cumhuriyet Dönemi'nde, rulo baskı makinelerinde üretilen ve Anadolu'da yaygın olarak kullanılan çiçek desenli pamuklular için de kullanılmıştır. İlk baskılı kumaşlar, üretildikleri desen tasarımlarının karakterleri ile anılarak kumaş isimleri olarak dilimize geçmiştir. Tekstil baskıcılığında El Baskıcılığı (El blok veya el şablon \ kalıp baskı) ile başlayan tarihsel süreç, Şablon (Filmdruck Baskı), Rulo Baskı, Rotasyon Baskı, Transfer Baskı ve teknolojinin geldiği son nokta olarak görülen Dijital Baskı tekniğiyle çok büyük bir gelişme kat etmiştir.

Günümüzde sosyo ekonomik yapının değişimi ile birlikte arz ve talebi belirleyen sebepler de değişmiştir. Endüstrileşmenin sonucu olarak doğal dengenin bozulmasında; ozon tabakasının zarar görmesi, su \ enerji kaynaklarının azalması, kirlilik, insan sağlığına zararlı birçok kimyasalın kullanılıyor olması gibi sonuçlar sorgulanmaktadır. Özellikle gelişmiş ülkeler, ekolojik üretimi sağlamak üzere sınırlama getiren yönetmeliklerle bu eğilimi destekleyerek belirli bir bilinç

oluşturmaya çalışmaktadırlar. Tekstil üreticileri sürdürülebilir, çevre dostu, temiz üretim tekniklerini kullanmaya gayret etmekle, ulusal ve uluslararası rekabet güçlerini artırarak standartlarını yükseltmektedirler.

Çevresel olarak zararlı olduğu bilinen boyarmaddeler, kimyasallar, ağır metaller, tekstil endüstrisinin ön terbiye, boya\basık ve bitim işlemlerinde kullanılmamaktadır. 90'lı yılların başından itibaren tüm dünya da gelişen çevre bilinci çevre dostu üretim yöntemlerine olan hassasiyeti artırmıştır. Çok sayıda boyarmadde, kimyasal madde, su ve enerjinin tüketildiği tekstil terbiye işlemleri özellikle mercek altında olup, birçok araştırmacı ve firma bu işlemlerin insana ve çevreye nasıl daha az zarar verir hale getirilebileceği konusunda çalışmalarını sürdürmektedir. Bilgisayar destekli dijital baskı sistemleri bu çalışma alanlarından yalnızca bir tanesidir.

Çevresel etmenlerin yanı sıra, bilgi çağına geçiş, teknolojik bir dönüşüme neden olmuştur. Artık sadece mekanikle ilgili olanlar değil, elektrik, elektronik hatta bunların birleşimi olan mekatronik de önem kazanmıştır. Endüstriye bağlı bir uygulama olan tekstil baskıcılığının bu teknolojik dönüşümlerden etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. Bilgisayarın günlük yaşam, üretim, tasarım, ticaret ve yaşamın her alanına girmiş olması sektörlerin eş zamanlı olarak çalışabilme olanağını da beraberinde getirmiştir.

Tasarım süreçlerinde CAD – CAM sistemlerinin kullanımıyla birlikte, klasik baskı sistemlerinin desen ve şablon hazırlama gibi baskıya hazırlık süreçlerinde önemli değişimler meydana gelmiştir. Bilgisayarda oluşturulan desen, lazerli şablon hazırlama sistemlerine aktarılmasıyla çok daha farklı yöntemlerle, tasarım süreçlerinde kendini göstermeye başlamıştır. Bu teknolojik gelişmelerin devam etmesi sonucunda baskı makinelerinin de dijital sistemlere dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur.

Dijital tekstil tasarımının esası, baskı desenlerinin bilgisayarda yaratılarak şablon ve renk ayrımları kullanılmaksızın bilgisayardan baskı makinesine gönderilmesi ve daha sonra mürekkebin, deseni oluşturmak üzere damlacıklar halinde çok ince düzelerden kontrollü olarak tekstil yüzeyi üzerine püskürtülmesi işlemidir.

### **Giyilebilir Sanat ve Beden Sanatında Dijital Tekstil Tasarım Uygulamaları Giyilebilir Sanat (Wearable Art)**

Giyilebilir Sanat (Wearable Art), imge ve düşüncelerin belirli formlara dönüştürülmesinde vücudu araç olarak kullanan bir ifade biçimidir. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan giyilebilir sanat, gerçek manada 1970'li yıllarda kimlik bulmuştur. Giyilebilir bir nesne olarak kabul edilen giysi, plastik sanatlarda yalnızca estetik kaygılar ile yorumlanan sanatsal bir tekstil olarak değerlendirilmemiş aynı zamanda görsel bir nitelik olarak da sanatın her tür formunda değer kazanmıştır (Kodaman ve Sari, 2013:78). Uluslararası bir boyut kazanarak günden güne gelişen giyilebilir sanat, aynı zamanda sanat ve moda dünyası için vazgeçilmez tarzlara ev sahipliği yapmıştır. Hareket ve biçimin görsel teknolojik olanaklarla mükemmelliğe ulaştığı

sanatsal tasarımlar, çağdaş sanatların bu alanında izleyicisine hayal gücünün üzerinde görsel bir anlatım zenginliği sunmaktadır (Fotoğraf 1).



*Fotoğraf 1. Violet Luck, [http://old.miamifashionweek.com/PressClippings/view/631/Huffpost-Wearable\\_Art\\_from\\_Violet\\_Luck.pdf](http://old.miamifashionweek.com/PressClippings/view/631/Huffpost-Wearable_Art_from_Violet_Luck.pdf), adresinden 23 Nisan 2014 tarihinde alınmıştır.*

Başlangıçta giyim sanatının bir parçası olan takı, el dokumaları, işlemler ve otantik giysiler üzerinde başlayan Giyilebilir Sanat (Wearable Art), zaman içerisinde kişinin yaşam biçimini, tarzını, düşünce ve felsefesini ifade eden tarzlara dönüşmüştür. Akımın temel odak noktası, farklı biçim ve formların bir arada kullanılmasıdır. Bu sanat akımında tasarım süreçleri, farklı dikiş tekniklerinin farklı yüzeylerde yenilikçi yaklaşımlarla aktarılmasına aracılık etmiş, giysiler, kendi içinde bağımsız bir bütünün vazgeçilmez parçaları olmuştur.

1970’li ve 1980’li yıllarda, Japon moda tasarımcıları Rei Kawakubo (Comme Des Garçons), Issey Miyake ve Yohji Yamamoto, moda tasarımında kalıplaşmış bütün fikirleri alt üst etmişlerdir. Issey Miyake eserlerini önemli bir bilgi dağarcığı ile sunarken, “giyilebilir sanat” ve “kavramsal giysi” gibi kavramların yapılanmasına katkı vermiştir (Watson 2007: 2018; Aktaran Şahin 2015: 68).

Giyilebilir sanatta genelde basit bir kesime sahip olan, üstünde boyama, baskı, nakış, çeşitli kimyasal ve el ile yapılan doku çalışmaları v.b. uygulamaların bulunduğu kumaş yüzeyleri, tamamen liflerden yapılan ve giysiyi andıran özgün yapılar oluşturulabildiği ve tekstil malzemesinin yanı sıra kağıt, plastik, tahta, madeni

para gibi akla gelebilecek her türlü malzeme kullanılabilirdiği gibi; literatürde bazı tanımlarda bedeni süsleyen saç ve dövme gibi tasarımlar da bu sanatın içerisinde tanımlanabilmektedir (Eicher v.d., 2000: 348-349; Aktaran, Günay 2012: 051).

Bu sanatı destekleyenler, bir resme bakarak sanatçısının vizyonunun deneyimlenmesi gibi, giyilebilir sanatta da izleyicinin yaratıcı eylemin içine dâhil edilmesinin benzer bir yaklaşım olacağını belirtiyorlar (Aimone, 2003: 8-9; Aktaran, Günay 2012: 052 ). Sanatçılar, yarattıkları giysileri genelde içinde insan olmadan, bir yerden sarkıtarak; bir askıda veya da başı olmayan kimliksiz duran bir mankenin üstünde sergilerler. Bunun amacı giysinin sıradan, gündelik kimlik arayışlarından sıyrılmasını sağlamaktır. Birçoğu da kendini genelde etnik kökenli giysiler üzerinden, özellikle kimono üzerinden ifade eder. Bu, aslında etnik kültüre heveslenmekten çok, kimononun tuvali andıran düz ve geniş yüzeylerinin sanatçıya kullanılması daha doğru bir araç gibi görünmesinden olabilir (Leventon, 2006: 20; Aktaran, Günay 2012: 052).

Giyilebilir Sanatın yaratma, uygulama ve üretme süreçlerin de bilimin ve teknolojinin katkısı önemli bir yer tutar. Yaratılan tasarımlarda bilimin ve teknolojinin olanaklarından yararlanma işlemi, insanın doğayı aşma çabalarından biri olarak görülmektedir. Bu anlamda giyilebilir sanatta yeni malzeme ve tekniklerin kullanılması, yaratıcı çalışmalarda bilgisayar teknolojilerinden faydalanılması tasarım sürecine yeni bir boyut kazandırmıştır. Giyilebilir Sanat da dijital tekstil tasarımının birlikte kullanılması, özgün giysi tasarımlarına farklı bir ivme kazandırmış, değişen baskı teknikleriyle birlikte kullanılan “Wearable Art” moda tasarımcılarına yeni tasarım fikirlerinin doğmasına imkân sağlamıştır (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2. Yosef Perez, <http://tr.pinterest.com/pin/199425089719407070/> adresinden 23 Nisan 2014 tarihinde alınmıştır.

Günümüzde sanat ve tasarım konusunda sanatçının vizyonunu geliştiren tasarım süreçlerinde giysi formuna yeni anlamlar ve tarzlar kazandıran Dijital Baskı Sanatı ile bu sanatın kullanıldığı giyilebilir sanat, tasarımı yapılmış giysi parçaları üzerinde özel dikim ve süsleme tekniklerini birleştirerek, bireysel düşünme ve yaratıcı faaliyetler geliştirme noktasında önemli bir ifade biçimi haline gelmiştir (<http://www.julieartisans.com/whatis.html>-“what is Art to Wear? Julie Artisans' Gallery”). (Fotoğraf 3)

<http://www.julieartisans.com/whatis.html>-“what is Art to Wear? Julie Artisans' Gallery”, adresinden 5 Nisan 2012 tarihinde alınmıştır.



Fotoğraf 3. Kirandeep Bassan, [dianepernet.typepad.com/diane/todays\\_icons/page/2/](http://dianepernet.typepad.com/diane/todays_icons/page/2/) adresinden 22 Temmuz 2014 tarihinde alınmıştır.

Dale (1986)' ye göre Giyilebilir Sanat; kumaş, tel, kâğıt, bant, resim, metal, boncuk, sicim, gazete kâğıdı, ahşap, ayna parçaları, mantar, plastik, cam, kurutulmuş çiçekler, mürekkep, sünger gibi her türlü malzeme Giyilebilir Sanat'ın tasarımsal süreçlerine dâhil edilebilir (Dale 1986: 23-27). Hatta bir ressamın düzenlemesini kendisinin yaptığı bir kompozisyonun da giyilebilir sanat ile yakından bir ilişkisi olduğu da aynı çalışma da vurgulanmaktadır. Örneğin Hollandalı ressam Hieronymous Bosch' un "Dünyevi Zevkler Bahçesi - 1504-1510", adlı Pano Üzerine Yağlı Boya çalışması Carven 'in 2012 yılı özgün giysi tasarımlarına ilham kaynağı olmuştur (Fotoğraf 4).



*Fotoğraf 4. Hieronymous Bosch 1504-1510 / Carven 2012-Hieronymous Bosch 1504-1510 / Carven 2012 Carven, <http://tr.pinterest.com/pin/456622849688598905/>, adresinden 21 Temmuz 2014 tarihinde alınmıştır.*

### **Beden Sanatı (Body Art)**

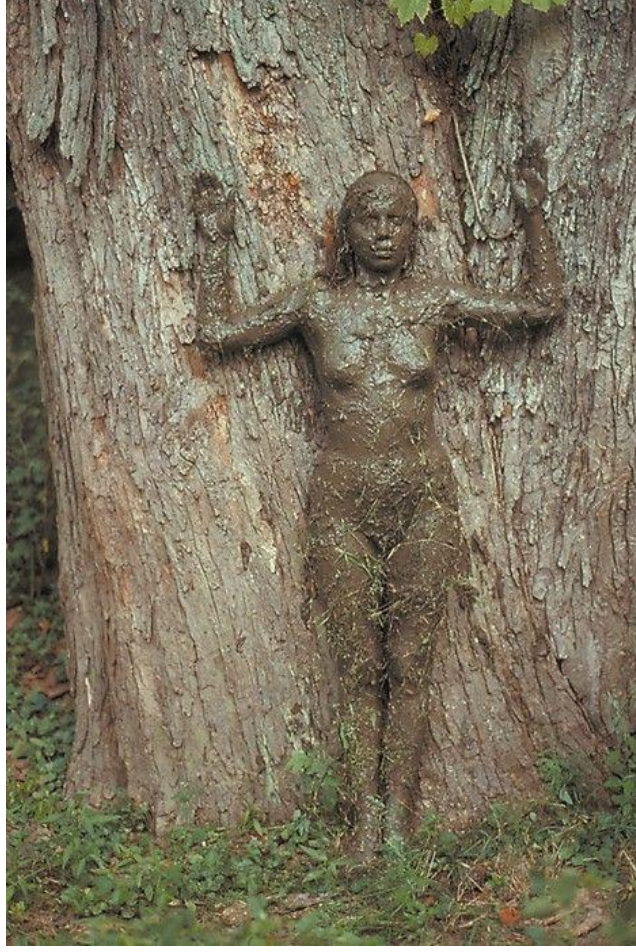
İfadenin ilk ve en önemli unsuru olarak vücudun kullanılışı, 1964 yılı sonrasında, Beden Sanatı (Body Art) olarak adlandırılan yeni bir eğilimin ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Vücut Sanatı veya Gövde Sanatı olarak da literatüre geçen Beden Sanatı (Body Art), anlam olarak oldukça geniş ve kapsamlıdır. Body Art'ın geçtiği kaynaklarda tanım, Performance \ Performans sanatına da yakın bir anlam taşımaktadır. Bu sanatın bir türü seyirci önünde gerçekleştirilirken diğer bir türü ise çeşitli tekniklerden yararlanılarak yapılan (özellikle de fotoğraftan yararlanılan) ve seyirci ile sanatçının doğrudan karşılaşmadığı durumlarda kullanılır.

Beden Sanatı (Body Art) çalışmalarında, sanatçının vücudu doğrudan ortaya konulur ya da vücudun fotoğrafları çekilip seyirciye sunulur ve kavramsal sanatın seyirci üzerindeki etkisi ölçülmeye çalışılır. Bu çalışmada duygusal ve ifadeci olan görsel üzerinde yeniden bir anlamlandırma söz konusudur. Bu anlamlandırmada vücut, sanatçı tarafından verilmek istenen mesaja yönelik bir eğilim sergiler ki burada amaç, seyirciyi savunmaya çekildiği ilgisizlik ortamından kopartmaktır. Örnek olarak, Gilbert Proesch ve Georges Passmor'un şarkı söyleyen, yürüyen, yemek yiyen canlı heykelleri gösterilebilir. Bu gösteriye katılan sanatçılar, saatlerce

hareketsiz kalıp kendilerini sergileyerek, yapıt ve yaratıcı arasındaki bütünleşmeyi yaşayarak Beden Sanatının seyirci önünde çalışılan şeklini sunmuşlardır.

Beden Sanatı sanatçısı Jan Wilson, kendisiyle seyirci arasında doğrudan bağ kuran ve o anda içinden geldiği gibi sözlü İletişimi sağlayan sanat akımını kullanan ilk kişidir. Sanatçı, tüm görülebilir evrelerden vazgeçmeyerek, sanatçının oradaki varlığını ve fiziksel rolünü iletişimle beraber ortaya çıkarmıştır. Aynı şekilde Viyanalı sanatçılar Hermann Nitsch ve Otto Muehl'in beden sanatı gösterisinde, seyirciye psikolojik yönden adeta baskı yapar nitelikte bir sertlikteki sunumlarıyla izleyici önünde farklı bir izlekten olaya bakmışlardır. Ancak sanatçıların yarattığı psikodramlar, alışkanlıklar ve tekrarlardan ötürü basit gösterilere dönüşme tehlikesi de içermiştir. Buna karşın yine Viyanalı Gunther Brus'un pislikle ilgili dürtüleri uyandırmaya yönelik çoğu kez çıplak olarak gerçekleştirdiği eylemler ve Rudolf Schwarzkogler'in hırpalanmış, zedelenmiş bir modelin vücudunu kullanarak gerçekleştirdiği çarpıcı görüntülere dayalı çalışmalar, Beden Sanatının bu alandaki belirgin örnekleri arasında gösterilebilir (Germaner 1997: 94; Aktaran, Sarı 2014: 82-83).

A.B.D.de Willoghby Sharp'ın yayımladığı *Avalanche* adlı dergi, Bruce Nauman'ın "Yüz Buruşturmaları", Larry Smith'in "Kol üzerinde ki yara izi" ve özellikle Vito Acconci'niz "Isırıkları" nı yazı ve resimlerle tanıtarak Beden Sanatına gündeme yapan çalışmaları kalabalık kitleler tarafından sanatçıların tanınmasına sebep olmuştur. Fransa'da, François Pluchart *Artitudes* dergisinde "L'Art Corporel" in farklı anlatımlarını Michel Joumiac, Gina Pane ve Urs Lüthi gibi sanatçıların çalışmaları da yine aynı dergide yayınlanarak beden sanatının kuramsallaşması sağlanmıştır. Fineberg (2014)'e göre; Viyanalı aksiyonistler Beden Sanatının öncüleri arasındadırlar. Hermann Nitsch, 1962'de canlandırmaya başladığı ve yetmişler boyunca gerçekleştirmeye devam ettiği kanlı ritüeller serisinde (Nitsch 1962) kendi bedenini ekspresyonist bir biçimde kullandığı yazılı olan eserde, Nitsch ve Ana Memndieta gibi sanatçıların bedenlerini çamurla, çiçekle, toprakla ve dalla kaplanmış olarak manzara düzenlemelerine yer vermiş daha sonra (bedenin gerçek mevcudiyetinin yerine) prehistorik heykelleri andıran kalıbı çıkarılmış ya da oyulmuş formların içine dâhil ettiği kadın bedenlerini çalışmalarında kullanmıştır (Fineberg 2014: 112; Aktaran, Sarı 2014: 83). (Fotoğraf 5).



*Fotoğraf 5. Ana Mendieta - 1977 “Yaşam ağacı” serisi Iowa Şehri, Ağaç ve çamurla gerçekleştirilmiş toprak – beden çalışması, 50.8x33.7 cm, Fineberg, J., 1940’tan Günümüze Sanat, 2014, s.338*

Beden Sanatı batılı metafiziği en geniş anlamda eleştiren, modernist anlayışın homojenleştirmeyi öngören yaklaşımlarını her düzeyde aşmayı doğrudan ve dolaylı olarak içeren bir süreçtir. Çünkü beden, Batı’nın Modern ite tarihindeki en özgül olgularından biridir.

Kahraman (2005)’ a göre beden sanatı; Modernite tarihini egemen kılan ve iktidarın bedeni “Hapsetmesi” olarak değerlendirdiği yaklaşımlarına ilaveten, moderniteyi sadece devletin elinde bulunduğunu kabul eden bir stildir. Bu nedenle, bütün devlet sistemlerinin, eğitim, sağlık, hapisane, askerlik gibi birimlerindeki her tür düşünce bedene dayandırılmış ve bedene dönük her tür yaklaşım bu nedenle siyasi bir içerikle değerlendirilmiştir (Kahraman 2005:21-29; Aktaran Sari 2014: 84-85)

Beden Sanatı (Body Art)’nın tekstil ve moda sanatlarına uyarlamasını yapan ünlü Japon moda tasarımcı Issey Miyake, 1970’li yılların sonunda, batı ile doğu kültürünü birleştiren motiflerle vücutta ikinci bir deri görünümü veren vücut döğmelerini tasarımların da ustalıkla kullanmıştır (Ünsal ve Sarı, 1997:256). Sanatçının, esin kaynağını geleneksel Japon sanatlarından aldığı 1971 “Tattoo Collection”



koleksiyonunda kullandığı elbise tasarımı, vücut dövmelelerinin kumaş ile bedeni bütünmüş gibi gösteren formuyla dikkat çekicidir. Sanatçı, hazırladığı bu giysi tasarımında Beden Sanatının tekstil sanatına uyarlaması yapılmış en güzel örneklerinden birini sergilemiştir (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 6. Issey Miyake, <http://www.tumblr.com/search/jimi%20hendrix%20tattoo>, adresinden 14 Mayıs 2014 tarihinde alınmıştır.

Demir Parlak (2006)'a göre sanatçının 1993 yılında "Pleats Please" koleksiyonunda kullandığı içi rüzgârla şişirilmiş, bedene tek parça olarak giyilen ve vücut üzerinde yumuşak dokunuşlu pliselerle hareketlendirilen giysi tasarımları, manken vücutlarının "Beden Sanatı (Body Art)" ile bütünleştiği önemli koleksiyonlar arasındadır (Fotoğraf 7).



*Fotoğraf 7. Issey Miyake 1993 "Pleats Please",  
<http://tr.pinterest.com/pin/246853623296317109/>, adresinden 21 Mayıs 2014 tarihinde  
alınmıştır.*

Batılı modernite kavramını egemen kılan "bedeni hapsedme" görüşü ünlü İngiliz moda tasarımcısı Alexander McQueen'in 2006 giysi koleksiyonunun tanıtımında Beden Sanatı (Body Art) ile Performance \ Performans sanatını birleştirir nitelikte olmuştur. Sanatçı, ünlü İngiliz model Kate Moss'u seyircilerin de görebileceği şekilde şeffaf bir holograma hapsederek kadın bedenini adeta bir kapalı kutu içine hapsedmiştir (Fotoğraf 8).



Fotograf 14. Alexander McQueen – 2006, Kate Moss.

<http://tr.pinterest.com/pin/456482112202862615/>, adresinden 14 mart 2104 tarihinde alınmıştır.

Podyumda, fiziki olarak var olmayan, sadece hologram olarak platforma yansıtılan model Kate Moss'un silueti, verilen dijital etkilerle "peri kızı gibi" uçuşan el ve kol hareketlerinin vücut dili ile birleştiği yüz ifadesiyle oldukça başarılı bir beden sanatçısı görünümünde olmuştur. Alexander McQueen, hazırladığı şovunda; izleyiciyi şok ettiği görsel bir şölen ile o zamana kadar görülmemiş yaratıcı ve yenilikçi bir görüşle Beden Sanatı (Body Art) nı tekstil tasarımı alanına uyarlayabilen başarılı sanatçılardan biri olmuştur.

Beden Sanatının Tekstil ve Moda sanatları alanına aktarıldığı bir başka örnek ise Nike markasının "Tight of the moment" serisidir. Nike; Brezilyalı fotoğraf sanatçıları Flavio Samelo ve Jayelle Hudson'ın özel çekim fotoğraflarını özgün giysi tasarımlarıyla birleştirerek yeni bir tarz yaratmıştır (Fotograf 9).



Fotoğraf 9. Nike – 2014, [http://www.nike.com/us/en\\_us/launch/c/2014-08/nike-tight-of-the-moment-foco-bonito](http://www.nike.com/us/en_us/launch/c/2014-08/nike-tight-of-the-moment-foco-bonito), adresinden 18 Ağustos 2014 tarihinde alınmıştır.

Sınırlı sayıda üretilen 3 farklı tayt; insan ve doğanın buluştuğu estetik tasarımlarla yeniden yorumlanmıştır. İnsan ve doğanın tek bir dünya içerisindeki uyumunun vurgulanmasını amaçlayan taytlarda yer alan desenler, Flavio'nun mimari fotoğraflarının yanı sıra Jayelle'in doğadan esinlenerek çektiği fotoğrafları arasından seçilmiştir. Kumaşlarda Dri-FIT özelliğinin kullanıldığı taytlardaki desenler, vücut kaslarına göre şekil almıştır. Vücut kaslarının geçiş bölgelerini gösteren ve bir vücut haritası görünümünde olan bu desenler, tasarım aşamasının ardından Nike spor araştırmaları laboratuvarında dijital baskı teknolojisi yardımıyla sentetik tabanlı kumaşlara aktararak özgün giysi koleksiyonu oluşturulmuştur.

### Değerlendirme ve Sonuç

19. yüzyıldan günümüze, gelecek öngörülerini de kapsayan yaklaşımla birlikte giysi tasarım alanında yapılan yenilik arayışına odaklanıldığında, özellikle bilim ve teknoloji alanlarına ait gelişmelerin moda alanına etkisi, tarihsel süreçteki yenilik algısı, yeniyi ifade etme, yaratma yöntemleri ve bu anlayışlardaki değişim, tasarımın yönünü belirlemede etken bir rol oynamıştır. Tasarımcıların geçmişten etkilenerek, bugünü analiz ettikleri ve geleceğe gönderme yaptıkları özgün giysi tasarımları, çoğunlukla beden ile ilişki kuran daha önce düşünülmemiş, görülmemiş ve deneyimlenmemiş yaklaşımların bir ürünü olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır.

Orijinallik, yenilik ve yaratıcılık değerleri yüksek giysi koleksiyonları oluşturma çabaları moda tasarımcılarını, kalıp formu ile tasarım özelliği kazandırmaktan ziyade farklı disiplinlerin metotlarını kullanarak oluşturdukları yüzey ve doku tasarımları ile giysilere tasarım değeri kazandırma uygulamalarına yönlendirmiştir. Tasarımcının tasarımı ile bağını güçlendiren, ona özgür düşünmesi için ilham kaynağı olan yeni fikirler ve yeni yaratılar tasarımı zenginleştiren ve ona değer kazandıran en temel unsurlardır.

Bu anlamda, tekstil sanatçıları tasarımsal arayışları içerisinde çağdaş sanatın estetik değerleriyle beslenen giyilebilir sanat ve beden sanatını tasarımsal süreçleri

içerisinde sıklıkla kullanmışlardır. Hatta farklı olanı bulma, yeniyi ifade etme, hiç deneyimlenmemişi deneyimleme gibi tasarımsal yaklaşımlarını teknolojinin imkânlarından da yararlanarak özgün giysi tasarımlarında sergilemişlerdir.

Çalışma kapsamında özgün tasarımlarına yer verilen Carven, Violet Luck, Issey Miyake, Alexander McQueen gibi sanatçılar, giyilebilir sanat ve beden sanatında dijital tekstil uygulamalarını kullanan tasarımcıların sadece küçük bir bölümünü temsil etmektedir. Sonuç olarak, çağımızın her tür gelişmesini çağdaş sanat yaklaşımlarıyla yaratıcı tekstil tasarımı süreçleri içerisinde kullanmak tekstil sanatçılarının yaratılarında belirleyici bir rol oynamaktadır. Disiplinler arası bir etkileşim olarak görebileceğimiz bu etkin rol, tasarım ve tasarımcı açısından değişimini ve gelişimini sürdürecektir. Giyilebilir sanat ve beden sanatında dijital tekstil tasarım uygulamaları da bu bağlamda etki alanlarını genişleterek tasarımcısına ilerleyen zamanlarda farklı ve yaratıcı fikirler sunmaya devam edecektir.

### Kaynakça

- Ahmetoğlu, Ü., Denli S. (2013). “Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları”. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, İnönü University Journal of Art and Design ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884 Cilt/Vol. 3 Sayı/No.8 (2013): 173-188,  
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/inustd/article/view/1027000087/1027000082>
- Ayaydın, A. (2015). “Empresyonizm (İzlenimcilik) Akımının Güncel Bakış Açısıyla Bazı Yönlerden İncelenmesi”. 2015, Cilt 3, Sayı 2, Volume 3, Issue 2, DOI: 10,7816/sed-03-02-05,  
<http://www.sanategitimidergisi.com/makale/pdf/1447567516.pdf>
- Dale, J. S. (1986). Art to Wear, England, Abbeville Press
- Demirparlak, S. (2006). “Giyim Modasında Gerçeküstücü Yaklaşımlar”. Dokuz Eylül Üniversitesi GSE, İzmir
- Fineberg, J. (2014). 1940’tan Günümüze Sanat, Kara Kalem Kitabevi Yayınları:11, İzmir
- Germaner, S. (1997). 1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, Kabalcı Yayınevi, 99. Sanat Dizisi, İstanbul
- Günay, A. (2012). Giyside Sanatsal Yaklaşım, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 4, Sayı 7. S.051- 054
- Güvemli, Z. (1968). Başlangıçtan Bugüne Türk ve Dünya Sanat Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul
- Kahraman, H.B. (2005). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri. Agora Kitaplığı / Kültürel Çalışmalar Dizisi, İstanbul Konak, C. (2016). “‘Cezanne’ İn İzinden ‘Kübizm’”, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl:4, Sayı:26, Mart 2016, s.294-301,  
[http://www.asosjournal.com/Makaleler/1885960533\\_1062%20Ceyhun%20KONAK.pdf](http://www.asosjournal.com/Makaleler/1885960533_1062%20Ceyhun%20KONAK.pdf)

- Kodaman, L., Sari, S. (2013). "Disiplinler Arası Bağlamda Tuval Resimlerinin, Dijital Baskı Yöntemi Kullanılarak Giyilebilir Sanatta Uygulanmasına Yönelik Bir Çalışma", Cumhuriyet International Journal of Education-CIJEE-ISSN: 2147-1606Vol 2 (4), 2013, pp. 72-83, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/48682>
- Şahin, Y (2015). "Future of Fashion Design", ITCC 2015 International Textiles& Costume Congress, Marmara University- Ars Textrina UK, Kastart University Thailand, ITBI. S. 66- 68. ISBN 978-9955-25-829.
- Şahin Y. (2016). "Geleneksel Türk Giyim Kültürü Ve 20. Yüzyıl Modasının Kesişme Noktası: Geometrik Kesim", Sdü Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi Mayıs/Haziran'16 Cilt:9 Sayı:17 ISSN 1308-2698, s 376-390
- Lynton, (1993). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Yayınevi
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (1993). Sanatta Devrim. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ünsal, G., Sarı, S. (1997). "Paris'te Bir Samuray, ISSEY MIYAKE". E.Ü. Tekstil ve Konfeksiyon Dergisi, Yıl:7, Sayı:4, İzmir.
- Watson, L. (2007).Modaya Yön Verenler, İTKİB, İstanbul Moda Akademisi, çev.: Güneş Ayas, 2007, s.208
- Vangölü, Y.B. (2015). "Geçmişten Günümüze Gerçeküstüçülük", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Eylül2016 20 (3): 871-883



## İZLEYİCİYİ İZLEMEK; SANAT ESERİ, SANATÇI VE İZLEYİCİ İLİŞKİSİ ÜZERİNE

**Tansel ÇEBER**

*Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü*  
*tansel.ceber@atauni.edu.tr*

**Geliş Tarihi:** 2017.03.06

**Kabul Tarihi:** 2017.04.17

### Öz

Modernizm sanat eseri karşısındaki izleyicinin pozisyonunu mesafe ile açıklar; sanat yapıtı ile izleyici arasında önceden öngörölmüş bir uzaklık söz konusudur. Modernist sanat anlayışında sanat yapıtı bir kaide üzerinde, izleyici tarafından ulaşılamaz, dokunulamaz bir konumdadır. Böyle bir sanat eserinin ontolojisinde izleyicinin yeri yok denecek kadar azdır. Dada hareketinin sanatçı ve sanat eserinin yüceliğine karşı duran tavrı ve sanat yapıtının oluşumunda izleyiciye söz söyleme hakkı vermesinden beslenen 1960'lı yılların sanat üretme pratiği ile sanatçı - sanat yapıtı - izleyici arasındaki ilişkinin niteliği değişir. Artık sanat yalnızca sanatçı ve onun ürettiği nesneden oluşmamakta, bu sürece izleyicide dahil edilmektedir. Hatta bazı durumlarda izleyicinin fiziksel müdahalesi olmadan sanat yapıtı anlamına ulaşamaz.

Bu makale 1960'larda değiştiği görölen sanatçı- sanat yapıtı- izleyici ilişkisinin nedenlerini örneklerle irdelemek ve değişen bu ilişkinin sanata etkilerini araştırmayı hedeflemektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat-Sanat Yapıtı-İzleyici, Aura, Yüksek Sanat, Katılım, İletişim

### **Watching the Audience; a Study on the Relationship between the Work of Art, the Artist and the Audience**

#### **Abstract**

The position of the audience is explained by distance in modernist art; there is an envisioned distance between the work of art and its audience. The work of art is located in a place that is inaccessible and imperceptible in modernist sense of art. So, the audience has nearly no place in the onthology of such a work of art. However, the characterization of the relationship among the artist, the work of art and the audience has been changed after 1960s under the influence of dada movement. The work of art has no longer been found at the distance that modernity attribute to; the audience is allowed to 'reach'. The aim of this study is to search the influence of the changing relationship between the artist, the work of art and the audience on the dynamics of art in present.

**Key Words:** Art-Work of Art, Aura, High Art, Participation, Communication.



## Giriş

Yirminci yüzyıla kadar sanata dair süregelen kati bir inanışa göre, sanat denklemi yalnızca sanatçı ve onun yarattığı sanat ürününden ibarettir. Bu denklemde izleyicinin varlığından söz edilmez. Bu denklem dışında kalan izleyicinin sanat yapıtı karşısındaki konumu yapıtla arasında olan mesafesiyle ölçülür. Sanat yapıtı yaklaşılamaz, dokunulamaz bir konumda, genellikle bir kaidenin üzerinde devasa boyutlara sahip, pürüzsüz ve ‘çok güzel’dir ve onun yaratıcısı dahi konumundadır. (Görsel 1) Bu konumlandırma içerisinde izleyici kendine sanat yapıtının karşısında yer bulur, sanat yapıtını uzaktan izlemesi ve ondan sanat yapıtı karşısında düşünmesi ve anlamaya çalışması beklenir. Brian O’Doherty modern sanat yapıtı karşısındaki izleyicinin durumunu şöyle yorumlar: “Bir sanat yapıtı önündeki varlığımız, aslında bir tür yokluktur; orada olsaydık neler göreceğimizi anlatan Göz ve İzleyici’nin yanındadır.” Thomas McEvelley, buradaki Göz’ü, “tamamen biçimsel görsel araçlara odaklanmış olan yetimiz” ve İzleyici’yi “yalnızca gözden ibaret hale getirilmiş ve bakmaktan başka bir şey yapmayan, fazlalıklarından arınmış, adeta silikleşmiş bir benlik” olarak yorumlar. Böyle bir pozisyonda izleyici “bedenden ayrılmış Gözü olan karton bir İzleyici’ye” dönüşür. Bununla birlikte bu izleyiciden böyle bir konum bekleyen klasik modernist galerilerde, “tıpkı kiliselerde olduğu gibi, insanlar normal bir ses tonuyla konuşmazlar; gülmez, yemez, içmez, yatmaz, uyumazlar; hastalanmazlar, delirmezler, şarkı söylemezler, dans etmezler ya da sevişmezler”. Çünkü bu Göz, “Ruhun Gözü’dür” ve bedenden bütünüyle ayrılmıştır. (O’Doherty, 2010:11) Bu sanat yapıtı Walter Benjamin’in ifade ettiği gibi kendisini “çevreleyen kült halesi”ne sahiptir ve bu hale sayesinde “kendisine bakan kişiye kapatılamayacak kadar uzak bir mesafede” durabilir ve “biricik” olma özelliğine ulaşabilir. (Jay, 2008:179)



Görsel 1: Michelangelo, Davut (David), 1504.

Modernist sanatın göz hizasından yukarıda tanımlanan uzaklığı, aynı zamanda sanat ile hayat arasındaki sınırlarında kesin bir biçimde ayrılmasına neden olur. “Heykel, kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için aşağıya uzanır ve bulunduğu fiili yerden uzaklaşır; kendi malzemelerini ve inşa edilmiş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimler” (Krauss, 2002:105) . Sanat yapıtının hayatın içinde değil de hayattan daha yukarı da ya da hayattan daha derinlerde olduğu ön kabulü, sanat yapıtını hayatta uzaklaştırır ve sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkinin güçleşmesine neden olur. Timuçin bu durumu şöyle gerekçelendirmiştir: “Sanat yapıtıyla bir çırpıda ilişkiye girmemiz zordur. Estetik nesne karşısındaki durumumuz herhangi bir nesne karşısındaki durumumuzdan daha kaygandır, daha az belirgindir. Çünkü estetik nesne derindedir, çelişkilerle ve çeşitliliklerle doludur, özellikle sarılmıştır, kavranılmak için özel bir yatkınlığı ve derinliği gerektirir. Sanata yatkın olmayan gündelik bir bilinçle yetkin bir sanat yapıtını izlemeye kalktığımız zaman (...) çok ileriye gitmemiz olası değildir (...) O zaman izlemenin verimi rastlantıya kalmıştır” (Timuçin, 2000:215).

Timuçin’in burada sözünü ettiği, “bir çırpıda ilişkiye girmemiz”in zor olduğu sanat yapıtı yüksek modernist sanat yapıtıdır. Buradaki sanat, büyük harfle yazılması gereken yüksek ‘Sanat’ tır ve izleyiciden bu ‘Sanat’ın değerince davranması beklenir. Bu ‘Sanat’ müze ve galerilere yerleştirilir, beyaz duvarlar arasında yalnızca o vardır ve çevresindeki her şeyi, izleyici de dahil önemsizleştirir. İzleyici ‘Sanat’ın görünümünü altında görünürlüğünü kaybeder, galeri mekanı içinde, yüksek sanat eserleri arasında sanki bir hayalet gibidir.

Modernist sanatın izleyici ile olan ilişkisi konusunda önemli kaynaklardan biri olan “Sanat ve Nesnelik / Art and Objecthood” adlı makalesinde Robert Morris’in sanat deneyiminin “izleyiciyi de kapsayan” bir şey olduğu fikrine karşı çıkan Michael Fried, bu durumu “izleyiciyle suç ortaklığı” biçiminde değerlendirir. Fried izleyicinin hesaba katılmadığı, izleyiciye bütünüyle kapalı olan ciddi sanat eserlerini överek, bunun dışındaki sanat yapıtlarının “izleyicinin varlığıyla koşullanmış ve izleyicinin yokluğuyla yok olacak” sanat yapıtları olarak değerlendirir. Ona göre ciddi ‘Sanat’ yapıtının “içeriği ve anlamı kati olarak yapıtın kendisiyle sınırlı”dır, ancak özellikle Morris ve Judd’un savundukları sanat yapıtının izleyiciyi de kapsadığı düşüncesinde gerçekleştirilen sanat yapıtında “izleyicinin deneyimlediği, nesnenin belli bir durum içindeki varlığı”dır ve haliyle izleyiciye ihtiyaç duyar. (Fried, 1994: 825) Fried için modernist resim ve heykel, izleyicisi için var olmamalıdır, böylece “sürekli ve sonsuz bir varlık” olabilir. (Fried, 2004: 282-283)

Bunun tersine Jeff Koons, sanat- sanat yapıtı-izleyici arasındaki iletişimin öneminden bahseder. Onun için sanat ile izleyici, sanat ile hayat arasında aşılamaz sınırlar yoktur. Sanat yapıtı her türden izleyici ile iletişime açıktır: “Sanatım izleyiciyle iletişim kurmak adına her türlü yola başvurur. (...) En saf ve yüzeysel kişiler bile benim sanatım karşısında kendilerini tehdit edilmiş hissetmezler, karşılarında gördükleri şeyi anlayamadıkları, anlayamayacakları gibi bir his yaşamazlar. Bakarlar ve hemen onunla bir ilişki kurarlar. Ayrıca iyi eğitim görmüş, daha derinlemesine bakabilen bir kişi de yapıtıma bakıp, yaşadığımız kültüre nasıl bir katkıda bulunduğunu görebilir. Yapıtımla, insanların gereksinimlerine

seslenmek istiyorum. İnsanları kendi kültürlerinden uzaklaştıran, onları bloke eden sınırları yok etmek istiyorum. Benim yaptıklarım insanlara bir ilişki kuramadıkları şeyler onları etkisine alıyormuş gibi değil, o anı kucaklamalarını sağlar. Bir şeye inanmalarına ve o inancı göstermelerine yardımcı olur” (Antmen, 2008:293).

### Modern Sonrası

Fried’ın yüksek Sanat eserinin konumunu koruması için izleyiciye mesafeli kalması gerekliliği düşüncesi 20. yüzyılın başında Dada akımıyla birlikte değişmeye başlar. Sanatın ve sanatçının yüce olmasına, sanat eserini yüceleştiren, onları alınıp satılan metalar haline getiren galeri ve müzelere ve sanat eserinin izleyiciyle, dolayısıyla hayatla olan mesafesine karşı olan Dada bu bakımdan sanatın alışlagelmiş tüm değerlerine karşı bir başkaldırı olarak okunabilir. Ahu Antmen’in “önemli olan, Dada’nın yeni bir ‘sıfır noktası’nın, ‘sanattaki yeni’nin ifadesi olmasıdır” dediği Dada için Tristan Tzara şunları söyler; Dada, “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısaca yaşamın kendisidir...” (Antmen, 2008:122)

Walter Benjamin sanatın geçirdiği bu değişimi aura’nın kaybolması olarak dillendirir. Ona göre Aura; “‘yaklaşılmazlık’ şeklinde tercüme edilebilir: ‘Ne denli yakın olsa da, benzersiz bir uzaklık görünümü’dür. Benjamin aura’nın kaybolmasının temel sebebinin röprodüksiyon tekniklerinin değişimi olduğunu söyler ve röprodüksiyonun sanat nesnesinin biricikliğini bozması üzerine durur. Aura’nın kaybolması sanat yapıtı ile izleyici arasındaki mesafeyi yok eder. Aura’nın kaybını ise Dada sanatçılarının bilinçli bir şekilde yaptığını vurgular; Dadacıların, “amaçladıkları ve gerçekleştirdikleri şey, yaratımların aura’sını acımasızca yok etmek, onlara üretim araçlarıyla röprodüksiyonun utanç verici damgasını vurmaktır. Aura’nın kaybı burada röprodüksiyon tekniklerindeki bir değişime değil, sanatçının niyetine dayandırılır. ‘Sanatın genel doğası’ndaki değişim, burada artık teknolojik yeniliklerin sonucu değildir, yeni bir sanatçı kuşağının bilinçli davranışı dolayısıyla gerçekleşmiştir.” (Benjamin, 2010:74)

Dadamın etkisiyle yaşamın içine giren yeni sanat anlayışının izleyiciyle olan yakın ilişkisi 1960’larda ise yoğunlaşmıştır. Dada’nın düşüncelerinden beslenen sanat akımları olan enstalasyon, performans, kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatı gibi genellikle sanat piyasası açısından gelip geçici özelliklere sahip, bu anlamda kolay kolay metalaştırılmayan, tekil nesnenin etkisi yerine izleyicinin yapıtıla ilişkisine yönelen ve daha önemlisi izleyiciden beklentisi izleyicinin sadece bir “Ruhun Gözü” olması olmayan, bunun yerine izleyici ile bedensel bir etkileşim gerçekleştiren üretimlerin hepsinin 1960’lı yıllarda ortaya çıkması rastlantı değildir. Bu durumun nedeni sanat ufkunun altmışlı yıllarda endüstri ve kitlesele tüketim üzerinde şekillenmiş olmasıdır. Bu yıllarda sanat yapıtının niteliği değişmiş modernitenin ona atfettiği yüksek sanat olmaktan sıyrılıp izleyicinin dokunabileceği seviyeye gelmiştir. Bu dönüşüm, izleyicinin yapıtıla karşılaşma koşullarını da değiştirmiş, “izleyici ile yapıtı, yapıtı ile mekan, mekan ile izleyici” arasındaki karşılıklı ilişkinin belirlediği

yeni bir izleme pratiği doğurmuştur. Julie H. Reiss'in vurguladığı gibi "bir yapıta dışardan bakmak yerine içine girebilmek önem kazanmıştır." (Reiss, 2011:8)

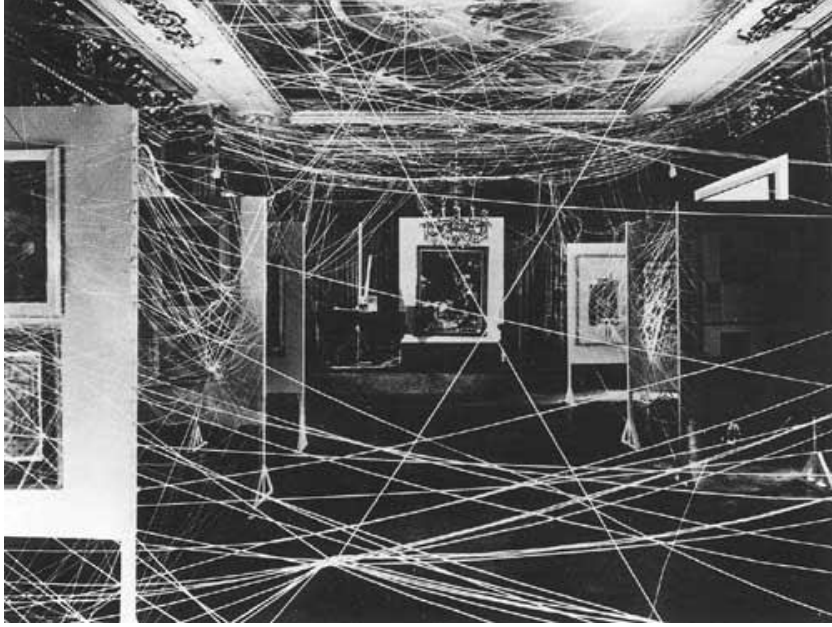
Sanat denklemine izleyicinin de dâhil olması aynı zamanda sanatın duyular arasında göze verdiği ayrıcalığı da yok eder. Koklama, dokunma hatta tatma gibi diğer duyuların da sanat yapıtının alımlanmasında rol oynamaya başlaması, sanat yapıtı ile izleyicinin bedeni arasındaki ilişkiyi de güçlendirir. Bunun yanı sıra sanat yapıtı artık izleyicinin yapıtın biçimini değiştirmek konusunda müdahalelerine de açıktır. 1960'lardan itibaren izleyici ile sanat yapıtı arasındaki duvarların yıkımı ve izleyicinin aktif rolünün önem kazanmasını Reiss İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin politik hareketliliğine bağlar: "Yapıt, mekânda sergilenen özerk bir nesne değil, bütüncül olarak algılanması gereken bir duruma dönüşmüştür. İzleyicinin yapıtı deneyimiyle tamamlayan bir katılımcıya dönüşmesi, yani pasif konumunu terk ederek mekan içinde aktif olması, örtük bir biçimde de olsa, dönemin politik hareketliliğinin bir yansıması olarak da okunmuştur" (Reiss, 2011:15).

Umberto Eco, bundan bir yüzyıl öncesinin sanatçısının üzerinde hiç kafa yormadığı sanat izleyicisinin varlığının günümüz sanatçısı için yapıtının üretim sürecinde de kendisini gösteren bir olgu olduğunu ifade eder. Çünkü Eco'ya göre sanat denklemine izleyicinin ya da yorumcunun varlığı olmadan sanatçı da yapıtından haz alamaz. "Herhangi bir sanat yapıtı izleyiciye bitmemiş bir durumda aktarılmamışsa bile özgür ve yaratıcı bir yanıt ister; çünkü yorumcu yaratıcıyla psikolojik bir işbirliği içinde yeniden yapıtı yaratana kadar yapıttan haz alınmaz" (Eco, 2001: 11).

1960'lardan sonra izleyicinin varlığını da sanat yapıtına dahil ederek değişen sanat paradigmasında artık yaratımın ilk ve son halkası sanatçı değildir. Bu yeni paradigmada sanat yapıtının tamamlanma süreci, izleyicinin varlığıyla mümkündür. Bu durum sanat, sanat yapıtı ve izleyici arasında güçlü bir ilişki estetiğinin doğmasına neden olur. Bu estetik uyarınca sanatçı-yapıt-izleyici arasında bir dengenin oluşması sağlanır ve denge sayesinde birinin diğeri üzerinde otorite kurması engellenir. Bu üçlü estetik sayesinde izleyicilerin kendi aralarında da bir ilişki kurmasının yolu açılır. "Duchamp'a göre, sanat eserinin yaratım öyküsünün sonu sanatçı değildir. Sanatçının kişisel sanat ifadesi (...) izleyici tarafından 'arındırılmalı'dır (...) izleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar, böylece yaratma edimine katkıda bulunmuş olur (...) sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayindir" (Kuspit, 2006:35).

20. yüzyılın ortalarında görülen izleyiciyi sanat eserine dahil eden çalışmalara ilk örneklerden biri Marcel Duchamp'ın 1942'de Madison Avnue'de açılan "Gerçeküstücülüğün ilk belgeleri" adlı karma sergide gerçekleştirdiği "Bir Mil İplik" adlı düzenlemesinde hem izleyiciyi hem de sergiye katılan diğer sanatçıların işlerini davetsiz bir şekilde eylemine dahil etmesidir. (Görsel 2) Burada Duchamp'ın çalışması izleyiciyi zorla kendi içine alan bir süreci ifade eder. Sergi salonunda kurulmuş bubi tuzağına benzeyen bu eylemde Duchamp, 1609 metre ipi salondaki tüm heykel ve resimlerin çevresinden dolandırarak gerer. Düzenleme diğer

sanatçıların işlerinin çevresinde dolaşarak hem onları hem de izleyicinin hareket alanını kısıtlayarak izleyiciyi kendine dahil eder. İzleyiciler bir taraftan iplere takılmamaya çalışırken diğer taraftan sergilenen diğer yapıtları izlemeye çalışır.



Görsel 2: Marcel Duchamp, "1 Mil İplik", 1942.

Duchamp'ın "1 Mil İplik" ine benzer bir şekilde Allan Kaprow'un gerçekleştirdiği "Yard" enstalasyonu da izleyicinin hareket alanını kısıtlayarak onu kendine dâhil eder. (Görsel 3) Kaprow "Yard" çalışmasında galeri salonunu eski otomobil lastikleriyle doldurmuştur, alanı gezmek isteyen izleyiciler bu lastiklerin arasından ve üstünden geçmek zorunda kalmış böylelikle yapılan çalışmaya fiziksel olarak dâhil olmuşlardır.



Görsel 3: Allan Kaprow, "Yard", 1961.

Sanat yapıtına izleyicinin varlığını da dahil eden yeni sanat paradigması onu “karton bir göz”den bedensel bir varlığa taşır. Çünkü sanat yapıtı, Timuçin’in sözünü ettiği gibi “derin” ve “gündelik” olandan ayrı olan “yetkin” bir Sanat olduğunda, beden gelip geçici haz ve acıları yerine, “ebedi güzellik ölçütlerine dayanan”, akıl ile donatılmış yüksek sanat söz konusudur. (Jay, 2008:180) Bunun tersine, Nancy Atakan, “Arayışlar” adlı kitabının, “Oluşumlar” diye adlandırdığı bölümünde izleyiciyle etkileşime geçen, onları çalışmaların içine sokan yapıtlardan bahseder ve Allan Kaprow’u örnek gösterir. İzleyici kitlesinin etkin katılım olanaklarını keşfeden sanatçı olarak bahsettiği Kaprow, 1958’de bir çiftlikte gerçekleşen “6 bölümde 18 Oluşum” adlı eyleminde davet ettiği arkadaşlarının kurguladığı oyuna verdiği anlık hareketleri kullanmış ve bunları belgelemiştir. (Görsel 4) Atakan, oluşumlar diye adlandırdığı eylemleri şöyle açıklar: “Oluşumlar izleyiciye çeşitli duygular vermiş ama, bu duygulara ilişkin hiçbir yorum aktarmamıştır. Olayın kurgusu örtüşen birimlerden oluştuğu için birimler arasındaki ilişkileri katılımcı/izleyici kurmak zorundaydı. Bir başka deyişle, tipik bir oluşum, sözsüz, kesintili, çok odaklı, açık uçlu olduğundan, birbirini izlemediğinden ve tekrarlamadığından izleyici gerçek bir sahnede yer alan bu doğaçlamanın yarattığı etkileşimle olayın anlamını kendi üretmek zorundaydı” (Atakan, 1998:68).



