

ISTANBUL UNIVERSITY İSTANBULÜNİVERSİTESİ
RESEARCH INSTITUTE OF TURKOLOGY TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

ART SANAT

10/2018



2018
TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark ULAKBİM Dergi Sistemleri
JournalPark ULAKBİM Journal Systems
E-ISSN: 2148-3582



İSTANBUL
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ

ART-SANAT DERGİSİ /ART-SANAT JOURNAL

Sayı/Number: 10 Temmuz/July2018

eISSN: 2148-3582

Art-Sanat Dergisi, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nün uluslararası hakemli e-dergisidir.

Yayımlanan makalelerin tüm sorumluluğu yazarlarına aittir.

The Art-Sanat Journal is the official peer-reviewed, international e-journal of The Research Institute of Turkology, Istanbul University.

Authors bear all responsibility for the content of their published articles.

İmtiyaz Sahibi/Owner

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü

(adına Enstitü Müdürü Prof. Dr. Fikret Turan)

(Prof. Dr. Fikret Turan, as Director, on behalf of)

The Research Institute of Turkology, Istanbul University

Editörler/Editors

Dr. Öğr. Üyesi **Ahmet Vefa Çobanoğlu**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Gözde Sazak**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Kadriye Figen Vardar**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Yazı İşleri Müdürü/Chief Executive Officer

Dr. Öğr. Üyesi **Kadriye Figen Vardar**

Yayın Kurulu/Editorial Management

Prof. Dr. **Fikret Turan**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Ahmet Vefa Çobanoğlu**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Gözde Sazak**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Kadriye Figen Vardar**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Danışma Kurulu/Advisory Board

Prof. Dr. **Günkut Akan**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Füsün Alioğlu**, Kadir Has Üniversitesi, Türkiye
Dr. **Sanna Aro-Valjus**, University of Helsinki, Finland
Prof. Dr. **Nurhan Atasoy**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Sitare Turan Bakır**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Sait Başaran**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **İbrahim Çeşmeli**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Şebnem Sedef Çokay Kepçe**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Şevket Dönmez**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Gülde Emre**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Melda Ermiş**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Ahmet Kamil Gören**, Işık Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Zeynep İnankur**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Zühre İndirkaş**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Gül İrepoğlu**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Nuran Kara Pilehvarian**, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Ufuk Kocabaş**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Alpaslan Hamdi Kuzucuoğlu**, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Abid Nazar Mahdum**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Tarkan Okçuoğlu**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Simge Özer Pınarbaşı**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **M. Baha Tanman**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Ahmet Taşağul**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Ayça Tiryaki**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Nur Urfahoğlu**, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Gönül Uzelli**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye

Editöryal Kurul/Editorial Board

- Prof. Dr. **Füsün Alioğlu**, Kadir Has Üniversitesi, Türkiye
Dr. **Olca Aydemir**, Kültür Bakanlığı İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü, Türkiye
Prof. Dr. **Sitare Turan Bakır**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Ashhan Beyazit**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Gülberk Bilecik**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Vesile Gül Cephaneçigil**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Aynur Civelek**, Adnan Menderes Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Jale Özlem Oktay Çerezci**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Ahmet Vefa Çobanoğlu**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Ayşe Denknalbant Çobanoğlu**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Bekir Deniz**, Ardahan Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Şevket Dönmez**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Emine Naza Dönmez**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Melda Ermiş**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Ahmet Kamil Gören**, Işık Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Sinan Güler**, Süleyman Demirel Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Hamza Gündoğdu**, İstanbul Aydın Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Zeynep İnankur**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Zühre İndirkaş**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Gülgün Köroğlu**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Emine Önel Kurt**, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Banu Mahir**, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Osman Mert**, Atatürk Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Tarkan Okçuoğlu**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Simge Özer Pınarbaşı**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Mehmet Samsakçı**, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Gözde Sazak**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Nuri Seçgin**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Ahmet Taşağul**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Ayça Tiryaki**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Fikret Turan**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. **Nalan Türkmen**, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Nur Urfahoğlu**, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Gönül Uzelli**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. **Rengin Ünver**, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi **Kadriye Figen Vardar**, İstanbul Üniversitesi, Türkiye

Teknik Danışmanlık/Technical Consultancy

Online Bilgi

Telefon: +90 (216) 693-2272 **Web:** <http://onlinebilgi.com.tr/> **Elektronik posta:** editor@onlinebilgi.com.tr

Tasarım ve Uygulama/Graphic Design

Semih Edis

Yayın Öncesi Hazırlık/Pre-Publishing Preperation

Online Bilgi

Yayın Türü/Type of Publication

Uluslararası Süreli e Yayın/International Periodical (e-Journal)

Yayın Dili/Language

Türkçe ve İngilizce/Turkish and English

Yayın Dönemi/Publishing Period

Altı ayda bir Ocak ve Temmuz aylarında yayımlanır/Semi-annual (January&July)

Yayın Tarihi/Publishing Date

Temmuz 2018

Kapak Resmi/CoverPage

Hun Dönemi (M.S.5. Yüzyıl) Altın Şakak Süslemesi Hermitaj Müzesi (Sazak-Zasetskaya Arşivi 2015)
Golden Pendant Hun Period (5 A.D.) Hermitage Museum (Sazak-Zasetskaya Archive 2015)

İndeksler/Indexes

Art-Sanat Dergisi aşağıdaki indeksler tarafından taranmaktadır.
Art-Sanat Journal is covered by the following indexes:

Access to Mideast and Islamic Resources (AMIR),
Akademik Araştırmalar Index (Acar index),
Arastirmax,
Emerging Sources Citation Index (ESCI / Web of Science "WOS"),
Index Copernicus,
International Medieval Bibliography (IMB),
Islamic World Science Citation Center (ISC),
JournalTOCs,
ResearchBib,
SOBIAD,
Türk Eğitim İndeksi (TEİ),
Ulusal Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi (ULAKBİM).

© İstanbul Üniversitesi/Istanbul University
Dergimizdeki tüm yazılar, kaynak gösterilerek alıntılanabilir./Quotations are allowed by indicating the source.



İletişim/Correspondence

Web: artsanat.istanbul.edu.tr & dergipark.gov.tr/iuarts

Elektronik Posta: art-sanat@istanbul.edu.tr & turkiyat.artsanat@istanbul.edu.tr

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

MAKALELER/ARTICLES

- 1-12 **İlona BAYTAR**
Sonsuza Doğru “Uçsuz Bucaksız” Bir Yol Ve Şeker Ahmed Paşa’nın
Manzara Resimleri
An Everlasting Road and Şeker Ahmed Pasha’s Landscape Paintings
- 13-33 **Hasan BUĞRUL**
An Evaluation about the Grievance Based Expressions on Turk- Islamic
Gravestones
*Türk-İslam Mezar Taşları Üzerindeki Yakınma İçerikli İfadeler Üzerine Bir
Değerlendirme*
- 34-62 **Yavuz ERDİHAN**
Bizans Anıtsal Resminde Çerçevesel ve İşlevleri
Frames in Byzantine Monumental Painting and Their Functions
- 63-80 **Selma GÜL**
Erzurum Narmanlı Camii Ahşap Mahfilindeki Kalemşi Süslemeler
Painted Decoration On the Wooden Tribune Of Erzurum’s Narmanlı Mosque
- 81-120 **İsmail Erim GÜLAÇTI**
Oryantalizm’in Ellerindeki Fotoğraf: Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl
Fotoğrafçılığında ‘Öteki’nin Mikrokozmosu Olarak Yansıması
*Photography in the Hands of Orientalism: A Reflection of the Ottoman Empire
in 19th Century Photography as the Microcosm of “The Other”*
- 121-147 **Müjde Dila GÜMÜŞ**
Mimar Nizamettin Doğu’nun Erken Cumhuriyet Dönemi Kariyeri: Sanatı Aramak
*Architect Nizamettin Doğu’s Career During the Early Republican Era: In Search
of Art*
- 148-167 **N. Çiçek AKÇIL HARMANKAYA**
Edirne Meriç/Mecidiye Köprüsü ve Üzerindeki Figürlü Taş Süslemeler
The Edirne Meriç/Mecidiye Bridge and Figured Stone Ornaments
- 168-195 **Özlem KARAKUL, Ömür BAKIRER**
Tarihi Yapılarda Zanaat-Mimari Bütünlüğü ve Çağdaş Tasarımlarda
Sürdürülebilirliği Üzerine Bir Değerlendirme
*An Assessment on Integrity of Craft and Architecture in Historical Buildings and
Its Sustainability in Contemporary Designs*
- 196-235 **Hülya KAYNAR, Emine TONUS**
Kangal Yöresine Ait Bir Grup Anadolu Halısının Teknik ve Desen Analizi
*Technical and Pattern Analysis of some Group of Anatolian Carpets which
Belong to the Kangal District*
- 236-268 **Simge Özer PINARBAŞI**
Batı Resminde İntihar Betimleri Üzerine Bazı Düşünceler
Some Considerations of Western Painting’s Depiction of Suicide

- 269-279** **Gözde SAZAK, Irina P. ZASETSKAYA**
Analysis of the Motives and Symbols of the Khatun's Pendant from the Hermitage Museum's Golden Hun Treasure Collection
Ermitaj Müzesi Koleksiyonundaki Altın Hun Hazinesinden Hatun Şakak Süslemesi Motif ve Sembol Analizi
- 280-292** **Fikret TURAN**
İki Minyatürde Üç İstanbul Genci: 17. Yüzyıl Çarşı Resminde Gençlerin Giyimine Dair Tespitler
Three Istanbul Youths in Two Miniatures: Elements of Youth Costumes in 17th-Century Market Paintings
- 293-311** **Savaş YILDIRIM**
Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşi Süslemeler
Hand Carved Ornaments in Amasya Gümüşhacıköy Tombs
- 312-329** **Müslüm YILMAZ**
İstanbul'da Levanten Bir Ressam: Lazer Binenbaum
A Levantine Painter In Istanbul: Lazar Binenbaum

SUNUŞ

Art-Sanat Dergisi'nin 10. sayısını Türk ve Batı sanatı üzerine 14 değerli makale ile çıkarmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Bu bağlamda, yeni editör kadrosu ve yeni sayfa düzeniyle, derginin var olan başarısının daha ileri düzeylere çıkacağına olan inancımız tamdır. Üniversitemizin ve Enstitümüzün, *Art-Sanat*'ın bu başarısını gelecek sayılarda da istikrarlı bir şekilde devam ettirmesi için her türlü desteği sağlayacağını söylemek isteriz.

Art-Sanat'ın içerik olarak sanatın daha farklı alanlarında ve daha uluslararası nitelikte makaleler yayımlamasını amaçlamaktayız. Bunun için hem Türkiye'nin değerli akademisyen ve araştırmacılarının, hem de dünyanın diğer ülkelerinin seçkin bilim adamlarının sanat alanlarında ortaya koydukları nitelikli yazıları cezbetmeyi ısrarlı bir biçimde sürdüreceğiz. Derginin uluslararası tanınırlığının yükseltilmesi için bunun en yegâne yol olduğuna inanmaktayız.

Bu sayıda, Türk resmi, taş işlemeciliği, türbe ve cami süslemeciliği, çarşı resmi ve gençlik modası, halı sanatı, Mimar Nizamettin Doğu'nun sanatı, Bizans resmi, Batı resminde intihar, 19. yüzyıl fotoğrafçılığı ile ressam-sanatçı Lazar Bienbaum'un Türkiye'deki çalışmaları üzerine makaleler yer almaktadır. Özgün incelemeler olan bu makaleler, zengin görsel malzemeyle desteklenmiştir.

Bu sayının çıkmasında emekleri olan editörlerimize, başta Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu olmak üzere, Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sazak'a ve Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar'a teşekkürlerimizi sunarız. Kendilerinin bu sayının çıkmasında yoğun mesaipleri oldu. Sayelerinde derginin bu sayısının da ses getireceğine inanıyoruz.

Prof. Dr. Fikret Turan


Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Müdürü

Başvuru	:	16.04.2018
Kabul	:	02.07.2018

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0001

Sonsuza Doğru “Uçsuz Bucaksız” Bir Yol Ve Şeker Ahmed Paşa’nın Manzara Resimleri

İlona Baytar*

 orcid.org/0000-0001-8564-5665

Öz

Resimsel bir yorumdan çok doğaya öykünme ile ortaya çıkan manzara teması, Türk resminin başlangıcını oluşturur. Öyle ki resim sanatının ilk örneklerini veren ressamalarda doğa görünüşleri, özellikle orman resimleri, en çok işlenen konular arasında yer alır. Her biri aynı eğitimi alan ve aynı toplumsal düşünce yapısına göre yetişen Türk ressamların hemen hepsi manzara temasının örneklerini verir. Şeker Ahmed Paşa da defalarca aynı temayı çalışır. Ancak onun yapıtları çağdaşı olan diğer resamlardan farklıdır. Peki, onu farklı kılan nedir? Klasik ve daha çok oryantalist eğilimli bir eğitim almış olmasına karşın manzara çalışmasının nedeni nedir? “Sonsuza Doğru ‘Uçsuz Bucaksız’ Bir Yol ve Şeker Ahmed Paşa’nın Manzara Resimleri” başlığını taşıyan bu çalışma, Şeker Ahmed Paşa’nın üslubu üzerinde durarak söz konusu sorulara cevaplar aramayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Şeker Ahmed Paşa • Manzara resmi • Orman

An Everlasting Road and Şeker Ahmed Pasha’s Landscape Paintings

Abstract

The landscape theme that occurs through an imitation of nature, rather than a painterly explication, forms the inception of Turkish painting. Landscape views, especially paintings of forests, are the most common subjects of the painters who produced the first samples of painting art. Each of the Turkish painters who were trained in the same way and grew up in the same social frame of mind performed the landscape theme. Şeker Ahmed Pasha also performed the same theme a number of times. What makes him unique even though his subject is the same as his contemporaries? Why did he produce landscape paintings even though he received a classical and mostly orientalist education? This study aspires to answer the points in question, emphasizing the style of Şeker Ahmed Pasha.

Keywords

Şeker Ahmed Pasha • Landscape • Forest

* İlona Baytar (Dr.), Milli Saraylar Dolmabahçe Sarayı Araştırma Birimi Görevlisi, Sanat Tarihçisi, İstanbul, Türkiye. Eposta: ilonabaytar@gmail.com.

Atf: Baytar, İlona, ‘Sonsuza Doğru “Uçsuz Bucaksız” Bir Yol Ve Şeker Ahmed Paşa’nın Manzara Resimleri’, **Art Sanat**, 10, 2018, s. 1–12.

Doğanın resimsel olarak yorumlanması anlamına gelen manzara resmi, antik dönemlerden itibaren yer ve duvar resimlerinin betimlemelerinde yer alır. Batı tuval resminde ise dini resimlerin arkasında fon olarak kullanılır; ancak konu olarak bağımsız bir resim formuna dönüşmesi 16. yüzyılda gerçekleşir. İtalyan ve Flaman resminde özgün örnekleri görülmeye başlanan manzara teması, 19. yüzyılın kavram değişimleri içinde yeniden yorumlanarak Romantik akımın içinde şekillenir. Bu tarihten itibaren artık manzara teması, bir çerçeve olmanın ötesinde figür resminin önüne geçecek; daha çok akıl ve duygular üzerinden izleyiciyi kendi ruh durumunu incelemeye ve onun kendi duyguları üzerindeki etkisini çözümlmeye yönelten bir etkiye dönüşecektir. Kısa sürede bilim, felsefe ve edebiyatı etkisine alan doğa kültürü, Richard Wilson'la birlikte resim sanatını da egemenliğine alır; Alexander ve John Robert Cozens'in yeni suluboya tekniğiyle yaptıkları manzaralarla özgünlük kazanır, Paul Sandby, John Crome, Thomas Girtin ve John Seli Cotman'ın yapıtlarıyla olgunluğa, Constable ve Turner'la da doruk noktasına ulaşır.¹

Daha çok Tanrısallık ve yansıması olarak ifadesini bulan Batı manzara resmi, algılanan ve var olan her şeyin arkasında sonsuz ezeli-ebedi bir birliğin üzerinde durur ve bu birliği içsel olarak akıl, dışsal olarak da doğa şeklinde gösterir. İnsanı ise bu açılımın bir parçası olarak sunarken, manzara resmi doğadaki yaşama karşılık gelen görüntüyü verir. Artık görsel izlenimin yerini ışığın katışıksız olarak aktarımı alır.²

Romantik manzara resmi ile İngiltere, resim sanatının öncüsü olurken Almanya hemen ardından gelir. İngiliz ressam Constable gerek seçtiği konular gerekse tekniğindeki doğallıkla daha sonradan oluşacak olan Barbizon okulunun ve modern manzara resminin gelişimine büyük katkıda bulunur. Günün ışık ve hava koşullarına göre değişimini resmeden Constable, renkleri paletinde karıştırmak yerine yan yana tuşeler halinde kullanır ve resme boyasal olarak yeni bir bakış getirir.³

Almanya ve İngiltere'de kendi bireysel yorumlarına ulaşmaya çalışan sanatçıların varlıklarına karşın 19. yüzyılın ilk yarısında Fransa'da resim sanatı sınırları belirli, estetik olarak da Fransız Akademi kurallarına bağlı, Neo-klasik gelenekler içerisindedir. Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise akademinin tüm kurallarını bırakacak olan bir okul ortaya çıkacaktır; Barbizon

¹Zeynep İnankur, **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul,1997, s 34; a.y. "Romantizm", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. III, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1575.

²Zeynep İnankur, "Romantizm", s. 1575; Nilüfer Öndin, "Türk Manzara Resmi", **Muğla Üniversitesi SBE Dergisi**, C. I, S. 2, 2000, s. 4.

³Zeynep İnankur, **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, s. 34.

Okulu. Fransız manzara ressamlarından oluşan bu grup, ülkelerinin doğasını ve gerçeğini yansıtmaya isteği ile gördüklerini romantik ressamlar gibi idealize etmeden, gerçekçiliğin verdiği ışık ve etkiyi kullanarak tuvallerine yansıtmayı hedeflerler. Doğa sevgisini ve doğa kültürünü yüceltmeleri dönemin kentsel yaşamına karşı romantik bir başkaldırı olarak nitelendirilir.⁴ Doğrudan açık havada çalışan ressamlar için artık taslak ve bitmiş resim ayrımı yoktur. Bu ressamlar doğayı gözlemleyerek, ışık ve etkisine önem vererek çalışırlar. Ton birliğinin sağlanması için boyayı özgürce kullanırlar.⁵

Bireysellik, gerçeklik ve romantizm arasında Batı resmi, akademinin yanında ve karşısında duran sanatçı gruplarının ortaya çıkardığı yeni bir ortam içinde, geçmişinden getirdiği deneyimler içinde ilerlerken Osmanlı, henüz yeni yol almaya başladığı resim sanatında özellikle asker kökenli ressamların kendi çabaları ile ortaya çıkarmaya çalıştıkları resimlerden ibarettir. Askerî okullarda aldıkları teknik eğitimi geliştiren bu sanatçıların verdiği ilk örnekler de konu olarak manzarayı ele alır. Nitekim Batı resmi için ulaşılan bir sonuç olan manzara teması, Türk resminin başlangıcını oluşturacaktır.

Geleneksel minyatür resminden Batı kaynaklı resme geçişte Osmanlı'nın kendi toplumsal dinamiklerinin yanında hiç kuşkusuz Paris'e resim öğrenimi için giden Osman Hamdi, Ahmed Ali (Şeker Ahmed) ve Süleyman Seyyid önemli rol oynayacaklardır.

İlerleyen yıllarda Şeker Ahmed Paşa olarak anılacak olan Ahmed Ali, 1841'de Üsküdar'da doğar. Askerî okullarda aldığı anatomi ve perspektif dersleri onun resim eğitiminin ilk temellerini oluşturur. (Figür 1/F.1) Yaptığı resimlerin dönemin sultanı Abdülaziz tarafından beğenilmesi üzerine, 1861'de devlet desteği ile Paris'e gönderilir. Şeker Ahmed Paşa'nın Paris'e gittiği yıllarda Neo-klasizm ve Romantizm etkindir, Courbet, Corot ve Daumier ise en parlak dönemlerindedirler. Şeker Ahmed önce Mekteb-i Osmanî'ye kayıt olur, aynı zamanda da Paris Ecoledes Beaux-Arts'da Gustav Boulanger ve Jean-Léon Gérôme'un yanında eğitime başlar.⁶

⁴ Semra Germaner, "Barbizon Okulu", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. 1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 192; www.metmuseum.org.TheBarbizon School.15 Mart 2018.

⁵ Zeynep İnankur, **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, s. 34.

⁶ Şeker Ahmed'in Boulanger ve Gérôme'nin öğrencisi olmadığı ve Akademi Beaux-Arts'da da kaydının yer almadığı yönündeki görüşlere karşı Adnan Çoker, Şeker Ahmed'in 1869 ve 1870 Paris sergilerine katılmış olduğunu ve sergi kataloglarında *Ahmed Aly, élèvre de G. Boulanger et Gérôme* olarak yer aldığını, 1870 yılı katalogunda ise ayrıca Rue Jacop, 58 olarak adresine de yer verilmiş olduğundan söz ederken söz konusu adresin de Ekole des Beaux-Arts'ın hemen arkasındaki sokağa denk geldiğini belirtir. Ahmet K. Gören, "Bir Dönemler Paris'te Resim Eğitiminin Merkezi Olan Ünlü Okul ile Sanatı Yönlendiren Akademinin Öyküsü: l'EcoledesBeauxArts", **Antik Dekor**, S. 34 (Nisan 1996), s. 92-95; a.y. "Şeker Ahmed Paşa'yı Yeniden Yazmak", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, (Haz: Ö. Faruk Şerifoğlu, İlon Baytar), Milli Saraylar, İstanbul, 2008, s. 17-69.

Burada klasik–romantik bir eğitim alır. Özellikle resimlerdeki kompozisyon kurgusu disiplinli bir eğitim almış olduğuna işaret eder. Bir yandan akademik eğitim alırken diğer taraftan da akademi dışındaki sanat ortamına da uzak kalmaz. Belki de yetişme tarzı ve ait olduğu toplumsal değerler onu akademiden daha çok doğayı ve doğanın üstünlüğünü resmeden Barbizonlar’a yaklaştıracaktır.



G.1 Şeker Ahmed Paşa Mercan’daki Konağında, (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 3:20).

Aralarında Daubigny, Diaz, Corot ve Courbet’nin olduğu Barbizonlara katılması ve onlardan aldığı etki ile açık havada resimler yapmasını Adnan Çoker “*Şeker Ahmed Paşa’nın küçük*

kaçamakları” olarak nitelendirir. Ancak bu kaçamaklar onun akademik eğitiminin o kadar üzerine çıkacaktır ki ilerleyen yıllarda sanatçının üslubunu oluşturacaktır.⁷

Paris’te kaldığı yıllar içerisinde aldığı eğitim, gezdiği müzeler, gördüğü eserler ve belki de tanıdığı dönemin edebiyatçıları ve müzisyenleri Şeker Ahmed’de kuşkusuz bir bakış açısı oluşturmuş olmalıdır. Nitekim akademi ile birlikte kendisini Barbizonların ortamına dâhil ettirmiş olması da bunun en güzel kanıtı olsa gerektir. Boulanger ve Gérôme atölyesinde eğitim almış olmasına karşın sanat anlayışında oryantalist izler taşımaz. Hatta 1869 ve 1870 yılı Paris Salon sergilerine manzara temalı eserleri ile katılır [1869 yılı sergisine 16. sırada *Etude de Hêtres/ Kayın Ağaçları*, 1870 yılı sergisine ise 15 ve 16. sırada yer alan, *Carrefour de l’Epine; Forêt de Fontainebleau / Epin Dörtüol Ağzı*) ve *Georges d’Apremont; Forêt de Fontainebleau/ Aprmon Boğazı*].⁸ Söz konusu sergilerin kataloğunda Boulanger ve Gérôme’un öğrencisi olarak gözükmekle beraber manzara resimleriyle katılması akademik eğitim ile Barbizonlar arasında aldığı eğitimin birbirini desteklediğine işaret eder.

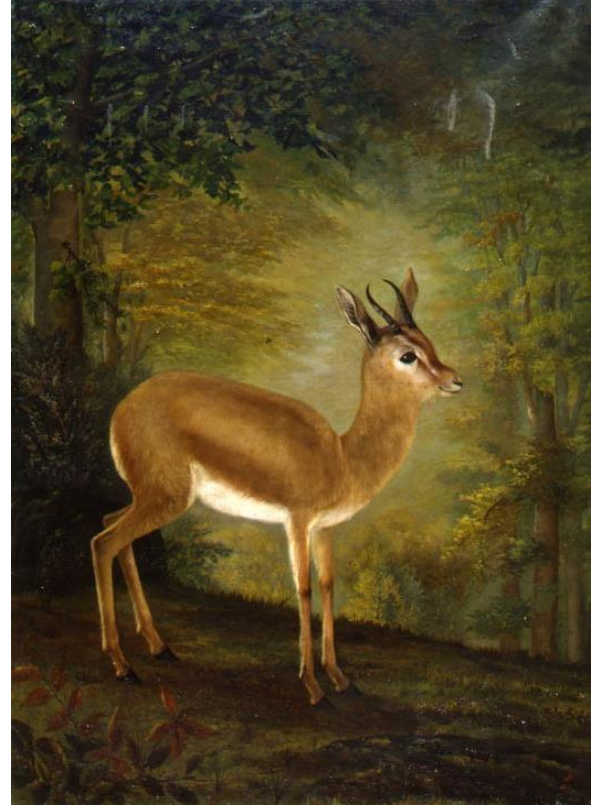
Manzara ve doğa kavramı arasında daha çok doğa betimlemesi yapan Şeker Ahmed’in resimleri figürlü ve figürsüzler olarak iki grup halinde değerlendirilir. Figürlü olarak çalıştığı doğa resimleri içinde en erken tarihli olanı *Kayın Ağaçları* isimli eseridir. (**Görsel 2/G.2**) Sanatçının Fontainebleau ormanlarında yaptığı ve aynı zamanda da 1869 sergisine katıldığı eser olduğu düşünülen bu tuval, bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundadır. İnce gövdeleriyle sık ağaçlar, dallar arasından gelen ışık huzmeleri, yapraklardaki ışık parıltıları, boya katmanları Courbet’nin tekniğinin uygulanması gibidir. Daha sonraki yıllara tarihlenen *Ceylan* (1886-1887), *Su Kenarında Karaca* (1891), yine aynı grup içerisinde yer alan eserlerdir. Resimler kompozisyon kurguları, ağaçların betimlenmesi, ışığın yansımaları ve renk tonlamaları ile açık Barbizon etkisi gösterir. Ancak klasik akademik gelenek *Ceylan* tablosunda öne çıkacak ve ayrıntılı betimleme ile kendisini gösterecektir. (**Görsel 3/G.3**)

⁷ İlona Baytar, “Şeker Ahmed Paşa Üzerine Yeni Görüşler Yeni Belgeler”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, (Haz: Ö. Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar), Milli Saraylar, İstanbul, 2008, s. 84.

⁸ Adnan Çoker’in konuyla ilgili yaptığı çalışmalar ve araştırmalar neticesinde ortaya çıkan bu bilgi kendisi tarafından sözlü görüşmelerde belirtilmiş, Ahmet Kamil Gören tarafından da kaleme alınmıştır. bkz. Ahmet K. Gören, “Şeker Ahmed Paşa’yı Yeniden Yazmak”, s. 30.



G.2: Kayın Ağaçları, tuval üzerine yağlıboya, 131x90,5 cm. MSGSÜ-İRHM Koleksiyonu (Şeker Ahmed Paşa:138).



G.3: Ceylan, 1886-1887, tuval üzerine yağlıboya, 137x100,5 cm, MSGSÜ-İRHM İRHM Koleksiyonu (Şeker Ahmed Paşa:142).

Figürlü çalışmaları içerisinde yer alan fakat klasik kompozisyonun dışına çıkarak resmettiği *Ormanda Oduncu* adlı eserinin tarihi belirsizdir. (**Görsel 4/G.4**) Kompozisyon kurgusundan çok perspektifi ile sanatçının diğer resimlerinden ayrılır. Burada ormanı kendi başına var olan bir mekân olarak gören sanatçı, orman ile arasındaki mesafeyi koruyamaz ve resme iki yönlü bir bakış ile bakar. Birincisinde ormanın dışından bir bakış vardır; oduncu ve katırı en uzakta görülürler resme hâkim olan doğadır, ikinci bakışta ise ormana resmin içinden oduncunun gözüyle bakar ve bu defa ormanın büyüklüğü karşısında oduncu küçük kalır. Uzun dönem bu eser üzerinde çalışan ve resme dair sorular soran John Berger'a göre eserin taşıdığı inandırıcılık varoluşsal bir kesinliktir ve ormanın yaşantısına veya algılanışına uygunluktur. Ormanın ürkütücülüğü insanın kendini ormanın içinde görmesinden kaynaklanır. Orman oduncuyu dört

bir yandan sarmıştır. Ormanda insan kendini ikili bir görünüm içinde görür. Bir yandan ormanın içinde yol alınır, diğer yanda da sanki insan kendisine dışarıdan bakıyormuş gibi orman kişiyi çevreler. Resmin kendine özgü inandırıcılığını veren de oduncunun yaşantısını tam bir doğrulukla yansıtmadır. Ayrıca, Berger Avrupa manzara resminin geliştirdiği dil bir ormanı veya tarlayı içinden anlatacak özellikte değildir; Şeker Ahmed ormana oduncunun gözü ile bakar, oysa Courbet ormana böyle bakmaz, Courbet ormanı orman olmayan bir dünyaya bağlayarak betimler diyerek Şeker Ahmed'in kendi üslubunu oluşturmuş olduğunun altını çizer. Ancak resimdeki renkler, boya dokusu ve ton değişiklikleri bir Rousseau'yu bir Courbert'i bir Diaz'ı anımsattığını da belirterek Türk resmine Avrupalı bakışı getirdiğinden söz eder.⁹



G.4 :Ormanda Oduncu, tuval üzerine yağlıboya, 139,5x177 cm, MSGSÜ-İRHM Koleksiyonu, (Şeker Ahmed Paşa:144).

⁹ John Berger, “Şeker Ahmed ve Orman”, **Şiirin Saati**, Çev. Gönül Çapan, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 108-114; Nilüfer Öndin, **agm.**, s. 4.

Sanaçının 1887 yılına tarihlenen *Ormanın Işığı*, 1894 yılına tarihlenen *Ormanda Yol*, 1906 yılına tarihlenen *Ormanın Sükûneti* ise figürsüz doğa resimlerini oluşturur. (Görsel 5-7/G.5-7) Muhtemelen ormanda oduncu isimli eserinde ortaya koyduğu ontolojik problem bu eserlerinde de söz konusudur. Doğa, resim olarak tuvalin üçte ikisini kaplayacak şekilde tasarlanmıştır, kompozisyona hâkimdir. Genellikle ağaç gövdeleriyle bölünen ve ince ayrıntılarına kadar verilen yaprak dokularıyla kaplanan görünümler egemendir. Ormanın derinliklerinden gelen kuvvetli ışık ise resmi aydınlatır.¹⁰ Kompozisyon sanatçının doğaya duyduğu hayranlığının ilahi ışık ile yansması gibidir. Tıpkı Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası*'nda betimlediği gibi, uçsuz bucaksız bir dünyayı düşlemek ve ormanın içinde sınırları olmayan bir dünyaya dalmak ve onu düşlemek gibi. Düş ise düşleyeni yakınındaki dünyanın dışına çeker ve sonsuzluk taşıyan bir dünyanın önüne koyar. Tefekküre dalarak kurulan hayal, aşkın bir dinginliğe, aşkın bir sessizliğe davet eder.¹¹

Dikey hatlarla ayrımlı yönlere eğilen gövdeleri ile yükselen ağaçlar, tüm tuvali saran sık yapraklar, ağaçların diplerini kaplayan bitki dokusu, tepelikler, ıslak toprak hissi Şeker Ahmed resimlerinin öznel yorumları olarak belirir. Arka planda görünümü aydınlatan ışık, yaprakların ve bitkilerin üzerinde lekeselele yansımalarla tuvale yayılır. Resim adeta bir çizgi ile ikiye bölünür. Bu ikili anlatım gökyüzünden başlayarak ağaçların arkasından patika yola doğru uzanır.¹²

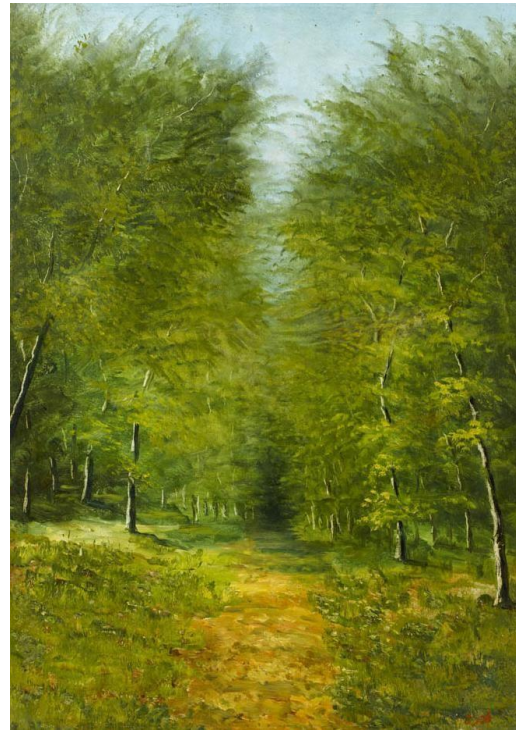
¹⁰ Baloğlu, A. Hüseyin, Şeker Ahmet Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 2006, s. 80-81; Kıymet Giray, **Manzara İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1999, s. 138.

¹¹ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, s. 225.

¹² Kıymet Giray, **age.**, s.138.



G.5: Ormanın Işığı, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 98x134 cm, MS Resim Koleksiyonu, (Şeker Ahmed Paşa:118).



G.6: Ormanda Yol, tuval üzerine yağlıboya, 61,5x43,5 cm, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu, (Şeker Ahmed Paşa:120).

Sanatçının kompozisyon kurgusundaki başarısı güçlü bir akademik eğitime dayanmakla beraber, belirli bir şemanın varlığı, geleneksel minyatür sanatının etkilerini taşıdığını da düşündürür. Klasik Osmanlı minyatürlerinde tema belirli bir şema çerçevesinde tasarlanır ve ince fırça vuruşlarıyla hemen her şey en ince ayrıntısına kadar verilir. İslam felsefesi içinde yetişen Şeker Ahmed'in de sonradan aldığı Batı düşünce sistemine dönük eğitimi, geleneksel sanatın içinde yorumlamış olması muhtemeldir. Nitekim Bedri Rahmi Eyüboğlu da Şeker Ahmed Paşa'yı değerlendirirken onun Batı eğitimi almış olmasına karşılık, Doğu işlerine bağlı olduğunu, bunun da sanatçının resimlerine bütünlük kazandırmış olduğundan söz eder.¹³

Belirli bir öznel duyarlılığa sahip sanatçının manzara resimlerindeki üslubunu ise Sezer Tansuğ "*Batı'daki deneyimleri özümseyen bir işlemlerle, peyzaj temasına yaptığı dünya çapındaki üslup katkısı, sanatçının mekân derinliği ve atmosfer ilişkilerini yorumlayan duyarlılığının ürünü*

¹³ Nurullah Berk-Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. II, İstanbul, 1980, s. 117.

olarak görülür. Şeker Ahmed Paşa'nın düzen anlayışına mal olan lirizm, özgün bir şema geometrisiyle dengelenir." ifadesi ile anlatır.¹⁴

Şeker Ahmed'in renk ve ışık kullanımı ise kendisine özgü bir üslup birliği içerisindedir. Söz konusu figürsüz resimlerde toprak renkleri ile yeşilin tonlarını kullanır.¹⁵ Işık ise kompozisyona arkadan gelerek ortaya doğru yayılır. İpek Düben, dışarıdan değil de içeriden gelerek yayılmış gibi olan ışık kullanımını ve figürsüz, sakin, saf ve değişmez atmosferin varlığını Osmanlı minyatür geleneğinin bir uzantısı olduğunun üzerinde durur.¹⁶ Genel olarak sanatçının tuvallerine yansıyan ise yumuşak ışık ve renk geçişleriyle aydınlık ve karanlığın dengeli yansımasıdır.¹⁷



G.7 Ormanın Sükûneti, 1906, tuval üzerine yağlıboya, 130,5x89 cm, MSGSÜ-İRHM Koleksiyonu (Şeker Ahmed Paşa:122).

¹⁴ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s. 366.

¹⁵ Şeker Ahmed Paşa'nın resimlerdeki boya kullanımının Gérôme'un atölyesinde öğrendiği bir teknik olmadığını belirten Çoker, akademik eğitimde önce resmin yapıldığını sonra boyanın kullanıldığını, Şeker Ahmed'in eserlerinde ise boyanın hâkim olduğunu söyler ve Türk resminde boyasal resmin öncüsü olduğunu da belirtir.

¹⁶ İpek Düben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul Bilgi Üniv. Yayınları, İstanbul, 2007, s. 136-137.

¹⁷ Sema Öner, "Türk Resim Sanatı'nın Gelişimindeki Öncü Adımlarıyla Ahmed Ali Paşa (Şeker Ahmed Paşa) ve Osmanlı Sarayı", **Ciepo, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Araştırmaları Uluslararası Komitesi XIV. Sempozyum Bildirileri 18-22 Eylül 2000 Çeşme**, (Haz. Tuncer Baykara), TTK, Ankara, 2004, s. 538.

Türk resminde manzara ve orman teması erken dönemlerden itibaren var olmasına karşılık betimleme hep soyut şemacılığın sınırları içerisinde. Özellikle minyatür resmi ve 17. yüzyıldan sonra gelişen duvar resimlerinde işlenen manzara resimleri ve natüralist görünüm belirlenmiş bir şemanın tekrarlanmasından ibarettir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise doğaya duyulan dolaysız yaklaşımın özlemine yansır ve pek çok sanatçı tarafından konu olarak işlenir.¹⁸ Ancak Şeker Ahmed Paşa, doğaya duyduğu özlem ve bunu yansıtma biçimi ile çağdaşlarından ayrılır. Onun resimlerindeki güçlü kompozisyon anlayışı, ışığın ve renk tonlamalarının kullanımı öznel ve özgündür özellikle tuvalin üçte birlik alanına yayılan kompozisyon şeması ve geri plandan gelerek resmin ortasına yayılan ışıkla aydınlanan manzaraları Şeker Ahmed Paşa'nın özgün üslubunu oluşturur. Batı'dan aldığı güçlü resim eğitimi, geleneksel minyatür sanatındaki kompozisyon şeması içinde uygulayan sanatçı, gördüğünü mü resmeder yoksa hayalini mi bu bilinmez; ancak, ormanın derinliklerinden gelen kuvvetli ışık, resimlerini adeta bir çizgi ile ikiye bölerken arka planda bulunan ağaçların dokusal özelliklerini sararak renkleri birbiri ile eritir.

Şeker Ahmed resimlerinde seyircisini aşkın bir dinginliğe, aşkın bir sessizliğe davet eder. Resimleriyle sonsuza açılan, sınırları olmayan bir dünyada nerede olduğumuzu ve nereye gittiğimizi bilmediğimiz bir yerdeyizdir. Aydınlık ve karanlığın birliğinde saatler ilerlemez, mekân sınırsızca, uçsuz bucaksız sonsuz bir evrene doğru yayılır.

Peki ya hayal gücü, uçsuz bucaksızlığa dair hayalleri sınır tanımaksızın büyütmez mi? İşte bu noktada başlar Şeker Ahmed'in resimlerinin mistisizmi ve her bir doğa resminde, seyircisini tefekkür içinde sonsuzluğa taşır.

¹⁸ Sezer Tansuğ ,a.g.e., s. 93.

Kaynakça/References


- BACHELARD, Gaston, **Mekânın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008.
- BALOĞLU, A. Hüseyin, Şeker Ahmet Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 2006.
- Barbizon Okulu için ayrıca www. metmuseum.org, TheBarbizon School, 15 Mart 2018.
- BAYTAR, İlona, “Şeker Ahmed Paşa Üzerine Yeni Görüşler Yeni Belgeler”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, (Haz: Ö. Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar), Milli Saraylar, İstanbul, 2008, s. 84.
- BERGER, John, “Şeker Ahmed ve Orman”, **Şiirin Saati**, Çev. Gönül Çapan, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 108-114.
- BERK, Nurullah, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. II, İstanbul, 1980.
- DÜBEN, İpek, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007.
- GERMANER, Semra, “Barbizon Okulu”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. 1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 192.
- GİRAY, Kıymet, **Manzara İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1999.
- GÖREN, A. Kamil, “Bir Dönemler Paris'te Resim Eğitiminin Merkezi Olan Ünlü Okul ile Sanatı Yönlendiren Akademinin Öyküsü: I'EcoledesBeauxArts”, **Antik Dekor**, S. 34, Nisan 1996, s. 92-95.
- GÖREN, A. Kamil, “Şeker Ahmed Paşa'yı Yeniden Yazmak”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, (Haz: Ö. Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar), Milli Saraylar, İstanbul, 2008, s. 17-69.
- İNANKUR, Zeynep, **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1997.
- ÖNDİN, Nilüfer, “Türk Manzara Resmi”, **Muğla Üniversitesi SBE Dergisi**, C. I, S. 2, 2000, s.4.
- ÖNER, Sema, “Türk Resim Sanatı'nın Gelişimindeki Öncü Adımlarıyla Ahmed Ali Paşa (Şeker Ahmed Paşa) ve Osmanlı Sarayı”, **Ciepo, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Araştırmaları Uluslararası Komitesi XIV. Sempozyum Bildirileri 18-22 Eylül, 2000 Çeşme**, (Haz. Tuncer Baykara), TTK, Ankara, 2004, s. 527-539.
- TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.