Görsel 4: Allan Kaprow, “6 bölümde 18 Oluşum”, 1958.

Altmışlardan günümüze kadar olan süreçte sanat eseri ile izleyici arasındaki ilişki sanatçılar tarafından araştırılmış, farklı uygulamalarla denenmiştir. Daniel B/buren 1986’da gerçekleştirdiği alan kurgulaması “Sütunlar”da Paris Garden of the Palais meydanında üzerinde diklemesine siyah ve beyaz şeritler bulunan ve farklı boylarda sütunları aralarındaki mesafe eşit olacak şekilde meydana bırakmıştır. Bu sütunlar

etrafında bulunan mimari elemanlar ve bunların mevcut sütunlarıyla bir uyum içindedir ve mevcut sütunların devamı gibidir ve sütunlar bu kamusal alanda bulunan kişilerin üzerlerine oturabileceği şekilde tasarlanmıştır. Buradan yola çıkarak antik yunanda sütunların üzerinde duran yüksek Sanat nesnelere gönderme yapacak şekilde izleyicinin bu sütunların üzerine oturduğunda ya da ayakta durduğunda bir yüksek sanat nesnesine dönüştüğü ve birer canlı heykel olduğu yorumu yapılabilir. Sütunlar kendi başlarına birer sanat nesnesi olduğu gibi izleyicisiyle ilişkiye geçen, izleyicinin tanımını değiştiren birer öğedir ve izleyici olmadan iletmek istedikleri mesaj tamamlanamaz.



**Görsel 5:** Daniel Buren. “Columns” 1986, Garden of the Palais-Royal, Paris.

Buren’in sütunlarına benzer şekilde izleyicisi olmadan anlamının tamamlanamayacağı bir diğer örnek Anthony Gormley, 2007 yılında gerçekleştirdiği “Blind Light” adlı düzenlemesidir. Gormley bu işiyle izleyiciye kalabalık içinde yalnız kalma duygusunu hissettirmeyi hedefler. Camdan yapılmış yaklaşık 10 metre kenara sahip kare bir odayı içine izleyicinin birbirini göremeyeceği yoğunlukta dumanla dolduran sanatçı, mekan içindeki izleyicinin görme duygusunu kaybetmesini sağlar. Oda içindeki izleyici diğer kişileri duyar ancak göremez bu yüzden el yardımıyla yönünü bulmaya çalışır. Bu çalışmada bir de oda dışındaki izleyicinin konumu vardır. Dışardaki izleyici içerideki izleyiciyi düzenlemenin bir parçasıymış gibi izlerken içerideki izleyici ise dışarıyı görmeye çalışır.



*Görsel 6: Anthony Gormley, Kör Işık, 2007.*

1960’lardan günümüze sayısı çoğaltılabilecek bu örneklerin hepsinde izleyici ön plandadır ve yapıtlar izleyiciyle olan ilişkisi çerçevesinde asıl anlamını bulur. Bununla birlikte, sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişki yukarıda bahsedildiği gibi aynı zamanda izleyici ile izleyici arasında da bir ilişkinin doğmasına da yol açabilir. Bu anlamda “toplumsal bağların standartlaştığı bir dünyada” sanatın toplumsal boyutuna yeni bir anlam kazandırır. “Günümüzün önemli sanatsal uygulamalar, insanlar arasındaki etkileşim ve sosyalleşmeyi aile ve mahalle dışında yaratma olanaklarını ele alır. Bu nedenle estetik nesne bir toplantı, bir karşılaşma, bir olay, bir mekan/zaman içinde insanlar arasındaki işbirliği, bir oyun, bir şenlik sosyalleşilebilecek bir alan ya da herhangi bir ilişkiyel etkileşim olabilir. En önemlisi sanat yapıtının bir dialog ve insan yaşamı için bir mekan yaratabilmesidir.” (Atakan,2008:134)

Sanatın yarattığı bu ilişkiler ağı içerisinde aynı zamanda toplumsal düzenin de sınındığı söylenebilir. Bu anlamda sanat yapıtının bu türden ilişkileri ortaya çıkarması, iletişim sorunları yaşayan bir çağ için de sanatın birleştirici gücünü ortaya koyar. Bu anlamda sanat denkleminde izleyicinin de dahil olma süreci, sanat yapıtını izleyen izleyici ile birlikte, sanatçının izleyiciyi izlemesi ve aynı zamanda izleyicinin de izleyiciyi izlemesi gibi çok yönlü bir iletişim sürecinin meydana gelmesidir.



### Sonuç

Sanat yapıtı iki özne, sanatçı ve izleyici arasındaki bağıdır. Sanatçı bir duygudüşünce bütününi yapıt üzerinden izleyiciye aktarır, izleyicide bunları kendi süzgecinden geçirerek kavrar. Sanatçı bunu yaparken izleyiciye bazı ipuçları sunar, sanat eserinin sürecine katılım ise bu ipuçlarını kavramada ve izlemenin rastlantıya kalmamasında izleyiciye yardımcı olan bir unsurdur ve iki taraflı bir ihtiyaç olarak görülebilir.

Postmodernizmle birlikte sanatçı ve izleyici birbirine daha çok benzemeye başlamıştır ve daha yakın bir ilişki içerisinde. Bu ilişkinin hem sanatçı hem de izleyici tarafından yararlı biçimde geliştiği görülmektedir. İletişime daha fazla ihtiyaç duyulan bu çağda sanat yapıtının birleştirici gücü yadsınmaz ve bu ilişkinin hem sanatçı hem yapıt hem de izleyici açısından faydalı kullanılması katılımı sağlanabilir. Bu fayda içinde, bulunduğumuz fazla sanal iletişimden kaynaklı iletişimsizlik çağında katılım öznelerin kendi aralarındaki iletişimine öneri olabilir ve anlaşılması gitgide zorlaşan sanat yapıtı - izleyici arasındaki kopmaya doğru ilerleyen bağı sağlamlaştırılmasında katkıda bulunabilir.

### Kaynakça

- Antmen, A., (2008) Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N., (1998). Arayışlar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bürger, P. (2010) Avangard Kuramı, Çev.: Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U., (2001) Açık Yapıt, İstanbul: Can Yayınları.
- Fried, M., (1994) Art and Objecthood, Art in Theory 1900-1990, London: Blackwell Publishers,.
- Fried, M., (2004) Sanat ve Nesnellik, Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı, Ankara: Ütopya yayınevi.
- Jay, M., (2008) Deneyim Şarkıları, Çev.: Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları.
- Krauss, Rosalind. (2002) Mekana Yayılan Heykel, Sanat Dünyamız, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Sayı 82.
- Kuspit, D., (2006) Sanatın Sonu, İstanbul: Metis Yayınları.
- O'Doherty, B., (2010) Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Reiss, J. H., (2001) From Margin to Center-The Spaces of Installation Art, Cambridge: The MIT Press,.
- Rosenau, P. M., (2004). Post-modernizm ve Toplum Bilimleri, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sanat Dünyamız, (2005) Katılımcı sanat, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları Sayı 96.
- Timuçin, A., (2000). Estetik, İstanbul: Bulut Yayınları.
- Townsend, D., (2002) Estetiğe Giriş, Ankara: İmge Kitabevi.

### **Görseller Dizini**

Görsel 1: Michelangelo, Davut (David), 1504:

<https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/micheldavid/david.html>

Görsel 2: Marcel Duchamp, “1 Mil İplik”, 1942.

<http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>

Görsel 3: Allan Kaprow, “Yard”, 1961.

[http://www.artsjournal.com/artopia/2009/10/allan\\_kaprow\\_the\\_retread.html](http://www.artsjournal.com/artopia/2009/10/allan_kaprow_the_retread.html)

Görsel 4: Allan Kaprow, “6 bölümde 18 Oluşum”, 1958.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>

Görsel 5: Daniel Buren. “ Columns” 1986, Garden of the Palais- Royal, Paris

[http://cgim.org/thegarfields/garfieldfamily/megcornell03/paris3\\_26.htm](http://cgim.org/thegarfields/garfieldfamily/megcornell03/paris3_26.htm)

Görsel 6: Anthony Gormley, Kör Işık (Blind Light), 2007

<http://physics.stackexchange.com/questions/13106/circulate-smoke-in-a-closed-system>



## THE DIFFERENT FORM OF THE GOLDEN RATIO

**Süheyla ELMAS**

*Asst. Prof. Dr., Atatürk University Faculty of Humanity and Social Sciences. Oltu-Erzurum/Turkey  
suheylaemas@atauni.edu.tr*

**Seyfullah HIZARCI**

*Assoc.Prof. Dr., Atatürk University K.K Education Faculty Mathematic Department Erzurum/Turkey  
seyfullahhizarci@atauni.edu.tr*

**Geliş Tarihi:** 2017.03.10

**Kabul Tarihi:** 2017.04.25

### **Abstract**

We came up with a new approach to the concept of golden ratio found in the fields of fine arts besides geometry. We made a golden ratio by drawing a double-sided triangle on the marble.

**Key Words:** Golden Ratio, triangle and parallelogram.

### **Altın Oranın Farklı Formu**

#### **Öz**

Geometri dışında güzel sanatlar alanlarında da yer bulan altın oran kavramına yeni bir yaklaşım getirdik. Paralelkenar üzerine ikizkenar üçgen çizerek altın bir oran oluşturduk.

**Anahtar Sözcükler:** Altın Oran, üçgen ve paralelkenar

## **1. Introduction**

### **1.1. A Golden Ratio**

The golden ratio has been claimed to have held a special fascination for at least 2.400 years, although without reliable evidence ( Kowsky,1992).

According, to Mario Livio:"Some of the greatest mathematical minds of all ages from Pythagoras and Euclid in ancient Greece, through the medieval Italian mathematician Leonardo of Pisa and the Renaissance astronomer Johannes Kepler, to present-day scientific figures such as Oxford physicist Roger Penrose, have spent endless hours over this simple ratio and its properties. But the fascination with the Golden Ratio is not confined just to mathematicians. Biologists, artists, musicians, historians, architects, psychologists, and even mystics have pondered and debated the basis of its ubiquity and appeal. In fact, it is probably fair to say that the Golden Ratio has inspired thinkers of all disciplines like no other number in the history of mathematics ( Kowsky,1992).

Line segments in the golden ratio,

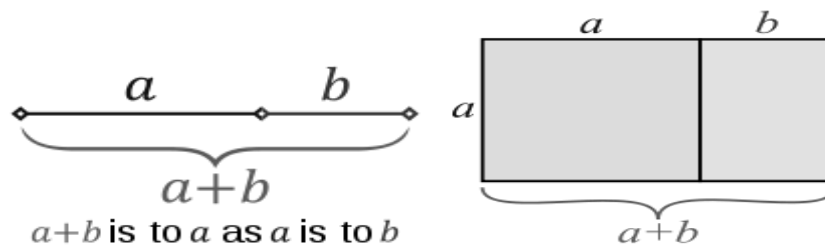


Figure.1.1

A golden rectangle (in pink) with longer side  $a$  and shorter side  $b$ , when placed adjacent to a square with sides of length  $a$ , will produce a similar golden rectangle with longer side

$a + b$  and shorter side  $a$ . This illustrates the relationship. In mathematics, two quantities are in the **golden ratio** if their ratio is the same as the ratio of their sum to the larger of the two quantities. The figure on the right illustrates the geometric relationship. Expressed algebraically, for quantities  $a$  and  $b$  with  $a > b > 0$

Two quantities  $a$  and  $b$  are said to be in the *golden ratio*  $\varphi$  if

$$\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} = \varphi$$

of  $\varphi$  is to start with the left fraction. Through simplifying the fraction and substituting in

$$b/a = 1/\varphi,$$

One method for finding the value

$$\frac{a+b}{a} = 1 + \frac{b}{a} = 1 + \frac{1}{\varphi}$$

Therefore,

$$1 + \frac{1}{\varphi} = \varphi$$

Multiplying by  $\varphi$  gives  $1 + \varphi = \varphi^2$ , which can be rearranged to  $\varphi^2 - \varphi - 1 = 0$ .

Using the quadratic formula, two solutions are obtained:  $\varphi = \frac{1+\sqrt{5}}{2}$

### 1.2. Golden Ratio Beauty Mask

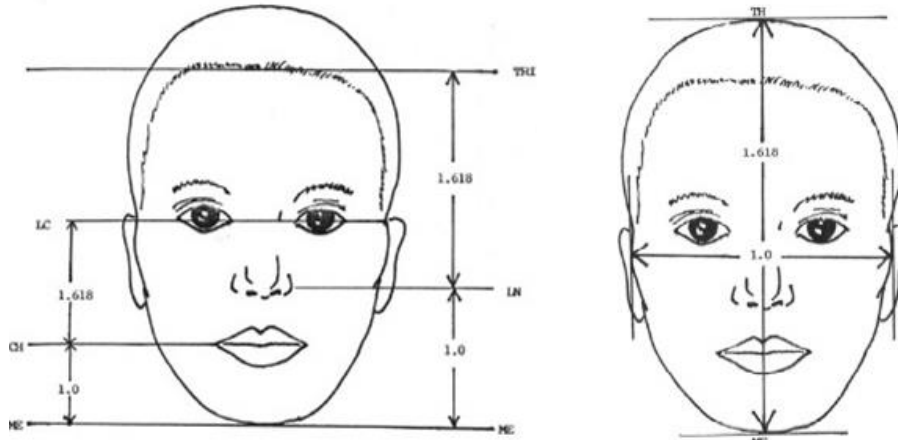


Figure 1.2.1

Golden ratio beauty masks ([www.sriyantraresearch.com](http://www.sriyantraresearch.com)). Our perception of beauty is actually defined by the golden ratio. An attractive person is attractive because their proportions are closer to the golden ratio. In nature the Fibonacci numbers are a close approximation of the golden ratio since fractions are not always possible in the real world.

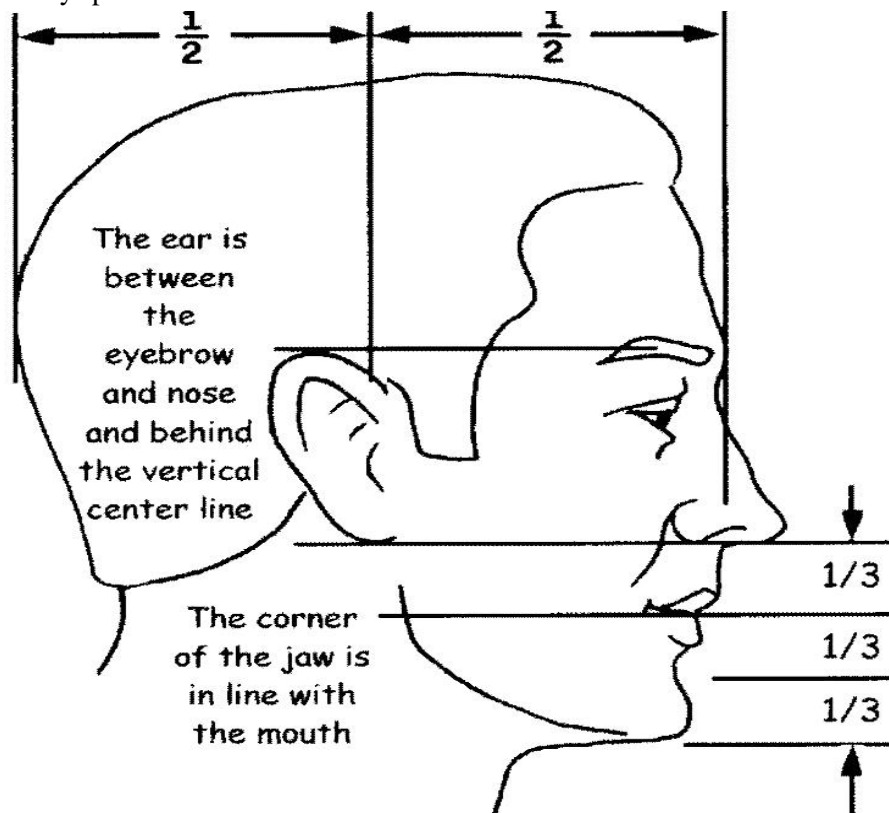


Figure 1.2.2

## 2. New Formation

### Theorem.2.1

Let's draw the AEF isosceles triangle on the ABCD column as

$$|AB| = |BD| = |CD| \text{ and } \angle DAB < 90.$$

Extend the right piece of [CD] and wrap it around the circumference circle of triangle G and H. In this case, the D point [CG] divides the correct part in gold (Figure 2)

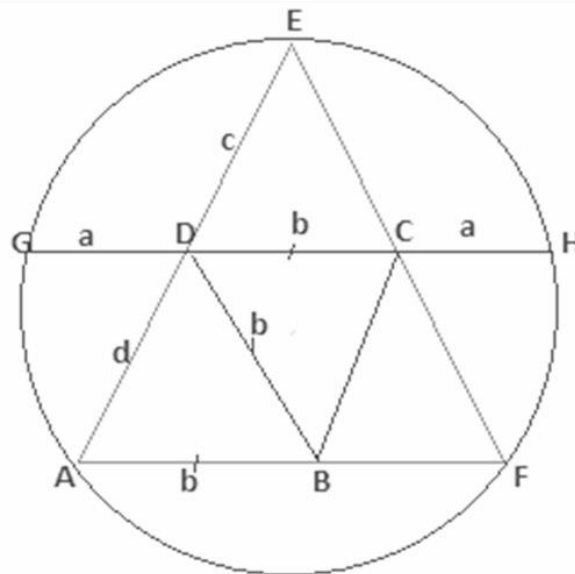


Figure 2.1

**Proof .2.1** ABCD is a parallelogram, EAF is an isosceles triangle;  
 $\angle DAB = \angle EDC = \angle ECD = \angle EFA$  and  $\angle ABD = \angle CED$ .

According to the similarity relation in the triangles, the EDC is similar to the BAD triangle. This similarity

$$|AB| = |BD| = |CD| = b, |GD| = |CH| = a, |ED| = c, |AD| = d$$

To be, 
$$\frac{|AB|}{|ED|} = \frac{|AD|}{|CD|}, \frac{b}{c} = \frac{d}{b} \text{ and } b^2 = d \cdot c. \quad (1)$$

When you write a force in the circumference of a triangle;

$$|GD| \cdot |DH| = |AD| \cdot |DE| \text{ and } c \cdot d = a(a+b). \quad (2)$$

From (1) and (2) are taken into account. (3)

(3) gives us  $\frac{b}{a} = \frac{a+b}{b}$  gold ratio , then D divides CG in the golden ratio.

Let's be  $a = 1$  ; When the equation is solved  $b^2 - b - 1 = 0$  . Golden number is found

$$. b_{1,2} = \frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$$

### References

- Elmas,S.,Hızarci, S.,2016,The Golden Ratio, the Golden Number and a review on Fixed Point,Ciencia e Tecnica Vitivinicola. ISSN:0254-0223 Vol. 31 ,n. 12.
- Kaplan,A., Tortumlu ,N.,Hızarci, S., 2009, A Simple Construction of the Golden Ratio, World Applied Sciences Journal 7 (7),833-833
- M, Pietsch, The Golden Ratio and Reular Polygons, Forum Geometricorum, Volume 17 ,17–19.
- M. Livio,2017,The Golden Ratio, The Story of Phi, The World's Most Astonishing Number, p.6
- Mar to be Kowsky, Misconceptions about the Golden Ratio ,The College Mathematics Journal. 23 (1). George (January 1992).
- <http://www.sriyantraresearch.com>





**BATI ANADOLU TİCARETİNE YÖN VEREN BİR LİMAN: KYZİKOS  
ANTİK KENTİ HYTOS LİMANI**

**Korkmaz MERAL**

*Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü  
kmeral@atauni.edu.tr*

**Ahmet Cuneydi HAS**

*Arş. Gör. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü  
ahmetchas@gmail.com*

**Geliş Tarihi:** 2017.03.17

**Kabul Tarihi:** 2017.04.01

**Öz**

Arkeoloji alanında gelişmekte olan “Liman Arkeolojisi” limanları, batıkları ve su altında kalmış kalıntıları kendisine konu edinen Sualtı Arkeolojisinin bir dalını oluşturmaktadır. Ne yazık ki ülkemiz kıyı bölgelerinde çok sayıda antik yerleşim yeri olmasına rağmen, buralardaki sualtı çalışmaları hala istenilen seviyeye ulaşamamıştır. Anadolu kıyıları, limanların varlığıyla çok büyük bir potansiyele sahiptir. Batı Anadolu kıyılarında, bugün bile kalıntılarına rastlanmakta olan birçok antik liman bulunmaktadır. Anadolu’nun batı kıyıları Yunanistan’dakiler kadar olmamakla beraber iyi korunmuş koy ve limanları barındırmaktaydı. Bir toplumun refah düzeyi, kültür ve medeniyetinin gelişmişliği hiç şüphe yok ki ekonomik etkinliğine bağlıdır. Güçlü bir ekonominin can damarını ise canlı bir ticaret ağı meydana getirmektedir. Kyzikos sahip olduğu stratejik konumunun yardımı ile Antik Mysia bölgesinin deniz ticaretini elinde tutan en önemli kenttir. Karadeniz, Marmara ve Ege Denizi arasındaki ticaret akışında önemli bir yere sahip olan kent, ekonomik olduğu kadar siyasi açıdan da muhatabı olan diğer kentler arasında erişilmez bir konuma sahip olmuştur. Bu ayrıcalıklı konumuna da kentin güneyinde bulunan limanlar oldukça önemli bir katkı sağlamışlardır.

**Anahtar Sözcükler:** Kyzikos, Liman, Ticaret, Anadolu

**West Anatolia to Trade a Directing Port: Kyzikos Antique City Hytos Port**

**Abstract**

Harbor Archeology developing in the field of archeology, a branch have been created of Underwater Archeology. Unfortunately, although there are many ancient settlements in the coastal regions of our country, underwater studies has not reached the desired level in here. Anatolian coast has a great potential with the existence of ports. There are many ancient harbors the remains are found even today in west Anatolian coast. West coast of Anatolia has well-preserved coves and harbors together with not as much as in Greece. The level of prosperity of a society, depends on to economic activity with development of culture and civilization. The heartland of a strong economy creates a live trade network. With the help of the strategic location that Kyzikos is the most important ancient city of Mysia that holds maritime trade. In trade flows between Black Sea, Marmara and Aegean Sea, city with an important place, have an inaccessible position as economical as it is affordable, between the other cities that are politically. In this privileged position, have made a very important contribution harbors in the south of the city.

**Key Words:** Cyzicus, Port, Trade, Anatolia

### **Kyzikos'un Konumu**

Balıkesir İli Erdek İlçesi sınırları içerisinde yer alan Kyzikos antik kenti (Strabon, 1993: 60), Marmara Denizi'nin güneyinde yer alan Kapıdağı Yarımadası'nın anakara ile birleştiği kıstağın kuzeyinde, Bandırma-Erdek karayolunun 9. km'de yer almaktadır (Koçhan, 2011:11) (Foto: 1). Anadolu'nun antik dönemden günümüze ulaşmış en önemli kentlerinden birisi olan Kyzikos: Kuzeyde; Hamamlı, Belkıs ve Çeltikçi köyleri doğuda; Aşağıyapıcı Köyü ve Bandırma Körfezi güneyde; Edincik-Bandırma karayolu batıda ise Erdek Körfezi ile çevrilidir (Tekin, 2007:40).

Antik dönemde Anadolu'nun en stratejik bölgelerinden birisi olarak karşımıza çıkan Kyzikos antik kentindeki bilimsel kazılar, Doç. Dr. Nurettin Koçhan'ın başkanlığında Anadolu'nun en büyük tapınağı olarak bilinen Hadrian Tapınağı'nda sürdürülmektedir. Bunun yanı sıra Amfiteyatro, Nekropol, Metroon, Bouleterion, Tiyatro ve Akropol gibi unsurlar da kentin dikkat çekici diğer yapıları arasında gösterilebilir.

### **Kyzikos'un Tarihi**

Ege Denizi ve Çanakkale Boğazı yoluyla Karadeniz'e açılırken uğradıkları Kyzikos'taki Pelasgları yenen Miletoslular, Kapıdağı Yarımadası'nı kara ile birleştiren dar bölgede iki limanı olan Kyzikos kentini kurmuşlardır (Mansel, 1998:168). Bundan dolayı Kyzikos kentinin tarihi çağları, Yunan kolonizasyon süreci (Cook, 1946:71) olan MÖ 8. yüzyılın ortalarında Miletos'un kolonisi olmasıyla başlar (Koçhan, 2011:119; Akurgal, 1993:238; Mansel 1998:168; Meral, 2000:14). Bölgenin de zaten stratejik ve ekonomik açıdan elverişli bir konumda yer alması bu süreci hızlandırmıştır (Mansel, 1998:168).

Miletos'un yönetimi MÖ 6. yüzyılın ortalarında Pers İmparatorluğu'nun, Lidya Krallığına son vermesinin ardından Anadolu'nun birçok kenti gibi Kyzikos'ta Pers egemenliği altına girmiştir (Tekin, 2007:40). Neredeyse iki asır süren bu dönem MÖ 334 yılında Makedonyalı Büyük İskender'in Persleri geri püskürtmesiyle sona ermiş ve Kyzikos idari açıdan bağımsızlığına kavuşmuştur (Koçhan, 2011:119).

Roma İmparatorluğu Dönemine gelindiğinde ise bütün Anadolu'yu kapsayan refah ve huzur ortamı Kyzikos'ta da kendini göstermiştir. Bunun sonucunda da kentte yapılanma artmış, bir taraftan eski yapılar onarılırken, diğer taraftan pek çok anıtsal yapı inşa edilmiştir. Fakat bölgenin deprem kuşağı üzerinde bulunması sık sık depremlere neden olmuş ve nihayetinde MS 6. yüzyılın ortalarında meydana gelen depremden sonra kent halkının büyük bir bölümü Erdek'e (Artake) göç etmiş ve kent eski önemini kaybetmiştir (Koçhan, 2011:37).

### **Kyzikos'un Tarihinde Hytos Limanı'nın Konumu ve Önemi**

Antik Çağ'da bölge ticareti ve sahip olduğu konumu ile Kyzikos tarihte adından çok söz ettirmiştir (Lloyd, 2007:82). Bu konumu nedeniyle de hem Çanakkale Boğazı (Hellespontos) hem de Marmara Denizi'ni (Propontis) kontrol noktasında deniz ve kara ile iç içe olmuş ve Arkaik dönemden Doğu Roma İmparatorluğu dönemine kadar önemli bir merkez olarak kalmayı başarmıştır (Koçhan, 2011:207-212).

Kyzikos antik kentinin yukarıda saydığımız özelliklere sahip olmasında şüphesiz limanlar önemli bir rol üstlenmişlerdir. Bu katkılar sadece ekonomik yönden değil kültürel ve siyasal açılardan da kentte kendini göstermiştir. Sahip olduğu stratejik konumunun yardımı ile Antik Mysia bölgesinin deniz ticaretini elinde tutan kentin (Strabon, 1993:8-11) güneybatısındaki *Hytos*, güneyinde kara içerisinde kalan *Panarmos* ve güneydoğusunda sualtındaki *Thrakikos* limanları bunun en büyük göstergesidir (Foto: 2).

Günümüzde mendireği tamamıyla su altında kalan ve antik dünyanın deniz ticaretinde son derece önemli bir yere sahip olan Hytos Limanı (Hasluck, 1909:6-18; Koçhan, Meral, Motor, Has, 2011; Koçhan, 2011; Koçhan, Meral, 2015). (Çizim: 1), sayesinde Çanakkale Boğazı üzerinden Ege ve Akdeniz kıyılarındaki kentlerle deniz ticareti yapılabilmıştır (Foto: 3).

Liman hakkındaki bilgiler antik kaynaklardan ve 2009 yılında Kyzikos kazı ekibi ve Bursa Uludağ Üniversitesi Arkeoloji bölümünün ortak olarak gerçekleştirdiği sualtı araştırmalarından elde edilmiştir (Koçhan, Meral, Motor, Has, 2011:191) (Foto: 4). Limanın güneybatı-kuzeydoğu doğrultulu mendireği, kesme taş, moloz taş ve harç kullanılarak yapılmıştır. Hytos Limanının mendireğinin kuzeyi yani karayla olan bağlantılı kısmı tamamen kumlar altında kalmıştır. Sualtındaki araştırmalar ve temizlik çalışmaları sırasında mendireği meydana getiren ve 1.00 m ile 2.50 m arasında değişen ölçülere sahip olan blok taşlarının neredeyse tamamı midye, denizyıldızı ve yosunlarla kaplanmış durumdaydı (Foto: 5). Mendireğin güneybatı ucundan başlayarak karaya doğru yaklaşık 238 adet blok taştan meydana geldiği tespit edilmiştir. Bu taş bloklar üzerinde zıvana ve kenet izleri saptanmasına karşın yapılan su altı araştırmalarında taşların birbirine bağlanmasını sağlayan demir ya da kurşunla karşılaşılmamıştır. Blok taşların iç kısımlarında kalan moloz taşlar Roma harcıyla birbirine bağlanmıştır. Mendireğin güneydoğu ucunda deniz yüzeyine yakın bir derinlikte, 1.00 x 0.95 m. ölçülerinde kare formlu üç delikli bir de taş çapa bulunmuştur (Koçhan, Meral, Motor, Has, 2011:191) (Foto: 6).

MÖ 5. yüzyılın sonlarında kentin yaşadığı en büyük deniz savaşı olan “*Kyzikos Savaşı*”nda Atinalı Alkibiades’in donanmasının Kyzikos limanlarına demirlemesi Hytos Limanının Klasik Dönemlerden itibaren kullanıldığına işaret etmektedir (Hasluck, 1909:167; Littman, 1968:265-272). MS 7. yüzyılda Emeviler Dönemi’nde Konstantinopolis’in (İstanbul) Araplar tarafından kuşatılması sırasında Arap donanmasının Kyzikos’u üs olarak kullandığı ifadesi ise üç liman içerisinde en uzun süre kullanım gördüğünü ve işlek bir liman olduğunu göstermektedir (Ostrogorsky, 1981:115). Kullanılan malzeme, yapım tekniği ve Kyzikos Antik Kenti’nin tarihi ışığında mendireğin MS 1-2. yüzyıllarda Hadrian Döneminde yoğun olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Ortaçağ’ın yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu döneminde de kullanıldığı düşünülen, bu limanla ilgili daha kesin sonuçlar ileride yapılacak kazı ve sondajlarla ortaya konulacaktır.

### Ticaret

Bir toplumun refah düzeyi, kültür ve medeniyetinin gelişmişliği hiç şüphe yok ki ekonomik etkinliğine bağlıdır. Güçlü bir ekonominin can damarını ise canlı bir ticaret ağı meydana getirmektedir. Ne yazık ki ülkemiz kıyı bölgelerinde çok sayıda antik yerleşim yeri olmasına rağmen, buralardaki sualtı çalışmaları hala istenilen seviyeye ulaşamamıştır. Limanların varlığıyla çok büyük bir potansiyele sahip olan Batı Anadolu kıyılarında bugün bile kalıntılara rastlanmakta olan birçok antik liman bulunmaktadır. Marmara Denizi ve Ege Denizi'nin kıyılarında birbirlerinden çok da uzak olmayan adacıkların fazlalığı ana karadaki insanların çok erken dönemlerden itibaren denize açılmalarını tetiklemiştir.

Kültür tarihi açısından çok önemli bir konumda yer alan Marmara Denizi kıyılarında yer alan kentler, ticaret sayesinde değişim ve gelişimleri açısından her dönem aktif bir durum sergilemişlerdir. Bu gelişim kendini sadece ekonomi alanında değil kültürel ve siyasal alanlarda da hissettirmiştir. Kent içerisinde birçok yapının özellikle de hem tiyatro hem de amfiteatr gibi mimari eserlerin olması Kyzikos'un nüfusunun yoğunluğunu göstermektedir. Ayrıca bölgede değişen siyasi olaylara yön vermesi de önemini kanıtlamaktadır. Anadolu'nun batısında bulunan bu liman kentleri, hem Ege dünyası hem de Anadolu'nun iç kesimleri arasında bir köprü vazifesi görmüştür. Bu noktada Kyzikos antik kenti hem coğrafi konumu hem de ekonomik yapısıyla adından çok söz edilen bir kent olmuştur.

Marmara Denizi'nde Kyzikos' un iki yüzden fazla gemiyi alabilecek korunaklı limanlarından bahsedilmektedir (Strabon, 1993:60; Lloyd, 2007:82). Bu hem gemi sayısı hem de limanın kapasitesi düşünüldüğünde deniz ticaretine verilen önemi göstermektedir. Bu limanlar, ekonomik hareketliliğin çok fazla olduğu, ticaretin yoğun olarak yaşandığı kentin en önemli unsurlarındandır.

Batıda Troya ve Aiolis, güneyde Lidya, doğuda ise Frigya ve Bitinya ile çevrili olan Mysia bölgesinin ve antik Anadolu'nun en ünlü kentleri arasında bulunan Kyzikos, ticaret yollarının üzerinde bulunması sebebiyle kısa zamanda zenginleşmiş ve Batı Anadolu'nun en güzel kentlerinden birisi olmuştur (Mansel 1998:499). Bu avantajlı durumunu iç denizin ortasında yer alması ve kentin bunu çok iyi kullanması sağlamıştır.

Anadolu'nun kuzey kıyılarında Sinope (Sinop), Amisos (Samsun), Kerasos (Giresun) ve Trapezus (Trabzon) gibi çok önemli koloni kentlerinden Kolkhis ve Tauris (Kırım Yarımadası) gibi Karadeniz'in doğusu ve kuzeyine dek ticari ilişkiler yapılmıştır. Marmara'da Byzantion (İstanbul), Lysimakheia (Bolayır), Priapos (Kara Biga) ve Parion (Kemer Köyü), Çanakkale Boğazı'nda; Lampsakos (Lapseki), Abydos (Nara Burnu), Sestos ( Akbaş), gibi koloni kentleri aracılığıyla da tüm Ege dünyasına nüfuz edilmiştir (Çizim 2). Bu ticari rota sadece Akdeniz-Ege-Karadeniz'de bulunan kıyı kentleriyle gerçekleşmemiş ayrıca kara yoluyla Pergamon'a ve Kral yolunun bittiği Lidya Uygarlığının başkenti Sardes'e kadar uzanmıştır. Hellenistik Dönemde Kyzikos'un müttefiki olarak karşımıza çıkan Pergamon Krallığı'nın başında bulunan Philetairos'un kente hububat ve para yardımının yanında asker de göndermesi bu ilişkiyi kanıtlar niteliktedir (Magie, 2002:56). Kent sınırlarının oldukça genişlediği ve Gönen Çayı (Aisepos Irmağı)

boyunca içerilere kadar uzanarak, Pergamon sınırına kadar ulaştığı bilinmektedir (Hasluck, 1909:181; Magie, 2002:56). Bu dönemde kent, Batı Anadolu'nun dünyaya açılan kültürel bir merkezi haline gelmiştir.

Pergamon'un vasiyet yoluyla Roma'ya bağlanmasından sonra da bu ticari ilişkiler devam etmiştir. Ephesos'ta bulunan ve İmparator Nero dönemine tarihlenen bir yazıtta ise "Denizden kim bir şey alıp götürüyorsa bunu vergisinde belirtmeli, Khalkhedon, Daskyleion, Apollonia, Kyzikos, Priapos, Parion ve Lampsakos gibi kentlerin adının geçmesi Kyzikos'un önemli bir deniz ticaret merkezi olduğunu göstermektedir (Koçhan, 2013, 78).

Kyzikos' un belirttiğimiz bu uzak bölgelere kadar genişleyip antik dönemin en parlak kentlerinden biri olmasının en önemli somut delilleri ise: *Cyzicene* olarak anılan elektron sikkelerdir. Bu sikkelerin Anadolu'nun kuzeybatısı ve kuzeyi dışında Yunanistan, Bulgaristan, Romanya ve Kırım Yarımadası'nda kullanılmış olması kentin çevresindeki bölgelerle yoğun ticari ilişkilerinin kanıtıdır (Mildenberg, 1994:1-12). Üzerinde genellikle *Ton Balığı*'nın işlendiği *Cyziceneler*, sıra dışı ve eşsiz güzellikleriyle uluslararası ticarete hem karada hem de denizde vazgeçilmez ödeme araçları olarak kullanım görmüşlerdir (Price, 2001:72) (Foto:7). Sikke darbının MÖ 6. yüzyıldan Hellenistik Döneme kadar uluslararası niteliğini devam ettirmesi kentin ekonomik gücünün göstergesidir. Bu dönem kent sikkelerinin değer ölçülerinin *Kyzikos Stateri*'ne (Stater, sikkelerde kullanılan en büyük ağırlık birimi) göre ayarlanması bu gelişmeyi kanıtlar niteliktedir (Yaylalı, 1988:12-15; Koçhan, 2011:119).

Anakentler ile kolonileri arasındaki ticari ilişkiler çeşitli ürünler üzerinden sürdürülmüştür. Kyzikos antik kenti, üzüm ve zeytinin yanı sıra zeytinyağı, şarap, balık, vücut yağı, parfüm ve merhem gibi ihraç ürünlerine sahipti. Karadeniz'e özellikle Kırım Yarımadası kıyısında bulunan kentlere zeytin, zeytinyağı ve şarap satarak bu alandaki faaliyetlerini daha da güçlendirmiştir (Magie, 2002:38). Strabon'un kent yönetiminin hazine ve tahıl da tartışma konusuna aldığı belirtmesi ticarete verilen önemi vurgulamaktadır. Roma Döneminde de Kyzikos'un zeytin ağaçları ve üzüm bağlarının ticari yönden büyük önem taşıdığını antik yazarların verdiği bilgilerden öğreniyoruz. Günümüzde dahi bu bölge ekonomisinde üzüm, zeytin, zeytinyağı ve balıkçılık en önemli gelir kaynakları arasında yer almaktadır.

Zamanla kentlerin büyümesi ve barındırdığı nüfuslarının artması özellikle temel besin kaynağı olan tahıla ihtiyacı arttırdığı gibi bu koloni kentlerinin kurulmasına ortam hazırlamıştır (Schwertheim, 2004:30). Yukarıda saydığımız ürünlerin yanında denizlerdeki tahıl ticareti açık denizlere olan ticaretin daha da yoğunluk kazanmasını beraberinde getirmiştir (Casson, 2002:110).

### **Sonuç**

Sonuç olarak bu çalışmada: Ticari rotalar üstünde bulunan kıyı kentleri ile Kyzikos kentinin ilişkileri nasıl olmuştur? Ticaret sırasında hangi ürünlerin ithalat-ihracatı yapılmaktadır? Soruları cevaplandırılmaya çalışılmıştır.

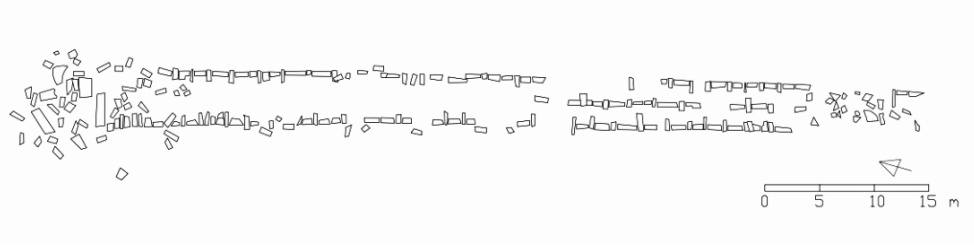
Kyzikos kentinin stratejik konumunu çok iyi değerlendirmesi yalnızca siyasi ve kültürel açıdan değil ekonomik yönden de bölgenin önemli bir kültür merkezi ve liman kenti olmasını sağlamıştır. Kent, sadece bulunduğu bölgeyi değil çağdaşları olan kentlerinde gelişimine ön ayak olmuştur. Kyzikos'un o dönemin diğer kentlerinde görülmeyen bir biçimde hem deniz ticaretini hem de kara ticaretini etkili bir biçimde kullanması Anadolu ticaretinde her zaman övgüyle anılmasına sebep olmuştur. Kentin böylesine parlak bir tarih yaşamasında, kuruluş tarihinden itibaren geç dönemlere kadar aktif olarak kullanılan Hytos Limanı çok önemli rol oynamıştır.

Anadolu'nun doğusunda olduğu gibi batısında da her yönden ve her dönem çok güçlü uygarlıklar var olmuştur. Kıtalar arasında bir geçiş güzergâhı olan Anadolu'da kurulan uygarlıklar, dünya kültür mirasına pek çok şey bırakmıştır. Çok zengin bir kültürü bünyesinde barındıran ve zincirin en önemli halkasını oluşturan Anadolu Kyzikos gibi kentler vasıtasıyla genel anlamda bunu avantaja dönüştürmeyi başarabilmiştir.

## Kaynakça

- Akurgal, Ekrem, (1993). *Anadolu Uygarlıkları*. İstanbul.
- Casson, Lionel, (2002). *Antik Çağda Denizcilik ve Gemiler*. İstanbul.
- Cook, R. , Manuel, (1946). "Ionia and Greece in the Eight and Seventh Centuries B. C.". *JHS*. LXVI.
- Hasluck, Frederick W. , (1909)." The Marmara Islands", *JHS*, 29.
- Koçhan, Nurettin, (1991). "Kyzikos 1989 Kazısı. Hadrian Tapınağı Mimari Bezemeleri". *Türk Arkeoloji Dergisi*. 29.
- Koçhan, Nurettin, (2011). Kyzikos Tarihi ve Mimari Kalıntıları. Bursa.
- Koçhan, Nurettin, Kyzikos, (2013). "Hellespontus'da Bir Eyalet Merkezi". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* ". 31, ss. 69-91. Erzurum.
- Koçhan Nurettin, Meral Korkmaz, Motor Hacer, Has Ahmet Cüneydi. (2011) "Kyzikos, 2009". 32. *Kazı Sonuçları Toplantısı 1. Cilt*. Allame Tanıtım & Matbaacılık Hizmetleri. Ankara.
- Koçhan Nurettin - Meral Korkmaz, (2014). İkinci Dönem Kyzikos Kazıları 2006-2013". *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü 40. Kurulu Yılı Armağanı Anadolu'nun Zirvesinde Türk Arkeolojisinin 40 Yılı*. (ed. Hasan Kasapoğlu- Ali Mehmet Yılmaz). Ankara.
- Koçhan, Nurettin – Meral, Korkmaz, (2015). "Kyzikos'ta Yapılan Kazı ve Sondajlarla İlgili Bir Değerlendirme". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. 35. Erzurum.
- Leo, Mildenberg, (1994). The Cyzicenes: a Reappraisal, *American Journal of Numismatics*.
- Littman, Robert J. , (1968). "The Strategy of the Battle of Cyzicus". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 99.
- Lloyd, Seton, (2007). *Türkiye'nin Tarihi Bir Gezginin Gözüyle Anadolu Uygarlıkları*. (çev. Ender Varinlioğlu). Ankara.
- Magie, David, (2002). *Anadolu'da Romalılar Batı Anadolu ve Zenginlikleri*, (çev. Nezih Başgelen). İstanbul.
- Mansel, Arif Müfit, (1998). *Ege ve Yunan Tarihi*. Ankara.
- Meral, Korkmaz, (2000). *Kyzikos Amphitheatr'ı Işığında Amphitheatrlarda Düzenlenen Oyunlar*. İstanbul.
- Ostrogorsky, Georg, (1981). *Bizans Devlet Tarihi*. (çev. Fikret Işıltan). Ankara.
- Price, Martin, (2001). *Hellen Dünyasında Sikke*. (çev. Oğuz Tekin). İstanbul.
- Schwertheim, Elmar, (2004). *Antik Çağda Anadolu*. (çev. Nuran Batu). İstanbul
- Strabon, (1993). *Antik Anadolu Coğrafyası (Kitap:XII, XIII, XVI)*. (çev.A. Pekman), İstanbul
- Tekin, Oğuz, (2007). *Eski Anadolu ve Trakya*. İstanbul
- Yaylalı, Abdullah, (1988). "Antik Kyzikos Kenti ve Geleceği Üzerine Düşünceler". *I. Kyzikos Paneli*. Bandırma.





Çizim 1: Hytos Limanının Çizimi



Çizim 2: Marmara ve Karadeniz'de Bulunan Koloni Kentleri





*Foto 3: Hytos Limanı Kalıntıları*



*Foto 4: Hytos Limanı Sualtı Çalışmaları*



*Foto 5: Hytos Limanı Temizlik Çalışmaları*



Foto 6: Bulunan Taş Parça



Foto 7: Ton Bahıgının İşlendiği Cyzicene



## SMYRNA'DA ASKLEPIOS KÜLTÜ

Duygu AKAR TANRIVER

Yrd. Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü  
duygu.akar@deu.edu.tr

Geliş Tarihi: 2017.03.27

Kabul Tarihi: 2017.03.28

### Öz

Pausanias'a göre Asklepios kültü Smyrna'ya Pergamon'dan getirilmişti ve onun zamanında Smyrna'da deniz kenarında bir Asklepieion bulunuyordu. Ömrünün uzun bir kısmını kentte geçiren ünlü hatip Aelius Aristides de, en sık başvurduğu tanrılardan biri olan Asklepios'un Smyrna'daki tapınağından söz eder. Gerçekten de gerek antik kaynaklara gerekse epigrafik buluntulara bakılacak olursa kentteki önemli kültlerden birisi de tıp ve sağlık tanrısı Asklepios kültürüdür. Nitekim, son yıllarda Smyrna Agorası'nda ve Bayraklı'daki Eski Smyrna kazılarında da Asklepios kültü ya da sağlıkla ilişkili önemli veriler açığa çıkarılmıştır. Bu çalışmada kentteki Asklepios kültürüne ilişkin eski bilgiler, Eski ve Yeni Smyrna kazılarında ortaya çıkarılan arkeolojik veriler ışığında değerlendirilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** İonia, Smyrna, Asklepios, Kült, Yunan Dini

### Asclepius Cult in Smyrna

#### Abstract

According to Pausanias cult of Asklepios has been brought to Smyrna from Pergamon and an Asklepieion was founded near the sea in the city. Famous orator Aelius Aristides who spent most of his time in the city also mentions the Temple of Asklepios, one of the gods he consulted the most. According to literary and epigraphic sources one of the most important cults in the city is of Asklepios, God of medicine and health. During recent years important findings related to the cult of Asklepios or health has been recovered from the excavations in the Agora of Smyrna and Palaia Smyrna in Bayraklı. In this study our knowledge of the Cult of Asklepios will be re-evaluated in the light of archaeological evidence recovered from the excavations at Palaia and Nea Smyrna.

**Key Words:** İonia, Smyrna, Asclepius, Cult, Greek Religion

#### Giriş

Smyrna, Batı Anadolu'da, anakaraya derin bir girinti yapan İzmir Körfezi'nin doğu kıyısında, merkezi ve stratejik bir konuma sahip bulunan bir antik Yunan kentiydi. Bugün modern İzmir'in kuşattığı Smyrna, antik dönemde iki farklı noktada kurulmuştu. Muhtemelen yerli halklar tarafından kurulan, sonradan ise önce Aioller ve hemen ardından İonlar tarafından yerleşilen Eski Smyrna, körfezin kuzeydoğu köşesinde Yamanlar Dağı'nın eteğinde, verimli bir ovanın kenarında yer almaktadır. İzmir'in Bayraklı İlçesi sınırlarındaki Bayraklı Höyüğü (Hacı Muço tepesi ya da Tepekule) olarak bilinen alçak tepenin üzerinde yer alan Eski Smyrna, İ.Ö. 4. yüzyıl

sonunda terkedilir ve kent körfezin en derin noktasında yer alan Kadifekale (Pagos) üzerinde ve eteklerindeki yeni yerinde tekrar kurulur. Kuruluşu Büyük İskender'le ilişkilendirilen Yeni Smyrna, Roma İmparatorluk Dönemi'nde çok gelişir ve Pergamon ve Ephesos'la yarışan bir metropolis haline gelir. Her iki Smyrna'da da 1930lu yıllardan beri kesintilerle devam eden kazılar, önemli arkeolojik sonuçların yanı sıra kentin antik dönemdeki sosyal ve dinsel hayatına ilişkin çok önemli veriler de sağlamaktadır<sup>1</sup>.

Gerek antik edebi kaynaklara gerekse epigrafik buluntulara bakılacak olursa Smyrna'daki önemli kültürlerden birisi de tıp ve sağlık tanrısı Asklepios kültürüdür. Homeros'un İlyada'sında bir ölümlü olarak adı geçen Asklepios<sup>2</sup>, sonradan bir tanrı haline gelmiş ve mitolojide Apollon'un ve sıklıkla ölümlü Koronis'in oğlu olarak tanınmıştır. Burada, Asklepios'un doğumuna ya da onun soyuna ilişkin mitler bir tarafa bırakılarak, Yunan pantheonuna en son katılan tanrılardan birinin kültürüne ilişkin Smyrna'da saptanan veriler ele alınacaktır<sup>3</sup>.

Kentteki Asklepios tapınaklarına ilişkin en önemli bilgiler M.S. 2. yüzyılda eser vermiş olan Pausanias ve yine aynı yüzyılın ikinci yarısında Smyrna'da yaşayan ünlü hatip Aelius Aristides'tir (M.S. 117/8-180). Pausanias'ın “deniz kenarındaki Asklepieion benim dönemimde Pergamon'dan Smyrna'ya getirildi”<sup>4</sup> ve “Benim zamanımda, Smyrnalıları Koryphe tepesi ile içine başka suyun akmadığı bir deniz girintisi arasındaki yerde bir Asklepios tapınağı inşa ediyorlardı”<sup>5</sup> şeklindeki ifadelerinden, kültürün Pergamon'dan M.S. 2. yüzyılda taşındığını ve Değirmen Tepe (Susuz Dede civarı-Hatay) yakınlarındaki kıyıda bir Asklepieion inşa edilmeye başlandığı anlaşılmaktadır. Koryphe, Değirmen Tepe ile lokalize edildiğinden, Pausanias'ın bu ifadelerinden hareket eden bazı araştırmacılar 19. yüzyılda Değirmen Tepe'deki tapınak kalıntılarının Asklepieion olduğunu ileri sürse de, bu tapınağın Asklepieion'la ilişkisi bulunmadığı anlaşılmaktadır. Tepe üzerinde 19. yüzyılda saptanan önemli kalıntıların ise Zeus Akraios'a ya da Hadrianus'a adanmış büyük bir tapınağa ait olduğu konusundaki tartışmalar hala devam etmektedir<sup>6</sup>.

Kendinde var olduğuna inandığı hastalıklardan kurtulmak için bütün ömrü boyunca çaba sarfeden ünlü hatip Aelius Aristides de Asklepieion'un kendi zamanında “dış liman” yakınında hala yapılmakta olduğunu belirtmektedir (M.S. 2.

<sup>1</sup> Eski Smyrna kazıları hakkında bk Akurgal 1997 ve Tanrıver ve diğ. 2017. Yeni Smyrna'daki son çalışmalar için bk. Ersoy 2016. Bu arada, Eski Smyrna kazıları başkanı Cumhuriyet Tanrıver'e ve Yeni Smyrna kazıları başkanı Akın Ersoy'a, orijinal kazı malzemelerini kullanmama izin verdikleri için burada teşekkür ederim.

<sup>2</sup> Homeros, *Iliada* II.2.731.

<sup>3</sup> Bu çalışma 23-24 Eylül 2016 tarihinde İzmir'de gerçekleştirilen II. Uluslararası Smyrna/İzmir Araştırmaları Çalıştayı'nda sunulan bildirimizden geliştirilmiştir. Asklepios'un kimliği, bir tanrı olarak kabul edilmesi ve mitleri hakkında şu eserlere başvurulabilir: Burkert 1985, 203-207 ve Garland 1992, 82-98, 116 v.d. Smyrna'daki Asklepios kültürü hakkında genel olarak bk. Cadoux 1938, 203-206 ve Muir 2005, 126.

<sup>4</sup> Pausanias 2. 26. 9

<sup>5</sup> Pausanias 7. 5. 9

<sup>6</sup> Bu konudaki eski tartışmalar hakkında bk. Cadoux 1938, 202 not. 3 ve 204-205. Tapınağın ithaf edildiği tanrı hakkında Bk. Burrell 2003, 40-44.

yüzyıl ortası)<sup>7</sup>. Aristides, *Hieroi Logoi* (Kutsal Sözler) adlı eserinin başka bir yerinde ise kentteki gymnasion'lardan birindeki Asklepios tapınağından söz eder<sup>8</sup>. Bir diğer yerde ise, Kurtarıcı Asklepios'un (Soter) ilk olarak "ılıcalarda" (Agamemnon Ilıcaları-Balçova) kehanet yaymaya başladığını belirtir<sup>9</sup>. Cadoux'ya göre Pausanias ve Aristides aynı Asklepios tapınağından söz ediyor olabilirler. Ama yine de Smyrna'da iki ayrı yerde iki Asklepios tapınağının yer alması da mümkün görünmektedir<sup>10</sup>. Asklepios müridi olan Aristides, Smyrna halkı tarafından Asklepios kültü rahibi olarak da atanmıştı. Ancak kısa bir süre sonra Roma valisi Glabrio tarafından kendisine tüm kamu yükümlülüklerinden muafiyet verilince, teklif edilip de kabul etmediği diğer görevler gibi bundan da kurtulmuştur<sup>11</sup>. Aristides'in Asklepios için bir ilahi kaleme aldığını da biliyoruz. İlahisinde tanrıya şöyle seslenir: (Satır 13-17:) "*Sen beni Roma'nın yöneticisinin arkadaşı yaptın. Senin sayende, kutsal Bithynia ülkesinin içinde yer alan ve tanrısal Teuthras'ın ülkesindeki şehirlerde onurlandırıldım. Sana sesleniyorum ve seni yüceltiyorum, çünkü ...*"<sup>12</sup>. Hayatı boyunca hastalıklarından kurtulmak için Asklepios'a başvuran Aristides, bir keresinde kış ortasında tanrı ona şehrin önünden geçen nehirde yıkanmasını emredince, soğuk havada nehre girmiş ve "Asklepios Büyüktür" yakarışları içinde yıkanmıştı<sup>13</sup>. Tanrının başka bir emriyle ise, kendisinden kentin içinden geçen akarsuyun denize ulaştığı noktada akarsuyun karşısına geçmesi, orada çukurlar kazması ve çukurlara tanrılar için adaklar bırakması, sonra nehrin öte tarafına geçip ortalığa para saçması ve en son da Asklepios Tapınağında eksiksiz kurban törenleri düzenlemesi, oraya kutsal çanaklar yerleştirmesi ve kurban etleriyle çevresindekilere ziyafet düzenlemesi istenmişti. Bu arada bedeninin tümünü kurtarmak içinden ondan bir parçayı feda etmesinin (Pars pro toto) sembolü olarak yüzüğünü Telesphoros'a sunacaktı<sup>14</sup>. Aristides, tanrıya Smyrna'da, Zeus Asklepios adı altında tapınıldığından da bahseder<sup>15</sup>. Pergamon'da da benzer şekilde bir Zeus Asklepios tapınağı olduğu bilinmektedir.

Kentteki Asklepios kültüründen söz eden bir başka yazar olan Philostratos ise, M.S. 2. yüzyılın sonlarına doğru Lykia'lı sophist Herakleides'in *Asklepios Gymnasionu*'nda tavanı altın yıldızla kaplı bir zeytinyağı çeşmesi yaptırdığından söz etmektedir<sup>16</sup>. Bu ifadeden yola çıkarak, Aristides'in bahsettiği gymnasion'daki Asklepieion'nun, bu gymnasion'a tanrının isminin verilmesine neden olduğunu düşünmek mümkündür.

<sup>7</sup> Aristides, *Hieroi Logoi*, 26, 531.

<sup>8</sup> Aristides, *Hieroi Logoi*, 26, 531.

<sup>9</sup> Aristides, *Hieroi Logoi*, 26, 446.

<sup>10</sup> Cadoux 1938, 204.

<sup>11</sup> Aristides, *Hieroi Logoi* 26,531-532. Bu konuda ayrıca bk. Cadoux 1938, 267-268; Tozan 2015, 273-274.

<sup>12</sup> Çeviri için bk. Özlem Aytacılar 2006, 206 no. 244.

<sup>13</sup> Aristides, *Hieroi Logoi*, 24, 468-471.

<sup>14</sup> Aristides, *Opera Omnia*, 6, 448. Konu hakkında ayrıca bk. Cadoux 1938, 203, 205.

<sup>15</sup> Aristides, *Opera Omnia*, 6, 64; *Hieroi Logoi*, 23, 456

<sup>16</sup> Philostratos, *VS* 613.



Smyrna'da Asklepios Paian yani hekim ve kurtarıcı sıfatlarıyla da tapım gören tanrının kültü hakkında epigrafik buluntular da önemli bilgiler vermektedir. Kentte bulunan ve M.S. 255 civarına tarihlenen bir yazıtta, meclisin ve vali Lollianus Avitus'un kararıyla belki tiyatronun sıralarından dördünün *phortegoi Asklepiastai* adlı hamallar derneğinin üyeleri için ayrılması kaydedilmektedir<sup>17</sup>. Yazıt, bir lonca kurmuş olan hamalların (*phortegoi*) himayesine sığındıkları Asklepieion'un liman civarında konumlandığını bir defa daha göstermektedir.

Smyrna'da bulunduğu şüpheli olan M.S. 2. yüzyıla ait bir yazıtta Hekim Tanrı Asklepios'u onurlandırmak için bir Zeus Soter heykelinin dikilmesinden söz edilmektedir<sup>18</sup>: "*Smyrnalı Quintus Valerius Iulianus 'hekim' Tanrı Asklepios'a Zeus Soter'in içi alçı (?) ile doldurulmuş gümüş heykelini kaidesiyle birlikte adadı. Bu yüzden iltifata değmez, değersiz ve lekesiz*".

Smyrna'da ele geçen ve yaklaşık olarak M.S. 200'e tarihlenen Hadrianus'a ölümünde sonra adanmış bir altarda, Asya valisi Gaius Iulius Valerius Licinianus'un, Asklepios rahibi olarak görev aldığı kaydedilmiştir<sup>19</sup>.

Pagos eteklerinde bulunan bir yazıt ise Asklepiades adlı Dokimeion'lu (Afyon-Karahisar yakınları-İscehisarlı) bir kişinin Apollon'a sunduğu bir adak şiiridir. Adının da işaret ettiği gibi Asklepios'a saygılı bir aileden gelen Asklepiades'in, şiirde insanların kurtarıcısı Asklepios'un bir imajını (heykel ?) tanrının babası Phoibos'a adadığı belirtilmektedir<sup>20</sup>.

Yine Roma İmparatorluk Devri'ne tarihlenen bir yazıt ise Diognetos adındaki birinin Asklepios Paian'a adasını kaydetmektedir<sup>21</sup>.

Yunan antolojisindeki bir şiir, Smyrna'daki Asklepiadai isimli doktorlar loncasının, tekrar inşa edilen deniz fenerinin büyük bir kısmını yaptırma işini üstlendiğini anlatmaktadır<sup>22</sup>. Ne yazık ki başka kaynaklarda ne bu loncaya ne de kentteki deniz fenerine ait bir bilgi bulunmaktadır.

Smyrna'daki Asklepios kültüne ilişkin veriler arasında nümizmatik buluntuları da saymak gerekir. Kentte basılan sikkelerde Asklepios tipi çok yaygın olmasa da, tanrının tasvirinin Marcus Aurelius (M.S. 161-180) döneminden itibaren kullanılmaya başladığı görülmektedir<sup>23</sup>.

Ahşıldık olduğu üzere, Theophorik isimler de kentteki Asklepios ile ilişkili aileler hakkında bilgi verebilir. Kent yazıtları üzerinde yapılan bir taramada Asklepiades, Asklepiake, Asklepiodoros, Asklepion ya da Asklepiodote şeklinde Asklepios'dan türetilmiş olan bir çok theophorik isme sahip 22 kişi ile karşılaşmıştır<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> Petzl 1987, 713.

<sup>18</sup> Petzl 1987, 757; Petzl 1990, s. 378.

<sup>19</sup> Petzl 1987, 595.

<sup>20</sup> Petzl 1987, 750

<sup>21</sup> Petzl 1987, 756.

<sup>22</sup> *Greek Anthology X*, 675.

<sup>23</sup> Örneğin bk. Klose 1987, 32; Lev. 41. Bu konuda ayrıca bk. Tozan 2015, 274.

<sup>24</sup> Bk. Petzl 1982, index. Ayrıca bk. Cadoux 1938, 206.



Resim 1: Bronz Smyrna Sikkesi, Arka Yüz, Asklepios, M.S. 175-177

Antik dönemde birçok alan gibi tıp da din ile bağlantılıydı. Antik Yunan'da Asklepios kültürünün ortaya çıkması ve yaygınlaşması, Hippokratik tıbbın ortaya çıkmasıyla aynı dönemde olmuştur<sup>25</sup>. Bugün hala değiştirilerek kullanılmaya devam eden ve hekimlerle diğer sağlık çalışanlarının mesleklerinin başında ettikleri Hipokrat yeminin, Hippokrates ya da onun bir öğrencisi tarafından kaleme alındığı kabul edilmektedir. Yemin metninin başlangıcında kişi, Apollon Iatros, Asklepios ve kızları Hygieia (hijyen/temizlik) ve Panakeia (Çare/İlaç) huzurunda söz verdiğini belirtirdi<sup>26</sup>.

Doktorlar'ın Asklepios kültü ile bağlantıları dönem içerisinde daha da artmıştır. Örneğin, Atina'da bulunan ve M.Ö. 3. yüzyıla tarihlenen bir yazıt halk hekimlerinin yılda iki defa Asklepios ve Hygieia'ya adak sunmak zorunda olduklarını kaydetmektedir<sup>27</sup>. Roma dönemine tarihlenen bir çok yazıttan, doktorların Asklepios'a adaklar sunduğu ya da Pergamon, Ephesos gibi şehirlerde düzenlenen Asklepieia oyunlarında hekimler arasında tıpla ilgili çeşitli alanlarda yarışmalar düzenlendiği bilinmektedir<sup>28</sup>. Doktorlarla Asklepios'un arasındaki bu yakın ilişki nedeniyle, kentteki Asklepios kültürünün temellerini araştırmak için Smyrna'da doğmuş ya da görev yapmış doktorları da dikkate almak yararlı olacaktır.

Smyrna'nın sağlıkla ilgili kurumları daha Hellenistik dönemde kurulmuştu. Doktorlarla Asklepios arasındaki bağlantıdan dolayı, Hellenistik dönemde Smyrna'da yerel bir Asklepios kültürünün varlığından da söz edilebilmesine olanak veren doktor Hikesios'un kurduğu tıp okulu, döneminin önemli eğitim merkezlerinden biriydi. "Sağlık İçin Maddeler Üzerine" adında bir kitabı olan Hikesios'un okulu hakkında Strabon, "*tıpkı babalarımızın zamanında Smyrna'da Hikesios'un kurmuş olduğu Erasistratos'çular okulu gibi*" bilgisini vermektedir<sup>29</sup>. Okulun M.Ö. 140 civarında ya da 1. yüzyıl içinde kurulmuş olabileceği tahmin edilmektedir. Okul bir dönem dikkat çeken bir kurum olsa da olasılıkla Strabon

<sup>25</sup> Özlem Aytaçlar 2006, 63.

<sup>26</sup> Hippokrates, *Orkos*.

<sup>27</sup> *IG II<sup>2</sup>*, 772; Özlem Aytaçlar 2006, 72.

<sup>28</sup> Hekimlikle ilgili yarışmaları kaydeden Ephesos yazıtları için bk. Özlem Aytaçlar 2006, 65 ve no. 43-51, 57-58.

<sup>29</sup> Strabon, 12.8.20. Hikesios hakkında ayrıntılı bibliyografya için bk. *RE*, Hikesios maddesi, (Gossen, 1913), 1593-1594; Nissen 2006, No. 154.

döneminde eski önemini kaybetmişti. Bununla birlikte ünlü doktor Galenos da bu okulda eğitim gördü ve Pergamon'da çalışmaya başladı<sup>30</sup>.

M.S. 5. yüzyılda yaşamış Romalı hekim ve tıp bilgini Caelius Aurelianus tarafından "Erasistratos öğretisini izleyenlerden" olarak tanımlanan Kharidemos<sup>31</sup>, adından az sonra bahsedeceğimiz tıp bilimine ilişkin bir çok kitabın yazarı Hermogenes'in babası olabilir. Eğer bu doğruysa, Kharidemos'u Erasistratos'çu okulun İzmir'deki bir geç dönem temsilcisi sayabiliriz. Belki onun yaşadığı dönemi M.S. 1. yüzyılın ilk yarısına tarihlenmek mümkündür<sup>32</sup>.

Şu anda Marsilya'da bulunan Smyrna kökenli bir mezar stelinde Smyrnalı bir doktor olan Hermogenes'in adı bulunsa da, metne "iatros (doktor)" ifadesinin modern zamanlarda eklendiği düşünülmektedir<sup>33</sup>.

Geç hellenistik devre ait olduğu anlaşılan bir mezar yazıtında da ismi...ippos şeklinde biten bir doktor kaydedilmektedir<sup>34</sup>.

Menodoros, M.Ö. erken 1. yüzyılda yaşamış olan, Galenos ve başka yazarlarda bahsi geçen Smyrna'lı bir doktordur<sup>35</sup>.

Diogenes Laertius tarafından anlatılan Heraklides, M.Ö. 1. yüzyılda yaşamış olan bir hekimidir<sup>36</sup>.

Marcus Modius Asiaticus'un, İzmir'de bulunan ve M.S. 2. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenen mezar büstünün üzerindeki yazıtta şu ifadeler yer almaktadır. "*Metodik okulun başkanı hekim Asiaticus, elveda! Ruhunda pek çok iyilik yaşadın, pek çok da acı çektin. Burada metodik okulun hekimi Marcus Modius Asiaticus yatıyor*"<sup>37</sup>.

Plinius ve Galenus'da sözü edilen doktor Solon'un, M.S. 1. yüzyıl ya da sonrasında yaşadığı düşünülmektedir<sup>38</sup>.

18. yüzyıl başlarında İzmir'de Halkapınar'da bulunan ve sonra British Museum'a götürülen bir mezar yazıtı<sup>39</sup>, M.S. 1. ya da 2. yüzyılda Smyrna'da yaşamış olan Hermogenes adındaki önemli bir hekim hakkında bilgiler vermektedir. Yazıtın başında iki dizelik bir şiir yer alır. Ancak şiirin üçüncü dizesi bilmediğimiz bir nedenle silinmiştir. Şiirin altında, Hermogenes'in yazdığı eserlerin bir listesi yer almaktadır. Yazıtın Hasan Malay tarafından yapılan çevirisi şöyledir<sup>40</sup>:

<sup>30</sup> Bu konudaki tartışma için bk. Cadoux 1938, 150-151.

<sup>31</sup> Caelius Aurelianus, *Acutorum Morborum* III, 15.

<sup>32</sup> Bu konuda bk. Cadoux 1938, 151, 233.

<sup>33</sup> Petzl 1982, 118. Nissen, karşı görüşlere rağmen Hermogenes'i Smyrna'lı doktorlar arasında saymaktadır. Nissen 2006, No. 152

<sup>34</sup> Petzl 1982, 532

<sup>35</sup> Galenos, *De Comp. Med. Sec. Loc.* VII, 3; Ayrıntılı bibliyografya için bk. Nissen 2006, No. 155.

<sup>36</sup> Diogenes Laertius V, 94. Nissen 2006, No. 156.

<sup>37</sup> Petzl 1982, 537, Benedum 1978; Özlem Aytacılar 2006, 125-126 no. 88.

<sup>38</sup> Plinius, *NH* 20. 220; Galenus, *De comp. Med. Sec. Loc.* III, 1; *De remed. Parab. II, praef.*

<sup>39</sup> Petzl 1982, 536, Nissen 2006, no. 159; Malay 2016.

<sup>40</sup> Malay 2016.

*Kharidemos oğlu Hermogenes 77 yıl hep tıp üzerine yazdı*

*O kadar ki, yaşı, yazdığı kitapların sayısından daha azdı*

[. . .silinmiş satır . . . . ]

*Yazdığı eserler: Hekimlikle ilgili 72 kitap, Tarihle ilgili olan eserleri: Smyrna Tarihi hakkında 2 kitap, Homeros'un Bilgeliği hakkında 1 kitap, Homeros'un Vatanı hakkında 1 kitap, Asya'daki Yerleşimler hakkında 2 kitap, Avrupa'daki Yerleşimler hakkında 4 kitap, Adalardaki Yerleşimler hakkında 1 (?) kitap, Asya Kentleri Arasındaki Mesafeler hakkında 1 kitap, Avrupa Kentleri Arasındaki Mesafeler hakkında 1 kitap, Savaş Taktikleri hakkında 2 kitap, Romalı ve Smyrnalıların Kronolojik Listesi*

Bu mezar yazıtında sözü edilen Hermogenes, olasılıkla Galenos'un hakkında bilgi verdiği Hermogenes ile aynı kişidir ve bu doktor İ.S. 1. Yüzyılda yaşamış olmalıdır<sup>41</sup>.

Galenos'un çeşitli eserlerinde sözü edilen "Hippokrates Öğretisine Giriş" ve "Anatomi" gibi kitapları yazdığı bilinen doktor Pelops, M.S. 2 yüzyıl ortalarında yaşamıştır. Aynı zamanda Galenos'un da hocasıdır<sup>42</sup>.

Aelius Aristides'in hakkında bilgi verdiği doktor Herakleon'un da M.S. 2. yüzyılda yaşadığı düşünülmektedir<sup>43</sup>.

Smyrnalı doktor Nikomedes'in M.S. 2. yüzyıl sonlarında yaşadığı tahmin edilmektedir. Roma'da bir kazıdan çıkarılan ancak İzmir'den götürülmüş olduğu düşünülen bir sütun altlığında İzmirli hekim Nikomedes'in, Boethos adındaki bir sanatçının daha eskiden yapmış olduğu yeni doğmuş bebek Asklepios'u canlandıran bir heykelini Asklepios'a adanması kaydedilmektedir. Anıtın kaidesinde yer alan üç dizeden oluşan övgü şiirinde Nikomedes Tanrıya Kurtarıcı (Soter) ve Hekim (Paian) diye seslenmektedir<sup>44</sup>. Şiire sonradan dört dize daha eklenmiş ve bunda da tanrıya Paian ve Kral diye seslenilmiştir. Smyrnalı doktor Nikomedes'in mezar anıtı da Roma'da ele geçmiştir<sup>45</sup>.

Marcus Artorius Asklepiades, Augustus döneminde Makedonia ve belki Roma'da çalışan bir doktordur ve muhtemelen Smyrna kökenlidir. "Uzun Yaşam Hakkında" ve "Su Fobisi Üzerine" adlı 2 kitabı bulunmaktadır. Smyrna'da bulunan bir onur yazıtında, "*Smyrnalıların belediye meclisi ve halkı, Tanrı Caesar Augustus'un hekimi merhum Markos Artorius Asklepiades'i, derin bilgisinden dolayı onurlandırdı*" ifadesini okuyoruz. Anlaşılan Smyrna meclisleri olasılıkla Smyrna doğumlu olan ünlü doktor için ölümü sonrasında bir onur anıtı yaptırmışlardır<sup>46</sup>.

M.S. 1. yüzyıl sonu 2. yüzyıl başına tarihlenen bir yazıtta, "*Glykon oğlu, Tieionlu hekim Niketes, 19 yaşında öldü. Her kim bu taşı yok ederse, onun da mezarı olmasın!*" ifadesi yer almaktadır. Anlaşılan Niketes, Zonguldak/Filyos'a lokalize

<sup>41</sup> Bu konuda bk. Cadoux 1938, 150-151.

<sup>42</sup> Ayrıntılı bibliyografya için bk. Nissen 2006, No. 160.

<sup>43</sup> Aristides, *Opera Omnia* 2, 20. Gourevitch 1984, 41, 43-44. Nissen 2006, No. 161.

<sup>44</sup> IG XIV 967, a-b.

<sup>45</sup> IG XIV 1879.

<sup>46</sup> CIG 3285; Özlem Aytaçlar 2006, 128 no. 94; Nissen 2006, No. D 16.

edilen Tiejion'dan okumak ve yeni bir yaşam kurmak için geldiği Smyrna'da hayatını erken yaşta kaybetmişti<sup>47</sup>.

Görüldüğü gibi Smyrna Hellenistik Dönem'den itibaren gerek eğitim kurumları gerekse ünlü doktorları ile dikkati çekmektedir. Özellikle kente Asklepios kültünün Pergamon'dan taşındığı dönem başka bir deyişle M.S. 2. yüzyıl, kentin sağlık alanında en canlı dönemi gibi görünmektedir. Nüvizmatik veriler bu dönemde kentte yine tıpla ilgili tanrılar olan Asklepios'un çocukları Hygieia ve Telesphoros'un da (nekahat ya da iyileşme tanrısı) önem kazanmaya başladığını göstermektedir. Hygieia tasvirleri, Marcus Aurelius<sup>48</sup> ve Albinus dönemlerinde kentte basılan sikkelerde karşımıza çıkar. Her ne kadar tanrıçanın tasvirinin bir kent sikkesinde görülmesinin her zaman kentte onun kültünün olduğu anlamına gelmediği, bazı durumlarda tanrıçanın tasvirinin kentlerde yayılan bir salgın hastalık söz konusu olduğu zamanlarda sikkelerde görüldüğü şeklinde görüşler bulunsa da, Smyrna'da Hygieia'nın, Asklepios kültünün kentte önem kazanmaya başladığı bir dönemde sikkelerde görülmeye başlamasının bir anlamı olsa gerektir<sup>49</sup>. Belki tanrıçanın kültü de kentte babasının kültünün Smyrna'da yaygınlaştığı dönemde önem kazanmaya başlamıştır. Yine aynı dönemde, Pergamon'da bir tapınağı bulunan Telesphoros'un kültünün de Smyrna'da bilindiği görülmektedir<sup>50</sup>. Kentin M.S. 2. yüzyılda bastırıldığı bronz sikkeler arasında, bir yüzünde Herakles Hoplophylaks diğer yüzünde ayakta duran Telesphoros tasviri bulunan bir tip de yer almaktadır<sup>51</sup>. Öte yandan, 2000'li yıllarda agora'da yapılan kazılarda ele geçen küçük boyutlu bir kabartmada Telesphoros babası Asklepios'un yanında tasvir edilmiştir<sup>52</sup>.



Resim 2: Bronz Smyrna Sikkesi, Arka Yüz,  
Hygieia, M.S. 161-169



Resim 3: Bronz Smyrna Sikkesi, Arka Yüz,  
Telesphoros, M.S. 2. yüzyıl

Kentteki sağlıkla ilgili kutsal varlıklardan birisi de ünlü Meles nehridir. Halkapınar'da bulunan ve bugün Bornova'daki eski camide duran bir sütun üzerinde şu şiir yer almaktadır<sup>53</sup>: “Kurtarıcım, Nehir Tanrısı Meles'e dualarımı seslendiriyorum: çünkü artık hastalık ve kötülük tümüyle yok oldu”. M.S. 2. yüzyıla

<sup>47</sup> Petzl 1982, 442.b; Özlem Aytaçlar 2006, 127, no. 92.

<sup>48</sup> Örneğin bk. Klose 1987, 32; Lev. 41.

<sup>49</sup> Cadoux 1938, 204, not 2; Tozan 2015, 274.

<sup>50</sup> *Opera Omnia*, 6, 448. Wroth 1881, 289

<sup>51</sup> Örneğin bk. Klose 1987, IX A d.

<sup>52</sup> Şahin – Taşlıalan 2010, 198-200 No: 22 Res. 36.

<sup>53</sup> Petzl 1987, 766.

ait olan bu şiirin muhtemelen M.S. 165-168 yılları arasında Smyrna'da ortaya çıkan büyük bir salgın hastalık sonrasında, şifa veren sularından dolayı nehir tanrısı Meles'e sunulduğu düşünülmektedir<sup>54</sup>.

Yeni Smyrna'da yürütülen kazılarda şehirdeki tedavi uygulamalarına ilişkin arkeolojik verilere de ulaşılmaktadır. Smyrna Agorasında yapılan kazılarda Bazilikanın alt koridorlarındaki duvarlarda saptanan graffitolar, bu alanda belki Baite adı verilen bir mekanda tedavi özellikle de göz hastalıkları tedavisi gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Gözleri sağlığına kavuşan kişiler tarafından yazıldığı anlaşılan bir çok graffito saptanmıştır. Bunlardan birinde, Gözleri tanrılar tarafından iyileştirilen birisi tanrılara kandiller adamaktadır<sup>55</sup>. Kandillerin, göz tedavisi karşılığında anlamı olan bir adak oldukları görülmektedir.

Bu alanda yapılan kazılarda çeşitli tıp aletleri de ele geçmiştir. Bunlar arasında, çok sayıda sonda tipi kulak kaşığı (*ligula*)<sup>56</sup>, bir spatul sonda (*spatomet*)<sup>57</sup>, göz kapağı ile ilgili operasyonlarda kapağı germek için, bazı operasyonlarda damarları germek ve burmak için kullanılan kör çengel<sup>58</sup>, çeşitli iğneler ve bıçaklar yer almaktadır. Bu aletler, batı portikonun bazı odalarında ve çoğunlukla kuzey portiko'nun (Bazilika'nın) bodrum katındaki mekanlarda ele geçmiş olsalar da, özellikle J 17/ 18, K 17/ 18 ve L 17/18 plan karelerinde bir yoğunluk dikkati çeker. İzmir Agorası tıp aleti buluntularının, beraber ele geçen sikkeler yardımıyla, en geç M.S. 5.yüzyılın ortalarına kadar olan zaman diliminde bir kronolojiye sahip oldukları görülmektedir<sup>59</sup>. Göz hastalıkları ile ilgili graffitoların ve tıp aletlerinin bir aradaki varlığı bize bazilika'nın bodrum katlarında sağlıkla ilişkili bir mekanın varlığını düşündürmektedir.



Resim 4: Sonda tipi kulak kaşığı, Yeni Smyrna, Bazilika bodrum katı

<sup>54</sup> Malay 2010, 131.

<sup>55</sup> Bagnall ve diğ. 2016, 200 T16.1 Diğer graffitolar ve yorum için bk. S. 42-43. Baite için bk. 44-45

<sup>56</sup> *Ligula* hakkında bk. Uzel 2000, 69.

<sup>57</sup> Uzel 2000, 57-58.

<sup>58</sup> Uzel 2000, 76.

<sup>59</sup> 2002-2003 yılları arasında agora kazısında ele geçen bronz tıp aletleri D. Akar Tanrıver ve B. Gürler tarafından yayına hazırlanmaktadır.



Resim 5: Spatul Sonda, Yeni Smyrna, Bazilika bodrum katı

Son olarak Eski Smyrna’da ele geçen ve kentteki Asklepios kültü araştırmalarına önemli yeni veriler sunan buluntulardan söz etmek gerekir<sup>60</sup>. Son yıllarda yapılan kazılarda şehrin doğu kapısının önünde M.S. 2-3. yüzyıllara tarihlenen ve içinde 4 sunağın yer aldığı bir kutsal alan ortaya çıkarılmıştır. Altarlardan biri, andezit bloklardan yapılırken diğerleri küçük taşlar ile örülerek inşa edilmiş ve kireçli bir sıva ile kaplanmıştır. Bu sıvaların üzerinde yeşil ve kırmızı renklerle yapılmış fresko izlerine rastlanmış, ortada yer alan küçük boyutlu sunak üzerinde boya ile yapılmış çelenk tasvirleri saptanabilmiştir<sup>61</sup>. 2014 yılında bu alanda kazılarla, dört sunağın Roma İmparatorluk Devri’nde aynı anda yapıldığı anlaşılmıştır. En güneyde yer alan ve kesme andezit bloklardan inşa edilmiş olan sunağın orta kısmındaki açıklıkta adak olarak sunulmuş iki adet bronzdan erkek genital uzvu<sup>62</sup>, iki adet unguentarium ve bir Roma sikkesi ele geçmiştir. Unguentariumlar M.Ö. 3-2. Yüzyıllara, bronzdan genital organlar Roma Dönemine tarihlenmektedir. Bronz sikke ise M.S. 268-270 yılları arasında hüküm süren Claudius II Gothicus dönemine aittir. Bu farklı dönemlere ait buluntuların bir arada ele geçmesi, araştırmacılara bu sunağın bir sahte mezar (*kenotaphion*) şeklinde Asklepios adına yapıldığını düşündürmüştür. Nitekim, adak eşyası karakterli bronz genital organlar ve daha önce bu alanda bulunmuş olan M.S. 2-3. yüzyıllara tarihlenen bir yazıtlı bronz *tabula ansata*, bu altarın Asklepios’a atfedildiğini ortaya koymaktadır.

<sup>60</sup> Tanrıver ve diğ. 2017.

<sup>61</sup> Akurgal 2012, 132-133.

<sup>62</sup> Bronzdan benzer bir adak için bk. Davidson 1952, no. 494, Lev. 47 (M.Ö. 5-4. yüzyıl) Korinthos’daki Asklepieion’da ele geçen benzer pişmiş toprak adaklar için bk. Roebuck 1951, 122-123 no: 31-48, Lev. 35-36. Bunlar tedavi edilen bir hastalık ya da üreme gücünün geri kazandırılması nedeniyle tanrıya şükran sunmak amacıyla adanmış olabilir, bk. Roebuck 1951, 118.



Resim 6: Eski Smyrna, Asklepios ve ölü kahramanlar kutsal alanı, Solda Asklepios Sunağı

Batıdaki altarın, burada bulunan, ancak henüz yayınlanmamış bir yazıtta göre muhtemelen bilinmeyen bir *heros* için inşa edildiği, diğer altardan birinin ise ele geçmiş olan başka bir yazıtlı bronz *tabula ansata* nedeniyle Trakyalı Tanrı Heron'a ithaf edildiği ileri sürülmektedir. Bu buluntular, antik Athena tapınağın eteklerindeki bu alanın Roma İmparatorluğu döneminde kent harabe haline geldiğinde hala kutsallığını sürdürdüğünü, ancak artık kente yeni getirilmiş olan Asklepios ve muhtemelen onunla bağlantılı ölü kültlerine tahsis edildiğini ortaya koymaktadır<sup>63</sup>.



Resim 7-8: Eski Smyrna, Asklepios Sunağı İçinde Ele Geçen Bronz Genital Uzun Şekilli Adaklar

<sup>63</sup> Tanrıver ve diğ. 2017.



## Kaynakça

### Antik Yazarlar

- Aristides, *Opera Omnia: P. Aelii Aristidis, Opera Quae Exstant Omnia I: Orationes I-XVI*. Ed. F.W. Lenz-C.A. Behr, Leiden 1978.
- Arsitides, *Hieroi Logoi: Aelii Aristidis Smyrnaei, Quae Supersunt Omnia: Orationes XVII-LIII*. Ed. B. Keil, Berlin 1898.
- Caelius Aurelianus, *Acutorum Morborum*
- Diogenes Laertius
- Galenus, *De compositione Medicamentorum secundum Locos Libri I-X*.
- Galenus (Pseudo), *De remediis parabilibus*
- Greek Anthology: The Greek Anthology*, Loeb Classical Library, New York 1925.
- Hippokrates, *Orkos: Hippocrates, The Oath* (Çev. W. H. S. Jones), The Loeb Classical Library, V. 1, 289–301, Londra ve Cambridge 1957.
- Homeros, *Iliada*
- Pausanias
- Plinius, *NH*
- Strabon, *Geographika*
- Philostratos, *VS: Philostratos, Vitae Sophistae*, W.C. Wright (ed.), Loeb Classical Library, Londra 1998

### Modern Kaynaklar

- Akurgal 1997: E. Akurgal, *Eski İzmir I. Yerleşme Katları ve Athena Tapınağı*, 3. Basım, Ankara.
- Akurgal 2012: M. Akurgal, “Bayraklı Höyük 2009-2010 Yılı Smyrna Kazısı Çalışmaları” 33. *Kazı Sonuçları Toplantısı III*, Ankara, 127-145.
- Bagnall ve diğ. 2016: R. S. Bagnall, R. Casagrande-Kim, A. Ersoy, C. Tanriver, B. Yolaçan, *Graffiti from the Basilica in the Agora of Smyrna* (Institute for the Study of the Ancient World), New York.
- Benedum 1978: J. Benedum, “Markos Modios Asiatikos”, *Medizinhistorisches Journal*, 13, H. 3/4, 307-309
- Burkert 1985: W. Burkert, (Çev. John Raffan), *Greek Religion*. Cambridge, Massachusetts (ilk baskı 1977)
- Burrell 2003: B. Burrell, “Temples of Hadrian, not Zeus”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 43 (2002/3) 31–50.
- Cadoux 1938: C. J. Cadoux, *Ancient Smyrna: a history of the city from the earliest times to 324 A.D.*, Oxford
- CIG: Corpus Inscriptionum Graecarum*
- Davidson 1952: G.R. Davidson, *Corinth, Result of Excavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens, Volume XII. The Minor Objects*, Princeton
- Ersoy 2016: A. Ersoy, *Büyük İskender Sonrasında Antik Smyrna (İzmir)*, İzmir
- Garland 1992: R. Garland, *Introducing New Gods: The Politics of Athenian Religion*, New York

- Gourevitch 1984: D. Gourevitch, *Le triangle hippocratique dans le monde gréco-romain. Le malade, sa maladie et son médecin*, Paris,
- IG II<sup>2</sup>: *Inscriptiones Graecae II et III: Inscriptiones Atticae Euclidis anno posteriores*, 2nd edn., Parts I-III, ed. Johannes Kirchner. Berlin 1913-1940.
- IG XIV: *Inscriptiones Graecae, XIV. Inscriptiones Siciliae et Italiae, additis Galliae, Hispaniae, Britanniae, Germaniae inscriptionibus*, ed. Georg Kaibel. Berlin 1890.
- Klose 1987: D. Klose, *Die Münzprägung von Smyrna in der römischen Kaiserzeit*, Berlin
- Malay 2010: H. Malay, "Smyrna, Meles ve Halkapınar", G. Gökçay (ed.), *Dr. Eren Akçiçek'e Armağan*, İzmir, 131-135
- Malay 2016: "Smyrnalı Hekim Hermogenes'in Mezar Yazıtı" <http://www.hasanmalay.com/index.php/felsefe/smyrnal-hekim-hermogenesin-mezar-yazit>, Eriş. Tar. 20.12.2016
- Muir 2005: S. C. Muir, "Caring for All the Weak: Polytheist and Christian Charity in Sardis and Smyrna", R. S. Ascough (ed.), *Religious Rivalries and the Struggle for Success in Sardis and Smyrna (Studies in Christianity and Judaism 14)*, Canada, 123-140.
- Nissen 2006: C. Nissen, *Prosopographie des médecins de l'Asie Mineure pendant l'Antiquité classique, I. Catalogue des médecins* (Yayınlanmamış doktora tezi, Université de Liège, Paris)
- Özlem Ayaçlar 2006: P. Özlem Ayaçlar, *Yazıtlar ve Antik Kaynaklar Işığında Batı Anadolu'da Entelektüeller*, İstanbul
- Petzl 1982: G. Petzl, *Die Inschriften von Smyrna I*. Bonn.
- Petzl 1987: G. Petzl, *Die Inschriften von Smyrna II,1*. Bonn.
- Petzl 1990: G. Petzl, *Die Inschriften von Smyrna II,2*. Bonn.
- RE: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*
- Roebuck 1951: C. Roebuck, *Corinth*, Vol. 14, *The Asklepieion and Lerna*, Princeton
- Şahin-Taşlıalan 2010, M. Şahin ve M Taşlıalan "Smyrna Agorası Heykeltraşlık Buluntuları", *Olba* 18, 175-240.
- Tanrıver ve diğ. 2017: C. Tanrıver, S. Akat Özenir, D. S. Akar Tanrıver, A. Ü. Erdem Otman, A. Erdoğan, "Eski Smyrna (Bayraklı Örenyeri/Tepekule Kazısı, 2014-2015)", 38. *Kazı Sonuçları Toplantısı* 23-27 Mayıs 2016, Ankara (baskıda).
- Tozan 2015: M. Tozan, "Aristeides ve Galenos'un Eserlerinde Smyrna", A. Ersoy, G. Şakar (ed.), *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları. I. Çalıştay Bildirileri*, İstanbul, 271-285.
- Uzel 2000: İ. Uzel, *Anadolu'da Bulunan Antik Tıp Aletleri*, Ankara
- Wroth 1881: W. Wroth "Telesphoros", *JHS* 3, 283-300.

**Resimler**

1- Bronz Smyrna sikkesi, arka yüz, Asklepios, Marcus Aurelius devri, Lucilla, M.S. 175-177. Roman Provincial Coinage Online <http://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/4/254/>. Erişim Tarihi: 12.2.2017

2- Bronz Smyrna Sikkesi, arka yüz, Hygieia. Marcus Aurelius devri M.S. 161-196. Roman Provincial Coinage Online <http://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/4/249/>. Erişim Tarihi: 12.2.2017

3- Bronz Smyrna sikkesi, arka yüz Telesphoros, İ.S. 2. yüzyıl. Anonym. Roman Provincial Coinage Online <http://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/4/348/>. Erişim Tarihi: 12.2.2017

4- Sonda tipi kulak kaşığı, Yeni Smyrna, Bazilika bodrum katı. Yeni Smyrna Kazı Arşivi

5- Spatul Sonda, Yeni Smyrna, Bazilika bodrum katı. Yeni Smyrna Kazı Arşivi

6- Eski Smyrna, Asklepios ve ölü kahramanlar kutsal alanı. Eski Smyrna Kazı Arşivi

7 ve 8- Eski Smyrna, Asklepios sunağı içinde ele geçen bronz genital uzuv şekilli adaklar. 2014, Eski Smyrna Kazı Arşivi.

## ERKEN DÖNEMLERDE ANADOLU'DA ELE GEÇEN FİLDİŞİ ESERLER ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME

**Rabia AKARSU**

*Yrd. Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü  
rabia.ozcan@atauni.edu.tr*

**Geliş Tarihi:** 2017.02.21

**Kabul Tarihi:** 2017.03.21

### **Öz**

Anadolu kazılarında açığa çıkarılan fildişi eserler, prestij malları içinde değerlendirilmekte ve metal, kemik gibi diğer mal gruplarına oranla sayıca daha az ele geçmektedir. Bu açıdan bakıldığında fildişi eser grubu ile ilgili elimizdeki bilgiler de kısıtlı olmaktadır. Mezopotamya'dan Anadolu'ya ithal edilmiş veya çeşitli yollarla getirilmiş olan fildişi eserlerin sadece Anadolu dışında değil yerli atölyelerde de üretildiği anlaşılmaktadır. Paleolitik Çağ'dan itibaren kullanım gören fildişi hammaddesinden özellikle süslemede ve heykelcik yapımında yararlanılmıştır. Bu çalışmada, kronolojik sıra takip edilerek Demir Çağı sonuna kadar fildişi eserlerdeki gelişimin izlenilmesi amaçlanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Arkeolojik kazılar, Anadolu, Fildişi

### **A General Overview on the Ivory Artifacts found in Anatolia in the Early Periods**

#### **Abstract**

The ivory artifacts excavated in Anatolian excavations are evaluated within the prestige merchandise and are uncovered fewer in number than other groups of goods such as metal and bone. From this point of view, the information about the group of ivory artifacts is also limited. It is understood that ivory artifacts imported from Mesopotamia to Anatolia or brought in various ways are produced not only outside of Anatolia but also in domestic workshops. The ivory raw material used since the Paleolithic Age was especially used for ornamental and figurine making. In this study, it was aimed to follow the development in ivory artifacts until the end of Iron Age by following chronological order.

**Key Words:** Archaeological excavations, Anatolia, Ivory

## Giriş

Paleolitik Çağ'dan itibaren kullanım gören fildişi, seçkin bir mal grubunu oluşturmaktadır. "Fildişi" kelimesi, oyulabilecek veya süslenebilecek kadar büyük olan ve ticari açıdan ilgi gören herhangi bir memeli dişi anlamında kullanılmaktadır (Fildişi ve Fildişi Türevleri için Tanımlama Kılavuzu: 4). Fil, mamut, düğmeli Afrika domuzu, su aygırı, gergedan gibi hayvanların dişlerinden elde edilen fildişi, sert ve mat beyaz bir yüzeye sahiptir. Dayanıklı ve işlemesi kolay olduğu için erken dönemlerden günümüze dek oymacılıkta ve süslemede kullanım görmüştür.<sup>1</sup> Fildişleri, plastik heykeller, kutular, levhalar ve mobilya kaplama parçaları gibi farklı biçimlerde şekil ve nesne olarak işlenebilmektedir.<sup>2</sup>

Anadolu kazılarında ele geçen diğer eser grupları ile karşılaştırıldığında az sayıda fildişi eserin açığa çıkarılması ilgi çekicidir. Bu çalışmada Anadolu'da ele geçen fildişi eserler Paleolitik Çağ'dan Demir Çağı sonuna kadar kronolojik sıra izlenerek ele alınmıştır. Özellikle Asur Ticaret Kolonileri Çağı'na kadar olan fildişi eser üretimi hakkında bilgimiz oldukça kısıtlıdır. Asur Ticaret Kolonileri Çağı'nda ticaretin gelişmesiyle birlikte Anadolu'da ele geçen fildişi eser sayısında bir artış görülür. Suriye ve Mısır üzerinden Anadolu'ya ithal edildiği gibi yerli atölyelerde yerli veya Suriyeli fildişi oyma ustaları tarafından fildişi eser üretimi yapıldığı da anlaşılmaktadır. MÖ 2. binyılda Kaniş-Karum, Achemhöyük, Alacahöyük ve Boğazköy kazılarında çıkan fildişi eserlere bakıldığı zaman fildişi eser oymacılığının bir gelenek haline geldiğini ve bu geleneğin MÖ 1. binyılda da gelişerek varlığını devam ettirdiğini söyleyebiliriz.

## MÖ 2. Binyıla Kadar Anadolu'da Fildişi Eserler

Anadolu'da en erken fildişi izlerine Paleolitik Çağ'da rastlamak mümkündür. Paleolitik Çağ'da mamutların soyunun tükenmesi üzerine Hindistan ve/veya Afrika'da yaşayan fillerin dişleri kullanılmaya başlanmıştır.<sup>3</sup> İlk modern insanın (Homo Sapiens Sapiens) üretime dair düşünmeye başladığı Üst Paleolitik Çağ (ykl. MÖ 50.000-12.000), aynı zamanda gelişkin mağara duvar resimlerinin ve süs objelerinin öne çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde, yumuşakça kabukları ve geyik boynuzunun yanı sıra fildişinin özellikle takı ve ince alet (bız, mızrak ucu, delikli iğne vb.) yapımında yaygın kullanımı, uzak bölgeler ile değiş tokuş yöntemiyle

<sup>1</sup> Dusinger 2010: 193. Eser yapımında kullanılacak olan fildişleri önce düzeltilmekte ve tabakalar halinde açılarak ince bir dilim elde edilmekteydi. Daha sonra ise işlenmekte ve boyanmaktaydı. Fildişini yumuşatarak düzeltmek için başvurulan antik yöntemlere bakıldığı zaman, MS 2.yüzyılın 2.yarısında Pausanias (5.12) "hem öküzlerin boynuzları hem de fillerin dişleri ateş yardımıyla düzleştirilebilir ve istenen şekle sokulur" demektedir. Theophilus (De Diversis Artibus 3.93) ise fildişinin sirke veya şarap içinde ısıtılmasını, ateş üzerinde yağ ile ovulmasını, ardından da düzeltmek için deriye sarılmasını tavsiye eder. Fildişi oymacılığı için kullanılan aletler arasında testereler, keskiçiler, çeşitli boyutlarda delgiler, farklı şekil ve büyüklükte delgeçler, kazıma için sivri uçlu aletler ve perdahlama maddeleri sayılabilir.

<sup>2</sup> Dusinger 2010: 193. Fildişi eser çeşitliliği konusunda, Nimrud'taki Asur saraylarında bulunan fildişi eserlere bakmak bile yeterli olacaktır: Mallowan 1966, Hermann 1986, Hermann 1992, Hermann 1996: 153-166.

<sup>3</sup> Dusinger 2010: 193. Sadece gözlemlerle fildişinin kaynağını (Afrika veya Hindistan filleri ve bunların alt türleri gibi) tespit etmek imkânsızdır.

hammadde alışverişinin gelişmesini sağlamıştır (Lewin 1999: 182). Paleolitik Çağ buluntu yerlerinin çok olmadığı Anadolu'da bu döneme ait bilinen fildişinden eser örneği yok denecek kadar azdır. **Paşalar** kazısından fillere ait işlenmemiş fildişi örnekleri ele geçmiştir (Alpagut 1986: 8, resim 11; Alpagut 1989: 13, resim 10; Alpagut 1991: 3, resim 2). Ayrıca **Karain** kazıları sırasında bumerang biçimli tek delikli fildişinden tam bir kolye bulunmuştur (**Resim 1**) (Yalçinkaya vd. 2015: 448, resim 2).

Neolitik Çağ'da fildişi kullanımı hakkında bilgimiz **Çatalhöyük**'ten gelmektedir. Çatalhöyük Neolitik Çağ kemik endüstrisi içinde fildişi kullanımı seyrek olmakla birlikte mevcuttur (Mellaart 1967: 209; Mellaart 2001: 164 ve 168). Çeşitli hammaddelerden yapılmış Neolitik Çağ mezar hediyelerinden birisi de yaban domuzu dışından bir gerdanlıktır (Mellaart 2001: Sayfa 164). Fildişi eser sınıfında değerlendirilebilecek olan yaban domuzu dışından yapılmış nadir örneklerin delinmiş ve geometrik desenler kazınarak bezenmiş olduğu gözlenmiştir (Mellaart 2001: 168).

Kalkolitik Çağ'da, **Can Hasan I.** tabakaya ait şüpheli bir fildişi bilezik parçası (French 1967: 170) dışında Samsat Höyük XXVI. tabakadan ele geçen Geç Kalkolitik Çağ'a ait taştan bir damga mühür önemlidir. Mührün üstünde yuvarlak oyuklara fildişi kakma yapılmıştır (Özkan ve Öztan 2009: 417, resim 6). Mühür, Obeyd Dönemi mühürlerine benzemekte ise de özellikle bu tarz kakmalı örnekler Kuzey Irak'tan bilinmekte olup buradan gelmiş olabileceği düşünülmektedir.

Erken Tunç Çağı'nda Anadolu'da bilinen fildişi eserler, arkeoloji dünyasına "Dorak Olayı" olarak yansımış olan Dorak mezarlık alanından geldiği şüpheli olan eserler arasında geçmektedir.<sup>4</sup> Ele geçen buluntular arasında fildişi tarak ve fildişi kabzalı bir kılıç da yer almaktadır.

## **MÖ 2. Binyıldan MÖ 1. Binyıla Kadar Anadolu'da Fildişi Eserler**

Asur Ticaret Kolonileri Çağı'nda yoğunluk kazanan bölgelerarası ticari ilişkiler ile birlikte Anadolu'da kazılardan ele geçen fildişi eserlerde bir artış söz konusudur. Bu dönemde Mısır veya Hindistan'dan gelen fildişi Anadolu'ya hammadde olarak Mısır ve Suriye tarafından sağlanmaktadır (N. Özgüç 2002: 499). Asur Ticaret Kolonileri Çağı'nda Kültepe/Kaniş-Karum, Acemhöyük, Hitit Krallık Çağı'nda Alacahöyük ve Hitit İmparatorluk Çağı'nda Boğazköy'de çok sayıda fildişi eser ortaya çıkartılmıştır.

### **Asur Ticaret Kolonileri Çağı Fildişi Eserleri (MÖ 2000-1700)**

Çoğunluğu Kültepe'de ele geçen binlerce çivi yazılı tablette ilginç bir biçimde ev eşyası veya ticaret malı olarak fil veya su aygırı dışından söz edilmez. Ancak Asur Ticaret Kolonileri Çağı'nın iki önemli ticari merkezi konumunda olan

<sup>4</sup> TAY IVa (ETÇ cildi): "Dorak" maddesi. Dorak mezarlık alanı, Marmara Denizi'nin güneyinde Bursa ili Dorak köyü sınırları içindeki bir tepede yer alır. Burada yapılan kaçak kazılarda ortaya çıkartılan taş sanduka krali iki mezarda ele geçirildiği söylenen ve ETÇ III'ün sonlarına tarihlenen eserler ilk defa *Illustrated London News* adlı İngiliz dergisinde yayımlanmıştır. Halen nerede oldukları bilinmeyen Dorak eserlerinin J. Mellaart tarafından izinsiz bir kazı sonucunda ortaya çıkartıldığı iddia edilmiş veya bunların sahte olabilecekleri söz konusu olmuştur.

Kültepe/Kaniş-Karum ve Acemhöyük saraylarında, evlerinde ve mezarlarında önemli miktarda fildişi eser ele geçmiştir. Ayrıca Acemhöyük saraylarında fildişi işlenen atölyelerin varlığı da saptanmıştır (N. Özgüç 2002: 498).

Tasvirli fildişi eserlerin en eskisi **Kaniş-Karum** II tabakasına (MÖ 1945-1835) aittir. Kapağı kaybolmuş dört köşeli *fildişi kutuda* alçak kabartma şeklinde bir aslan betimi işlenmiştir (N. Özgüç 2002: 499). Kaniş-Karum Ib tabakasına (MÖ 1800-1730) ait "*fildişi çıplak tanrıça heykelciği*" olarak adlandırılan eser, bir evin stelli odasının tabanı altındaki küp mezarda bulunmuştur (Resim 2) (Özgüç 2005: 205 vd.). 9.4 cm uzunluğunda olan eser su aygırı dışından yapılmıştır. Yüksek tahtında oturan ve göğüslerini elleriyle alttan tutan bir çıplak tanrıça figürünü tasvir etmektedir. Heykelciğin doğal bir şekilde işlenmiş dolgun ve etli yüzü, basık alnı ve düz burnu tipik Anadolu fizik yapısına uygundur (Özgüç 2005: 207; Bilgi 2012: 362, res. 1040).

Kaniş-Karum Ib tabakasıyla çağdaş **Acemhöyük** III tabakasına ait Sarıkaya Sarayı'nda bulunmuş olan zengin fildişi eserler arasında çıplak tanrıça heykelciği ile aynı üslubu paylaşan örnekler, bu çağda Anadolu'da fildişi işçiliğinin gelişmiş olduğunu belgelemektedir. Bu çağda Anadolu'da, Suriye'den ithal edilen ham fildişinin bir kısmını işleyen yerli atölyelerin ve becerikli ustaların varlığı, Acemhöyük'te işlenmemiş, yarı işlenmiş ve atık fildişlerinin bulunması ile kanıtlanmıştır (N. Özgüç 2002: 499; Öztan 2004: 15).