Submission	:	April, 5, 2018
Accepted	:	July, 6, 2018

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0002

An Evaluation about the Grievance Based Expressions on Turk- Islamic Gravestones

Hasan Buğrul*

 orcid.org/0000-0003-1135-9628

Abstract

It can be seen that happiness and sorrow, which have important places in our social lives, constitute important theme of our culture and art works. As in other artistic elements, this theme can widely be encountered on the tablets depicted on the gravestones. However, whatever has a historical background is exposed to different external influences and inevitably affected in different ways. The widely seen stalagmites of Turks before Islam, human / animal-shaped, figurative and with praise / sorrow epigraphs, gain a different dimension with Islam, as well. However, this variation does not remove the old tradition completely. It can be seen that the ancient theme, patterns and forms were continued in one way or another. Considerable studies have been done related to the grave epigraph of Turks including the comparison of the pre-Islamic Turkish inscriptions with the ones in Islam period in Turkey. However, considering the studies have been conducted, it is believed that how the Yenisei expressions, with the content of “grievance”, affected each Seljuk and Ottoman period have not been questioned adequately. In this study; by quoting from different sources, we tried to examine how pre-Islamic Turk grave epigraph influenced the grave epigraph of Seljuk and Ottoman period (XIX.-XX. Century) comparatively.

Keywords

Grave epigraph • Grievance • Pre-Islamic • Seljuk • Ottoman

Türk-İslam Mezar Taşları Üzerindeki Yakınma İçerikli İfadeler Üzerine Bir Değerlendirme

Öz

Mezar taşları adına dikilen kişileri temsil ederler ve bunlara bakıldığında adına dikildikleri kişilerle ilgili birçok bilgiye ulaşılabilir. Ancak mezar taşlarının biçimsel özellikleri, üzerlerine işlenen süslemeler ve hakkedilen kitabelere bakıldığında temanın sadece vefat eden kişilerle sınırlı olmadığı görülür. Çünkü mezar taşları da diğer sanat eserleri gibi bir toplumun kültürel mirasının önemli birer unsurudurlar. Bunun için de konu ile bağlantılı bir topluma ait bütün değer yargıları ve yetenekleri yansıtılır. Mezar taşlarına hakkedilen önemli temalar arasında vefat eden kişi ile ilgili duyulan hüznü dile getiren sözlerdir ve bunun kültür ve sanatımızın da önemli bir temasını oluşturduğu görülür. Türk mezar epigrafisi ile ilgili pek çok önemli çalışma yapılmıştır ve İslam öncesi Türk yazıtlarının Türkiye’deki İslam dönemi mezar taşları yazıtlarıyla karşılaştırılması da bunlar arasında yer alır. Ancak, yapılan çalışmalara bakıldığında, Yenisey mezar taşları üzerinde bulunan “yakınma” içerikli sözlerin Selçuklu ve Osmanlı dönemleri mezar epigrafisinin her birini ne derecede etkilediği

* **Correspondence to:** Hasan Buğrul (PhD.), Lecturer, Van Yuzuncu Yil University, Van Vocational School of Higher Education, Tourism Guide Department, Van Turkey. Email: hbugrul@yyu.edu.tr

To cite this article: BUĞRUL, Hasan, “An Evaluation about the Grievance Based Expressions on Turk- Islamic Gravestones”, *Art Sanat*, 10, 2018, p. 13–33.

konusunun yeterince sorgulanmadığı kanaati taşınmaktadır. Bu çalışmada; farklı kaynaklardan alıntı yaparak, dönemleri karşılaştırmalı olarak irdelemeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler

Mezar epigrafisi • Yakınma • İslamiyet öncesi • Selçuklu • Osmanlı

Death Conception in Ancient Turks

It is a fact that we all feel sorry when we lose someone, especially if it is one of our family members, very close relatives, or someone who achieved a phenomenal success and did good things for the sake of humanity when they were alive. In effort to pay the duty of loyalty in a way, we can say that Turkish society gives great importance to their elders, not only when they are alive, but also after their death. The procedures to be fulfilled during and after the funeral, are mainly depending on how important the deceased was when he/she was alive. Among the duties that are fulfilled, is the tradition of erecting a gravestone at the burial site on which different decorations and inscriptions can be seen that could remind a person of the dead. As for the content of the inscriptions of Turks belong to pre-Islamic period, the following points are put forward:

“On small inscriptions, primarily, there are; 1. The grievance of the deceased due to leaving those he had blood-relation such as his children, father-mother, wife or a tribe he led, 2. The deceased’s name or names, his position and missions, 3. Age, 4. The warnings made for the alive on behalf of the deceased (Von. Gabain, 1953:543), 5. Notes related to erecting the monument”¹

Mourning and Lament for the Dead in Ancient Turks

There are various traditions and customs that have been carried from the past to our era that are related to funeral ceremonies and mourning take an important place among them. Although there have been a lot of changes in the funeral processes since ancient times, we can see some traces of the past traditions. For example, offering meals to the guests who come to express their condolence is still continuing widely. Erecting gravestones with various decoration and inscriptions is also another tradition that has been continued since ancient times.

Of course all of the kinsmen, kinswomen and the loved ones of the deceased feel very upset due to his/her departing this world and leaving them. Nothing can be done in continuing anyone’s life when death comes. However, lots of things can be done for the deceased in bidding farewell. We can see that one of the important duties fulfilled for the deceased is organising a funeral ceremony.

¹ Edward Tryjarski, **Türkler ve Ölüm**, Pinhan, İstanbul, 2012, p.504.

Pain, sorrow or joy are not pertinent only to certain places or communities. Their affect can be seen in the worldwide. That's why you can see related traditions and culture throughout the world. It can be said that the Asian continent is a good example for this. Regarding the traditions and customs of burial ceremonies and sorrow expressions, here is what is suggested about ancient Kazakhs:

“Kazakhs, related to the banquet and the procedure against the dead in the burial ceremony, the women and relatives who see the dead, start to cry with a voice similar to the howling. The women would follow the funeral up to grave and on the way, they would scratch their faces with needles and tear their hair out. Later, until the seventh day, they would sit in the tent and pitched for the deceased. They would tell long lamentations in front of his clothes. In this way, it takes a year to tell the lamentations after a death in the country”².

The degree of the sorrow depends on how deeply that person influenced those around him/her when was alive. Expressing the degree of the sadness at losing the things which made you happy once is beyond expression because your happiness's source disappears. Most particularly, if this is a person you gave a great value to once, it is not possible to describe the pain endured due to his/her departure. So, when someone who had a great place in your life died, you are more deeply affected. So, it is expected to make every effort in honoring him/her after his/her death. Here are some suggestions in this issue:

“Closeness, age, gender, personality, social statues, social environment, how counted and liked, the way of death, the number of the condolence and etc. can cause the level of the funeral ceremonies and related activities when someone deceases”³.

Grief is revealed for various reasons; however none of them are more touching and painful than the lament for the deceased. It seems that when one of the Turks passed away in the past, during his funeral, grief poems were read. In this respect, the following points are expressed about the mourning:

“Mourning is uttering of the verses and grievances of the intense suffering and depression which are dramatized from the feelings, discernment and behaviors of the people on the basis of their value judgments, life and death, the haves and the have-nots. The mournful lament started in ancient Turks period and it is still continued, especially in rural areas”⁴.

Beyond any doubt, “death” is the most heartrending fact that human beings could face. A deceased leaves an indelible impression on his/her loved ones and relatives due to leaving

² Firdevs Güneş, *Türklerde Defin Geleneği*. Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 1995, p.49.

³ Güneş, **op. cit.**, p.54.

⁴ Güneş, **op. cit.**, p.59.

them. Therefore, those who were around him/her when he/she was alive would like to show the depth of their sadness and when bidding farewell to him/her, they would like to do their last duty. The sorrow people feel for the deceased can be revealed in various ways. Here is an explanation regarding how ancient Turks fulfilled their duties when someone died:

“If one of them dies, his body is laid out in the tent. Each of the relatives of the deceased kills a sheep and a horse (cattle and horses) and places them in front of the tent as a sacrifice. Then they ride their horses seven times around the tent, crying and mourning, and they cut their face with a knife. They are weeping until their tears mix with blood running from their faces. They do this seven times and then (only) cease. They choose a day and take their horses with the garments and objects of daily use of the deceased and burn it with the body... At the day of the funeral, his relatives again bring sacrificial gifts, ride their horses and cut their faces. The entire ceremony is exactly the same as on the day of death”⁵.

When someone dies, many people rush to help his/her relatives. They start to help them in all burial procedures as soon as they hear the bad news and they try to console them. The saying related to joys and sorrow “while happiness increases when you share it, sadness decreases when you share it” explains how important it is to share someone's sorrow. Considering this, we can see that when someone passes away, not only the inhabitants and the relatives but many people from the surrounding areas also give their condolences to the deceased’s close relatives. This tradition is conveyed by as follows: “They (the lords) thus passed away (lit.: 'fled away to God). There are mourners and laments came from the east such as the representatives of the people of the Böküli Čölüg (Korea), Tabγač (Chinese), Avar, Rome, Kirgiz, Uc-Quriqan, Otuz-Tatar, Qitaŋ and Tatabi, they all came and mourned and lamented. So famous kagans were they. Then the younger brothers became kagans, and their sons became kagans”⁶.

If we are to draw a conclusion from mourning and lament for the dead in ancient Turks, we can see that instead of bowing to fate, there is grievance. Here are some suggestions related to lament for dead:

“The sorrow of leaving someone close and objecting the irresistible destiny, and the statement in the family and in the social structuring can be seen in the lament which is subject to self-feelings of man, the requirements and rules of society. The lament for the deceased is considered to be the starting point of the dead burial ritual process that begins immediately

⁵ Lucie Šmahelová, **Kül-Tegin Monument**, In “Turkic Khaganate and Research of the First Czechoslovak-Mongolian Expedition in Khöshöö Tsaidam”, 2014, p. 49.

⁶ Šmahelová, **op. cit.**, p.49.

after death. It is continued until the commemorative carriage and repeated during the burial. It is not only a natural expression of a painful and lively dilemma, but it is also a duty. Even though the lamentations of men are heard, there is a kind of distinction of the lamentations, especially, of wives and daughters. (Volkskundliche Texte, 1933:17)".⁷

Regarding the grave epigraph of the pre-Islamic Turk and Ottoman periods, the following points on the main theme of the inscriptions of Yenisei is included: "The main theme of the Yenisei epigraph is the sadness that the deceased felt for leaving his/her family, all of his/her lovers, all of his/her possessions, his/her country and more generally the world; land, the sky, the sun and the moon. The text of the inscription is often interrupted by words that express bitter exclamations and infelicity and many of them ask people to bemoan with commands such as ayit! "cream out!" or "ökün!" "read!".⁸

Expressions Including Grievances on Pre-Islamic Turkish Funerary Steles

All the signs such as rock paintings / tombstones, monuments, etc., on which we can see the traces of the past, nearly have the same significance in terms of being the bridges between the past and the present. Besides the social life and the important events encountered in the pre-Islamic period, it is seen that the cultural heritage associated with culture, traditions, customs and beliefs have been transferred to Turk-Islamic period in a way. As for the base of the sorrow inscriptions on the gravestones of Turk-Islamic period, it is necessary to search about the theme of the inscriptions on the pre-Islamic Central Asian Turkish gravestones. In this way, after giving a place to the citation of the inscriptions on the gravestones of both periods, it will be possible to get an idea to make an inference.

Yenisei Inscriptions

Yenisei is the name of one of the longest rivers in Asia and also a vast region which is mainly along the border between eastern and western Siberia. It is one of the regions where ancient peoples used to live as well. One of the means that bears the traces of the people lived there in ancient times is the funerary steles called "Yenisei inscriptions". We can see that the theme of the inscriptions on the funerary steles or gravestones belong to each era come into prominence in a specific point. As for the inscriptions on the Yenisei funerary steles, they

⁷ Tryjarski, **op. cit.**, p.148.

⁸ Louis Bazin, **Osmanlı Mezar Taşlarında İslamiyet Öncesinden İzler ve Yenilikler**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2016, p.35.

mainly comprise grievance expressions about the deceased. Besides the sorrow expressions, you can see the theme related to the social life, culture, beliefs, economy and information about family members, heroism in war, hunted animals and what / who was left behind. The texts are usually transmitted from the first individual. Here is what is expressed about the funerary steles of Yenisei in this issue:

“In the Yenisei inscriptions, often the heroism of warfare or hunting is presented, and more often, they especially mention about the possessions comprising herds / flocks and the most valuable ones are their horses. However, the main theme of the Yenisei inscriptions is the sorrow felt for the family, all of the lovers, all of the possessions, the country and more generally the world, the land, sky, sun and the moon he had to leave”⁹.

Kormuşin and others transfer the inscriptions of Yenisei, Altay and Kirgizstan in detail; however, only three of the extracts were included here:

E-11 (Begre) Inscription¹⁰

(1) I am Tör Apa. Oh, my wife, I married when I was fifteen, what a pity, I left (you)! Me poor thing, Oh, sun and moon, (I am) not able to see (you) anymore!

(2) Oh, my three-son, I left (you)! What a grief! I have not got enough (of you)! (My sons) stay strong!

(3) From the age of fifteen I have been with lady Tabgaç. With the bravery and courage of a warrior; I captured gold and silver, camels and bondwomen.

(4) I killed seven wolves, leopards. I didn't kill (?).

(5) Oh, my land, what a pity! Oh, my rivers and lakes (I) left you. Me poor thing, alas, pity!

(6) Oh, my people, my dynasty and relatives (I) left you. I have not got enough (of you)!

(7) Oh, my state, wife, I have not got enough (of you)! I am at the age of sixty (seventy - ?) and I cannot feel (the life) anymore!

(8) Oh, my brothers-in-law, who are far away, I left you!

⁹ Gilles Veinstein, **Osmanlılar ve Ölüm**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, p.18.

¹⁰ Igor Kormuşin et. al. **Yenisey – Altay – Kirgizstan Yazıtları ve Kağıda Yazılı Runik Belgeler**, BilgeSu, Ankara, 2016, p.76.

(9) My comrade, with whom I have oath of allegiance and friends with whom I don't have oath of allegiance, I left (you)!

(10) I left (my) eight-legged asset (that is, my tent) and left three types of all my possessions and I have not got enough of them! What a grief, I could not see my white (tent) and black (possessions and animals) any longer.

E-42 (Bay-Bulun) Inscription¹¹

(1) For my merit, I took the road with my lord together. What a pity! What a grief! I killed (my enemies) for my merit.

(2) My warrior's name is Öz Togi. My sons, what a pity! My wife, we left!

(3) My relatives held a yog meal ceremony by crying out and They erected the fine stone. Kim (Yenisei) river. The land of forever... I have not got enough (of you)!

(4) This is me who has inscribed (this), young Sangur. Thousands of my eight-legged possession (tent), I have not got enough of you.

(5) I died at the age of seventy. I killed seventy warriors (of the enemy). Thousands of ... horses (?)

(6) I increased the number of the inside patrol guards. (But now) oh, me poor thing, without getting enough of them, I left them!

(7) Pity, my land, my holy land, pity! Pity my state, khans, sun and moon, oh, pity!

(8) Hundreds of my kinsmen, me poor thing! My community.... (?) This is your fine stone!

Here is the sum up of the theme of the inscriptions on the funerary steles in Yenisei and Talas in such a way: "The inscriptions on Yenisei and Talas seem to be trails of the written laments read in front of the deceased."¹²

Concerning this issue, the study by Kormuşin and others, called "Yenisey – Altay – Kırgızistan Yazıtları ve Kağıda Yazılı Runik Belgeler", give us plenty of information about the related inscriptions. In fact the total number of the Yenisei inscriptions is 129¹³; however,

¹¹ Kormuşin et al., **op.cit.**, p.137.

¹² Veinstein, **op.cit.**, p.18.

¹³ Halit Çal, "Orta Asya'dan (8-9. YY) Türkiye'ye (11-17. YY) Mezar Taşlarında Yazılar", **V. International Congress**, 2013, p.47.

only 71 of them were included as the inscriptions on the others have not been obtained fully due to the destruction, abrasion, etc. of the grave stones. It is thought that if they had not been destroyed, similar information would be got, as well. If we are to have a look on the general content of the Yenisei inscriptions, we can get probable knowledge with its extent as in the table below.

Table 1

The Expressions on Yenisei Inscriptions Related to What / Whom the Deceased Didn't Get Enough of during His/Her life

What / whom the deceased did not get enough of – out of 71 inscriptions			
1	State / country (16)	9	Horses (2)
2	Wife /wives (15)	10	Friends (2)
3	Sons / children (6)	11	Water / lakes / rivers (3)
4	Relatives (7)	12	Bey (lord) (4)
5	Community / tribe (6)	13	This world (1)
6	Soldiers (4)	14	Property (1)
7	Dynasty / family (5)	15	Tent (1)
8	Sun and moon (4)	16	Elders / youth (1)

As we can see in the table; what/who is left behind after someone dies draws a great attention and two of the values come to the forefront among them. One of them is the state / country and the other one is the deceased's wife (family). We should remind about "Table 1" that similar expressions may take place in the same inscription. For example, besides "I didn't get enough of children", we can see "I didn't get enough of my wife" or "I didn't get enough of my horses", etc. in the same inscription.

Table 2

Some of the Expressions that Imply Grievances on the Yenisei Inscriptions (Out of 71)

Oh, my wife! (8)	Oh, calamity (my death)! (2)
Oh, my country! (6)	Pity me! (24)
What a pity! What a bummer! What a sorrow! What a disaster/fate! (37)	Oh, sun and moon! (3)
Oh, rivers and lakes! (1)	Alas! (5)
Oh, my noble lord! (4)	Oh, my people! (7)
Oh, my treasury! (1)	Oh, my camels! (1)

Considering the "Table 2", we can see that the deceased is very sorry for leaving this world and leaving what / who is very important for him and when expressing the sorrow due to the separation, there is a grievance which reflects lamentations. In "Table 2", we can see similar expressions including grievances in "the same inscription. For example, besides "Oh, my people!", we can see "Alas!" or "me poor thing!" in the same inscription.

Orhun Inscriptions

Orhun inscriptions have a significant importance and place in Turkish history and art works as they are among the oldest cultural assets of Turkish society. The monuments erected in the name of Bilge Khan, Kultegin and Tonyukuk are the ones come to the forefront of all. The theme regarding sorrow for the deceased does not take an important place while comparing with the other issues. Here is a part of inscription related to lament on the monument of Bilge Khan:

“Now, my younger brother Kültigin died. I myself mourned for him. My eyes to see became as if they were blind, my mind to think became as if it were unconscious. I myself mourned for him. When the world (sky) was created, man was born to die. So I mourned. Crying over, crying in heart, I mourned again and again. I thought that two of your brave men, my young brothers/sisters, nephew/niece, sons, rulers and society would cry until their eyes deteriorated. Except for the mourners and lamenters of Qitan and Tatabi people, udar Senun (general) came. They brought unmeasured amount of valuable goods, gold and silver, valuing ten thousand”¹⁴.

Death Conception in Turk-Islamic Period

In Islam, in connection with the death tradition, there is an addressing to both those who are left behind and deceased. With this, it is reminded that the people who are left behind will meet with the same fate one day and they are expected to take a lesson from death. On the other hand, regarding what is aimed at addressing the deceased person, following particulars are mentioned; “besides, in addressing a deceased person, it is a fact that, even if it is temporary, the hard reality of death is broken. Because, to establish a dialogue with the death, even if it is a one-sided, it seems a little to overcome the separation of death and death lead to”¹⁵.

People can be helpless because of not having much to do about some events that happen around them and “death” is one of the significant events among them. The reactions such as crying, lamenting, and etc. are the sign of the hopelessness in a way. Depending on the traditions and beliefs of the communities of each era, the reactions against such grief events may vary. While some of these reactions have a cautious approach, others can be extremist.

¹⁴ Tryjarski, **op. cit.**, p.508-509.

¹⁵ Mehmet Samsakçı, **Ölüme Açılan Estetik Kapı – Türk Mezar Taşı Edebiyatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 2015, p.108.

Islam does not approve of extremism neither in joy, nor in sorrow. Here is what expressed about what Islam suggests related to the attitude towards the death: “No doubt, the orders of Islam do not forbid crying; however, by means of reliance, they necessitate sedateness and equanimity. In Islamic countries, what often strikes the travellers is the conception of seeing the cortege following the coffin in silent and deep thought”¹⁶.

Then, if Islam does not approve extreme behaviours in lamenting, what makes people react like this? Here is some suggests in this issue: “There is no doubt that non-random similarities have been identified between the two epigraphic groups: In both, in the parts related to grievances, there is a tendency to give place to exclamations; at the same time, it can be seen that due to the separation and passing away of the deceased, there is repetition in the parallel patterns of bemoaning theme. However, Islam's religion understanding is not open up to this theme, very common and systematically took place in pre-Islamic inscriptions, it is not included in the inscriptions of sheikh and leading religious functionary... In both epigraphic compilations, it is even more evident to express the pain of leaving the life and his/her relatives with a verb stand for “not get enough of something”... As this grievance is not a cultural element stemming from Islam, here, we think that an ancient theme continues its existence”¹⁷.

Grievance Expressions on the Gravestones in Turk-Islamic Period

There are many factors that cause changes of human life style and one of the prominent factors is the role of the religions. Although all religions offer something in common such as emphasizing differentiation of good from evil and higher ethical values, there are some differences, as well. No doubt, as the main objective of each of the religion is to shape the lives of the societies on the basis of its rules and they try to generate a new way of life. However, they can't avoid the variation and diversity of beliefs and practices in a society.

Cultural values carry the traces not only of the era they emerged, but also of the past. So, cultural assets provide a bond between the eras. The influence of the past beliefs can be decreased, but they cannot be eliminated completely. The dominant belief of the era has more impact on the society and so does on the cultural assets. That's to say, the traces of the past cultures and beliefs can be encountered in later periods, but not as common as the period they

¹⁶ Veinstein, **op. cit.**, p.18.

¹⁷ Bazin, **op.cit.**, p.42.

stem from. As for the gravestones / funerary steles of Turks from the past to the present, we can say that despite some changes, they also carry the traces from the past to today, as well.

However, as mentioned above, the effect of the beliefs of the era they belong to is dominant. Considering a comparison the theme of the inscriptions between the pre-Islamic Turk and Turk Islamic period, while there are mainly sorrow expressions in one period (pre- Islamic Turk period), you can see the praise expressions come into prominence in Turk Islamic period:

“In pre-Islamic or Ottoman inscriptions, being strongly integrated into the community does not hinder expressing the individual painful feelings. This is a very general phenomenon not only specific to the Turks; however, what interesting is to identify non-random similarities between the two epigraphic groups: In the parts on which grievances take place on one and on the other, there is a tendency to give place to a style with exclamation; at the same time, as the deceased depart this life, it is seen that the parallel patterns are repeated in the theme of bemoan. However, Islam's religious understanding is not open up to this last theme, which is frequently encountered and constantly found place for itself in the pre-Islamic inscriptions, in the inscriptions of the sheiks and prominent religious functionary this theme is not included”¹⁸.

Grievance Expressions on the Gravestones in Ahlat, Bitlis in the Seljuks' period:

Although the theme of the inscriptions is mainly about praising the deceased for what he/she had done when he/she was alive, we can see sorrow expressions on many gravestones, as well, especially related to leaving in his/her young ages.

Table 3

Sorrow Related Inscriptions on the Gravestones in Ahlat, (12-15th centuries).

I/N	Grievance related expressions	Number – out of 118
1	Short-lived -	6
2	Short-lived + Şabb (young)	20
3	Short-lived + Şabb (young) + Not got enough of his youthfulness	7
4	Short-lived + Şabb (young) + Not got enough of his youth + taken away from / longing for/ faraway from / remain separate from - his brothers (4), comrades (5), friends (3), family (1) , children (2), compeers (1), ancestry (1), lovers (3)	10
5	Poems	2

¹⁸ Bazin *op. cit.*, p.42.

As seen in the “Table 1”, there are 39 gravestones out of 118 that comprise grievance expressions directly, on which we can see “short-lived, young; short-lived, not got enough of his youthfulness; and short-lived, not got enough of his youthfulness and taken away among his brothers / sisters and compeers / friends / lovers. Sorrow for the deceased.is expressed in two of the poems. On the other hand, the gravestones with “short-lived”, without including young or not got enough of his/her youthfulness, can be evaluated in a different way. To us, “short-lived” is a term which is related to life period of human beings in general.

Here are four inscriptions transferred by Karamağaralı:

(1) He, the newly grown up rose, passed away.

Spring branch was envious of his appearance.

Unfortunately the newly groom, Alau’d-Din, is hugging the soil.

Where that tall orchard rose is?

Where that sweet-voiced, tuneful nightingale is?

If you do not believe that the world is a place of drawing a lesson from, then, look and say,

Where is Alau’d-Din Osman?”¹⁹

(2) This grave belongs to worshipped, believer/martyr, young, short-lived, not got enough of his youthfulness, taken away among his compeers and family...²⁰

(3) Young, worshipped, believer/martyr, respectable, wise, short-lived, not got enough of his youthfulness, far away from his children and lovers, longing to his ancestry and lovers...²¹

(4) The rotation of the earth tears the heart of the fearless human being out all year long. He was like a rose in his youthfulness orchard. A wind full of death arose and buried him in the ground.²²

Besides seeing the influence of sorrow/ grievance expressions of the ancient Turk inscriptions on the gravestones in Turkey in the period of Seljuk and Ottoman, we had a chance to see an example in another country, i.e. Kirgizstan, where a similar culture

¹⁹ Beyhan Karamağaralı, **Ahlat Mezar Taşları**, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1992, p.118.

²⁰ Karamağaralı, **op. cit.**, p.148.

²¹ Karamağaralı, **op. cit.**, p.165.

²² Karamağaralı, **op. cit.**, p.134.

dominated once. Cumagulov made a detailed study about the inscriptions on the gravestones in Kirgizstan.²³ Here is one of the extracts:

Trouble swirl is turning around you,
The door of the eternity was opened by whoever entered first,
Most break down in tears like the rain, whoever remembered you.
I lost my friend during the blossoming of the red roses,
I am weeping by hitting my head with my two hands,
And I am speaking with the soil. Look, ground,
Protect my true friend scrupulously!
May Allah forgive whoever inscribed this writing!”

Grievance Expressions on the Gravestones in Istanbul in the period of Ottoman

The gravestones belong to Ottoman period, especially erected in 19-20th. century, attract a great attention in terms of both their decoration and the inscriptions depicted on them. As they are big enough to give place to decoration and inscriptions, the theme of both is very rich. Sorrow expressions are also one of the themes that can be seen widely on them. Here is what is suggested.

“The theme of separation, which is continuously expressed as a separation in pre-Islamic grave epigraphy, is treated as a literary style which refers to various forms of "separation" in Arabic in the Ottoman epigraphy. In both epigraphic compilations, it is a more specific feature to express the pain of leaving life and relatives by a verb that means "not satisfied"... However, in the Ottoman inscriptions, expressing the pain of not being able to get enough of your youth, the “unsatisfactory” is often used with the words “youthfulness and freshness” together.”²⁴

Here are some suggestions in making a comparison between the inscriptions of Ottoman period and Yenisei related to grievance expressions: “In Yenisey inscriptions; it is stated that the deceased are longing for only earthly life, it seems to reflect a pessimistic viewpoint for the other world... In the Ottoman inscriptions, there is no doubt that there isn't a close link of these bemoan. Here, handling the theme of separation, despite the sorrow and torture which expresses outcry, the patterns such as “not got enough of youthfulness” express longing for

²³ Cumagulov, Ç., **Kirgiz Epigrafisi**, II, Frunze, 1982, pp.134.

²⁴ Bazin, **op. cit.**, pp.42-43.

worldly life; however, at least with the call of Fatiha, a hope for a paradise for the deceased man or woman. In this case, it is understood that with Islam, there is a radical change in the attitudes of those who are alive towards the deceased who were close relatives. As well as, Fatiha, compassion and mercy are a call to Allah, the aim of their grievance is to draw the mercy of Allah upon death.”²⁵

Here are some of the sorrow expressions taken from “Fatih Külliyesi, (Özcan, 2007, 41-43 & 254-266).

He is the Eternal.

Alas! She was the wife of Hacı Ahmet from the Hayriyye merchants (a group of merchants established by Sultan Mahmud II to promote commerce). The time of death has come; there is no cure for my heartache. The wind of death destroyed my life’s rose garden. It separated me from my family and my relatives, and this is why I yearn for them. I am one of the candles of Sultan Abdulmecid. Allah took me to the palace in the eternal world, even though I could not realize what I dreamed for while young in this world. The flood of my tears covered the entire world. A poet named Kerimi composed poetry.²⁶

He is the Eternal.

Fatiha to the soul of Selahaddin Efendi... He was in his thirties. He had come to his maturity like the full moon. Alas to the sun of virtue, wisdom and intelligence. All persons of heart lamented for losing him. But now everybody speaks about his good deeds and words. He fell into the sea of blessings of Allah and went to the Paradise. Lamih has stated his chronogram with sorrow and while tears were falling from his eyes: “Selahaddin Efendi has been lost from the eyes. 6 April, 1893.”²⁷

Some other inscriptions including grievances in the inscriptions of Fatih Complex:

Alas!

The unfaithful world spared also the life of Fatma, the Sultan’s nurse. The infidel fate gave his body into the earth. It never showed mercy and compassion to her.

²⁵ Bazin, *op. cit.*, p.50.

²⁶ Fevzi Günüş & Ali Rıza Özcan, *Türk Kültür ve Medeniyet Tarihinde Fatih Külliyesi III - The Fatih Complex III, In the History of Turkish Culture and Civilization*, İstanbul, 2007, p.41.

²⁷ Günüş & Özcan, *op. cit.*, p.43.

After hearing the firman of “Return”, she instantly submitted herself to that order.²⁸

God ordered such, I could not satiate to my youth years. The wind of death had wilted my sensitive skin. I could not realize my wishes in this world. May Allah, who is the only Ruler, realize my wishes in the Paradise.

The wind of death destroyed my life’s rose garden. It separated me from my family and my relatives, and this is why I yearn for them. Allah took me to the palace in the eternal world, even though I could not realize what I dreamed for while young in this world. The flood of my tears covered the entire world.²⁹

Table 4

Some of the Expressions that Imply Grievance on the Gravestones (out of 377) at Fatih Complex in Istanbul in the Period of Ottoman

Great loss (2)	Alas! (6)	In a very early age (1)
Oh! (1)	What a pity! (2)	Destroyed by the mill of fate (1)
Oh, death! (4)	The wind of death (1)	Her parents began grieving (1)
Oh, separation! (1)	Oh fate! (1)	Left this world instantly (1)

Considering the content of the inscriptions on the gravestones and the form of the gravestones of Turks, belong to both pre-Islamic and Islamic period, we can say that both the content of the inscriptions and the form of the gravestones have had similar development in terms of being affected by different religions and other external effects. Here are some suggestions in this regard:

“In the context of Bedouin-nomadic culture, it is useful to mention that the marking of a man's burial place was strictly forbidden during the times when Islam was once fussily implemented (Kerimov, 1978, p.51). On the grounds that family mausoleums, sarcophagi and mozzarella may have feelings of jealousy in the poor members of the society, the construction of monumental tomb structures has never been openly recommended in Islam (Kerimov, 1978, p.57). The tombs are prohibited from being decorated with religious inscriptions or living creatures, especially the portraits of the deceased. The desire to have a grave to be visited by close relatives, deep rooted, has led to the erection of grave monuments as a concession today... These monuments (Ottoman-Muslim gravestones) depicts a schematic human form consisting of body, neck and head. The stones and columns are usually decorated in Arabic writing... Like the stela or baba with writings, emerging of these man-shaped

²⁸ Günüç & Özcan, **op. cit.**, p.254.

²⁹ Günüç & Özcan, **op.cit.**, p. 266.

(anthropomorphic) structures in Turkish land, a kind of reflection of ancient Turkish graves, is explained by skillfully concealing of their old traditions after embracing Islam”.³⁰

Similarities and Differences

If we are to mention about the similarities and differences about the grievances-related expressions on the inscriptions of both Turk pre-Islamic—Yenisei—and Turk-Islamic periods—Ahlat and Fatih Complex, the following points can be conveyed:

1. Besides the term “not got enough of someone”, “short-lived” and “short-lived and young” can be seen in the 43 out of 118 inscriptions of Ahlat. As for the Yenisei Inscriptions; besides “not getting enough of someone”, we can see that “not getting of something” is also often mentioned. The total number of the Yenisei inscriptions which include both “not getting enough of someone/something” is 50 out of 71; that’s about 70%. The Yenisei inscriptions which don’t include “not getting enough of someone/something” have very short inscriptions. That can be the main reason for not giving them a place. That we don’t encounter any inscriptions that include “not getting enough of someone/something” in Ottoman period — Fatih Complex—is very interesting while seeing 37% of the inscriptions in Ahlat including “not getting enough of someone” and leaving this world in early ages.

2. The inscriptions of Ahlat and Fatih Complex differ from the Yenisei inscriptions in terms of not mentioning “not got enough of something”. While it is about 70% in Yenisei inscriptions, it is 0% in Turk-Islamic period—in the inscriptions of Ahlat and Fatih Complex.

3. “Exclaiming expressions” which express grievance in a more strict way, also attract great attention. When comparing such expressions, we can see that while none of the Ahlat inscriptions comprise such expressions, we can trace them in the inscriptions of Fatih Complex. There are 22 out of 377 inscriptions of Fatih Complex which include exclaiming expressions, that’s about 12% percent. As for the Yenisei inscriptions, the “Table 4” may not give the exact percentage as we can see more than one similar expressions in the same inscription. After looking through, we saw that 50 out of 71 inscriptions contain “exclaiming expressions”, that’s about 73%. Considering the ones which don’t comprise such expressions, almost all of them have very short inscriptions. When comparing the “exclaiming expressions” of both Yenisei and Fatih Complex; by 70% (Yenisei) and 12% Fatih Complex, we can see that there is a significant decrease in numbers in Turk-Islamic period.

³⁰ Tryjarski, *op. cit.*, p.483-484.

4. The “exclaiming expressions” in the Yenisei inscriptions such as “what a sorrow/fate/disaster/pity!” are expressed in a heartrendingly way and the “exclaiming expressions” of Fatih Complex inscriptions, such as “Oh, separation/fate/death!” reflect nearly a similar sorrow level for the deceased.

5. By means of the “exclaiming expressions” in the Yenisei inscriptions such as “pity me!”, the deceased attract the visitors by arousing pity for himself and he would like the visitors to share his sorrow. On the other hand, in the inscriptions in Islamic period, instead of arousing pity for himself, he would like the visitors to pray for him and recite the Fatiha for being granted by Allah.

6. “Short-lived” and “not got enough of something/someone” may imply leaving this world in early ages. However, on the other hand, we can see the same expressions inscribed for the ones who lived over the age of 70—in the Yenisei inscriptions. Here, some of the inscriptions—both in Yenisei and Ahlat—may belong to the ones who died when they were young. As for the others, the expressions “short-lived” and “not got enough of something/someone” might be related to the desire to live more/not to leave this world due to a happy life they have and still have lots of things to do in this world.

Evaluation and Result

Turkish gravestones and the steles in the function of the gravestones, with their stylistic specialities and the inscriptions depicted on them, convey important information about pre-Islamic and Islamic burial customs. As in the other cultural assets and art works, there have been some changes in the form and themes of the inscriptions on the gravestones of Turks since ancient times. While the steles in the form of the deceased and tombstones with figures were widely erected on the tombstones in pre-Islamic period, they were replaced with the ones only headpieces such as quilted turban, headgear, cap, and headscarf engraved on the top of the tombstones. The animal shaped ones, such as sheep/ram-shaped, horse-shaped and etc., were continued to reduce in a significant number. As for the tombstones with figures, they were mainly replaced with the decoration of calligraphy, geometrical shapes and various plants.

Regarding the theme of the inscriptions on the pre-Islamic Turk gravestones, such as sorrow, grievances, praise, advice, wish, and etc., they have been mainly replaced with prayers from verses of the Qur’an and Hadith of the Prophet Hz. Muhammed related to death and the other world. As for the continuation of the sorrow and grievances expressions, Islamic

religion does not look with favour on them. Thus, despite continuation, there is a significant decrease. The expression “may Allah forgive who wrote this / grievances expression”, reveals the attitude of Islam clearly about giving a place to grievances / sorrow expressions in the inscriptions.

Considering the differences between the grievances expressions of both periods (pre-Islamic and Islamic), as the grievances expressions on the funerary steles (in pre-Islamic period) are the laments directly expressed in the funeral ceremonies, they were oppressed with a great grief. On the other hand, Islam recommends us to be patient against sorrow events and not to lament. However, due to the influence of both periods, pre-Islamic and Turk-Islamic periods, we can see a confusion about whether / how to give a place to grievances expressions in Turk-Islamic period. So, we can see that the grievances expressions were neither given up in including in the inscriptions, nor expressed in a heartrending way. They mainly seem to be moderated.

Result

It can be said that, in the long way from the ancient times to today, there has been significant developments and various changes in whatever we encounter today. Regarding the gravestones and the theme they comprise since ancient times, it can also be said that despite some external effects such as different religions and cultural interactions of different societies, they still carry the trace of ancient traditions and customs to a large extent. While making a comparison between the grievances expressions in the inscriptions of Turks in pre-Islamic period and the ones in Islamic period; in the Yenisei inscriptions, besides the grief for leaving the loved ones and relatives, there is a great grief for leaving this world and what the deceased possessed such as a house, sheep, herds, horses and etc.

Regarding the Islamic period, to Islam, “death” is just a travel to another world and everybody will finally join that travel. Thus, there is no reason for mentioning and regretting for this world and whatever is left behind. As for the reasons of seeing inscriptions on the gravestones that are inconsistently with Islamic understanding, it can be said that, as in the other way of living, it is not always possible to get rid of the old traditions and habits. Although the new beliefs aim to provide control over them, they intervene in the events whenever they are also in question and they sometimes have control over them.

As for the influence of Yenisei inscriptions on the Turk-Islamic period—Ahlat (Seljuk period) and Istanbul Fatih Complex (Ottoman period)—we can see their influence on both

periods, surprisingly in different ways. While they had effect in terms of “exclaiming expressions” on Ottoman period inscriptions (Fatih Complex), they can be traced with “not getting enough of someone” in Seljuk period (on Ahlat inscriptions).

References/Kaynakça


- BAZIN, L. **Osmanlı Mezar Taşlarında İslamiyet Öncesinden İzler ve Yenilikler**, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2016.
- CUMAGULOV, Çetin, **Kırgız Epigrafisi**, II, Frunze, 1982.
- ÇAL, Halit, “Orta Asya’dan (8-9. YY) Türkiye’ye (11-17.YY) Mezar Taşlarında Yazılar”, V. **International Congress**, 2013.
- GÜNEŞ, F, **Türklerde Defin Geleneği**, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri, 1995.
- GÜNÜÇ, Fevzi; ÖZCAN, Ali Rıza, **Türk Kültür ve Medeniyet Tarihinde Fatih Külliyesi III - The Fatih Complex III, in the History of Turkish Culture and Civilization**, İstanbul, 2007.
- KARAMAĞARALI, Beyhan, **Ahlat Mezar Taşları**, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1992.
- KORMUŞIN, Igor; MOZINOĞLU, Emine; ALIMOV, Risbek; YILDIRIM, Fikret, **Yenisey – Altay – Kırgızistan Yazıtları ve Kağıda Yazılı Runik Belgeler**, BilgeSu, Ankara, 2016
- SAMSAKÇI, Mehmet, **Ölüme Açılan Estetik Kapı – Türk Mezar Taşı Edebiyatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 2015.
- ŠMAHELOVÁ, Lucie, **Kül-Tegin Monument**, In “Turkic Khaganate and Research of the First Czechoslovak- Mongolian Expedition in Khöshöö Tsaidam”, 2014.
- TRYJARSKI, Edward, **Türkler ve Ölüm**, Çev. Hafize Er, Pinhan Yayınları, İstanbul, 2012.
- VEINSTEIN, Gilles, **Osmanlılar ve Ölüm**, Çev. Ela Gültekin, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

Başvuru	:	15.04.2018
Kabul	:	06.07.2018

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0003

Bizans Anıtsal Resminde Çerçevesel ve İşlevleri

*Yavuz Erdihan**

 orcid.org/0000-0001-7210-1650

Öz

Bu çalışmanın amacı Bizans anıtsal resminde çerçeveleme sistemini kısaca tanıtmak, çerçevelemede kullanılan araçları ve işlevlerini tanımlamaktır. Bu bağlamda, öncelikle Bizans çerçeveleme sisteminin doğası açıklanmaya çalışılmış, sistemi oluşturan farklı çerçeve kuşakları tanımlanmıştır. Konu, Bizans sanatının erken döneminden geç dönemine uzanan süreçten seçilmiş örnekler eşliğinde tartışılmıştır. Mimari, resim programı ve çerçeve ilişkisi bağlamında çerçevelemedeki temel prensipler incelenmiştir. Mozaik ve fresko arasındaki belirgin farklar incelenmiş, nedenleri açıklanmaya çalışılmıştır. Çerçeve ve süsleme arasındaki ilişki de kısaca değerlendirilmiştir. Sonuç olarak; anıtsal resimde çerçevelemenin; iç-içe geçmiş birkaç çerçeve kuşağından oluşan çok-katmanlı ve çok-işlevli bir yapı olduğu söylenebilir. Çok-katmanlı sistemde, betimleme çerçevesi yoluyla özerk bir birim olarak tanımlanırken, farklı çerçeve kuşakları ile de programa sıkı biçimde eklenmiştir. Mozaik ve fresko arasındaki farklılıklar temelde yüzey karakteriyle ilişkili olmalıdır. Bu bağlamda, süslemeyi de çerçevenin işlevlerini geliştiren bir araç olarak değerlendirmemiz mümkündür.