Fildişi ve su aygırı dışından yapılmış olan mobilya parçaları, oyun tahtaları, aplik ve kutular, Sarıkaya Sarayı'nın lüks eşyaları arasındadır. Ayrıntıları incelendiğinde her birinin aynı atölyede işlenmiş olduğu kolayca anlaşılabilir. İnsan, hayvan ve grifon heykelcikleri ve levhacıklarındaki tasvirlerde üslup birliği belirgindir. Bazı örneklerde, günümüze kadar korunmuş kırmızı boyalar, altın kaplamalar, bu eşyaların ne denli göz alıcı olduklarını gösterir (N. Özgüç 2002: 498). Parçalar halinde ele geçen fildişi eserler arasında bir insan kolu, bir oyun tahtası parçası ile bir kutu parçası, kuş heykelciğine ait bir kanat parçası ile çeşitli ince levha parçaları bulunmaktadır.<sup>5</sup>

Geçirdikleri yangından dolayı Acemhöyük fildişi eserlerinde bir takım fiziksel değişimler söz konusu olup bazı eserler biçimlerini kaybetmişlerdir (N. Özgüç 1966: 16). Bunlardan bir mobilyaya ait olduğu anlaşılan ve arka bacakları üzerinde oturur biçimde tasvir edilmiş *fildişi aslan heykelciğinin* rengi, yangından dolayı grileşmiştir (N. Özgüç 1966: 16; Lev. XIX 1 a, b, c). Bundan başka, bir heykelciğe ait irice *kadın başının* oval biçimi ve genel yüz hatları Kaniş Karum Ib tabakasında bulunmuş fildişi çıplak tanrıça heykelciği başı ile hemen hemen benzerdir (**Resim 3**) (N. Özgüç 1966: 18).

*New York-Metropolitan Sanat Müzesi*'ndeki fildişi eserlerden oluşan *Pratt Koleksiyonu*, 1933 yılında yayınlanmasıyla dikkatleri üzerine çekmiştir (N. Özgüç 1966: 17; Detaylı bilgi için bkz. Dimand 1936: 221-223; Dimand 1937: 88-90). Koleksiyonda yer alan 35'den fazla eser, Acemhöyük'teki yanmış Sarıkaya

<sup>5</sup> N. Özgüç 1966: 16; Lev XIX 2, XX 1-4. Acemhöyük oyun tahtası, Önyasya'da geniş bir şekilde yayılmış olan Mısır kökenli "58 delik oyunu" araçlarının bir örneğinin parçasıdır (N. Özgüç 1966: 21).

Sarayı'ndan köylüler tarafından çıkarılarak satılan eserlerden oluşmaktadır. Yangına maruz kaldıklarından kireçleşmiş, kırmızımsı gri ve pembemsi bir renk almışlardır. Ancak bir kısmının üzerinde kırmızı boya ve altın safihalar korunmuştur. Pratt Koleksiyonu'nda yer alan Acemhöyük kökenli fildişi eserler arasında en önemli grubu *dişi sfenks heykelcikleri* (**Resim 4**) (N. Özgüç 2002: 498, res. 5) ve *oturan aslan kabartmalı plaklar* (**Resim 5**) oluşturur (N. Özgüç 1966: 18). Acemhöyük mobilyaları, dişi sfenks heykelcikleri ve oturan aslan kabartmalı plaklar dışında *avlanan aslanlar* (N. Özgüç 2002:498, res. 4), *başlarını arkaya çevirerek oturan ve sırtları birer şahin tarafından gagalanan hayvanlar ve boynuzlu grifon* (N. Özgüç 1966: 18) gibi çağdaş Anadolu mühür sanatının sevilen motifleriyle de süslenmiştir.

Acemhöyük-Sarıkaya Sarayı'nın seçkin fildişi eserleri arasında yekpare *fildişinden yapılmış tasvirli kutu* oldukça dikkat çekicidir (**Resim 6**) (N. Özgüç 1976: 547-552; Lev. I-V; N. Özgüç 2002: 499, res. 6-7). Her tarafı kabartmalı olan kutunun dört yüzünden ikisi yangın nedeniyle çok zarar görmüştür. Kareye yakın yüzler bir çerçeve içindedir ve ortadaki bölme bandı ile ikişer tasvir alanına ayrılmıştır. Dış çerçeve altın çemberli bakır, bölme bandı demir çiviler ve lapislazuli kurslarla bezenmiştir (N. Özgüç 2002: 499, res. 7). Sekiz tasvir alanından ancak dördü (A, C yüzleri) tam veya kısmen korunmuştur. A yüzünün ana konusu, kırdada, yarı mitolojik bir atmosferde tahtında oturan krala, yedi adamdan ilkinin bir balık, dördünün dönüşümlü olarak sırtın iki ucuna bağlı balık ve içki kaplarını, altıncının keçiyi, yedincinin maymunu sunmasıdır. Hediye getirenlerin belden yukarılarının çıplak oluşu ve armağanlarını sırtla taşımaları, Eski Suriye üslubundaki mühürlerde de rastlanan bir özelliktir (N. Özgüç 1976: 548-549, 551; Lev. II-III; N. Özgüç 2002: 499). Oldukça iyi korunmuş olan C yüzünde, üst ve alt panonun konusu avlanan aslanlardır (N. Özgüç 1976: 549-550; Lev. IV-V; N. Özgüç 2002: 499). Yüz ayrıntıları bakımından Acemhöyük fildişi sfenks ve aslanlarına benzemektedirler (N. Özgüç 1976: 551).

Acemhöyük fildişi kutusu, Önasya fildişi sanatında, tunç ve demir çiviler, lapis lazuli kurslarla bezenmesi ve çok kalabalık figürlerin yer aldığı kabartmaları bakımından eşsiz bir eserdir. Kabartmalarda var olan çeşitli üslup özellikleri nedeniyle, yapıldığı ülkeyi saptamak zordur. Taşıdığı Suriyeli ve Anadolu unsurlar sebebiyle, N. Özgüç tarafından bu eserin Suriye ve Anadolu medeniyetlerinin karşılaştığı bir bölgede yapılmış olduğu düşünülmektedir (N. Özgüç 1976: 552). Kargamış kralı Aplaında'nın Acemhöyük ile olan ilişkileri göz önünde tutulursa, *Kargamış*, kutunun yapım yeri için iyi bir aday olabilir. V. Sevin'e göre, bu kutu, Orta Anadolu'ya Kuzey Suriye'den ithal edilmiş olmalıdır (Sevin 2003: 131).

### Hitit Krallık Çağı Fildişi Eserleri (MÖ 1700-1400)

Hititlere ait çivi yazılı tabletlerde, fildişinden çeşitli eserlerin üretildiğinden ve fildişinin mobilyalarda kakma olarak kullanıldığından bahsedilmektedir (N. Özgüç 2002: 498). Taraklar, yün tarakları, saç tokaları, makyaj aletleri, mobilyalar, müzik aletleri, heykelcikler metinlerde adı geçen objelerden bir kısmıdır (Güterbock 1971: 1-17). Dışarıdan ithal edilen "fildişi", Sümerce *LÚ.AM.SÍ* ve Hititçe *lahpa-* anlamına gelir (Darga 1992: 110). Buna karşılık bu metinlerle çağdaş Hitit kentlerindeki



yapılarda, beklenenden daha az sayıda fildişi eser bulunmuştur. Sayıca az da olsalar, Hitit sanatının tanımında seçkin eserler olarak yer bulmuşlardır.

Hitit Krallık Çağı'na ait fildişi örneklerini daha çok **Alacahöyük** kazılarında bilmekteyiz. Bunlardan birincisi, Alacahöyük 2. kültür katından ele geçen fildişinden doğal görünümde biçimlendirilmiş *dizleri üzerine çökmüş çocuk görünümlü bir heykelciğidir (Resim 7)*. Gergedan dışından yapılmıştır. Düzgün taranmış saçları ve oyukcuk olarak işlenmiş gözleri ile Mısır uygarlığı figürlerini anımsatmaktadır (Koşay ve Akok 1966: Lev. 31, 14; Bilgi 2012: 390, res. 1089). Alacahöyük'ten gelen bir diğer fildişi eser, Mısır uygarlığının önemli bir mitolojik bireyi olan *ayakta duran Tanrı Bes heykelciğidir (Resim 8)* (Koşay 1938: Lev. XLIV; Bilgi 2012: 390, res. 1090). Alacahöyük'te bulunmuş olan diğer fildişi eserler bir mobilyaya ait üç fildişi levha üzerinde gösterilmiş *birer aslan kadın tasvir* ile *boğa-adam heykelciğidir* (N. Özgüç 2002: 498).

### **Hitit İmparatorluk Çağı Fildişi Eserleri (MÖ 1400-1200)**

Anadolu'da Hitit İmparatorluk Çağı'nda Asur Ticaret Kolonileri Çağı'nda olduğu gibi yerli atölyelerin fildişi işçiliğini devam ettirdiklerini Hitit metinlerinden ve az sayıda da olsa arkeolojik eserlerden öğrenmekteyiz (N. Özgüç 2002: 499). Hitit İmparatorluk Çağı'nda ele geçen fildişi eserler, genellikle küçük boyutlu kült objeleri olarak karşımıza çıkar. Bunlar arasında Hurri etkisinin yoğun olarak görüldüğü ve Boğazköy'de açığa çıkarılan "dağ tanrısı heykelciği", "dans eden savaşçı tanrı heykelciği", Boğazköy'ün "üçlü tanrı grubu" en çok bilinenlerdir.

**Boğazköy**'de bulunan "*fildişi dağ tanrısı heykelciği*", başında Eski Babil stilinde boynuzlu sivri başlığı ve dağ sembolleri olan pullu, uzun konik eteği ile dağ tanrısı ikonografisini yansıtmaktadır (**Resim 9**) (Darga 1992: 110, res.111; Bilgi 2012: 421, res. 1130). Eser, Yazılıkaya'da Tanrı Teşup'un bastığı dağ tanrıları ve İmamkulu kaya kabartmasının iki dağ tanrısıyla (Namni ve Hazzi) yakınlık göstermektedir. Muhibbe Darga'ya göre, bu fildişi heykelcik, değişik bir üslup taşımaya karşın, olası yabancı bir sanatçı tarafından, yerel işçilikte yapılmış bir Hitit yapıtı izlenimini vermektedir (Darga 1992: 110). Boğazköy'de 7 nolu Tapınak buluntuları arasında ele geçen "*fildişi dans eden savaşçı tanrı heykelciği*", Yerkapı sfenksleri ile çok benzerdir (**Resim 10**) (Darga 1992: 110; Neve 1992: Abb. 82; Bilgi 2012: 421, res. 1129). 20 nolu tapınak alanında ele geçen "*üçlü tanrı grubu*" betiminde, fildişinden bir plaka üzerine işlenmiş olarak kanatlı güneş kursu altında üç tanrı (ortada Fırtına Tanrısı, iki yanında da oğulları Nerik ve Zippalanda kentlerinin Fırtına Tanrıları) yan yana bir kaide üzerine basmaktadır (**Resim 11**) (Neve 1992: Abb. 81; Alp 2003: 37, resim 30; Bilgi 2012: 421, res. 1131).

Boğazköy'de bahsi geçen bu eserler dışında fildişinden oyulmuş bir keçi kabartması (Neve 1984: 145) ile fildişinden iki mühür (Neve 1987: 234; Seeher 2007: 30, resim 8) ele geçen diğer fildişi eserler arasında sayılabilir.

### Fildişi Eserlerin Ele Geçtiği Diğer MÖ 2. Binyıl Yerleşimleri

Uluburun batığının (MÖ 14.yy sonları) zengin hammadde ve buluntuları arasında fil ve su aygırı dişleri ile fildişi eserler de dikkati çekmektedir. Erken dönemlerde olduğu gibi bu dönemde de ham fildişinin Suriye veya Afrika'dan ithal edildiği düşünülmektedir.<sup>6</sup> Uluburun gemisi, bir fildişi parçası ve 14 su aygırı dişi taşımaktaydı (Pulak 2006: 79 ve 585). Fildişi ve su aygırı dişlerinin Geç Tunç Çağı'nda Ege Bölgesi ve Orta Akdeniz'e Uluburun önünde batmış olan gemi türünden gemilerle ulaştığı anlaşılmaktadır (Pulak 2006: 80).

Uluburun Gemisi'nde bulunan prestij malları arasında fildişinden kanat biçimli kapakları olan ördek biçimli iki adet kozmetik kutusu (Pulak 2004: 85; Pulak 2006: 85), yumruk biçiminde bir sapla biten bir kozmetik kaşığı (Pulak 2006: 608), insan biçimli bir kulp (Pulak 2006: 608) ve su aygırı dişinden yontulmuş koç boynuzu biçimli bir trompet (Gates 1994: 258, fig. 4) yer alır. Çift kanatlı ördek kutular Suriye-Filistin Bölgesi'nde ve Kıbrıs'ta gözlemlenmektedir (Pulak 2006: 85). İnsan biçimli kulp olasılıkla bir akrobatı canlandırmaktadır ve nesnenin üslubunda bir Mısır etkisi hâkimdir. Suriye-Filistin bölgesine has olan trompet olasılıkla gemideki ayinlerde kullanılmış olmalıydı (Pulak 2006: 85). Söz konusu eserler dışında ele geçen bir Kenan kılıcının kabzası, fildişi ve abanoz levhalarla kaplanmış. Kenan kılıcı ile birlikte ele geçen iki hançerden birisinin kabzasına da fildişi ve abanoz kakılmıştır (Pulak 2006: 86; Pulak 1988: 20, fig. 20; 22, fig. 23-24). Gemide, fildişi menteşeli, açılıp kapanabilen iki şimşir levhadan oluşan iki adet yazı tableti de bulunmuştur. Levhaların iç tarafındaki balmumu yazı yüzeyleri zamanla erimiş, içerdikleri metin maalesef zamanımıza ulaşamamıştır (Pulak 2004: 88).

**Oylum Höyük** kazılarında Geç Tunç Çağı yapı evresinde dolgu toprağı içinden fildişi plakalar ele geçirilmiştir (Özgen vd. 2012: 508).

**Aççana Höyük'te** Geç Tunç Çağı'na tarihlenen (MÖ 14.yy.) ve 4 kişinin gömülü olduğu alçı kaplı bir mezarda ölü hediyeleri arasında çok sayıda altın, akik, fildişi, kehribar ve cam boncuk dikkati çekmektedir (Yener vd. 2005: 48, resim 7). Geç Tunç Çağı I evresine ait 17-18 yaşlarında bir genç kıza ait iskeletin açığa çıkarıldığı bir çukurdan, bir adet ağırşak ve kemik alet ile birlikte fildişinden yapılmış, geometrik motiflere sahip bir silindirik mühür ele geçirilmiştir (Yener ve Akar 2013: 336, resim 3, çizim 2).

1930-1940'lı yıllarda Alalah'ta L. Woolley tarafından gerçekleştirilen kazılar sonucunda bulunan binlerce çanak çömlek, fildişi, metal ve cam eser üzerinde yakın zamanda restorasyon ve koruma çalışmalarına başlanmıştır (Yener ve Akar 2015: 348). Bunlar arasında, 1930'lu yıllarda açığa çıkarılan Orta Tunç Çağı'na ait VII. Tabaka Sarayı'nın ambar bölümünde iki adet çok iyi şekilde korunmuş fildişleri

<sup>6</sup> Erken metinlerde Mısır kral ailesinin Suriye'de katıldığı fil avları betimlenir. Kazılarla ortaya çıkarılan su aygırı iskeletleri bu hayvanların o dönemde İsrail'in kıyı şeridinde yer alan ve günümüzde Hayfa Kenti'nin bulunduğu bataklık alanlarda otladığına işaret eder. Ayrıca Amarna tabletlerinde, saraylar arası gönderilen hediyeler arasında bahsedilen fildişlerine Uluburun Gemisi'nde de rastlanmaktadır (Pulak 2006: 79). Mısır mezar resimlerinde vergi olarak taşınan fildişleri de betimlenmiştir (Pulak 2006: 92, res. 46).

bulunmuştur. Bu fildişlerinden nispeten daha iyi korunagelmiş olan parça yeni Hatay Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmeye başlamıştır (Yener ve Akar 2015: 349, resim 1).

**Ovaören Höyüğü'nde**, Orta Demir Çağının erken mimari evresinin altındaki seviyelerde Orta Demir Çağının başlarına ve Geç Tunç Çağına ait seramik örnekleri ile birlikte ele geçen yuvarlak formlu ve bezemeli fildişi süs eşyası, üzerindeki sarmal motifler ve yaprak biçimli bezeme ile dikkat çekicidir (Şenyurt vd. 2014: 64, resim: 3). Söz konusu fildişi süs eşyasının en yakın benzerleri Alişar'ın Hitit İmparatorluk Çağı tabakasından bilinmektedir (von der Osten 1937: 243, fig. 274).

**Çadır Höyük'te** MÖ 2. Binyıla olasılıkla Asur Ticaret Kolonileri Çağı'na ait bir konutsal alanda fildişinden oyulmuş bir uçan kuş şekilli süs eşyası bulunmuştur (Şerifoğlu vd. 2016: 308, resim 8).

**Bakla Tepe'de** Geç Tunç Çağı'na ait mezar odası tabanı üzerinde ölü hediyesi olarak daha çok fildişi örnekler tespit edilmiştir. Miken kültürünü yansıtan buluntular arasında fildişinden üzerinde hasır motifleri bulunan bir tarak, aplik olarak kullanılan rozetler ve zambak şeklinde plakalar, çeşitli kolye taneleri ve bir ağırşak dikkati çeker (Erkanal ve Özkan 1998: 403, resim 4).

### **MÖ 1. Binyıldan 4. Yüzyıla Kadar Anadolu'da Fildişi Eserler (MÖ 1200-330)**

MÖ 2. Binyılda olduğu gibi MÖ 1. Binyılda da fildişi eserlerde Anadolu unsurların görülmeye devam ettiği anlaşılmaktadır. Anadolu Demir Çağı uygarlıklarından Urartu, Frig ve Lidya krallıklarına ait kent kazılarında ele geçen buluntulara bakıldığında, bir zenginlik simgesi sayılan fildişinin, daha çok heykelcik yapımında ve mobilyaya ait süsleme unsuru olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Özellikle Homeros'un bu noktada Lidyalı kadınları fildişi boyama konusunda örnek göstermesi önemlidir (Dusinberre 2010: 191).

### **Urartu Krallığı Fildişi Eserleri (MÖ 850-650)**

Asur yazılı kaynaklarında fildişinden birçok eserin tapınaklara armağan olarak koyulduğundan bahsedilse de Toprakkale, Altın-tepe ve Ermenistan sınırlarındaki Karmir-Blur kazılarında bulunan az sayıda fildişi eser dışında başka buluntu açığa çıkarılamamıştır.<sup>7</sup> Fildişi eserlerin ortaya çıktığı söz konusu kalelerin inşa tarihleri dikkate alınır bu sanat dalının MÖ 8.yy.ın sonu ve 7.yy.ın ilk yarısında yaygın olarak kullanıldığı ortaya çıkar (Çilingiroğlu 1997: 148).

**Van-Toprakkale'de** Haldi Tapınağı'nda fildişinden çok sayıda oyma parçası (van Loon 1966: 131-134; Barnett 1950: 16-29), aslan heykelciklerine ait parçalar (van Loon 1966: 134) dışında tunçtan bir sfenks heykeline ait fildişinden yapılmış bir yüz (Bilgi 2012: 526, res. 1162; Piotrovsky 1969: pl. 101) ele geçmiştir. Ayrıca ele

<sup>7</sup> Çilingiroğlu 1997: 146. Musasir kentinin yağmasını anlatan Asur kralı II. Sargon, kentten ve Haldi tapınağından ganimet olarak çeşitli fildişi eserler aldığını söylemektedir. Bu kayıtlardaki fildişi eserlerin kazılarda bulunan eserlerin sayısı ile çelişmesinin başlıca nedeni, Musasir Tapınağı'na armağan olarak sunulan tüm eserlerin Urartu üretimi olmamasından kaynaklanmaktadır. Bölgesinin önemli bir kutsal kenti durumundaki Musasir kentindeki Haldi Tapınağı'na sadece Urartu ülkesinden değil, diğer birçok komşu ülkeden armağanlar gönderilmiş olmalıdır. Bu nedenle, kentten yağma edilen ve Asur'a taşınan birçok fildişi eşyanın, bu komşu ülkelere ait olması kuvvetle muhtemeldir.

geçen fildişinden çıplak olarak işlenmiş kadın heykelciği (**Resim 12**) (van Loon 1966: 132, pl. XXXIV; Çilingiroğlu 1997: 146) ve ayakta duran erkek heykelciği (**Resim 13**) (van Loon 1966: 131, pl. XXXIIIa), kartal başlı grifona ait bir levha (**Resim 14**) (van Loon 1966: 134, pl. XXXIIIb) Kuzey Suriye (Geç Hitit) sanatı etkileri taşımaktadır (Çilingiroğlu 1997: 146). Çift kanatlı olarak gösterilen kartal başlı grifon ile benzer diğer fildişi eser, Altın-tepe kazılarında ortaya çıkartılmıştır. Urartu egemenlik sahası içinde bulunan fildişi eserlerin en güzel örneklerini oluşturan kuşbaşı insan motifinin, çağdaş Kuzey Suriye Kent Devletleri sanatında çok yaygın kullanımı olduğu bilinmektedir (Çilingiroğlu 1997: 146).

**Erzincan-Altın-tepe'deki** Urartu tapınağının bir galerisinde ve Urartu beylerinin mezarlarında bulunmuş olan fildişi eserlerinin çoğunu mobilya aksamaları oluşturmaktadır (Özgüç 1969: 52-54, Lev. XLVIII, 1-3; Lev. XLVIII, 4; Res. 49.; Lev. LII, 9; Res. 50.; Lev. LII, 10; Res. 51.; Lev. LII, 11; Res. 52). T. Özgüç'ün Altın-tepe'den gelen fildişi eserlerden bahsettiği çalışmasında 10 gruba ayrılan eserler içerisinde öne çıkanlar arasında kartal başlı grifonlar (**Resim 15**) (Özgüç 1969: 39; Lev. XXXII, 1-2; XXXIII, 1-2; XLIX, 1; Res. 36, 37, 38; Lev. B, 3-4; Çilingiroğlu 1997: 146), aslan heykelleri (**Resim 16 ve 17**) (Özgüç 1969: 42; Lev. XXXIV-XXXV; Res. 39-40; Özgüç 1969: 44-45; Lev. XXXVIII, 1-2; Res. 41-44), kakma fildişi işçiliğine ait iki insan yüzü (Özgüç 1969: 48, Lev. XLV, 1-2; B, 1-2), kanatlı güneş kurslarına ait üç parça (Özgüç 1969: 50, Lev. XLVII, 1-3; Res. 46-47), kale modeli<sup>8</sup> bulunmaktadır (Özgüç 1969: 3). Altın-tepe'nin öne çıkan fildişi eserlerinden olan *oturan aslan heykelciği* ile *yatan aslan heykelciği*, Sakçagözü'ndeki kapı aslanlarına benzerlikleriyle dikkati çekmektedir (Özgüç 1969: 42).

Altın-tepe'de fildişi eserlerin Urartu mezarlarında ölü hediyesi olarak bırakıldığına dair örnekler de ele geçmiştir. 1960 senesinde açılan 2 nolu mezarda fildişinden bir allık kutusunun el şeklindeki küçük kapağı bulunmuştur (Özgüç 1969: 55; Lev. XLIX, 2; Res. 56). 3 nolu mezarda birbirinin aynı olan dört tane stilize "kutsal hayat ağacı" plakı ele geçmiştir (**Çizim 1**) (Özgüç 1969: 56; Lev. L, 1-4; Res. 57). Bunların simetrik bir düzen halinde, bir mobilyayı veya kutuyu süslediği anlaşılmaktadır. Bu plaklar, Urartu sanatında çok görülen kutsal hayat ağacı motifinin yerli ustalar tarafından işlendiğini ortaya koymaktadır.

H.V. Herrmann (Herrmann 1966: 104, not: 72) Altın-tepe'den ele geçen fildişi eserlerin Kuzey Suriye, E. Akurgal (Akurgal 1968: 75 vd.) ise stilistik özellikleri nedeniyle Asur üretimi olduğunu önermiştir. Geç Hitit Kentleri'nin Urartu fildişi sanat eserlerine etkisinin her eserdekenden daha fazla olmasının sebebi M. van Loon'a göre (van Loon 1966: 133), Suriye'nin bütün Batı Asya'ya fildişi sağlaması olmalıdır. V. Sevin'e göre (Sevin 2003: 229), Altın-tepe'den gelen aslan heykelcikleri, gerek teknik ve gerekse biçem yönünden tümüyle Urartulu özellikler taşırlar. T. Özgüç (Özgüç 1969: 47 ve dipnot 71), Altın-tepe'den ele geçen oturan aslan heykeli ve diğer fildişi eserlerin Urartu Sanatı içinde değerlendirilmesi gerektiğini ancak Suriyeli ustalar tarafından yapılmış olduğunu önermektedir. Söz

<sup>8</sup> Özgüç 1969: 52, Lev. XLVII, 4; Res. 48, Yük: 4.7 cm. Kemerli kapısı ve tepesinde dendaneleri vardır. Buna çok benzeyen ağaçtan bir kale modeli Altın-tepe'de, mezarda; fildişinden olanı da Karmir-blur'da bulunmuştur.

konusu eserlerde, Geç Hitit (Kuzey Suriye) ve Asur etkisi kaçınılmazdır. Aslan heykelciklerinin ve kartal başlı ve insan gövdeli grifon kabartmalarının üslup açısından en yakın benzerleri, Sakçagözü, Karatepe, Kargamış ve Zincirli gibi Kuzey Suriye Kent Devletlerinde bulunabilir (Çilingiroğlu 1997: 148). Urartular da Suriye'nin tesiri ile fildişi atölyeleri kurmuşlardır. Bunlarda, bizzat Suriyeli sanatkarlar da çalışmış olabilir; fakat bu sanatı yerlilerin de öğrendiği bir gerçektir. Yerli sanatkarlar kendi atölyelerinde hem yerli üslupta, hem de Suriyeli ustalarından öğrendikleri o dönemin Kuzey Suriye üslubunun kuvvetli tesiri altında eserler meydana getirmişlerdir. Bu eserlerin Urartu atölyelerinde meydana getirildiğini gösteren diğer bir önemli veri, Altıntepe'de işlenmemiş, ham fildişi malzemenin bulunmasıdır. Bu yerli atölyelerin varlığı için kuvvetli bir kanıttır (Özgüç 1969: 47 ve dipnot 71; Sağlamtimur 2009: 487).

### **Frig Krallığı Fildişi Eserleri (MÖ 950-330)**

Frig Krallığı'nın başkenti **Gordion'da** Kral Midas dönemine tarihlenen (MÖ 723-677) daha çok mobilyacılıkla ilgili olarak çalışan bir fildişi atölyesi bulunmaktaydı (Sevin 2003: 256). Ancak fildişi oymacılığı, ahşap oymacılığı kadar çok gelişmiş değildi. Gordion'a gerek hammadde gerekse işlenmiş durumda Kuzey Suriye'den fildişi gelmiş olmakla birlikte, yerli atölyenin kendine özgü bir stili vardır. Büyük Megaron'dan ele geçen fildişinden küçük levhalardaki silahlı süvari (Bilgi 2012: 584, res. 318-319), keçi (Sevin 2003: 256) ve geyik kabartmaları, ince bacakları üzerinde yükselen hantal hayvan gövdeleri ve baklava dilimi biçimli gözleriyle Kuzey Suriye, Fenike, Asur ve hatta Urartu'dan tümüyle farklı ve Asur Ticaret Kolonileri Çağı'ndan beri etkin Orta Anadolu'ya özgü bir atölyenin ürünleridir (Sevin 2003: 276). Kent merkezi dışında Gordion'daki tümülüslerden ahşap tabuta ait fildişinden süslemeler, iğne, ağırşak, kolye süsü gibi buluntular da ele geçmiştir (TAY 6a (Demir Çağ cildi): Gordion Tümülüs 2, A, B, C, W maddeleri).

Orta Anadolu'nun dağları arasında geniş bir şehir olan **Kerkenes Dağ'da** bulunan *işlenmiş fildişi levha* dikkat çekicidir (**Resim 18**) (Summers ve Summers 2007: 122; Dusinberre 2010: 194, resim 4). Eser, altın yıldız ve kehribar ile kakmalı kabartma bir mobilya paneli ile bir erkek-bir dişi şeklinde sıralanmış beş hayvanın olduğu (keçi, koyun ve koç) bir frizden oluşmaktadır. Söz konusu fildişi panel, olasılıkla düz arkalı göz alıcı bir sandalye veya tahtın arkasına ait bir kakmayı süslemektedir. Panelin teknik, üslup ve ikonografisi, İskit Kafkasları ve Orta Asya, İran, Büyük Mezopotamya, Orta ve Batı Anadolu ile Doğu Akdeniz gibi çeşitli bölgelerle karşılaştırılabilecek bir çeşitlilik sunmaktadır. Dusinberre, panelin üretimi için İran, Mezopotamya ve Transkafkasya'nın köklü görsel sanatlarından bilginmiş Lidya veya Batı Anadolu kökenli bir teknik geleneğin varlığını ileri sürmüştür (Dusinberre 2010: 194, resim 4).

Kerkenes Dağ kazıları sırasında geniş bir bina içinde kazılan bir odada 500'den fazla işlenmiş kemik ve fildişi kakma parçası ile bu binanın doğusunda az işlenmiş fildişi örnekleri ve fildişinden oyma plak açığa çıkarılmıştır. Tüm bunların olasılıkla

fildişi ve kemik eser üretim sürecine ait parçalar olabileceği düşünülmektedir (Branting vd. 2016: 5, res. 7).

Orta Anadolu'da Frig Dönemi'ne ait yerleşmelerde yapılan kazılarda fildişinden çeşitli mühürler bulunmuştur. **Oluz Höyük'ün** 4. tabakasında dolgu toprağı içinden Geç Frig Dönemi'ne tarihlendirilen (MÖ 6.yy) ve baskı yüzünde aslan-ceylan mücadelesinin betimlendiği silindir gövdeli bir fildişi mühür (Dönmez 2011: 97, resim 9) ile **Kaman-Kalehöyük'ün** II. tabakasında fildişinden bir damga mühür (Mikami ve Omura 1988: 4, resim: 15-9) ve koni şeklinde fildişi mühür (Omura 1995: 319) ele geçmiştir.

### **Lidya Krallığı Fildişi Eserleri (MÖ 695-547)**

Lidya'da fildişi ve kemik oymacılığı oldukça gelişmiş olduğu, Ünlü ozan Homeros'un Lidya'nın fildişi oymalarından övgüyle söz etmesinden anlaşılmaktadır. Ancak bu bilgiye rağmen bugüne kadar başkent Sardes kazılarında ele geçen fildişi eser sayısı çok azdır (Sevin 2003: 294).

**Sardes'te** bulunan fildişi nesnelere bu lüks malzemenin çeşitli ortamlarda kullanıldığını göstermektedir (Dusinberre 2010: 193). Bunlardan birisi, olasılıkla bir at koşum takımı süsü olan fildişi geyik çok zarif oyulmuştur (**Resim 19**) (Dusinberre 2010: 193; No. 53; Res. 1). Eser, Arkaik Lidya tabakalarında (MÖ 6.yy.ın başları) ele geçmiştir. Ayrıca yine arkaik tabakalarda bulunan fildişinden "hayvan üslubunda" oyulmuş iki kın ucundan biri henüz bitmemiş halde ele geçtiği için yerel üretim olabileceği düşünülmektedir (Dusinberre 2010: 193; No. 54-55; Res. 2). Sardes'teki mezarlarda da çeşitli fildişi parçaları ele geçmiştir. Bunların boyutları, ince uzun şeritlerden mobilya kakması veya belki de bıçak sapı olarak kullanılabilir silindirlere kadar değişmektedir.<sup>9</sup>

MÖ 7.yy sonu-6.yy başlarında Batı Anadolu'da etkin olan fildişi atölyesi/atölyelerinin varlığı, Efes Artemis Tapınağı'na sunulmuş adak heykelcikleri ile Elmalı yakınlarındaki Bayındır Tümülüsleri'nde bulunmuş olan heykelciklerden anlaşılmaktadır (Sevin 2003: 294). Sardes'te nispeten birkaç fildişi nesne bulunmuş olmasına rağmen, Lidya bölgesinde yer alan Efes (Bammer 1984) ve Elmalı-Bayındır Tümülüslerinde (Özgen ve Özgen 1988; Özgen 1994: 324-325) ele geçen fildişi heykelcikler ile Frig bölgesinde yer alan Kerkenes Dağ'da (Dusinberre 2010: 194, resim 4) bulunan fildişi levha, Lidya ve Frigya arasındaki ilişkileri göstermesi açısından önemlidir.

**Efes Artemis Tapınağı'na** sunulmuş olan adak heykelciklerinin ilk grubu, Samos ve Efes etkileri taşıyan rahibe figürlerinden oluşmaktadır (**Resim 20**) (Sevin 2003: 294; Bilgi 2012: 588, res. 1195, 1196, 1197 ve Seipel 2008: 227, 109; 229, 112; 231, 114). Diğerlerinden farklı özelliklere sahip kadın figürlerinden biri, ellerinde kabartma olarak yapılmış olasılıkla atmaca türü kuş figürleri ile gösterilmiştir (Bilgi 2012: 588, res. 1204). Bir diğerinin başında, ucunda olasılıkla bir

<sup>9</sup> Dusinberre 2010: 193. Şimdiye kadar Sardes'te bulunmuş önemli bir fildişi nesne, kriselafantin bir kadın heykelciğinin parçası olabilecek Akhaemenid Pers dönemine ait küçük bir baştır (Dusinberre 2010: 193; No. 52; Res. 3). Bu baş, olasılıkla Ay tanrıçası Artemis'e hizmet eden bir rahibeye ait olmalıdır (Sevin 2003: 294).

atmaca figürü olan oldukça uzun bir direk görülür (Bilgi 2012: 588, res. 1205). Fildişinden erkek betimlemelerinden oluşan ikinci grup, büyük olasılıkla çağdaş antik belgelerde adı geçen hadım rahiplerini yansıtmaktadırlar (**Resim 21**) (Bilgi 2012: 593, res. 1209, 1210).

**Elmalı-Bayındır D Tümülüsü'nde** ele geçen ve ayakta giysili olarak işlenmiş kadın betimlemesi, biri omuzunda oturan, diğeri sağ tarafında ayakta duran ve elinden tuttuğu farklı yaşlardaki iki çocukla birlikte görüntülenmiştir (**Resim 22**) (Bilgi 2012: 588, res. 1206). İki çocuklu kadın heykelciği, tümüyle İçbatı Anadolu-Lidya özelliklerine sahiptir (Sevin 2003: 294). Bayındır Tümülüsü'nden ele geçen fildişinden bir rahip heykelciği, Efes'te ele geçen rahip heykelcikleri ile benzer özellikler taşımaktadır (Bilgi 2012: 593, res. 1208; Özgen ve Öztürk 1996: 27, 32).

Lidya Krallığı ve onu takip eden Pers Dönemi'nde Lidya'da fildişi üretimi ve kullanımıyla ilgili küçük ama zengin kaynaklar, fildişi oyma ustalarının sanatsal ustalıklarını ve fildişi malların Anadolu'da nerelere kadar uzanabileceğini bize göstermektedir (Dusinberre 2010: 194).

### **Fildişi Eserlerin Ele Geçtiği MÖ 1. Binyıl Yerleşimleri**

**Tell Tayinat Höyüğü'nün** Erken Demir Çağ tabakalarında (MÖ 12-8. yy) oda döşemesine veya duvar apliklerine ait olabilecek fildişi oyma parçaları ele geçmiştir (Harrison ve Batiuk 2010: 496; Harrison vd. 2011: 371). Tell Tayinat Höyüğü'nde Geç Hitit iç kalesine ait Aşağı Şehir'de yürütülen yüzey araştırmalarında Demir Çağı'nın ara evrelerine tarihlenen domestik buluntular arasında ele geçen 9 adet işlenmemiş fildişi parçası bu alanda olası bir fildişi atölyesinin varlığını göstermektedir (Harrison vd. 2016: 479).

**Oylum Höyük** kazılarında MÖ 1. binyılın ilk yarısında yaygın olarak kullanıldığı bilinen ve üzerinde "Amun-Re" yazılı fildişinden bir skarabe ele geçirilmiştir (Özgen vd. 1997: 191).

**Ziyaret Tepe'de** MÖ 8.yy sonlarına ait, üzerinde Asur stilinde işlenmiş saraylı figürler bulunan yanmış fildişi eserlere ait parçalar bulunmuştur. Diğer bir önemli fildişi buluntu ise benzeri Asur'da Kralî Mezar I'de bulunan, sapı şahin kafası şeklinde bir çanaktır (Matney vd. 2010: 318).

**Girnavaz Höyük** kazıları sırasında III. tabakadan ele geçen *bir ayna sapına ait fildişi plaka parçaları* ikonografik ve teknik açıdan ayrıntılı biçimde incelenmiştir (Erkanal-Öktü 2006: 345-358). MÖ 8.yy sonu-7.yy başına tarihlendirilen saplı el aynasında, ayna sapının ayna diskine tutturulduğu üst kısımdaki fildişi plaka parçasının her iki yüzeyinde kompozit bitkisel motiflerden oluşan kutsal "Hayat Ağacı" motifleri kaliteli ve özenli bir işçilikle işlenmiştir (Erkanal-Öktü 2006: 348). Girnavaz örneğinde görülen "Hayat Ağacı" motifinin kompozisyon şemasının en yakın benzeri Nimrud'da Kuzeybatı Sarayı'nda bulunmuş parça halinde bir fildişi plakadır (Erkanal-Öktü 2006: 349; Karşılaştırma için bkz. Hrouda 1964: 51). Girnavaz Höyük'te gün ışığına çıkartılan ayna sapı parçası, bir taraftan Geç Hitit Devletleri sanat eserleri ile diğer taraftan da Yeni Assur Dönemi eserleri ile benzerlikler göstermektedir (Erkanal-Öktü 2006: 349).

### **Sonuç**

Paleolitik Çağ'dan günümüze kadar fildişi, daha çok seçkin mallarda süsleme veya oyma unsuru olarak tercih edilmiştir. Kazılardan ele geçen fildişi eser sayısına bakıldığı zaman, diğer buluntu gruplarına göre oldukça az olmasının sebebi olarak fildişi hammaddesinin Anadolu dışında diğer bölgelerden gelmesi ve fildişi ile kemik ayrımının sadece gözlemlenmesiyle yapılmasının zor olması gösterilebilir. Bu açıdan bakıldığında, en erken kazılardan itibaren açığa çıkarılmış pek çok kemik buluntunun konunun uzmanları tarafından yeniden ele alınması gerekmektedir. Aynı zamanda son dönem kazıları ve yeni başlayacak kazılarla birlikte fildişi eser sayısında bir artış olması beklenebilir.

Anadolu'da fildişi eserler daha çok Asur Ticaret Kolonileri Çağı ile yaygınlaşmaya başlayıp, gelişerek Hitit Uygarlığı ve Urartu, Frig, Lidya gibi Demir Çağı Uygarlıklarında üretilmeye ve ithal edilmeye devam etmiştir. MÖ 2. binyılda fildişi ticaretinin yaygınlaşmasıyla birlikte her bölge kendi fildişi atölyesinde yerel üretime geçmeye başlamıştır (N. Özgüç 2002: 499).

Asur Ticaret Kolonileri Çağı'na kadar olan az sayıdaki fildişi eserler daha çok süs objelerinden oluşmaktadır. Asur Ticaret Kolonileri Çağı ile birlikte fildişinden kutu, heykelcik gibi çeşitli eser grupları yerli atölyelerde üretilmeye veya Anadolu'ya ithal edilmeye başlanmıştır. Ele geçen eserlerde hem Anadolu hem Suriyeli üslup tarzı birarada uygulanmıştır. Kuzey Suriye sanatının yanı sıra Mısır sanatının da etkisinin devam ettiği Hitit Krallık ve İmparatorluk Çağı'nda yerel üretimin olduğu özellikle fildişi heykelciklerde yerel unsurların baskın olmasından anlaşılmaktadır. MÖ 1. Binyıla gelindiğinde yerli atölyelerin varlıklarını devam ettirdikleri ele geçen çeşitli eserlerde kendini göstermektedir. Urartular'da Kuzey Suriye Kent Devletleri sanatına dair unsurlar ağırlık kazanırken Frig ve Lidya uygarlıklarında ithal örnekler dışında yerel üretim fildişi eserlerin sayıca artarak devam ettiği anlaşılmaktadır. Fildişi eserler üzerine gelecekte yapılacak daha detaylı çalışmalarla birlikte ele geçen eserlerin kökenleri, üretimleri ve hangi kültürlerin izlerini taşıdıkları hakkında bilgimizin daha da artacağı kuşkusuzdur.



### Kaynakça

- Akurgal 1968: E. Akurgal, *Urartäische und altirenische Kunstzentren*, Ankara 1968
- Alp 2003: S. Alp, *Hitit Güneşi*, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, Ankara 2003
- Alpagut 1986: B. Alpagut, "Paşalar Köyü Kazısı-1984", VII. KST, 1-16, 20-24 Mayıs 1985 Ankara, Ankara 1986, 1-16
- Alpagut 1989: B. Alpagut, "Bursa-Paşalar Köyü Kazısı 1987", X. KST 1. Cilt, 23-27 Mayıs 1988 Ankara, Ankara 1989, 1-13
- Alpagut 1991: B. Alpagut, "Paşalar (Bursa) Kazısı-1989", XII. KST 1. Cilt, 28 Mayıs-1 Haziran 1990 Ankara, Ankara 1991, 1-15
- Bammer 1984: A. Bammer, *Das Heiligtum der Artemis von Ephesos*, Graz 1984
- Barnett 1950: R. D. Barnett, "The Excavations of the British Museum at Toprak Kale Near Van", *Iraq* 12/1 (1950), 1-43
- Bilgi 2012: Ö. Bilgi, *Anadolu'da İnsan Görüntüleri 'Klasik Çağ Öncesi'*, İstanbul 2012
- Branting vd. 2016: S. Branting, S. Baltalı Tırpan, J. Lehner, N. Yöney, S. Penacho, Y. Özarslan ve D. Langis-Barsetti, "Kerkenes Dağı 2014", 37. KST 2. Cilt, 11-15 Mayıs 2015 Erzurum, Ankara 2016, 1-12
- Çilingiroğlu 1997: A. Çilingiroğlu, "Fildişi Sanatı", *Urartu Krallığı Tarihi ve Sanatı, Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları*, İzmir 1997, 146-148
- Darga 1992: A. M. Darga, *Hitit Sanatı*, Akbank Yayınları, İstanbul
- Dimand 1936: M. S. Dimand, "A Gift of Syrian Ivories", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin XXXI/11* (1936), 221-223
- Dimand 1937: M. S. Dimand, "An Additional Gift of Syrian Ivories", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin XXXII/4* (1937), 88-90
- Dönmez 2011: Ş. Dönmez, "Oluz Höyük Kazısı 2009 Dönemi Çalışmaları", 32. KST 4. Cilt, 24-28 Mayıs 2010 İstanbul, Ankara 2011, 92-110
- Dusinberre 2010: Elspeth R. M. Dusinberre, "Lidya Fildişi Eserleri", *Lidyalılar ve Dünyaları* (Ed. Nicholas D. Cahill), YKY, İstanbul 2010, 191-200
- Erkanal ve Özkan 1998: H. Erkanal ve T. Özkan, "1996 Bakla Tepe Kazıları", XIX. KST 1. Cilt, Ankara 1998, 399-425
- Erkanal-Öktü 2006: A. Erkanal-Öktü, "Girnavaz Höyük Kazısında Bulunan Fildişi Ayna Sapı Parçası ve Düşündürdükleri", *Hayat Erkanal'a Armağan: Kültürlerin Yansıması* (Editörler: A. Erkanal-Öktü, E. Özgen vd), İstanbul 2006, 345-358
- Fildişi ve Fildişi Türevleri için Tanımlama Kılavuzu: *Fildişi ve Fildişi Türevleri için Tanımlama Kılavuzu*, Dünya Yaban Hayatı Fonu ve Koruma Derneği, Yeniden Basım 1999
- French 1967: D. H. French, "Excavations at Can Hasan, 1966: Sixth Preliminary Report", *Anatolian Studies* 17 (1967), 165-178
- Gates 1994: M. H. Gates, "Archaeology in Turkey", *AJA* 98.2 (1994), 249-278
- Güterbock 1971: H. G. Güterbock, "Ivory in Hittite Texts", *Anadolu* 15 (1971), 1-7
- Harrison ve Batiuk 2010: T. P. Harrison ve S. Batiuk, "Tayinat Höyük Kazıları, 2008", 31. KST 3. Cilt, 25-29 Mayıs 2009 Denizli, Ankara 2010, 491-504

- Harrison vd. 2011: T. P. Harrison, S. Batiuk ve E. Denel, "Tayinat Höyük Kazıları, 2009", 32. KST 3. Cilt, 24-28 Mayıs 2010 İstanbul, Ankara 2011, 368-384
- Harrison vd. 2016: T. P. Harrison, E. Denel ve S. Batiuk, "Tayinat Höyük Araştırmaları, 2014", 37. KST 2. Cilt, 11-15 Mayıs 2015 Erzurum, Ankara 2016, 477-490
- Herrmann 1966: H.V. Herrmann, Urartu und Griechenland, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 81, 1966
- Hermann 1986: G. Hermann, Ivories from Room SW 37 Fort Shalmaneser. Commentary and Catalogue, London 1986
- Hermann 1992: G. Hermann, The Small Collections from Fort Shalmaneser (Ivories from Nimrud V), London 1992
- Hermann 1996: G. Hermann, "Ivory Furniture Pieces from Nimrud: North Syrian Evidence for Regional Traditions of Furniture Manufacture", In The Furniture of Western Asia: Ancient and Traditional (Ed. G. Hermann, Mainz 1996, 153-166
- Hrouda 1964: B. Hrouda, "Zur Herkunft des assyrischen Lebensbaum", BaM 3, 1964, 41-51
- Koşay 1938: H. Z. Koşay, Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Alaca Höyük Hafriyatı 1936'daki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor, TTKY, Ankara 1938
- Koşay ve Akok 1966: H. Z. Koşay ve M. Akok, Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Alaca Höyük Kazısı 1940-1948'deki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor, TTKY, Ankara 1966
- Lewin 1999: R. Lewin, Modern İnsanın Kökeni, TÜBİTAK 1999
- Mallowan 1966: M. E. L. Mallowan, Nimrud and its Remains, Vol. II, New York 1966
- Matney vd. 2010: T. Matney, K. Köroğlu, D. Wicke ve J. Macginnis, "Diyarbakır/Ziyaret Tepe 2008 Yılı Kazı Çalışmaları", 31. KST 4. Cilt, 25-29 Mayıs 2009 Denizli, Ankara 2010, 315-329
- Mellaart 1967: J. Mellaart, Çatal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia, Thames and Hudson, London 1967
- Mellaart 2001: J. Mellaart, Çatalhöyük: Anadolu'da Bir Neolitik Kent, YKY, İstanbul 2001
- Mikami ve Omura 1988: T. Mikami ve S. Omura, "1986 Yılı Kaman-Kalehöyük Kazıları", IX. KST II. Cilt, 6-10 Nisan 1987 Ankara, Ankara 1988, 1-20
- Neve 1984: P. Neve, "Boğazköy-Hattuşa 1982 Çalışma Mevsimi Sonuçları", V. KST, 23-27 Mayıs 1983 İstanbul, Ankara 1984, 143-146
- Neve 1987: P. Neve, "Boğazköy-Hattusa 1985 Kazı Mevsiminin Sonuçları", VIII. KST 1. Cilt, 26-30 Mayıs 1986 Ankara, Ankara 1987, 233-251
- Neve 1992: P. Neve, "Hattusa-Stadt der Götter und Tempel", *Antike Welt* 23, Mainz, 2-88
- N. Özgüç 1966: N. Özgüç, "Acemhöyük Kazıları", Anadolu X, Ankara 1966, 1-28
- N. Özgüç 1976: N. Özgüç, "Acemhöyük'te Bulunmuş Olan Bir Fildişi Kutu ve Bir Kurşun Figürin Kalıbı", Belleten XL/160, Ankara, 547-553, Lev. I-VII

- N. Özgüç 2002: N. Özgüç, "Seçkin Sanat Eserleri: Anadolu Fildişi Yapıtları", Hititler ve Hitit İmparatorluğu: 1000 Tanrılı Halk (Die Hethiter und Ihr Reich: Das Volk Der 1000 Götter), (Edit. Wenzel Jacob), Bonn 2002, 244-247, 498-499
- Omura 1995: S. Omura, "1993 Yılı Kaman-Kalehöyük Kazıları", XVI. KST 1. Cilt, 30 Mayıs-3 Haziran 1994 Ankara, Ankara 1995, 313-330
- Özgen 1994: İ. Özgen, "Iron Age Ivory and Silver Figurines from Bayındır", AJA 98, 1994, 324-325
- Özgen ve Özgen 1988: E. Özgen ve İ. Özgen, Antalya Museum Catalogue, Ankara 1988
- Özgen ve Öztürk 1996: İ. Özgen ve J. Öztürk, The Lydian Treasure, İstanbul 1996
- Özgen vd. 1997: E. Özgen, H. Tekin ve B. Helwing, "Oylum Höyük 1995 Kazıları", XVIII. KST. 1. Cilt, 27-31 Mayıs 1996 Ankara, Ankara 1997, 189-199
- Özgen vd. 2012: E. Özgen, A. Engin, B. Uysal, H. K. Ensert ve F. Ay Şafak, "Oylum Höyük, 2010", 33. KST 1. Cilt, 23-28 Mayıs 2011 Malatya, Ankara 2012, 497-518
- Özgüç 1969: T. Özgüç, Altıntepe II: Mezarlar, Depo Binası ve Fildişi Eserler, TTKY V. Seri, No 27, TTK Basımevi, Ankara 1969
- Özgüç 2005: T. Özgüç, Kültepe: Kaniş/Neşa, YKY, İstanbul 2005
- Özkan ve Öztan 2009: S. Özkan ve A. Öztan, "Samsat Höyük Kalkolitik ve Eski Tunç Çağı Mühürleri", Altan Çilingiroğlu'na Armağan: Yukarı Denizin Kıyısında Urartu Krallığı'na Adanmış Bir Hayat (Ed. H. Sağlamtimur, E. Abay, Z. Derin, A. Ü. Erdem, A. Batmaz, F. Dedeoğlu, M. Erdalkıran, M. B. Baştürk, E. Konakçı), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2009, 415-424
- Öztan 2004: A. Öztan, "Acemhöyük", ArkeoAtlas Sayı 3, İstanbul 2004, sayfa 15
- Piotrovsky 1969: B. Piotrovsky, The Ancient Civilization Urartu, Geneva 1969
- Pulak 1988: C. Pulak, "The Bronze Age Shipwreck at Ulu Burun, Turkey: 1985 Campaign", AJA 92.1 (1988), 1-37
- Pulak 2004: C. Pulak, "Uluburun Batığı", ArkeoAtlas sayı 3, İstanbul 2004, 80-89
- Pulak 2006: C. Pulak, "Uluburun Batığı", Uluburun Gemisi: 3000 Yıl Önce Dünya Ticareti (Edit. Ü. Yalçın, C. Pulak ve R. Slotta), Bochum 2006, 57-104
- Sağlamtimur 2009: H. Sağlamtimur, "Urartu Krallığı'nda Fildişi Oymacılığı, Ayanis Kalesi Taş Kapları ve Haldi Tapınağı", Altan Çilingiroğlu'na Armağan: Yukarı Denizin Kıyısında Urartu Krallığı'na Adanmış Bir Hayat (Ed. H. Sağlamtimur, E. Abay, Z. Derin, A. Ü. Erdem, A. Batmaz, F. Dedeoğlu, M. Erdalkıran, M. B. Baştürk, E. Konakçı), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2009, 485-499
- Seeher 2002: J. Seeher, Hattuşa Rehberi: Hitit Başkentinde Bir Gün, Ege Yayınları, İstanbul 2002
- Seeher 2007: J. Seeher, "Boğazköy/Hattuşa 2004-2005 Yılı Kazı ve Restorasyon Çalışmaları", 28. KST 2. Cilt, 29 Mayıs-2 Haziran 2006 Çanakkale, Ankara 2007, 27-42