Anahtar Kelimeler

Bizans resmi • Çerçevesel • Çerçeveleme • Süsleme

Frames in Byzantine Monumental Painting and Their Functions

Abstract

This paper aims to introduce the framing system in Byzantine monumental painting and describe its elements and functions. First, the nature of the Byzantine framing system has been explained, and the different framing elements that form the system have been defined. The subject has been discussed through selected examples from early to late period Byzantine art history. The main principles of the Byzantine framing system have also been briefly examined in relationship to architecture, painting programs, and frames. Moreover, the paper indicates the different framing practices, and reasons for them, between mosaic and fresco decorations and the relationship between the ornament and the frame. In conclusion, it can be argued that framing in monumental painting was a multilayered and multifunctioning system, formed by several intertwined frame layers. In the multilayered framing order, while each representation has its own autonomy with

* Yavuz Erdihan (Arş. Gör.), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Eposta: y.erdihan@hotmail.com.

Atıf: ERDİHAN, Yavuz, "Bizans Anıtsal Resminde Çerçevesel ve İşlevleri", **Art Sanat**, 10, 2018, s. 34-62.

its frame, framing integrates the overall program through different frame layers as well. In this paper, we show the different framing modes between mosaic and fresco reflect the difference in surface characteristics, and how an ornament can be seen as a means of improving the functions of framing.

Keywords

Byzantine painting • Frames • Framing • Ornament

Bu çalışmada Bizans anıtsal resminde kullanılan çerçeveler ve işlevleri incelenmektedir. Çoğu zaman göz ardı edilmekle birlikte çerçeve resimsel alanın ve anlatımın düzenlenişinde önemli işlevler üstlenir; en önemlisi de bir betimlemenin ya da alanın sınırlarını tanımlayarak ona kendine ait, bağımsız bir var oluş kazandırır. Ortega y Gasset'in "içini dolduran herhangi bir resim olmadığında, çerçeve içerisinde görülebilir olan ne varsa onu bir resme dönüştürme potansiyeline sahiptir"¹ çerçevenin bu kurucu rolünün ne düzeyde olduğunu göstermektedir.

Resim sanatında çerçeve üzerine tartışmalar modern dönemde başlamıştır ama çerçevelerin kullanımı çok erken dönemlere uzanmaktadır. Görünüşe göre Bizanslı ustalar da hem bir dekoratif öğe hem de yapısal bir araç olarak çerçevenin önemini farkındaydı ve gereksinimlere göre ondan yararlanmayı bilmişlerdi. Otto Demus çerçeveleri, paneller ve süsleme motifleri ile birlikte Bizans kilise dekorasyonunun başlıca üç kategorisinden biri olarak görür². Ancak erken tarihli bu saptamaya karşın konunun yeterince bilimsel ilgi gördüğü söylenemez. Elbette konu üzerine çalışmanın kendine özgü zorlukları vardı ve çerçevenin göz ardı edilmesi bir yanılla "kendisini görünmez kılan kapasitesinden" de³ kaynaklanıyordu. Ancak yapısal önemi ve çok- işlevliliği çerçevelerin incelenmesini kaçınılmaz kılmaktadır ve bunun Bizans sanatı çalışmalarına pek çok açıdan katkı sağlayacağı da açıktır. Bu nedenle çalışmamızın amacı; anıtsal resimde çerçeveler üzerine genel bir giriş yapmak, bazı terim ve ilkeleri açıklayabilmektir.

Çerçeve, tasarımı çevresinden ayıran sürekli bir aralık olarak tanımlanabilir ve bu aralık çeşitli biçimlerde oluşturulabilir⁴. Bizler çerçeveyi öncelikle resmin kenarlarına tutturulmuş bir araç olarak düşünürüz. Ancak duvar resminin yapısı gereği çerçevelemede klasik çerçeve algımızı aşan bazı özgün tasarım ve işlevler ortaya çıkmış ve bu Bizans anıtsal resmindeki uygulamalara da yansımıştır. Örneğin; anıtsal resimdeki çoğu durumda (mermer, metal vb. çerçevelerin kullanıldığı örnekler dışında) çerçeve betimleme alanı ile bütünleşik haldeydi (*intra-*

¹ José Ortega y Gasset, "Meditations on the Frame", **Perspecta: Theater, Theatricality, and Architecture**, Trans. Andrea L. Bell, 26, 1990, 185-190, s. 187.

² Otto Demus, **Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium**, Boston, Massachusetts, 1964, s. 46.

³ Verity Platt, Michael Squire, "Framing the Visual in Greek and Roman Antiquity: An Introduction", **The Frame in Classical Art: A Cultural History**, (Eds. V.J. Platt, M.J. Squire), Cambridge, 2017, 3-99, s. 49.

⁴ Ernst Hans Gombrich, **The Sense of Order : A Study in the Psychology of Decorative Art**, London, 1984, s. 125.

*compositional*⁵). Resim düzleminin çerçeveleme motifleri ve çerçevelenmiş betimleme tarafından bu şekilde paylaşımı da zaten Bizans sanatı için karakteristik bir durumdu⁶. Bu sebeptendir ki, Bizans çerçevesi aynı zamanda bir ‘betimsel alana’ dönüşmüş; süsleme, yazıtlar ve kimi zaman küçük madalyon portreler çerçevelerin oluşturduğu bu alanlara yerleştirilmişti.

Elbette, anıtsal resimde çerçeveleme açısından öncelikle mimarinin sunduğu olanaklar geçerliydi. Şüphesiz ki mimari, tasvirlerin yerleşimi için uygun biçimde bölümlenmiş yüzeyler sunuyordu (F.1)⁷. Mimarının tasviri çerçeveleyebileceği ve bu çerçevenin onu daha da önemli kılacağına ilişkin düşünce Bizans sanatında yaygındı⁸. Bununla birlikte mimarinin bu işlevinin dekoratif bordürlerle güçlendirilmesi ve resimsel ortama uyumlu hale getirilmesi gerekiyordu. Çerçeve böylelikle mimari yüzeyden resimsel alana dönüşümün gerçekleştiği bir eşik haline gelmişti. Öte yandan kilisenin bütün yüzeylerinin mimarinin oluşturduğu araçlarla bölümlenebilme olanağı yoktu. Özellikle kesintisizce uzanan geniş yan duvarların durumu buydu. Çok sayıda betimlemeden oluşan programın bu geniş yüzeyler üzerine belli bir düzende yerleştirilmesi gerekirdi. Bu durum çerçeveleme için başka araçların varlığını da gerekli kılmıştı. Ayrıca Bizans kilisesinde betimlemeyi çerçeve yoluyla etraftan ayırmakla birlikte, eş-zamanlı olarak onu programla ilişkilendirmek ve programın yerleştirildiği farklı yüzeyleri de birbirine eklemlenmek (artikülasyon) gerekirdi. Yüzeylerin birbirine eklemlenmesi aslında 4. yüzyıl gibi erken bir dönemde daha çok mimari-plastik formlar kullanılarak çözümleniyordu. Çünkü dekorasyonun içeriği çoğunlukla mimari karakterliydi ve resim henüz ikincil bir konumdaydı. Fakat özellikle 5. yüzyıldan itibaren resim giderek dekorasyonda daha fazla yer kaplamaya başlayınca artikülasyon için bu mimari-plastik formların artık kullanılamayacağı anlaşılmıştı. Bunun yerine resimlerin teknik veya malzemesi ile uyumlu resimsel araçların kullanılması gerekiyordu ve bu ihtiyaç süslemeli çerçeve bordürlerinin kullanımına bir ivme kazandırdı⁹. Gerçekten de, örneğin Selanik Rotondası ve Ortodokslar Vaftizhanesi gibi bazı erken dönem yapılarında çerçevelerde yumurta-ok dizisi vb. gibi mimari-plastik formlardan devşirilmiş motiflerin kullanıldığını gözlemlemek bu açıdan şaşırtıcı değildir (G.2,20).

⁵ Çerçevelerin betimlemeyle bütünleşik (*intra-compositional*) ve betimlemeden ayrı (*extra-compositional*) niteliklerine ilişkin tanımlar için bkz: Platt, Squire, a.g.e., s. 13.

⁶ Glenn Peers, **Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium**, University Park Pennsylvania, 2004, s. 4-5.

⁷ Fotoğraf açıklamalarında kaynağı belirtilenler dışında bu makalede kullanılan tüm fotoğraflar yazara aittir (Y. Erdihan).

⁸ Peers, a.g.e., s. 70.

⁹ Demus, a.g.e., s. 45-46.

Elbette böylesi karmaşık bir yapının düzenlenişi sadece betimlemenin sınırlarını kuşatan bir resim çerçevesi ile sağlanamazdı. Bu nedenle anıtsal resimde düzenleme için resim çerçeveleri ile birlikte farklı işlevlere sahip birkaç çerçeve bordürünün daha kullanılması gerekli hale gelmişti. Bunlar yapılarda mimari strüktürün sınırları boyunca yerleştirildiğinden bazı çalışmalarda doğrudan mimariyle ilişkili işlevlere sahip dekoratif bordürler olarak da değerlendirilmiştir¹⁰. Ancak detaylı bir inceleme bu dekoratif bordürlerin çok çeşitli işlevleri ile çerçeveleme sisteminin birer parçası olduklarını göstermektedir. Dekoratif bordürler yoluyla program yatay ya da düşey doğrultuda bölümlenebilmiş, resimsel kabuğun altında kalan mimari strüktür vurgulanmış ve kimi zaman mekan birimleri arasında bir hiyerarşik düzen oluşturulabilmiştir. Böylelikle anıtsal resimde birbirleriyle iç içe geçmiş farklı işlevli birkaç çerçeve kuşağından oluşan; çok-katmanlı, karmaşık bir çerçeveleme yapısı ortaya çıkmıştır (**G.3**). Bu yapıyla Bizans çerçevesi; betimlemeyi kuşatarak onu program içerisinde özerk bir yapı olarak tanımlayan ama aynı zamanda onu programın ayrılmaz bir parçası haline getiren, hiyerarşik katmanları ve mimari strüktürü resimsel olarak okunabilir kılan karmaşık bir işlevler bütünü olarak kendini gösterir.

Bu çok-katmanlı çerçeve yapısının oluşumunu etkileyen; mimarinin ve resim programının yapısı, yüzey karakteri, resimsel anlatım vb. gibi pek çok değişken vardır. Bu değişkenlere bağlı olarak her bir yapı özelinde tasarım, süsleme ve işlev açısından detaylarda farklılıklar ortaya çıktığını gözlemleyebiliriz. Ancak bolca ayrıntı ve istisnai durum olmakla birlikte çerçevelemede bazı temel ilke ve araçların sürekli varlığını gözlemlemek de mümkündür.

Anıtsal resimde çerçeveleme için genel olarak üç ana çerçeve katmanı kullanıldığını tespit edebiliyoruz. Bunları; doğrudan betimlemenin sınırlarını kuşatan ‘resim çerçevesi’ (**G.4**), programın farklı katmanlarını yatay doğrultuda birbirinden ayıran ve böylece yatay bölümleneleme elemanı olarak görebileceğimiz bir ‘taban bordürü’ (**G.5**) ve mimari strüktürü vurgulayan, düşey bölümleneleme elemanı konumundaki bir ‘yapısal bordür’ (**G.6**) olarak tanımlayabiliriz. Tanımlar anıtsal resimdeki çerçeveleme sistemini açıklayabilmek için ilk kez önerilmektedir ve elbette geliştirilmeye açıktır. Ayrıca çalışmamızda temel ilkeleri açıklayabilmek için esnek bir yaklaşımla belli oranda genellemeler yaptığımızı belirtmemiz gerekmektedir. Değerlendirmemiz

¹⁰ Örneğin Marchiori, Bizans kilisesinde dekoratif bordürlerin kullanımıyla ilgili bu saptamayı yapmaktadır. Bkz.: Maria Laura Marchiori, **San Vincenzo ai Volturmo and the Use of Ornamental Borders in Romanesque Wall Painting in Central Italy**, unpublished M.A. Thesis, University of Victoria, 2001, s. 98 vd.

ise daha çok ikonoklazma sonrasında Bizans sanatı ve mimarisinde ortaya çıkan gelişmeler ve özellikle mozaik bezemedeki uygulamalara dayanmaktadır¹¹.

Bu genel düzenlemenin dışında, doğrudan tapınmayla ilişkili *proskinetarion* olarak bilinen bir çerçeve formu da geliştirilmişti. 10. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan proskinetarion daha çok temponun etrafını kuşatan, İsa, Meryem ya da kilisenin patron azizi gibi en çok saygı gösterilen ikonların çerçevelenmesi için kullanılmıştır¹². Mermer veya kimi zaman alçı malzemedan yapılan bu çerçevelerin üst kısımları genelde iki yandaki ince sütunlara oturan yuvarlak ya da üç-dilimli bir kemer ile sonlanırdı. 1164'e tarihlenen Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi'nde, temponun güney kanadındaki proskinetarion (G.7) ve 13. yüzyıla tarihlenen Mistra Metropolis Kilisesi'nde temponun güney ve kuzey kanatlarındaki proskinetarionlar bu formun en ideal örnekleri arasındadır¹³. Bununla birlikte Kıbrıs'ta Panagia Phorbiotissa Kilisesi'nin 14. yüzyılda yapılmış proskinetarionu gibi fresko taklitler de yapılmıştı (G.19). Ayrıca başlangıçta tempon ile ilişkili olsa da proskinetarionların kullanımı Kariye dış narteksindeki örneklerde de gördüğümüz gibi yapının başka bölümlerine de yayılmıştır¹⁴ (G.21).

Bizans kilisesinde dekorasyon elbette sadece resimlerden oluşmayabiliyor; içerik, malzeme, teknik vb. nedenlerle yapıdan yapıya farklılıklar ortaya çıkabiliyordu. Görünüşe göre bu farklılıkların mimari ile resimsel uzamın algılanışı ve çerçeveleme açısından çok ciddi sonuçları oldu ve dekorasyonun yapısına bağlı olarak iki farklı çerçeveleme düzeni geliştirildi. Bunlardan biri; daha çok mozaik bezemede karşımıza çıkan '*mimari karakterli çerçeveleme*' (G.8), diğeri ise çoğunlukla fresko resimde gözlemlenen '*resimsel karakterli çerçeveleme*'dir (G.9). Ancak iki farklı çerçeveleme düzeninin ortaya çıkışı basitçe mozaik ile fresko arasındaki bir teknik farklılığa indirgenemez.

Aslında tarihsel olarak çerçevenin ortaya çıkışı resim sanatında '*düzenli alan*'ın keşfine koşut bir süreç olarak gözükmektedir. Çerçevenin kendine ait bir formu da yoktur, çevrelediği yüzeyin

¹¹ Burada ikonoklazma sonrası gelişmelerle kastımız aslında Otto Demus'un anıtsal resimde 'Orta Bizans Sistemi' ya da 'Klasik Sistem' olarak tanımladığı programa denk düşmektedir. Ancak çerçeveleme açısından bu dönemde ortaya çıkan gelişmelerin nüveleri erken dönemde de gözlemlenebilmektedir.

¹² Laskarina Bouras, Alexander Kazhdan, "Proskinetarion", **The Oxford Dictionary of Byzantium**, New York, III, 1991, s. 1739.

¹³ Sophia Kalopissi-Verti, "The Proskynetaria of the Tempon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception", **Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West**, (Ed. S. E. J. Gerstel), Washington D.C., 2006, 107-134, s. 115-116, fig. 15-16.

¹⁴ Kalopissi-Verti, **a.g.e.**, s. 123 vd.

yapısına bağılı olarak biçimlenir¹⁵. Dolayısıyla çerçevenin yapılandırılması ile resimsel alanın veya yüzeyin karakteri arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bizans kilisesinde de dekorasyon konusundaki tercihler resimleme için iki farklı yüzey karakteri ya da yüzey kavrayışı ortaya çıkarmış gibi gözükmektedir. Muhtemelen buna koşul olarak da çerçevelemede iki farklı uygulama geliştirilmiştir.

Anıtsal resimde mozaik ve fresko iki yaygın tercihti. Mozaik genelde mermerle birlikte kullanılır, tıpkı 11. yüzyılda inşa edilen Hosios Loukas Manastırı Katholikon'unda görülebileceği gibi; geniş duvar yüzeyleri mermerle kaplanırken yapının üst kısımları mozaikle bezenirdi (G.1). Fresko dekorasyonda ise herhangi bir kaplama elemanı kullanılmaz ve resim programı yapının bütününe kesintisiz biçimde yayılırdı¹⁶. Kıbrıs'ta 1192 yılına tarihli Panagia Arakiotissa Kilisesi (G.9) ve Selanik'te 14. yüzyıla tarihli Aziz Nikolaos Orphanos Kilisesi'nde (G.24) freskonun yapının bütününe yayılışı iyi biçimde gözlenebilmektedir. Bu iki uygulama arasındaki farklılık, iki farklı yüzey karakterinin oluşmasına ya da başka bir ifadeyle yüzeyin iki farklı şekilde kavranışına yol açmış ve bu durum çerçevelemeyi de yapısal olarak etkilemiştir.

Mozaik tercih edildiğinde, yan duvarlar mermerle kaplandığından resim programı ancak yapının üst kısımlarına, üst örtü sistemini oluşturan elemanlar (kubbe, tonoz, lünet, niş vb.) üzerine yerleştirilebilirdi. Böylelikle ortaya birbirlerini desteklemek üzere eklemlenmiş, mimari tarafından yapısal olarak çerçevelemiş birimlerden oluşan, uzam içerisinde yayılma özelliğine sahip 'heterojen' bir yüzey çıkmıştır (G.10). Fiziki sınırlılıkları nedeniyle bu yüzeyi oluşturan birimler üzerine çoğu zaman sadece bir sahne ya da tasvir yerleştirilebilirdi. Aynı zamanda bu birimlerin kenarlarının, mozaik tesseraların yerleştirilebilmesi için yuvarlatılması gerekirdi ki, bu teknik detay belirgin çerçeve profillerinin ortaya çıkmasını destekledi¹⁷. Mimarının sağladığı bu fiziksel destek sayesinde heterojen yüzeyde çerçeveler çok daha belirgin bir etki yaratır. Duvarlarda kullanılan mermer kaplamalar da yüzeyde seviye farklılıklarına neden olur ve bölümlenmiş yüzey algısını güçlendirir. Gerçekten de bugün mozaik ve mermerlerle süslenmiş bir yapıya girdiğimizde, bu bizde çok parçalı bir mekan-yüzey izlenimi oluşturur. Örneğin; 11. yüzyılda Sakız Adası'nda inşa edilmiş Nea Moni'nin naosu bu tür bir görünüm sunmaktadır (G.22).

¹⁵ Uşun Tükel, "Resim Göstergebiliminin Bazı Sorunları", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2, 1989, 9-15, s. 9-10.

¹⁶ Robert G. Ousterhout, *Bizans'ın Yapı Ustaları*, Çev. Fügen Yavuz, İstanbul, 2016, s. 254-256.

¹⁷ Paul A. Underwood, *The Kariye Djami*, I, London, 1967, s. 173

Heterojen yüzey yapısını en iyi gözlemleyebileceğimiz örneklerden biri Kariye dış narteksidir. Kubbesel tonozlu birimlerden oluşan dış nartekte sahneler tonozlara ve tonozların altındaki lünetlere dağıtılmıştır. Burada sahnelerin çerçevesini oluşturan şey aslında lünet ya da tonozun fiziksel sınırlarıdır. Doğrudan mimari tarafından bölümlenmiş olan bu yüzey '*farklı parçalardan oluşan bir bütün*' yapısı göstermekteydi (G.8,10).

Freskoda ise duvarlar için kaplama elemanı kullanılmadığından resim programı yapının tüm yüzeylerine kesintisiz biçimde yayılır. Dolayısıyla resimsel alan herhangi bir fiziksel bölünmeye maruz kalmamış, kesintisiz, '*homojen*' bir yüzey olarak karşımıza çıkar¹⁸ (G.9,11). Elbette freskoyla bezenmiş yapının da üst örtü elemanları gibi mimari tarafından bölümlenmiş yüzeyleri vardı. Ancak duvarlarda kaplama kullanılmadığından yapının alt ve üst kısımlarındaki yüzeyler bir bütün haline gelmişti. Bu durumda muhtemelen herhangi bir mimari bölümlenmenin olmadığı düz ve kesintisiz biçimde uzanan yan duvarların sunduğu homojen yüzey yapısı belirleyici oldu ve resimsel alanın bütünü bu yapıya uyarlandı. Kesintisiz bir bütün olarak kavranmış bu homojen yüzeyde çerçeveleme için mimariden sınırlı düzeyde yararlanılabiliyordu. Bu nedenle fresko bezemede mimarinin fiziksel desteğinden yoksun, daha çok resimsel araçlarla oluşturulmuş yapay çerçeve kurguları ortaya çıkmıştır.

1192 tarihli Panagia Arakiotissa Kilisesi homojen yüzeyi iyi biçimde örneklendirmektedir (G.9). Duvarlarda mermer kaplama kullanılmamış ve yapının üst örtü sistemi ile yan duvarları bir bütün halinde tasarlanmıştı. Bu yüzey, farklı parçalardan oluşan bir bütün özelliği gösteren heterojen yüzeyin aksine '*kesintisiz bir bütün*' olarak görülmüş olmalıdır. Böylelikle mimarinin çerçeveleme özelliğinden de sınırlı ölçüde yararlanılabiliyordu. Örneğin doğudaki kubbeli birimin güney duvarı üzerine üç betimleme yerleştirilmiştir (G.11). Üst kısımdaki Meryem'in Ölümü sahnesini çerçevelemek için lünetin fiziksel sınırlarından yararlanılmıştı. Ancak alt kısımda böyle bir olanak bulunmadığından resimsel araçlarla yapay bir bölümlenme yapılmıştır.

Yüzey karakteriyle ilişkili bu iki farklı uygulama çerçevelemenin yapısı, tasarımı ve işlevleri açısından bazı değişikliklere neden oldu. Heterojen yüzeyde gözlemlenen mimari karakterli çerçevelemede, yüzey zaten mimari tarafından sınırlandırılmış birimlerden oluştuğundan (örneğin bir lünet) betimleme ve dolayısıyla çerçevesi görece daha özerk bir alana sahipti. Program içerisindeki sahneler genelde benzer süsleme tasarımına sahip resim çerçeveleri ile

¹⁸ Demus mozaikten freskoya geçişi ve fresko dekorasyonun yüzeyin tümüne yayılışını '*klasik sistemin çözülüşü*' saptaması etrafında incelemektedir. Bkz.: Demus, **a.g.e.**, s. 61-62.

çevrelenirlerdi ancak mimari bölümlenme nedeniyle bunlar arasında fiziksel bir bağlantı ya da süreklilik yoktu. Bu nedenle yüzeyin farklı parçalarını birbiri ile ilişkilendiren yapısal bordür türünden araçların önemi artmaktaydı.

Homojen yüzeyin bir özelliği olarak karşımıza çıkan resimsel karakterli çerçevelenmede ise durum bunun tersine dönmüş gibi görünmektedir. Öncelikle duvarlarda kaplama kullanılmadığından resimleme için çok geniş bir alan ortaya çıkmış ve yapının bütünü kesintisiz bir yüzey olarak tasarlanmıştır. Çok sayıda sahnenin geniş ve kesintisiz bir yüzey üzerine yerleştirilmesi zorunluluğu ortaya şebeke (network) düzeninde bir çerçeveleme yapısı çıkarmıştır (G.12). Geniş ve kesintisiz yüzey nedeniyle, özellikle yan duvarlarda, mimari formlara bağımlı olmayan daha yapay çerçeve formları görürüz. Mimari formlar tarafından çerçevelenmiş yüzeyler de, yüzeyin kesintisiz kavranışı nedeniyle şebeke düzenine eklenmiştir. Bunun sonucu olarak, resim çerçevesi şebeke düzeni içerisinde mimari tarafından yapısal olarak desteklenmiş özerkliğini yitirir. Çerçevelerin tasarımı da heterojen örneklere oranla oldukça basitleşir ve çerçevelenmede genellikle ince, kırmızı renkli basit bantlar kullanılır. Elbette bunun istisnaları vardır. Bazı örneklerde bu ince bantlar arasına geniş ve oldukça süslemeli bordürler yerleştirildiği görülür. Ancak bu tür istisnalar resim programı ile mimari arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanıyormuş gibi gözükmektedir. Örneğin Robert Ousterhout Aksaray'daki Çanlı Kilise freskolarında, freskoda nadiren görülen (ki Kapadokya bölgesi için de oldukça üniktir) oldukça geniş ve süslemeli çerçeve bordürlerini tespit etmişti. Yapı erken 11. yüzyılda inşaa edilmiş dekorasyonuna ise muhtemelen 11. yüzyıl ortalarında başlanmıştır. Ousterhout'a göre çerçevelerde gözlenen ünik nitelikler mimari yüzey ile program arasındaki uyumsuzluğun, yapı ustaları ile ressamlar arasındaki uyumsuzluğun bir sonucudur. Ressamlar da muhtemelen Konstantinopolis gibi büyük bir merkezden gelmişlerdi. Dolayısıyla Ousterhout'un bulguları yüzey ve resim programı arasındaki uyumsuzluğun sonucunun çerçevelenmeye yansımaları göstermektedir¹⁹. Benzer bir durum Sultanahmet'teki Azize Euphemia Kilisesi freskolarında da gözlenir. Burada da muhtemelen programın yüzeye simetrik yerleşimi için geniş bordürler

¹⁹ Robert G. Ousterhout, *A Byzantine Settlement in Cappadocia*, Washington D.C., 2005, s. 46, 51, 60-61, 75-76, plates 7-11.

kullanılmıştır²⁰. Ancak bu durumlarda da sahneye bitişik resim çerçeveleri basit bantlardan oluşur, süslemeli bordürler ise bunlar arasına yerleştirilirdi.

Tarihsel metinlerde Bizanslıların bu iki düzenleme arasındaki farklılıklara duyarlı olduklarına işaret eden ifadelere rastlarız. Örneğin Kariye'nin 14. yüzyıldaki banisi Theodoros Metokhites nartekslerdeki mozaikleri anlatırken “*aralıklarla yerleştirilmiş*”²¹ ifadesini kullanıyordu ki bu; heterojen yüzeyde, mimari karakterli çerçevelenmede ortaya çıkan görünümü özetleyen bir ifade olarak kabul edilebilir.

Benzer değişiklikler programın yatay ve düşey bölümlenmesi için tasarlanmış bordürlerin kullanımında da gözlemlenir. Programı yatay düzlemde katmanlara ayırmak için taban bordürü kullanılmıştır. Taban bordürü genellikle mekanı boydan boya, kesintisiz biçimde dolanan tek bir bordür olarak tasarlanırdı (G.5,8). Mozaik dekorasyonda, yapının üst kısımlarında yer alan resimlerin hemen altına yerleştirilir²² ve böylelikle üst kısımdaki mozaik resimler ile alttaki mermer kaplamalı alanı, yani dekorasyonun iki farklı katmanını birbirinden ayırır. Öte yandan, taban bordürü yoluyla duvar yüzeyinden çıkıntı yapan kaplamalar nedeniyle tam olarak görülmeleri zor olan sahneler de bir parça yükseltilmiş olur ve zeminden daha iyi görülmeleri sağlanırdı²³. Kıbrıs'ta 6. yüzyıla tarihlenen Panagia Angeloktistis Kilisesi apsis mozaiği (G.23) ve Kariye narteks mozaiklerinde kullanılan taban bordürleri (G.5) bunun belirgin örnekleridir.

Homojen yüzeyli iç mekanlarda duvar kaplaması olmaması ve genel olarak çerçevelemenin tek-tip basit bantlarla bir şebeke düzenine dönüşmesi sonucu dekoratif bordürlerin en azından

²⁰ Engin Akyürek, **Khalkedon'lu (Kadıköy) Azize Euphemia ve Sultanahmet'teki Kilisesi**, İstanbul, 2002, s. 101-102.

²¹ “*Hoş ve göz alıcı çoğu altın yıldız, tessera işleri var orada: tavana aralıklarla yerleştirilmiş,...*” Aktarım için bkz: J. M. Featherstone, “Metokhites'in Şiirleri ve Khora”, **Kariye Camii, Yeniden (The Kariye Camii Reconsidered)**, İstanbul, 2011, 189-213, s. 200.

²² Yapının üst kısımlarına yerleştirilmiş mozaik resimlerde genel olarak resim çerçevesi sahneyi dört yanından kuşatmazdı. Alt kenarlar için ya farklı bir bordür tasarlanır ya da doğrudan taban bordürü üzerine oturtulurdu. Bu erken dönemden beri gözlemlenebilir ancak özellikle ikonoklazma döneminden sonra taban bordürünün bir standart olarak varlığı açıktır.

²³ Yapının üst bölümlerine yerleştirilmiş sahneleri korniş ya da kaplama hizasından yükselterek daha iyi görülmelerini sağlamak için bir diğer yöntem: basit, boyanmış sıvalardan oluşan çerçevelerin (*painted mortar frame*) kullanımınıdır. Bu durumdaki sahnelerin alt kenarları zaten zorlukla görülebildiğinden çoğu zaman maliyet açısından ucuz ve uygulama açısından basit bu sıva çerçeveler tercih edilmiştir. Aslında bunlar sıva üzerinde tesseraların yerleştirildiği katmanın (setting bed) bir parçasıdır ve tesseralı yüzeyin dışına taşarak mozaığın tamamı ya da bir kenarı için çerçeve oluştururlar. Tasarım süreçlerinde de çok önemli rolleri olduğu tespit edilmiştir. Bkz.: Pelli Mastora – Konstantinos T. Raptis (2008) “The Re-discovery of Painted Mortar Frames of Wall Mosaics: Presentation, Examination and Evaluation as Integral Parts of the Mosaic Decoration”, **Proceedings of the 10th Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics**, Palermo 20-26 October, 2008, 490-495, s. 490, 492-493.

mozaikteki gibi kullanılmayacakları açtı. Bununla birlikte Bizanslı ustalar dekoratif bordürleri fresko bezemenin gereklerine uyarlamış gibi gözükmektedirler. Duvar kaplamasının olmaması taban bordürünün gerekliliğini ortadan kaldırmış gibiydi ki bazı yapılarda kullanılmadığını gözlemleyebiliyoruz. Panagia Arakiotissa Kilisesi (G.9) ve Selanik Aziz Nikolaos Orphanos Kilisesi'nde (G.24) gözlemlediğimiz durum budur. Ancak bazen mozaik dekorasyona özgü görünümünün freskoda taklit edilmesi bu tür bordürlerin kullanımını da beraberinde getirdi. Örneğin Kariye güney şapelinde duvarların alt kısımlarına mermer taklidi süslemeler işlenmiş, mekan boydan boya dolanan bir taban bordürü de bu bezemeler ile üst kısımda yer alan tasvirler arasında yerleştirilmiştir (G.13). Studenica'daki Joachim ve Anna Kilisesi'nde ise duvarların üst kısımlarında yer alan öyküsel sahneler ile alt kısımlarına yerleştirilmiş ikonik tasvirlerin programın farklı katmanları gibi düşünüldüğü görülmektedir. Dolayısıyla taban bordürü de bu iki katmanı birbirinden ayırmak üzere kullanılan bir araca dönüşmüştür (G.14).

Doğrudan mimari strüktür ile bağlantılı yapısal bordürler ise strüktürel elemanların veya birimlerin sınırları boyunca uzanırlar. Bunlar öncelikle mimari strüktürü resimsel olarak tanımlanabilir kılan araçlardı (G.6,15). Ayrıca, özellikle mimari karakterli çerçevelemede, yüzey bölümlenmiş ve uzamsal biçimde dağılmış olduğundan aradaki bağlantıları (artikülasyon) sağlamak için yapısal bordür çok işlevsel bir araç haline gelmiştir.

Ancak resimsel karakterli çerçeveleme düzeni ile sonuçlanan homojen yüzeyin kesintisizce uzanan, bölümlenmemiş tasarımı artikülasyonun sağlanması için yapısal bordürün varlığına bu denli ihtiyaç duymuyordu. Çünkü şebeke düzenindeki çerçeveleme zaten bu bağlantıları sağlamış durumdaydı ve ayrıca mimari strüktürün tanımlanması da yine bu yapı içerisinde gerçekleştirilebiliyordu (G.9,11). Bununla birlikte Bizanslı ustalar fresko dekorasyonunun doğasındaki bazı sorunları aşmak için yapısal bordürlerin önemini farkına varmış gibi gözükmektedirler. Yüzeyin homojen yapısı ve tek-tip çerçeveleme araçlarının kullanımı fresko dekorasyonunun genelinde bir tek-düzeliği de beraberinde getirmişti. Oysa ki hem mimari hem de resim programı içerisinde belli bir hiyerarşi de söz konusuydu. Dolayısıyla, bu tek-düzeliği aşmak, hiyerarşiyi düzenleyebilmek, bazı birimleri ya da tasvirleri öne çıkarmak adına yapısal bordürler kullanılmış gibi gözükmektedir. Örneğin; yine Kariye güney şapelinde, programın odağını oluşturan apsisdeki Anastasis sahnesi üzerine bu türden bir bordür yerleştirilmiş olduğu görülür (G.16). Böylelikle hem apsisin mekan içerisindeki hem de tasvirin program içerisindeki önemi vurgulanmıştır. Göreme Karanlık Kilise'de İsa'nın Çarmıha Gerilmesi sahnesinin üst

kısmına yerleştirilen bordür²⁴ ile Panagia Arakiotissa Kilisesi kubbesinde Pantokrator tasvirini çevrelemek için de (G.25) bu tür bordürlerin kullanıldığı görülmektedir.

Çerçevelemede mozaik ya da fresko tercihinden kaynaklanıyormuş gibi gözükken bu farklılıkların aslında doğrudan yüzeyin karakteriyle ilişkili olduğunu gösteren açık kanıtlar vardır. Örneğin Ravenna'daki San'Apollinare Nuovo Bazilikası mozaiklerinde kullanılan çerçeveler bu bağlamda iyi bir karşılaştırma olanağı sunar. Bu 6. yüzyıl yapısında mozaikler nefleri ayıran sütun dizileri üzerinde yükselen duvarlarda yer almaktadır. Dekorasyonda mozaik kullanılmış olsa da çerçeveleme freskodaki şebeke düzenine benzemektedir (G.17). Çünkü mozaikler kesintisizce uzanan homojen bir yüzeye yerleştirilmişlerdi ve büyük olasılıkla yüzeyin bu karakteri nedeniyle çerçevelemede tek-tip bantlardan oluşan şebeke düzeni tercih edilmişti. Ernst Kitzinger'in altını çizdiği gibi²⁵ San'Apollinare Nuovo'daki bu çerçeveleme düzeni fiziksel (yapısal) bir özden yoksundu. Bu aslında resimsel karakterli çerçevelemenin geneli için geçerli olabilecek bir vurgudur.

Anıtsal resimde yüzeyin homojen ve heterojen olmak üzere iki farklı kavranışına ilişkin saptama çerçevelerde kullanılan süslemelerin incelenmesi ile de desteklenebilir. Gerek motif seçkisi gerekse tasarım açısından süslemenin sadece dekoratif bir unsur olarak kullanılmadığı görülebilecektir. Bu da bizlere Bizanslı ustaların bilinçli tercihlerinin ne düzeyde olduğuna ilişkin bir fikir vermektedir. Aslında Grekçe'de *kosmos* terimi hem evren (evrensel düzen) hem de süsleme anlamlarını içermekteydi²⁶. Dolayısıyla düzen, çerçeve ve süsleme arasındaki bu terminolojik ilişki konumuz bağlamında kayda değerdir. Bununla birlikte süsleme, yüzey ve mekan algısı ile anlatıma ilişkin belli yönlendirmeler için pratik yararlar sağlamış gibi de gözükmektedir.

Mimari karakterli çerçevelemede çerçeveler oldukça süslemeli ve tasarımlar çeşitlidir. Çerçevelemeyi oluşturan kuşaklarda farklı süsleme tasarımlarına sahip bordürler kullanılır (G.3, 15). Böylelikle kuşaklar arasındaki katmanlaşma çok daha açık biçimde gözlenebilmektedir.

Homojen yüzeydeki resimsel karakterli çerçevelemede ise süsleme daha kısıtlı ama doğrudan işlevsel amaçlarla kullanılmış gibidir. Şebeke düzenindeki resim çerçevelerinde hemen hiç

²⁴ Buket Coşkun, 11. Yüzyılda Kapadokya Bölgesi'ndeki İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilme Sahneleri, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2009, s. 231, fig. 44.

²⁵ Ernst Kitzinger, **Byzantine Art in the Making, Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art: 3th – 7th Century**, Cambridge, 1995, s. 63.

²⁶ Veronica della Dora, **Landscape, Nature, and the Sacred in Byzantium**, Cambridge, 2016, s. 63.

süsleme ögesine rastlanmaz. Bunlar çoğunlukla basit renk bantları olarak tasarlanmışlardır (G.12). Görünüşe göre süsleme fresko bezemeye özgü bir takım gereksinimleri karşılamak üzere alternatif bir amaçla kullanılmış ve sistemin resim çerçevesi dışındaki bordürleri üzerine kaydırılmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi freskonun yüzeyi bütünlüklü, homojen bir yüzey olarak kavrayışı ve tek-tip çerçevelerin kullanılması programın genelinde bir tek-düzelik yaratmaktaydı. Ancak hem mimaride hem de resimsel programın yapısında bir hiyerarşi vardı ve bunun açık hale getirilmesi gerekiyordu. Böylelikle süslemeden arındırılmış resim çerçevelerinin aksine, zengin süslemeli bordürler yoluyla yapı içerisindeki önemli birimler ya da tasvirler öne çıkarılmış, odak haline getirilmişlerdir (G.16).

Aynı zamanda bu süslemelerde kullanılan motiflerin seçiminde de algılamaya ilişkin bilinçli tercihler yapıldığını gösteren işaretler vardır. Örneğin homojen yüzeyde kullanılan dekoratif bordürlerde heterojen yüzeyde pek karşılaşmadığımız formlar ve motifler görürüz. Özellikle korniş, konsol vb. mimari-plastik formların fresko taklitleri ve üç-boyutlu yansıamalar oluşturacak şekilde düzenlenmiş geometrik tasarımlar bu tür bordürlerde sıkça kullanılmıştır (G.18). Bu detayları da, yine resimsel yüzeyi homojen olarak tasarlanmış iç mekanda ortaya çıkan tek-düzeliği ve iki-boyutluluk algısını aşmaya yönelik girişimler olarak değerlendirebilmemiz mümkündür.

Bizans anıtsal resminde çerçeve sadece dekoratif bir öge değildi. Çok sayıda sahnenin belli bir program içerisinde bir araya getirilişinde çerçevenin düzenleyici işlevlerinin büyük önemi vardı. Çerçeve Bizans kilisesinde yalnızca betimlemeyi çevresinden ayırmakla kalmıyor aynı zamanda onu programın ayrılmaz bir parçası haline getiriyordu. Çok sayıda sahnenin belli bir düzende bir araya getirilmesi karmaşık bir sorundu ve elbette klasik anlamıyla salt bir resim çerçevesi ile bu sağlanamazdı. Bu nedenle anıtsal resimde farklı işlevlerdeki bordürlerin birbirine eklenmesiyle oluşan, çok-katmanlı bir çerçeve sistemi ortaya çıktı.

Bununla birlikte, mozaik ve freskoda kullanılan çerçeveler ve çerçeveleme sistemi açık farklılıklar ortaya koyar; bu da bizi ister istemez farklılığın kaynağını teknik detaylarda aramaya götürebilir. Ancak daha yakın bir inceleme Bizans'ta mozaik ve fresko dekorasyonun doğaları gereği iki farklı yüzey karakteri oluşturduğunu ve buna bağlı olarak iki farklı çerçeveleme sistemi geliştirildiğine işaret eder. Bu, resimlerin yerleştirildiği yüzey ile çerçeve arasındaki yapısal ilişkinin sonucudur.

Çerçevelemedeki önemli bir unsur da süslemedir. Süsleme bir yandan çerçeveyi dekoratif bir öğeye dönüştürürken diğer yandan da yüzeyin ve mekanın algılanışı açısından önemli işlevler üstleniyor gibi gözükmemektedir.

Dolayısıyla Bizans sanatında çerçeve yapısal önemi olan, çok-işlevli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle çerçeveler üzerine yapılan çalışmaların geliştirilmesinin Bizans sanatı ve mimarisi araştırmalarına önemli katkılar sağlayacağını düşünmemiz mümkündür.

Kaynakça/References

- AKYÜREK, Engin, **Khalkedon’lu (Kadıköy) Azize Euphemia ve Sultanahmet’teki Kilisesi**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 2002.
- BOURAS, Laskarina; Alexander Kazhdan (1991), “Proskinetarion”, **The Oxford Dictionary of Byzantium**, (Eds. A. Kazhdan vd.), Oxford University Press, New York 1991, III, s. 1739.
- COŞKUNER, Buket, 11. Yüzyılda Kapadokya Bölgesi’ndeki İsa’nın Doğumu ve İsa’nın Çarmıha Gerilme Sahneleri, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2009.
- DEMUS, Otto, **Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium**, Boston Books, Boston – Massachusetts, 1964.
- DORA, Veronica della, **Landscape, Nature, and the Sacred in Byzantium**, Cambridge University Press, Cambridge, 2016.
- FEATHERSTONE, J. M., “Metokhites’in Şiirleri ve Khora”, **Kariye Camii, Yeniden (The Kariye Camii Reconsidered)**, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2011, 189-213.
- GASSET, José Ortega y, “Meditations on the Frame”, **Perspecta: Theater, Theatricality, and Architecture**, (Trans. Andrea L. Bell), 26, 1990, 185-190.
- GOMBRICH, Ernst Hans, **The Sense of Order : A Study in the Psychology of Decorative Art**, Phaidon Press, London, 1984.
- KALOPISSII VERTI, Sophia, (2006), “The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception”, **Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West**, (Ed. S. E. J. Gerstel, Dumbarton Oaks), Washington D.C., 107-134.
- KITZINGER, Ernst, **Byzantine Art in the Making, Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art: 3th – 7th Century**, Harvard University Press, Cambridge, 1995.
- KOURKOUTIDOU–NIKOLAIDOU, E., A. Tourta, **Wandering in Byzantine Thessaloniki**, Kapon Editions, Athens, 1997.
- MARCHIORI, Maria Laura, **San Vincenzo ai Volturmo and the Use of Ornamental Borders in Romanesque Wall Painting in Central Italy**, Unpublished M.A. Thesis, University of Victoria, 2001.
- MASTORA, Pelli; KONSTANTINOS, T. Raptis, “The Re-discovery of Painted Mortar Frames of Wall Mosaics: Presentation, Examination and Evaluation as Integral Parts of the Mosaic Decoration”, **Proceedings of the 10th Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics**, Palermo 20-26 October 2008, 490-495.
- MOURIKI, Doula, **The Mosaics of Nea Moni on Chios**, The Commercial Bank of Greece, Athens, 1985.
- OUSTERHOUT, Robert G., **A Byzantine Settlement in Cappadocia**, Dumbarton Oaks Studies XLII, Washington D.C., 2005.

- OUSTERHOUT, Robert G., **Bizans'ın Yapı Ustaları**, Çev. Fügen Yavuz, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2016.
- PEERS, Glenn, **Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium**, Pennsylvania State University Press, University Park Pennsylvania, 2004.
- PLATT, Verity; SQUIRE, Michael, "Framing the Visual in Greek and Roman Antiquity: An Introduction", **The Frame in Classical Art: A Cultural History**, (Eds. V.J. Platt, M.J. Squire), Cambridge University Press, Cambridge, 2017, s.3–99.
- REINER, Friederike, **Die Panagia Arakiotissa von Lagoudera, Zypern: Bildstrategien im Kirchenraum**, Diplomarbeit, Universität Wien, 2008.
- SQUIRE, Michael, "Framing the Roman "still life": Campanian Wall-painting and the Frames of Mural Make-believe", **The Frame in Classical Art: A Cultural History**, (Eds. V.J. Platt, M.J. Squire), Cambridge University Press, Cambridge, 2017, s.188-253.
- STYLIANOU, A, Judith, **The Painted Churches of Cyprus**, Leventis Foundation, Nicosia, 1997.
- TÜKEL, Uşun, "Resim Göstergesbiliminin Bazı Sorunları", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, 2, 1989, s.9-15.
- UNDERWOOD, Paul A, **The Kariye Djami**, I, Routledge & Kegan Paul, London, 1967.
- VOJVODIĆ, Dragan, "Родословне представе и идеја прародитељства у манастиру Студеници (Genealogical Concepts and the Idea of Ancestry in the Studenica Monastery)", **Studenica Monastery: 700 Years of the King's Church**, (Eds. L. Maksimovic, V. Vukasinovic), Belgrade, 2016, 253 – 265.



G.1 - Hosios Loukas Manastırı, Katholikon naosu, Distomo - Yunanistan, 1020 civarı



G.2- Selanik Rotondası, kubbe, 5. yüzyıl



G.3 - Kariye, dış narteks, 1315 – 1320/21



G.4 - Hosios Loukas Manastırı, Katholikon narteksi, Distomo - Yunanistan, 1020 civarı



G.5- Kariye, dış narteks, 1315 – 1320/21



G.6- Galla Placidia Mozolesi, kubbe, Ravenna, 5. yüzyıl



G.7- Aziz Panteleimon Kilisesi, Nerezi, 1164 (Kalopissi-Verti 2006: 111, fig. 4)



G.8- Kariye, dış narteks, 1315 – 1320/21



G.9- Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos, Lagoudera – Kıbrıs, 1192, (Reiner 2008: 104, fig. 21)



G.10- Kariye, dış narteks, 1315 – 1320/21



G.11- Panagia Arakiotissa Kilisesi, naos, Lagoudera – Kıbrıs, 1192, (Reiner 2008: 107, fig. 24)



G.12- Panagia Phorbiotissa Kilisesi, naos, Asinou – Kıbrıs, 14. yüzyıl, (Stylianou 1997: 131, fig. 66)



G.13- Kariye, güney şapel, 1315 – 1320/21



G.14- Studenica Manastırı, Joachim ve Anna Kilisesi, naos güney duvarı, Sırbistan, 1313/14, (Vojvodić 2016: fig. 2)



G.15- Kariye, iç narteks, 1315 – 1320/21



G.16- Kariye, güney şapel, 1315 – 1320/21



G.17- San'Apollinare Nuovo Bazilikası, naos, Ravenna, 6. yüzyıl



G.18- Kariye, güney şapel, 1315 – 1320/21



G.19- Panagia Phorbiotissa Kilisesi, naos, Asinou – Kıbrıs, 14. yüzyıl (Stylianou 1997: 133, fig. 68)



G.20- Ortodoklar Vaftizhanesi, kubbe, Ravenna, 5. yüzyıl



G.21- Kariye, dış narteks,
1315 – 1320/21



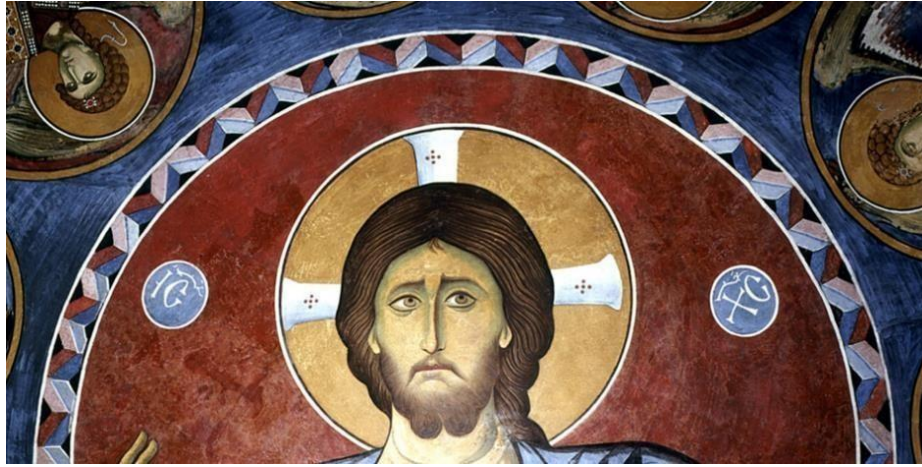
G.22- Nea Moni, naos, batı yönüne bakış, Sakız Adası, 11. yüzyıl, (Mouriki 1985: II, fig. 129)



G.23- Panagia Angeloktistis Kilisesi, apsis, Kıbrıs, 6. yüzyıl (Dumbarton Oaks Arşivi)



G.24- Hagios Nikolaos Orphanos Kilisesi, Selanik, 14. yüzyıl, (Kourkoutidou-Nikolaidou, Tourta 1997: 74, fig. 82)




G.25- Panagia Arakiotissa Kilisesi, kubbe, Kıbrıs, 1192, (Dumbarton Oaks Arşivi)

Başvuru	:	15.01.2018
Kabul	:	02.07.2018

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0004

Erzurum Narmanlı Camii Ahşap Mahfilindeki Kalemîşi Süslemeler

Selma Gül*

 [orcid.org/ 0000-0003-3131-4160](https://orcid.org/0000-0003-3131-4160)

Öz

Narmanlı Camii Erzurum'un Narmanlı mahallesinde olup Çifte Minareli Medresenin hemen doğusunda yer almaktadır. Caminin giriş kapısında yer alan Veysi Efendi'nin hazırladığı dört satırlık mermer kitabenin son mısrası yapım yılı olarak ebcet hesabına göre H.1111 / M. 1738 yılını gösterir. Camii Sultan I. Mahmud (1730-1754) Dönemi'nde Narmanlı Hacı Yusuf Efendi tarafından yaptırılmıştır. Vakfiyesi caminin inşasından çok sonra H.1189 / M.1775 yılında tescil ettirilmiştir. Vakfın sahibi babası Salih'tir. Kendisi dedesinin adını almıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul pek çok alanda olduğu gibi sanatsal alanda da yeniliklerin öncülüğünü yapmıştır. Bu yenilikler zamanla payitaht sınırlarını aşarak başkentle bağlarının bir sembolü olması açısından Anadolu'daki ileri gelenlerin inşa ettirdiği yapıların mimarisine ve dekorasyonuna da yansımıştır. III. Ahmed dönemi sanatının Batılılaşma etkilerinin yanı sıra, Hint-İran esintileri taşıdığı araştırmacılar tarafından pek çok kez dile getirilmiştir. Bu doğu esintileri I. Mahmud döneminin sonuna kadar da devam etmiştir. Bu makale de İstanbul etkisi altında Erzurum'da inşa ettirilen Narmanlı Camii'nin ahşap mahfilindeki süslemelere uygulanan kompozisyonun doğu esintileri taşıdığı ve Osmanlı sanatındaki yorumu üzerinde bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Erzurum • Narmanlı Camii • Kalemîşi • Ahşap • Süsleme

Painted Decoration On the Wooden Tribune Of Erzurum's Narmanlı Mosque

Abstract

The Narmanlı Mosque is in the Narmanlı neighborhood of Erzurum, and it is located to the east of the Twin Minaret Madrasah. The last line of the four-line marble epigraph, prepared by Veysi Efendi and found at the entrance gate of the mosque, shows the year H.1111/C.1738 for its construction according to the abjad calculation. The mosque was built by Narmanlı Hacı Yusuf Efendi during the reign of Sultan Mahmud I (1730–1754). Its foundation was registered in H.1189/C.1775, long after the construction of the mosque. The foundation's owner is his father Salih. He took his grandfather's name.

* Selma Gül (Dr.), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul, Türkiye. Eposta: selmagul02@gmail.com.

Istanbul, the capital of the Ottoman Empire, has been a pioneer not only of artistic innovations but also of many other areas. Over time, these innovations were also reflected in the architecture and decorations of the buildings built by the elders of Anatolia, in terms of being a symbol of their relationship with the capital having surpassed the limits of the "payitaht." In addition to the Westernization of art in the Ahmed III period, researchers have stated many times that it had also inspired Hindi-Iranian art. These Eastern inspirations continued until the end of the Mahmud I period. In this article, an evaluation is made on eastern inspirations found in the composition applied to the ornaments in the wooden tribune of the Narmanlı Mosque, which was built in Erzurum under the influence of Istanbul, and its interpretation in Ottoman art.

Keywords

Erzurum • Narmanlı Mosque • Painted Decoration • Wooden • Ornament

Narmanlı Camii Erzurum'un Narmanlı mahallesinde olup Çifte Minareli Medresenin hemen doğusunda yer almaktadır. Caminin giriş kapısında yer alan Veysi Efendi'nin hazırladığı dört satırlık mermer kitabenin son mısrası yapım yılı olarak ebce hesabına göre H.1111 / M. 1738 yılını gösterir. Cami Sultan I. Mahmud (1730-1754) döneminde Narmanlı Hacı Yusuf Efendi tarafından yaptırılmıştır. Vakfiyesi caminin inşasından çok sonra H.1189 / M.1775 yılında tescil ettirilmiştir. Vakfın sahibi babası Salih'tir. Kendisi dedesinin adını almıştır. Kitabesi¹;

Narmanî Hacı Yusuf cami'i itdi bina.
Ola Makbul-i Huda idüb gavs-ı Hur-i cinan

Fikr tarihin iderken Veysiya Hâtif dedi:
Ma'bed-ecell-i ibadet secdegâh-i ârifin

şeklindedir. Bir rivayete göre Narmanlı Hacı Yusuf namıyla bilinen kişi akşam vakitlerinde yanındaki hizmetkârıyla bir yere gidiyormuş. Hizmetkâr Hacı Yusuf'un önünde elinde kandille ilerlerken nedense Hacı Yusuf öne geçiyor hizmetkârı elinde kandille arkada kalıyor. Hacı Yusuf ilerlerken ayağı bir tümseğe takılıp düşüyor. Hizmetkârı "Ağam" diyor. "Arkada olan ışığın kimseye faydası olmaz, herkes ışığını kendi götürmeli". Bunun üzerine sözü çok anlamlı bulan Hacı Yusuf, malının mülkünün bir kısmını fakire fukaraya verir. Hizmetkârını azad edip, bir de cami yaptırmaya karar verir. Böylelikle Narmanlı Camii'ni yaptırmış olur. Önceleri hayli derme çatma yapıldığı söylenen camiyi gören dönemin Valisi "Buradan iyi han olur" deyince Yusuf Efendi üzülür "Bu kadar para harcatıp cami yaptırdım siz han olur diyorsunuz, sebep ne?" diye sorunca Vali derme çatmalığına işaretle "Isıtması zor olur" der. Bunun üzerine de Yusuf Efendi çok daha fazla para harcayarak bugünkü yapıyı inşa ettirir.²

Kare planlı, kubbeli, düzgün kesme taştan inşa edilmiş küçük ölçekli bir yapı olan Narmanlı Camii'nin kubbesine tromplarla geçilir (G.1).³ Güneyinde mukarnas kavsaralı sade bir mihrap ve yenilenmiş ahşap minber yer almaktadır. Kuzeyinde sekiz destek üzerinde oturan ahşap kadınlar

¹ İbrahim Hakkı Konyalı, **Abideleri ve Kitabeleri İle Erzurum Tarihi**, Erzurum Tarihini Araştırma ve Tanıtma Derneği Yayınları:2, Ercan Matbaası, İstanbul, 1960, s.254-255. Hamza Gündoğdu, **Erzurum Tarih ve Medeniyet Erzurum Tarihi Eserler Albümü**, Türkiye Yazarlar Birliği Vakfı, Ankara, 2010, s.106, Enver Konukçu, **Selçuklulardan Cumhuriyete Erzurum**, Erzurum Ticaret ve Sanayi Odası Yardım, Araştırma ve Geliştirme Vakfı, Ankara, 1992, s.248, **Şehr-i Mübarek Erzurum**, Haz.: Ayhan Kara, Erzurum Belediyesi Kültür Yayınları, Ankara, (t.y.), s.159.

²Erdal Beyaz, Miraç Bozal, **Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü Narmanlı Camii Teknik Raporu**, Erzurum Rölöve Anıtlar Müdürlüğü, t.y.

³ Hamza Gündoğdu, Ahmet Ali Baysan, Muhammet Aslan, **Sanat Tarihi Açısından Erzurum**, Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayını, Erzurum, 2010, s.151.

mahfili yer alır. Caminin girişinde kubbeyle örtülü beş bölümlü bir son cemaat yeri bulunmaktadır. Son cemaat yerinin giriş kapısının önündeki kubbe kimeri diğerlerinden daha yüksek ve geniştir (G.2). Kubbesinin eteklerinde Kur'an'dan alınmış bir yazı bordürü bulunmaktadır. Caminin etrafında haziresi yer alır. Caminin önünde duvarla çevrilmiş küçük mezar alanında Narmanlı Hacı Yusuf ve ailesine ait olduğu söylenen mezarlar yer alır.⁴ Caminin doğusunda ve güneyinde yer alan hazirede ise devlet kademesinde çalışmış kişilerin, şehrin önde gelenlerinin ve yakınlarının kabirleri bulunmaktadır.

Narmanlı Camii'nde 2015-2016 arasında yapılan restorasyonda caminin haziresinde 23 kayıp mezar ortaya çıkarılmış ve restorasyon öncesi beyaz boya ile boyanan ahşap mahfilde yağlı boya raspası yapılarak alttaki esas dokuya ulaşılmış ve 18. yüzyılın en yaygın dekorasyonlarından biri olan kalemşi ile yapılmış bitkisel bezemeler günyüzüne çıkarılmıştır⁵ (G.3-4).

Sekiz ahşap sütunun taşıdığı kaş kemerli kadınlar mahfilinde ahşap sütunların başlıkları mukarnaslarla bezenmiştir (G.5-6). Kemerlerin üzerinde ise yine ince bir mukarnas frizi yer alır. Friz üzerinde ise mahfilin korkulukları bulunur. Bitkisel bezemeler kemer aynalarında yatay olarak; ahşap sütunların başlıklarına kadar olan bölümlerinde ise dikey olarak görülmektedir. Bitkisel bezemelerde siyah, krem ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Bir kısmı tahrip olmasına rağmen sümbül, karanfil, lale, anemon (ya da gül) ve servi, bezemelerde kullanılan çiçek ve ağaç motifleri olarak tespit edilebilmektedir (G.7-8).

Ahşap mahfilin dekorasyonunda kullanılan birbirinden farklı çiçekler aynı topraktan çıkıyormuş hissi verecek şekilde tasvir edilmişlerdir. Yetmiş çiçek motifi arasına servi motifleri yerleştirilerek kompozisyona bir simetri ve hareket getirilmiştir (G.9-10). Karanfil, lale, anemon ya da gül ve servi motifleri kemer aynalarında kullanılırken, sümbül ve menekşe motifleri ahşap sütunların mukarnas başlıklarına kadar olan dikey dikdörtgen bölümde kalemşi siyah boyayla yapılmış bir çerçeve içine yerleştirilmiştir (G.11). Sümbül motifleri kıvrılan dallar üzerinde çiçeklerle birlikte tasvir edilmiştir. Kemer köşeleri de çok tahrip olduğu için tam belirlenemeyen fakat karanfil olduğu tahmin edilen çiçeklerle bezenmiştir.

⁴ Canan Hanoğlu, Erzurum Merkezde Camii Hazirelerinde Bulunan XVIII.-XIX. Yüzyıl Mezar Taşları, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2006, s.143.

⁵ 2015-2016 yılındaki restorasyonla ortaya çıkarılan ahşap mahfildeki bezemeler söz konusu yıldan önce beyaz boya ile boyanmış bir vaziyette olduğundan yapı ile ilgili hiçbir çalışmada ahşap mahfildeki bezemelere değinilmemiştir. 09.10.2017 tarihinde ziyaret edilen camide ahşap mahfilin orijinal dokusu ve üzerindeki bezemeler tarafımdan fotoğraflanmıştır.

Bezelerin Değerlendirilmesi

Ahşap mahfilin kemer köşelerindeki bahardalı biçimindeki karanfil bezemeleri bu üslubuyla 16. yüzyıl yapılarındaki özellikle pencere alınlıklarında görülen çini bezemelerdeki bahardalı motiflerine benzerliği açısından klasik üslupta bezemeler olarak değerlendirilebilir. Mahfilin kemer üstlerinde görülen yatay yerleştirilmiş bezemeler ise 18. yüzyılın tipik mimari dekorasyonu olan natüralist üslupta çıktığı toprağı gösterir bir biçimde tasvir edilen çiçekler olmakla birlikte, Osmanlı sanatındaki öncülere Muhibbî Dîvânı'nda görülebilmektedir. Muhibbî Dîvânı, Kanuni Sultan Süleyman'ın üç binin üzerinde şiirinin yer aldığı ve şükûfe üslubunun yaratıcısı Kara Memi tarafından tezhiplenen kitaptır.⁶ Bu eserle Osmanlı sanatında ilk natüralist üslubu başlatan Kara Memi, Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran seferi dönüşünde Tebriz'den Amasya'ya getirdiği Şah Kulu'nun öğrencisidir. Dolayısıyla Kara Memi kendine has bir üslup ortaya koyarak Osmanlı'nın klasik bezeme şekillerini yaratsa da, hocasından dolayı eserlerinde Tebriz etkisi de söz konusu olmalıdır. Kara Memi'nin Topkapı Sarayı'ndaki Safevi yazmalarından haberi olduğu da varsayılırsa bu yazmalardaki tezhiplerden ilham almış olabilir. Nitekim 15. ve 16. yüzyıl Safevi minyatürlerinde sahenin zeminine dağılmış, topraktan çıkan çiçek tasvirleri sıkça görülebilmektedir.⁷ Dolayısıyla Osmanlı başkenti İstanbul ve ondan feyz alan Anadolu yapılarında görülen bu tür doğanın içindeymiş gibi resmedilen topraktan çıkan çiçek bezemeleri, Osmanlı ve Babüri topraklarında alınıp satılıyor olması gereken Avrupa resimli botanik kitaplarından⁸ alınmış olacağı gibi, bu bezemelerde saray kütüphanesinde bulunan çok sayıda Safevi el yazmalarının da etkili olduğu söylenebilir. Servi motifi de yine Muhibbî Dîvânı'nda görülmekle birlikte Safevi minyatürlerinde de sıkça kullanılmıştır.

Mimar Sinan'ın öğrencilerinin Babür Şah'ın isteği üzeri Hindistan' a gidip Delhi, Agra ve Lahor'daki saray ve kale inşalarında çalıştıkları bilindiği gibi⁹, III. Ahmed dönemi süslemelerinin Hint-İran esintileri taşıdığı da araştırmacılar tarafından dile getirilmiştir.¹⁰

⁶ **Divan-ı Muhibbi**, Proje Koord: İsmail Bayazıt, Güzelsanatlar Matbaası, İstanbul, 2005, s.no yok.

⁷ Lale Uluç, **Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz El Yazmaları**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2006.

⁸ Lauro Parodi, "Portreler ve Albümler", Çev: Ayda Arel, Ayal Otaç vd., **Ağa Han Müzesi Hazineleleri**, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 2010, s.345

⁹ **Osmanlı Mimarisi-Usûl-i Mi'mârî-i Osmanî**, Haz: İlhan Ovalıoğlu-Raşit Gündoğdu vd., Ed. Selman Soydemir, 2. Bk., Çamlıca Yayınları, İstanbul, 2011, s.7.

¹⁰ Selma Gül, İstanbul Sur İçerisinde Osmanlı Mezar Taşları Bezemelerinde Üslup Analizi (1703-1861), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2017, s.4-5.

Özellikle İstanbul yapılarında görülen bu etkiler onu takip eden Anadolu yapılarında da görülebilmektedir. Osmanlı- İran sanatı arasındaki etkileşimde Çaldıran zaferiyle İstanbul'a gelen Safevi sanatçıların payı olduğu pek çok kez dile getirilmiştir. Burada Osmanlı-Babüri sanatı arasındaki etkileşime çok kısıtlı bilgiler çerçevesinde bir parantez açmak gerekirse; III. Ahmed'in sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın Nevşehir'de yaptırdığı külliyenin bir parçası olan han kitabesinde “*Hindistan hükümdarlarına benzer yer yaptırarak, dönemin padişahının veziri onlara pek adil davrandı (Mûlûk-ı Hind'e mahsus bir yer inşa-yı bilad itmek, Şehr-i dehrin veziri anlara oldu 'adil amma)*” ifadesi ve Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Paris sefâretnamesinde hayvan bahçesi olarak bilinen La Méenagerie'de gezdiği bir köşk ile ilgili “*Bunun iki tarafında, birbiri ile iletişimli ve yontularla süslü beş altı oda bulunuyordu. Bu yontular öylesine bir sanat ve incelikle işlenmişti ki bana şu bizim küçük Hint raflarından daha zarif göründü*” şeklindeki ifadesinden 18. yüzyıl Osmanlı sanatçılarının Babüri sanatından haberdar olduğu ve bunları sıklık uyguladığı anlaşılmaktadır.¹¹

Babüri türbe, saray ve bahçe dekorasyonunda çinihane (*chini khana*)¹² ya da Porselen Evi¹³ denilen gündüzleri porselen esans şişelerinin geceleri de lambaların konulduğu nişler tasarlanmıştır. Bu kısmen işlevsel, kısmen dekoratif uygulamanın kökeni ise yatay ve dikey diziler şeklinde bazen oyma bazen de boyama olarak görülen imbik, içki kupası, vazo, çiçek ve servi ağacı imgelerinin sıklıkla bahçe pavyonlarının ve Safevi dönemi İsfahan'daki Âli Kapı Sarayı'nda olduğu gibi saray salonlarının duvarlarını süslediği İran mimarisine dayanır.¹⁴ Babüri geleneği içinde üçüncü boyutu kaldırılarak ve işlevinden soyutlanarak bir yüzey bezemesine dönüştürülmüştür¹⁵ (G.12). Bu bezemelerin Osmanlı sanatındaki örneklerinin Topkapı Sarayı Yemiş Odası'ndaki yatay-dikey olarak yerleştirilen natüralist düzenlemeler olmakla birlikte, bunların da köken olarak Babüri mimarlığındaki çinihane düzenlemelerine dayandığı ifade edilir.¹⁶ Bu bağlamda Narmanlı Camii kalem işi süslemelerinin Safevi etkilerinin yanı sıra

¹¹ Selma Gül, “a.t.”, s.372.

¹² Ebba Koch, **Mughal Architecture An Outline Of Its History An Development (1526-1858)**, Prestel Verlag, Münih, 1991, s.89.

¹³ Thomas Leisten, “İslam Dünyasının Bahçeleri”, Çev: Mustafa Tüzel, S.58, **Sanat Dünyamız**, İstanbul, 1995, s.59.

¹⁴ D. Fairchild Ruggles, **İslami Bahçeler ve Peyzajlar**, Çev: Nurcan Başdurmaz, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2014, s.214.

¹⁵ Turgut Saner, “18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığının Doğulu Yönü”, **Osmanlı'nın Dış Dünyaya Bakışı**, 3 Aralık 1999 Seminer Bildirileri, Sanat Tarihi Derneği Yayınları:6, İstanbul, 2003, s.18.

¹⁶ Turgut Saner, “Lale Devri Mimarlığında Hint-Moğol Esintileri: Çinihane”, **Sanat Tarihi Defterleri**, S.3, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayınları, İstanbul, 1999, s.36.

Babüri dönemi dekorasyonunda da sıkça kullanılan düzenlemelere benzerliği de dikkat çeker. Narmanlı Camii ahşap mahfilinde yer alan yatay diziler halindeki düzenleme her ne kadar nişler içinde yer almasa da düzenleme açısından, bezemelerinde Babüri etkileri olduğu bilinen Topkapı Sarayı Yemiş Odası'ndaki bezemelerle ve Babüri örnekleriyle benzerlik taşımaktadır. Babüri örneklerindeki yatay ve dikey diziler halinde çiçek ya da şişelerin tasvir edildiği bezemeleri, birbirinden nişler ya da stilize bezemeler ayırırken; Narmanlı Camii süslemelerinde bir yüzey bezemesi olarak yapılan düzenlemede serviler, çiçekleri birbirinden ayıran unsur olarak kullanılmıştır. Tac Mahal'in içinde bulunan mermer mezar anıtlarının üzerinde yer alan yatay bir şekilde yerleştirilmiş pietra dura tekniğindeki topraktan çıkan çiçek bezemeleri Narmanlı'daki örnekle benzerlik göstermektedir (G.13). Örnekler çoğaltılabilir. Yatay diziler halinde gerçekleştirilen bu tür bezemeler taş süsleme olarak Osmanlı dönemi 18. yüzyıl çeşmelerinde ve mezar taşlarında farklı kompozisyonlar şeklinde görülebilmektedir.

Narmanlı Camii ahşap kadınlar mahfilinde görülen kalem işi bezemelerin benzerlerine İstanbul Beykoz'da bulunan Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı'nda rastlanmaktadır. Binanın vakfiyesi H.1112 / M.1700 tarihlidir. Buradan yola çıkılarak yalının bu tarihten birkaç yıl önce inşa edildiği tahmin edilir.¹⁷ Tamamen ahşaptan yapılan yalının divanhanesinin tavanında kalemişi yıldızlı çerçeveler içine yerleştirilmiş natüralist çiçekler yer alır (G.14). Buradan sonra ise 1705 tarihli Topkapı Sarayı III. Ahmed Yemiş Odası'nın edirnekari teknikte yapılmış ahşap tavan eteklerinde Narmanlı Camii kadınlar mahfilinde görülen yatay servi-çiçek dizisi şeklinde düzenlemeler yer almaktadır (G.15). Yatay diziler halinde servi-çiçek bezemeleri Yeni Camii Hünkâr Kasrı'nda da görülebilmektedir. Fakat buradaki çiçekler vazolara yerleştirilmiştir. Anadolu'da natüralist üsluptaki benzer kalemişi bezemeler, Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camii kadınlar mahfili altındaki ahşap tavanda; Ankara Ağaç Ayak Camii ahşap kadınlar mahfilinin yüzeyinde; Bodrum Kızılhisarlı Mustafa Paşa Camii ahşap minberinde;¹⁸ Gaziantep Ahmet Çelebi Camii ahşap kadınlar mahfilinin tavanında¹⁹ görülebilmektedir.

Bu bezemeler, en azından 18. yüzyılın ilk yarısına tarihlenenler, bilinen Avrupa etkilerinin yanısıra Timurilerden bu yana coğrafi, dini ve sanatsal anlamda ortak bir kültüre sahip olan

¹⁷ Cahide Tamer, **Amcazade Yalısı ve Manzumesi Onarımları**, Türkiye Turing Otomobil Kurumu, İstanbul, 2001, s.65.

¹⁸ Erkan Atak, **Anadolu'da Lale Devri Mimarisi, (İstanbul Dışı Örnekler Üzerine Bir Araştırma)**, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Çanakkale, 2014, s.808-861.

¹⁹ Süreyya Eroğlu, "Gaziantep Ahmet Çelebi Camisi Kadınlar Mahfilinin Kalemişi Süslemeleri", **Sanat Tarihi Defterleri**, S.16, Ege Yayınları, İstanbul, 2014, s.72.

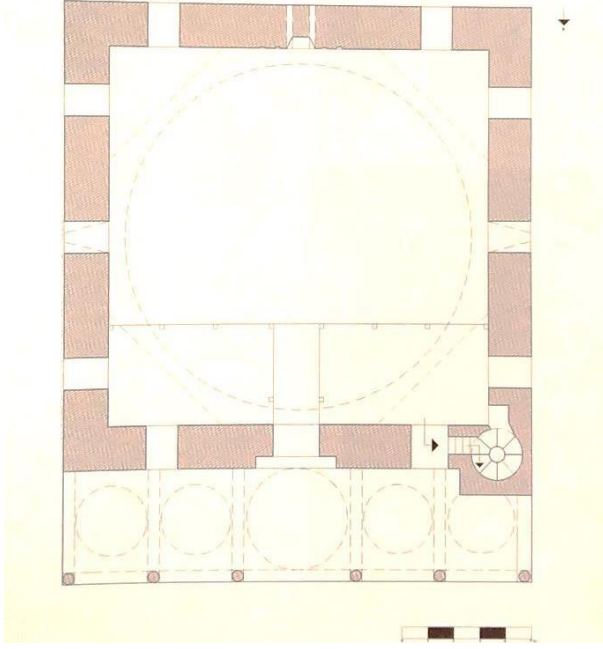
Safevi ve Babüri etkilerinin yine aynı kültürü pek çok yönüyle paylaşan Osmanlı sanatındaki kendine özgü yansımaları olarak yorumlanabilir. Erzurum’da küçük bir camide kullanılmış olması camiye yaptıran kişinin statüsüne ve payitahtla olan ilişkisini göstermeye yönelik bir atıf olmalıdır. Tıpkı Anadolu’daki Osmanlı yapılarında İstanbul konulu manzaraların yer almasının içinde yatan anlam gibidir ki bu, “Anadolu’daki Osmanlı seçkinlerinin payitahttaki siyasal gücü ve estetik anlayışı kendi bölgelerinde yaşatması” olarak ifade edilir.²⁰ Bir İstanbul ekolü olarak görülebilecek Narmanlı Camii ahşap mahfilindeki bezemeler de bu estetiği kendi şehrinde kendi adına yaptırdığı camisinde görmek isteyen Narmanlı Hacı Yusuf’un ince zevkinin bir göstergesidir.

²⁰ Tarkan Okçuoğlu, **Hayalle Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi (XVIII.-XIX.) Yüzyıllar**, Ofset Yapımevi Yayınları, İstanbul, 2017, s.189.

Kaynakça/References

- ATAK, Erkan, Anadolu'da Lale Devri Mimarisi, (İstanbul Dışı Örnekler Üzerine Bir Araştırma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Çanakkale, 2014.
- BEYAZ, Erdal, BOZAL, Miraç, **Erzurum Vakıflar Bölge Müdürlüğü Narmanlı Camii Teknik Raporu**, Erzurum Rölöve Anıtlar Müdürlüğü.
- BEYAZIT, İsmail, **Divan-ı Muhibbi**, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, 2005.
- EROĞLU, Süreyya, "Gaziantep Ahmet Çelebi Camisi Kadınlar Mahfilinin Kalemışı Süslemeleri", **Sanat Tarihi Defterleri**, 16, Ege Yayınları, 2014, s.72.
- GÜL, Selma, İstanbul Sur İçi Osmanlı Mezar Taşları Bezemelerinde Üslup Analizi (1703-1861), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul, 2017.
- GÜNDOĞDU, Hamza, Baysan, Ahmet Ali, Aslan, Muhammet, **Sanat Tarihi Açısından Erzurum**, Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayını, Erzurum, 2010.
- GÜNDOĞDU, Hamza, **Erzurum Tarih ve Medeniyet Erzurum Tarihi Eserler Albümü**, Türkiye Yazarlar Birliği Vakfı, Ankara, 2010.
- HANOĞLU, Canan, Erzurum Merkezde Camii Hazirelerinde Bulunan XVIII.-XIX. Yüzyıl Mezar Taşları, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi (Yayınlanmamış), Erzurum, 2006.
- KOCH, Ebba, **Mughal Architecture An Outline Of Its History An Development (1526-1858)**, Prestel Verlag, Münih, 1991.
- KONUKÇU, Enver, **Selçuklulardan Cumhuriyete Erzurum**, Erzurum Ticaret ve Sanayi Odası Yardım, Araştırma ve Geliştirme Vakfı, Ankara, 1992.
- KONYALI, İbrahim Hakkı, **Abideleri ve Kitabeleri İle Erzurum Tarihi**, Erzurum Tarihini Araştırma ve Tanıtma Derneği Yayınları:2, Ercan Matbaası, İstanbul, 1960.
- LEİSTEN, Thomas, "İslam Dünyasının Bahçeleri", (Çev. Mustafa Tüzel), **Sanat Dünyamız**, 58, 1995, s.59.
- OKÇUOĞLU, Tarkan, **Hayalle Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi (XVIII.-XIX.) Yüzyıllar**, Ofset Yapımevi Yayınları, İstanbul, 2017.

- Osmanlı Mimarisi-Usûl-i Mi'mârî-i Osmanî**, (Haz: Ovalıoğlu, İlhan, Gündoğdu, Raşit, vd.), (Ed. Selman Soydemir), 2. Basım., Çamlıca Yayınları, İstanbul, 2011.
- PARODİ, Lauro, "Portreler ve Albümler", (Çev. Ayda Arel, Ayal Otaç vd.), **Ağa Han Müzesi Hazineleeri**, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 2010, s.316-345
- RUGGLES, D. Fairchild, **İslami Bahçeler ve Peyzajlar**, (Çev. Nurcan Başdurmaz), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2014.
- SANER, Turgut, "Lale Devri Mimarlığında Hint-Moğol Esintileri: Çinihane", **Sanat Tarihi Defterleeri**, 3, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayınları, İstanbul, 1999, s.36.
- SANER, Turgut, "18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığının Doğulu Yönü", **Osmanlı'nın Dış Dünyaya Bakışı**, 3 Aralık 1999 Seminer Bildirileeri, Sanat Tarihi Derneği Yayınları:6, İstanbul, 2003, s.18.
- Şehr-i Mübarek Erzurum**, (Haz: Kara, Ayhan), Erzurum Belediyesi Kültür Yayınları, Ankara
- TAMER, Cahide, **Amcazade Yalısı ve Manzumesi Onarımları**, Türkiye Turing Otomobil Kurumu, İstanbul, 2001.
- ULUÇ, Lale, **Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. Yüzyıl Şiraz El Yazmaları**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2006.