- Seipel 2008: W. Seipel, Efes Artemisionu: Bir Tanrıçanın Kutsal Mekânı, İstanbul 2008
- Sevin 2003: V. Sevin, Eski Anadolu ve Trakya: Başlangıcından Pers Egemenliğine Kadar, İletişim Yayınları, İstanbul 2003
- Summers ve Summers 2007: G. Summers ve F. Summers, “Kerkenes Dağ”, Friglerin Gizemli Uygarlığı (T. Tüfekçi Sivas ve H. Sivas Ed.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, 115-126
- Şenyurt vd. 2014: S. Y. Şenyurt, Y. Kamış ve A. Akçay, “Ovaören 2012 Yılı Kazıları”, 35. KST 2. Cilt, 27-31 Mayıs 2013 Muğla, Muğla 2014, 62-80
- Şerifoğlu vd. 2016: T. E. Şerifoğlu, G. McMahon ve S. R. Steadman, “Çadır Höyük 2014 Sezonu”, 37. KST 1. Cilt, 11-15 Mayıs 2015 Erzurum, Ankara 2016, 305-322
- TAY IVa (ETÇ cildi): “Dorak” maddesi.
- TAY 6a (Demir Çağ cildi): Gordion Tümüls 2, A, B, C, W maddeleri
- von der Osten 1937: H. H. von der Osten, The Alishar Hüyük, Seasons of 1930-32 Part II, OIP 29, Chicago
- van Loon 1966: M. N. van Loon, Urartian Art, İstanbul 1966
- Yalçinkaya vd. 2015: I. Yalçinkaya, H. Taşkiran, M. Kartal, K. Özçelik, M. B. Kösem, G. Kartal, Y. Aydın, M. Karakoç, B. Fındık, E. Erbil, “2013 Yılı Karain Mağarası Kazıları”, 36. KST 1. Cilt, 2-6 Haziran 2014 Gaziantep, Ankara 2015, 441-458
- Yener vd. 2005: A. Yener, D. Schloen ve A. Sumaka’i-Fink, “University of Chicago, Oriental Institute, Açıcana Höyük (Antik Alalakh) Çalışmaları, 2003”, 26. KST 1. Cilt, 24-28 Mayıs 2004 Konya, Ankara 2005, 45-52
- Yener ve Akar 2013: K. A. Yener ve M. Akar, “2011 Yılı Açıcana Höyük, Antik Alalakh Kenti Kazı Çalışmaları”, 34. KST 1. Cilt, 28 Mayıs-1 Haziran 2012 Çorum, Çorum 2013, 335-348
- Yener ve Akar 2015: K. A. Yener ve M. Akar, “Açıcana Höyük/Antik Alalah Kenti 2013 Yılı Çalışmaları”, 36. KST 2. Cilt, 2-6 Haziran 2014 Gaziantep, Ankara 2015, 347-358



Resim 1. Üst Paleolitik Çağ,  
Karain Mağarası, Bumerang  
biçimli fildişi kolye (Yalçınkaya  
vd. 2015: 448, resim 2)



Resim 2. Asur Ticaret  
Kolonileri Çağı,  
Kültepe/Kaniş-Karum, Fildişi  
çıplak tanrıça heykelciği  
(Özgüç 2005: 206)



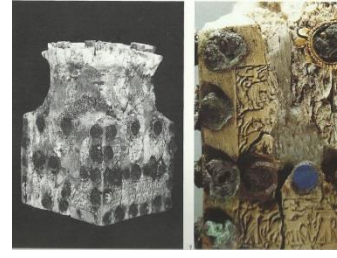
Resim 3. Asur Ticaret  
Kolonileri Çağı, Acemhöyük,  
Fildişi kadın başı  
(Metropolitan Sanat Müzesi,  
Pratt Koleksiyonu)



Resim 4. Asur Ticaret Kolonileri  
Çağı, Acemhöyük, Fildişi dişi  
sfenks heykelcikleri  
(Metropolitan Sanat Müzesi,  
Pratt Koleksiyonu)



Resim 5. Asur Ticaret  
Kolonileri Çağı, Acemhöyük,  
Oturan aslan kabartmalı  
fildişi plak (Metropolitan  
Sanat Müzesi, Pratt  
Koleksiyonu)



Resim 6. Asur Ticaret  
Kolonileri Çağı, Acemhöyük,  
Fildişinden yapılmış tasvirli  
kutu (N. Özgüç 2002: 246,  
abb. 6-7)



Resim 7. Hitit Krallık Çağı,  
Alacahöyük, Dizleri üzerine  
çökmüş çocuk görünümündeki  
fildişi heykelcik (Bilgi 2012: 390, res.  
1089)



Resim 8. Hitit Krallık Çağı,  
Alacahöyük, Fildişinden  
ayakta duran Tanrı Bes  
heykelciği (Bilgi 2012: 390,  
res. 1090)



Resim 9. Hitit İmparatorluk  
Çağı, Boğazköy, Fildişi dağ  
tanrısı heykelciği (N. Özgüç  
2002: 245, abb. 3)



Resim 10. Hitit İmparatorluk Çağı, Boğazköy, Fildişi dans eden savaşçı tanrı heykelciği (Seeher 2002: 168, res. 152)



Resim 11. Hitit İmparatorluk Çağı, Boğazköy, Fildişi üçlü tanrı grubu plakı (N. Özgüç 2002: 244, abb. 1)



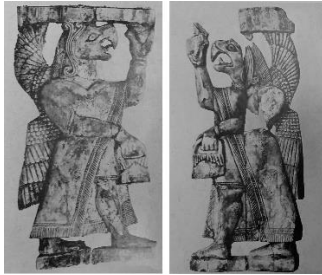
Resim 12. Urartu, Toprakkale, Fildişinden çıplak kadın heykelciği (van Loon 1966: 132, pl. XXXIV)



Resim 13. Urartu, Toprakkale, Fildişi ayakta duran erkek heykelciği (van Loon 1966: 131, pl. XXXIIIa)



Resim 14. Urartu, Toprakkale, Fildişi kartal başlı grifon (Barnett 1950: pl.XV, 1)



Resim 15. Urartu, Altın-tepe, Fildişi kartal başlı grifonlar (Özgüç 1969: 39; Lev. XXXII, 1; XXXIII, 1)



Resim 16. Urartu, Altın-tepe, Fildişi oturan aslan heykelciği (Özgüç 1969: 42; Lev. XXXIV, 1)



Resim 17. Urartu, Altın-tepe, Fildişi yatan aslan heykelciği (Özgüç 1969: 44-45; Lev. XXXVIII, 1)



Çizim 1. Urartu, Altuntepe, Fildişi hayat ağacı plaka (Özgüç 1969: 56; Res. 57)



Resim 18. Frig, Kerkenes Dağ, İşlenmiş fildişi levha (Summers ve Summers 2007: 122)



Resim 19. Lidya, Sardes, At koşum takımına ait fildişi geyik (Dusinberre 2010: Res. 1)



Resim 20. Lidya, Efes Artemis Tapınağı, Fildişi adak heykelcikleri (Bilgi 2012: 588, res. 1195, 1197, 1204, 1205)



Resim 21. Lidya, Efes Artemis Tapınağı, Fildişi erkek heykelcikleri (Bilgi 2012: 593, res. 1209, 1210)



Resim 22. Lidya, Elmalı-Bayındır D Tümülüstü, Fildişi kadın heykelciği (Bilgi 2012: 588, res. 1206)

## ZEYTİNLİADA LIGHT COLORED (AÇIK RENKLİ) GEÇ ROMA SERAMİKLERİ

**Berna KAVAZ KINDİĞİLİ**

*Araş. Gör., Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı  
bernakavaz@gmail.com*

**Geliş Tarihi:** 2017.03.27

**Kabul Tarihi:** 2017.03.28

### **Öz**

Marmara Denizi'nin güneyinde, Balıkesir sınırları içerisindeki Kapıdağ Yarımadası'nın çevresindeki adalardan Erdek'e en yakın olanı Zeytinliada'dır. Adanın isimlendirilmesinde üzerinde bulunan zeytin ağaçlarından hareket edildiği anlaşılmaktadır. Antik Dönemin sonrasındaki Bizans hakimiyetiyle ada üzerindeki mimarinin de artık önem kazanmaya başladığı görülmektedir. Bu durumun en somut örneği Meryem Ana Manastırı'nın varlığıdır. Günümüzde halen devam eden kazı çalışmalarıyla bu manastırın birimleri ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışmaların neticesinde ortaya çıkan arkeolojik kalıntılar arasındaki seramik buluntular ise ada ve çevresinin tarihi için ayrıca önem arz etmektedir. Zeytinliada'da antik dönemden Türk-İslam hakimiyetine kadar geniş bir zaman aralığında ve teknik farklılıklarıyla çok zengin seramik örneklerine sahiptir. Bu örnekler arasında Light Colored (Açık Renkli) Geç Roma Seramikleri ise ayrıca dikkat çekmektedir. Bu seramik grubu hem daha önce çok az sayıda araştırılmaya konu olması hem de buluntu yerlerinin azlığı sebebiyle çalışma konusu olarak seçilmiştir. Tarafımda hazırlanan Doktora Tezinde bu türün bütün örnekleri incelenmiş ve benzerleriyle mukayese edilmiştir. Makalede ise seçilmiş örnekler ve formlar ışığında bir değerlendirme yapılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Balıkesir, Erdek, Zeytinliada, Geç Roma, Seramik, Light Colored

### **Light Colored Late Roman Ceramics in Zeytinliada**

#### **Abstract**

Zeytinliada is the nearest island of the islands in Kapıdağ Peninsula to Erdek which is in the border of Balıkesir and in the southern part of the Marmara Sea. It is understood that the name of the island comes from the olive trees growing up on the island. It is observed that with the Byzantine dominance, after the Ancient period, the architecture on the island became significant. The most epitome example of this development is the Virgin Mary Monastery. /This development can be best epitomized by the Virgin Mary monastery. With the ongoing excavations, the units of this monastery have been unearthed. These excavations helped discovering many archeological remains and among those the ceramic findings are also significant for the history of island and its surrounding. There are many ceramic examples dating from Antiquary period to the Turkish-Islamic dominance. And these ceramics are very rich in terms of their technical differences. Among these examples Light Colored Late Roman ceramics have a very distinguished place. The reason why these ceramics were chosen as the subject of the study is that they are rarely studied and there are very few place of findspot for them. All the examples of this ceramic kind was analyzed and compared with the similar ceramics in my doctorate dissertation. The chosen examples and forms from the dissertation were evaluated in this article.

**Key Words:** Balıkesir, Erdek, Zeytinliada, ceramic, Light Colored



## Giriş

### Zeytinliada'nın Tarihi Coğrafyası, Araştırmaları ve Kazıları

Marmara Denizi'nin güneyinde, Balıkesir sınırları içerisindeki Kapıdağ Yarımadası'nın çevresinde büyüklü küçüklü birçok ada yer alır. Bu adalardan Erdek'e en yakın olanı 170.00 x 50.00 m ölçüleriyle Zeytinliada'dır (Ertüzün, 1998: 211; Öztürk-Kavaz, 2012: 1). Adanın isimlendirilmesinde üzerinde bulunan zeytin ağaçlarından hareket edildiği anlaşılmaktadır. Zeytinliada tarih boyunca birçok defa farklı isimlerle anılmıştır. Bu isimlerden en eskileri Antik Dönem kaynaklarında görülür. Ertüzün, Strabon'un "*Kyzikosluların adasındaki güzel ormanlarla örtülü Artake dağı ve hemen kıyıda, aynı isimdeki dağın uzantısı denebilecek Arteka adacığını işaret edelim*" sözünden hareketle adanın Artake olarak anıldığını, ancak Strabon'un tanımını yaptığı adanın Tavşanadası'nın da olabileceğini ifade etmektedir (Ertüzün, 1998: 211; Öztürk-Kavaz, 2012: 1). Plinius da Kyzikos çevresindeki adaları sayarken "Artaceon" adında bir adadan bahseder (Pliny, 1855: 496; Ertüzün, 1998: 2; Öztürk-Kavaz, 2012: 1). Hem Strabon'un hem de Plinius'un aynı isimleri kullanması bu isimlendirmenin Zeytinliada'ya ait olduğu tezini güçlendirmektedir (Ertüzün, 1998: 212; Öztürk-Kavaz, 2012: 1). Plinius'un bahsettiği ve günümüzde de varlığının koruyan adanın güney kıyısında deniz içinde kalan duvar kalıntıları, adanın surla çevrili olduğunu ve Erdek Limanı'nın kontrolünü sağladığını göstermektedir (Ertüzün, 1998: 212; Öztürk-Kavaz, 2012: 1).

Antik kaynaklardan sonra Zeytinliada ile ilgili bilgilere MS 13. yüzyılda rastlamaktayız. 1250 yılında Erdek'ten geçen Planudis adında bir keşiş, Protosebastus Tarkhaniotis'e gönderdiği 55. mektubunda Zeytinliada'dan bahseder. Planudis adada bir Meryemana (Panagia) kilisesi ve şifalı bir sıcak su kaynağı olduğunu belirtmektedir (Makris, 1920: 136). Bu bilgiden Zeytinliada Meryemana Manastırı'nın 13. yüzyıl ortasında var olduğu anlaşılmaktadır. 14. yüzyılın ikinci çeyreğinde, 1328 yılında Bizans İmparatoru Andronikos Paleologos Erdek'i ziyaret etmiştir (Ertüzün, 1998: 213). İmparator'un Meryemana Manastırı için Erdek'i ziyaret ettiği bilinmektedir. Erdek'te bu isimle bilinen başka bir manastırın varlığı günümüz itibarıyla bilinmemesi sebebiyle adı geçen yapının Zeytinliada'da olması kuvvetle muhtemeldir (Ertüzün, 1998: 213). Ertüzün bu noktada manastırda yaşayanların insan eliyle yapılmadığını ve birçok mucizenin kaynağı olduğuna inandığı bir Meryemana ikonasından da bahseder (Ertüzün, 1998: 213). 0.79 x 0.99 m ölçülerinde, 0.03 m kalınlığında ve 23.00 kg ağırlığında olduğu ifade edilen ikonanın bir müddet Erdek Metropolitan Kilisesi'nde muhafaza edildiği, İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Müdürü Dr. Mordtmann tarafından kurt yeniği halindeyken keşfedildiği ve Mordtmann tarafından MS 4. yüzyıla tarihlendirildiği belirtilmektedir (Makris, 1920: 136). Zeytinliada'da yapılan arkeolojik kazıların bilimsel başkanı olan Prof. Dr. Nurettin Öztürk, 2010 yılında Alman Arkeoloji Enstitüsü'nde araştırma yaptığı günlerde Fener Rum Patrikhanesi'ni ziyaret etmiş ve Patrikhane'nin girişinin solundaki Meryemana ikonasının Erdek'ten getirildiğini bir Patrikhane çalışanından sözlü bir bilgi olarak edinmiştir (Öztürk-Kavaz, 2012: 1). 17. yüzyıla gelindiğinde Zeytinliada ile ilgili bilgi veren en önemli kaynak Evliya Çelebi'nin

Seyahatname'sidir. 1631 yılı civarında adaya gelen Çelebi, adanın oldukça küçük olduğunu ve insanın tahammül edemeyeceği bir sıcaklıktaki kaynak suyunun olduğunu belirtir. Çelebi, kaynağında oldukça fazla sıcak olduğunu belirttiği suyun ancak denizle birleştiği yerde ılındığını ve bu noktada da gusül abdesti için kullanıldığını ifade etmektedir (Ertüzün, 1998: 214; Öztürk-Kavaz, 2012: 4). 1704 yılında Zeytinliada'ya gelen Paul Lucas, o yıllarda ada yüzeyine saçılmış olduğunu söylediği mimari, renkli cam ve mozaik parçaların kaliteli işçiliklerinden ve bu nedenle de adada yaşayanlara duyduğu hayranlığı belirtir (Ertüzün, 1998: 214; Öztürk-Kavaz, 2012: 4). Antik Dönemde Strabon ve Plinius'un ardından adanın ismi ile ilgili bir bilgiye MS 18. yüzyıl başlarında La Mottraye'de rastlanır. La Mottraye, 18. yüzyıl başlarında Rumların adaya Mexaniota adını verdiklerini belirtir (Mottraye, 1727, I, s. 470). Ertüzün ise adaya Rumlar tarafından verilen son ismin Kera Panagia olduğunu kaydeder (Ertüzün, 1998: 211; Öztürk-Kavaz, 2012: 1).

Zeytinliada hakkındaki detaylı ilk çalışma 19. yüzyılın sonlarında Dr. Makris tarafından yapılmıştır. Dr. Makris, 1891 yılından itibaren adada eserleri tek tek incelediği eserleri onbir başlık altında toplamıştır (Ertüzün, 1998: 214; Öztürk-Kavaz, 2012: 1). 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında bölgeye gelen Texier ve Hasluck ise daha çok Kyzikos üzerine yoğunlaşmışlardır (Hasluck, 1910: 18; Ertüzün, 1998: 211; Öztürk-Kavaz, 2012: 4). Zeytinliada, Erdek Kaymakamı Reşit Mazhar Ertüzün döneminde 1946 yılında 120 lira bedelle Beden Terbiyesi Genel Müdürlüğüne (Gençlik Hizmetleri ve Spor Genel Müdürlüğü) satılmış ve bunun sonucunda uzun yıllar Erdeklilere kapısını kapatarak bu kuruma bağlı kişilere tatil merkezi olarak hizmet vermiştir<sup>1</sup>. Erdek Belediye Başkanı Hüseyin Sarı, adanın mülkiyetinin belediyeye devri için Danıştay'a dava açmış ve nihayetinde 12 Aralık 2000 tarihinde dava belediye lehine kazanılmıştır. 12 Mart 2002 Danıştay'ın kararı uyarınca adanın tapusu, Erdek Belediyesi adına tescil edilmiştir.

2006 yılında Erdek Belediyesinin girişimleriyle Balıkesir Kuva-i Milliye Müzesi başkanlığında, Prof. Dr. Nurettin Öztürk'ün bilimsel danışmanlığında Zeytinliada kazı ve restorasyon çalışmaları başlatılmıştır. Arkeolojik açıdan çok zengin olan adadaki çalışmalar, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün önerisiyle Arkeopark kapsamı doğrultusunda yön değiştirmiştir. Erzurum Atatürk Üniversitesi çekirdek ekibi ile birlikte Aydın Adnan Menderes, İzmir Dokuz Eylül, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakülteleri arkeoloji ve mimarlık bölümlerden de katılımlar olmuştur. 2006 yılından itibaren yapılan kazılarla Zeytinliada'da Kilise, Vaftizhane, Şapel, İnziva Odası, Açık Hava Tapınım Alanı, Basamaklı Sunak Alanı, Küçük Ayazma, Büyük Ayazma, Sarnıç, Hamam, Kil Çökertme Havuzu, Fırınlara, Ocaklar, Odalar, Latrina, Su Tekneleri, Depo, İşlik, Liman, Kayıkhanesi, Batı Kilisesi, Patrik Hamamı, Yeraltı Kilisesi ve mezarlar gibi birçok mimari birimden meydana gelen Meryemana Manastırı ortaya çıkarılmıştır.

<sup>1</sup> R. M. Ertüzün, 1990 yılında Kyzikos Kazısını ziyaretleri sırasında bu bilgiyi vermiştir.

### **Light Colored (Açık Renkli) Geç Roma Seramikleri**

Bu seramikler ilk defa Hayes tarafından “Light Colored” olarak adlandırmıştır. Tekkök ise “*West Asia Minor Pale*” ya da “*Late Roman West Asia Minor*” isimlendirmesini tercih etmiştir<sup>2</sup>. Waage tarafından da bu kaplara ait örnekler incelenmiş ancak herhangi bir sınıflandırma yapılmamıştır. Bu kaplar için gruplandırma Opait tarafından yapılmıştır (Opait, 2004: 79). Light coloredlerin en geniş gruplandırması ise Ergürer tarafından yapılmıştır. Ergürer, Parion’dan ele geçen kaplar için geniş bir form repertuarı hazırlamıştır (Ergürer, 2012).

Phokia Geç Roma seramikleriyle benzerlik gösteren bu kapların Doğu Ege’deki bir merkezden geldiği düşünülmektedir. Hayes, bu kapların üretim özellikleri bakımından Knidos Bölgesinde yapılmış bazı Erken Roma üretimleriyle benzerlik gösterdiğini ifade etmiştir. Ergürer bu gruba ait kapların yoğun bir şekilde ele geçen Parion’da olmasa bile Troas bölgesindeki bir kentte üretilmiş olduğunu belirtmiştir (Ergürer, 2012). Kaplar, Atina Agorası Scythia, Granikos, Corinth, Laodikeia, Parion, Kırım, Anemurium, Troia, Antiocheia’da görülmektedir<sup>3</sup>.

Light Colored grubunun kili ince dokulu, açık turuncu ya da açık kahve tonlarındadır ve astar kilin biraz koyusudur. Astar doğrudan güneş ışığına tutulduğunda hafif parlak bir görünüme sahiptir. Ürünler daha sonra kırmızı bir tondadır. Bazı örneklerde altın mika izlerine rastlanılır. Dış taraflar pürüzsüz ve bazen süsleme izleri gösterirken, iç taraflarında genellikle fırça izleri barındırır (Hayes, 2008, 91-92, fig. 43: 1429-1455, plate 70, 1434- 1444). Profillerin çoğu açılı, belirgin ayaklı, sıklıkla çentiklerle süslenmiştir. Formların bazıları Phokia Kırmızı Astarlı seramiklere benzemekle birlikte bazıları ayırt edilebilir özelliklere sahiptir. Bezemenin temelinde iki temel tip vardır; Rulet bezeme Phokia Kırmızı Astarlı seramiklerinde olduğu gibi hem ağızda hem de tabanda görülür ve bazen baskı bezeme ile birleştirilir. Çoklu yiv alternatif bir bezeme biçimidir. Bilinen damga tipleri Planta Pedis ve noktali merkezlerde elmas motiflerini içerir. Bir ya da iki haç motifi de yer almaktadır. Bu tiplerle alakalı birçok bezemesiz tipler de vardır. Çok az örnekle temsil edilen ikinci tipte dekoratif bezemelerin detayları ve çerçeveleri sgraffito tekniği ile oyulur ve kil etrafından kazınarak çıkartılıp siyah figür etkisi oluşturulur. Açık renkli arka zemin ve kazıma detaylı daha koyu motifler bu işleme yardımcı olur. Taklit veya orijinal formlarıyla, kil ve astar özellikleri bakımından kaliteli servis kapları içinde değerlendirilen bu kaplar MS 5. Yüzyılın ortası ve MS. 7. Yüzyılın başlarına tarihlendirilmektedir.

### **Zeytinliada Light Colored (Açık Renkli) Geç Roma Seramikleri**

Zeytinliada Geç Roma Seramikleri içinde en yoğun grubu Light Colored (Açık Renkli) Geç Roma Seramikleri oluşturmaktadır. Ele geçen seramikler Büyük Ayazma önünde yer alan bothrostan ele geçmiştir.

<sup>2</sup> Bknz: Tekkök-Biçken, 1996, s. 140, fig. 87: G85; Heath-Tekkök, 2007-2008: 76- 77.

<sup>3</sup> Bknz: Hayes, 2008: 91, 92, fig. 43: 1429-1455, plate 70: 1434-1444; Biers, 1985: 79, 80, 105, plate 32: 124; Şimşek, 2013; Ergürer, 2012; Hayes, 1980: 534 (lxviii), dn. 4; Williams, 1989: 59, fig. 31: 345; Tekkök-Biçken, 1996, s. 140, fig. 87: G85; Heath-Tekkök, 2007-2008: 76-77; Waagé, 1948: 42, fig. 23: 21; Opait, 2004: 79.

**Form 1:** Form 1'e ait iki örnek tespit edilmiştir (Kat. No1-2). Örnekler Büyük Ayazma önündeki bothrostan ele geçmiştir. Kapların ağızları yüksek ve dikey bir yapıdadır. Kaplar kalın cidarlıdır ve kaideleri ele geçmemiştir. Çapları 21cm ile 22 cm arasında değişmektedir. Kil kahverenginin tonlarında, astar ise açık kahverengi ve açık kırmızımsı sarı tonlarındadır ve astarda renk farklılıkları oluşmuştur. Ergüner kapların Phokia Form 1 kaplarından etkilenilerek yapıldığını belirtmektedir (Ergüner 2012: 197, Levha 173-174: 422-424). Benzerleri Troas bölgesinin önemli kentlerinden Parion'da görülmektedir ve MS. 4. Yüzyıl sonları ile MS. 5. Yüzyıla tarihlendirilmektedir (Ergüner 2012: 197, Levha 173-174: 422-424).

**Form 2:** Zeytinliada'da Form 2 ye ait üç örnek görülür (Kat. No3-4). Yatay ve geniş, dışa dönük ağızlı olan bu formun üzeri bezemelidir. Ağızdaki bezemeler küçük farklılıklarla birbirinden ayrılmaktadır. Ağızın yatay bölümündeki yivler bu formun ortak özelliğidir. İki örnekten ilkinde kalın cidarlı kabın ağızı yuvarlakken ikincisinde ise ağız daha yuvarlak bir yapıdadır. İkinci örnek diğer örneklere göre daha sığdır. Form 2'nin üçüncü örneğinde ise ağız üst tarafta üçgenimsi bir çıkıntı yapmıştır. Bu seramiklerin genel özelliği olan sığ yapı, gövde eğiminden anlaşılmaktadır. Kil oldukça kalitelidir. Light Colored seramikleri yatay dışa dönük ağız kenarı ve sığ yapılarıyla, Phokia (Hayes, 1972: 328, fig. 66: 1, 2) ve Pontus 3 (Swan, 2007: 265, 266, fig. 4: 36, 38; Arsen'eva- Domzalski, 2003: 442, fig. 10: 291-295) seramiklerinden etkilenmişlerdir. Pontus 3 seramiklerindeki ağıza uygulanan dalga bezeme ve yakın form özellikleriyle benzerlik göstermektedir. Pontus Form 3'de taban geniştir ve gövde çok uzatılmadan kaideye bağlanmıştır. Bu yapıyla da büyük benzerlik göstermektedir. Benzerleri Aizonai<sup>4</sup>, Smyrna, Parion ve Scythia'da görülmektedir. Pontus Form 3'ün MS. 4. Yüzyıla ve Phokia Form 2 A'nın MS. 4. Yüzyılın sonları ve MS. 5. Yüzyılın başlarına, Parion'da Afrika ve Phokia kaplarıyla birlikte bulunan Light Colored seramiklerinin MS. 4. Yüzyılın sonları ve MS. 6. Yüzyılın başlarına tarihlendirilmesi nedeniyle, Form 2 seramiklerinin MS. 4. Yüzyılın başlarında üretildiği söylenebilir.

**Form 3:** Zeytinliada'da Form 3 e ait üç örnek görülür (Kat. No5-6). Bu tipteki örneklerde kaplar Form 2 ye göre daha derinleşmiş ve rulet bezeme kullanılmıştır. Ayrıca ağız kenarı kısalmıştır. Form 3 özelliklerine göre iki alt tipe ayrılmıştır. A Tipinde kapların ağız kenarı kısa, derin gövdeli ve kalın cidarlıdır (Ergüner, 2012, 199). B tipinde, ağız kenarı kısa ve yivli, ince cidarlıdır (Ergüner, 2012, 200). Bu formun ilk örneğinde ağızda ince yivler görülmektedir ve cidar incedir. Kap sert dokulu ve kilinde çok az mika vardır. İkinci örnekte ağızda yivler görülmektedir. Bu kaplar form ve bezemeleriyle Hayes'in gruplandığı Phokia Form 5 ile benzerlik göstermektedir. Görülen rulet bezemeye MS. 5. Yüzyılın ikinci yarısından sonra üretilen Phokia seramiklerinde yoğunlukla rastlamaktayız (Hayes, 2008: 239, plate 60: 1257-1262, Plate 66: 1361-1364). Bu formun büyük boyutlu ve zengin bezemeli olanlarının yanında küçük boyutlu ve bezemesiz olanları vardır (Opait, 2004: 79). Benzerleri Scythia'da MS. 4. Yüzyılın sonları ile 5. Yüzyılın ilk yarısına (Opait,

<sup>4</sup> Bknz: Ates, 2003: 135, taf. 31, 32, Kat. No. 184-189; Doğer, 2005: 102, pl. IX; Ergüner, 2012, Lev. 175-176: 425-427; Opait, 2004: 79,178, plate 59: 2-4.

2004: 79), Parion'da MS. 5. Yüzyıl başları ile MS. 6. Yüzyıl başlarına (Ergürer, 2012: 201, levha 177-178), Atina Agorasında MS. 5. Yüzyılın ortalarına tarihlendirilmiştir (Hayes, 2008: 251, fig. 43:1437). Zeytinliada'da bothrostaki MS. 6. Yüzyıl yoğunluğu nedeniyle örneklerin bu tarihten olması muhtemeldir.

**Form 5:** Light Colored Form 5 kaplarından Zeytinliada'da altı örnek değerlendirilmiştir (Kat. No 7-8). Hayes'e göre bu kaplar Phokia Form 3 B/C kaplarından etkilenilerek yapılan taklitlerdir. Phokia Form 3 B/C kaplarının ağız bantlarında görülen rulet bezeme bu kaplarda da uygulanmıştır. Dikey ağız kenarı bu kapların en belirgin özelliğidir. Dışta ağızın altındaki çıkıntı üç örnekte sivri ve daha belirginken diğer ikisinde daha sade bir yapıdadır. Ağız bandında görülen rulet bezeme ağız bandında üstte ve altta yapılarak boş bırakılmıştır. Rulet bezeme ağızda geniş bir bant şeklinde görülmektedir ve ağız bandında yivler yer almaktadır. Kapların hiçbirinin kaidesi ele geçmemiştir, ancak kapların gövde eğiminden sığ bir yapıda oldukları anlaşılmaktadır. Çapları 20 cm ile 32 cm arasında değişmektedir. Zeytinliada'da ele geçen örneklerde ağız kenarı ve gövdenin cidar kalınlığı aynı kalınlıkta yapılmaya çalışılmıştır. Bu formun benzerleri Scythia, Saraçhane, Sardes, Parion, Atina Agorası'nda görülmektedir<sup>5</sup>. Scythia örnekleri bu formun Phokia 3 B/C örneklerinin takliti olarak kabul edilmesi sebebiyle MS. 5. Yüzyılın ortalarına tarihlendirilmiştir. Saraçhane örnekleri MS 6. Yüzyılın ilk çeyreğine, Sardes ve Parion örnekleri ise MS. 5. Yüzyılın ikinci yarısı ile MS. 6. Yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir. Benzer örnekler düşünüldüğünde Zeytinliada Form 5 kaplarını MS. 5. Yüzyılın ilk yarısı ile MS. 6. Yüzyılın ilk yarısına tarihlendirmek mümkün olacaktır.

**Form 6:** Zeytinliada'da Büyük Ayazma önündeki bothrostan Form 6'ya ait iki örnek incelenmiştir (Kat. No 9-10). Kapların çapları 16 cm ile 19 cm arasında değişmektedir. Bu form kaplarının dudak yapısından dolayı kapaklı olabileceği düşünülmektedir (Ergürer, 2012: 205). Kâselerin kalınlaştırılmış ağız bölümü içe ve dışa çekilmiştir. Kapların gövde yapıları yüksek ve eğimlidir. Kapların kili açık kahverengi, astarları kırmızı renktedir. İyi fırınlanmış kapların kili mika katkılıdır. Benzerleri Priapos, Parion, Atina Agorası'da görülmektedir<sup>6</sup>. MS. 5. Yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihlendirilmektedir.

**Form 11:** Kırk örneğin incelendiği Form 11'de kapların hepsi birbiriyle birebir benzerlik göstermese de birbirlerini etkiledikleri görülmektedir (Kat. No 11-12). Ergürer kapların farklılıkları ve benzerliklerini göz önünde bulundurarak bunları aynı form içinde değerlendirmiştir (Ergürer, 2012: 208, Levha 185-186). Form 11 kaplarının çapları 17 cm ile 32 cm arasında değişmektedir. Bu kapların temel özelliği ağız bandının altında, gövdenin başlangıç kısmından başlayan eğimli yapı keskin bir dönüşle kaideyle birleşmiştir. Ağızın üst kısmında yivler yer almaktadır. Ağız ve gövdenin cidar kalınlıkları aynıdır, yumuşak bir geçişle kaideye yönelmiş ve ağız dışı doğru sivriltilmiş, Bazı örneklerde iyice belirginleşip topuz şeklini almıştır.

<sup>5</sup> Bknz: Opait, 2004: 79; Hayes, 1992, 95, fig. 33, 14/22; Rautman, 1995, 70; Hayes, 2008: 250, fig. 43: 1430-1432; Ergürer, 2012, Levha: 181-182: 438-444

<sup>6</sup> Bknz: Rose-Tekkök-Körpe, 2007: 93, plate IX: 19, 120; Ergürer, 2012; 205, Levha 183-184: 445-446; Hayes, 2008; 250, fig. 43: 1441-1442.

Örneklerde sığ yivler bulunmaktadır. Üç örnekte kaideye geçişte de yivler yer almaktadır. Ağızdan gövdeye yumuşak veya keskin bir dönüşle geçilir. Kilde çok mika, kireç ve kum görülmektedir. Açık kırmızı ya da çok açık kahverengi tonlarında olan astar kapların tümünde ateşin etkisiyle renk dalgalanmalarına sebep olmuştur. Bu formun benzerleri Parion, Atina Agorası, Saraçhane, Priapos'da görülmektedir ve MS. 5. Yüzyılın ikinci yarısı, MS. 6. Yüzyılın ikinci yarısı ile MS. 7. Yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmiştir<sup>7</sup>.

**Form 12:** Zeytinliada'da Form 12'ye ait incelen sekiz örnek Büyük Ayazma önündeki bothrostan bulunmuştur (Kat. No 13-15). Ağız çok az uzatılmış ve aşağı çekilmiştir. Kapların kaideleri çok yüksek bir yapıdadır ve gövdenin kaideyle birleştiği noktada derin bir yiv yer almaktadır. Yivlerle hareketlenen dış kısmın aksine iç kısım düzdür. Yivler bezeme olarak kullanılmıştır. Kaidelerin dip kısımlarında küçük bir spiral bulunmaktadır. Yuvarlatılmış ağızın altında derin yivler yer almaktadır. Astarın yivler arasında birikmesi nedeniyle koyu tonlar meydana gelmiştir. İyi pişirilen sığ bir yapıdaki kapların astarı tüm yüzeye uygulanmıştır. Astarı kırmızımsı sarı renkte olan kabın kili çok açık kahverengi tonlardadır. Benzer özelliklere sahip diğer Form 12 örneklerine Parion, Sardes, Saraçhane'de rastlamak mümkündür<sup>8</sup>. Form özelliklerine bakılarak bu kapları MS 6. Yüzyılın ikinci yarısı ile MS 7. Yüzyılın ilk yarısına tarihlendirebiliriz.

**Form 13:** Zeytinliada'da Form 3'te iki eser görülmektedir (Kat. No 14-15). Örnekler sade bir form yapısına sahiptirler. Az bir eğimle devam eden gövdenin yüksek bir kaideyle birleşmesi muhtemeldir. Ağız hafif dışa çekilmiştir. Ağız bandının altında derin yivler yer almaktadır. Kaplar iyi fırınlanmış, kili çok açık kahve ve açık kırmızımsı kahverengi, astarı kırmızı ve kırmızımsı sarı renktedir. Bu formun benzeri Parion'da görülmektedir (Ergürer, 2012: Levha 187-188. 455). Parion örneği ve birlikte bulunduğu seramiklerin ışığında bu formu MS 6. Yüzyılın ilk yarısı ile MS 7. Yüzyılın ilk yarısına tarihlendirmek mümkündür.

**Form 14:** Zeytinliada'da Form 14 olarak adlandırılan kaplardan üç örnek değerlendirilmiştir (Kat. No 16-17). Bunlardan ikisinde dudak içe ve dışa doğru çıkıntı yaparken diğerinde içte düz bir şekilde devam edip dışa hafif bir çıkıntı yaparak gövde ile birleşmektedir. Gövdesi aşağı doğru kavis yapan kaplar derin bir yapıdadır. Kaide ele geçmemiştir. Kaplar iyi fırınlanmıştır ve sert bir dokuya sahiptir. Herhangi bir bezeme uygulanmamıştır. Astar kırmızımsı sarı renkte olup tüm yüzeye uygulanmıştır. Kil arındırılmış olup astara göre daha açık tonlardadır. Bu formun benzeri Troas'ın önemli kentlerinden Parion'da ele geçmiştir ve MS 5. Yüzyılın ilk yarısı ile MS 7. Yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmiştir (Ergürer, 2012: Levha 187-188. 455).

**Form 15:** Form 15 ait toplam elli iki örnek incelenmiştir (Kat. No 18). Bu formun kaplarının ağız kısımları topuz şeklinde, alt ve üst kısımlarında çıkıntılar yer almaktadır. Kaplar form özellikleri itibarıyla Afrika Form 104B/C ve 105 ve Phokia

<sup>7</sup> Bknz: Ergürer, 2012: Levha 185-186. 451-454; Hayes, 1992; fig. 31, 10/3; Hayes, 2008: 250, fig. 43: 1434; Rose-Tekkök-Körpe, 2007: 93, plate IX: 122

<sup>8</sup> Bknz: Ergürer, 2012: Levha 187-188. 455; Crawford, 1990: 81, fig. 421; Hayes, 2008: 106, fig. 50, 31/15, 16.

10 A kaplarını taklit etmişlerdir (Hayes, 1972: 160-166, fig. 30, ss. 166-169, fig. 31; Ergürer, 2012). Üç örnekte ağız diğer örneklerle göre daha yuvarlak bir yapıdadır ve ağız bölümünün altında derin bir yiv yer almaktadır. Ağız kalın bir yapıdadır ve alt kısmında çıkıntı yer almaktadır. Örnekler Phokia Form 10 A kaplarının taklitleridir. Bu kaplardaki ağız bölümünün altındaki çıkıntı Phokia kaplarında görülen bir özelliktir. Ağız dışı doğru uzatılmıştır ve ağızın alt kısmında derin bir yiv yer almaktadır. Tabak veya kâse olarak adlandırılabilen Form 15 kapların açık kahverengi ve açık kırmızımsı renkteki kilinin üzerine, kırmızımsı kahverengi, açık kırmızı ve kırmızımsı sarı renkte astar uygulanmıştır. Bu formun benzerleri Parion, Saraçhane, Sardes, Priapos da görülmektedir<sup>9</sup>. Afrika Form 104B/C ve Phokia Form 10 A'nın taklidi olması nedeniyle ve benzer örneklerin ışığında bu kapları MS 6. Yüzyılın ikinci yarısı ile MS 7. Yüzyılın ilk yarısına tarihlendirebiliriz.

**Form 16:** Light Colored seramiklerinin açık formlarının yanında kapalı formları da görülmektedir (Kat No.19). Bu formda testi olarak adlandırılacak dokuz örnek incelenmiştir. İçe çekik düz dip, ve düz kaideli dip görülmektedir. Tabanlar kalın cidarlıdır. Dar ağızlı dar boyunlu, dikey ve tek kulplu testi geniş bir gövdeye sahiptir. Kalınlaştırılmış ağızla dar boyuna sahip iki örneğin de geniş gövdeye sahip olması muhtemeldir. Soluk kahverengi kilin üzerine kırmızı ya da açık kırmızı renkte astar uygulanmıştır. Benzerleri Parion, Granikos Atina Agorası'nda görülen bu formun kapları MS. 5. Yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmiştir<sup>10</sup>.

**Form 17:** Bu form grubunun içinde maşrapalar, oinochoeler, çömlekler bulunmaktadır. Ergürer'in Light Colored seramikleri üzerinde yaptığı form repertuarına göre Form 17 olarak adlandırılmıştır (Kat No. 20)(Ergürer, 2016: 73). Değerlendirilen maşrapaların ağızları dışı çekilmiş, boyun iç bükey gövde dışbükey bir yapıdadır. Boyun iç bükey, gövde dışbükeydir. Kulplar ağız ve gövde arasına yerleştirilmiştir. Kapların kilinde kireç ve mika katkısı bulunmaktadır. Günlük kullanıma yönelik olan üretilen maşrapalar, moda ayak uydurup, sürekli bir değişim ve gelişim göstermezler (Fırat, 2011). Maşrapalar Akdeniz havzasında yaygın olarak bulunmaktadır. Erken örnekleri MS 1 yüzyıl ve MS 3. ve 4. Yüzyıl Atina Agorası kontekslerinde görülmektedir (Robinson, 1959: 24, 32, Pl. 7, G 103; Robinson, 1959: 52-53, Pl. 9, J 11, J 20-21; Robinson, 1959: 64-65, 74, Pl. 13, K 62, K 64, Pl. 16, L4-5). Schneider'in çalışmasında yer alan MS 3-4. Yüzyıllara tarihlenen Atina Agorasında bulunan maşrapanın, Samos'daki Erken Bizans tabakalarında görülmesi formun devamlılığı açısından önem taşımaktadır (Schneider, 1929: Fig. 23-24). MS 2. Yüzyılın sonlarında yivler-çark izleri dekorasyon amacıyla yoğun bir biçimde kullanılmıştır. MS 2. ve 3. Yüzyılda dar ve yüksek bir profil kazanarak küresellikten kurtulur. MS 5. Yüzyılda formların ağız ve boyun daralır, yivler dik olarak yapılır (Robinson, 1959: 111, 117, Pl. 30, M 292 - 293, Pl. 33, M358 – 361). Oninochoe, Grekçede şarap gibi sıvı maddelerin taşınmasını sağlayan düz ya da yonca ağızlı olabilen (Tekçam, 2011) tek dikey kulplu servis kaplarıdır.

<sup>9</sup>Bknz: Ergürer, 2012: Levha 189-190: 458-464; Hayes, 1992, 106, fig. 50, 31/15; Rautman, 1995: 72, fig. 24: 3.11; Rose-Tekkök-Körpe, 2007: 93, plate IX: 122

<sup>10</sup> Bknz: Hayes, 1992: 106; Ergürer, 2012: Levha 191-192: 465-466; Rose-Tekkök-Körpe, 2007.

Özellikle şarap (oinos) için tercih edilen kapalı bir formdur. Bu formun içinde değerlendirilen üç tane oinochoe bulunmaktadır. Gövde geniş, boyun ince uzun bir yapıya sahiptir. Ağız ve boyunda yivler yer almaktadır. Yüksek kulpu ağızdan gövdeye bağlanmış olan bu kaplar ince uzun bir gövdeye sahip olduğu düşünülmektedir. İncelenen sürahinin dar boyunlu yüksek kulplu ve ağız kısmı dışa uzatılmıştır. Zeytinliada'da Açık Renkli Roma Seramikleri Form 17'nin alt tipleri içinde değerlendirilen toplam dokuz adet çömlek incelenmiştir. Saklama ve pişirme kabı olarak kullanılan bu kapların kulplu ya da kulpsuz türleri yer almaktadır. Gövde genişlikleri ile yükseklikleri birbirlerine neredeyse eşit, ağız çapı gövde çapının yarısına yakındır (Ökse, 2012). Boyun ve gövdede derin yivler vardır. Ağızdan boyna doğru inceliş gövdede tekrar kalınlaşan bir cidara sahiptir. Yumru ağız aşağı sarkıtılmış, boyun ve gövde arasında keskin geçiş görülmektedir. Boyunda derin yivler yer almaktadır. Ağız yumru şeklinde dışa taşırılmış, kalın cidarlı olan bu çömleğin boyun ve gövdesinde derin yivler yer almaktadır. Kısa boyundan gövdeye direkt yumuşak bir geçiş görülmektedir. Ağız kalınlaştırılmış, boyunda derin yivler yer almaktadır. Çift kulp ağızdan gövdeye bağlanmıştır. Gövde ve boyunda yer alan yivler arasında üç sıra dalgalı hatlı geometrik bezeme görülmektedir. Form 17'nin içerisinde değerlendirdiğimiz alt tiplerden biri de sadece tek örneğin ele geçtiği ampulladır. Ampulla, Antik Dönemde Roma'da tek ya da çift kulplu, geniş karınlı, yağ, sirke ve içecek saklama amacıyla kullanılan, evlerde ve ya dışarıda muhafaza edilebilen pişmiş toprak ve deriden yapılan küçük şişedir (Tekçam, 2011: 15-16). İçerisine banyodan sonra vücuda sürülen yağların konulduğu şişelere "*ampulla oleira*", bu kapların üretimini ve satışını yapan kişilere de "*ampullarius*" denilmekteydi (Tekçam, 2011: 15-16). Bizans Döneminde ampullalar genellikle pişmiş toprak, bronz veya kurşundan yapılan, Hıristiyanların kutsal saydıkları alanları hacı olmak amacıyla ziyaret ettikleri sırada hatıra olarak aldıkları içerisine su veya kutsal yağ konulduğu minyatür matara formlu şişeciklere verilen isimdir (Şimşek, 2013). Kısa boyunlu, ince ağızlı ve küresel gövdeli kaplardır (Şimşek-Duman, 2007: 12, 25, fig. 3). Kapların üzerine Hıristiyanlıkla ilgili semboller, kutsal mekânlar (Şimşek, 2013) aziz ve azize tasvirleri işlenmiştir. Bu kaplar Batı Anadolu'da yaygın olarak kullanılmakla birlikte tüm Akdeniz Havzasında yoğun bir şekilde görülmektedir (Şimşek-Duman, 2007: 12). Kat. No. 240'da ortada çarmıhı temsil eden haç motifi ve yanında kuş figürleri yer almaktadır. Form olarak benzeri birebir benzerlik göstermese de Sagalassos'da görülmektedir (Talloen, 591: Fig. 7). Örneğimiz MS. 6. Yüzyıla (?) tarihlendirilmektedir. Bu formun alt tipi olarak değerlendirilen son örnek ise unguentariumdur. Biçimsel olarak iğ formlu, boru ağızlı olan bu kaplar gövdeden bir yivle ayrılır ve dibe doğru daralır. Sadece ağız ve boyun kısmı ele geçmiştir. Sert ve iyi pişirimli kabın kili ve astarı açık kırmızı renktedir. Bu alt tipte herhangi bir benzer bulunmamaktadır. Ancak kilinin yapısı, kil ve astar rengi ile Açık Renkli Roma seramiği ( Light Colored) özelliği göstermektedir. Form 17 içerisinde değerlendirdiğimiz örneklerin benzerleri Parion,



Saraçhane ve Priapos'da görülmektedir<sup>11</sup>. Bu forma ait en erken kaplar MS 4. Yüzyılın sonları ile MS 7. Yüzyılın başlarına tarihlendirilmektedir<sup>12</sup>.

**Kazıma Kabartmalı Tabaklar:** Literatürde “ Champleve ware” olarak geçen kazıma kabartmalı tabaklar Erken Bizans Döneminin en özgün örneklerindedir (Kat No.21-22) (Şimşek, 2013: 495). Benzerlerini Laodikeia'da gördüğümüz kabın kili mika ve kireç katkılıdır ve çok iyi pişirilmiştir. Gövde sıg bir yapıdadır. Kırmızı tonlarındaki kabın yüksek kaidesi kazıma kabartmalı kapların temel form özelliğidir. Kazıma kabartmalı tabaklar fırımlandıktan sonra, içine yapılacak kompozisyonun ana hatları belirlenir, sivri ve sert uçlu aletlerle figürler dışında kalan kısımlar kazınarak form oluşturulur (Şimşek, 2013: 495). Fon üzerindeki figüratif desenler ve diğer ayrıntılar kazıma çizgiler ve noktalarla verilir (Şimşek, 2013: 495). Bu özellik ilk kez MS 6. Yüzyılda uygulanan Siyah Figür seramiğinin etkisini göstermektedir (Şimşek, 2013: 495). Figürlere kazıma yöntemiyle kabartma etkisi verilmiştir. Kabın üzerinde aslan avı sahnesi görülmektedir. Aslanın alt kısmında tasmalı köpek betimine yer verilmiştir. Ayrıca çerçeve içinde av sahnesini tamamlayıcı bitkiler serpiştirilmiştir. Ana sahne aşınmış ancak kabın dudak bölümünde kanca bordürlü kazıma kabartmalı bezeme görülmektedir. Kancaların üzerinde yay şeklinde kazıma çizgi yer almaktadır. Gövde sıg ve yüksek kaideli bir yapıdadır ve ağız kenarı içte ve dışta yuvarlatılmıştır. Astarı kırmızı tonunda ve yüksek kaidelidir. Kili kireç ve mika katkılıdır. Aslan köpek mücadelesinin işlendiği örnek ve aşınmış durumdaki kazıma kabartmalı tabağın benzeri Laodikeia'da (Şimşek, 2008) ve Saraçhane (Hayes, 1992: 106) ve Sardes'te (Crawford, 1990; Hanfmann, 1958-1975) görülmektedir. Av sahnesi gibi kompozisyonların Sasani tabaklarında da görülmesi doğu kültürü geleneğinin Geç Antik Çağ sanatına yansımaları olarak da değerlendirilebilir. Sasani etkisi Erken Bizans ve Pers Döneminde sanat alanında kendini göstermiştir<sup>13</sup>. Ayrıca Erken Bizans Döneminde yapılan gümüş kaplarla da benzerlik göstermektedir (Hayes, 1992: 106; Crawford, 1990; Hanfmann, 1958-1975). Hayes bu kapları, önemli bir grubu oluşturan yerel ya da yeni keşfedilen kırmızı astarlı kaplar olarak değerlendirmiştir (Hayes, 1992: 106). Kazıma kabartmalı kapların tüm ve yoğun olarak Laodikeia'da bulunmuştur. Bu sebeple bu kapların üretimlerinin Laodikeia'da yapıldığı ifade edilmektedir (Şimşek, 2008). MS 6. Yüzyılın ikinci yarısı ile MS 7. Yüzyılın başlarına tarihlendirilmektedir.

### Sonuç

Zeytinliada Geç Roma Seramikleri içinde en yoğun grubu oluşturan Light Colored (Açık Renkli) Geç Roma Seramikleri Büyük Ayazma önünde yer alan bothrostan ele geçmiştir. Bu eserler Light Coloredlerin Form 1, Form 2, Form 3, Form 5, Form 6, Form 11, Form 12, Form 13, Form 14, Form 15, Form 16, Form 17, Kazıma Kabartmalı Tabaklar ve Kaideler alt gruplarından örnekler olarak görülmektedir.