G.1- Narmanlı Camii planı (H. Gündoğdu, 2010)



G.2- Narmanlı Camii giriş cephesi (Selma Gül)



G.3- Narmanlı Camii ahşap restorasyon öncesi ahşap kadınlar mahfilinin beyaz boya ile boyanmış hali. (http://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=38757&sessionid=5b489b469aabb)



G.4 - Narmanlı Camii ahşap kadınlar mahfilinin restorasyon sonrası yağlı boya raspa yapılarak ortaya çıkarılan özgün görünümü. (Selma Gül)



G.5 - Narmanlı Camii ahşap kadınlar mahfili restorasyon sonrası görünümü. (Selma Gül)



G.6 - Kadınlar mahfili kaş kemerleri (Selma Gül)



G.7 - Kadınlar mahfili servi ve lale, karanfil, anemon çiçek dizisi (Selma Gül)



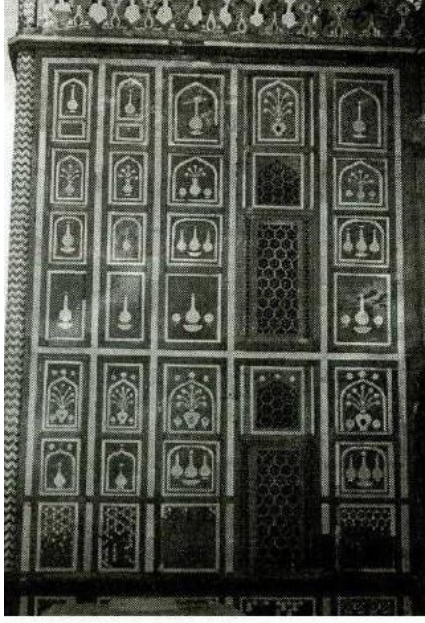
G.8 - Ahşap kadınlar mahfili yatay süsleme dizisi (Selma Gül)



G.9 - Kemerler üstündeki stilize mukarnas dizisi (Selma Gül)



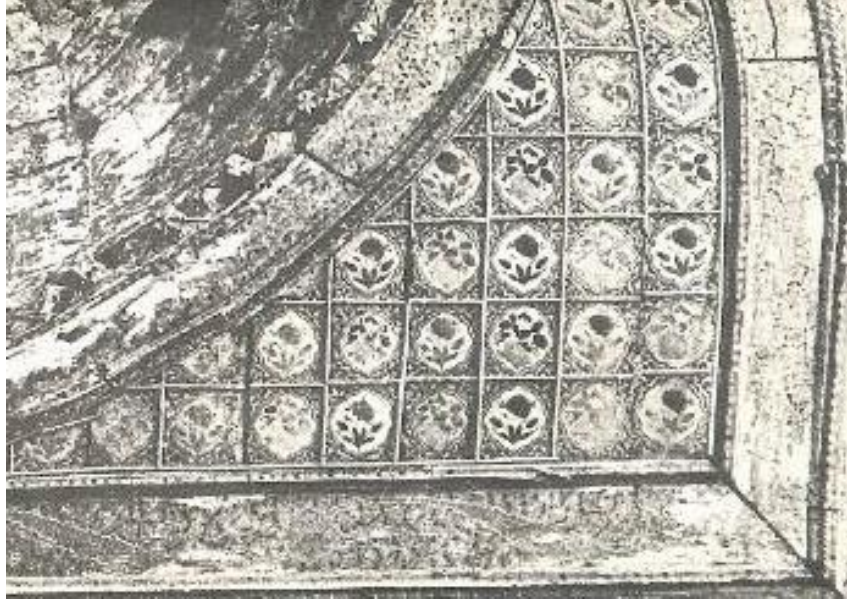
G.10 - Siyah çerçeve içinde kıvrımdalı sünbül (Selma Gül)



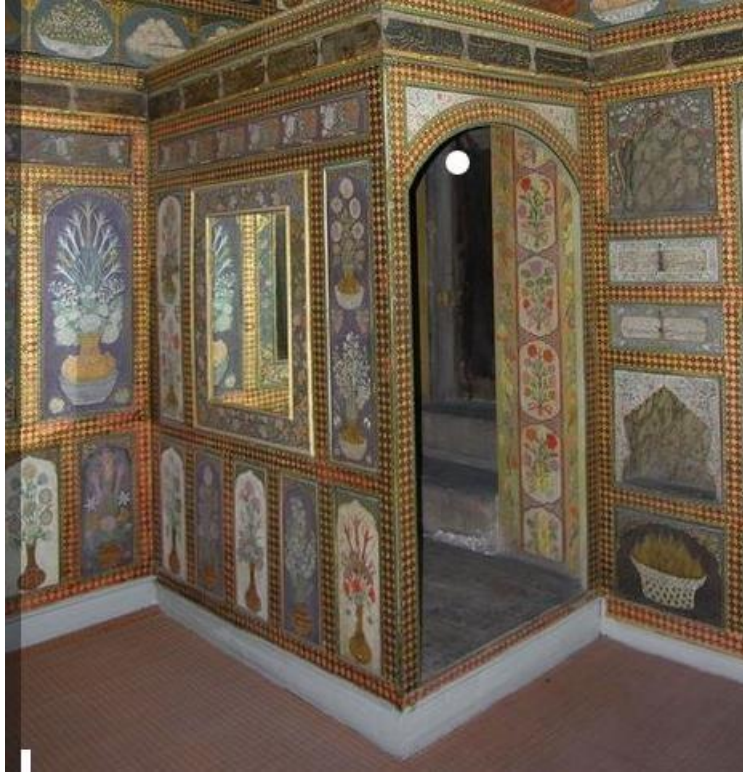
G.11 - Agra, İtimad-üd Devle Türbesi'nde çinihane düzenlemesi (1626-28). (T.Saner, 2003)



G.2 - Tac Mahal mermer mezar anıtlarındaki topraktan çıkan yatay çiçek dizileri
<http://coxsvie.blogspot.com.tr/2014/03/taj-mahal-history-or-mystery-of-love.html>



G.13 - Amcazade Hüseyin Paşa Yalısı ahşap tavanında dizi halinde natüralist çiçek demetleri (C. Tamer, 2001)



G.14 - III.Ahmed Yemiş Odası natüralist üslupta yatay-dikey çiçek bezemeleri
<http://www.3dmekanlar.com/tr/topkapi-sarayi.html>




G.15 - III. Ahmed Yemiş Odası ahşap tavan eteklerinde servi-çiçek dizileri
<http://www.3dmekanlar.com/tr/topkapi-sarayi.html>

Başvuru	:	23.01.2018
Kabul	:	05.07.2018

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0005

Oryantalizm’in Ellerindeki Fotoğraf: Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Fotoğrafçılığında ‘Öteki’nin Mikrokozmosu Olarak Yansımaları

*İsmail Erim Gülaçtı**

 orcid.org/0000-0002-6786-479X

Öz

19. yüzyılın egemen gücü Batı dünyasında bilimi, sanatı ve bilim ile sanatın ilişkisini yeniden şekillendiren fotoğraf, Doğu’nun kent hayatı, tarihi anıtları, sömürgecilik kaynakları ile insanların etnik ve mesleki ‘tipler’ olarak görsel kaydının tutulduğu bir ‘araştırma’ aracı olmuştur. Osmanlı Devleti de Batı’nın yüzlerce yıllık kapı komşusu olmasıyla Batı zihninde Doğu’yu ‘en iyi simgeleyen’ yapılardan biri haline gelmiş ve Batı’nın öznesi olup yönlendirdiği bu görsel ‘sınıflandırma’ sürecinde kendini fotoğrafın ‘nesnesi’ olarak bulmuştur. Böylece 16., 17. ve 18. yüzyıllarda Batı’nın görsel kültüründe ve sanatında yer bulsa da fotoğrafın bulunuşunun duyurulduğu 1839’dan itibaren giderek yoğunlaşan Doğu’yu ‘belgeleme’ ve ‘sınıflandırma’ tutkusu Batı’nın 19. yüzyıl Osmanlı Devleti ve toplumunu Oryantalist bir gözle bir anı eşyası olarak görmesine yol açmıştır. Betimsel ve nitel bir tarihsel literatür inceleme tasarımına sahip olan bu çalışma, Osmanlı Devleti’nin yukarıda bahsedilen bağlamda yansımalarını sorgulamakta ve 19. yüzyılın önde gelen hem Avrupalı hem de Osmanlı Devleti tebaası fotoğraf sanatçılarının çeşitli fotoğraflarını kadınlar, erkekler, şehir manzaraları ve 'tipler' bağlamında analiz etmekte ve Doğu'nun yukarıda belirtilen sınıflandırma sürecinin 19. yüzyıl fotoğrafçılığında nasıl gerçekleştiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler

Fotoğrafçılık • 19. Yüzyıl • Oryantalizm • Osmanlı Devleti

Photography in the Hands of Orientalism: A Reflection of the Ottoman Empire in 19th Century Photography as the Microcosm of “The Other”

Abstract

Photographs, which radically shaped the relationship between art and science in the Western world, also became a research tool, whereby urban life, historical sites, and colonial and human resources of the East were recorded visually as “types and scenes.” Being the neighbor of the West for hundreds of years, the Ottoman Empire had turned into the “typical” sample from the East, meaning that it found itself as the “Object” of the visual

* İsmail Erim Gülaçtı (Dr. Öğr. Üyesi.), Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, İstanbul, Türkiye. Eposta: egulacti@yildiz.edu.tr.

Atf: Gülaçtı, İsmail Erim, “Oryantalizm’in Ellerindeki Fotoğraf: Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyıl Fotoğrafçılığında ‘Öteki’nin Mikrokozmosu Olarak Yansımaları”, **Art Sanat**, 10, 2018, s. 81–120.

classification process, which was managed by the West as the “Subject.” Hence, the passion to “document” and “categorize” the East that was intensified after the invention of photograph in 1839, despite having already existed in the visual culture of the West since the 16th century, turned the Ottoman Empire and its society into “mementos to take home” using the visual language of photography. This study, which has a descriptive and qualitative historical literary review design, looks at the problem of reflection of the Ottoman Empire in the aforementioned context, and it analyzes several works of some prominent 19th century photographers, both Ottoman and European, who photographed women, men, cityscapes, and “types” to demonstrate how the categorization process of the East took place in the photography of that era.

Keywords

Photography • 19th Century • Orientalism • Ottoman Empire

1. Giriş

Fotoğraf, yüzlerce yıllık bilimsel ve teknolojik ilerlemenin bir ürünü olarak icat edildiğinde döneminin egemen felsefeleri Oryantalizm, Modernizm ve Pozitivizm'in simgelerinden biri olmuştur. Bulunuşunda 19. yüzyılın insanlığa sağladığı başka bir bilimsel bir ilerleme olarak algılanan fotoğraf kısa sürede bu niteliğinin çok ötesine geçerek toplumsal, kültürel ve politik bir dönüşümün hem tetikleyici ögesi hem de başlattığı bu dönüşümden en çok etkilenen bir temsil aracı haline gelmiştir. Günümüzün kendine özgü sanatsal anlatı aracına dönüşmeden önce bulunduğu tam da bu noktada fotoğraf sanatsal değeri açısından sorgulanabilir ancak kaydetme ve iletişim gücü bakımından su götürmeyen bir nitelik edinmiştir. Pozitivizm ve Modernizm'in resmin aksine fotoğrafa sağladığı 'gerçekliği' belgeleme becerisi onun en etkili yönü olmuş ve fotoğraf böylece 19. yüzyıl Batı toplumlarının kök salmaya başlayan belleklerini Oryantalizm eliyle tasarlayarak 'öteki'ne ait evreni Batı'nın gözünden yeniden yaratmıştır.

Bu yeniden yaratımın en derinden hissedildiği jeopolitik düzlem ise sınırlarını Batı'nın Doğu'ya baktığı pencere olan Oryantalizm'in çizdiği haliyle 'Doğu'dur. 19. yüzyıl Batı evrenindeki Oryantalist söylemin temelini oluşturan Doğu-Batı ikiliğinin tektipleştirici bakışına göre, Osmanlı Devleti'nin de Doğu'nun geri kalanından herhangi bir farkı yoktur ve 'Doğu' coğrafyasının merkezinde yatmaktadır. Dolayısıyla Oryantalist eğilimli sanatsal ve görsel temsillerin birçoğunun konusunu 'egzotik', 'mistik' ve 'zamanda takılıp kalmış' Osmanlıların oluşturması çok da yadırganacak bir durum değildir. Betimleyici ve niteliksel tarihi literatür taraması tasarımına sahip bu araştırma Osmanlı Devleti'nin yukarıda değinilen bağlam içinde fotoğrafa yansımaları problem olarak almaktadır. Bu çerçevede 19. yüzyılın önde gelen Osmanlı ve Avrupalı fotoğrafçıların fotoğraflarını Batı'nın yukarıda sözü edilen ötekileştirme ve nesneleştirmeyi 19. yüzyıl fotoğrafçılığında hangi görsel kodlarla nasıl gerçekleştirdiğini kadın, erkek, şehir manzaraları ve 'tipler' alt başlıklarında ortaya koymaktadır.

2. Bir Paradigma Olarak Oryantalizm

Çok eski çağlardan itibaren Doğu'ya ticari, askeri, bilimsel ve siyasi yönlerden ilgi duyan Batı'nın bir takım yerleşik algı ve ön kabullerle oluşturduğu, "'Orient' ve 'Batı' arasında basmakalıplaştırılmış farklar yaratan bir temsil sistemi"² olarak tanımlanabilecek

² Michelle L. Woodward, , **Between Orientalist Clichés and Images of Modernization – Photographic**

Oryantalizm, sanat tarihi, edebiyat ve kültürel çalışmalarda kullanılan akademik bir terimdir.

İçinde çoğunlukla Batı'nın 'olumlu' Doğu'nun da 'olumsuz' özelliklerle betimlendiği birçok karşıt deneyimi ve ikiliği barındıran Oryantalizm'in temelinde coğrafi olmaktan ziyade Batı'nın zihninde hayali ama net çizgilerle birbirinden ayrılmış iki yaşam ve anlayış tarzı yatmaktadır. Bu nedenle Oryantalizm için doğu ve batı sözcüklerinin sadece Güneş'in doğuş ve batış yönlerini gösteren yönler olmaktan öteye geçemediği ifade edilebilir. Edward Said için de Doğu sadece Batı'ya coğrafi yönden bitişik bir bölge değildir³. Dolayısıyla Oryantalist düşünceye göre Batılı olmayan Orta Doğu ne kadar Doğu ise Kuzey Afrika, Güneydoğu Asya ve Güneybatı Asya o kadar Doğu'dur; diğer bir deyişle Batı kültüründen ve yaşam tarzından o kadar farklı ve Batı için o kadar gizemli ve yabancıdır.

Bir bilim dalı olarak da değerlendirilebilecek olan Oryantalizm⁴ aynı zamanda siyasi bir ideolojidir. Bu haliyle temelinde 'biz' ve 'onlar' ikiliğinin yattığı Oryantalizm kendini Batı olarak adlandırılabilir siyasi-kültürel-toplumsal varlığa ait hisseden birisinin Doğu olarak tanımladığı olgu hakkında sahip olduğu veya ileri sürdüğü söylem tarzıdır. Bu söylem tarzı özünde Doğu ve Batı'nın karşıtlığı ve farklılığı üzerine kurulmuştur. Bu karşıtlık ve farklılık esasında soyut bir önerme olan Batı'nın Doğu'dan 'daha ileri ve gelişmiş' Doğu'nun ise 'geri kalmış ve gelişmemiş' olduğu savına dayanmaktadır. 19. yüzyıl jeopolitik atmosferi göz önünde alındığında bu savın altında Batı dünyasının Doğu'ya yönelik ekonomik ve siyasi planlarının yattığını ileri sürmek yanlış bir ifade olmayacaktır.

Batı'nın Doğu'ya yönelik sömürgeciliğini haklı çıkarma amacıyla Doğu toplumlarına yönelik kültürel emperyalizm uygulamalarını tanımlayan bir düşünce akımı olan Oryantalizm⁵, Doğu toplumlarını kültürel ve entelektüel yönden 'durağan' ve 'az gelişmiş olarak' betimleyerek edebiyat, sanat ve diğer sosyal bilimlerin aracılığıyla Batı zihninde hayali bir Doğu imgesi yaratmıştır. Bu imgede gizli olan düşünce de doğal olarak Batı toplumunun 'gelişmiş, mantıklı, esnek dolayısıyla üstün' Doğu toplumunun 'geri kalmış,

Practice in the Late Ottoman Era. History of Photography, 2003, s.363.

³ Edward Said, **Oryantalizm (Doğubilim) – Sömürgeciliğin Keşif Kolu**, 4. bs. Çev. Nezih Uzel. 1998, İstanbul.

⁴ Oliver Kontny, "Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine"

DoğuBatı Dergisi, s. 20: 2005, s. 121-136.

⁵ Said, **a.g.e.**, s.38

mantıksız, katı dolayısıyla aşağı' olması biçiminde kendini göstermektedir^{6,7}. Bu sava göre Oryantalist söylem Batı kimliğini Doğu kimliğine üstün kılmakta ve Doğu'yu Batı tarafından gözlemlenecek, incelenecek ve sınıflandırılacak bir 'araştırma nesnesi'ne indirgemektedir. Oryantalizm bu süreç içinde esasen Batı'nın bir 'Özne' olarak 'kaynağının' kendisi olduğu 'evrensel' bilgiyle bir 'Nesne'ye dönüştürdüğü Doğu'yu değerlendirebileceği ve sınıflandırabileceği varsayımına dayanmaktadır⁸. Oryantalizm, Doğu'yu "karşıt bir imge"⁹ ve varlığı Batı'ya bağlı bir 'Öteki' olarak gören Batı'nın aslında kendisinin ne olmadığını tanımlayarak yarattığı 'tipler' ve 'sahneler' üzerinden Doğu kadar kendini de yeniden kurguladığı bir algılayış, ifade ve temsil biçimidir.

"Doğu'dan olan 'bir' şey Doğu'dan olan 'her' şeymişçesine"¹⁰ genellemelerde bulunan Oryantalist düşünce aslında "hepsi birbirine dayalı birçok şey"¹¹ olan Doğu hakkında ne düşünülebileceğini ya da söylenebileceğini de belirleyen ve belirli bir ideolojik işlevi olan bir anlamlandırma sistemi olarak tanımlanabilir. Bu noktadan hareketle Oryantalizm, Doğu hakkında hüküm vererek bu hükümleri "Doğu'ya hâkim olmak, onu yeniden kurmak ve onun amiri olmak için"¹² kullanan kurumsal ve ideolojik niyet olarak nitelendirilebilir. Bu yaklaşımıyla Doğu ve Batı arasındaki fiziksel alanı anlamsal olarak da genişleten bu düşünce tarzının kendini yeni koşullara ve gelişmelere uyarlama niteliği de bulunmaktadır¹³. Bu durumu 17. yüzyıl sonlarında ve 18. yüzyıl başlarında Avrupa'da Osmanlı Devleti'nin askeri bir tehdit olmaktan çıkmasıyla¹⁴ Türk müzik, mimari, kültür ve sanatının taklit edilmesiyle başlayan Turqueries modasında¹⁵ izlemek mümkün olduğu gibi

⁶ John M Hobson, **Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri**, Çev. Esra Ermert. İstanbul., 2004

⁷ Mahmood Mamdani, Good Muslim, Bad Muslim: A Political Perspective on Culture and Terrorism, **American Anthropologist**, 2004, c. 104.

⁸ Recep Boztemur, "Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm", **DoğuBatı Dergisi**, 2005, S. 20, s. 139-155.

⁹ Said, **a.g.e.**, s.14

¹⁰ Said, **a.g.e.** s.314.

¹¹ Said, **a.g.e.** s.314.

¹² Said, **a.g.e.**, s.6

¹³ Yücel Bulut, "Edward Said ve Oryantalizm'e Dair", **Divan: İlmî Araştırmalar**, 2003, S. 15, s.169-189.

¹⁴ Katie Campbell, Turquerie - an orientalist fantasy. London: Thames & Hayden. <http://www.cassone-art.com/magazine/article/2014/10/turquerie-an-orientalist-fantasy/?psrc=architecture-and-design>, 2014 Erişim Tarihi: 23.01.2017.

¹⁵ Engin Özendes, **Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm**. 2. bs. İstanbul, 2004

16. ve 19. yüzyıl arasında^{16 17}, diğer yazılı ve işitsel sanat biçimlerinin yanı sıra görsel temsil alanında resim, resimleme ve 19. yüzyıldan itibaren de fotoğrafta da izlemek olasıdır.

3. Fotoğraf ve Oryantalizm

Yukarıdaki kısımdan da anlaşılacağı üzere Oryantalizm'in Batı'nın dışında kalan gerçeklikleri kurgulamadaki gücü özellikle Doğu'yu sosyal ve kültürel boyutlardan yeniden oluşturmadaki başarısı fotoğrafa da yansımıştır. Edebiyat, resim ve bilim kurumsallaşmış Batı evreni tarafından özümlenen Oryantalizm, fotoğrafı da 'öteki' olarak yeniden oluşturduğu bu Doğu 'nesne'sinin görsel sınırlarını ve görünümünü belirlemede kullanmıştır. 19. yüzyılın ilk yarısındaki icadından sonra uluslararası sergiler, albümler, kartpostallar, gezi rehberleri ve sergilerle Doğu'ya ait kültürel ve toplumsal uygulamaların, olguların 'sınıflandırılmasında' ya da 'tanımlanmasında' Oryantalizm için bir araca dönüşen fotoğraf yüzyılın ikinci yarısı boyunca da kalıcılığını temelde günümüzde de koruyan Doğu hakkında görsel bir hafıza ve kalıplaşmış bir yargılar sistemi oluşturmuştur. Sanat ve bilim ile bir araya getirildiğinde Oryantalizm Batı için fotoğraf sayesinde Doğu'ya ilişkin geniş bir 'bilgi' dağarcığı üretmiştir.

Bu dağarcıkta genellikle İslam ile olan ilişkisi vurgulanan Doğu aynı zamanda 'egzotizm' ve 'düzensizlik' ile bağdaştırılmaktadır. Tüm Doğulu kültürleri aynı kaynaktan çıkan olgular olarak gören Oryantalizm fotoğraftan da bu bakışa uygun görsel temsiller yaratmakta faydalanmıştır. Dolayısıyla 19. yüzyılda kapsayıcı bir dönüşüm ve Batılılaşma süreci yaşayan Osmanlı Devleti'nin de bu süreç içinde Batılı politik, kültürel, toplumsal ve fotoğraf dâhil birçok bilimsel uygulamayı benimsemesine karşın fotoğrafta yine Oryantalizm'in tektipleştirici temsil ve söyleminin hedefinde olmuş hatta bu söylemin odağı haline gelmiştir.

Batı ve Doğu imgelerinin 'karşıtlıkları'nın tanımlanmasında önemli bir rol oynayan fotoğraf 19. yüzyılın egemen felsefesi Pozitivizmin kendisine sağladığı nesnellik ve temsil yeteneğine inanç sayesinde Oryantalizm için benzersiz bir 'sınıflandırma' aracı olmuştur.

¹⁶ Fulya Ertem, Dilek Himam. "Colonial Representations and Mimicry in the Early Photographic and Fashion Practices of the Ottoman Empire", **The Asian Conference on Arts & Humanities, 5-8 April 2012**, Osaka, Japonya: IAFOR, s. 183-200.

¹⁷ Ülkü Ayşe Oğuzhan Börekçi. "Bir Oryantalizm Ürünü Olarak İstanbul'un Frenk ve Levanten Mahalleleri Seyahatnamelerinde "Doğu" ve "Batı" İmgeleri", **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 11, S. 2, 2010, s. 1-26.

Bu da fotoğrafa görsel yaşantıları belli kavramlar üzerinden yönlendirmede kayda değer bir güç kazandırmıştır. Fotoğraf ‘modern’ Batı ile olan ortaklığı nedeniyle de Oryantalizm’in Doğu’yu ‘öteki’ olarak betimleyip Doğu’nun kültürel, toplumsal, politik ve finansal uygulamalarının aralarındaki farkları belirsizleştirmede kullanışlı bir teknolojiye dönüşmüştür. Bu da fotoğrafı Batı’nın Doğu’yu görmek istediği şekilde tek tip gözlüklerle görmesini sağlamış ve Doğu üzerinde egemenlik iddia ve tesis etmesini sağlamıştır. Osmanlı Devleti’nin 19. yüzyıl fotoğrafındaki Batı gözünden görünüşü bu sosyo-politik ilişkiler bütünü üzerinden değerlendirilmelidir.

4. 19. yüzyıl Fotoğrafında Osmanlı Devleti Özelinde Doğu’nun ‘Öteki’ Olarak Yansıması

Giderek güçlenen Modernizm’in ayrılmaz bir parçası olan fotoğrafa yüklenen gerçeği saptayıp yansıtma niteliği, fotoğrafı duylardan gelen bilginin sadece akıl, mantık ve deney yoluyla doğrulanabileceğini ileri süren¹⁸ ve 19. yüzyılda altın çağını yaşayan Pozitivist düşüncenin 19. yüzyıl boyunca vazgeçemeyeceği bir gözlem yapma, kanıt toplama ve sınıflandırma aracı haline getirmiştir. 19. yüzyılın egemen gücü Batı dünyasında bilimi, sanatı ve bilim ile sanatın ilişkisini yeniden şekillendiren fotoğraf, Doğu’nun kent hayatı, tarihi anıtları, sömürgecilik kaynakları ile insanların etnik ve mesleki ‘tipler’ olarak görsel kaydının tutulduğu bir ‘araştırma’ aracı olmuştur. Bu niteliğiyle fotoğraf Batı’nın Doğu’yu kendi zihninde ürettiği kavram ve tipolojilerle açıklama çabasına hizmet eden bir teknolojiye dönüşmüştür.

Osmanlı Devleti de Batı’nın yüzlerce yıllık kapı komşusu olmasıyla Batı zihninde Doğu’yu ‘en iyi simgeleyen’ yapılardan biri haline gelmiş ve Batı’nın öznesi olup yönlendirdiği bu görsel ‘sınıflandırma’ sürecinde kendini fotoğrafın ‘nesnesi’ olarak bulmuştur. Böylece 16., 17. ve 18. yüzyıllarda Batı’nın görsel kültüründe ve sanatında yer bulsa da fotoğrafın bulunuşunun duyurulduğu 1839’dan itibaren giderek yoğunlaşan Doğu’yu ‘belgeleme’ ve ‘sınıflandırma’ tutkusu Batı’nın 19. yüzyıl Osmanlı Devleti ve toplumunu Oryantalist bir gözle “eve götürülecek hediyelik eşyalar”¹⁹ olarak görmesine yol açmıştır.

Toplumsal yaşam ve toplumlar arasındaki ilişkilerdeki her büyük değişim ve dalgalanma

¹⁸ Kazimierz Adjukiewicz, **Felsefeye Giriş – Temel Kavramlar ve Kuramlar**. 2. bs. Çev. Ahmet Cevizci, Ankara, 1994, s. 2.

¹⁹ Woodward, **a.g.e.**, s. 364.

tarih boyunca bireye, bireyin sanatsal etkinliklerinin içeriğine ve bu içeriğin ifade biçimlerine derinden etki etmiştir. Bu olgu 19. yüzyıl için de geçerli olmuş ve dönemin baskın düşünsel, yaşamsal, ekonomik ve politik koşulları olan Pozitivizm, Oryantalizm ve Kapitalizm bu yüzyılın sanatsal anlatımının ifade tarzı ve içeriğini güçlü bir şekilde etkilemiştir. Peşi sıra duyurulan buluşlarla yeni bir dünya ‘düzeninin’ doğduğu ve sosyo-ekonomik hayatın kökten değiştiği 19. yüzyılda bulunan fotoğraf, ‘gerçeği’ ulaşılabilir kılmasıyla tüm bu dönüşümle yükselen Modernizmin en başta gelen simgelerinden biri olmuştur.

Ne var ki insan deneyiminin yerini alabilen bu simge Doğu’yu gözlemlenebilir ve sınıflandırılabilir bilimsel bir ‘nesne’ye indirgeme gayretinde olan Oryantalizm ile bu amaca ek olarak siyasi ve ekonomik çıkarları da bulunan kapitalizm elinde etkili bir sömürü aracına dönüşmüştür. Böylece ‘gerçeğin’ gözlemlenmesi bu ‘gerçeğin’ denetlenmesini de beraberinde getirmiştir. 19. yüzyılın diğer önemli teknolojik buluşları gibi Doğu’ya Batı evreninin gözünden bakan fotoğraf, Oryantalist bir söylem ile Osmanlı Devleti’ni Doğu’nun ‘tipik’ örneği olarak görmüş ve Osmanlı toplumunu bu Oryantalist bir bağlamda izleyip ‘belgelemiştir’. Oryantalizm’in ‘gerçeğin’ bir yansıması olabilen fotoğraf ile yaptığı bu ‘gözleme’ ve ‘belgeleme’ doğal olarak Osmanlı Devleti’nin 19. yüzyıl boyunca Batılılaşma adına geçirdiği toplumsal ve yapısal dönüşümü görmezden gelme eğiliminde olmuştur. Söz konusu eğilimi 19. yüzyılda Osmanlı Devleti’nde fotoğrafçılık yapan birçok yabancı fotoğrafçının işlerinde görmek doğal olduğu gibi aynı zamanda saray fotoğrafçılığı da yapan Osmanlı tebaası ünlü fotoğrafçıların çalışmalarında okumak da mümkündür.

Oryantalizm’in fotoğraf üzerinden de kurmaya çalıştığı Doğu-Batı karşıtlığı ve Batı’nın kültürel, politik ve ekonomik alanlarda Doğu’dan ‘daha ilerde’ olduğu ifadesine Pascal Sébah’ın 1872 tarihli aşağıdaki fotoğrafı oldukça iyi bir örnektir.



G.1: Pascal Sébah'ın Mekke Civarından Araplar Fotoğrafi
Rumi's Garden. <http://www.rumisgarden.co.uk/traditional-meditations/kabir-the-moon-shines-in-my-body>
Erişim Tarihi: 24.11.2017.

Bir stüdyo fotoğrafı olduğu kırsal bölgeleri simgeleyen yerdeki samanlardan, fon niteliğindeki panodan ve ayaktaki kadının arkasındaki yapay kayalardan anlaşılın bu fotoğraf Batı'nın hayalindeki 'geri kalmış' ve 'durağan' Doğu imgesini pekiştirip bu imgeyi Batı evrenine ve Batılı turiste bir kartpostal biçiminde²⁰ pazarlayan bir araçtır. Soldan sağa baş aşağı duran üçgen biçiminde bir kompozisyona sahip bu fotoğrafta sözü edilen kompozisyon izleyiciyi önce ayaktaki kadının su içen adama gülümsemesine sonra su içen

²⁰ Edhem Eldem, "Görüntülerin Gücü – Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1924". *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914*. (Ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem). İstanbul, 2015, s. 106-153.

adamin kadının testiye tutan eline dokunmasına son olarak da yerde samanlar arasında oturan kadının da tüm bu olan bitenden habersiz uzaklara bakışıyla fotoğrafın dışındaki hayali Doğu hayatına yönlendirmektedir. Ayrıca her üç kişinin de yaşmak, sarık ve ferace gibi ‘tipik’ yerel kıyafetler içinde olmaları Oryantalist söylemin ‘belgelemeyi’ amaçladığı Batı karşıtı Doğu imgesini Osmanlı Devleti özelinde pekiştirmektedir.

Sultan II. Mahmud Yeniçeri Ocağı’nı kaldırdıktan sonra 1829’da²¹ kendi kıyafetini değiştirmesine paralel olarak sarık ve kavuğu da yasaklayarak bürokratlarla askerler için pantolon ve fesi zorunlu kıyafet haline getirmiştir²². Sarık, şalvar ve cüppe de basitleştirilerek sadece ilmiye sınıfının giyebileceği bir giysi türü olarak bırakılmıştır²³. Sıradan sivil Osmanlı vatandaşlarının ise din, sınıf ve ırk temelli başlıklar giymeleri yasaklanarak başlarına sadece fes, vücutlarına ise pantolon, ceket, pelerin ve ayakkabı giymeleri karara bağlanmıştır²⁴. Ne var ki aradan geçen elli yılda toplumun bazı kesimleri tarafından şekilci de bulunsa Batılaşma adına atılan bu büyük toplumsal değişim hiç yaşanmamış ya da hiç etkili olmamış gibi 1885 tarihli aşağıdaki fotoğraf söylem bakımından yukarıdaki fotoğrafla örtüşen Oryantalist bir bakış açısı sunmaktadır.

²¹ Bernard Lewis, **Modern Türkiye’nin Doğusu** 3. Edisyon. 8. bs. (Çev. Boğaç Babür Turna). Ankara, 2016, s. 179.

²² Enver Ziya Karal, **Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Dönemleri Ansiklopedisi**, C. 5. 8. bs. Ankara, 2007, s. 479.

²³ Lewis. **a.g.e.**, s. 182.

²⁴ Lewis. **a.g.e.**, s. 182.



G.2: Sébah & Joaillier'nin Batılı Turistler İçin Ürettiği Bir Fotoğrafi (Özendes, 2004, s.78).

Stüdyoda bir dekor önünde çekildiği fonu oluşturan panodaki pencere ve perde resminden ve odanın izleyiciyi boyutsal olarak odayı sorgulamaya iten yapay perspektiften belli olan yukarıdaki fotoğraf 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda pek mümkün olmayan şekilde oldukça özel bir amaçla kadın ve erkekleri bir araya getirmektedir. Dini ve toplumsal nedenlerden dolayı 19. yüzyılda bir Müslüman kadının bir Müslüman ya da gayrimüslimin işlettiği fotoğraf stüdyosuna gidip tek başına ya da yukarıda olduğu gibi farklı erkeklerle fotoğraf çektirmesi ya da kadınlara ait yerlere erkek bir fotoğrafçının girip fotoğraf çekmesi söz konusu değildir. Özendes²⁵, Ertem ve Himam²⁶, Eldem²⁷, Öztuncay²⁸,

²⁵ Engin Özendes, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923**. İstanbul, 2013, s. 114.

²⁶ Ertem ve Himam, a.g.e., s. 190.

²⁷ Eldem, a.g.e. s. 123.

²⁸ Bahattin Öztuncay, "İstanbul'da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci". **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**. (Ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem), İstanbul, 2015, s. 66-105.

Atay²⁹, Özel³⁰, Ertan³¹ örneklerinde olduğu gibi bir 19. yüzyıl fotoğrafında Batı'nın hayallerini süsleyen ve erkeklerle ortak bir eğlence ortamında olan 'Müslüman Türk kadınları' aslında poz verdikleri fotoğraf ya da saat başına ücret alan ve çoğunlukla İstanbul'daki batakhanelerde çalışan hayat kadınları ya da gayrimüslim azınlıklardan kadınlardır.³²

Bu durumun farkında olmayan ya da bu durumu önemsemeyen Batılı zihin için her 'tip' insanın bir arada olduğu bu fotoğraf tütün içen ve 'barbar' Türk çağrışımı yapar şekilde kılıç kuşanıp 1829'daki kıyafet reformundan hiç etkilenmemiş sarık, şalvar giyen erkekler ile işlemeli elbiseleriyle başları yarı açık 'Müslüman Türk' kadınlarının 'tipik' giysisiyle bir Arap yerlisiyle beraber geleneksel bir halı üzerinde bağdaş kurup oturması ya da ellerinde tef yanlarındaki sedef kakmalı ahşap sehpadaki metal bir cezveden kahve içmesi kadar 'düşsel' ve 'egzotik' bir sahneyi Osmanlı Devleti özelinde Doğu'nun 19. yüzyıl Batı evrenindeki Oryantalist yansıması olarak kodlamaktadır.

4.1. Kadın İmgesi

19. yüzyıl Oryantalist söylemin Doğu'ya ilişkin olarak Batı zihninde yarattığı en güçlü 'tipler'den biri Türk kadını imgesi olmuştur. Ancak önüne konulan herhangi bir varlık veya sahnenin görsel kaydını yapan fotoğraf makinesi gerçek Osmanlı kadınına değil giderek artan oranda bir Oryantalist söylem ile Batı'nın hayal ettiği ve görmeyi istediği Doğulu kadın imgesini görüntülemiştir. Pascal Sébah ve Abdullah Biraderler gibi 19. yüzyılın önemli Osmanlı fotoğrafçıları tarafından çekilen ve aşağıda bazı örnekleri görülen bu türden Oryantalist fotoğraflar, Batı'nın düşlediği Doğu imgesine uyacak 'tipik' bir 'Müslüman ve Türk kadını' olgusu yaratmak adına basmakalıp bir öykü anlatma çabasında olmuştur.

²⁹ Simber Atay, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafın Başlangıcı". **Türkler Ansiklopedisi**. C. 15, İstanbul, 2002, s. 518-523.

³⁰ Zuhale Özel, "Osmanlı İmparatorluğundan Cumhuriyet'e Gayrimüslim Fotoğrafçılar". **Kontrast Fotoğraf Dergisi**, S. 43, 2014, s. 14-17.

³¹ Güler Ertan, "Türkiye'de Fotoğrafın Tarihsel Süreci". **Kontrast Fotoğraf Dergisi**, S. 43, 2014, s. 24-27.

³² Özendes, **Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm**. 2. bs. İstanbul, 2004, s. 118.



G.3: *Abdullah Biraderler'in Türk Kadını Fotoğrafi*
The History of Photography Archive, <https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/8612728843>.
Erişim Tarihi: 24.11.2017



G.4: Sébah & Joaillier'nin Türk Kadını Fotoğrafı (Özendes: 2013, s.23)

1870 ve 1894'te, yirmi dört yıl arayla, iki farklı ve önemli fotoğraf stüdyosu tarafından çekilmiş yukarıdaki iki fotoğraftan da anlaşılacağı üzere daha önceki iki fotoğrafa benzer şekilde, 'Müslüman ve Türk kadını' 'zamanda donup kalan' bir an gibi Batı zihnindeki Doğu'nun ve Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıldaki toplumsal kodu ve bir cinsiyet rolü olarak sunulmaktadır. Üstelik daha önce değinilen nedenlerle 'Müslüman ve Türk' bir kadının biri fotoğrafçıya gidip yukarıdaki fotoğraflarda olduğu gibi bir poz vermesi olası da değildir.

Yukarıdaki her iki fotoğrafta da Oryantalizm'in Batı'nın karşıtı ve 'ötekisi' Doğu'ya yüklediği 'rahatlık', uzaklara dalıp giden bakışlar sergileyen iki kadının oldukça süslü bir

divanda ve yerde geleneksel bir kilim üzerinde bir mindere yaslanarak oturularında vücut bulmaktadır. Üzerlerinden akıyormuşçasına duran kıvrımlı elbiseler ve işlemeli başlıkları, Görsel 3'teki kadının yarı çıplak kolları ve başını derin düşünceler ya da neredeyse 'vurdumduymazlık' içindeymiş gibi bir eliyle tutması, Görsel 4'teki kadının sağındaki sedef kakmalı süslü ahşap bir sehpa kadınların 'egzotik Doğulu' imgesini pekiştirmektedir. Her iki fotoğrafın duvar görünümündeki panolardan oluşan fonu ve bu fonlara ek olarak Görsel 4'teki panoda bulunan çiçek resmi bu iki fotoğrafın 19. yüzyıl fotoğrafçılığında yaygın olduğu üzere³³ stüdyoda hazır bir dekor önünde çekildiğini göstermektedir. Görsel 3'teki kadının ayağının altındaki yastık ve elindeki tespah ile Figür 4'teki kadının sağındaki sedef kakmalı süslü sehpanın üzerindeki içi bitki ve çiçek dolu bohça, bu sehpanın önündeki metal vazodaki ahşap ayaklı bir diğer sehpanın üzerindeki metal tepside bulunan işlemeli sürahi ile kahve demliği ve en önemlisi kadının elindeki kahve fincanını görsel olarak tamamlayan nargile Batı evreni için İstanbullu 'Müslüman Türk kadını'nı betimleyerek bu 'tipik' kadının Doğulu ve Osmanlı kimliğinin altını belirgin bir şekilde çizmektedir.

Doğu'nun ve Batı için onun en 'tipik' nesnesi olan Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl fotoğrafındaki yansıması olan yukarıdaki İstanbullu 'Müslüman Türk kadını' mizanseninin zaman içinde farklı destekleyici öğeler taşıyan ikonografilerle Batı'nın görsel ve zihinsel belleğine tekrar tekrar kodlanmıştır. Sadece Batı tarafından kurgulanmış ve Doğu'ya ya da Osmanlı Devleti'ne yüklenmiş bir algı formu olmayan ama Batı Modernizmi'nin Doğu'ya biçilen payı olarak nitelendirilebilecek Oryantalizm, 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'ne ilişkin en belirgin ve basmakalıp örneklerini yine 'Müslüman Türk kadını' kurmacası üzerinden vermiştir. 'Modern' ve 'Batılı' olmayı betimleyen ve farklı ikonografilere sahip aşağıdaki 1890 ve 1903 tarihli iki fotoğrafı Batı'nın Doğu'yu bir 'nesne' olarak ele aldığı bu 'mistik' mizansene örnek olarak göstermek mümkündür.

³³ Özendes, Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm, İstanbul, 2004, s. 89.



G.5: Sébah & Joallier'nin 'Haremde Güzeller' Fotoğrafi (Özendes, 2004, s. 84)

18. yüzyıl boyunca giderek artan bir hızda Batı'yı saran Osmanlı ve Doğu yaşamına olan merakın, diğer bir deyişle Egzotizmin³⁴, 19. yüzyılda Oryantalizme dönüşmesiyle Batı'nın hayal gücünü ve zihnini en çok meşgul eden imge harem olmuştur. Osmanlı sarayının Batı için bu en gizemli ve yasaklı bölgesi yukarıdaki fotoğrafta da görüleceği üzere kendi bağlamından koparılarak Oryantalist resmin devamı olarak kabul edilebilecek son derece stilize bir teknik ile kadın ya da erkek olsun Batılı izleyici için bir 'arzu nesnesi'ne dönüştürülmüştür.

Daha önce bahsedilen nedenlerle Müslüman ve Türk olmayan kadın modellerin poz verdiği yukarıdaki fotoğrafın asıl gerçeklikten başka ve görünenin ötesinde bir dünya sunduğu açıktır. Görsel 3 ve 4'teki gibi kıvrımlı ve 'akışkan' kıyafetler içinde olan ve duruşlarıyla özellikle kurgulanmış izlenimi veren üç kadının Figür 5'teki fotoğrafta böylece oluşturduğu üçgen kompozisyon, sedef kakmalı ahşap sehpa ve yumuşak süslü minderler, yerdeki halı ve haremın 'mahremiyet' sağlama aracı olarak kullanılan ahşap kafesli pano her ayrıntısının son derece detaylı bir şekilde düşünüldüğünü anlatmaktadır. Daha sonra Sébah & Joallier'e dönüşen Pascal Sébah'ın fotoğraf stüdyosu Oryantalist söylemin yukarıdaki fotoğrafta da görülen bu 'Doğulu' ve 'hareme' ait nesnelere sanatsal ve estetik

³⁴ Özendes, a.g.e., s. 86.

bir şekilde kullanarak görsel bir uyum sağlamak konusunda oldukça başarılıdır³⁵. ‘Modern’ ve ‘Batılı’ olanın yine Batı tarafından net çizgilerle tanımlandığı 19. yüzyılın jeopolitik koşullarında bir ötekileştirme aracı olarak işlev gören Oryantalizm yukarıdaki ‘harem’ fotoğrafından da anlaşılacağı üzere, Osmanlı Devleti’nin 19. yüzyıl Batı evrenindeki yansıması bağlamında fotoğrafa Doğulu bir ‘sahneyi’ Batılı izleyici için ‘belgeleme’ fonksiyonu yüklemiştir.

Harem özelinde Osmanlı Devleti’ne yüklenen bu Doğulu imgeyi yine kurmaca bir ‘harem’ sahnesi örneği olan aşağıdaki fotoğrafta da gözlemlemek mümkündür. Oryantalist bir gözün hareme, kadın imgesine ve Doğu’ya onun kendine özgü özelliklerini ve yapılanmasını görmezden gelerek, tektipleştirici ve genelleyici bir bakışla nasıl baktığını gösteren bu fotoğraf, Osmanlı Devleti’nin Batı evreninde edindiği ‘Doğulu’ imgesini de net olarak aktarmaktadır.



G.6: Sébah & Joallier’in Haremde Dinlenen Kadınlar Fotoğrafı (Özendes, 2004, s. 85).

Doğu ve Osmanlı Devleti hakkında 19. yüzyıl Batı evreninde oluşturulan türlü edebi, sanatsal ve görsel yapıt, yukarıdaki fotoğrafın da tespit ettiği bu ötekileştirici ve ‘egzotik fantezi’ dünyası şeklindeki bakış açısını içselleştirmiştir. Oryantalist söylem bağlamında

³⁵ Bahattin Öztuncay, **Dersaadet’in Fotoğrafçıları**, C. 1-2, 1. Bs., İstanbul, 2003, s.47.

Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl fotoğrafı ve Batı evrenindeki görsel yansımalarına ilişkin neredeyse her 'harem' fotoğrafında bulunan sedef kakmalı ahşap sehpa ek olarak Oryantalist fotoğrafın olmazsa olmazı nargile Batılı göz için eksiksiz bir Doğulu ve Osmanlı imgesi oluşturmaktadır. Bol işlemeli ve kıvrımlı kıyafetler ve nakışlı başlıklar giyen 'Müslüman ve Türk' Osmanlı harem kadınlarının geleneksel işlemeli bir halı üzerinde yatarken bir 'durağanlık' ve bekleyiş içinde oldukları kompozisyon kadınlardan birinin doğrudan izleyiciye diğerinin de uzaklara dalgınca baktığı kurguyla tamamlanmaktadır.

Yerdeki halı dâhil fotoğrafın ve kadınların tüm bu görsel şatafatıyla görsel ve mantıksal olarak birbirini tamamlamayan arkadaki düz panodan da anlaşılacağı üzere bu 'harem' sahnesi haremin gerçek bir yansıması olamayacağından doğal olarak stüdyoda çekilmiş kurmaca bir fotoğraftır. Ne var ki 19. yüzyıl itibariyle Türk olsun olmasın ya da haremde olsun olmasın bir Müslüman kadının yukarıdaki gibi çağrışımlara açık bir kompozisyon içinde bir fotoğrafçıya fotoğrafını çektirmeyeceğini bilmeyen ya da bu durumu çok da önemsemeyen Batılı turist ve kamuoyu için yukarıdaki fotoğraf 'Müslüman Türk' iki 'harem' kadını betimleyen 'çekici' bir fotoğaftır.

Bu fotoğrafta bir bakıma 'mistik' Doğu'yu simgeleyen 'Müslüman ve Türk' harem kadınlarının yine derin ve 'baygın' bakışlar içinde yerde 'rahat rahat' uzanıp yatan bir kompozisyonla fotoğraflanmaları, 18. yüzyıla kadar ve 18. yüzyıl boyunca 'öteki'si olan Doğu'nun kültürünü öğrenmeye yönelik Batı Egzotizminin³⁶ 19. yüzyıl ile Doğu üzerinde egemenlik ve üstünlük kurma amacı güden Oryantalizm ve Sömürgeciliğe dönüşmesinin dikkat çekici bir göstergesi olarak okunabilir. 19. yüzyılın Oryantalist bakış açısına sahip neredeyse tüm fotoğraflarında olduğu gibi³⁷, Görsel 6'daki fotoğrafta da 'gözlemlenecek' ve 'sınıflandırılacak' bir 'nesne' konumuna indirgenen 'harem' kadınlarının kompozisyondaki konumuna fotoğrafçı tarafından bilinçli olarak karar verildiği açıktır. Kadınlara yerde yatarak verdirilen bu poz Osmanlı Devleti'nin harem kurumu özelinde Doğu kadınının 'pasif', 'egemenlik altına alınmaya hazır' ve açık bir 'fantezi nesnesi' olarak algılandığını belgelemektedir³⁸. Aslında bu tür bir algı Doğu'nun 'Doğu'lu kadın imgesi özelinde Batı'nın ve Avrupa'nın "muhababı değil, sessiz 'öteki'si olduğunu"³⁹

³⁶ Boztemur, a.g.e., s. 140.

³⁷ Woodward, a.g.e., s. 368.

³⁸ Ertem ve Himam, a.g.e., s. 192.

³⁹ Oğuzhan Börekçi, a.g.e. s. 5.

göstermektedir çünkü yukarıdaki fotoğraflarda özgün gerçekliğinden kopararak basmakalıp bir temsili 'kimlik' yüklenen Osmanlı harem ve harem kadını imgesi Batı'nın Oryantalist gözüyle 'Doğu'nun egemenlik altına alınarak yeniden kurgulanıp üretildiğini ortaya koymaktadır.

Buraya kadar neredeyse tüm fotoğraflarda oturup bir yere dayanıp yaslanarak ya da yatarak poz veren 'Müslüman ve Türk' kadını ve 'harem' özelinde Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl fotoğrafındaki görsel temsilinin, Batı'nın yayılmacı gücüne teslim olmuş izlenimi olarak okunabilecek bir biçimde kendi bağlamından soyutlanarak yeniden üretimini Oryantalizm'in ve Sömürgeciliğin "hiçbir Doğulunun bağımsız olup kendisini yönetmesine izin verilmemesi"⁴⁰ düşüncesine denk tutarak eleştirmek mümkündür. Bu durumda Batı'nın Doğu'ya ve Osmanlı Devleti'ne ilişkin politik ve ekonomik amaçlarını gerçekleştirmede ve meşrulaştırmada Oryantalizmi bir araç olarak kullandığı kabul edilirse Oryantalist fotoğraf bağlamında bu eleştiri yanlış ya da haksız olmayacaktır. Gerçekten de kapitalizm ve onun "keşif kolu"⁴¹ olan Oryantalizm'in sömürgeci işlevler kazandığı 19. yüzyılda siyasi, kültürel ve ekonomik ilgi gösterdikleri Doğu, tarihsel gelişim sürecinde 'geride', 'durağan', 'pasif' ve 'denetim altına alınmaya açık' kalmıştır. Oryantalizm de kapitalizmin ve sömürgeciliğin Doğu'daki topraklara genişlemesi sürecinde, yukarıdaki fotoğraflarda yaslanıp oturan ya da yerde uzanıp yatan 'Doğulu', 'Müslüman ve Türk', 'Osmanlı' 'harem' kadınının kişiliğinde kurguladığı bu 'geriliği', Doğulu toplumlara Kapitalist pazarın oluşum sürecinde dayatılacak uygulamaları 'gerekli' ve 'meşru' göstermek için kullanmıştır.

Oryantalizm'in 19. yüzyıl boyunca edindiği bu işlev ve anlamı sadece Batı evreninde Oryantalist söylem bağlamında yapılan araştırma, çalışma ya da yayınlara veya üretilen sanat yapıtlarına bağlamak hatalı bir yargı olacaktır. Pascal Sébah, daha sonra dönüştüğü Sébah & Joaillier ve Abdullah Biraderler'in başını çektiği Vasili (Basile) Karopoulo, Gülmez Biraderler (1870-1899) ve Boğos Tarkulyan (Febüs Efendi) gibi birçok Osmanlı tebaası gayrimüslim azınlık fotoğrafçısının da bir danışıklı dövüş içinde ticari kaygılarla dâhil oldukları Osmanlı Devleti'nin Batı evreni için 19. yüzyıl fotoğrafındaki bu 'geri kalmış' ve 'egzotik' yansıması, Oryantalizm'in Batı'nın Doğu'ya yüklediği yabancılaştırıcı bir egemen duruş olduğu kadar Osmanlı Devleti'nin denetimi dışında Batı evreni için Osmanlı toplumu içinden üretilen bir olgu olarak da ortaya çıktığını düşündürmektedir.

⁴⁰ Said, a.g.e., s. 310.

⁴¹ Said, a.g.e., s. 313.

Hatta Sébah & Joaillier ve Abdullah Biraderler gibi bazı fotoğraf stüdyoları Batılı turistler için çektikleri ticari amaçlı albüm fotoğrafları için poz verecek kadın model bulamadıklarında⁴² 1880 tarihli aşağıdaki fotoğraflarda görüleceği üzere erkek modellere de kadın kıyafeti giydirerek Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl fotoğrafındaki Oryantalist yansımasına farklı bir boyut kazandırmıştır.



G.7: Abdullah Biraderler'in Doğulu Bir Kadın Fotoğrafı 1⁴³

⁴² Özendes, **a.g.e.**, s. 178.

⁴³ Tayfun Serttaş, Modern Kimlik ve Kültürel Transformasyon Bağlamında, İstanbul'da Erken Dönem Fotoğrafı, <http://tayfunserttas.blogspot.com.tr/2010/12/modern-kimlik-ve-kulturel.html>. 2010, Erişim Tarihi: 26.01.2017.



G.8: Abdullah Biraderler'in Doğulu Bir Kadın Fotoğrafi (Özendes, 2013, s.48)

Hem daha hesaplı hem de küçük olmasından dolayı çok daha kolay taşınan 6,6 cm x 10,7 cm ölçülerinde Carte-de-Visite fotoğrafların pazarlanmaya başlanmasıyla⁴⁴ hızlı ve rahat dolaşım imkânına erişen yukarıdaki örnekler 19. yüzyıl Batı evrenine Osmanlı Devleti'ndeki kadın figürünün önemli 'kanıtları' olarak aktarılmaktadır.

Gündelik yaşamın gerçeğiyle örtüşmeyen ama İstanbul'a turistik amaçlar için gezmeye gelen yabancıların Batılı hayal güçlerine seslenen bu fotoğraflarda tanıdık sedef kakmalı süslü ahşap sehpa, Görsel 8'deki 'kadının' ayağı altındaki yumuşak yastık, önündeki nargile, yanındaki palmye gibi Doğu iklimi bitkileri, her iki fotoğrafta da süs eşyası olarak kullanılan metal vazolar, Görsel 8'de yere yayılmış kilim ve Görsel 7'de zemindeki

⁴⁴ Özendes, a.g.e., s. 48.

samanlar ile her iki fotoğrafta da fon olarak kullanılan Doğu'ya ait 'gerçek' bir topografya veya mekân algısı vermeye yönelik dekor Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl fotoğrafındaki Oryantalist temsilini yansıtsa da tüm bu ikonografi vücut hatları ve duruşlarıyla erkek oldukları belli olan 'kadın' modeller kadar dikkat çekici ve şaşırtıcı değildir.

Yüzlerindeki tül ve giydikleri kıyafetler nedeniyle erkek olduklarının anlaşılacağı düşünülen ya da bu fotoğrafları alanların çok da umursamadıkları ve umursamayacağı bilinen görsel ve giyim olarak transseksüel bu modeller, yukarıda değinilen Oryantalist söylem bağlamındaki danışıklı dövüşe oldukça iyi bir örnektir.

Bir temsil ya da görünüm tarzı olarak kıyafet, farklılığı simgeleyen bir yapı ya da üstünlüğü gösteren bir zırh olabildiği gibi⁴⁵ farklı görsel ve zihinsel imgelerin bir arada eritilip sunulduğu hayali bir sahne olarak da işlev görmektedir. Bu nedenle yukarıdaki fotoğraflardaki gibi parçalı ve çoğu zaman birbiriyle çelişen öğelerden oluşan kompozisyonların Batılı izleyiciye bu tip kurmaca anlatımlara erişmede kolaylık sağladığı ifade edilebilir. Batılı turistin düşlediği, 'egzotik', 'esrarlı' ve 'düşsel' dünya beklentisine karşılık vermek üzere oluşturulan bu kurmaca fotoğraflar, 19. yüzyıl Batı evreninde Osmanlı Devleti'nin ve onun 'tipik temsilcisi' olduğu Doğu imgesinin bir koleksiyon 'nesnesi' olarak büyük bir ilgi uyandırmasına neden olmuştur. Satıcısı kadar alıcısının da bu mizansenini kabullendiği yukarıdaki fotoğraflar Batı evrenine karşıtı Doğu'ya ilişkin bir 'fantezi' nesnesi sunarken Osmanlı Devleti'ni de bu 'öteki' dünyanın bir parçası olarak göstermektedir.

19. yüzyıl boyunca Batı'nın ekonomik ve politik arzularının tüm dünyaya ve özellikle Doğu'ya yayılmaya başlamasıyla bu yönelimin kültürel ve toplumsal uzantısına dönüşen Oryantalizm Batı'ya benzemeyen her toplumu 'özel' bir farklılıklar kurgusuna yerleştirirken, söz konusu 'ilkel' toplum ile Batı arasındaki kültürel farklılıkları da radikalleştirmiştir. Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere bu 'ötekileştirme'yi de en çok Doğulu kadın imgesi üzerinden yapmış ve Doğulu kadının 'tipik' örneklemini olarak kurguladığı 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadını imgesini 'gerçek' Doğu'yu yansıtan bir 'fantezi nesnesi' olarak yeniden üretmiştir. Bu yeniden üretimde İstanbullu 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadınının giydiği ya da giymediği kıyafetleri önemli bir rol oynamıştır. Bu durumu 1870 tarihli aşağıdaki fotoğraflar net olarak örnelemektedir.

⁴⁵ Ertem ve Himam, a.g.e. s. 360.



G.9: Abdullah Biraderler'in Sokak Kıyafetiyle Türk Kadını Fotoğrafi (Özendes, 2013, s. 5).



G. 10: Pascal Sébah'ın Feraceli ve Yaşmaklı Türk Kadını Fotoğrafı

Bu iki fotoğraftan daha önceki örneklerde ev ve 'harem' gibi kapalı ortamlarda giydiği 'gündelik' ve 'tipik' kıyafetleriyle betimlenen 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadınının aksine birer stüdyoda çekilmiş olan yukarıdaki fotoğraflarda görülen iki kadın 'yerel kıyafetler' olan peçe, yaşmak ve ferace giymektedir. Daha önceki fotoğraflardaki kadın imgesine göre hayli kapalı kıyafetler taşıyan bu 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadınları yelpaze gibi kadınlara özgü bir aksesuar da taşımaktadır. İstanbul'u ziyaret eden birçok Batılı turist için ticari olarak üretilen yukarıdaki fotoğraflar gibi örneklerde bundan daha önemli olan nokta 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadını imgesinde ve onun kıyafetlerinde Doğu'ya ve onun 'tipik' göstergesi olan Osmanlı Devleti'ne 19. yüzyıl Batı evreninde bu

kadınları giydikleri ya da giymedikleri giysiler üzerinden fotoğraf ile yüklenen ‘öteki’ kimliğidir. Bunlar “Gezginler için Orient kadınlarıdır.”⁴⁶. Diğer bir deyişle Oryantalist Batı Doğulu ‘öteki’ne egemen olma çabasında sık sık Doğulu kadına ve onun kişisel/mahrem alanına erişme isteğiyle hareket etmiştir⁴⁷. Bu istek de doğal olarak ‘Müslüman ve Türk’ Osmanlı kadınının simgelediği Doğu’yu Batılı öznenin zihninde dışileştirmektedir. Bunun sonucunda da yukarıdaki fotoğraflarda olduğu gibi peçe, yaşmak ve ferace gibi ‘Müslüman ve Türk’ Osmanlı kadınının bedenini örten kıyafetlerden oluşan ikonografi, ‘esrarengiz” ve ardında bir ‘sır’ saklayan dolayısıyla da hedef kitlesi olan Batılı izleyiciyi bu ‘sır’ ve ‘esrar’ perdesini indirerek arkasında yatan Doğu imgesine egemen olmaya davet ve teşvik etmektedir. Oryantalist söylemin en belirgin karakteristiklerinden olan Doğu’yu hem egemenlik altına alma arzusu hem de bunu tam olarak yapamadığı için ondan çekinmesi⁴⁸ (Oğuzhan Börekçi, 2010) yukarıdaki fotoğrafların da net bir biçimde ortaya koyduğu gibi “gizemli Doğu’nun en karakteristik yönünü en özsel Doğu’yu”⁴⁹ temsil eden ve egzotiklik ile mesafeliliği birleştiren peçe, yaşmak ve feracede hayat bulmaktadır.

4.2. Erkek İmgesi

19. yüzyılda Batı’nın gözünden Doğu’ya bakan fotoğraf Oryantalist bir söylemle Osmanlı Devleti’nin Batı evreni içinde 19. yüzyıl fotoğrafındaki temsilini neredeyse metalaşan bir ‘Müslüman ve Türk’ kadını ve harem imgesi üzerinden kurarken, erkek imgesi üzerinden bambaşka bir tablo kurgulamıştır.

19. yüzyıl başlarında gerçekleştirdiği Sanayi Devrimi ile tarihsel gelişim olarak ekonomik ve politik gücünün doruğuna çıkan Batı evreni, bu değişimin farkına varmakta gecikmiş Osmanlı Devleti’nin⁵⁰ yarı-sömürgeleştirilmesini kolaylaştırmak ve bunu ‘gerekli’ göstermek için Osmanlı iş gücünü oluşturan erkek imgesini belirgin kodlara sahip ‘tip’ fotoğrafları ile sınıflandırmaya çalışmıştır. Bu ‘tip’leri betimleyen bir örnek 1890 ve 1875 tarihli aşağıdaki kahvehane fotoğraflarıdır.

⁴⁶ Mary Harper, “Recovering the Other: Women and the Orient in Writings of Early Nineteenth-Century France”. **Critical Matrix**, C.1, S.3, 1985, s. 2-11.

⁴⁷ Meyda Yeğenoğlu, **Supplementing the Orientalist Lack: European Ladies in the Harem. Inscriptions**, C. 6: 1992, s. 40-74.

⁴⁸ Oğuzhan Börekçi, **a.g.e.**,

⁴⁹ Harper, **a.g.e.** s. 11.

⁵⁰ İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İstanbul, 2016, s. 14.



G.11: Sébah & Joaillier'nin Kahvehane Fotoğrafi (Özendes, 2013, s. 24)



*G.12: Guillaume Berggren'in Bir Türk Kahvehanesinin İçi Fotoğrafi Pera Müzesi Blog.
<http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/osmanlinin-sosyal-medyasi/> Erişim Tarihi:27.11.2017*

İlk örnekleri 16. yüzyılda Mekke, Kahire ve Şam'da ortaya çıkıp, aynı yüzyılın ortalarında İstanbul'a da ulaşan kahvehaneler⁵¹ 17. yüzyılın başlarında Osmanlı yaşamına giren tütün ve tütün ürünleriyle⁵² Osmanlı toplumsal hayatının ve erkek alışkanlıklarının vazgeçilmez bir ögesini temsil etmektedir. 'Egzotik' ve 'mistik' harem kadınlara özel olması gibi erkeklere özel bir alan olarak nitelendirilebilecek kahvehaneler harem aksine dışardakilerin gözlemleyebileceği bir kamusal alan olma özelliğini de taşımaktadır.

Ancak 19. yüzyıl Batı evreninin Oryantalist gözünden Osmanlı Devleti ve toplumuna bakan fotoğraf için bu dışardan gözlemlenebilir olma kahvehaneyi haremden daha az 'gizemli' ve 'fantastik' yapsa da daha az 'Doğulu' yapmamaktadır. Yukarıdaki iki fotoğrafın 'kanıtladığı' üzere, taş döşemeli bozuk bir sokaktaki bir kahvehanenin dışında

⁵¹ Jürgen Habermas, **The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society**, Cambridge, 1989.

⁵² Özendes, a.g.e. s. 116.

'miskin' bir Görselde oturup nargile ve tütün içen ya da 'pis' bir kahvehanede 'aylakça' tavla oynayan sarıklı ve fesli erkekler gibi 'tipler' Oryantalist söyleme göre Doğu'ya daha özelden de Osmanlı erkeğine yüklenen 'tembelliği' betimlemektedir.

Görsel 11'de fotoğrafçının düzenlediği açık olan bir kompozisyonla yer yer de gösterişli bir ilgiyle nargile içip izleyiciye bakan 'Doğulu' giysileri içindeki erkeklerin 'gözlemlenebilir' 'aylaklığı' ve 'öteki'liği Görsel 12'de habersiz çekilmiş izlenimi veren bir başka fotoğrafla 'belgelenmektedir.' 19. yüzyıl fotoğraf makinelerinin çoğunlukla uzun pozlamaya gereksinim duyan teknolojisi⁵³ ve Guillaume Berggren'in (1835-1920) bu nedenle fotoğrafların rızası ve zamanına gerek duyması nedeniyle Figür 12'deki kompozisyonun da mizansen olduğu değerlendirilmelidir.

Batı'nın Doğu'ya yönelik sömürgeci yaklaşımını meşrulaştırmaya yönelik basmakalıp varsayımların şekillendirdiği Oryantalizm'in gayesi, Doğu'nun egemenlik altına alınmasını haklı çıkarmak ve Doğu toplumlarını ırksal köken düzleminde 'geri' ve 'yozlaşmış' olarak yorumlamaktır⁵⁴. Bu nedenle Osmanlı erkeğine de çeşitli 'olumsuz' ve 'öteki'leştirici nitelikler yükleyen yukarıdaki kahvehane fotoğrafları gibi klişe görsel temsil öğelerinin Osmanlı Devleti'ni 'geri kalmış' bir sosyo-ekonomik yapılanma olarak ve bu 'geri kalmışlığı' nedenlerini 'kanıtlama' amacıyla olduğu ifade edilmelidir.

Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl fotoğrafındaki Batı evrenine Oryantalist gözle kodlanmasına ilişkin olarak erkek imgesi üzerinden verilebilecek bir diğer örnek sokak satıcıları ve geleneksel ya da 'ilkel' mesleklere sahip erkeklerin fotoğraflarıdır. Sattıkları ürünler, bu ürünleri taşıdıkları araç-gereç ve giydikleri kıyafetler gibi biçimsel öğelerle Batılı izleyici için Osmanlı toplumuna ve erkeğine yönelik 'öteki' ve 'geri kalmış' imgesini görselleştiren sokak satıcılarına örnek olarak 1870 ve 1885-1901 tarihli aşağıdaki fotoğraflar verilebilir.

⁵³ Öztuncay, 2003, a.g.e. s. 31.

⁵⁴ Homi K. Bhabha, **The Location of Culture**, London, 1994, s. 34.



G.13: Pascal Sébah'in Hamal Fotoğrafi (Fostinum, <https://www.fostinum.org/pascal-sebah---men.html>. Erişim Tarihi: 28.11.2017).



G.14: Felix ve Adrien Bonfils'in Mısırlı Su Satıcıları Fotoğrafı (Woodward, 2003, s. 368)

Yerdeki kuru otlar, fondaki düz duvar Görsel 13'ün fotoğrafın konusu olan adamın yaptığı iş dışında herhangi bir ipucu vermeyen / vermek istemeyen bir stüdyo fotoğrafı olduğunu göstermektedir. 'Doğulu' kıyafetleri giyen bu fotoğraftaki adamın, sırtındaki sandık ve yarı bükülmüş belinden beden gücüne dayalı ve 'ilkel' bir meslek sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Doğrudan fotoğraf makinesine dolayısıyla da izleyiciye bakarak poz vermesi de bu fotoğrafın bir 'belgeleme' aracı olarak çekildiği düşüncesini güçlendirmektedir. Görsel 14'te de bir köşeye sıkıştırılmış gibi fotoğraflanan Mısırlı su satıcılarına ilişkin bireysel, toplumsal ya da şehirleriyle ilgili herhangi bir ipucu göze çarpmamaktadır. Neredeyse bir stüdyo fotoğrafı olabilecek kadar iyi kurgulanmış bu fotoğraftaki kompozisyon ve mekân, fotoğrafçının fotoğraftaki su satıcıları ya da şehirleri hakkında benzersiz ya da kişisel herhangi bir detaya önem vermediğini akla getirerek Osmanlı erkeği imgesi düzleminde Doğu'ya ve Osmanlı Devleti'ne yönelik Oryantalist

söylem için yerinde bir örnek oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle yukarıdaki iki fotoğrafın Batı evrenine tüm Mısırlı su satıcılarının ya da Osmanlı sokak satıcılarının böyle olduğu ya da görüldüğü basmakalıp düşüncesini aktardığı olduğu ifade edilebilir. Aynı ‘gözlemi’ ya da ‘belgelendirmeyi’ yine stüdyoda çekilen yaklaşık 1880 tarihli aşağıdaki fotoğraflar daha net ortaya koymaktadır.



G.15: Vasili (Basile) Kargopoulos'un Çiçek Satıcısı Fotoğrafı (Öztuncay, 2000, s. 198).



G.16: Vasili (Basile) Kargopoulo'nun Ayı Oynatıcıları Fotoğrafı (Öztuncay, 2000, s. 198).

Yukarıdaki fotoğraflardan anlaşılacağı gibi 1870'lerden sonra yükselişe geçen ve fotoğraf stüdyoları için büyük bir gelir kaynağı olan kartpostal formatının⁵⁵ bir ürünü olan yukarıdaki iki stüdyo fotoğrafı, 'öteki' Osmanlı erkeklerinin 'zamanın dışındaki' yerel kıyafetlerinin, beden gücüne dayanan 'ilkel' 'Doğulu' mesleklerinin ve Osmanlı Devleti'nin 'geri kalmış' ekonomik durumunun bir 'kanıtı' olarak Batılı turistler tarafından büyük ilgiyle karşılanmış ve bu fotoğrafların sosyo-politik / ekonomik izdüşümü 19. yüzyıl Batı evreninin sömürgecilik merceğinde daha da büyümüştür.

19. yüzyılın başlarındaki Sanayi Devrimi'nin ardından üretimin çoğalması ve bunun

⁵⁵ Eldem, a.g.e. s. 150.

sonucunda da Doğu'nun Batı tarafından bir hammadde kaynağı ve açık pazar olarak görülmesiyle Oryantalizm, 'olgunlaşmamış' Doğu'nun ve özellikle de geniş Osmanlı topraklarındaki hammaddenin sömürülüp Doğu'nun Batı'ya göre yeniden şekillendirilmesini meşrulaştırma çabasında olmuştur. Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl Batı evrenindeki Oryantalist yansımasını bu çabaya yönelik olarak Batı değerleriyle kodlayan fotoğraf da herhangi bir sanayi ya da teknoloji kullanımı kullanmayan 'Doğulu' meslekleri yapan erkekleri göstermeye yönelmiştir.

4.3. Tip İmgesi

Buraya kadar incelenen fotoğraflardaki tüm kişiler İstanbullu Osmanlı 'Müslüman ve Türk' kadını ile Osmanlı Devleti'nin 'ilkel' ekonomisinde çalışan 'tipik' erkeğini Batı evreninin gözünde 'karakterize' etse de Batı'yı 'Batı' Doğu'yu da 'Doğu' yapan ve Oryantalist söylemin bir arada bulunamayacak kadar birbirine karşıt, Batı'nın bütün 'olumlu' ve 'uygar' niteliklerinin zıttı olarak konumlandığı 'zamanın dışında tipler' Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafta Oryantalist yansımasına başka bir boyut kazandırmaktadır.



G.17: Guillaume Berggren'in Doğulu Portresi (Özendes, 2013, s. 206).



G.18: Sébah & Joaillier'nin Türk Köylüsü Fotoğrafi (Özendes, 2004, s. 35).



G.19: Sébah & Joaillier'nin Fellah Fotoğrafi (Özendes, 2004, s. 167)



G.20: Felix ve Adrien Bonfils'in Namaz Kılanlar Fotoğrafi (Woodward, 2003, s. 372).

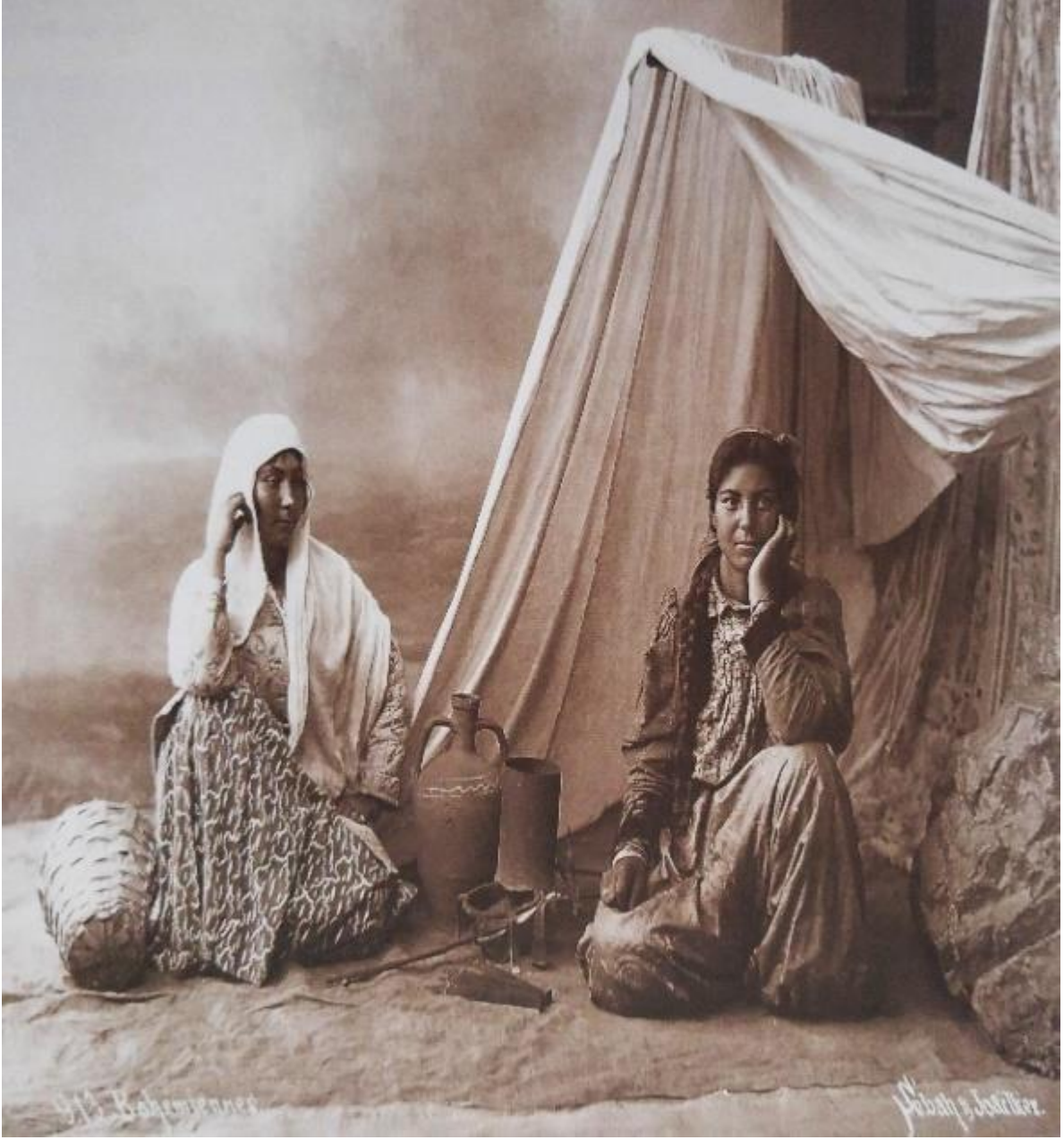
Daha önce de değinildiği gibi bir farklılık ve 'ötekiliği' simgeleyen kıyafet yaklaşık 1880 tarihli Görsel 17 ve 1890 tarihli Görsel 18'deki fotoğraflarda sarık, şalvar, kaftan ve hırka gibi 'Doğulu' kıyafetler giyen Osmanlı tebaasında hayat bulmaktadır. Düz ve renksiz bir fon önünde bir stüdyoda poz verdikleri belli olan bu 'Doğulu tipler' hakkında herhangi bir toplumsal ve kentsel ipucu verilmediği halde Görsel 18'de Oryantalist söylemin vazgeçilmez biçimsel göstergesi olan nargile ve kahve fincanı ve bu kişinin beden gücüne dayalı mesleğine dair görsel ipucu olan kefe unutulmamıştır. Fotoğrafçıların 'derin' ve 'donuk' bakışlarla fotoğraf doğrudan makinesine bakmadan poz verdirdikleri bu kişiler özelinde bir genelleme yapılarak Osmanlı bireylerinin çeşitli sembol ve kültürel öğeler

bağlamında “‘Doğu’dan olan’ belli bir özellik”⁵⁶ taşıdığı ifade edilmektedir.

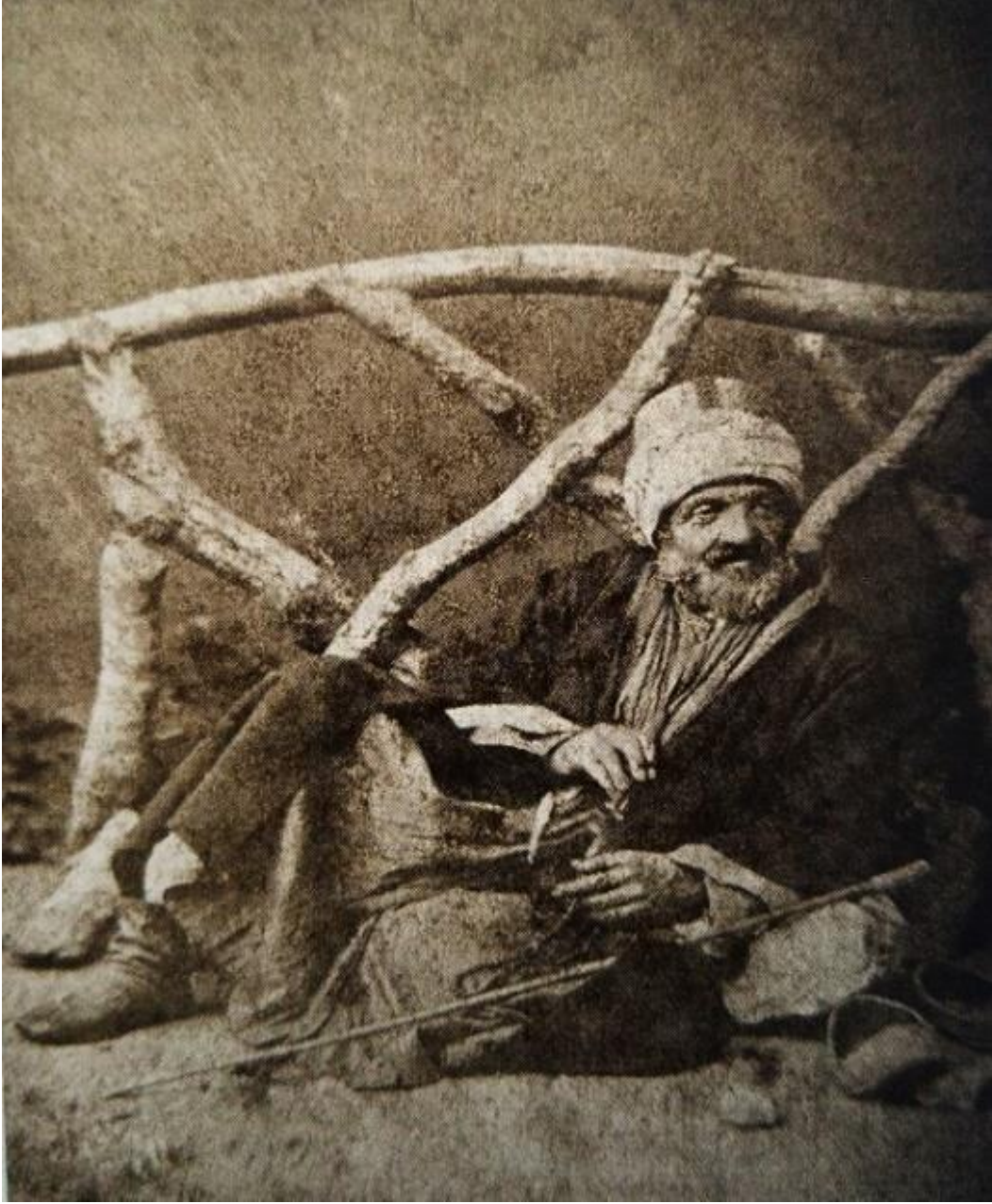
Benzer şekilde 1890 tarihli Görsel 19’daki fotoğrafta görülen takıları, ‘egzotik’ ve ‘esrarlı’ kıyafetiyle Oryantalist söylemin ‘klişe’si Mısırlı fellah kadın, Osmanlı Devleti’nde yaşayan tüm Arap kadınların ‘tek tip’ giyiniş tarzını betimleyecek şekilde yine bir stüdyoda, ama Görsel 17 ve 18’deki kişilerin aksine, ‘sınıflandırılabilir’ bir ‘nesne’ olarak doğrudan fotoğraf makinesine bakarak ve üzerinde Doğu topografyasını temsil eden palmye ağaçlarının olduğu resimli bir dekor önünde fotoğflanmaktadır. Görsel 20’deki 1885 tarihli fotoğraftaki ‘tipler’ ise bir caminin son cemaat yerini gösteren bir resimden oluşan bir fon önünde çok açık olarak bir stüdyodadır ve Batılı izleyici ya da turist için namazın çeşitli bölümlerindeki duruş biçimlerini göstermektedir. Kişilerden öndekinin arkadakinin hareketinin de görülmesi amacıyla Kible yönünden bir miktar saparak poz verdiği kompozisyonuyla Oryantalist söylemi en üst perdeden hissettiren bu fotoğraf bu kişilerin ‘Doğulu’ kıyafetleriyle Osmanlı Devleti’ndeki cami ve namaz kıyafetleri hakkında yine ‘ötekiliği’ vurgulayan genel-geçer bir yargıya varmaktadır.

Osmanlı Devleti’nin 19. yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafa yansımada yukarıdaki ‘Doğulu’ ‘tipler’ dışında Osmanlı toplumunun daha ‘sessiz’ kısımlarında yer alan kişiler de konu edilmiştir. Aşağıda fotoğrafları görülebilecek bu ‘tipler’ Oryantalizm’in Doğu-Batı ikiliği çerçevesinde Doğu’ya atfedilen ‘öteki’ nitelendirmesini oluşturan öğelere anlamlı bir örnektir.

⁵⁶ Said, a.g.e., s. 314.



G.21: Sébah & Joaillier'in Çingeneler Fotoğrafi (Özendes, 2004, s. 160)



G.22: Vasili (Basile) Kargoupulo'nun Dilenci Fotoğrafi (Özendes, 2013, s. 106)

Doğu'ya özgü 'tipler' söz konusu olduğunda, Oryantalist bakış açısının dikkatini ilk çeken öğelerden biri olan çingeneler, 19. yüzyıl Batı kamuoyu ya da gezgini için Osmanlı Devleti topraklarında yaşayan 'öteki' insanların başta gelen temsilcilerinden olmuştur⁵⁷. Bazen aynı bazen de farklı fotoğraf stüdyolarında poz vererek para kazanan çingenelerin fotoğraflarında oluşturulan kompozisyonlarda Görsel 21'de görüldüğü gibi yaşadıkları

⁵⁷ Özendes, Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm. İstanbul, 2004, s. 78.

'tipik' alanlar olarak çadırlar ve satarak gelir elde ettikleri sepet, maşa gibi aksesuarları da yer almıştır. Giydikleri 'Doğu' kıyafetleri şalvar ve başörtüsü gibi kıyafetler bu 'tipleri' Oryantalist söylem için 'ait oldukları' Doğu'ya 'gözlemlenebilir' bir Görselde bağlamaktadır. 1890 tarihli bir fotoğrafı gösteren Görsel 21'de daha yaşlı olan başı örtülü kadının uzaklara dalgın ve derin bakışlar içinde olmasına karşın daha genç olan çingene kadının başının açık olması ve doğrudan izleyiciye bakması da hayal gücüne seslendikleri Batılı gezgin için fotoğrafçının kurduğu mizansenin bir parçasıdır.

Tarihi belgeler, kişisel öyküler ya da belli bir düşünüş biçiminin sözcükleri olarak çoklu bir kimlik yapısının taşıyıcısı olan fotoğrafın yaklaşık 1880 tarihli Görsel 22'deki dilenci örneğinde yoruma açık olan bu niteliği kendini göstermektedir. Diğer bir deyişle stüdyodaki dümdüz bir duvar ya da pano önünde tahtalardan kurulu dekor önünde değneğiyle uzanarak hafifçe gülümseyerek poz veren bu dilenci 'tip' fotoğraf makinesini tutanın izleyicinin 'gerçek' olarak algıladığı dünyayı da kontrol ettiğini kanıtlar şekilde halinden mutlu görünmektedir. Dilencinin bu haliyle yansıtıldığı kompozisyon Osmanlı toplumu özelinde Doğulu dilencileri bir 'sınıflandırma' ve 'gözlem' çabasıdır. Ayrıca 'modern' olanın Batı olduğunun çok net çizgilerle kodlandığı 19. yüzyılın Oryantalist söyleminde bir 'ötekileştirme' gayreti olarak da Osmanlı Devleti ve insanına bakışta 'genelleyici' bir işlev görmektedir.

4.4.Şehir İmgesi

Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafa yansımaları hakkında insan ögesine ilişkin buraya kadar tartışılan temalar ve analizler Batı'nın Osmanlı Devleti'ne 1001 Gece Masalları'ndan 'egzotik', 'durağan' ve 'esrarlı' 'tipler'in 'zamansız' ve 'geri kalmış', 'masalsı' ve 'düzensiz' bir dünyada yaşadığı, bu nedenle de Batı tarafından 'ıslah' edilmesi gereken bir oluşum olarak baktığını göstermektedir. Aşağıdaki şehir manzaraları fotoğrafları Batı evreninin bu bağlamda da aynı Oryantalist söylemle hareket ettiğini göstermektedir.

19. yüzyıl Batı Modernizm'inin simgelerinden beton ve çelik ile yapılan Pera ve Galata'daki Art Nouveau tarzı binaların yerine daha ucuz ahşaptan kolayca yapılan ve daha çok toplumun alt gelir kesimindeki Müslümanların yaşadığı⁵⁸ Görsel 23'te görülen kiremit

⁵⁸ Trish Greene, The Abdülhamid II Photo Collection: Orientalism and Public Image at the End of an Empire. <http://cas.umw.edu/dean/files/2011/08/Greene.metamorphosis-submission.pdf>, 2011, Erişim Tarihi: 12.12.2017.

çatılı eski evleri ve bu ‘tip’ evlerin birbiri ardına sıralandığı taş döşemeleri ve başıboş köpekleriyle Görsel 24’te fotoğraflanan oldukça dar ve kıvrımlı sokakları gösteren aşağıdaki fotoğraflar, Batılı gezgin ve kamuoyu için Osmanlı Devleti’nin ‘gelişmemiş’ ve ‘zamanda donmuş’ ‘öteki’ bir yapı olduğunu ‘kanıtlamaktadır.’



G.23: Vasili (Basile) Kargopoulo'nun Üsküdar'da Bir Türk Mahallesi Fotoğrafi (Eski İstanbulium. <http://eski.istanbulium.net/post/104310222923/%C3%BCsk%C3%BCdar-basile-kargopoulo-foto%C4%9Fraf%C4%B1-1865-1875>. Erişim Tarihi: 12.12.2017)



G.24: Abdullah Biraderler'in Köpekleriyle Bir Sokak Fotoğrafi (Özendes, 2013, s. 145)

Ayrıca yukarıdakilere ek olarak aşağıdaki Görsel 25'te camide abdest alan insanları 'kaydederken' abdestin aşamalarını 'sınıflandıran' ve Görsel 26'da 'tipik' 'kaotik' pazarları konu alan 1890 ve 1885 tarihli fotoğraflar, 19. yüzyıl Batı evreni için Doğu'nun başat temsilcisi olan Osmanlı Devleti'nin 'mistik' ve 'dinsel' yönü ile 'düzensizliğini' kendine özgü toplumsal yapısını görmezden gelerek Batı'nın gereksinimlerine göre 'öteki' olarak kodlayan örneklerdir.