<sup>11</sup>Bknz: Ergüner, 2016: 73; Hayes, 1992: 106; Rose-Tekkök-Körpe, 2007: 17)

<sup>12</sup> E. Ergüner, “Parion Agora ve Dükkânlarında Ele Geçen Sigillatlar ve Kırmızı Astarlı Seramikler”, Parion Kazıları 10. Yıl Armağanı, 2016, ss. 73.

<sup>13</sup> Bknz: Şimşek, 2008.

Form 1'e ait 2, Form 2 ye ait 3, Form 3 e ait 3, Form 5' ait 6ı, Form 6'ya ait 2, Form 11'e ait 40 Form 12'ye ait 8, Form 13'e ait 2, Form 14'e ait 3, Form 15 ait 50, Form 16'ya ait 9 eser incelenmiştir. Form 17, Kazıma Kabartmalı Tabaklar ve Kaideler kendi içinde ayrıca gruplandırılmıştır.

Her bir eser ayrı ayrı kataloglanmış ve Kazı Envanter No'larıyla beraber ölçüleri, hamur rengi, fırınlama durumu, formu, buluntu yeri ve astar rengi verilerek tanımlanmıştır. Eserlerin benzerlerinin de belirtilmesiyle tarihlendirilmeleri yapılmıştır. Light Colored seramikleri yakın bölge ile ilişkileri göstermesi açısından önem taşımaktadır.

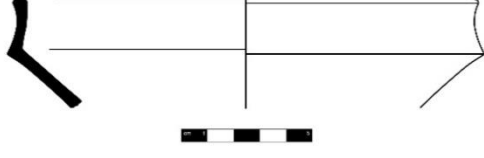

**Kaynakça**

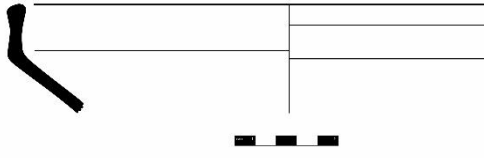

- Abadie- Reynal, Catherine, *La Céramique Romaine D'Argos, Études Péloponnésienne XIII*, Paris 2007.
- Arsen'eva, Tatyana M.- Domzalski, Krzysztof, "Late Roman Red Slip Pottery from Tanais 2001", *EA* 8, 2003, s. 447, fig. 15: 591- 600.
- Berlin, Andrea, *The Hellenistic and Roman Pottery: The Plain Wares, Tel Anafa II, i*, Ann Arbor 1997.
- Berndt, Meike, *Funde aus dem Survey auf der Halbinsel von Milet (1992- 1999), Kaiserzeitliche und Frühbyzantinische Keramik, Internationale Archaologie 79*, Marie Leidorf GmbH, Rahden 2003. Carandini, Andrea- E. Fabbricotti- C. Gasparatti- M.G. Tatti- M. Giannelli- M. P.
- Moriconi- B. Palma- C. Panella- M. Polia- A. Ricci, *Ostia I, Le Terme Del Nuotatore: Scavo dell'ambiente IV*, *StMisc* 13, Stefano De Luca, Roma 1968.
- Carandini, Andrea- Tortorella, Stefano, "Ceramica Africana", *Atlante dell forme ceramiche I. Ceramic Fine Romana nel Bacino Mediterraneo*, *Enciclopedia Dell'Arte Antica*, Roma 1981, 78- 117, 144- 146.
- Carandini, Andrea- Tortorici, Enrico, "Ceramica Africana", *Atlante dell forme ceramiche I. Ceramic Fine Romana nel Bacino Mediterraneo*, *Enciclopedia Dell'Arte Antica*, Roma 1981, 147- 156, 177- 181.
- Carandini, Andrea, "Ceramica Microasiatica", *Atlante dell forme ceramiche Ceramic Fine Romana nel Bacino Mediterraneo*, *Enciclopedia Dell'Arte Antica*, Roma 1981.
- Carandini, Andrea, "Ceramica Cipriota", *Atlante dell forme ceramiche I. Ceramic Fine Romana nel Bacino Mediterraneo*, *Enciclopedia Dell'Arte Antica*, Roma 1981, 237- 240.
- Casasola, Dario Bernal, *Contextos Cerámicos En El Área Del Estrecho De Gibraltar (ss. V-VII d.C.): Hacia El Replanteo De La Dinámica Urbana, Económica Y Comercial Tardorromana*, *LRCW* 2, Vol. I, BAR- IS 1340, Chalvington Digital, England 2007, 109- 117.
- Ergürer, E., *Parion Roma Dönemi Seramiği, (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Erzurum 2012.
- Ergürer, E "Parion Agora ve Dükkânlarında Ele Geçen Sigillatlar ve Kırmızı Astarlı Seramikler", *Parion Kazıları 10. Yıl Armağanı*, 2016, ss. 73.
- Ergürer, E *Parion Tiyatrosunda Bulunan Seramikler, Sigillata ve Geç Roma Kırmızı Astarlı Seramikleri, Parion Roma Tiyatrosu, 2006-2015Yılı Çalışmaları, Mimarisi ve Buluntuları*
- Erol, Derya, *Tralleis Kenti Kazılarında Ele Geçen Baskılı Terra Sigillata, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın 2004.
- Erol, Derya, "Smyrna Devlet Agorası Buluntusu Terra Sigillatlar", *TAED* 6, 2006, 73- 86.





- Erol, Derya, Smyrna Devlet Agorasında Ele Geçen Terra Sigillata ve Geç Roma Seramiği, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2010.
- Gassner, Verena, Das Südtor der Tetragonos- Agora. Keramik und Kleifunde, Forschungen in Ephesos XIII/1/1, Wien 1997. RCRFActa V- VI, 1963/1964, 30- 36.
- Hayes, John W., "North Syrian Mortaria", *Hesperia* 36, No. 4, 1967, 337-347.
- Hayes, John W., "A New Type of Early Christian Ampulla", *BSA* 66, 1971, 243-248.
- Hayes, John W., *Late Roman Pottery*, British School at Rome, London 1972.
- Hayes, John W., "Roman Pottery from the South Stoa at Corinth", *Hesperia* 42, No. 4, 1973, 416- 470.
- Hayes, John W., "The Pottery, Excavation at Tocra 1963- 1965: The Archaic Deposits II and Later Deposits", *BSA Supp.* 10, London 1973, 431- 454.
- Hayes, John W., *Roman and Pre- Roman Glass in the Royal Ontario Museum*, Hunter Rose Company, Toronto 1975.
- Hayes, John W., "3. Pottery: Stratified Groups and Typology", (Ed. J.H. Humphrey), *Excavations at Carthage 1975, Conducted by the University of Michigan Volume I*, Tunis 1976, 47- 123.
- Hayes, John W., *Roman Pottery in the Royal Ontario Museum*, Prentice Hall & IBD, Toronto 1976.
- Hayes, John W., *Ancient Lamps in the Royal Ontario Museum, Greek and Roman Clay Lamps*, Alger Press, Toronto 1980.
- Hayes, John W., *A Supplement To Late Roman Pottery*, British School at Rome, London 1980.
- Hayes, John W., "The Villa Dionysos Excavations, Knossos: The Pottery" *BSA* 78, 1983, 97- 169.
- Hayes, John W., "An Early Roman Well Group from The Troia Excavations 1992", *Studia Troica* 5, 1995, 185- 196
- Hayes, John W., *Paphos III, The Hellenistic and Roman Pottery*, Nicosia, Imprinta LTD, Cyprus 1991.
- Hayes, John W., *Excavations at Saraçhane in Istanbul, Vol. 2, The Pottery*, Princeton University Press, Oxford 1992.
- Hayes, John W., *Handbook of Mediterranean Roman Pottery*, The British Museum Press, London 1997.
- Hayes, John W., "Sigillate Orientali", *Atlante dell forme ceramiche II. Ceramic Fine Romana nel Bacino Mediterraneo*, *Enciclopedia Dell'Arte Antica*, 1985, ss. 9- 96.
- Hayes, John W., "From Rome To Beirut and Beyond: Asia Minor and Eastern Mediterranean Trade Connections", *RCRFActa* 36, 2000, 285- 297.
- Hayes, John W., "Early Christian Pottery from Knossos: The 1978- 1981 Finds from Knossos Medical Faculty Site", *BSA* 96, 2001, 431- 454.
- Hayes, John W., "Les Sigillées Orientales", (Ed. É. Geny), *Céramiques Hellénistiques Et Romeines III*, Paris 2001, 145- 160.





- Hayes, John W., “Late Hellenistic and Roman Pottery in the Eastern Mediterranean- An Overview of Recent Developments”, (Ed. M. B. Briese-L.E. Vaag) Trade Relations in the Eastern Mediterranean from the Hellenistic Period to Late Antiquity: Ceramic Evidence, *Halicarnassian Studies III*, University Press of Southern Denmark, Denmark 2005.
- Hayes, John W., “Pottery”, (Ed. A. H. S Megaw), *Kourion, Excavations in the Episcopal Precinct, Dumbarton Oaks Studies XXXVIII*, USA 2007, 435-475.
- Hayes, John W., *Roman Pottery Fine- Ware Imports, The Athenian Agora XXXII*, Princeton, New Jersey 2008.
- Hayes, John W.- Harrison, R. Martin - Fıratlı, Nezih, “Excavations at Saraçhane in İstanbul: First Preliminary Report”, *DOP* 19, 1965, 230-236.
- Hayes, John W.- Harrison, R. Martin - Fıratlı, Nezih, “Excavations at Saraçhane in Istanbul Fifth Preliminary Report, with a Contribution on A Seventh-Century Pottery Group”, *DOP* 22, 1968, 195-216.
- Heath, Sebastian- Tekkök, Billur, Greek, Roman and Byzantine Pottery at Ilion (Troia), 2007- 2008 Project Troia (<http://classics.uc.edu/troy/grbpottery/>).
- Opait, Andrei, “Einige Beobachtungen zur spätrömischen Keramik mit rötem Überzug”, *Dacia* XXIX, 1985, 153- 163.
- Opait, Andrei, *Local and Imported Ceramics in the Roman Province of Scythia (4th- 6th centuries AD)*, BAR- IS 1274, The Basingstoke Press, England 2004
- Oren- Paskal, Michal, “Excavation at Bal Galim: The Pottery”, *Contract Archaeology Reports III*, 2008, 32- 53.
- Rose, Brian- Tekkök, Billur - Körpe, Reyhan, “Granicus River Valley Survey Project, 2004- 2005”, *Studia Troica* 17, 2007, 65- 150.
- Tekkök, Billur- Wallrodt, Susan- Gündem, Yümme Can- Rose, Brian, “Two Roman Wells in the Lower City of Ilion. Quadrats C29 and W28”, *Studia Troica* 11, 2001, 343- 382
- Tekkök-Biçken, Billur, *The Hellenistic and Roman Pottery From Troia: Second Century B.C. To Sixth Century A.D.* UMI Company, Columbia 1996.

## Katalog

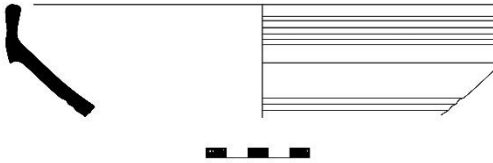

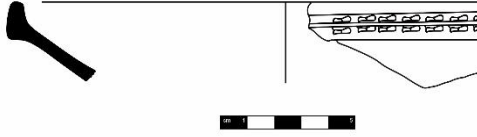

					
KATALOG NO 1	<b>Kazı Env. No.</b> ZA. 11. 252	<b>Diğer Formlar</b>	<b>Ölçüleri</b> Yükseklik: 4.2 cm Ağız Çapı: 17 cm	<b>Hamur Rengi</b> 5 YR 8/4 Pink	<b>Fırınlama</b>  İyi
	<b>Form</b> Kase Form 1	<b>Buluntu Yeri</b> Büyük Ayazma		<b>Astar Rengi</b> 2.5 YR 5/6 Red	
<b>Tanımı:</b> Yüzey tozsuz pürüzlü. Kilde çok az kireç ve çok az mika. Az gözenekli.					
<b>Benzeri:</b> E. Ergürer 2012, Levha 173-174.					
<b>Tarih:</b> M.S.4. yüzyıl sonları- MS. 5. Yüzyıl sonları					

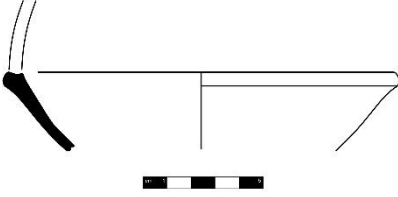

					
KATALOG NO 2	<b>Kazı Env. No.</b> ZA. 11. 348		<b>Ölçüleri</b> Yükseklik: 5,2 cm Ağız Çapı: 26 cm	<b>Hamur Rengi</b> 7.5 YR 7/4 Pink	<b>Fırınlama</b>  İyi
	<b>Form</b> Kase Form 1	<b>Buluntu Yeri</b> Büyük Ayazma		<b>Astar Rengi</b> 10 YR 4/1 Dark Gray	
<b>Tanımı:</b> Sert, pürüzlü tozsuz doku. Çok az kireç ve mika katkılı, az gözenek, sert dokulu kil.					
<b>Benzeri:</b> E. Ergürer 2012, Levha 173-174: 424.					
<b>Tarih:</b> M.S. 4. Yüzyılın sonları- M. S. 5. Yüzyılın sonları					

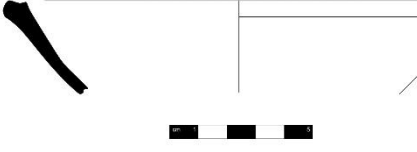

				
				<b>KAZI ENV. NO.</b> ZA. DK. 09. 5
<b>KATALOG NO 3</b>	<b>FORM</b> Kase Form 2	<b>BULUNTU YERİ</b> Büyük Ayazma	<b>ASTAR RENGİ</b> 2.5 YR 5/6 Red	
	<b>TANIMI:</b> Yüzey hafif kaygan. Kilde çok az kireç ve mika, az gözenekli.			
	<b>BENZERİ:</b> A. Opait 2004, Plate 59: 2; I. Doğer 2005, pl. IX; E. Ergürer 2012, Levha 175-176: 426			
	<b>TARİH:</b> M.S. 4. Yüzyılın sonları- M.S. 6. Yüzyılın başları			
				
				<b>KAZI ENV. NO.</b> ZA. 11. 64
<b>KATALOG NO 4</b>	<b>FORM</b> Tabak Form 2	<b>BULUNTU YERİ</b> Büyük Ayazma	<b>ASTAR RENGİ</b> 2.5 YR 6/6 Light Red	
	<b>TANIMI:</b> Sert hafif kaygan doku. Kilde çok az mika ve çok az gözenek.			
	<b>BENZERİ:</b> E. Ergürer 2012, Levha 177-178.			
	<b>TARİH:</b> MS. 6. yüzyıl			

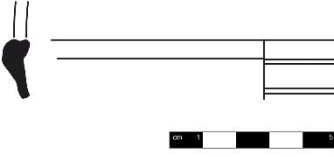

					
<b>Form</b> Kâse Form 3 A/B	<b>Tanımı:</b> Sert pürüzlü tozsuz doku. Kilde çok az mika ve çok az gözenek.				
<b>Benzeri:</b> J. W. Hayes 1972, fig.92: 4; J. W. Hayes 1992, fig. 32: 11/10; A. Opait 2004, plate 60:4; J. W. Hayes 2008, fig. 43:1437; E. Ergürer 2012, Levha 177-178: 430.					
<b>Tarih:</b> M. S. 5. Yüzyıl başları- M.S. 6. Yüzyıl başları					
					
<b>Form</b> Kâse Form 3 B	<b>Tanımı:</b> Sert tozsuz pürüzlü doku. Kilde çok az kireç ve mika. Az gözenek.				
<b>Benzeri:</b> E. Ergürer 2012, Levha 177-178: 436.					
<b>Tarih:</b> M. S. 6. Yüzyıl					

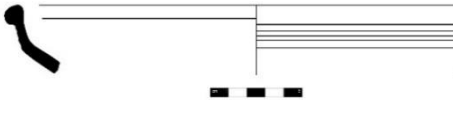



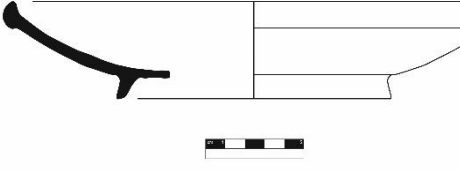

					
KATALOG NO 7	Kazı Env. No. ZA. 08. 156		Ölçüleri Yükseklik: 5.4 cm Ağız Çapı: 24 cm	Hamur Rengi 10 YR 8/4 Very Pale Brown	Fırınlama İyi
	Form Tabak Form 5	Buluntu Yeri Büyük Ayazma		Astar Rengi 5 YR 6/6 Reddish Yellow	
<p><b>Tanımı:</b> Sert dokulu kabın kili çok az kireç ve kum, az gözeneklidir. Tüm yüzeyde astar, astarda az kalker. Yüzey tozsuz pürüzlüdür.</p> <p><b>Benzeri:</b> J. W. Hayes 1992, fig. 33: 14-22; M. L. Rautman 1995, fig. 12: 2.36; A. Opait 2004, plate 59: 5-7; J. W. Hayes 2008, fig. 43: 1430-1432; E. Ergürer 2012, levha 181-182: 438</p> <p><b>Tarih:</b> M. S. 5. Yüzyılın ilk yarısı- 6. Yüzyılın ilk yarısı</p>					
					
KATALOG NO 8	Kazı Env. No. ZA. 11. 211		Ölçüleri Yükseklik: 3 cm Ağız Çapı: 20 cm	Hamur Rengi 7.5 YR 8/4 Pink	Fırınlama İyi
	Form Kase Form 5	Buluntu Yeri Büyük Ayazma		Astar Rengi 5 YR 5/6 Yellowish red	
<p><b>Tanımı:</b> Sert dokulu kabın kili çok az kireç ve kum, az gözeneklidir. Tüm yüzeyde astar, astarda az kalker. Yüzey tozsuz pürüzlüdür.</p> <p><b>Benzeri:</b> J. W. Hayes 1972, fig. 92:1; E. Ergürer 2012, Levha 81-182: 442</p> <p><b>Tarih:</b> M.S. 5. Yüzyılın ilk yarısı- M. S. 6. Yüzyılın ilk yarısı</p>					

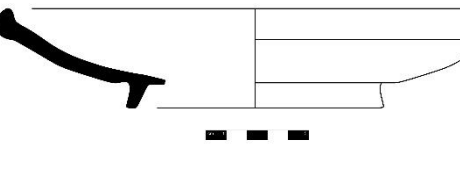
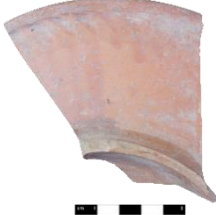
				
				<b>KAZI ENV. NO.</b> ZA. 08. 180
<b>KATALOG NO 9</b>	<b>FORM</b> Tabak-Kâse Form 6	<b>BULUNTU YERİ</b> Büyük ayazma	<b>ASTAR RENGİ</b> 7.5 YR 6/6 Reddish Yellow	
	<p><b>Tanımı:</b> Yüzey hafif kaygan ve sert dokulu. Kilde yoğun mika, az gözenek.</p> <p><b>Benzeri:</b> J. W. Hayes 2008, fig. 43: 1441-1442, E. Ergürer 2012, Levha 183-184: 446.</p> <p><b>Tarih:</b> M. S. 5. Yüzyılın ikinci yarısı- M.S. 6. Yüzyılın ilk yarısı</p>			

				
				<b>KAZI ENV. NO.</b> ZA. 11. 262
<b>KATALOG NO 10</b>	<b>FORM</b> Tabak-Kâse Form 6	<b>BULUNTU YERİ</b> Büyük Ayazma	<b>ASTAR RENGİ</b> 2.5 YR 6/6 Light Red	
	<p><b>Tanımı:</b> Yüzey hafif kaygan. Kilde mika ve çok az kireç. Az gözenek.</p> <p><b>Benzeri:</b> J. W. Hayes 2008, fig. 43: 1441-1442, E. Ergürer 2012, Levha 183-184: 446.</p> <p><b>Tarih:</b> M. S. 5. Yüzyılın ikinci yarısı- M.S. 6. Yüzyılın ilk yarısı</p>			



					
KATALOG NO 11	<b>Kazı Env. No.</b> ZA.11. 7		<b>Ölçüleri</b> Yükseklik: 1.8 cm Ağız Çapı: 15 cm	<b>Hamur Rengi</b> 5 YR 7/6 Reddish Yellow	Fırınlama İyi
	<b>Form</b> Tabak-Kâse Form 11	<b>Buluntu Yeri</b> Büyük Ayazma		<b>Astar Rengi</b> 5 YR 7/6 Reddish Yellow	
<b>Tanımı:</b> Tozsu pürüzlü doku. Kilde az kireç ve gözenek.					
<b>Benzeri:</b> J. W. Hayes 2008, fig. 43: 1441-1442.					
<b>Tarih:</b> M. S. 5. Yüzyılın ikinci yarısı- M.S. 6. Yüzyılın ilk yarısı					

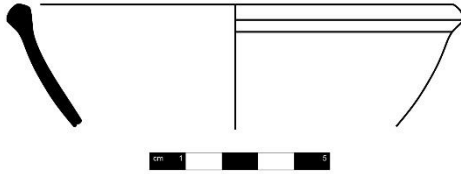

					
KATALOG NO 12	<b>Kazı Env. No.</b> ZA. 11. 108		<b>Ölçüleri</b> Yükseklik: 3.8 cm Ağız Çapı: 26 cm	<b>Hamur Rengi</b> 10 YR 7/4 Very Pale Brown	Fırınlama İyi
	<b>Form</b> Tabak-Kâse Form 11	<b>Buluntu Yeri</b> Büyük Ayazma		<b>Astar Rengi</b> 5 YR 6/6 Reddish Yellow	
<b>Tanımı:</b> Sert dokulu kabın kili çok az kireç ve kum, az gözeneklidir. Tüm yüzeyde astar, astarda az kalker. Yüzey tozsu pürüzlüdür.					
<b>Benzeri:</b> J. W. Hayes 1972, fig. 92: 5					
<b>Tarih:</b> M. S. 6. Yüzyılın ikinci yarısı- M.S. 7. Yüzyılın ilk yarısı					

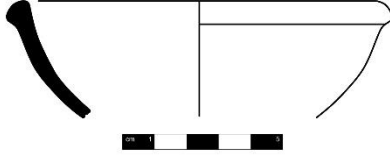

					
KATALOG NO 13	<b>Kazı Env. No.</b> ZA. 11.36		<b>Ölçüleri</b> Yükseklik: 4.8 cm Ağız Çapı: 24 cm	<b>Hamur Rengi</b> 7.5 YR 8/6 Reddish Yellow	Fırınlama İyi
	<b>Form</b> Kâse Form 12	<b>Buluntu Yeri</b> Büyük Ayazma	Kaide Çapı: 14 cm	<b>Astar Rengi</b> 5 YR 6/6 Reddish Yellow	
<b>Tanımı:</b> Tozsu pürüzlü doku. Kilde çok az kireç ve kum, az gözenekli.					
<b>Benzeri:</b> E. Ergürer 2012, Levha 187-188: 455.					
<b>Tarih:</b> MS. 6. Yüzyılın ikinci yarısı- MS. 7. Yüzyılın ilk yarısı.					


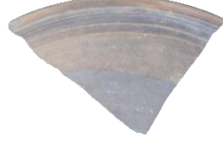
					
KATALOG NO 14	<b>Kazı Env. No.</b> ZA. 11. 264		<b>Ölçüleri</b> Yükseklik: 4.9 cm Ağız Çapı: 24 cm	<b>Hamur Rengi</b> 7.5 YR 8/6 Reddish Yellow	Fırınlama İyi
	<b>Form</b> Kâse Form 12	<b>Buluntu Yeri</b> Büyük Ayazma	Kaide Çapı: 12 cm	<b>Astar Rengi</b> 5 YR 6/6 Reddish Yellow	
<b>Tanımı:</b> Sert dokulu kabın kili çok az kireç ve kum, az gözeneklidir. Tüm yüzeyde astar, astarda az kalker. Yüzey tozsu pürüzlüdür.					
<b>Benzeri:</b> J. S. Crawford, fig. 421; J. W. Hayes 1992, fig. 50, 31/ 15, 16; E. Ergürer 2012, Levha 187-188: 455.					
<b>Tarih:</b> MS. 6. Yüzyılın ikinci yarısı- MS. 7. Yüzyılın ilk yarısı					

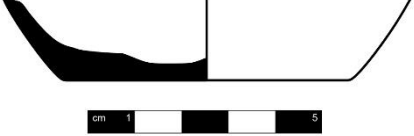

					
<b>KATALOG NO 14</b>	<b>FORM</b> Kâse Form 13	<b>BULUNTU YERİ</b> Büyük Ayazma		<b>ASTAR RENGİ</b> 7.5 YR 6/8 Reddish Yellow	
	<p><b>Tanımı:</b> Tozsuz pürüzlü doku. Kilde çok az kireç, kum. Az gözenek.  <b>Benzeri:</b> E. Ergürer 2012, Levha 187-188: 456.  <b>Tarih:</b> MS. 6. Yü  zyılın ilk yarısı-MS. 7. Yüzyılın ilk yarısı</p>				

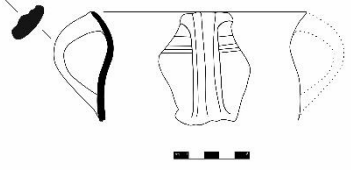

					
<b>KATALOG NO 15</b>	<b>FORM</b> Kâse Form 13	<b>BULUNTU YERİ</b> Büyük Ayazma		<b>ASTAR RENGİ</b> 2.5 YR 5/6 Red	
	<p><b>Tanımı:</b> Tozsuz pürüzlü doku. Kilde çok az kireç. Kum. Az gözenek.  <b>Benzeri:</b> E. Ergürer 2012, Levha 187-188: 456  <b>Tarih:</b> MS. 6. Yüzyılın ilk yarısı-MS. 7. Yüzyılın ilk yarısı</p>				

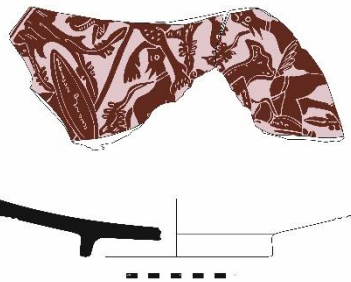

					
<b>KATALOG NO 16</b>	<b>Kazı Env. No.</b> ZA. 11. 253		<b>Ölçüleri</b> Yükseklik: 3.9 cm Ağız Çapı: 12 cm	<b>Hamur Rengi</b> 10 YR 7/6 Yellow	<b>Fırınlama</b>  İyi
	<b>Form</b> Tabak-Kâse Form 14	<b>Buluntu Yeri</b> Büyük Ayazma		<b>Astar Rengi</b> 7.5 YR 6/6 Reddish Yellow	
<b>Tanımı:</b> Tozsu pürüzlü doku. Kilde çok az kireç, az gözenek.					
<b>Benzeri:</b> E. Ergürer 2012, Levha 187-188: 457.					
<b>Tarih:</b> MS. 5. Yüzyılın ilk yarısı- MS. 7. Yüzyılın ilk yarısı					

					
<b>KATALOG NO 17</b>	<b>Kazı Env. No.</b> ZA. 11. 279		<b>Ölçüleri</b> Yükseklik: 3.6 cm Ağız Çapı: 11 cm	<b>Hamur Rengi</b> 7.5 YR 8/3 Pink	<b>Fırınlama</b>  İyi
	<b>Form</b> Tabak-Kâse Form 14	<b>Buluntu Yeri</b> Büyük Ayazma		<b>Astar Rengi</b> 5 YR 7/6 Reddish yellow	
<b>Tanımı:</b> Tozsu pürüzlü doku. Kilde az kireç, az gözenek.					
<b>Benzeri:</b> E. Ergürer 2012, Levha 187-188: 457					
<b>Tarih:</b> MS. 5. Yüzyılın ikinci yarısı-MS. 7. Yüzyılın ilk yarısı					



					
KATALOG NO 18	<b>Kazı Env. No.</b> ZA. 11. 238		<b>Ölçüleri</b> Yükseklik: 3.4 cm Ağız Çapı: 17 cm	<b>Hamur Rengi</b> 7.5 YR 4/1 Dark Gray	Fırınlama İyi
	<b>Form</b> Tabak-Kâse Form 15	<b>Buluntu Yeri</b> Büyük Ayazma		<b>Astar Rengi</b> 7.5 YR 4/1 Dark Gray	
<p><b>Tanımı:</b> Sert dokulu kabın kili çok az kireç ve kum, az gözenekli. Tozsu pürüzlü doku.</p> <p><b>Benzeri:</b> E. Ergürer 2012, Levha 189-190: 464.</p> <p><b>Tarih:</b> MS. 6. Yüzyılın ikinci yarısı- MS.7 yüzyılın ilk yarısı</p>					

					
KATALOG NO/LEVHA NO 19	<b>Kazı Env. No.</b> ZA. 11. 202		<b>Ölçüleri</b> Yükseklik: 1.8 cm Ağız Çapı: 6 cm	<b>Hamur Rengi</b> 7.5 YR 8/2 Pinkish White	Fırınlama İyi
	<b>Form</b> Testi Form 16	<b>Buluntu Yeri</b> Büyük Ayazma		<b>Astar Rengi</b> 2.5 YR 6/8 Light Red	
<p><b>Tanımı:</b> Sert dokulu kabın kili çok az kireç ve kum, az gözeneklidir. Tüm yüzeyde astar, astarda az kalker. Yüzey tozsu pürüzlüdür.</p> <p><b>Benzeri:</b> J. W. Hayes 2008, fig. 43: 1454, E. Ergürer 2012, Levha 191-192: 466.</p> <p><b>Tarih:</b> MS. 5. Yüzyılın ikinci yarısı.</p>					

				
<b>KATALOG NO/LEVHA NO</b> 20	<b>FORM</b> Form 17	<b>BULUNTU YERİ</b> Büyük Ayazma	<b>ASTAR RENGİ</b>	
	<b>TANIMI:</b> Kilde çok az kireç ve kum, az gözenek Tozsu pürüzlü doku.			
	<b>BENZERİ:</b> E. Ergüer 2016; 63. <b>TARİH:</b> MS. 5. Yüzyıl- MS. 6. Yüzyıl.			

				
<b>KATALOG NO/LEVHA NO</b> 21	<b>FORM</b> Kazıma Kabartmalı Kase	<b>BULUNTU YERİ</b> Büyük Ayazma	<b>ASTAR RENGİ</b>	
	<b>TANIMI:</b> Sert dokulu kabın kili çok az kireç ve kum, az gözeneklidir. Tüm yüzeyde astar, astarda az kalker. Yüzey tozsu pürüzlüdür.			
	<b>BENZERİ:</b> C. Şimşek Laodikeia, Res. 732, Hayes 1992: 6-8, 212, Fig. 1/3-4, Pl. 1g-1. <b>TARİH:</b> MS. 6. Yüzyılın ikinci çeyreği-MS. 7. Yüzyılın başları			



					
<b>KATALOG NO/LEV HA NO</b>  <b>22</b>	<b>Kazı Env. No.</b> ZA. 11. 353		<b>Ölçüleri</b> Yükseklik: 4.9 cm Ağız Çapı: 33 cm	<b>Hamur Rengi</b> 7.5 YR 8/4 Pink  <b>Astar Rengi</b> 7.5 YR 8/4 Pink	<b>Fırınlama</b>  İyi
	<b>Form</b> Form	<b>Buluntu Yeri</b> Büyük Ayazma			
	<b>Tanımı:</b> Sert dokulu kabın kili çok az kireç ve kum, az gözeneklidir. Tüm yüzeyde astar, astarda yoğun kalker. Yüzey tozsuz pürüzlüdür.				
	<b>Benzeri:</b> C. Şimşek Laodikeia, Res. 732, Hayes 1992: 6-8, 212, Fig. 1/3-4, Pl. 1g-1.				
<b>Tarih:</b> MS. 6. Yüzyılın ikinci çeyreği-MS. 7. Yüzyılın başları					

## ERZURUM/İSPİR YEDİGÖL KÖYÜNDE BULUNAN GELENEKSEL EVLER

**Zerrin KÖŞKLÜ**

*Yrd.Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü  
zkosklu@atauni.edu.tr*

**Raziye Çiğdem ÖNAL**

*Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü  
cigdem.ornek@atauni.edu.tr*

**Geliş Tarihi:** 2017.03.24

**Kabul Tarihi:** 2017.03.28

### Öz

İspir, Erzurum il merkezine 144 km. mesafede bulunan, Doğu Anadolu ile Doğu Karadeniz Bölgesi arasında geçiş özelliği gösteren bir ilçedir. İlçe merkezine bağlı 101 köy (köyler 2014 Mahalli Seçimlerinin ardından mahalle olarak tanımlanmaktadır) ve köylere bağlı mezarlarıyla oldukça geniş bir alanı kaplayan İspir'in 44 km. kuzeyinde Rize il sınırına en yakın köylerinden biri olan Yedigöl bulunmaktadır.

Karadeniz Bölgesine yakınlığı, iklim ve arazi koşulları ile Doğu Anadolu Bölgesinden ayrılan Yedigöl Köyü eski çağlardan beri yerleşmelere sahne olmuştur.

“Erzurum / İspir Yedigöl Köyünde Bulunan Geleneksel Evler” konulu bu makalede, Yedigöl Köyü Kuşdili mevkiinde yer alan tescilli ya da tescilsiz evler plan, mimari ve süsleme özellikleri açısından ele alınmıştır. Yedigöl Köyü evlerinin şekillenmesinde bulunduğu coğrafi etkenler, iklim şartları, yapı malzemesi, ve geleneklerin etkili olduğu izlenmektedir.

Yedigöl Köyü evleri genel olarak alt katında tandirevi, ahır merak gibi birimlerinin, üst katında ise odaların bulunduğu sofasız, kendine özgü nitelikler taşıyan küçük boyutlu evlerdir. Doğu Karadeniz ve Doğu Anadolu evleri arasında geçiş özelliği gösteren evler kitabelerine göre XVIII. yüzyıl sonu XIX. ve XX. yüzyıllar arasında yaptırılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Erzurum, İspir, Geleneksel Evler, Yedigöl Evleri

### Traditional Houses in Yedigöl Village of İspir in Erzurum

#### Abstract

İspir which is 144 km distance to Erzurum city center is the transit county between Eastern Anatolia and Eastern Black Sea. İspir covering large area including 101 villages (villages are defined as neighborhood after 2014 local election) connected to county town and hamlets connected to villages, its 44 km above Yedigöl is located that one of the closest village to Rize provincial border.

Yedigöl village is distinctive from Eastern Anatolia with its site condition, climate and closeness to Eastern Black Sea, has been witnessed to habitation since ancient times,

In this article “Traditional Houses in İspir Village of Erzurum”, registered or nonregistered houses are in Kuşdili location of Yedigöl village, are evaluated in terms of plan, architectural and decoration features. It is observed that geographical factor,

climate conditions, building material and traditions are effective for shaping of Yedigöl village houses.

Yedigöl village houses are generally small houses which have specific features such as tandoor and barn located on the ground floor and rooms without anteroom on the second floor. These houses indicating transition feature between Black Sea and Eastern Anatolia, were built in end of XVIII. century XIX. and XX. century according to their inscriptions.

**Key Words:** Erzurum, İspir, Traditional Turkish House, Yedigöl Houses.

## 1.Giriş

İspir, Erzurum il merkezine 144 km. mesafede bulunan, Doğu Anadolu ile Doğu Karadeniz Bölgesi arasında geçiş özelliği gösteren bir ilçedir. İlçe merkezine bağlı 101 köy (köyler 2014 Mahalli Seçimlerinin ardından mahalle olarak tanımlanmaktadır) ve köylere bağlı mezralarıyla oldukça geniş bir alanı kaplayan İspir'in 44 km. kuzeyinde Rize il sınırına en yakın köylerinden biri olan Yedigöl bulunmaktadır.

## 2.Yedigöl Köyünde Bulunan Evler

### 2.1. Reşit Doğan Evi

İspir Yedigöl'e bağlı Kuşdili Mahallesinde bulunan günümüzde oldukça harap olan evin tescili yoktur. Evin kuzeydoğu cephesinin köşe taşında 1375 H./1959 M. tarihini veren kitabe geçmektedir. Edinilen bilgiye göre ev yapıldıktan yaklaşık 170 yıl sonra yangın geçirmiş ve yenilenmiştir. Bu kitabede yapılan onarım esnasında yerleştirilmiştir. Yapıya ait yapım yılını veren asıl kitabe ise aynı dönemde yangın geçiren ve Reşit Doğan'ın oğullarından Bahri Doğan Evinin giriş kapısı üzerine yerleştirilmiştir. Bu kitabede 1200 H./1789 M. tarihi geçmektedir (Örnek, 2015: 354).

Yapı alt katında ahır ve merak, üst katında iki odanın bulunduğu sofasız, iki katlı plan tipindedir (Çizim 1-2), (Foto.1). Kuzey – güney doğrultusunda uzanan evin alt kat giriş kapıları doğu cephededir. Eş boyutlu 5x4 m ölçülerindeki iki mekândan kuzey cephede yer alan merengin bu yönde açılan iki mazgal penceresi sonradan cephe yönüne bitişik olarak başka bir birim yapıldığı için kapatılmıştır. Güney cephede bulunan ahır ise aynı şekilde cepheye iki mazgal pencere ile açılmaktadır. Zeminleri toprak olan ahır ve merengin üst kısımları mertekli örtü ile kapatılmıştır.

Evin üst katında bulunan iki odaya doğu cephenin ortasına yerleştirilen harici ahşap merdivenle ulaşılmaktadır. Bu merdivenle aynı zamanda evin odalarının ön tarafına boydan boya yerleştirilen ahşap balkona geçilmektedir. Evin üst katında güney cephe yönünde bulunan oda, 3,5x5 m boyutlarındadır. Doğu cephede balkona açılan iki penceresi mevcuttur. Güney ve batı cephe duvarlarında farklı boyutlarda dolapları olan odanın zemini ve tavanı ahşaptır. Kuzey cepheye kalan diğer oda da aynı boyutlarda olup, yine iki pencere ile balkona açılmaktadır. Odanın kuzey duvarında iki dolap, güney duvarı içine gömülü olarak birde yüklüğü bulunmaktadır.

Yüklüğün alternatifi olarak güneybatı köşesinde duvar içine gusülhane yapılmıştır ve yükülük ile aynı boyutlara sahiptir. Yükülük ve gusülhanenin arasında kalan duvarda, dilimli kemerli bir alınlığa sahip ocak yer alır. Ayrıca odanın batı ve güney duvarlarının ön tarafına L şeklinde uzanan makat yerleştirilmiştir. Zemin döşemesi ve tavan kaplaması ahşap olan odanın gusülhane bölümüne denk gelen dış duvarı yıkılmıştır.

Evin orijinal tuvaleti ve içerisinde tandırı bulunan basit örtülü mekan yapı bünyesinden ayrı olarak yapılmıştır. Fakat evin geçirdiği yangından sonra yenilenmedikleri için günümüzde bu birimler ortadan kalkmıştır.

Ev, iki yana eğimli çatı ile örtülüp sac ile kaplanmıştır. Batı yönde saçak kısmının üçgen bölümü tamamen taş ile örülmüşken, doğu kısmının orijinal hali hakkında bilgi yoktur. Günümüzde bu bölümde yıkılmış durumdadır. Evin beden duvarlarında ahşap hatıllarla birbirine bağlanan moloz taş, köşelerde ise düzgün kesme taş kullanılmıştır. Kapı, pencere ve iç mekânlarda dolap ve tavanlarında ahşap görülmektedir.

## 2.2. Bahri Doğan Evi

İspir Yedigöl'e bağlı Kuşdili Mahallesi'nde bulunan ev Erzurum Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu tarafından 1235 karar numarası ile 20.03.2009'da tescillenmiştir. Günümüzde bir kısmı kullanılan ev, birbirine bitişik üç yapının bir araya getirilmesinden oluşturulmuştur. Bunlardan ilkinde onarım esnasında evin ana giriş kapısının üzerine yerleştirilen, 20 m yakınında bulunan Reşit Doğan Evinin yapım yılını veren kitabe vardır. Orta kısımda bulunan evin giriş kapısının üzerinde ki kitabede bu eve ait yapım yılını veren 1278 H./1865 M. tarihi bulunmaktadır. Reşit Doğan Evinden 76 yıl sonra yapılmış olan bu ev, 1959 yılında çıkan köy yangınından etkilenmiş, daha sonra onarılmıştır (Örnek, 2015: 363).

Ev, ilk yapıldığında iki ayrı ev olarak tasarlanmıştır. Bunlardan birisi giriş kapısı güneğe açılan alt katı tandirevi, üst katı da çatı katı olarak değerlendirilen yapıdır. Bu eve 5 m mesafede ise aynı hizada giriş kapısı doğuya bakan yine alt kısmı tandirevi, üst kısmı oda olarak düzenlenen diğer ev yapılmıştır. Sonradan bu iki evin arası, yine alt katında tandirevi, üst katı çatı katı olan bir evin yapılması ile birleştirilmiştir. (Çizim 3-4), (Foto.2). Evler yapılırken üst katlarda odaların yapılması planlanmış, fakat birisinin dışında hiç birisine oda yapılamamıştır. Sadece giriş kapısı farklı yönde olan üçüncü evin üst katına bir oda yapılmış, fakat sonradan bu da yıkılmıştır. Sonradan örülerek oluşturulan ikinci evin üstüne ise son dönem onarımlarında bir oda eklenmiştir. Üst katlarına oda yapılmayan evlerin alt katları bütün ihtiyaçlara cevap verecek nitelikte düzenlenmiştir.

Günümüzde sadece birinci evin alt katı kullanılmaktadır, diğerleri boştur. Bu ev orijinalde tandirevinden ibaret iken sonradan buraya duvar örülerek bir oda yapılmıştır. Bu odaya yüksekliği fazla olmayan bir makat eklenmiştir. Odanın eklenmesiyle ortaya çıkan koridor ile günümüzde mutfak olarak kullanılan mekana ulaşılmaktadır. Orijinalde burası tandirevidir. Tandirevinin dip duvarında yer alan tandırbaşının düz olan kemeri ve kaşı ahşaptandır. Bu kısım sonradan kapatılmıştır.

Hemen yanında aynı yıl iki evin arasındaki boşluğa duvar yapılarak ortaya çıkarılan ikinci ev bulunur. Bu evin girişi de güney cephededir. Ana giriş kapısı orijinal olmayan evin alt katı diğer evin alt katı ile tamamen aynıdır. Yapım yılını veren kitabe de bu kapının üzerinde yer almaktadır. Sadece sonradan üst katına duvarlar örülerek bir oda yapılmıştır. Üst katta bulunan odanın içine girilememiştir. Bu eve ayrıca kuzey cephede üst kat seviyesinden de bir kapı açılmıştır.

Giriş kapısı doğu yöne bakan üçüncü evin ana giriş kapısında devşirme malzeme kullanıldığı görülmektedir. Yuvarlak kemerli kapı açıklığının üzerinde iki küçük pencere bulunmaktadır. Sonradan bir çeşmeye ait olduğu anlaşılan devşirme kitabeler getirilerek bu pencere boşlukları kapatılmıştır. Kapıdan girilince diğer evlerde olduğu gibi tandirevine ulaşılır. Bu evin diğerlerinden farkı giriş kapısının farklı yönde açılmasıdır ve üst katına ilk yapıldığı dönemde bir oda eklenmiş olmasıdır. Sonradan iç birimleri tamamen yıkılan bu ev günümüzde merak olarak kullanılmaktadır.

Evlerin üst katlarına ulaşım güney cepheye yerleştirilen ve iki evin cephesi boyunca uzatılan balkona dayandırılan harici ahşap merdivenlerle sağlanmıştır. Sonradan ikinci evin merdiven kısmı kaldırılmış ve diğer merdiven buranın ulaşımı için de kullanılmıştır. Kaldırılan merdivenin yerine cepheye bitişik olarak tuvalet yapılmıştır. Üçüncü evin üst kat merdiven ve balkonu da tamamen yıkılmıştır. Aynı zamanda çatı katı olan evin üst katında tandır bacası dışarıya doğru uzanmaktadır.

İki yana eğimli çatı ile örtülüp sac ile kaplanan evin, üçgen alınlık bölümleri ahşaptandır. Yapının beden duvarlarında moloz taş, köşelerde ise düzgün kesme taş uygulanmıştır. İç mekânların zeminlerinde bazı bölümler toprak, bazı bölümler ise ahşaptır. Kapı, pencere ve iç mekânların tavan kaplamalarında ahşap malzeme mevcuttur. Yapı bünyesine onarım esnasında eklenen ve eve ait olmadığı anlaşılan kabartmalı ve süslemeli taşlar bulunmaktadır.

### 2.3. İbrahim Daniş Evi

İspir Yedigöl'e bağlı Kuşdili Mahallesinde bulunan ev tescilsiz olup, günümüzde kullanılmaktadır. Evin doğu cephesinde alt kat giriş kapısının üzerinde yapım yılını veren kitabesi vardır. Kitabe okunamamasına rağmen tarih kısmında 1230 H./1818 M. yılı seçilebilmektedir. Ev yapıldıktan 140 yıl sonra çıkan köy yangınından etkilenmiş ve sonrasında onarılmıştır (Örnek, 2015: 374).

Yapı alt katında tandirevi, üst katında sofa ve tek odadan ibaret dış sofalı iki katlı plan tipinde yapılmıştır (Çizim 5-6), (Foto.3). Doğu – batı doğrultusundaki yapının tandirevine giriş doğu cephededir. Giriş kapısı çift kanatlı olup, ahşaptan yapılmıştır ve üzerinde top başlı çiviler bulunmaktadır. Kapı kanatlarında ikişerden dört tokmak görülmektedir. Bezemeli aynalıklar üzerinde yer alan tokmalardan biri L biçimli, diğeri ise kapı halkası şeklindedir. Kalın ve ince ses çıkaran iki farklı tipteki tokmalardan kalın ses çıkaran erkekler, ince ses çıkaran tokmak ise ev halkı ve kadınlar tarafından kullanılmaktadır. Giriş kapısının üzerinde küçük bir pencere, pencerenin üzerinde ise kitabe bulunmaktadır.

Evin giriş kapısından dar bir koridor ile tandirevine geçilir. Dikdörtgen planlı bu mekânın kuzey yöne açılan tek bir penceresi vardır. Aynı yönde duvarda ahşap

terekler mevcuttur. Tandırbaşının düz olan kemeri ve kaşı ahşaptandır (Foto.4). Dip duvarında iki ocak ve bir niş, yan duvarında bir niş daha görülmektedir. Tandırbaşı bacası bölgesel özellikte üst kısmında kepenk bulunan duvar içinden çatı seviyesine aktarılan bir sistem göstermektedir. Girişten sonra tandirevinin sağ tarafta kalan kısmında bir oda vardır. Odanın giriş yönünde dolap ve ahşap malzeme ile yerden 30 cm yükseltilerek yapılan makat bulunmaktadır. Zemini ve tavanı ahşaptır.

Evin üst katına güney cepheden ulaşılmaktadır. Orijinalde ahşap balkon ve bu balkona kadar yükselen harici ahşap bir merdiven varken sonradan merdivenler yenilenmiştir. Tek kanatlı ahşap kapıdan sofaya geçilir. Sofa tek pencere ile aydınlatılan dikdörtgen bir alandan ibarettir. Kuzeybatı köşeye denk gelen kısımda duvar içine gömülü, ön kısmı kapaklı olan gusülhane bulunur. Alternatifi olan güneybatı köşede ise yine duvar içine gömülü olan bir yüklük bulunmaktadır. Fakat bu kısım sonradan tuvalet ve banyoya dönüştürülmüştür. Gusülhane ve yüklüğün arasına denk gelen oldukça kalın tutulan duvarın içinden ise tandır bacası geçmektedir. Burada bir de ocak mevcuttur.

Yapının doğu cephesine denk gelen bölümde bir odaya yer verilmiştir. Oldukça küçük boyutlu olan odanın doğu cephe yönünde iki penceresi vardır. Pencerelelerin ön tarafına orijinalde boydan boya makat yapılmışken, sonradan bir kısmı kaldırılmıştır. Makatın arkasındaki duvar, yaslanan kişinin soğuktan etkilenmemesi için ahşap ile kaplanmıştır. Aynı şekilde kapının sol tarafında da bir makat mevcuttur. Duvarlarda çiçeklik ve askılıklar görülmektedir. Odanın zemini ve tavanı ahşaptır.

Evin orijinal tuvaleti yapı bünyesinden ayrı olarak yapılmıştır. Evin doğu cephesine yakın olan un ambarı da dışarı da konumlandırılmıştır. Ambarın üst örtüsü iki yana eğimli kırma çatıdır.

Ev, iki yana eğimli kırma çatı ile örtülüdür. Yapının beden duvarlarında moloz taş, köşelerde ise düzgün kesme taş kullanılmıştır. Ahşap hatıl kullanılmayan cephelerde bunun yerine tek sıra halinde dizilen düzgün olmayan taş sırası uygulanmıştır.

#### 2.4. Şahin-Rüstem Danış Evi

İspir Yedigöl'e bağlı Kuşdili Mahallesi Köklüce Mezrasında bulunan tescilsiz ev günümüzde kullanılmaktadır. Evin ana cephesinde iki pencere arasına yerleştirilmiş 20x100 cm ölçülere sahip dikdörtgen taş kitabe üzerinde 1321 H./1906 M. tarihi geçmektedir (Örnek, 2015: 387).

Yapı, ortadaki duvarın ortak kullanımı ile iki ayrı ev olarak yapılmıştır. Alt katlarda tandirevleri, üst katlarında ise birer oda bulunmaktadır. Bu haliyle her iki evde sofasız, iki katlı plan tipinde ele alınmıştır (Çizim 7-8), (Foto.5). Kuzey – güney doğrultusunda konumlandırılan yapının kuzey cephesi, arazinin eğiminden dolayı yamaca yaslandırılmıştır. Evin Rüstem Danış'a ait olan bölümüne girilemediğinden mimari ayrıntıları hakkında bilgi edinilememiştir. Fakat diğer hane sahibinin verdiği bilgilerden simetrik iki yapı olduğu anlaşılmıştır. Bu durum dış cephe özelliklerinde de görülmektedir.

Şahin Danış Evinin alt katında tandirevi bulunmaktadır. Bu mekâna tek kanatlı ahşap bir kapı ile ulaşılır. 4,6x7,4 m ölçülere sahip tandirevi, güney cephede bulunan

kapının her iki yanında açılan dikdörtgen çerçeveli yuvarlak kemer alınlıklı pencerelerle aydınlatılmaktadır. Tandirevinin dip duvarında yer alan tandırbaşı yaşmak kemeri ahşaptandır. Tandır sonradan kapatılmıştır.

Evin üst katına ulaşım doğu cephede ikinci kat seviyesinde açılan kapı ile sağlanmaktadır. Ahşap malzemeden yapılan tek kanatlı bu kapının ön tarafına orijinalde harici ahşap merdiven yapılmışsa da günümüzde bulunmamaktadır. Bu katın üzeri kapatılmadığı için aynı zamanda çatı katı olarak görünmektedir. Hiç kullanılmadığından iç kısmı oldukça bakımsızdır. Tandır bacası bu kata kademelendirilmiş duvar örgüsü ile yansıtılmıştır. Tepe noktasında kapak bulunmaktadır. Bu katın güney cepheye yakın olan kısmı sonradan bir odaya dönüştürülmüştür. 4x4 m ölçülere sahip oda, güney cepheye iki pencere ile açılmaktadır. Pencere önünde ve duvar ve doğu cephe duvarında L şeklinde makat mevcuttur. Bu makatın köşesinde ise 1x1 m ölçülere sahip kehriz vardır. Örülen duvarın bir bölümü yüklük olarak değerlendirilmiştir. Odanın duvarlarında bulunan tereklerin saçak kısımları delik işi süslemelidir. Ayrıca odada çiçeklik ve askılık da mevcuttur. Zemini ve tavanı ahşaptandır.