G.25: Abdullah Biraderler'in Süleymaniye Camii'nde Abdest Alanlar Fotoğrafi (Özendes, 2013, s. 173)



G.26: Felix ve Adrien Bonfils'in Kahire'de Bir Pazar Fotoğrafi (Woodward, 2003, s. 370)

1894 tarihli fotoğrafların bulunduğu Görsel 27'de su tasları, sıcak su havuzları ve yarı çıplak erkeklerin görüldüğü 'fantezi nesnesi' hamamlar ve peştamal ile takunya gibi 'tipik' 'Doğu'lu kıyafetlerin tamamladığı bir kompozisyonla bir hamam çeşmesinden oluşan Görsel 28'deki 'Doğu'nun 'simge' binaları, 19. yüzyıl Batı evreninde fotoğrafa Doğu'ya ve Osmanlı Devleti'ne ilişkin 'egzotik' mimari örnekler olarak en çok yansıyan ve böylece de Batılı gezgin ve kamuoyunun zihninde en kalıcı yeri edinerek Doğu'yu 'Doğulu'laştıran yapılarıdır.



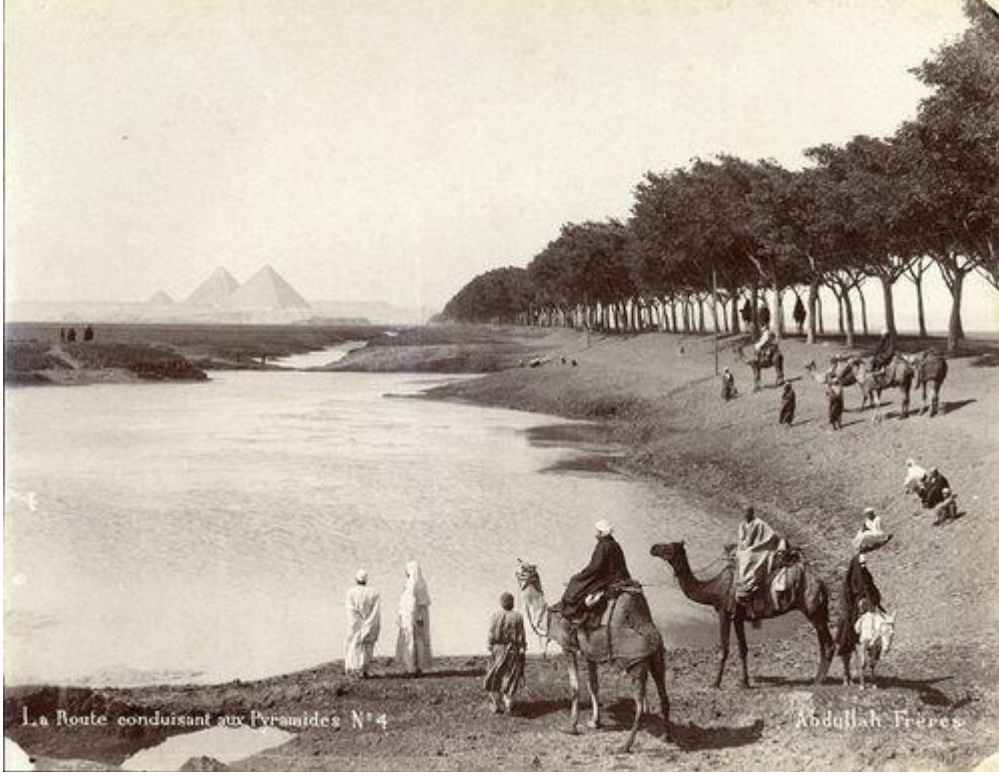
G.27: Sébah & Joaillier'nin Türk Hamamı Fotoğrafi (Woodward, 2003, s. 371)



G. 28: Nancy Micklewright, *Orientalism and Photography, The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism*, İstanbul, 2011, s. 105.

Son olarak aşağıda 1887 tarihli bir fotoğrafı gösteren Görsel 29’da Osmanlı Devleti’nin Mısır gibi başkente uzak bölgelerindeki şehirlerde çöl ve develeri Batılı gezgin ve kamuoyu için ‘belgeleyen’ fotoğraf bunu yaparken 19. yüzyıl Batı evreni için Doğu’nun ‘tipik

temsilcisi' olan Osmanlı Devleti'nde şehirlerin 'zamanda donmuş' bir yapı olduğunu 'kanıtlamaktadır.'



G.29: *Abdullah Biraderler'in Giza Piramitleri Fotoğrafi (Özenden, 2013, s. 164)*

5. Sonuç ve Tartışma

Yukarıda örnekleri verilen ve analiz edilen türden fotoğraflar Batı'nın 'Doğu'nun 'tipik' temsilcisi olarak gördüğü Osmanlı Devleti özelinde 'Doğu' insanlarının, hayatının ve şehirlerinin belirgin 'özellikleri'ni öne çıkarmaktadır. Ancak vurgulanan bu 'karakteristik' nitelikler temsil ettiklerini iddia ettikleri 'gerçek' konuları ya da insanları anlatmamaktadır. 'Zamanın donup kaldığı' bu fotoğraflardaki insanlara ve mekânlara dair bir tarih ve geçmiş hissinin okunabildiğini ileri sürmek zordur. Diğer bir deyişle bu fotoğraflardaki insanlar, yapılar ve bu ikisinin bir araya gelerek oluşturdukları şehirler teknolojinin ve 'ilerlemenin' hiç uğramadığı, neredeyse Orta Çağ'da takılıp kalmış varlıklar olarak 'sınıflandırılmaktadır.'

Osmanlı Devleti tüm Batılılaşma ve modernleşme çabalarına karşın Batı kültürünün çok az nüfuz edebildiği 'egzotik' ve 'hayali' bir Doğu ülkesi olarak betimlenmektedir. Örneğin 19. yüzyılda son derece kozmopolit bir şehir olan ve Batı dünyasından birçok farklı ülkeden insanın yaşadığı İstanbul'da Oryantalist söylemin net olarak okunduğu yukarıdaki türden fotoğraflara yansıyan çok az sayıda Avrupalı ve Batılı insan vardır. İstanbullu 'Müslüman ve Türk' Osmanlı kadınının bir 'harem güzeli' olduğu bu fotoğraflarda konu meslek ve iş hayatı söz konusu olduğunda 'gözlemlenen' işler 'bayağı' ve 'geleneksel' olmaktadır. Bu fotoğrafların 'kanıtladığı' duruma göre, yüzlerce yıldır 'değişmeksizin' akıp giden 'durağan' hayatlarını 'zamansız' şehirlerde sürdüren bu 'Osmanlılar' sanki Batılı gezgin ya da turistin 'kendi' dünyalarından kaçarak geldikleri 'düşsel' bir ülkede yaşamaktadır. Osmanlı Devleti ve toplumu hakkında böyle bir yaklaşım devleti yönetenlerin çok görmek istemedikleri bir durum olsa da 19. yüzyıl Batı evrenindeki fotoğrafa yansıyan durum Oryantalist gözlükle görülen budur.

Sonuç olarak Batı tarzı resim anlayışıyla hemen hemen aynı zamanlarda geldiğinden Osmanlı Devleti'nde Batı'daki gibi kökleşmiş bir resim sanatı ve resimsel anlatım geleneğiyle yarışmak zorunda olmadığı için fotoğraf, Osmanlı Devleti'nde yayılmaya başladığında yalnızca 19. yüzyılın getirdiği bir başka buluş, bir teknolojik ilerleme olarak algılanmış ve kabul görmüştür. Bu nedenle Oryantalist bakış açısına göre 'düşsel' bir Doğu'nun 'tipik' temsil 'nesne'sine dönüştürülen Osmanlı Devleti'ni 19. yüzyıl Batı evreninde ötekileştiren ve bu ötekileştirmeye dayanarak gerçekleştirilen müdahaleleri 'kanıt' toplayarak meşrulaştıran bir araç olmuştur.

Kaynakça/References

- ADJUKIEWICZ, Kazimierz, **Felsefeye Giriş – Temel Kavramlar ve Kuramlar**, 2. basım., Çev. Ahmet Cevizci, Gündoğdu Yayınları, Ankara, 1994.
- ATAY, Simber, “Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğrafın Başlangıcı”, **Türkler Ansiklopedisi**, C.15, Yeni Yüzyıl Yayınları, İstanbul, 2002. s. 518-523.
- BHABHA, Homi K, **The Location of Culture**, Routledge, London, 1994.
- BOZTEMUR, Recep, “Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm”, **DoğuBatı Dergisi**, S. 20, 2005, s. 139-155.
- BULUT, Yücel, “Edward Said ve Oryantalizm’e Dair”, **Divan: İlmî Araştırmalar**, S. 15, 2003, s.169-189.
- CAMPBELL, Katie, **Turquerie - an orientalist fantasy**. Thames & Hayden, London, 2014.
- ELDEM, Edhem, “Görüntülerin Gücü – Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu’nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1924”, **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu’nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**, (Ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2015, s.106-153.
- ERTAN, Güler, “Türkiye’de Fotoğrafın Tarihsel Süreci”, **Kontrast Fotoğraf Dergisi**, 2014, S. 43, s. 24-27.
- ERTEM, Fulya; HİMAM, Dilek, “Colonial Representations and Mimicry in the Early Photographic and Fashion Practices of the Ottoman Empire”, **The Asian Conference on Arts & Humanities, 5-8 April 2012**, Osaka, Japonya: IAFOR, s.183-200.
- HABERMAS, Jürgen, **The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society**, Cambridge: MIT. 1989.
- HARPER, Mary, “Recovering the Other: Women and the Orient in Writings of Early Nineteenth- Century France”, **Critical Matrix**, C.1, 1985, S.3, s. 2-11.
- HOBSON, John M, **Batı Medeniyetinin Doğulu Kökenleri**, Çev. Esra Ermert, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- KARAL, Enver Ziya, **Osmanlı Tarihi: Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Dönemleri Ansiklopedisi**, C. 5, 8. Basım, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2007.
- KONTNY, Oliver, “Üçgenin Tabanını Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine”, **DoğuBatı Dergisi**, S. 20, 2005, s.121-136.

- LEWIS, Bernard, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, 3. Edisyon. 8. Basım, Çev. Boğaç Babür Turna, Arkadaş Kitabevi, Ankara, 2016.
- MAMDANİ, Mahmood, "Good Muslim, Bad Muslim: A Political Perspective on Culture and Terrorism", **American Anthropologist**, C. 104, S. 3, 2004, s.766-775.
- MICKLEWRIGHT, Nancy, Orientalism and Photography, **The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism**, (Ed. Zeynep İnankur, Reina Lewis, Mary Roberts), İstanbul Pera Müzesi, 2011, s. 99-114.
- OĞUZHAN BÖREKÇİ, Ülkü Ayşe, "Bir Oryantalizm Ürünü Olarak İstanbul'un Frenk ve Levanten Mahalleleri Seyahatnamelerinde "Doğu" ve "Batı" İmgeleri", **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 11, S. 2, Eskişehir, 2010, s.1-26.
- ORTAYLI, İlber, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2016.
- ÖZEL, Zuhul, "Osmanlı İmparatorluğundan Cumhuriyet'e Gayrimüslim Fotoğrafçılar", **Kontrast Fotoğraf Dergisi**, S. 43, 2014, s.14-17.
- ÖZENDES, Engin, **Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a Fotoğrafta Oryantalizm**, 2. Basım,, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- ÖZENDES, Engin, **Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık 1839-1923**, YEM Yayın, İstanbul, 2013.
- ÖZTUNCAY, Bahattin, **Dersaadet'in Fotoğrafçıları 1-2**, 1. Basım, Koç Kültür Sanat Tasarım Hizmetleri Tic. A. Ş, İstanbul, 2000.
- ÖZTUNCAY, Bahattin., "İstanbul'da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci", **Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914**. (Ed. Zeynep Çelik, Edhem Eldem), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2015, s.66-105.
- SAİD, Edward, **Oryantalizm (Doğubilim) – Sömürgeciliğin Keşif Kolu**, 4. Basım, Çev. Nezih Uzel, İrfan Yayıncılık & Tanıtım, İstanbul, 1998.
- WOODWARD, Michelle L, "Between Orientalist Clichés and Images of Modernization – Photographic Practice in the Late Ottoman Era", **History of Photography**, C. 27, S. 4, 2003, s.363-374.
- YEĞENOĞLU, Meyda, Supplementing the Orientalist Lack: European Ladies in the Harem, **Inscriptions**, C. 6, 1992, s.40-74.
- <https://www.flickr.com/photos/photohistorytimeline/8612728843> (Erişim Tarihi: 24.11.2017)

<http://www.cassone-art.com/magazine/article/2014/10/turquerie-an-orientalist-fantasy/?psrc=architecture-and-design> [23.01.2017].

<http://cas.umw.edu/dean/files/2011/08/Greene.metamorphosis-submission.pdf> [05.07.2016].

<http://cas.umw.edu/dean/files/2011/08/Greene.metamorphosis-submission.pdf> Erişim Tarihi:12.12.2017.

<https://www.fostinum.org/pascal-sebah---women.html> Erişim Tarihi: 27.01.2017.

<https://www.fostinum.org/pascal-sebah---men.html>. Erişim Tarihi: 28.11.2017.

<http://www.rumisgarden.co.uk/traditional-meditations/kabir-the-moon-shines-in-my-body> Erişim Tarihi: 24.11.2017.

<http://eski.istanbulium.net/post/104310222923/%C3%BCsk%C3%BCdar-basile-kargopoulo-foto%C4%9Fraf%C4%B1-1865-1875>. Erişim Tarihi: 12.12.2017.

<http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/osmanlinin-sosyal-medyasi/> Erişim Tarihi: 27.11.2017.


<http://tayfunserttas.blogspot.com.tr/2010/12/modern-kimlik-ve-kulturel.html>. Erişim Tarihi:26.01.2017.

Başvuru	:	09.05.2018
Kabul	:	05.07.2018

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0006

Mimar Nizamettin Doğu'nun Erken Cumhuriyet Dönemi Kariyeri: Sanatı Aramak

M. Dila Gümüş*

 orcid.org/0000-0003-0978-4924

Öz

"Mimar Nizamettin Doğu'nun Erken Cumhuriyet Dönemi Kariyeri: Sanatı Aramak" başlıklı makale, Nizamettin Doğu'nun (1909-1968) mezuniyeti ile 1940'lar arasına tarihlenen tasarımlarına ve mesleki faaliyetlerine odaklanıyor. Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Şubesi'nin 1931'de verdiği altı mezundan biri olan Nizamettin Doğu'nun, mezuniyetini takip eden yıllara ait tasarımları ile mimari yarışmalar için hazırladığı projeler, aldığı eğitimle ve dönemin mimarlık ortamıyla ilişkilendirerek ele alınıyor. Nizamettin Doğu tarafından 1930'ların başında projelendirilmiş ve günümüzde hala mevcut olduğu bu çalışma kapsamında tespit edilmiş olan Hasan Bey Apartmanı (Aksaray) ve Sinap Ailesi Mezarı'nın (Merkezefendi Mezarlığı) tasarım özellikleri ele alınıyor. Bunun yanı sıra, Nizamettin Doğu'nun kaleme almış olduğu makaleler ve Sedat Hakkı Eldem'e gönderdiği "Ankara Evleri" konulu notlar üzerinden, dönemin mimarlık ortamına yönelik eleştirel yaklaşımı ve kendini nasıl konumlandırmaya çalıştığı inceleniyor. Nizamettin Doğu'nun 1940'lı yıllarda Beden Terbiyesi Umum Müdürlüğü mimarı olarak göreve başlamasının ardından projelendirdiği spor tesislerinin bir listesi ile beraber, hazırladığı "Spor Alanları Mimari Sergisi" ve yayımladığı "Spor Alanları El Kitabı" kısaca tanıtılıyor. Nizamettin Doğu'nun biyografisinin detaylandırıldığı ve tespit edilen tasarımlarının ele alındığı bu makalede, erken Cumhuriyet dönemi mimarlık tarihi yazınına mütevazı bir katkı sunmak amaçlanıyor.

Anahtar Kelimeler

Nizamettin Doğu • Erken Cumhuriyet Dönemi • Modernist mimarlık • Konut mimarisi • Güzel Sanatlar Akademisi

Architect Nizamettin Doğu's Career During the Early Republican Era: In Search of Art

Abstract

This paper focuses on Nizamettin Doğu's (1909-1968) designs and professional activities dating between his graduation and the 1940's. This research considers the designs and architectural competition projects that Nizamettin Doğu—who was one of the six graduates of the Fine Arts Academy Architecture Department in 1931—worked on following the years of his graduation, in connection to the education he received and the architecture scene of the period. The design

* M. Dila Gümüş (Arş. Gör. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk İslam Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye. Eposta: mujde.gumus@istanbul.edu.tr.

features of the Hasan Bey Apartment (Aksaray) and the Sinap Family Cemetery (Merkezefendi Cemetery), which had been designed in the early 1930's and still exist, are examined in this context. Nizamettin Doğu's critical standpoint toward the architectural scene of the period and how he tries to position himself is also examined through his written articles and the notes that he sent to Sedad Hakkı Eldem on the subject of the "Houses of Ankara." A list of sport complexes that Nizamettin Doğu designed after he began working as the architect of "Beden Terbiyesi Umum M¼d¼rl¼đ¼" is briefly presented along with the "Architectural Exhibition of Sport Fields" he organized and the "Spor Alanları El Kitabı" (Sport Fields Handbook) he published. The research, which expands on Nizamettin Doğu's biography and considers his detected designs, aims to make a modest contribution to the historical literature of the Early Republican Era.

Keywords

Nizamettin Doğu • Early Republican Era • Modernist architecture • Residential architecture • Fine Arts Academy

1909-1968 yılları arasında yaşamış olan Nizamettin Doğu'nun mimarlık kariyeri, erken cumhuriyet yıllarından 1960'lara uzanır. "Mimar Nizamettin Doğu'nun Erken Cumhuriyet Dönemi Kariyeri: Sanatı Aramak" başlıklı çalışma, kendisinin mezuniyetinden Beden Terbiyesi Umum Müdürlüğü Mimarı olarak görevlendirildiği 1940'a kadarki faaliyetlerini, aldığı eğitimle ve dönemin mimarlık ortamıyla ilişkilendirerek incelemeye odaklanıyor. Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Şubesi'nin 1931 yılında verdiği altı mezundan biri olan Nizamettin Bey'in biyografisi ve kariyerlerinin detaylandırılması ile erken Cumhuriyet dönemi mimarlık tarihi yazısına mütevazı bir katkı sunmak amaçlanıyor.



G.1: Nizamettin Doğu. (Behçet Ünsal, "İsmet Barutçu ve Nizamettin Doğu'dan Anılar", **Arkitekt**, 1968-2, s.93)

Nizamettin Doğu'nun biyografisi ve mimari üretimlerine değinen sınırlı sayıda yayın mevcut. "Sivil Mimari Bellek Ankara 1930-1980" projesi kapsamında hazırlanan, aynı başlıklı kitapta, kendisinin Ankara'da bulunan ve 1950'lere tarihlenen iki yapısına; Güneş ve Demirtaş Apartmanlarına yer verilmiştir.² Aynı proje kapsamında Umut Şumnu tarafından kaleme alınan "Bilinen Bir Mimarın Bilinmeyen Yapısı: Nizamettin Doğu ve Demirtaş Apartmanı" başlıklı

²Ed. Nuray Bayraktar, Bülent Batuman, Elif Selena Ayhan, **Sivil Mimari Bellek Ankara 1930-1980**, Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi VEKAM Yayınları, Ankara, 2014, s.54, 85.

metinde ise Nizamettin Doğu'nun kariyerine ilişkin çeşitli bilgiler mevcuttur.³ Nizamettin Doğu'nun inşa edilmiş olan en büyük ölçekli yapısı, Abidin Mortaş ve Feyyaz Tüzüner ile ortak projelendirdiği Adana Adalet Sarayı'dır; söz konusu yapıya çeşitli yayınlarda değinilmiştir fakat bu yayınlar Nizamettin Bey'in kariyerini veya diğer yapılarını incelemez.⁴

Nizamettin Doğu'nun erken dönem üretimlerine ilişkin başlıca kaynakları, 1930'larda Mimar/Arkitekt dergisinde yayımlanmış kendisine ait projeler, kaleme aldığı metinler ve katıldığı yarışmaların haberleri meydana getirir. Babasının adı Hüsnü olduğundan⁵, soyadı kanundan önceye tarihlenen bu kaynaklarda adı "Nizamettin Hüsnü" olarak geçer. Nizamettin Doğu'nun ölümünün ardından biri Arkitekt'te, biri Mimarlık'ta olmak üzere iki yazı yayımlanır.⁶ İki metin de, Nizamettin Doğu'nun kariyerine ilişkin önemli bilgiler içerir. Kendisini öğrencilik yıllarından tanıyan Behçet Ünsal'ın kaleme aldığı metin, Nizamettin Doğu'nun eğitim sürecine; içinde yetiştiği, mimarlık eğitimi aldığı ortama değinmesi bakımından dikkat çekicidir. Talat Özişik'in Mimarlık dergisinde yayımlanan yazısı ise, Behçet Ünsal'inkinden farklı olarak, Nizamettin Doğu'nun Ankara'daki geç dönem faaliyetlerine ilişkin bilgiler barındırır. Behçet Ünsal, kendisinden bir üst sınıfta mimarlık eğitimi gören Nizamettin Bey'i "Monceri atölyesinin belirli simalarından", atölyenin en başarılı üç öğrencisinden biri olarak tanıtır. Behçet Ünsal kendi eğitim sürecini anlatırken, önce Mongeri ve Vedad Bey'in, sonra Ernst Egli'nin atölyesine devam ettiğini; Mongeri atölyesinde neoklasik, Vedad Bey'in atölyesinde Milli Mimari (okulda üslubu "Ottoman" olarak adlandırdıklarını belirtir), Ernst Egli atölyesinde ise modernist birer proje hazırladığından bahseder.⁷ Ernst Egli, 1927 yılında Türkiye Cumhuriyeti tarafından "İstanbul Sanay-i Nefise Mektebi programlarını tanzim ve ıslah eylemek ve konferanslar vermek ve tedrisatta bulunmak üzere" görevlendirilir;⁸ Ernst Egli'nin göreve başlaması ile birlikte okulda

³ Umut Şumnu, "Bilinen Bir Mimarın Bilinmeyen Yapısı: Nizamettin Doğu ve Demirtaş Apartmanı", **Sivil Mimari Bellek Yazıları-IV**, s.1-2. Umut Şumnu Nizamettin Doğu'nun ölümünün ardından Arkitekt ve Mimarlık'ta yayımlanan iki makaleden faydalanarak Nizamettin Doğu'nun 1931 yılında Güzel Sanatları Akademisi'nden mezun olduğunu, Ernst Egli'nin öğrencisi olduğunu, mezun olduktan sonra Beden Terbiyesi Saha ve Tesisler Müdürlüğü'nde çalıştığını, Mimarlık dergisinin yayınlanmasında büyük emeği olduğunu belirtir. Nizamettin Doğu'nun Ankara'da 1950'lerde inşa edilmiş konut projelerine değinmiştir. Umut Şumnu'nun makalesi, bu araştırma kapsamında tespit edilen, Nizamettin Bey'in kariyerine değinen tek yayındır.

⁴ Üstün Alsaç, "The Second Period of Turkish Architecture", **Modern Turkish Architecture**, University of Pennsylvania Press, 1984, s.102. Duygu Saban, Figen Karaman, Onur Erman, **Adana Mimarlık Rehberi 1900-2005**, T.M.M.O.B. Mimarlar Odası Adana Şubesi Yay., Adana, 2006, s. 26.

⁵ Anonim, "Ölüm İlanı", **Cumhuriyet Gazetesi**, 27.03.1968, s.7.

⁶ Behçet Ünsal, "İsmet Barutçu ve Nizamettin Doğu'dan Anılar", **Arkitekt**, 1968-2, s.93

⁷ Uğur Tanyeli, "Behçet Ünsal", **Mimarlığın Aktörleri Türkiye: 1900-2000**, Garanti Galerî Yay., İstanbul, 2007, s.309.

⁸ Leyla Alpagut, **Cumhuriyetin Mimari Ernst Arnold Egli**, Boyut Yayın Grubu Yay., İstanbul, 2012, s.42.

büyük bir değişim yaşanır. Bu görevlendirmenin ardından, Mongeri ve Vedad Tek'in yönettikleri atölyeler 1930'dan başlayarak kapanmış, yerlerini Ernst Egli yönetiminde uluslararası ilkeleri temel alan yeni bir tutuma bırakmışlardır.⁹ Nizamettin Doğu'nun eğitim süreci de kendisinden bir alt dönemde eğitim gören Behçet Ünsal'inki gibi ilerler; Ernst Egli'nin okula gelişiyle birlikte modernist (kübik) denemeler yapmaya başlar ve tarihselci üsluplardan uzaklaşır. Mongeri atölyesinde olduğu gibi, Ernst Egli atölyesinde de en parlak öğrencilerden biri olur.¹⁰

Nizamettin Doğu 1931 yılında eğitimini tamamladığında, Güzel Sanatlar Akademisi Mimari şubesi ondan başka beş mezun daha vermiştir: Nuri, Edip Hikmet, Recai, İzzet ve Şinasi Beyler. Mimar dergisi genç mimarların mezuniyet haberini "Kıymetli emekleriyle tedrisata modern bir veçhe veren Prof. mimar Egli"yi de tebrik ederek duyurur.¹¹ Nizamettin Bey'in sınıf arkadaşlarından olan ve kendisi ile aynı yıl mezun olan Edip Hikmet'in, henüz son sınıf öğrencisiyken, Mimar dergisinde "Güzel Sanatlar Akademisi Mimari Şubesinde Talebe Nasıl Çalışıyor?" başlıklı bir yazısı ve ona eşlik eden bir konut projesi yayınlanır. Edip Hikmet'in kaleme aldığı metin ile hazırladığı proje, Nizamettin Bey'in içinde yetiştiği kurumun eğilimlerini yansıtmaması ve bir öğrencinin yaklaşımını göstermesi bakımından önemlidir. Edip Hikmet, Ernst Egli'nin gelişi ile birlikte Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Şubesi'nde yaşanan değişimi tutkuyla savunmuştur. Öğrencilerinin klasik çalışma tarzından uzaklaştıklarını, klasik eserleri taklit etmediklerini ve "hakiki mimar" olduklarını; Roma, Yunan, Mısır ve Türk mimarilerini mimarlık tarihi dersinde gördüklerini fakat onları uygulamadıklarını, yeni bir Türk mimarisi yaratmaya çalıştıklarını yazmıştır. Yazıya eşlik eden konut projesini neden başarılı bulunduğunu anlatırken kullandığı ifadeler de dikkat çekicidir: "Bugünün mimarisi girintili çıkıntılı lüzumsuz detaylardan kaçmak olduğuna göre, bu köşkü yapan Edip Hikmet muvaffak olmuştur." Nizamettin Doğu'nun mezuniyetinin hemen sonrasına tarihlenen projeleri, Ernst Egli atölyesinde aldığı eğitim ve dönemin "muvaffak" kabul edilen modernist tasarım anlayışı çerçevesinde biçimlenmiştir.

Mezuniyetini takip eden üç yıl süresince, Nizamettin Hüsnü'nün adına Mimar dergisinde sıklıkla rastlanması, girişimlerle dolu ve üretken bir gençlik dönemi geçirdiğini gösterir. Bu araştırma kapsamında tespit edilebilen en erken tarihli yapısı, Aksaray'da bulunan "Hasan Bey Apartmanı"dır. 1932 yılında, Nizamettin Bey'in mezuniyetinin ertesi senesinde tamamlanan

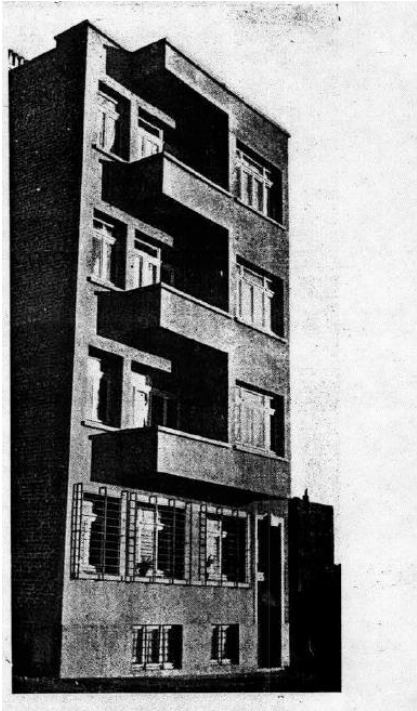
⁹ İnci Aslanoğlu, **Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı**, Bilge Kültür Sanat Yay. İstanbul, 2010 s.57.

¹⁰ Behçet Ünsal, "İsmet Barutçu ve Nizamettin Doğu'dan Anılar", **Arkitekt**, 1968-2, s.93.

¹¹ Nizamettin Hüsnü, "Hasan B. Apartmanı", **Mimar**, 1932-11, s.322-323.

apartman, mimarın olasılıkla inşa edilen ilk projesidir. Günümüzde hala ayakta olan yapı, Aksaray Valide Camii ve Valde Mektebi'nin hemen karşısında yer alır.

Mimar dergisinde yayınlanmış olan fotoğraflar, plan ve tanıtım yazısı aracılığı ile yapının özgün özellikleri hakkında bilgi sahibi olmak mümkün. Yazıda apartmanın inşa edildiği arazi dolma olduğundan, temellerin sokak seviyesinden 4,5 metre aşağıya kadar indirildiği aktarılır. Apartman, bodrum katı ve dört daireden oluşur. Bodrum katında iki oda, bir çamaşırhane, bir hela ve her daire için ayrı birer kömürlük bulunur; bu kattan bir kapı ile arkadaki avluya çıkılır. Daireler salon, yemek odası, mutfak, banyo ve heladan meydana gelir. Bütün katlar aynı düzenlemeye sahiptir. İç kapıların üst kısımlarında cam kullanılarak, ortadaki sofaların bol ışık alması amaçlanmıştır. Binanın havalandırması vasistas pencereler ile sağlanmıştır. Mimar'da yayımlanan tanıtım yazısında, projenin hazırlanışında kullanışlılık ilkesinin ön planda tutulduğunun vurgulanmıştır.¹² Kullanışlılık ilkesine yapılan vurgu ile sade geometrik bir düzenlemeye sahip cephe tasarımı, Nizamettin Doğu'nun Ernst Egli atölyesinde aldığı eğitimle ve dönemin "kübik" mimarlık modasıyla uyum içindedir.



G.2, 3: Hasan Bey Apartmanı'nın 1932 tarihli fotoğrafları. (Nizamettin Hüsnü, "Hasan B. Apartmanı", **Mimar**, 1932-11, s.322-323.)

¹² Nizamettin Hüsnü, "Hasan B. Apartmanı", **Mimar**, 1932-11, s.322-323.



G. 4:: Hasan Bey Apartmanı. (Müjde Dila Gümüş, 2018)

Günümüzde, birinci ve ikinci katların balkonu kapatılmış; cephe özgün tasarımından uzaklaşmıştır. Yalnızca üçüncü kat balkonu özgün özelliklerini korumaktadır. Pencere çerçeveleri ile katları ayıran silmeler değiştirilmiştir. Yapının inşa edildiği yıla ait fotoğraflarda, pencerelerin etraflarında çerçeve görünmemektedir. Kat silmeleri ise, günümüzdeki profilli silmelerden farklı olarak daha sadedir.

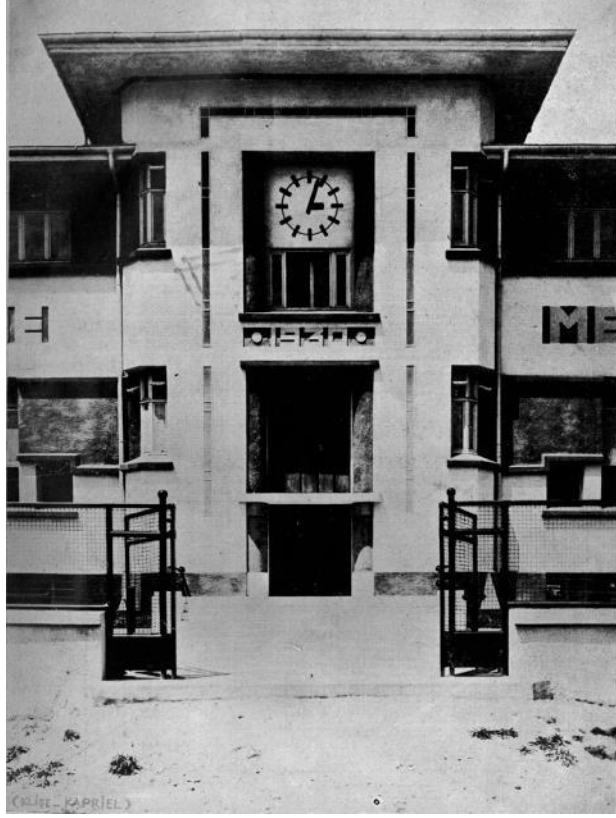


G. 5:: Özgün özelliklerini koruyan üçüncü kat balkonu. (Müjde Dila Gümüş, 2018)

Hasan Bey Apartmanı, Sırrı Bilen tarafından aynı yıllarda inşa edilmiş Valde Mektebi'nin¹³ hemen karşısında yer almaktadır. Sırrı Bilen, Ernst Egli'nin Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve başlamasının ardından Egli atölyesine vekalet etmiş; 1930 yılında ise keşif hocalığına başlamıştır.¹⁴ Hoca ve öğrencisine ait, iki yıl arayla inşa edilen iki erken Cumhuriyet dönemi yapısının karşılıklı konumu, genç mimarın ilk işini hocası Sırrı Bilen vasıtasıyla almış olma ihtimalini düşündürür.

¹³ Valde Mektebi'nin müteahhitliğini, Sırrı Bilen ve arkadaşlarının kurduğu İmar Yurdu şirketi üstlenmiştir. Sırrı Bilen'in aktardıklarından, yapının cephe tasarımının kendilerine ait olduğu anlaşılmaktadır."İmar Yurdu projenin arsa vaziyetine ve son mektep inşaatı teknikine göre tadili için bir çok teşebbüste bulundu. Fakat kendisine planı ve istikameti değiştirmemek şartile yalnız cephe üzerinde tadilat müsaadesi verildi. ... Valde Mektebi modern bir yapıdır, fakat bu modern ecnebi mecmualardan taklit edilmiş ve anlaşılmamış, hazmedilmemiş bir tarz değildir." Sırrı Arif, "Valde Mektebi", **Mimar**, 1931-2, s.37-40.

¹⁴ Behçet Ünsal, "70. Yaşını İdrak Eden Mimarlar: 1, Mimar Sırrı Bilen", **Arkitekt**, 1973-03, s.135-138.



G. 6: Valde Mektebi'nin 1931 tarihli fotoğrafı. (Sırrı Arif, "Valde Mektebi", *Mimar*, 1931-2, s.39)

Sırrı Bilen ve Nizamettin Doğu'nun ilişkisini ilginç kılan bir başka nokta ise, ikisinin de öğrencilik yıllarında, aldıkları eğitimi önemli derecede değiştirecek hoca görevlendirmelerinin yaşanmış olmasıdır. Mongeri atölyesinde eğitim alırken Vedat Bey'in Sanayi-i Nefise'de görevlendirilmesi ile Milli Mimari üslubunda projeler hazırlamaya başlayan Sırrı Bilen, yaşanan değişimi şu cümlelerde anlatmıştır: "Sonra Mimar Vedat Bey geldi muavini Terziyan ile. Biz son sınıfa gelinceye kadar hep İtalyan mimarisi yapardık. Vedat Bey Büyük Postahane'sini yapınca ve bize de hoca olunca bir milli mimari olduğunu ondan öğrendik. Ben son projemi bu stilde yaptım, birinci seçtiler."¹⁵ Sırrı Bilen'in Vedat Bey'in göreve başlaması ile beraber Milli Mimari üslubunda eserler üretmesi ile Nizamettin Bey'in Ernst Egli'nin gelişiminin ardından modernist mimariye yönelmesi; öğrencilerin mimari üsluplarla kurdukları ilişkinin hoca üzerinden belirlendiğini gösteren, bir jenerasyon aralıklı örnekler olarak dikkat çekicidir.

Hasan Bey Apartmanı'nın ardından, *Mimar* dergisinde Nizamettin Bey'in uygulanmış bir konut projesine daha yer verilir. "Suadiye'de Bir Köşk" başlığıyla yayınlanmış konutun

¹⁵ Behçet Ünsal, a.g.e., s.137.

planlarında "Erenköyünde İnşa Edilecek Olan Sami Bey'in Evi Projesi" ifadesi bulunur.¹⁶ Yapı günümüzde mevcut olmadığından, hakkında bildiklerimiz Mimar'da yayımlanmış olan tanıtım yazısı, fotoğraflar ve planlar ile sınırlıdır. Yapının büyük bir bahçe içinde yer alması ile ilişkili olarak, açık mekanlara; balkon ve teraslara geniş yer verilmiştir. Hazırlanma sürecinde mal sahibinin de müdahaleleri olduğu belirtilen plana göre, zemin katta üç büyük oda, mutfak ve hela; birinci katta ise yatak odaları ve banyo yer alır. Mimar dergisinde yayımlanan tanıtım yazısında, Nizamettin Bey'in konutun her detayı için özel çizimler hazırladığı ve söz konusu çizimlerin uygunlandığı belirtilir. Sami Bey Evi, saf geometrik kitle tasarımı, sade cepheleri, teras ve balkon gibi açık mekanlara geniş yer verilmiş olması gibi özellikleriyle, erken cumhuriyet döneminde benzerlerine rastlanan, dönemin mimari modasına uygun "kübik" yapılarıdır.



G.7: Sami Bey Evi'nin 1934 tarihli fotoğrafı. (Nizamettin, "Suadiye'de Bir Köşk", **Mimar**, 1934-6, s.163.)

¹⁶Nizamettin, "Suadiye'de Bir Köşk", **Mimar**, 1934-6, s.163-64.



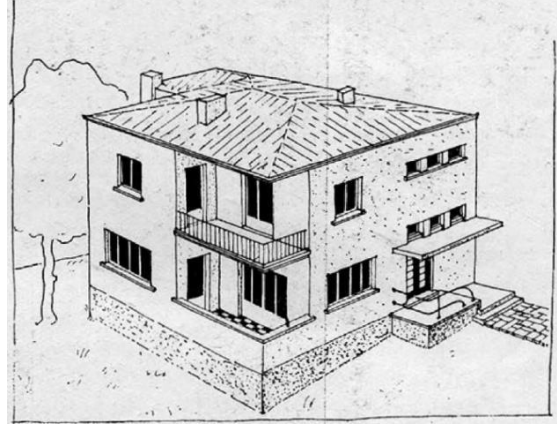
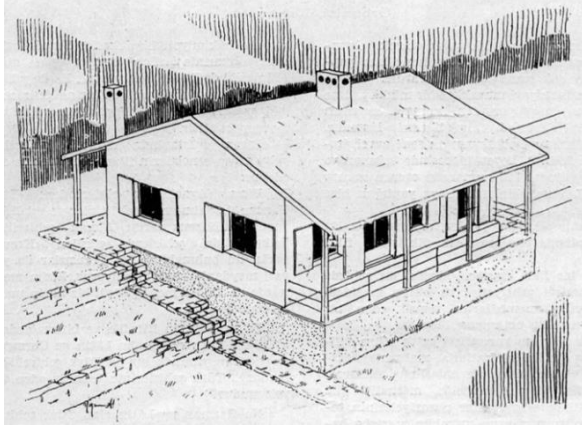
G.8: Sami Bey Evi'nin 1934 tarihli fotoğrafı. (Nizamettin, "Suadiye'de Bir Köşk", **Mimar**, 1934-6, s.163.)

Aynı yıllarda, Nizamettin Doğu'nun iki projesi daha yayınlanır. Bunlardan ilki, Kadıköy Bahariye Caddesi'nde inşa edilmek üzere hazırladığı konut projesidir.¹⁷ Tanıtım yazısında yapının inşasına yakında başlanacağı duyurulmuş olsa da, sonrasında söz konusu konut ile ilgili herhangi bir habere ulaşılamamıştır. Diğer ise "Bir Ev Projesi" başlıklı, tek katlı, mütevazı bir sayfiye evi projesidir.¹⁸ Behçet Ünsal, Nizamettin Doğu'nun, öğrencilik yıllarında, projelerini maketler ve özellikle kuşbakışı perspektiflerle sunmakta büyük bir ustalık gösterdiğini aktarmıştır.¹⁹ Nizamettin Bey'in bu iki konut projesi için hazırladığı çizimler, söz konusu aktarımı doğrular niteliktedir.

¹⁷ Nizamettin Hüsnü, "Ev Projesi, **Mimar**, 1933-2, s.55.