Ev, iki yana eğimli beşik çatı ile örtülüp sac ile kaplanmıştır. Yapının beden duvarlarında moloz taş, köşelerde ise düzgün kesme taş kullanılmıştır. Kapı ve pencere çerçeveleri taştandır. Ana cephe olan güney cephe, simetrik görüntüsü ve malzemesi ile dikkat çekmektedir.

### 3.Değerlendirme ve Sonuç

İspir'e 44 km. mesafede olan Yedigöl Köyü eski çağlardan beri yerleşmelere sahne olmuştur. Karadeniz Bölgesine yakınlığı, iklim ve arazi koşulları ile Doğu Anadolu Bölgesinden ayrılmaktadır.

Bu makalenin konusunu oluşturan Yedigöl Köyü evleri, XVIII. yüzyıl sonu, XIX. ve XX. yüzyılda yapılan evlerdir. İncelenen evler genel olarak alt katında tandirevi, ahır merak gibi birimlerin, üst katında ise odaların bulunduğu sofasız, kendine özgü nitelikler taşıyan küçük boyutlu evlerdir. Yedigöl evlerinin şekillenmesinde bulunduğu coğrafi etkenler, iklim şartları, yapı malzemesi, ve geleneklerin etkili olduğu izlenmektedir. Bu özellikleri ile geleneksel Erzurum evleri ve İspir ilçe merkezindeki evlerden ayrılmaktadır. Fakat geleneksel yaşam tarzının beraberinde getirdiği faktörler ortak özelliklerin de tespit edilmesine imkan tanımaktadır.

Yedigöl Köyü evleri alt ve üzerindeki kattan oluşmaktadır. Bölge arazisinin az olması ve bu arazinin aynı zamanda geçim kaynağı olarak yapılan hayvancılık ve yanı sıra sebze ve meyvecilik için de değerlendirilmesi evlerin bahçe içerisinde küçük ölçekte ve iki katlı yapılmasında etkili olmuştur. Erzurum'un diğer ilçe ve köylerinde de saptanan bu özellik Artvin/Şavşat (Doğanay-Orhan, 2014: 279, Kantar,1998: 7), Rize Çağlayan Köyü Evleri (İnanç, 2010: 49-80) vb. Doğu Karadeniz (Gür, 2005: 162-212, Başkan, 2008:71-139) evlerinde de görülmektedir. Ayrıca bu iki katlı evlerin konumlandırılmasında arazi koşullarına bağlı olarak Şahin-Rüstem Daniş ve İbrahim Daniş Evlerinde olduğu gibi evin bir kısmının yamaca yaslanması katlar arasında kot farkına neden olmaktadır. Bu özellik Doğu

Karadeniz (Sümerkan, 1990: 94) evlerinin bir çoğunda da benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır.

İncelenen evlerde iki farklı plan uygulaması tespit edilmiştir. Bazı evlerde, Bahri Doğan, Şahin-Rüstem Daniş ve İbrahim Daniş Evlerinde olduğu gibi alt katlar yaşam alanı olarak değerlendirilip tandirevi yapılmıştır. Bazılarında ise Rüstem Daniş Evinde olduğu gibi alt katlar ahır- merak gibi müştemilat birimlerine ayrılırken üst katlarına asıl yaşam alanı olan odaların yerleştirildiği görülmektedir.

Geleneksel Erzurum evlerinde zemin katın en geniş mekanı olarak tasarlanan tandirevi ve ona bağlı birimler tandırbaşı (Foto.6), küçük ocak, seki, kurun, kiler-ambar, terekler, tandirevi odaları ve üst örtüsü kırlangıç kubbe ile özel bir tasarım örneği sergiler. Doğu Anadolu Bölgesinde kent ve kırsal konut mimarisindeki çeşitliliğe rağmen Erzurum tandirevinin mimari özellikleri ile birebir örtüşen örneği yoktur. Yalnız Bayburt evlerinde (Uçar, 1998: 152) “yerevi” olarak isimlendirilen tandirevi en yakın benzeri olarak karşımıza çıkmaktadır. Erzurum evleri mimarisinde özelleşen tandirevi, aileyi bir araya toplayan, pişirme ve ısınma amaçlı yere gömülü tandır (Köşklü, 2005: 159), küçük ocağı, pişirme işleminde gerekli malzemenin muhafaza edildiği depolama birimleri, her türlü araç gereç için ayrı ve uygun özellikte terek ve dolapları bulunan, su ihtiyacının karşılandığı kurunu, yanı sıra sekisinde oturulan, misafir ağırlanan çok fonksiyonlu bir mekandır. Tandirevi yada değişik isimlerle anılan bu mekanın çok fonksiyonlu kullanımı aslında Doğu Anadolu evlerinde benzer şekilde izlenmektedir (Köşklü-Tali, 2007: 102-103).

Yedigöl Evlerinin alt katlarını oluşturan tandirevleri geleneksel Erzurum tandirevinin fonksiyonel özelliklerini yansıtmasına rağmen mimarisi ile daha basit bir mekan özelliği gösterir. Bunda evlerin köy evleri olmasının yanı sıra fiziki çevre, iklim şartları, ekonomik koşullar ve yaşam tarzının da etkili olduğu anlaşılmaktadır. İncelenen evlerde tandirevleri dikdörtgen planlı, girişin karşısında tandırbaşı ve duvarlarında terekleri olan bir mekandır (Foto.5). Ahşaptan tandırbaşı kemeri ile tandirevine açılan bu kısımda yere gömülü tandır, üç yönde duvar yüzeylerinde ocak veya nişler vardır.

Geleneksel Erzurum ve Bayburt evlerinde tandirevinin karakteristik üst örtüsü olarak görülen kırlangıç kubbe (Foto.7) (Özkan, 2012: 28) Yedigöl Köyü evlerinde görülmemektedir. Oysa İspir ilçe merkezinde bazı evlerde de uygulanan bu örtü biçiminin yerini Yedigöl Köyü evlerinde mertekli örtü almıştır. Bu örtünün Doğu Karadeniz evlerinde de benzer şekilde uygulanması etkileşimi yansıtan bir özellik olarak dikkat çekmektedir. Kırlangıç kubbenin biçimlenişinde üzerine kat çıkılamaması, sağır duvarlar ve sadece ortasındaki açıklıktan ışık alan dışa kapalı yapısı ve yaşam tarzı diğer etkenlerle birlikte unutulmamalıdır.

Yedigöl Köyü evlerinde oda sayıları değişkendir. Evlerin oda sayılarında alt kat ile üst kat arasında herhangi bir uyum yoktur. Odalarda ocak, makat, kehriz, gusülhane ve dolap, yüklük gibi yapı elemanlarına rastlanmaktadır. Pişirme ve ısınma amacıyla duvarlara yerleştirilen taş ocaklar dışarıya taşıntılı ve üzeri alınlıklıdır (Foto.8). Makatlar (Foto.9), genelde oda giriş kapısının karşısında ve sokağa bakan yönde pencerelerin önünde bulunmaktadır. Yerden 40 -50 cm yükseklikte yapılan makatlar, eğer evin iki cephede penceresi varsa L şeklindedir.



Malzemesi ahşap olan makatların bazılarının ön yüzleri kapaklı dolap şeklinde tasarlanmıştır.

Geleneksel Yedigöl evlerinde kullanılan kehrizler (Foto.10), üzeri ahşap kapakla kapatılıp açılabilen, giderleri ya beden duvarlarından dışarıya ya da borularla duvar içinden evin dışına aktarılan, boyutları 80x80 ile 120x120 cm arasında değişen basit yıkanma birimleridir. Zeminleri ya ahşap ya da betondur. Tabanında suyun kolayca akmasını sağlayacak oluklar/arklar oluşturulmuştur. Gusülhaneler ise kehrizlerin daha gelişmiş örnekleridir. Dışarıdan dolap görünümünde olan gusülhaneler, beden duvarının et kalınlığından faydalanılarak yapılmıştır. Anadolu evlerinde farklı isimlerle anılan gusülhaneler, Doğu Anadolu evlerinde de oldukça yaygındır.

Yedigöl Evlerinde karakteristik özelliklerden biri de dolap ve yüklük (Foto.11) kullanımınıdır. Genelde odaların içinde bulunan yüklükler kapının sağında ya da solunda olan gusülhaneye alternatif olarak yapılmıştır. Derinliği 70 cm civarında olan yüklüklerin önlerinde çift kanatlı kapaklar kullanılmıştır. Yüklüklerin konumlandırıldığı diğer bir alan ise makatın üzerinde bulunan duvarlardır. Dış cephe duvarlarının et kalınlığı fazla olduğu için hali hazırdaki derinlik yüklük olarak değerlendirilmiştir. Bu durum Anadolu evlerinde oldukça yaygındır. Tek kapaklı dolaplar ise derinliği 30 ile 50 cm arasında değişen nişlerden ibarettir. Ön tarafları kapaklı olan dolapların bazılarının içlerinde raflar mevcuttur.

Yedigöl'de bulunan evlerin kapıları tek veya çift kanatlı ahşap kapılardır (Foto.12). Kapıların üzerinde kapı halkası veya tokmak görülebilmektedir. İncelenen örnekler içerisinde İbrahim Daniş Evi giriş kapısı çift kanatlı üzerinde top başlı çiviler bulunan en güzel örnektir (Foto.13). Kapı kanatlarında ikişerden dört tokmak görülmektedir. Bezemeli aynalıklar üzerinde yer alan tokmalardan biri L biçimli, diğeri ise kapı halkası şeklindedir. Bu tip Erzurum evlerinde yaygın olarak görülmektedir (Köşklü, 2006: 338). Giriş kapılarının arkasında ise Erzurum evlerinde de yaygın görülen metal kilit sistemi görülmektedir (Foto.14,15). Kapıların üzerinde genellikle aydınlatma pencereleri bulunmaktadır. Bu açıklıklar Anadolu evlerinde kimi zaman demir şebekeli, kimi zaman oval, kimi zaman yuvarlak, kimi zaman da dikdörtgen açıklıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yedigöl evlerinde ise çerçeveleri taşla sınırlandırılmış küçük pencere formundadır (Foto.16).

İncelenen evlerde pencerelerin biçimi ve sayısı değişiklik göstermektedir. Zemin katlarda az sayıda açılan pencereler daha çok küçük açıklıklar yada mazgal şeklinde içeriye şevli olarak yansıyan pencerelerdir. Üst katlarda ise dikdörtgen formlu, içe doğru açılan kanat pencereler görülmektedir. Pencere sövelerinde kesme taş ya da ahşap kullanılmıştır.

Yedigöl evlerinin ön cephesinde ahşaptan basit balkonlara yer verilmiştir. Beden duvarları örülürken dışarıya doğru uzatılan ahşap kirişler üzerine oturan bu balkonlara harici bir merdivenle ulaşılmaktadır. Doğu Karadeniz Bölgesi ve kırsalında da benzer uygulamalara rastlanmaktadır.

Anadolu evlerinin üzerinde genellikle ahşap konstrüksiyonlu ve eğimli bir çatı vardır. Bunun dışında Doğu Anadolu Bölgesi evlerinde düz dam örtü görülmektedir. İspir'in Erzurum'a yakın güney köylerinde erken tarihli tek katlı evlerde bu örtü karşımıza çıkarken Yedigöl gibi Karadeniz'e yakın kuzey köylerinde evlerin üst

örtüleri genellikle ahşap dikmeler ile taşınan iki yana eğimli beşik (semer) çatıdır. Bu çatılar, olumsuz hava koşullarından beden duvarlarının etkilenmemesi için genelde dışa taşırılmıştır ve günümüzde bölge iklimine uygun olan sac ile kaplanmıştır.

Geleneksel Yedigöl evlerinde toprak, taş, ahşap, tuğla, ve metal malzeme kullanılmıştır. Moloz taş cephe örgüsünde, kesme taş beden duvarlarının köşelerinde, ocakların alınlıklarında, bazı evlerin kapı-pencere çerçevelerinde karşımıza çıkmaktadır. Tuğla ise sadece ara duvarların örülmesinde ve bacalarda değerlendirilmiştir. Geleneksel Erzurum evleri (Foto.17) ve İspir ilçe merkezindeki evlerde deprem riskine karşı duvarlarda hatıl denilen ahşap malzemenin hem esneme hemde yükün azaltılması amaçlanarak kullanılması yıkımı en aza indirgeyen bir çözüm olarak Yedigöl evlerinde de uygulanmıştır. Ayrıca köşe taşı olarak adlandırılan büyük kesme taşların duvar köşelerine yerleştirilmesi de aynı amaçla yapılan bir diğer uygulama olarak Yedigöl Köyü evlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Evlerde taştan sonra en çok kullanılan yapı malzemesi ahşaptır. Kapı, pencere, balkon, makat, seki, dolap ve yüklüklerde, gusülhane, kehriz, ambarlarda, odaların zemin döşemelerinde ve tavan kaplamalarında, tandirevlerinin ve diğer birimlerinin üst örtülerinde, bağlayıcı unsur olan hatıllarda, iç ve dış merdivenlerde ve çatıyı taşıyan kirişlerde ahşap kullanılmıştır. Maden ise kapı ve pencere menteşeleri, çiviler, pencere muhafaza parmaklıkları ve kapı tokmaklarında görülmektedir.

Doğu Anadolu Bölgesinde özellikle Erzurum, Bayburt, Kars, Ağrı, Iğdır ve Erzincan'ın kırsal kesimlerinde geçim kaynağı hayvancılık olduğundan ahır kullanımı oldukça yaygındır. Yedigöl evlerinde de ahırlar Reşit Doğan Evinde olduğu gibi ya zemin kata ya da Şahin-Rüstem Daniş Evinde olduğu gibi eve yakın mesafede dışarıda konumlandırılmıştır. İspir'de soğuk iklimin hakim olduğu Doğu Anadolu Bölgesine yakın olan güney köylerde ahırlarda pencere açıklığına yer verilmezken Karadeniz ikliminin hakim olduğu Yedigöl gibi kuzey köylerde pencere açıklığına yer verilmiştir. Hayvanların barınması için yapılan ahırlar, plan olarak dikdörtgen ya da karedir ve oldukça basit düzende ele alınmıştır. Üst örtüleri ahşap mertekli örtüdür ve bu örtü ahır içinde ahşap direklerle ve beden duvarları ile taşınmaktadır. İç mekânda, bir yanda hayvanların yem yedikleri müsürlük, bir yanda su içtikleri ahşap suluklar yer almaktadır. Ayrıca hayvanları bağlamak için yapılan ahşap dikmeler de mevcuttur.

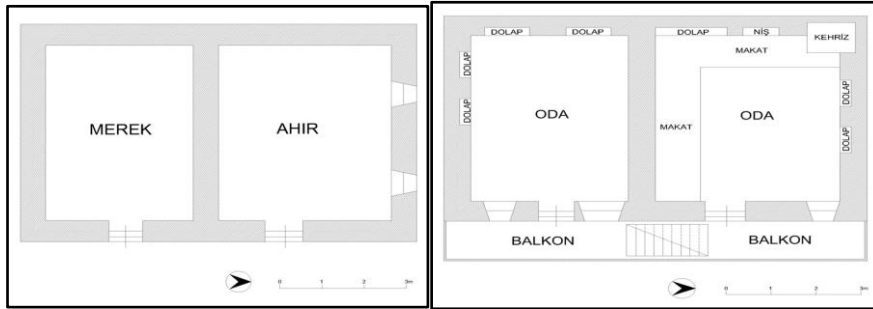
Hayvanların yiyeceği ot, saman ve yemlerin saklandığı birimler olan merekler, hayvancılıkla uğraşan evlerde karşımıza çıkmaktadır. Tıpkı ahırlarda olduğu gibi, evlerde farklı yerlerde konumlandırılan merekler, eğer yapı bünyesinde ise arazinin konumuna göre şekillenmiştir. Kare ya da dikdörtgen planlı olan merekler genelde ahırın yanında bulunmaktadır. Evin bodrumunda yapılan mereklerin üst örtüsü ahırlarda olduğu gibi mertekli örtüdür. Merek yapımı için uygun arazinin bulunmadığı durumlarda evlerin çatı katı değerlendirilmiştir. Yedigöl'de bulunan evlerin ahır ve merek birimleri, Doğu Karadeniz örneklerine daha yakın özellikler sergilemektedir. Şahin-Rüstem Daniş Evinde görülen taştan sağır duvarlı ahırın üst katında ahşap yığma ile yapılan merek kısmı bu gruba güzel bir örnek teşkil etmektedir (Foto.18).

Yedigöl evlerinde tahıl, un, mısır gibi gıda maddelerinin saklandığı, bunun yanı sıra yiyecekleri kemirgenlerden koruyan ambarlar, ahşaptan yapılmıştır. Doğu Karadeniz Bölgesi'nde "Nayla, Sarender, Serender" gibi isimlerle bilinen ve evlerin dışında konumlandırılan ambarların (Foto.19) üzeri beşik çatı ile kapatılmıştır (Foto.20). Yedigöl evlerinde görülen ambarların bu özellikleri geleneksel Erzurum evlerinden farklı Doğu Karadeniz evlerine yakın bir diğer özellik olarak belirlenmiştir.

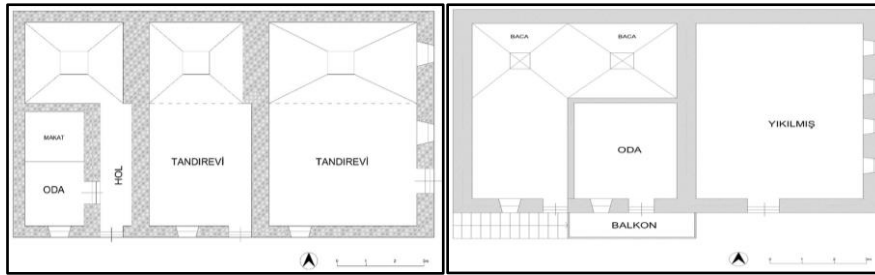
Erzurum/İspir ilçesinin en eski yerleşim yerlerinden biri olan Yedigöl'de XVIII. yüzyıl sonları, XIX. ve XX. yüzyıla ait bu evler, Erzurum evleri ile Doğu Karadeniz Evleri arasında bir geçiş özelliği yansıtmaktadır. Çok fonksiyonlu birimler yerine alt katta tandirevi üst katında odaların bulunduğu sadeleştirilmiş birimler bir yandan Erzurum evleri ile ilişkilendirilirken diğer yandan Doğu Karadeniz evlerinin bölgesel özelliklerini yansıtmaları ile bölgenin kültürel zenginliği içerisinde önemli bir yere sahiptir.

**Kaynakça**

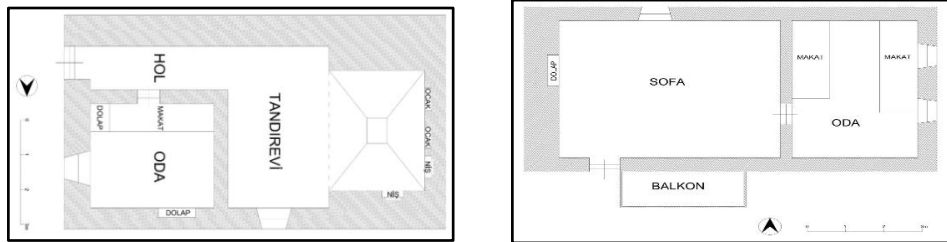
- Başkan, Seyfi. (2008). “Artvin’de Geleneksel Ev Mimarisi” Vakıflar Dergisi, S.31, Ankara, s.71-139.
- Doğanay, Hayati - Orhan, Fatih. (2014). “Şavşat’ta Geleneksel Köy Meskenleri ve Başlıca Sorunları”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 18 (1), Erzurum, s.273-297.
- Gür, Şengül Öymen. (2005). “Doğu Karadeniz Konutu”, Doğu Karadeniz’de Kırsal Mimari, Milli Reassürans, s.162-212.
- İnanç, Tülay. (2010). Geleneksel Kırsal Mimari Kimliğin Ekoloji ve Sürdürülebilirlik Bağlamında Değerlendirilmesi, Rize Çağlayan Köyü Evleri Örneği, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Kantar, Zehra. (1998). Kırsal Yerleşmelerde Dış Mekân Organizasyonu-Artvin İli Köyleri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Köşklü, Zerrin. (2006). “Eski Erzurum Evlerinde Kapı Tokmakları”, IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (21-23 Nisan 2005) Bildiriler, Erzurum, s.337-345.
- Köşklü, Zerrin. (2005). “Eski Erzurum Mutfağında Tandır: Yapılışı, Kullanımı Ve Doğu Anadolu’da ki Yeri Üzerine” Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.5, S.2, Eskişehir, s.155-177.
- Köşklü, Zerrin-Tali, Şerife. (2007). “Geleneksel Erzurum Evlerinde Tandrevi (Mutfak) ve Mimarisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, S. 11, Erzurum, s. 97-112.
- Örnek, Raziye Çiğdem. (2015). Erzurum / İspir İlçesinde Geleneksel Ev Mimarisi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.
- Özkan, Haldun. (2012). “Geleneksel Erzurum Evlerinde Kırlangıç Örtünün Kuruluşu Ve Son Kırlangıç Örtü Ustası Sırrı Alacakanat”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitü Dergisi, S: 28, Erzurum, s.19-37.
- Sümerkan, Mustafa Reşat. (1990). Biçimlendiren Etkenler Açısından Doğu Karadeniz Kırsal Kesiminde Geleneksel Evlerin Yapı Özellikleri, K.T.Ü Fen Bilimleri Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Trabzon.
- Uçar, Hatice. (1998). Bayburt ve Bayburt Evlerinin Mimarlık Tarihindeki Yeri, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Erzurum.



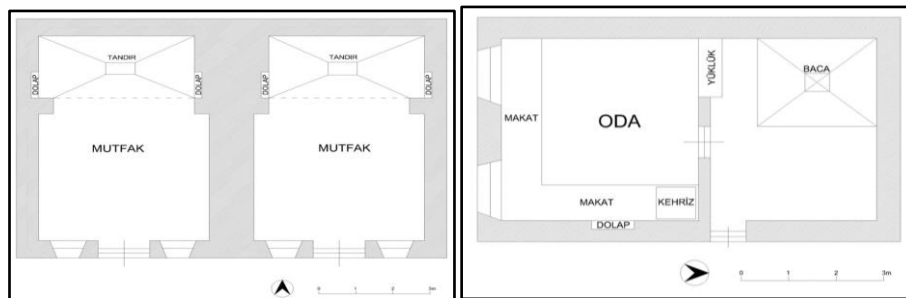
Çizim 1-2: Reşit Doğan Evi Alt ve Üsk Kat Planları



Çizim 3-4: Bahri Doğan Evi Alt ve Üst Kat Planları



Çizim 5-6: İbrahim Daş Evi Alt ve Üst Kat Planları



Çizim 7-8: Şahin-Rüstem Daş Evi Alt ve Üst Kat Planları



Foto 1: Reşit Doğan Evi



Foto 2: Bahri Doğan Evi



*Foto 3: İbrahim Daniş Evi*



*Foto 4: İbrahim Daniş Evinde Tandirevi*



Foto 5: Şahin-Rüstem Daniş Evi



Foto 6: Erzurum Hanağası Evinde Tandırbaşı ve Küçük Ocak



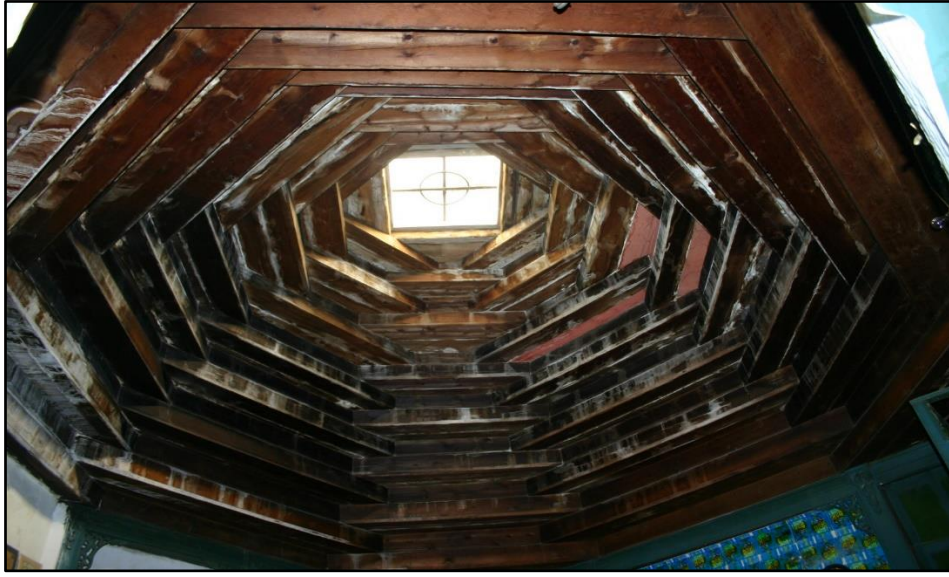


Foto 7: Erzurum Hanağası Evinde Kırlangıç Kubbe



Foto 8: Reşit Doğan Evinde Ocak

Foto 9: İbrahim Danış Evinde Makat



Foto 10: Şahin-Rüstem Danış Evinde Kehriz



Foto 11: Reşit Doğan Evinde Dolap

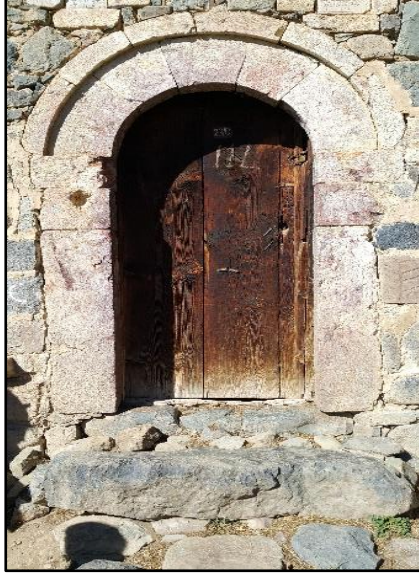


Foto 12: Bahri Doğan Evinde Kapı

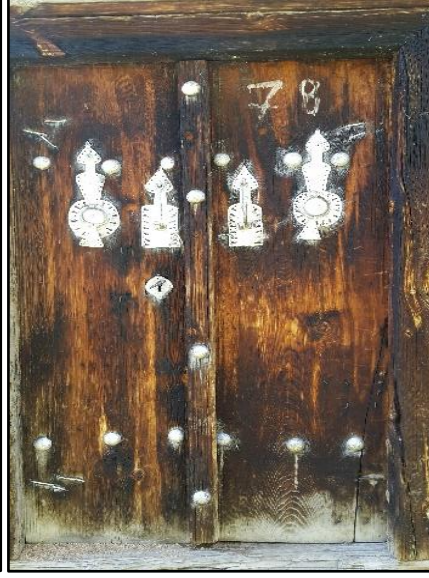


Foto 13: İbrahim Daniş Evinde Kapı



Foto 14-15: İbrahim Daniş Evinde Kapı Kilitleri

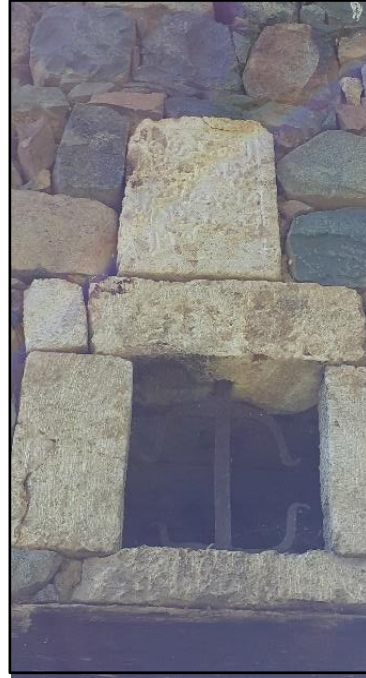


Foto 16: İbrahim Daniş Evinde Aydınlatma Penceresi



*Foto 17: Erzurum Kemal Algur Evi*



*Foto 18: Şahin-Rüstem Danış Evinde Ahır ve Merek*



Foto 19: Gümüşhane/Torul Yücebelen Köyünden Serender Örneği



Foto 20: İbrahim Daniş Ev



## TARİHİN TANIĞI BİR ŞAİR: BAYBURTLU ZİHNİ

Gülhan ATNUR

Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
gatnur@atauni.edu.tr

Geliş Tarihi: 2017.03.10

Kabul Tarihi: 2017.04.03

### Öz

Bayburtlu Zihni, III. Selim (1789-1807)'in saltanatında doğmuş, II. Mahmut (1808-1839) ve Sultan Abdulmecit (1839-1861) gibi hem önemli reformlar yapan hem de Osmanlı Devletinin büyük savaşlarının cereyan ettiği padişahların zamanında eserlerini vermiş bir şair ve yazardır. Bazı eserlerinde yaşadığı dönemin olaylarına ışık tutması, hem klasik Türk edebiyatı hem de halk edebiyatı alanındaki meslektaşlarından Zihni'yi farklı kılan özelliktir.

Bir şairin/yazarın kaleme aldığı eserde tarihi olaylara/kişilere değinmesi, sosyal ve ekonomik çalkantıları ele alması sanat açısından zorunluluk değildir. Fakat Türk halk şiirinde -özellikle destan türünde- bunun yaygın olduğunu söyleyebiliriz. Hele de 19. yüzyıl saz şairleri devletin aksayan yönlerini, kaybedilen savaşların sebeplerini, yapılan reformları ele almakta çok başarılıdırlar. Bayburtlu Zihni de şiirlerinde döneminin olaylarına yer veren şairlerdendir.

Bu makalede Bayburtlu Zihni'nin Sergüzeştname adlı eserinde yer alan, 1828-1829 Osmanlı-Rus Harbi hakkındaki Hart Destanı; 1840'ta Suriye'nin Mehmet Ali Paşa'dan geri alınmasıyla ilgili olan Akkâ Destanı ile Kırım Harbi sırasında 1853'teki Sinop Deniz Felaketi'nin anlatıldığı Sinop Destanı tarihin tanıklığında ele alınacak ve tahlil edilecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Bayburtlu Zihni, halk şiiri, destan, tarih, savaş.

### A Poet Whom the History Witnessed: Bayburtlu Zihni

#### Abstract

Bayburtlu Zihni is a poet and author who was born during the reign of Selim III (1789-1807), and produced his works during significant reformers namely Mahmut II (1808-1839) and Sultan Abdulmecid (1839-1861) during whose reigns great wars of Ottoman Empire broke out. The fact that he reflected the incidents of his time made Bayburtlu Zihni a different author than his colleagues both in classical Turkish literature and folk literature.

It is not compulsory for art that a poet/an author should touch upon in his works historical incidents/figures, or deal with social and economic upheavals. However, it can be mentioned that this situation is common in Turkish folk poetry –especially in the type of epic. Above all, 19th century minstrels were very successful at touching upon the defective points of the state, the reasons of the lost wars and the reforms that were carried out. Bayburtlu Zihni is one of the poets who reflected the incidents of his period in his poetry.

In this paper, Hart Epic about 1828-1829 Russo-Turkish War, Akkâ Epic about the reclamation of Syria from Mehmet Ali Pasha in 1840 and Sinop epic in which Maritime Disaster in Sinop in 1853 during Crimean War all of which took place in Bayburtlu Zihni's *Sergüzeştname* will be analyzed and discussed with the evidence from history.

**Key Words:** Bayburtlu Zihni, folk poetry, epic, history, war.

### Giriş

Bayburtlu Zihni (1212/1797 – 1277/1860)<sup>1</sup> edebiyatımızda hakkında yapılan çalışmaların sınırlı kaldığı şairlerimizden biridir. Z. Fahri Fındıkoğlu, Saim Sakaoğlu, M. Okan Baba, Nazire Erbay'ın çalışmaları Zihni'yi tanımamız açısından değerli eserlerdir. Fakat Zihni'nin birçok yönüyle başka çalışmalara da konu edilmesi gerekmektedir.

Bayburtlu Zihni'nin *Sergüzeştname*'si, *Divan*'ı ve *Hikâye-i Garibe*'si onun çok yönlü edebi şahsiyetini ortaya çıkaracak kuvvette eserlerdir. Hem klasik Türk edebiyatının hem de halk edebiyatının müşterek şairi olan Zihni, şiirlerinde aruzu da heceyi de başarıyla kullansa da şöhretini heceyle yazdıklarına borçludur. Onun klasik Türk edebiyatı temsilcilerinde çok da rastlanmayan özelliği, eserlerinde toplumsal ve sosyal problemlere sıklıkla yer vermesidir.

Zihni'nin eserlerini incelediğimizde onun tarihe tanıklık ettiğini, tarihi olayları kendi perspektifinden yorumladığını görürüz. II. Mahmut dönemindeki kıyafet nizamnamesi (1828) ile önce askerlerin daha sonra da memurların (1829) fes giymeleri zorunlu hale gelmiştir. Bu reform Bayburtlu Zihni'nin şiirine de yansımıştır. Fes inkılabını büyük bir coşkuyla karşılayan Zihni bu konuda iki gazel yazdığı gibi, diğer şiirlerinde de festen bahsetmekte, fesin kullanılmasını desteklemekte, şiiri propagandanın bir aracı olarak kullanmaktadır (Erbay 2014: 303-304).

Tanzimat'ın ilanı da şairin şiir yazdığı konulardandır ve bu tür reformlarla ilgili olanlar genelde aruzladır. Zihni'nin en dikkat çekici şiirleri destan şeklinde, heceyle yazılmış, Osmanlı Devletinin tarihinde çok önemli yere sahip olan savaşlardır. *Sergüzeştname*'de 1828-1829 Osmanlı-Rus Harbi hakkındaki Hart Destanı; Mısır valisi Mehmet Ali Paşa ile olan ve uzun süre devam eden, 1840'ta Suriye'nin geri alınmasıyla son bulan savaşın anlatıldığı Akkâ Destanı ile Kırım Harbi sırasında Rusların 1853'te Sinop'taki Türk filosunu yok ettikleri ve şehrin de yanmasına yol açtıkları savaşın anlatıldığı Sinop Destanı bunlardandır. Zihni bu destanlarında zaman zaman şiire mahsus lirizme yer vermişse de daha çok tarihi olayları anlatma, bunlar karşısında devletten ve halktan taraf olma yoluna gitmiştir.

<sup>1</sup> Şairin doğum ve ölüm tarihleriyle ilgili yeni bilgiler için bk. Yunus Özger, "Bayburtlu Şair Zihni'nin Ölümü ve Tereke Defteri", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (26), 2004, 211-225; M. Yasin Taşkesenlioğlu, "Bayburtlu Zihni *Sergüzeştname*sinin Tarihi Niteliği Hakkında Bazı Tedkikler", *Tarihi ve Kültürü ile XIX. Yüzyıldan Günümüze Bayburt Uluslararası Sempozyumu*, Bayburt, 28-30 Mayıs 2014, hzl. Selcan Koçaslan, M. Yasin Taşkesenlioğlu, Kürşad Kara, Ankara, 2015, 633-652.

### I. Hart Destanı

Şairin destanlarından biri 1828-1829 Osmanlı-Rus Harbi'dir. Bu savaş onu derinden sarsmıştır. Savaşın etkilediği coğrafyalardan biri olan Bayburt, onun şiirinde "sıla" olarak bahsettiği yerdir. 21 yaşında kâtiplik göreviyle (Taşkesenlioğlu, 2014: 637) bu şehirden ayrıldıktan sonra eserlerinde burayı hep özlemle anmıştır. Aynı zamanda şair savaş sırasında Erzurum Valileri Galip (Said Mehmed) Paşa (1824-1828) ve Salih Paşa'nın (1828-1829) kâtibidir. Şair savaştan sonra Bayburt'ta gelir. Burada ne kadar kaldığı ve ne zaman ayrıldığı tam olarak söylenememektedir (Taşkesenlioğlu, 2014: 637). Fakat Bayburt'a geldiğinde yaralar henüz sarılmamış olmalı ki gördükleri üzerine söylediği, "Vardım ki yurdundan ayağ göçürmüş" mısraıyla başlayan meşhur koşması Zihni'yi Türk şiirinde ölümsüz şairlerin arasına katmıştır.

Zihni'nin Sergüzeştname adlı eserinin çeşitli yazmalarında 30 ila 40 dördlüğü bulunan, "Dâsitân-ı Muhârebe-i Karye-i Hart; Dâsitân-ı Karye-i Hart be-Muhârebe-i Rus 244; Dâsitân-ı Hart be-Muhârebe-i Russiyye 1244" başlıklarıyla yer alan şiir, 33, 40, 39 dörtlüktür (Sakaoğlu 1988: 42).<sup>2</sup> Destan, 11 hecelidir ve koşma şeklindedir. Bugünkü adı Aydıntepe olan yerleşim yerinin Hacı Osman Efendi öncülüğünde Ruslara karşı verdiği büyük mücadele şiirin konusunu oluşturmaktadır.

20 Mayıs 1828'de Rusların savaş ilanı ile Rumeli ve Kafkas cephelerinde iki ordu arasında amansız bir mücadele başlar. Savaşın Kafkas (Doğu) Cephesinde şunlar yaşanmıştır: General Paskeviç yönetimindeki Rus birlikleri Osmanlılara ait Anapa ve Faş (Poti) kalelerini aldıktan sonra Gümrü'de toplanır ve 10.000 asker ve 70 toplu Kars'ı ele geçirdikten sonra Erzurum'a doğru harekete geçerler. Köse Mehmet Paşa bu sırada Ahıska'ya yardıma gidince Ruslar da buraya yönelerek bölgeyi ele geçirirler. Doğu Seraskerliğine atanan Salih Paşa ilkbahardaki harekâta hazırlanırken Acaralı Ahmet Paşa'ya da Ahıska'yı kurtarma görevi verir. Fakat Ahmet Paşa Rusların Ahıska'ya yardım kuvveti gönderdiklerini görünce bu düşüncesinden vaz geçer ve Ardahan'a gelir. Ruslar da Erzurum'a yönelir; Kayınlı Muharebesi'nde Salih Paşa kuvvetleri yenilerek Erzurum'a çekilir, muharebenin bir diğer komutanı olan Hakkı Paşa ise esir düşer. 9 Temmuz 1829'da Ruslar Erzurum'u savaşmadan teslim alırlar. Salih Paşa azledilir, yerine Trabzon valisi Osman Paşa serasker olarak atanır. Rus kuvvetleri 13 Ağustos'ta Bayburt ve Sivas'a doğru ilerlemeye başlar. Osman Paşa gerilla savaşları için halkı silahlandırır, böylece Rus ileri harekâtını engellemeye çalışır. Fakat 12 Ekim 1829'da Bayburt Rusların eline geçer (Türk Silahlı Kuvvetleri Tarihi III. Cilt, 5. Kısım, 441-443). Bu olayla ilgili olan Hart Destanı Erzurum'un teslim olması üzerine Bayburt'un da Rusların eline geçtiğini anlatarak başlar:

<sup>2</sup> Milli Kütüphane Yz. A 9227'de Dâsitân-ı Hart be-muhârebe-i Russiyye başlığıyla s.133-139 arasındadır ve 39 dörtlüktür.



Erzurum küffâra bi'at edince<sup>3</sup>  
 Figâna bağlandı Bayburd diyârı  
 Gülü hâre kıldı bülbülü zâre  
 Soldı benefşesi gül-berk ü bârı  
 Zihni, şiirde Bayburt'un ve Bayburtlunun acısını yüreğinde hisseder:  
 Lâlesinin bağı hicr ile dağı  
 Çok yazılar görmüş karalı ağı  
 Goncanın dört yanı hâr ile bağı  
 Bükülmüş servinin kadd-i nigârı

Erzurum'dan çıktı dokuz bin küffâr  
 Bayburd Kal'asına doldu sebük-bâr  
 Bir yere geldiler Bayburtlu yek-bâr  
 Hicrete verdiler cümle karârı

Bayburt Rusların eline geçtikten sonra ahâlisinin hali perişan olmuştur. Halkın bir kısmı başka şehirlere göç etmiştir. Bu dönemde ibadethaneler kapanmış; din adamları camilerden, müderrisler medreselerden, veliler de tekkelerden uzaklaşmışlardır. Halk İslamiyet'i yaşatmak için gerekli şartları maalesef yerine getiremez olur. Zihni, Hakk'a dini ve halkı küffar elinden kurtarması için niyazda bulunarak durumu şöyle anlatır:

Cümle ahâlinin kaddi büküldü  
 Her birisi köye kende döküldü  
 Yüklendi gam yükü yola çekildi  
 Bir bir ardı sonra turna katârı

Sabîsi sübyânı hep zâr elinden  
 Câmi'ler kan ağlar küffâr elinden  
 Bunların cümlesi Gaffâr elinden  
 Yazılmış bozulmaz takdir-i Bârî

Hatîbi hayretle minberde kaldı  
 İmâmı mihrâbda yüz yerde kaldı  
 Müezzin minârede el serde kaldı  
 Hayya-ale' l-fenâ oldu ezkârı

Müderris bu bâbda eyledi ta'cîl  
 Tez etti bu sene dersleri ta'dîl  
 Kemâl üzre celâl olmadan tekâmîl  
 Söyündü hayâli şem'-i fenârı

<sup>3</sup> Şiir, Sakaoğlu 1988: 110-115 alınmıştır.

Vâ'izi kürsüde eğlenmez oldu  
Söylediği sözler anlanmaz oldu  
Kûşe-i câmi'de dinlenmez oldu  
Hâfızın Kur'ân'ı hıfzı tekrarı

Müftü müsteftîden kesti fetvâyı  
Kadısı fasl etti tamam da'vâyı  
Hüküm budur dedi savdı kavgâyı  
Devşirip sicillin kalktı yukarı

Âbidi terk etti savm u salâtı  
Zâhidi yitirdi kadr ü berâtı  
Agniyâ bıraktı hacc ü zekâtı  
Toptan teslim etti eldeki varı

Ne Kur'ân'ı kaldı ne kırâ'ati  
Ne ezanı kaldı ne ikâmeti  
Ne imamı kaldı ne cemâati  
Ne talebesinin ders-i güzârı

Bayburd'da yerleşti oturdu küffâr  
Hart'ın ahvâlinden oldu haberdâr  
Çekti taburların ol dil-i bed-kâr  
Seyr eyle hikmet-i perverdigârı

Herkeslü câmi'de namâz ederken  
El kaldırıp Hakk'a niyâz ederken  
Hâlıkına niyâz gâh nâz ederken  
Gördüler ki Hart'a doldu küffârı

Serasker Osman Paşa halka silah dağıtmış ve Ruslara karşı gerilla savaşı başlatmıştır. Hart savunmasında halkı Ruslara karşı ayaklanmaya çağıranlardan biri Hacı Osman Efendi adlı bir din âlimidir. Hacı Osman Efendi bu savaşta şehit düşmüştür ve mezarı da bir türbe haline getirilmiştir. Hakkında kesikbaş efsanesi teşekkül eden (Ünalın 2013: 96) ve Bayburt'un manevi mimarlarından biri olmaya hak kazanan Hacı Osman Efendi'yi Bayburtlu Zihni şu sözlerle över:

Hac'Osman Efendi kutb-ı zamâne  
Ümmet-i Muhammed dedi bir yana  
Seçilsin kıyanlar baş ile câna  
Kim severse ol Hazret-i Cebbâr'ı

Cennet kapıları açıldı lâ-şek  
 Bizimçün hülleler biçildi lâ-şek  
 Sırât-ı müstakîm geçildi lâ-şek  
 Mevlâm harâm etti gazâya nârı

Melekler leşkeri imdâda geldi  
 Gör işte âlemler küşâda geldi  
 Cennetler bezendi mezâda geldi  
 Müşteri arayu geldi havâri

Bunca ihsân kerem izzet şehîdin  
 Hesâbsız kitâbsız cennet şehîdin  
 Ulemâdan evvel ruhsat şehîdin  
 Şehîdi pek sever Cenâb-ı Bârî

Cenk kapısın açtı ibtidâ ol er  
 Bir gazâ etti kim gazâ-yı ekber  
 Oldu andan hoşnûd râzı peygamber  
 Hazret oldu anın vesîle-dârı

Arıttı rûhunu Fahr-i Cihân'ın  
 Şefî'-i mahşerin tuttu dâmânın  
 Ta yolunda verdi baş ile cânın  
 Güldürdü esbâbı çahâr-ı yârı

İbtidâ düşmândan ol döktü kanı  
 Gâzîler kavlince yüceldi şânı  
 Sel gibi akıttı hûn-ı düşmânı  
 Sonra oldu şehîdlerin ser-dârı

Dehr içre ferîd-i ulemâdır ol  
 Vâris-i ulûm-ı enbiyâdır ol  
 Şimdi ser-defter-i şühedâdır ol  
 Ya Rab şefâ'atin nasîb et bârî

Cânına cennetten hûrîyân geldi  
 Ta'zîme ervâh-ı kudsiyân geldi  
 Cennet-i a'lâda şimdi yan geldi  
 Ola cümlemizin şefâ'at-kârı

Va'd etti şehîde Hazret-i Mevlâ  
 Yetmiş bin kişiye şefâ'at ola  
 Şübhesiz olmuştur şehîd-i a'lâ  
 Üzerine indi nûr âşikâri

Bayburdlu sırâtı geçmesin kimse  
Şühedâdan evvel geçmesin kimse  
Cennet-i a'lâya göçmesin kimse  
Evlâd u ıyâli şehîdin yârı

Hac'Osman Efendi evliyâların  
Ser-defteri oldu şühedâların  
Cümle eşin dostun akrabâların  
Şefâ'atçisidir şübheden ârî

Hacı Osman Efendinin yanı sıra Yusuf Alemdar, Karloğlu, Sarhanzade, Hobşarlı Mustafa Efendi, Mülâzım Ali gibi kişilerin de savaş sırasında yaptıkları övülür. Onlar, kültürümüzde önemli yer tutan Hz. Ali'ye, Kahraman-ı Katil'e benzetilirler. Savaş meydanında hepsi büyük savaşçılara dönen ve birer ejderhaya benzeyen bu kişilerin isimleri tarihi kaynaklarda zikredilmez ama Bayburt'un kültür tarihindeki yerleri sağlamdır:

Hart'ta gâzîyândan Yusuf Alemdâr  
Birisi Karloğlu ol merd ü hûnhâr  
Abdullah Alemdâr Hak eylesin var  
Hakkâ ceng ettiler Kahramân-vâri

Sarhan-zâde kahramânı göreydiz  
Düşmâna saldıqça anı göreydiz  
Kılıcından akan kanı göreydiz  
Ona üç tuğ nasîb eyle yâ Bârî

Biri Hobşaralı Musta[fa]'fendi  
Elinde asâsı ejder menendi  
Sâhib-i şecâ'at ulemâ kendi  
Ceng etti yâd edip Perverdigârı

Gâzînin birisi Ali Mülâzım  
Hazret-i Ali'nin cengine lâzım  
Cennet-i A'lâ'ya oldu mülâzım  
Bir Döldül'ü noxsân bir Zülfikâr'ı

Şair destanda tekrar konuyu Bayburt'un manevi mimarı Hacı Osman Efendi'ye getirir ve onun Hak huzurundaki yerini anlatmaktan kendini alıkoyamaz. Elbette kendisi de onun öğrencisi olarak iftihar eder.

Yastadır yedi kat gökler meleği  
Hayfâ göçtü derler arşın direği  
Rûz u şeb ederiz Hak'tan dileği  
Haşre dek çekeriz bu intizârı

Şehîd olduğu gün düşme gümâna  
Cennette müjdecî gitti Rıdvân'a  
Şimdi ders okutur hûr u gılmâna  
Melekler kuşatmış yemîn yesârı

Mezâr-ı Şerîfi ziyâret oldu  
Derdli kim geldiyse ifâkat buldu  
Çok ibret ehline işâret oldu  
Şimdi tûtiyâdır hâk-i mezârı

Tâbibler dağıldı sefil ser-gerdân  
Dershâne kan ağlar kürsiler hayrân  
Anı ağlamadık kâfir müselmân  
Kalmadı Bayburd'da yoktur inkârı

O zat-ı şerîfin ferâğı vardır  
Kürsilerde va'zın yasağı vardır  
Ders-i amm hâceler çırâğı vardır  
Ednâ şekirdidir bu Zihnî zârı

## II. Akkâ Destanı

Zihni iyi bir eğitim almış olmalı ki şiiirlerinden üç dörütlüğü Arapça, bir gazelini de Farsça yazabilmiştir. Onun bu dillere vukufu mesleğinde de dikkat çekmektedir. 1256 (1840)'da Ordu-yı Hümâyûn'da kâtip olur. Gözlüklü Reşid Paşa, 200 asker ve 40 kâtiple Mehmet Ali Paşa isyanını bastırmak için Akkâ'ya doğru yola çıktığında Zihni de gemidedir. (Taşkesenlioğlu 2014: 639). Sergüzeştname'deki "Derbeyân-ı Memûriyet-i Ordu-yı Hümâyûn" başlıklı şiiirinde bu deniz yolculuğunu ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

Gider iken gemi urdı karaya  
Taze merhem yine sardık yaraya

İki yüz 'asker idi kırk kâtip  
'Akkâ'ya gitmeğe olduk râkib

Batıdan bir karayel itdi zuhûr  
Öyle sandık ki biz anı nefh-i sûr

Kara kum ile yarıp toldı  
Herkesiñ beñzi sarardı soldı (Milli Kütüphane Yz. A 9227/6<sup>a</sup>)

Sergüzeştname’de bu seyahatle ilgili diğer şiir Akkâ Destanı’dır. Destanda anlatılan olay kısaca şöyledir: Osmanlı Devletinin Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa ile olan savaşı sırasında Beyrut, Sayda, Sur ile Akkâ, Paşa’nın ordusu tarafından işgal edilir. Mehmet Ali Paşa Suriye’yi de isteyince Batılı devletler işe karışır, 11 Ağustos 1840’ta İzzet Mehmet Paşa komutasındaki Türk, İngiliz ve Avusturya gemileri Mısır’ı topa tutarlar. Karaya çıkan askerler de Beyrut, Sayda ve Sur’u Mehmet Ali Paşa’nın oğlu İbrahim Paşa’dan geri alırlar. Kasım ayında da Akkâ ele geçirilir (Karal 1994: 199-200).

Akkâ’nın ele geçirilmesiyle Gözlüklü Reşid Paşa buranın valiliğine atanır. Zihni hem onun emrindedir hem de bu dönemde daha sonra sadrazamlık yapan Kıbrıslı Mehmed Emin Paşa ile dostluğu ilerletir. Mehmed Emin Paşa 1844’te Akkâ Kalesi Kumandanı, bir yıl sonra da Kudüs Mutasarrıfı olur. Zihni de bu sırada üç ay Kudüs Valisi Haydar Paşa’nın divan kâtipliğini yapar (Taşkesenlioğlu 2014: 640). İşte bu sebeple Bayburtlu Zihni Akkâ Savaşı’nın yakın tanığıdır. Akkâ Destanı Saim Sakaoğlu’nun incelediği nüshalarda 34, 33 ve 28 dördlüktür ve “Dâsıtân-ı Akkâ, Dâsıtân-ı Akkâ be-Muharebe-i İbrâhim Paşa” adlarıyla kaydolmuştur (Sakaoğlu 1998: 41).<sup>4</sup> Akkâ Kalesiyle ilgili destan Sultan Abdülmecid’in (1839-1861) methedilmesiyle başlamaktadır.

Hazret-i Sultan Abdülmecîd Hân<sup>5</sup>  
Zıll-ı Hudâvendî Perverdigârı  
Müntehâ meskendir hümâ-yı kadri  
Sidrede beslenir izz ü vekârı

Ata binse o İskender-cenâbın  
Cem inânın tutar Hüsrev rikâbın  
Eşheb-i lutfunun görse şitâbın  
Rüstemler olurdu gâşiyedârı

Çünkü ferman etti o şâh-ı kişver  
Feth-i beriyyetü’ş-Şâm’ı ser-â-ser  
Denizden donanma karadan asker  
Yürüdü Beyrût’a yemîn yesârı

Donanmanın Akkâ’yı İbrahim Paşanın elinden almak için düzenlediği seferle ilgili dördlükler tarihi olay anlatmaları sebebiyle lirizmden uzaktır:

İngilizle maan bizim donanma  
Çıktı Akdeniz’e urs alabanda  
Çözüldü yelkenler dizildi gûyâ  
Bir bir ardı sıra turna katarı

<sup>4</sup> Elimizdeki Milli Kütüphane nüshasında da 129-133. sayfalarda Dâsıtân-ı Akkâ be-Muharebe-i İbrâhim Paşa ismiyledir ve 34 dördlüktür.

<sup>5</sup> Destan, Sakaoğlu 1988: 105-109’dan alınmıştır.

Beyrût'a bir atım barut attılar  
 Ertesi Sayda'ya Sûr'a attılar  
 Akkâ limânına lenger attılar  
 Üç alabandalar saçtı şerârı

Sefine-i hümâyûn evvel yanaştı  
 Kopuz havan gülle sağdı savaştı  
 Makas salkım birbirine dolaştı  
 Ateşlere yaktı burc u hisârı

Akkâ'nın başına çöktü bir duman  
 Sanki Behrâm idi felekte kıran  
 Adûnun başına teng oldu cihân  
 Fark olunmaz oldu leyl ü nehârı

Zihni, çok sevdiği Sadrazam Mustafa Reşit Paşayı da şiirinde övmekten geri kalmaz.

Ser-asker-i Hazret-i Mustafa Paşa  
 Gönderdi askeri bunda savaşa  
 Ya Rab bu ne da'vâ bu ne temâşâ  
 Gözler görmüş değil bu kâr ü zârı  
 Destanda dönemin obüs, gülle gibi savaş malzemelerini görmek ve savaş sahnelerini canlandırmak mümkündür:

Obüsler döğdüler abûs çehreyi  
 Sağdı tamam yetmiş beş bin gülleyi  
 Üç buçuk saatte aldı kal'ayı  
 Akkâ'nın göklere çıktı gubârı

Humbara rast geldi yandı cebhâne  
 Kalmadı teslimden özge bahâne  
 Selîm Paşa ile asker yan yana  
 Girdiler kal'aya yatsı karârı

Akkâ'nın başına koptu kıyamet  
 Mısır askerine oturdu heybet  
 Sözleri bir anda şebbâz-ı şevket  
 Kaf-ı şecâ'atten aldı şikârı  
 Zihni, kimi zaman Akkâ'yı kendine has üslubuyla eleştirir:  
 Kanla yoğrulmuş[dur] turâbın Akkâ  
 İmârından çok[dur] harâbın Akkâ  
 Kan dökmede vardır şitâbın Akkâ  
 Hâkin tecellisi hikmet-i Bârî

Toprağın fitneli taşların kanlı  
Başın kavgâlıdır gözün dumanlı  
Çok yiğitler yedin ejder dehânlı  
Su'âl edenlere bastın inkârı  
Akkâ'nın stratejik önemine de şiirde yer verilmektedir:  
Hass-ı hasîn bir kal'asın güzelden  
Sana düşmen zafer bulmaz tez elden  
İmârına mıstar çekmiş ezelden  
Mirrih sâ'atinde ezel mi'mârı

Bir metin kal'asın yoktur akrânın  
Çâre-sâz olamaz değme düşmânın  
Çerdeh Tepesi'nden çoktur ziyânın  
Sana havâlelik eyler her bârı

Sen bir kal'asın ki kal'a-ı hakan  
Müstahkem metinsin her medhe şâyân  
Yoktur senin gibi bir cennet-mekân  
Çünkü sensin Arabistan kilârı

Eğerçi dünyâya çok zarârın var  
Lâkin mu'tebersin ne hâberin var  
Sâlih Nebi gibi peygâmberin var  
Seni kabz ederler Rum'un diyarı

Akkâ alındıktan sonra hem halkının hem de esnafının özellikleri anlatırken Bayburtlu Zihni birçok şiirinde olduğu gibi hicve sarılır:

Lîkin fitne sende felâket sende  
Kavgâ-yı kâl sende kıyâmet sende  
Kimse bilmez nedir bu hâlet sende  
Olur üç günde bir gülle bâzârı

Sende çok sakâmet emrâz-ı şettâ  
Muhâlif rûzigâr vehâmed havâ  
Her milletten âdem sende hüveydâ  
Türk [ü] Yehud [ü] Fellâh Kıbtî-i hâr

Bezzâzları her esnâftan ziyâde  
Şeytâna ders verir bey' ü şîrâda  
Terzisi batakcı berberi sâde  
Akkâlî kassâbı çok hilekârı



Ekmekçibaşının hâli mükedder  
 Buğdası nur gibi etmeği esmer  
 Unutmuş Mısır'da bırakmış meğer  
 Edebi hayâyı nâmûs u ârı

Kassâbbaşı meymûn kâtibi defçi  
 Hammâmcı kahveci hep entipüfçi  
 Dellâl ve kayıkçı hammâlî keyfçi  
 Yük sırtında duman baştan yukarı

Şair, Akkâ'yı 1799'da Napolyon Bonapart'ın liderliğindeki Fransız ordusuna karşı kahramanca savunan Cezzar Ahmet Paşa'yı (Karal 1994: 39-41; Mehmed Süreyya 1996: 205) da bu esnada anmaktan geri durmaz:

Bu sözü söylemiş ezelde pîrler  
 Arslan yatağından bellidir derler  
 Taht-ı ammârîdir bütün bu yerler  
 Ya'nî merhûm Ahmed Paşa Cezzârı  
 Sonra Akkâ'yı ayrıntılı olarak tasvir etmeye başlar:  
 Bir câmi'-i şerîf eylemiş binâ  
 Ne câmi' Akkâca Ka'be-i ulyâ  
 Ahsen-i takvîmde Mescid-i Aksâ  
 Mermer direk medresedir civârı

Bir ma'bed-i vâlâ kubbe-ı bâlâ  
 Mihrâb u minberi cümleden a'lâ  
 Her sımâhı bir mir'ât-ı mücellâ  
 Cevher pâyesinde her bir eşcârı

Kevser ırmağını almış yanına  
 Selsebil akıtmış şadırvânına  
 Katresi düştükçe rahmet cânına  
 Eylemiş tahsil-i rızâ-yı Bârî

Ez-cümle Abdullah Paşa bahçesi  
 Susâmı sünbülü gülü goncesi  
 A'lâ portakalı çok turuncâsı  
 Üzümün envâ'ı rûy-ı nigârı

Böyle bağ bahçeli tutar kendini  
 Karaya deryâya atar kendini  
 Günde bir âşıkâ satar kendini  
 Yüklenir gâm yükün hicrân katârı

Bir havz-ı mu'azzam eylemiş îcâd  
 Nazîrini ne Âd gördü ne Şeddâd  
 Musanna' kasırlar nakşi-i Bihzâd  
 Yıldızlı saksılar havzın kenârı

Şikesteliğin çok burc-ı bedende  
 Lîk şöhretin var Hind ü Yemen'de  
 Sultan Abdülmecid nüfûsu sende  
 Uslu dur taşırma bu i'tibârı

Akkâ'nın kontrolünün Osmanlı Devletine geçmesinde başrol elbette Gözlüklü Reşid Paşadadır. Bayburtlu Zihni onu över, kendisinin de onun divan kâtibi olduğunu belirterek şiirini sonlandırır:

Reşid Paşa gibi ferîki zîrâ  
 Muhâfız göndermiş hıfz eden Hudâ  
 Müdebbirü'l-umûr ferik-i yek-tâ  
 Devlet-i aliyye mehâm-güzârı

Getirmemiş mislin bu çarh-ı gerdûn  
 Çırâğ-ı himmeti haddinden efzûn  
 Birisi ez-cümle bu kalb-i mahzûn  
 Kâtib-i dîvân-i Zihnî-i zârı

### III. Sinop Destanı

Bayburtlu Zihni'nin tarihi olaylar hakkındaki diğer eseri "Dâsîtân-ı Kazıyye-i Sinob"tur.<sup>6</sup> 25 dörtlükten ve 11'li heceden oluşan destan koşma şeklindedir. Tarihimizde Sinop Deniz Felaketi adıyla bilinen olay şöyledir: Osmanlı Devleti ile Rusya arasında artan gerilimden dolayı hükümet İstanbul ve Karadeniz'in emniyetini sağlamak için donanmayı üç filoya ayırır ve haftalık karakol göreviyle Karadeniz'e gönderir. Bunlardan biri de Patrona Osman Paşa komutasındaki filodur. 5 Kasım 1843'te İstanbul'dan ayrılan filo fırtına sebebiyle 13 Kasım'da Sinop limanında demirler, uygun havayı bulamadığı için ayrılamaz (Özcan 2008: 46; 56).

Amiral Nahimov komutasındaki Rus filosu ise uzun zamandır Karadeniz'dedir ve Türklere baskın yapmak ve ağır bir darbe vurmaya niyetindedir. Osman Paşa'nın filosunun Sinop'ta demirli olduğunu tespit eder. 29 Kasım'da şiddetli rüzgâr eser ve yağmur yağar. 30 Kasım 1853'te hava sisliyken Amiral Nahimov komutasındaki Rus donanması saat on buçuk civarında Sinop limanına demirler. Patrona Osman Paşa, Nahimov'un teslim olmaları için gönderdiği emri kabul etmeyince savaş başlar (Özcan 2008: 70-71). Osman Paşa'nın elindeki kuvvet ve mühimmat azdır. Askerlerin bazıları denizcilikten anlamayan erlerdir; yaşanan ekonomik sıkıntılardan

<sup>6</sup> Milli Kütüphane Yz. A 9227'de bu destana yer verilmemiştir.

dolayı askerlerin çoğunun fanılası bile yoktur; tayınları da peksimet, zeytin ve pilavdır. İşte bu şartlarda savaş başlar, iki buçuk saat kadar süren savaşta Türk gemileri batar, limanı koruyan bataryalardan biri hariç hepsi yok edilir (Karal 1994: 235).

Zihni'nin şiiri ne zaman kaleme aldığını söylemek zordur. Fakat Sinop Deniz Felaketi yaşandığında Erzincan'dan Trabzon'a gelmiştir ve Ünye müdürüdür, daha sonra Burdur-Karaağaç-Göhlisar, Sürmene, Hopa gibi birçok yerin kaza müdürlüklerini yapmıştır (Sakaoğlu 1988: 19; Taşkesenlioğlu 2015: 642-644). Hayatı boyunca kanunsuzlukları, haksızlıkları kaleme alan ve devleti yönetemeyen memurları hicveden Bayburtlu Zihni tıpkı Hart Destanı'nda olduğu gibi Sinop felaketini mısralara dökerken savaşı bir kahramanlık örneği olarak anlatır, yaşanan trajediyi ruhunda hisseder, okuyucuya da hissettirir. Şair Ruslara kızgındır, bunu da onları ahlaksız bir kadına benzeterek şiirine başlar:

Rus filosu Sinop baskınında iki ve üç ambarlı altı kalyon, iki firkateyn ile üç vapur kullanmıştır. Sinop'ta demirli olan Türk donanmasında ise yedi firkateyn, iki korvet ve iki vapur bulunmaktadır. İki donanma gemi bakımından birbirleriyle eşit olmadıkları gibi top bakımından da kuvvet dengesi Rusların lehinedir (Özcan 2008: 67-70). Zihni, Rus filosunu oluşturan gemileri sayar ve bunların top atışını şöyle anlatır:

Birkaç kabak üçer alabandalı<sup>7</sup>  
Yanaştı Sinob'u bulunca hâlî  
Yağdırdı gülleyi yağmur misâli  
Burc-ı bedenleri hâkisâr oldu

Savaş sadece iki filo arasında olmamıştır. Ruslar Türk filosunu batırdıktan sonra toplarını Sinop'un Müslüman mahallesine çevirirler. Yedi mescit, iki mektep, Müslümanlara ait 259 ev ile 224 dükkân yanar. Hıristiyanların ise 50 dükkânı ve 40-50 civarında evi yanmıştır (Özcan 2008: 84).

Bir hâne koymadı yıkıp yakmadı  
Bizim donanmanın sesi çıkmadı  
Hüseyin Paşa kaçtı dönüp bakmadı  
Sabî sıbyân işi âh ü zâr oldu

Makas salkım tob ü tüfenk ü dâne  
Göz açtırmaz oldu sabî sıbyâne  
Uykudaydı takım ile tersâne  
El ovuşturmamaklık ihtiyâr oldu

<sup>7</sup> Şiir, Sakaoğlu 1988: 128-131'den alınmıştır.

Savaş sırasında Osman Paşa ile birlikte bazı subaylar ve 125 er Ruslara esir düşer, fakat bu arada Türk askeri de Rus gemilerinin bir kaçını kullanılamaz hale getirir. Savaşta Türk filosundaki 2989 kişiden 958'i kurtulmuş, 2000'e yakını ölmüştür (Özcan 2008: 71; 80; 83). Şair bu durumu şöyle anlatır:

Buna Osmân Paşa bî-çârelendi  
Beylik donanmamız sâd-pârelendi  
Kimi şehîd oldu kimi yârelendi  
Kıyametten eser bedîdâr oldu

Osmân Paşa esîr oldu tutuldu  
Hüseyin Paşa firârlara katıldı  
Bizim donanmadan çok tob atıldı  
Moskof'un başına cihân dâr oldu

Osman Paşa komutasındaki Türk filosunda Hüseyin Paşa da riyale (tümgeneral)'dir (Özcan 2008: 55). Onun ne kadar bu savaşta yararlık gösterdiğini tarihi kayıtlarda tespit edilememiştir. Fakat Zihni onun savaştaki konumunu şöyle destanlaştırır:

Bozc'adalı Hüseyin Paşa arslanı  
Evvela düşmândan o döktü kanı  
Bahriyye askeri geri kalanı  
Küffâra bâ'is-i rahne-dâr oldu

Savaş sırasında Rus filosundan bazı gemiler yalnızca yara almıştır. Fakat Zihni burada belki de halktaki moral bozukluğunu gidermek için hem onların gemilerinin batırıldığını söyler hem de başlangıçta ahlaksız bir kadına benzettiği Rusları burada da bu defa da edepsizlikle suçlar.

İki üç gemisin harâb ettiler  
Kırıp yıkıp gark-ı yebâb ettiler  
Rus'un haksızlığın hesâb ettiler  
Sinob üzre zulmü bî-şümâr oldu

Edebsizliğinden bastı limânı  
Bir kimse münâsib görmedi anı  
Şürûtun hilâfı kânûn-ı sâni  
Düvelce desîse i'tibâr oldu

Sinop baskını öncesinde Anadolu’da ve Rumeli’de Ruslarla savaş sürmektedir. Müşir Selim Paşa komutasındaki Batum Ordusu 24 Ekim 1853’te Şektevil (St. Nikola)’i ele geçirir (Türk Silahlı Kuvvetler Tarihi 1978: 458; Mehmed Süreyya 1996: 1490-1491). Şair ordunun bu hezimetine rağmen diğer cephelerdeki başarıları anlatarak halka ümit aşılar:

Bundan sonra neler oldu olmada  
 Abdülmecid intikâmın almada  
 Tiflis miflis Kırım ele gelmede  
 Petropol’e kadar ihtiyâr oldu  
 .....  
 Batum ordusunda Selîm Paşadır  
 Destinde kılınca kanlar işedir  
 Büyük Tiflis ile Derbend kuşadır  
 Teshîrine tevfik müsteşâr oldu

Zihni 1828-1829 Osmanlı-Rus Harbi’nde Osmanlı Devletinin uğradığı hezimetini de hatırlatır, o dönemdeki kışın bittiğini, devlette düzelme başladığını vurgular.

Bildin mi Devlet-i Âl-i Osmân’ı  
 Husûsen ikbâl-i şâh-ı devrânı  
 Kırk dört senesi mi sandım cihânı  
 O şitâlar gitti nev-bahâr oldu

Türk ordusu yalnız Karadeniz’de değil Tuna kıyılarında da Ruslarla çarpışmaktadır. Bu sırada İsmail Paşa Çatana ve Tuna Muharebelerinde büyük yiğitlik gösterir ve Ruslara galip gelir (5 Ocak 1854). Kalafat Zaferi denilen bu savaş da destanda yer bulur (Sakaoğlu 1988: 28-29; Mehmed Süreyya 1996: 830-831).

Kahramân-şecâ’at İsmâ’îl Paşa  
 Cengini melekler kıldı temâşâ  
 Kalafat şehrini yaktı ateşe  
 Zâloğlu Rüstem’le kafâdâr oldu

Ruslar Türk gemilerini ve Sinop’u yok etmek için humbara kullanmışlardır. Bu da yangınlara yol açmıştır. Gemilerden denize düşen askerlerin üzerine yağlı paçavraları yakıp atarak askerlerimizin bir kısmını da böyle şehit etmişlerdir. Ayrıca denize düşen Türk askerlerine kancalar, balyozlar savurarak, top ateşi açarak büyük bir vahşet sergilemişlerdir (Özcan 2008: 72; 77). Zihni bu olayları her birinden gözyaşı dökülen şu mısralarla dile getirir:

Sinob'a gözyaşı döktü felekler  
Yerde beşer gökyüzünde melekler  
Dağlarda çelenkler suda semekler  
Düştü te'essüfe dil-fiğâr oldu

Hayıf Sinob aralıkta ezildi  
Her âh arşı çıktı levhe yazıldı  
Arsa-i hikmetten kazâ çözüldü  
Şeh-bâz-ı kadere bî-şikâr oldu

Yağlı paçavradan hâneler yandı  
Kız gelin feryâdı arşa dayandı  
Kubbe-i âsumân âh'e boyandı  
Felekler melekler bî-karâr oldu

Sinop kaymakamı Hüseyin Paşa atını hazırlatıp kaçınca halk da şehri terk eder. Bu durum hem Sinop'taki yangında Müslümanların ölmesine (5 kişi) hem de ev ve işyerlerinin daha fazla zarar görmesine yol açar. Uzak yerlere göç edenler ise yolda soğuk ve açlıktan ölürlere (Özcan 2008: 84-85; 102). Zihni iyi bir mizah ustasıdır. Fakat bu durumun mizahi bir yönünün olmadığını düşünmüş olmalı ki kaymakamı ve kadıyı aşağılar, halkın trajedisine de ortak olur.

Kâ'im-makâm Hüseyin Paşa suhtesi  
O suhte bozması vezir suhtesi  
Meğer eğer tutmaz imiş tahtası  
Fırârlıktan tekâ'üdlük kâr oldu

Ahâlisi aman dedi n'idersin  
Bizi kime ısmarlayıp gidersin  
Vezîr-i şân mıdır firâr edersin  
Dinlemedi bunca âh ü zâr oldu

Kâdısı Boyvât'ta aldı soluğu  
Hüseyin Paşa çok sürdü bölüğü  
Tob ağzına verdi çoluk çocuğu  
Her biri âzim-i ber-diyâr oldu

Kaymakam ile kadı'nın terk ettiği Sinop halkı, elbette kendisine değer vermiş önceki yöneticilerini anacaktır. Zihni halkın ağzından eski (Canik) Sinop mutasarrıfı Tufan Paşa'nın devlet adamlığını öven şu cümleleri söyler:

Tufân Paşa Hazretleri zamânı  
Sinob'un ki ma'mûr idi her yanı  
Ahâlisi candan severdi anı  
Bozuldu riştesi hôr u zâr oldu

İşittik çoğundan n'olaydı derler  
Anda Tufân Paşa olaydı derler  
Kâfirden intikâm alaydı derler  
Ahâli kâffeten târ u mâr oldu

Samsun da bellidir metânetinden  
Dîn ü devlete sadâkatinden  
Terk-i hâb u rahât bu gayretinden  
Zir ile bâlâda nûmudâr oldu

Bu olaydan sonra Hüseyin Paşa görevinden azledilir, yerine Filibe kaymakamı Adil Paşa atanır (Özcan 2008: 102). Bayburtlu Zihni destanı kaymakam atandıktan sonra yazmış olmalı ki İsmail Adil Paşa'nın gelişinin şehirde yarattığı havayı da şiirinde dile getirir:

Âdil Paşa geldi mîr-i mirândan  
Hassiyet-i ismi söylenir candan  
Adâlet merhâmet me'mûldur andan  
Sinob'a başkaca iftihâr oldu

Zihnî dâsîtânın buldu nihâyet  
Kalemimde nedir bilmem bu hâlet  
Sinob'un başına koptu kıyâmet  
Âsâr-ı hâdis-i rûzigâr oldu

### **Sonuç**

Türk halk şiirindeki destan şekli ve türü ile çok sayıda şiir yazıldı/söylendi. Bunların arasında Bayburtlu Zihni'ye ait olanlarda şiire mahsus lirizmden de taviz verilmeden tarihi olayların daha gerçekçi yansıtıldığı görülmektedir. Bunun sebepleri olarak şunları söyleyebiliriz:

Zihni, Osmanlı Devletinde gerilemenin kendini iyiden iyiye hissettirdiği bir dönemde yaşamıştır. Devletin çöküşünü yavaşlatmak için büyük çaplı reformlar yapılmakta -kıyafet nizamnamesi, Yeniçeriliğin lağvı ve Asakir-i Mahsure-yi Muhammediye'nin kurulması, Tanzimat Fermanı-, aynı zamanda birçok ülkeyle savaşlar da devam etmektedir. Zihni iyi eğitim almış, ülkesinin içinde bulunduğu şartlara duyarlı bir şairdir. Toplumsal konulara duyarlılığı bir vazife edinmiş ve muhtemelen bunu da o dönemin şartlarında sanat için bir zorunluluk olarak görmüştür.

Zihni'nin bir devlet memuru olması -kâtiplik ve kaza müdürlüğü-, vali, vezir, donanma komutanı gibi kişilere yakınlığı hem olaylara vakıf olmasını hem de ayrıntılarına ulaşmasını sağlamıştır. Bu da şiirlerinde tarihi gerçekleri -birçok şairden farklı olarak- daha fazla merkeze yerleştirmesine yol açmış olmalı.

Bayburtlu Zihni, aynı zamanda bir şairdir. Şiirler yoluyla halkın üzüntü, sevinç, heyecan ve düşüncelerine tercüman olma fırsatı bulmuştur. Hele de tarihi olayları ele alarak onları ve kahramanlarını destanlaştırmış, kendisine de yüzlerce yıl unutulmayacak bir şöhret kazandırmıştır.

Bir şairin/yazarın görevi elbette tarihe belge bırakmak değildir. Her zaman olmasa da bir şairin/yazarın eserini çevre ve sosyal şartlar şekillendirebilir. Bu durum edebi metinleri tarih biliminin birincil kaynağı yapmaz. Fakat bu tür eserlere özellikle kültür tarihi açısından değer vermek zorunluluğu da açıktır.



### Kaynakça

- BABA, Mustafa Okan (2009), *Bayburtlu Zihni*, İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Bayburtlu Zihni, *Sergüzeştname*, Milli Kütüphane Yz. A 9227.
- DÜZGÜN, Dilaver, “Zihnî, Bayburtlu (d.1212/1797-ö.1276/1859)”, <http://www.turkdebiyatiiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=653/04.02.2017>.
- ERBAY, Nazire (2014), *Bayburtlu Zihnî Divânı (İnceleme-Metin)*, Bayburt: Bayburt Üniversitesi Yayınları.
- FINDIKOĞLU, Ziyaeddin Fahri (1950), *Bayburtlu Zihnî*, İstanbul: Bayburt Kültür ve Yardım Cemiyeti Yay.
- KARAL, Enver Ziya (1994), *Osmanlı Tarihi, Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Devirleri (1789-1856)*, V. Cilt, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Mehmed Süreyya (1996), *Sicill-i Osmanî*, C:1-5, Yayına Aktaran: Nuri Akbayar; Eski Yazıdan Aktaran: Seyit Ali Kahraman, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- ÖZCAN, Besim (2008), *Sinop Deniz Felaketi*, İstanbul: Deniz Basımevi Müdürlüğü.
- ÖZGER, Yunus (2004), “Bayburtlu Şair Zihnî'nin Ölümü ve Tereke Defteri”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (26), 211-225.
- SAKAOĞLU, Saim (1988), *Bayburtlu Zihnî*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- TAŞKESENLİOĞLU, M. Yasin (2014), “Bayburtlu Zihnî Sergüzeştnamesinin Tarihi Niteliği Hakkında Bazı Tedkikler”, *Tarihi ve Kültürü ile XIX. Yüzyıldan Günümüze Bayburt Uluslararası Sempozyumu*, Bayburt, 28-30 Mayıs 2014, hzl. Selcan Koçaslan, M. Yasin Taşkesenlioğlu, Kürşad Kara, Ankara, 2015, 633-652.
- Türk Silahlı Kuvvetleri Tarihi* (1978), III. Cilt, 5. Kısım, Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- ÜNALAN, Özlem (2013), *Bayburt'taki Ziyaret Yerleri ve Buna Bağlı İnanışlar*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.

## KIRGIZ KÜLTÜRÜNDE BOZ ÜY

**Mayramgül DIYKANBAYEVA**

*Yrd. Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve  
Edebiyatları Bölümü  
mayramgul@hotmail.com*

**Geliş Tarihi:** 2017.03.13

**Kabul Tarihi:** 2017.04.09

### Öz

Boz üyü göçebe hayat yaşayan Türk boylarının hemen hemen hepsi kullanmıştır. Kırgızlar da hayatın hangi döneminde olursa olsun atalarının öz malı olan boz üyden hiçbir şekilde vazgeçmemişler, her zaman hayatlarının bir parçası olarak görmüş ve kullanmışlardır. Taşınması ve kurulması kolay, konargöçer hayata uygun olan boz üye bakılarak Kırgızların aile yaşantısı, inanışları, gelenek ve görenekleri anlaşılabilir.

Çalışmada Kırgızların yaşam mekânı olan boz üyün yapımından, öneminden ve onunla ilgili inanış ve geleneklerden bahsedilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Kırgızlar, boz üy, göçebe hayat, gelenek-görenek, inanış

### Boz Üy In The Kyrgyz Culture

#### Abstract

Almost all the nomadic Turkish tribes used boz üy (tent). Kyrgyz people have never given up on using boz üy at any moment in their lives which is the authentic value of their ancestors, and they have always considered it as a part of their lives and used it. Family lives, traditions, customs and beliefs of Kyrgyz people could be understood by looking at the boz üy which is easy to carry and set up, and adaptable to the nomadic life style.

In this study, the significance of boz üy which is the living space of Kyrgyz people has been mentioned and beliefs and traditions about boz üy have been touched upon.

**Key Words:** The Kyrgyz, tent, nomadic life, traditions, faith.

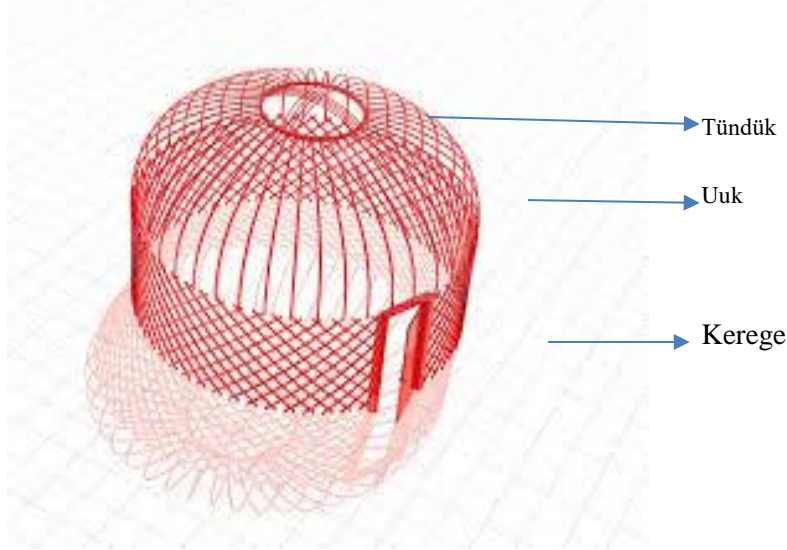
#### Giriş

Göçebe hayatın önemli şaheserlerinden biri olan boz üy yerleşik hayata geçilmesine rağmen Kırgızlarda halen kullanılır. Boz üy kışın sıcak, yazın serin olması; bir ailenin yaşayabileceği bir mekân olması; kolayca kurulup toplanabilmesi; toplandığında sadece bir develik yük olması gibi özelliklerle hayatı kolaylaştırmıştır.

Çıkış tarihi çok eskilere dayanan boz üy, göçebe hayat yaşayan Türk boylarının yaşadıkları bir mekândır. Dolayısıyla doğayla sürekli iç içe yaşayan, geçimini hayvancılıkla sağlayan Kırgızlar da çok eskiden beri boz üyü kullanmış ve değer vermişlerdir. Konargöçer hayata uygun olan boz üy bir gereksinimden ortaya çıkmıştır. Boz üyün yapımında demir kullanılmamış olması da onun tarihinin çok eskilere dayandığının bir kanıtı olarak değerlendirilebilir.

Boz üyün mimari yapısına bakılırsa rüzgârın şiddetini azaltmak amacıyla silindirik şekilde yapılmıştır. Atalarımız henüz deneysel bilimin gelişmediği dönemlerde bile

kare şeklinde olana göre yuvarlak silindir şeklinde olanların daha dayanıklı olduğunu anlayabilmişlerdir. Dağlık bölgelerde yaşayan Kırgızlar hem soğuktan korunmak hem de sabah güneşi görebilmek için boz üyün girişini doğuya bakacak şekilde kurmuşlardır.



1.Boz üyün iskelet görüntüsü

### Boz Üyün Yapımı

Kırgız mimarisinin başlangıcı olarak görülen boz üy, yukarıda da belirtildiği gibi atalarımızın usta ellerinde hiçbir şekilde demir ve çivi kullanılmadan yapılmıştır.

Kırgızlar konargöçer şeklinde yaşarken yerleştikleri mekânlarda ne tür ağaçların yetiştiğini onların mevsimlere göre değişimini, dayanıklı olup olmadıklarını gözlemlemişler ve amaçlarına uygun olarak kullanmayı öğrenmişlerdir. Kısaca söyleyecek olursak Kırgızlar kurak yerlerde yetişen ağaçlara göre sazlık sulak yerlerde yetişen ağaçların daha da dayanıklı olduklarını anlamışlardır. İlk önce ağaçların sırrını çözen Kırgızlar, bu ağaçlarla kendileri için yaşayacak bir mekân inşa etmişlerdir. Dolayısıyla yaşayacakları mekân olan boz üyün yapımında sazlık yerlerde yetişen ağaçları tercih etmişlerdir (Alımbayeva 2016: 22-23).

Boz üyün yapımı usta çırak ilişkisine bağlıdır. Çünkü boz üyün ağaç kısmını yani iskeletini yapmak kolay bir iş değildir. Genelde boz üyün iskeletini erkekler yapar. Eğik olması gereken *kerege* ve *uuk* kısımları hazırlanırken mevsimlerin de dikkate alınması gerekir. Eğilmesi gereken ağaçlar Şubat ayının sonu Mart ayının başlarında kesilmeli ve eğilmelidir. Sonraki aylara kalırsa eğilmesi zor olur, hatta kırılır.

Boz üyün ağaçlarının birbirleri ile birleştirilmesinde hayvan postu kullanılır. Kesilmiş olan hayvanın derisi, yünleri deriden ayrılana kadar suda bekletilir. Yünün deriden ayrılması 15-20 gün sürer. Yünden arınmış olan deri bir tahta üzerine serilerek kurutulur. Sonra yine 2-3 saat suda bekleterek yumuşamasını sağlarlar ve yumuşamış olan deriyi ince ince keserler. Böylece ağaçların birleşmesinde ve yamalarda kullanılacak olan *kök* adı verilen ipler hazır olur. Hazır olan ağaç kısımlar

neme dayanıklı olması için keçi yağı ile karıştırılmış olan çoşo<sup>1</sup> ile boyanır. Bununla ilgili Kırgız kahramanlık destanı Canış-Bayış'ta şu satırlar karşımıza çıkar:

*Camgır tiyse çiriyt dep,*      Yağmur yağarsa çürümesin diye,  
*Coşonu mayga kaynatıp.*      Çoşonu yağda kaynatıp.  
*Kök, kızıl kılıp sırdagan.*      Gök, kızıl olarak boyadılar.

(Canış-Bayış 1998: 51).

Destandan hareketle günümüzde de yapılan bu uygulamanın çok eskilere dayandığını söylemek mümkündür.

Boz üyün iskeletinin yapımında sözünü ettiğimiz ağaç ile kökün dışında hiçbir şey kullanılmaz.

Boz üy iskeletinin örtü görevini gören “*kiyiz cabduuları*” (keçe örtüleri) kadınlar tarafından hazırlanır.

Bu durum Manas Destanında şu şekilde geçer:

*Koy cündörü kırkılıp,*      Koyun yünleri kırıldı,  
*Kızdar anı taptaştı.*      Kızlar onu yerleştirdiler.  
*Bulalardı çyratıp,*      İpleri eğirdiler,  
*Kiyizderdi casaştı.*      Keçeleri yaptılar.

(Manas 1981:51).

Diğer Türk boylarında olduğu gibi Kırgızlar da yünleri hayatlarının her alanda kullanmışlardır. Onlardan biri de boz üyün üzerinin kapatılması için yapılan örtülerdir. Keçelerin hazırlanması için de mevsim önemlidir. Keçeler yazın yapılmıştır. Çünkü yünlerin iyi bir şekilde birleşerek keçe haline gelmesi için havanın sıcak olması gerekir. Keçelerin yapımında canlı koyunların yünleri önemlidir. Kesilmiş veya ölmüş koyunların derisinden alınan yünlerin birleşimi zor olur, ayrıca dayanıklı olmaz. İlkbaharda koyunların yünleri kırkılır ve yazın keçeler hazırlanır. Öncelikle koyunlardan kesilip alınan yünler sopalarla vurularak hem birbirinden ayrılması hem aralarındaki kirlerin düşmesi sağlanır. Daha sonra hasırlara eşit kalınlıktaki yünler serilir. Bu iş tamamlandıktan sonra yünün üzerine eleklerle kaynar su serpiştirilerek dökülür, soğumadan hemen hasır dürülür, üzerine çuval geçirilir ve bir buçuk, iki saat kadar tekmelebilir. Tekmeleme görevini genelde köyün veya mahallenin çocukları üstlenir. Hasır açıldığında yün artık keçe haline gelmiş olur. Kadınlar dizleri üzerine oturarak kolun bilekten dirseğe kadar olan kısmı ile henüz soğumamış keçeyi daha sıkı hale getirmek için iter ve geri çekerler. Bu işlem da en az yarım saat kadar sürer. Katlanarak toplanan keçe, dere kenarına getirilerek kiri akana kadar üzerinden su dökülür. Son olarak da keçe güneş altına kurumak üzere serilir. Hazır olan keçe boz üyün boyutuna göre biçilir ve dikilir.

<sup>1</sup> Rengi kırmızımsı toprak.

Boz üyün önemli kısımlarında biri de *çiy* adını verdikleri yüksek boylu sert otlardan örülen hasırlardır.



2.Hasır yapılacak sert gövdeli ot 3. Süslenerek yapılmış hasır 4. Kerege için hazırlanmış hasırlar

Hasırlar, boz üyün iskeletinin önemli kısmını oluşturan keregenin kapatılması için gereklidir. Aynı zamanda hasırlar boz üyün mutfak kısmının bölünmesi ve boz üyün kapısı için de kullanılır. Kırgız kadınları mutfakı bölmek için yaptıkları hasırları millî motiflerle süslemişlerdir.

### Boz Üyün Önemi

Yaklaşık üç bin yıllık tarihe sahip olan boz üyü, Kırgızlar yaşamlarının her alanında kullanmışlardır. Kocaya gidecek kızı için boz üyde oyunlar ve eğlenceler düzenlemişler, çeyiz olarak vermişler, çocuklarını evlendirmişler, ölüyü son yolculuğuna uğurlamışlar, önemli misafirlerini karşılamışlardır. Kısacası acı ve tatlı günlerini boz üy ile paylaşmışlardır. Boz üy Kırgız eserlerinde de sık sık karşımıza çıkmaktadır. Örnek verecek olursak Manas Destanının önemli epizotlarından biri olan “*Kökötay’ın Aşı*”nda çeşitli milletlerden misafirler davet edildiği ve onlar için binlerce boz üy kurulduğu anlatılmıştır (Manas 1990: 29). Kırgızistan bağımsızlığını ilan ettikten beş yıl sonra 1995’te Manas Destanının 1000. yılı kutlamasına gelen misafirler de boz üylerde ağırlanmışlardır. Ağustos 1995 tarihinde düzenlenen bu kutlamada 1000 tane boz üy kurulmuş, çeşitli ülkelerden misafirler davet edilmiş ve yurt dışından gelen misafirler burada ağırlanmışlardır.

Boz üyün hayatın bir parçası olduğunu ulu yazar Cengiz Aytmatov da “*Gülsarat*” eserinde dile getirmiştir. Eserin başkahramanı Tanabay gençler birliği toplantısında “*Eski hayata son verilsin. Boz Üyü yok etmek gerek.*” teklifi ile gençlerin karşısına çıkar (Aytmatov, 2009: 310). Daha sonradan göçebe hayat yaşayan Kırgızlar için boz üysüz hayatın mümkün olmadığı anlaşılır. Tanabay geç de olsa hatasını anlar, bir zamanlar boz üyü, eski hayatı yok etmek lazım dediğine üzülür. Konargöçer bir yaşam süren insan için boz üyden daha iyi bir mekân olmadığını anlar.

Boz üye bakılarak Kırgızların aile yaşantısı, gelenek ve göreneklere, inanışları anlaşılabilir. Boz üy içinin *tör cak*, *er cak* ve *epçi cak* olarak bölümlere ayrılması (Alımbayeva 2016: 82) Kırgızların hayatındaki önemli unsurlar hakkında bilgi verir. Kırgızlar başköşeye *tör* derler. Sabah güneş çıktığında ışıkları boz üyün kapısından

direk başköşeye gelir. Başköşe güneşin bulunduğu yerdir. Kırgızlar için Güneş Tanrısının (Dıykanbayeva 2016: 29-56) önemini hatırlarsak başköşenin boz üyün en değerli yerinde bulunduğunu görürüz. Bundan dolayı Kırgızlar için *törde* yani başköşede yer edinebilmek hayatta en önemli amaç olmuştur. Çünkü bu bir statü göstergesidir. Ancak belli saygınlığa sahip kimseler *törde* yer edinebilir. İyi insan olmak, toplumun saygısını kazanmak *törde* yer alabilmenin en temel ölçütleri sayılır. Yani Güneş Tanrısının bulunduğu yerde yer edinebilmek için sıradan bir insan olmamak gerekir.

*Er* kısmı ise boz üyün sol tarafıdır. Burası erkeklere aittir. Aynı zamanda burası yeni evlenen çiftlerin de yeri olarak kullanılır. Göçebe hayat tarzını XIX. yüzyıla kadar devam ettiren Kırgızlar çocuklarını evlendirdiklerinde boz üyün sol tarafına perde çekerek yeni evli çifti ayırmışlardır.

*Epci* ise evi idare eden kişi yani kadına ait olan kısımdır. Aynı zamanda burası Kırgız motifleriyle süslenmiş hasır ile bölünür, yiyecek ve içecekler konulur. Bundan dolayı bu kısmı kadına ayırmışlar ve *epci cak* adını vermişlerdir.

### Boz Üy İle İlgili İnanışlar

Kırgızlar üy-bülöö (aile), üylönüü (evlenme) terimlerini kullanırlar. Çünkü insanoğlunun hayatı evle bağlantılıdır. Dolayısıyla Kırgızlar boz üyü kurarken kundaktaki çocuğu tündüğe<sup>2</sup> baktırarak yukarı kaldırırılar. Kırgızlar için tündük kutsaldır ve aile ocağıdır. Aile ocağını ancak çocuk devam ettirir. Dolayısıyla çocuğu yukarı tündüğe doğru kaldırarak Allah'tan çocuğun sağ salim olması, bu boz üyde yakılan aile ocağını söndürmeden devam ettirmesi istenir (Akmataliyev, 2011: 138).



5.Boz üyün tündük kısmı

<sup>2</sup> Boz üyün çatısı, bir bakıma penceresi

Kırgızlar arasında boz üy ile ilgili uygulamalar ve inanışlar çok eskiden beri güçlü bir şekilde korunmaktadır. Kırgızlar çok eskiden beri boz üyü kutsanmış bir mekân olarak görürler. Bundan dolayı ev sahibi boz üyü ilk kez kurarken önce halk arasından en yaşlı, saygın ve çocuk sahibi olan insanları davet eder. Gelen insanlardan yaşlı ve erkek olanı tündüğün kaldırılmasına yardım eder. Bu işlem yapılırken adama beyaz gömlek giydirilir ve beline kırmızı kurdele bağlanır. Boz üy kurulur kurulmaz kızlar ve gelinler boz üyün önünde durur eğilerek selamlarlar ve içeri girerler. Bu arada yaşlı hanımlar hayır dualar ederler ve kapı girişine saç saçarlar. Saçı ekmek parçalarından, şekerler ve paralardan oluşur. Bazı bölgelerde kapı girişine süt veya un dökerler. Bunu yaparken “*Baht getiren ev olsun*”, “*Evinizde bereket olsun*”, “*Rızkı dolu ev olsun*” şeklinde dualar edilir. Saçının amacı yer, su ve toprak iyelerini memnun etmek, onlara bağışta bulunmaktır. Son olarak koyun kurban kesilir ve kesilmiş koyun başını tündükten dışarı doğru fırlatırlar. Bu işlevi yaparak ocaktan yükselecek olan dumana yol açmış olurlar. Böylece ateşin hiç sönmeyeceğine, sürekli tündükten duman yükseleceğine inanılır. Boz üyde her zaman huzur, mutluluk ve bereket olması dileğiyle tündüğe beyaz bez veya pamuk bağlanır (Alimbaeva, 2016: 98-99).

Kırgızlar boz üyün tam ortasına ocağı kurarlar. Ocak eskiden beri Türk kültüründe kutsal sayılmıştır. İlk ateşi çok çocuğu olan aileden almaya özen göstermişlerdir. İlk ateşle beraber eve bereket geleceğine ve aile ocağını söndürmeden devam ettirecek çocukların doğacağına inanmışlardır (Alimbayeva, 2016:100).

Kırgızlarda asla boz üyün keregesine<sup>3</sup> insan ayakları asılmaz, tündüğün ipine ağırlık verilerek çekilmez, eşğin üzerinde durulmaz, girerken ya da çıkarken eşğe basılmaz, atlayarak çıkmak gerekir, kapı ayakla açılmaz. Bütün bunlar evin koruyucu ruhu ile ilgilidir. Evin koruyucu ruhları eşikte oturur, üzerine basarsa incinir inancı vardır. Ateş suyla söndürülmez, ateşe tükürülmez, külün üzerine basılmaz, geceyin külü dışarı çıkarılmaz (Akmataliyev, 2011:138) gibi ateşle ilgili inanış ve uygulamaları doğrudan ateş kültü ile ilişkilendirebiliriz.



6. Boz üyün kerege kısmı

<sup>3</sup> Uukları bağlamak için yapılmış boz üyün yan kısmı

Diğer Türk boylarında olduğu gibi eskiden beri Kırgızlar da tabiatı kutsal saymışlardır. Kırgızlar yaşadıkları mekân olan boz üyün penceresini tepesine yapmışlar ve buna tündük adını vermişlerdir. Dolayısıyla boz üyün penceresinden yani tündüğünden direkt olarak güneşi görmüşlerdir. Pencerenin tepede bulunması Gök Tanrı inancı ile açıklanabilir. Kırgızların eskiden Güneş Tanrısına tapmış olmaları bu görüşü kuvvetlendirmektedir. Ayrıca yakılan ateşin dumanı tündükten göğe yükselir, temiz hava ve aydınlık içeri girer. Tündük en tepededir, bir anlamda evin direğidir. Tündük sıradan bir ağaçla değil ardıç ağacıyla yapılır. Bilim adamları kelimenin kökü olan “ar”ın bütün Türk boylarında “arığ”, “aruu”, “kutsal”, “temiz”, “şeffaf” (Tentiyev, 2012; 348) sözünden geldiğini öne sürmektedirler. Dolayısıyla tündüğün sıradan bir ağaç ile değil de ardıç ile yapılmasının nedeni Kırgızların yaşadıkları mekân olan boz üyü kutsal olarak görmelerindedir. Ayrıca tündük, aile bireyleri hakkında da bazı ipuçları vermektedir. Geceleri kapatılan tündük, sabah erkenden açılmazsa o evin kadınının geç kalktığı ve tembel olduğu anlaşılır.

Kırgızlar eskiden günümüze kadar ölülerini boz üyde bekletmiş, kadınlar burada ölünün başucunda oturarak ağıtlar yakmış, yaslarını tutmuşlar ve son yolculuğuna boz üyden uğurlamışlardır. İnançlara göre ölülerin ahirette hayatlarına devam etmeleri için boz üy önemli bir mekân olmuştur. Dolayısıyla ölülerine ve ata ruhlarına olan saygıdan dolayı son yolculuğuna ata mekânları olan boz üyden uğurlamışlardır. Ölen soylu veya zengin biri ise atının yelesi bağlanmış direği tündükten çıkararak bağlamışlardır. Bu uygulama ev sahibinin öldüğünü, bu evin yas evi olduğunu anlatmıştır ve buna “*tul salgan üy*” adını vermişlerdir (Alımbayeva, 2016: 16).

Kırgızlar göç ettiklerinde yani boz üyü topladıklarında yerini iyice temizleyerek bırakmışlardır. Çok eskilerden beri göçebe hayat yaşayan Kırgızlar “*Göçtüğün yer, yerleştiğin yerden temiz olsun.*” demişlerdir (Murzakmetov, 2013: 30). Çünkü temiz bırakılan toprak yağmur suyunu aldıktan sonra hemen çimlenmiş, yemyeşil olarak başka göçün yerleşmesine hazır olmuştur. Ayrıca çadırı topladıktan sonra kazıkların yerine ayran ve süt gibi içecekleri dökmüşlerdir. Bunun nedeni ise yer sahibine, toprak anaya olan memnuniyeti belirtmektir. Bu uygulama saçı olarak kabul edilebilir (Abramzon, 1971: 30).

Boz üy Kırgız atasözlerinde, bilmecelelerinde, hayır dualarında ve beddualarında da karşımıza çıkmaktadır.

“*Ugum saga aytam uulum sen uk, keregem saga aytam kelinim sen uk.*” (Ugum sana söylüyorum oğlum sen dinle, keregem sana söylüyorum gelinim sen dinle) diyerek aile ocağını devam ettirecek olan oğul ile gelini, boz üyün önemli parçalarını kullanarak mecaz anlamlı sözlerle eğitmişlerdir.





7. Boz üyün uuk kısmı.



8. Boz üyün kerege kısmı.

“Çapanda bir acidaar bilesinbi, canı çok kıymılđoogo denesinde, içinde sööktörü bakça-bakça, caltıldayt calgız közü töböşündö.” (Bozkırda bir ejderha bilir misin, canı yok vücudunda kımıldamaz, içinde kemikleri parça parça, parlıyor tek bir gözü tepesinde) diyerek bilmece de boz üye yer vermişler.

“Tündüğüñdön tütün üzülböşün”- Çatından duman eksilmesin.

“Çamgaragıñ kötörülşün, oçoguñ öçpösün”- Çatın yükselsin, ocağın sönmessin.

“Tündüğüñ biyik, keregeñ bek bolsun”- Çatın yüksek, keregen sağlam olsun.

“Kolomtoñ sapırılbasın”- Ocağın, külün saçılmasın, diyerek dualar ederken,

“Tündüğüñ tüşür”- Çatın yıkılsın, çatın düşşün şeklinde beddua etmektedirler.

Evin direği çatıdır, ailenin direği babadır. Dolayısıyla bu beddua aile direği olan baban ölsün anlamına da gelmektedir.



10.Boz üyün genel görüntüsü

**Sonuç**

Sonuç olarak Türkiye'deki insanların çadır adını verdikleri boz üy, sadece Kırgızlar tarafından değil göçebe hayat yaşayan bütün Türk boyları tarafından kullanılmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi boz üy, henüz bilimin gelişmediği çağda atalarımızın usta ellerinden konargöçer hayata uygun olarak yapılmış muhteşem bir eserdir. Sovyetler Birliği döneminde diğer cumhuriyetlerde olduğu gibi Kırgızistan'da da sabit konutlar hızlı bir şekilde yapılmasına rağmen boz üy Kırgızlar arasında hiçbir zaman önemini kaybetmediği gibi günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Kırgızlar günümüzde de acı ve tatlı günlerini atalarının yaşam mekânı olan boz üyde geçirirler. Misafirler ağırlandığında, düğün ve cenaze törenlerinde sabit konutların yanına böz üylerin kurulması bunun açık bir kanıtıdır.

Bu muhteşem eserin sözlü kültürde de yer alması onun Kırgızlar için ne denli önemli olduğunun bir göstergesidir. Bazı kurum ve kuruluşların da boz üyün yaşatılması için destek vermesi son derece memnun edici bir gelişmedir. Boz üy, 2014 yılında UNESCO tarafından kültür mirası olarak korunmaya alınmış ve Kırgız boz üyünün yer aldığı forumlar Türkiye, Hindistan, Kanada, İsveç, Moğolistan gibi ülkelerde gerçekleştirilmiştir (Alımbayeva 2016:132).

Atalarımızın bu büyük mirasını sonraki nesle bırakmak günümüz Kırgız gençlerinin görevidir. Bunun yolu da yalnız boz üyün değil onun çevresinde gelişen kültürün de muhafazası ve yaşatılmasıdır.

**Kaynakça**

- Abramzon, S. M, (1971), Kirgızı i ih etnogenetiçeskie i istoriko-kulturnie svyazi, Leningrad: Nauka.
- Akmataliev, A, (2011), Kirgızdın Köönörbös Döölöttörü, Bişkek: Şam.
- Alimbaeva, B, (2016), Kirgız Elinin Boz Üyü, Bişkek: Uluu Toolor.
- Aytmatov, Ç, (2009), Çıgarmalarının Segiz Tomduk Cıynagı, c. 2, Bişkek: Uçkun.
- Carbanaliev, A, (2010), Boz Üydün Cabdıılışı, Kirgız Tuusu, Bişkek: Avgust.
- Karimov, M, (2011), Ata – Babalar Taberigi, Bişkek: Biyiktik.
- Dıykanbayeva, M, (2016), Kirgızlarda Atalar Kültü, Konya: Kömen.
- Manas, c. III, (1981), Frunze: Kirgızstan.
- Manas, c. III, (1990), Moskova: Nauka.
- Mukasov, M, (2004), “*Din Irları*”, Kirgız Adabiyatının Tarıhı, c. I, Bişkek: Şam.
- Murzakmetov, A, (2013), Boz Üy – Babalar Murası, Şookum (İlim, turmuş cana madaniyat curnalı), Bişkek: İyun.
- Tentiyev, C, (2012), Boz Üy – Tirüülükün Üyü, Zamandaş (eldik curnal), Bişkek: Fevral.