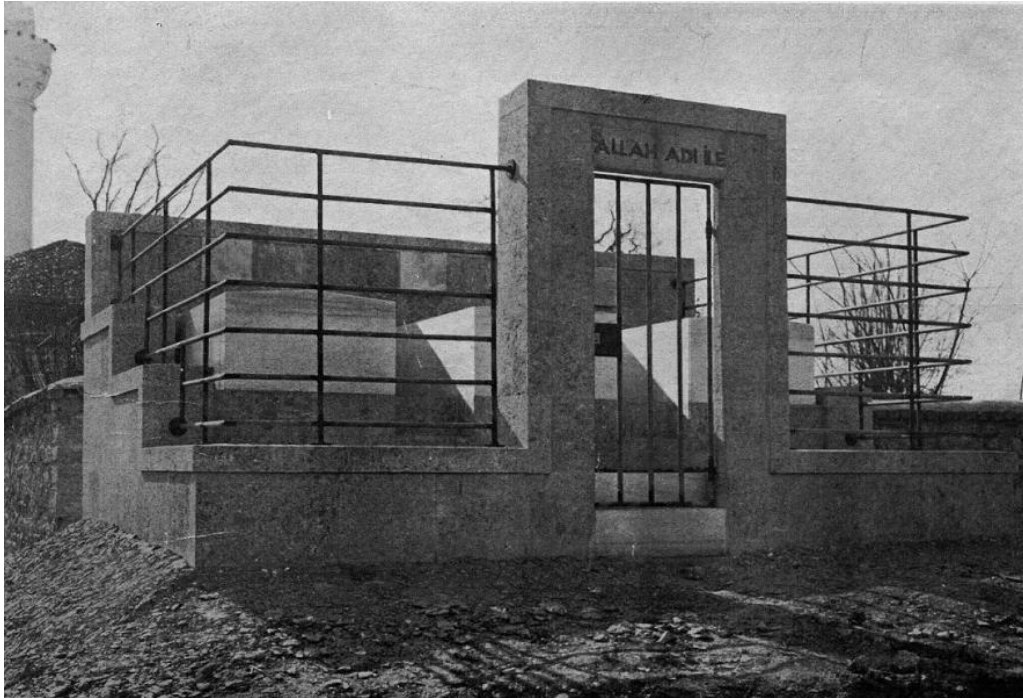
¹⁸ Nizamettin Hüsnü, "Bir Katlı Ev Projesi", **Mimar**, 1933-6, s.177.

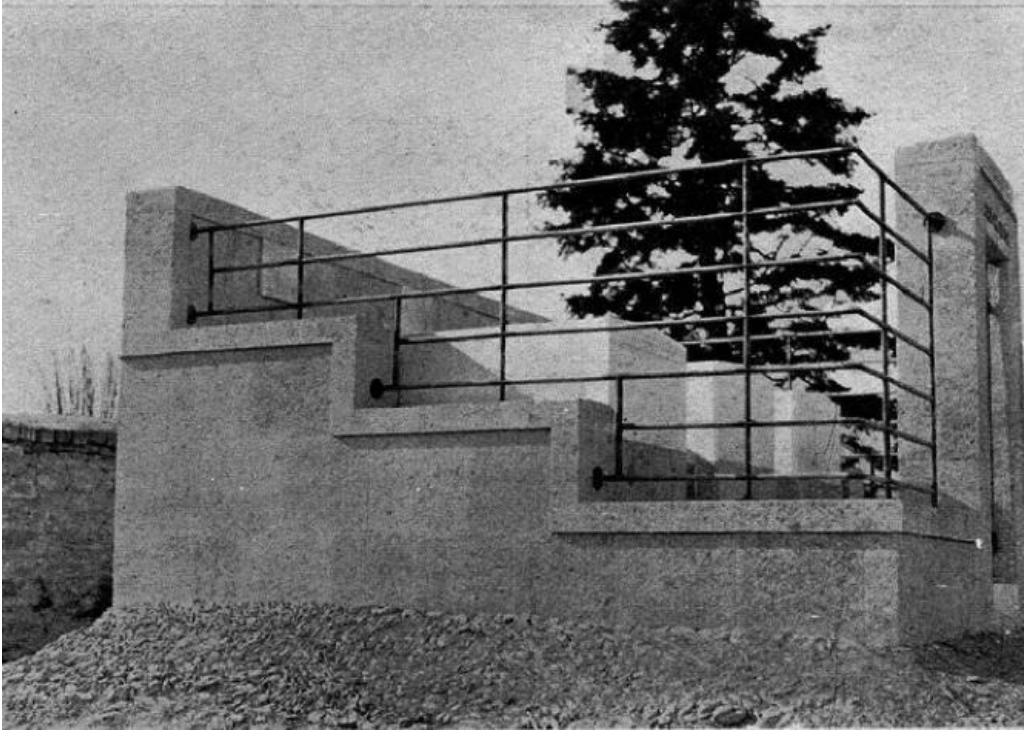
¹⁹ Behçet Ünsal, "İsmet Barutçu ve Nizamettin Doğu'dan Anılar", **Arkitekt**, 1968-2, s.93.



G. 9. 10: Nizamettin Doğu'ya ait ev projeleri. (Nizamettin Hüsnu, "Bir Katlı Ev Projesi", **Mimar**, 1933-6, s.177. Nizamettin Hüsnu, "Ev Projesi", **Mimar**, 1933-2, s.55.)

Nizamettin Doğu'nun erken dönem üretimleri, konutlarla sınırlı kalmamıştır; uygulanmış bir aile mezarı projesi mevcuttur. Söz konusu aile mezarı Topkapı Merkezefendi Mezarlığı'nda bulunmakta olup, üç lahdi barındıracak büyüklüktedir.





G. 11, 12: Nizamettin Doğu'nun projelendirdiği aile mezarının 1933 tarihli fotoğrafları. (Nizamettin Hüsni, "Bir Aile Mezarı", *Mimar*, 1933-3, s.78-79.)

Lahitler, kitabeler, oturma taşları ve basamaklarda mermer malzeme kullanılmıştır. Lahitleri çevreleyen duvar ise kagir olup hereke taşı ile kaplanmıştır. Lahitlerin yanına yerleştirilen oturma yerleri, tasarımda işlevselliğin önemsendiğini gösterir. Son derece sade bir görünüme sahip olan mezarda, hiçbir süsleme ögesi bulunmaz. Sade ve işlevsel tasarımı, Nizamettin Doğu'nun erken dönem konutlarındaki modernist yaklaşımın bir uzantısıdır. Mezarda tarihsel veya dini herhangi bir referans kullanılmamakla beraber, girişteki besmele de Türkçeleştirerek, "Allah Adı İle" biçiminde yazılmıştır. Mezarın *Mimar* dergisinde yayınlanan tanıtımı, "Bu aile mezarı, dizi ananelerimize çok uygun bir mimaridedir."²⁰ cümlesi ile biter. Nizamettin Doğu'nun bu ifadeyi ekleme ihtiyacı, mezarın geleneksellikten uzak ve seküler görünümünden kaynaklanıyor olmalıdır.

²⁰Nizamettin Hüsni, "Bir Aile Mezarı", *Mimar*, 1933-3, s.78-79.



G.13: Nizamettin Doğu'nun projelendirdiği aile mezarı. (Müjde Dila Gümüş, 2018)

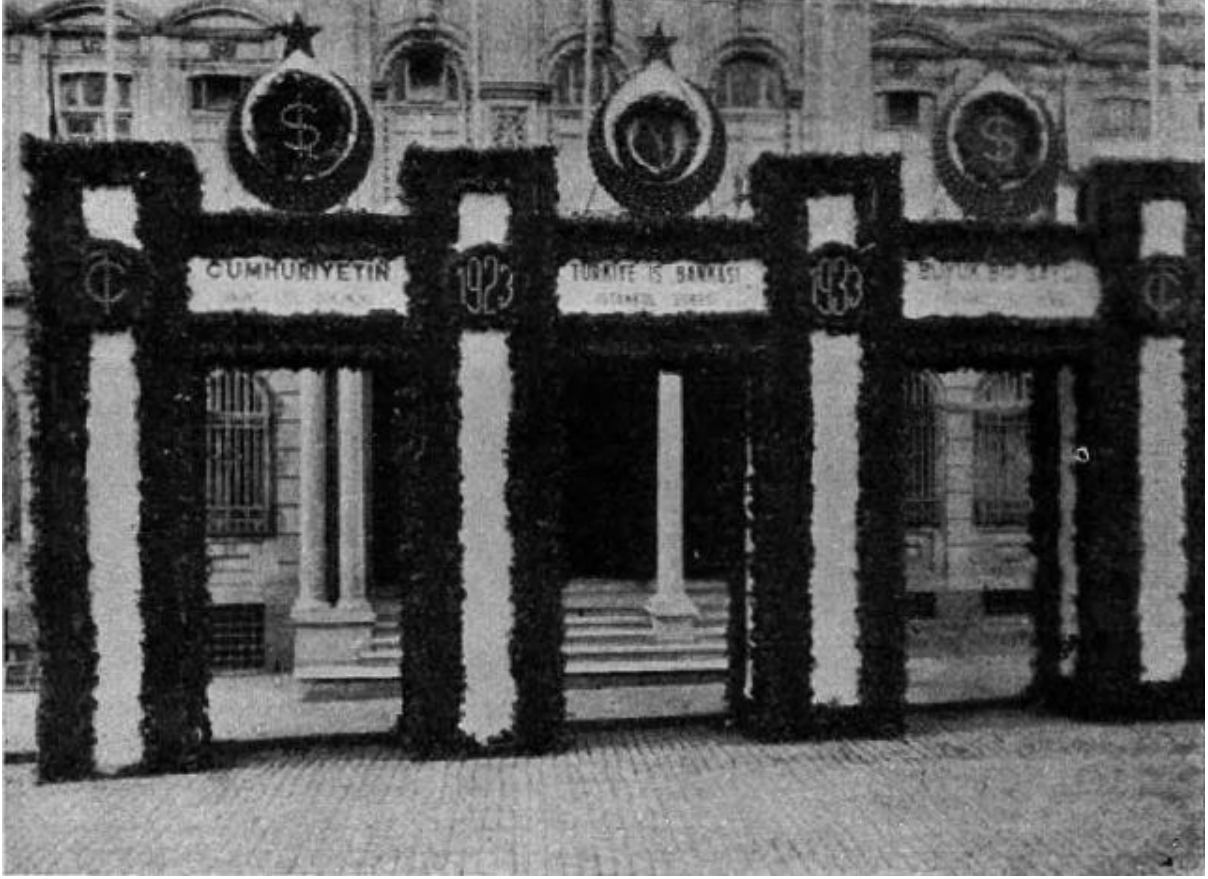
Üç kişilik aile mezarına yalnızca bir kişi; 1962 yılında hayatını kaybeden Galip Sinap gömülmüş, diğer iki kabir boş kalmıştır. Mezar günümüzde bakımsız bir durumdadır. Girişin etrafını saran bitkiler kapının açılmasını olanaksız kılmış, demirlerin bir kısmı sökülmiş, taşlar yerinden oynamıştır.



G. 14: Nizamettin Doğu'nun projelendirdiği aile mezarı. (Müjde Dila Gümüş, 2018)

Nizamettin Bey'in 1930'lara tarihlenen bir de tak tasarımı bulunmaktadır. Cumhuriyet'in onuncu yıl dönümü kutlamaları için, ülke genelinde, pek çok tak, sütun vb. geçici mimari düzenlenmeler üretilmiştir. Mimar'da bunların bir çoğunun amatör zevklerle düzenlendiğini; bir kısmının ise mimarlarca projelendirildiği yazılmış, başarılı bulunan projelere ait fotoğraflar yayınlanmıştır. Halk Fırkası sütunu Seyfi Arkan tarafından, İstanbul Belediyesi'nce Karaköy köprüsü üzerine kurulan "ışık sütunu" Abidin Mortaş tarafından, İş Bankası takı ise Nizamettin Doğu tarafından hazırlanmıştır.²¹ Sade geometrik bir düzenlemeye sahip tak yapraklarla sarılmış, üzerine İş Bankası'nın amblemi ve Mustafa Kemal Atatürk'ün fotoğrafının yer aldığı ay yıldız biçimli süslemeler yerleştirilmiştir. Takın arkasında İş Bankası'nın Eminönü'ndeki binası görülmektedir.

²¹ Anonim, "Onuncu Yıl Tak ve Sütunları", *Mimar*, 1933-11, s. 351-353.



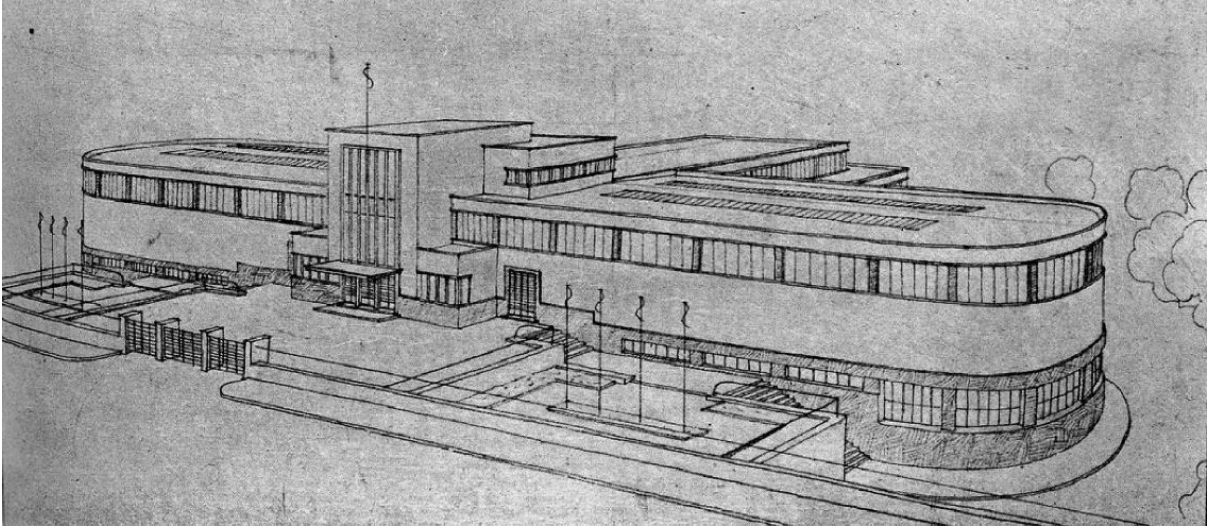
G. 15: Nizamettin Doğu'nun projelendirdiği İş Bankası Takı'nın 1933 tarihli fotoğrafı. (Anonim, "Onuncu Yıl Tak ve Sütunları", *Mimar*, 1933-11, s. 351-353.)

Nizamettin Doğu, erken cumhuriyet yıllarında pek çok mimari proje yarışmasına katılmıştır. Bunlardan ilki, mezuniyetinden iki sene sonraya tarihlenen Ankara Sergi Binası yarışmasıdır. Şartnamesinde "modern mimari tarzında" olacağı belirtilen sergievinin yarışmasına Sedat Hakkı Eldem, Seyfi Arkan, Paolo Vietti-Violi, Abdullah Ziya Kozanoğlu gibi isimler katılmış; yarışmayı Şevki Balmumcu'nun projesi kazanmıştır.²² Nizamettin Doğu'nun hazırladığı proje, yuvarlak köşe dönüşleri ve kitle tasarımıyla Şevki Balmumcu'nun projesine benzerlik gösterir. Nizamettin Doğu, erken cumhuriyet yıllarında katıldığı yarışmaların bir kısmı için Affan (Hayati) Lügal (1906-1975) ile ortak proje hazırlamıştır. Güzel Sanatlar Akademisi 1933 mezunlarından olan Affal Lügal,²³ Nizamettin Bey'in öğrencilik yıllarından arkadaşı olmalıdır. Sedat Hakkı Eldem'in kazandığı Gümrük ve İhisarlar Vekaleti proje yarışmasında Nizamettin

²² Anonim, "Sergi Binası Müsabakası", *Mimar*, 1933-5, s. 131.

²³ Anonim, "Haberler", *Mimar*, 1933-06, s.208

ve Affan dördüncü olmuşlardır.²⁴ Nizamettin Bey 1935 yılında üç farklı yarışmaya katılır. İlki, Mimar Sedat ile ortak proje hazırlayarak ikincilik kazandıkları, "Yürük Ali Plajı" proje yarışmasıdır.²⁵ Ardından Affan ile beraber Ankara Belediyeler Bankası proje yarışmasında ikincilik derecesi alırlar.²⁶ Son olarak Ankara'da yer alacak yeni mezarlığın proje yarışmasında Affan ile beraber üçüncülük kazanırlar.²⁷



G. 16: Nizamettin Doğu'nun Ankara Sergi Evi yarışması için hazırladığı proje. (Anonim, "Sergi Binası Müsabakası", **Arkitekt**, 1933-5, s. 131.)

Nizamettin Doğu, konut tasarımları ve yarışma projeleriyle eş zamanlı olarak, bir yandan da çeşitli yazılar kaleme almaktadır. Mimar dergisine yazdığı erken tarihli iki metin ile Sedat Hakkı Eldem'e Milli Mimari Semineri için Ankara'dan gönderdiği çizim ve notlar, bu bağlamda değerlendirilebilecek verilerdir. İlerleyen yıllarda, 1944'te Mimarlık dergisinin yayın yönetmenliğini üstlenmiş ve bu dergiye çeşitli yazılar yazmıştır. Aynı dönemde Spor tesisleri üzerine proje ve maketlerden oluşan bir sergi düzenlemiş, ardından aynı başlıkla bir kitap yayımlamıştır. Nizamettin Doğu'nun yazmaya ve dokümente etmeye eğilimli olması, mesleki düşüncelerini takip etmeye olanak sağlayan bir zemin meydana getirir.

Sedat Hakkı Eldem'in şekillendirdiği ve yönettiği Milli Mimari Semineri, Güzel Sanatlar Akademi'sinde 1933-1934 döneminde başlamıştır.²⁸ Seminerlerin başlangıcı, Nizamettin

²⁴ Anonim, "Gümrük ve İnhisarlar Vekaleti proje müsabası neticesi ", **Mimar**, 1934-4, s.128.

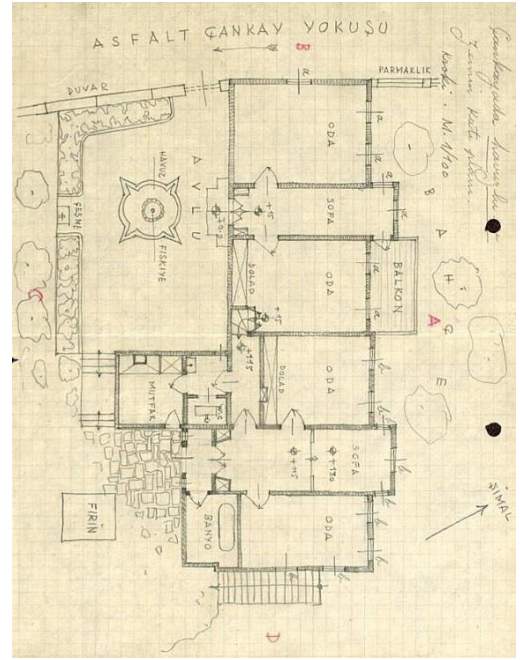
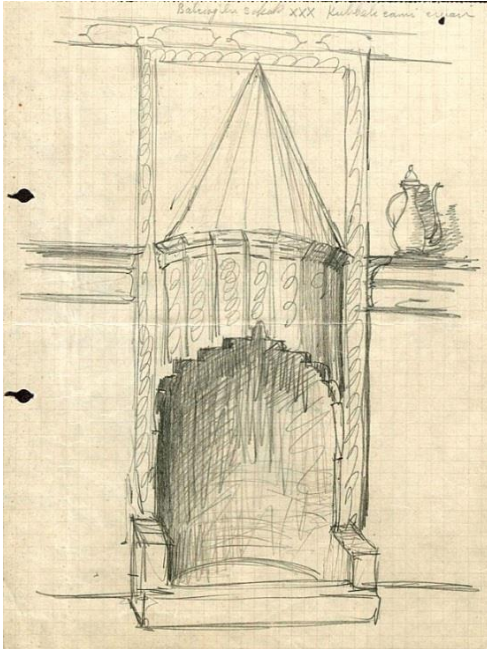
²⁵ Anonim, "Yürük Ali Plajı Proje Müsabakası", **Arkitekt**, 1935-6, s.171-176.

²⁶ Anonim, "Belediyeler Bankası Proje Müsabakası", **Arkitekt**, 1935-10, s.287-288.

²⁷ Anonim, "Mezarlık Proje Müsabakası", **Arkitekt**, 1935-11-12, s.321-324.

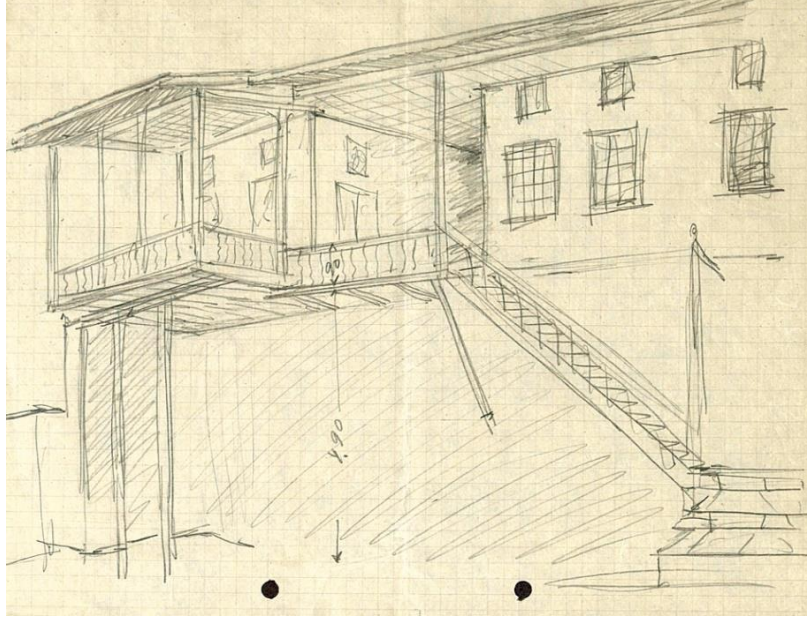
²⁸ Seminerlerin başlangıç tarihi olarak Aslanoğlu 1934'ü, Tanyeli ise 1933-34 eğitim yılını vermiştir. İnci Aslanoğlu, **Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı**, Bilge Kültür Sanat Yay. İstanbul, 2010, s.59. Uğur Tanyeli, "Milli Mimari

Doğu'nun mezuniyetinden iki sene sonrasına rastlamaktadır. Fakat Nizamettin Doğu 1935 yılında, Sedad Hakkı Eldem'e, Ankara'da bulunan üç sivil mimari örneğine ilişkin çeşitli notlar, çizimler ve fotoğraflar içeren bir dosya gönderir.²⁹ İncelediği örnekleri Çankaya'daki Havuzlu Ev, Güzel Tavanlı Ev ve Bakıroğlu (?) Sokağındaki Ev olarak adlandırmıştır. Nizamettin Bey hazırladığı notlarda yapıları malzeme kullanımı, özgün özelliklerini ne kadar korudukları ve varsa süsleme özellikleri bakımından değerlendirmiştir. Plan, cephe ve çeşitli detay çizimleri hazırlamış, az sayıda da fotoğraf eklemiştir. Nizamettin Doğu'nun Sedad Hakkı Eldem'e gönderdiği notlar ve çizimler, Milli Mimari Seminerleri'ne öğrenciler dışında, mezunlardan katkı sunulduğunu göstermesi bakımından ilgi çekicidir.



Semineri: Bir Efsane ve Bir Kavga", **Sedad Hakkı Eldem II: Retrospektif**, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Yay., İstanbul, 2009, s.56.

²⁹ SALT Araştırma, Rahmi M. Koç Arşivi, Dosya No: D.131.



G.19-20-21: Nizamettin Doğu'nun Sedad Hakkı Eldem'e göndermek üzere hazırladığı "Ankara Evleri" çalışmasına ait çizimler. (SALT Araştırma, Rahmi M. Koç Arşivi, Dosya No: D.131)

Nizamettin Doğu'nun Mimar dergisinde, projelerinin tanıtımları dışında yayınlanan iki yazısı mevcuttur. "Modern Mimaride Malzeme ve İşçilik"³⁰ başlıklı ilk metin, mezuniyetinin hemen ardına tarihlenir. Nizamettin Doğu bu metinde modernliğin yalnızca biçimler aracılığıyla değil, malzeme ve işçilikte de aranması gerektiğini fakat ülke koşullarının henüz buna el vermediğine değinir. Bu eleştirel yaklaşımını makalesinin sonunda şöyle özetler: "Netice olarak diyebiliriz ki, modern bir mimarın ancak modern malzeme sayesinde bugünün bütün ihtiyaçlarını tatmin eden projesi, modern malzeme ile ve onun mütehassıs işçisi tarafından tatbik edildikten sonra hakiki modern bir eser vücuda gelir."

İkinci metin "Ne Yapıyoruz?"³¹ başlıklı olup, Mimar Sinan'ın ölüm yıldönümünde düzenlenen anma etkinliklerinin hemen ardından yazılmıştır. "Ne Yapıyoruz?", özeleştiri ve mesleki kaygı yüklü olması bakımından ilgi çekici bir metindir. Nizamettin Doğu, Mimar Sinan'a duyduğu hayranlıktan ve kendi neslinin mimari üretiminin değersizliğinden yakındığı bir girişin ardından, kendisini ve dönem mimarlarını "Mevzu kıtlığından dem vuran acemi romancılara" benzetir. Ardından, dönemin mimarlık ortamına yönelik eleştirilerini sıralar. Bunlardan ilki, mimaride tarihselci yaklaşıma yöneliktir: "Bazen lüzumsuz yere ve hiç sebep ve mana yokken eskileri taklid etmeye ve modernize etmeye kalkıyoruz ve bu suretle orijinal ve

³⁰ Mimar Nizamettin Hüsnü, "Modern Mimaride Malzeme ve İşçilik", **Mimar**, 1933-9/10, s.321.

³¹ Mimar Nizamettin Doğu, "Ne Yapıyoruz?", **Arkitekt**, 1936-4, s.125-126.

hakiki bir san'at eserinin meydana gelebileceğini düşünmüyoruz." Eskileri taklit etmek ve modernize etmek ile kastı, Milli Mimari üslubundaki yapılar olmalıdır. Nizamettin Doğu, Avrupa üsluplarını doğrudan kopyalamaya da karşıdır: "Bazan garplının yaptığını, basit bir görüşle harici ve yabancı bir kabuk ve cila gibi kopye edip değerli bir şey yaptığımıza kani oluyoruz." Modernist mimarının Türkiye'de uygulanış biçimine yönelik bu eleştirilerinin benzerini, "Modern Mimaride Malzeme ve İşçilik" metninde malzeme ve işçilik bağlamında da dile getirmişti. Üçüncü eleştirisi, işveren-mimar ilişkisinin ve maddi çıkarların üretimini etkilemesine ilişkindir: "Bazan cahil ve zevksiz müşteriye tatmin edip beş on kuruş cebe atmakla mimarlık ve iş yaptığımızı zannediyoruz, başka bir zaman işi ehline bırakmayı kabul edecek derecede kültür ve hüsnü niyet sahibi müşterinin de, hakiki ve mimari eser böyle olur diyip gözünü boyuyoruz... Mimarın kıymeti kazandığı yapının miktar ve yaptığı işin adedile ve eserin kıymeti de mal sahibinin memnuniyetinin derecesiyle ölçülür zannedip var kuvvetimizle o yoldan yürüyoruz. Halbuki bu yol bizi dev adımlarla san'attan uzaklaştırıyor." Yeni mezun Nizamettin Doğu, sanat dünyasının içinde kalmaya istekli olsa da; piyasa koşullarının kendisini hayalindeki (belki okulunda deneyimlediği) "sanat dünyasından" uzaklaştırdığını düşünür. Behçet Ünsal'ın, Nizamettin Doğu'nun ölümünün ardından yazdığı metin de,³² aynı ikilemi yansıtan bir cümle ile biter: "Bizde sanat dünyası hayatta değil, mektebin içindedir."

Nizamettin Doğu'nun 1938 yılından sonraki kariyerinin önemli bir bölümü, Beden Terbiyesi Umum Müdürlüğü mimarı olarak geçmiştir. Türk Spor Kurumu'nun kurulması ve C. H. Fırkası tarafından spor saha ve tesisleri için bu kurum emrine önemli bir tahsisat verilmesiyle beraber Türkiye'nin çeşitli şehirlerinde devlet eliyle spor tesisleri inşa edilmeye başlanır. 1938 yılında çıkan Beden Terbiye Kanunu ile Türk spor Kurumu yerine bir Beden Terbiyesi Umum Müdürlüğü kurulmuş; Nizamettin Doğu, bu birimin mimarlığını üstlenmiştir.³³ Söz konusu göreve başladığı tarih kesin olarak bilinemesi de, 1938-1941 yılları arasında bir tarihte atandığı anlaşılmaktadır.³⁴ "Afyonkarahisar Spor Meydanı Projesi", Nizamettin Doğu'nun kariyerinde bir dönüm noktası olmuştur; uzun yıllar sürecek olan spor alanlarına yönelik çalışmaları, bu proje ile başlar. Projeler Nisan 1938 tarihlidir ve Ankara'da hazırlandıkları belirtilmektedir. Projenin tanıtımında, Nizamettin Doğu'nun "spor inşaatına ait büyük, yapılmış veya literatür halindeki

³² Behçet Ünsal, "İsmet Barutçu ve Nizamettin Doğu'dan Anılar", **Arkitekt**, 1968-2, s.93

³³ Nizamettin Doğu, "Spor Alanları", **Mimarlık**, 1944, Sayı:1, s.22.

³⁴ Mimar dergisinin 1941 tarihli bir sayısında kendisinden "Beden Terbiyesi Umum Müdürlüğü mütehasıs mimarı" olarak bahsedilir. Anonim, "Haberler", **Arkitekt**, 1941/42-07-08, s.191-192.

eserleri tetkik etmiş" olduğu belirtilir.³⁵ Ankara Stadyumu projesinin sahibi olan İtalyan mimar Paolo Vietti-Violi de, aynı yıllarda, Türkiye'de inşa edilecek spor tesisleri üzerine çalışmaktadır.³⁶ Nizamettin Doğu'nun Afyonkarahisar Belediyesi Stadyum projesinin yayınlanmasının ardından, Violi Vietti Arkitekt dergisine bir mektup yazar ve projenin kendi projesinden alındığını edildiğini iddia eder. Arkitekt konuyu Türk-yabancı mimar çatışması içinde değerlendirilmiş ve iddiaları yalanlamak için uzun bir yazı yayımlamıştır.³⁷

Nizamettin Doğu, Beden terbiyesi Umum Müdürlüğü mimarı olarak göreve başladıktan sonra, 1943 yılında, cumhuriyetin yirminci yılı etkinlikleri kapsamında, "Spor Alanları" başlıklı mimari bir sergi hazırlar. Alanında bir ilk olan sergi, Ankara Sergi Evi'nde açılmıştır. Sergide, Türkiye'deki çeşitli şehirlerde inşa edilmiş olan veya inşa edilmesi planlanan spor saha ve tesislerinin proje, fotoğraf ve maketleri gösterilmiştir. Titizlikle hazırlanmış maketler, sergiyle ilgili izlenimlerini Arkitekt'e yazan Orhan Sefa ve Kemal Ahmed Aru tarafından takdirle karşılanmıştır.³⁸ Birçoğu Nizamettin Doğu tarafından projelendirilmiş olan tesislerin maketleri de, yine kendisi tarafından hazırlanmış olmalıdır. Serginin fotoğraflarından yola çıkarak, Beykoz Gençlik Klubü kayıkhanesi, Fatih Stadı Jimlastikhanesi, Adana Spor Sahası, Urfa Spor Sahası, Diyarbakır Spor Alanı, Urfa Spor Alanı, Erzincan Spor Alanı ve Antakya Velodromlu Spor Sahası'nın Nizamettin Doğu tarafından projelendirildiğini tespit etmek mümkün.³⁹

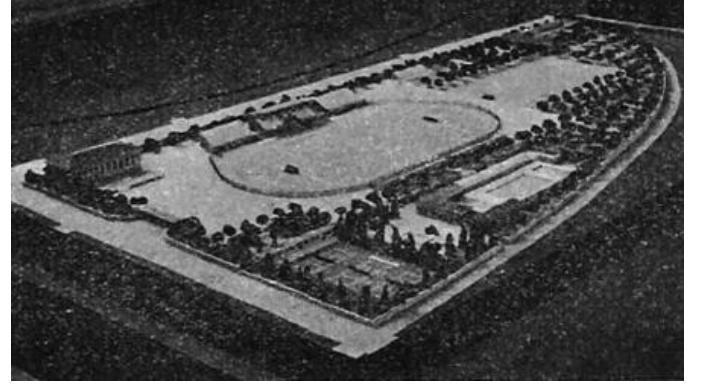
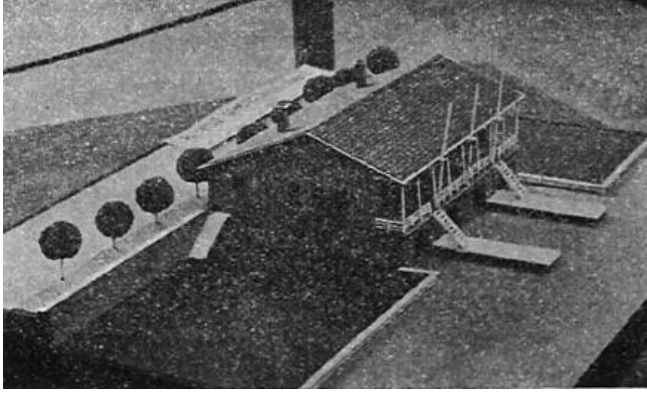
³⁵ Anonim, "Afyonkarahisar Spor Meydanı Projesi", **Arkitekt**, 1938-8, s. 221-232.

³⁶ İnci Aslanoğlu, "Two Italian Architects: Giulio Mongeri and Paolo Vietti-Violi During the Periods of First Nationalism and Early Modernism in Ankara", **Atti del Convegno Architettura e architetti italiani ad Istanbul tra il XIX e il XX secolo** başlıklı ve 27-28 Kasım 1995 tarihli sempozyum kitabı, Istituto Italiano Di Cultura Di Istanbul Yay., s.17.

³⁷ Anonim, "Afyon Stadı Hakkında Bir Müracaat ve Bir İzah", **Arkitekt**, 1938/10-11, s. 324-325.

³⁸ Orhan Sefa, K. Ahmed Aru, "Spor Sahaları Mimari Sergisi", **Arkitekt**, 1943-11-12, s.246-247.

³⁹ Orhan Sefa, K. Ahmed Aru, **a.g.e.**, s.246-247. Nizamettin Doğu, "Spor Alanları Mimari Sergisi", **Mimarlık**, 1944, Sayı:2, s. 15-16.



G.20-21: Spor Alanları Mimari Sergisi'nde sergilenmiş Beykoz Gençlik Klubü Kayıkhanesi ve Antakya Velodromlu Spor Sahasına ait birer maket. (Orhan Sefa, K. Ahmed Aru, "Spor Sahaları Mimari Sergisi", *Arkitekt*, 1943-11-12, s.246-247.)

Sergiden üç yıl sonra, Nizamettin Doğu konu ile ilgili bir de kitap yayımlar. "Spor Alanları El Kitabı" başlıklı yayının takdimini dönemin başbakanı İsmet İnönü yazmıştır: "Türkiye'yi idare edenler, Stadyomu en kıymetli mektep gibi her yerde kurmaya çalışacaklardır. Türkiye'nin iskikbalini idare edecek olan genç nesil açık havada açık meydanlarda yetişecektir."⁴⁰ İsmet İnönü'nün yazdıkları, ülke geneline açılan spor tesislerinin, cumhuriyetin modernleşme projesinin önemli bir damarı olduğunu yansıtır.⁴¹ Kitapta, Futboldan atletizme, buz hokeyinden golfe pek çok farklı spor dalına yönelik sahaların nasıl projelendirilmesi ve bakımlarının nasıl yapılması gerektiğine ilişkin bölümler bulunur. Bunların yanı sıra, Türkiye'de inşa edilen spor tesislerinin maketlerine yer verilmiştir. Kitabın kaynakçasında, spor tesisleri üzerine bir dizi yabancı yayının künyesi bulunur. Nizamettin Doğu'nun spor tesislerine ilişkin kapsamlı bir yabancı yayın grubuna sahip olduğu ve konuya ilişkin hiçbir Türkçe yayın yokken imkânları zorlayarak detaylı bir çalışma hazırladığı anlaşılmaktadır.

⁴⁰ Nizamettin Doğu, *Spor Alanları El Kitabı*, İbrahim Horoz Basımevi, İstanbul, 1946.

⁴¹ Konuya ilişkin bir inceleme için bkz. Leyla Alpagut, "Ankara'daki Spor Mekânları Üzerinden Bir Gençlik Tahayyülü", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2017, Sayı:53, s. 921-932.



G.22: Nizamettin Doğu'nun hazırladığı Spor Alanları El Kitabı'nın kapağı.

Nizamettin Doğu'nun, Spor Alanları Umum Müdürlüğü mimarlığı görevine tam olarak kaç sene devam ettiği tespit edilememiştir. Söz konusu görevi sürerken, çeşitli mimari yarışmalara katılmaya devam etmiştir. 1943'te Ankara Telefon Santralı müsabakasında Affan Lugal ile ikincilik kazanır.⁴² 1940'lı yıllarda Abidin Mortaş ile iki ortak proje hazırlamıştır. Çanakkale Meçhul Asker Anıtı yarışmasına beraber katılırlar fakat derece alamazlar.⁴³ Adana Adalet Sarayı yarışmasına Abidin Mortaş ve Feyyaz Tüzüner beraber katılmış ve birincilik kazanmıştır.⁴⁴ Tek başına katıldığı İstanbul Radyo Evi yarışmasında ise mansiyon almıştır.⁴⁵ Nizamettin Doğu'nun 1940'lardaki yayın faaliyetleri, Spor Alanları El Kitabı ile sınırlı değildir; kendisi Türk Yüksek

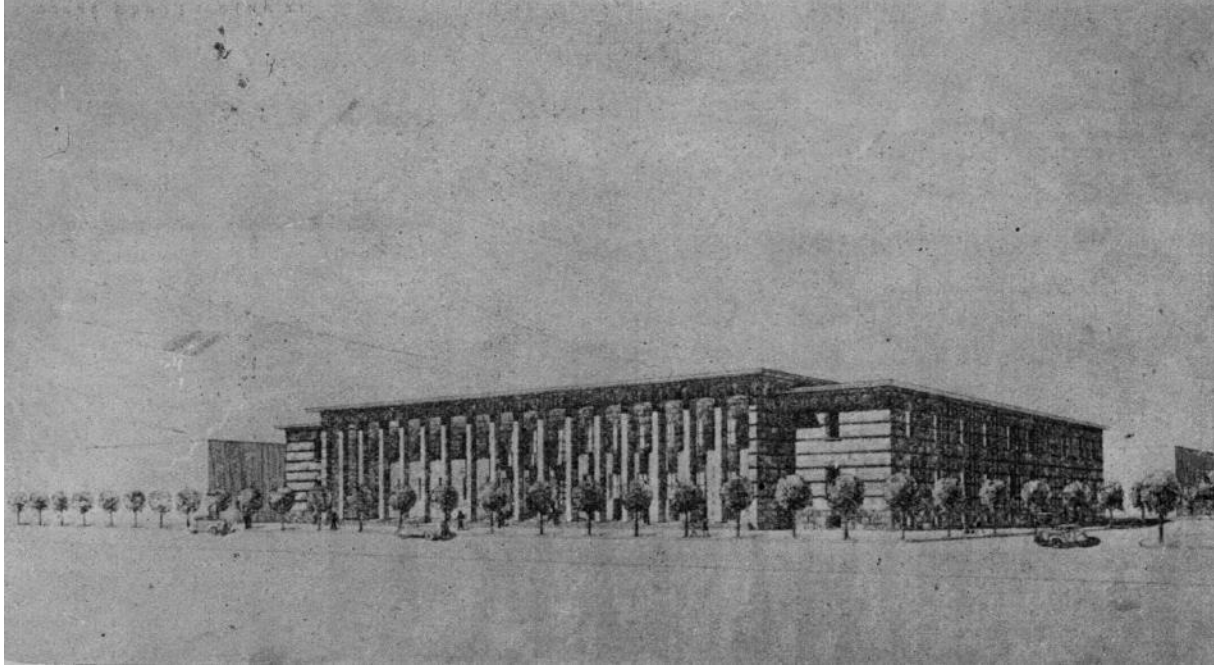
⁴² Anonim, "Ankara Otomatik Telefon Santral Proje Müsabakası", **Mimarlık**, 1944, Sayı:2, s.12.

⁴³ Anonim, "Çanakkale Zafer ve Meçhul Asker Anıtı", **Arkitekt**, 1944-03-04, s.52-74.

⁴⁴ Anonim, "Adana Adalet Sarayı Proje Müsabakası", **Arkitekt**, 1946-01-02, s.25-31. Nizamettin Doğu, "Adana Adalet Sarayı", **Mimarlık**, 1948-5, s.12. Yapıyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Duygu Saban, Figen Karaman, Onur Erman, **Adana Mimarlık Rehberi 1900-2005**, T.M.M.O.B. Mimarlar Odası Adana Şubesi Yay., Adana, 2006, s. 26.

⁴⁵ Anonim, "İstanbul Radyo Evi Proje Müsabakası", **Arkitekt**, 1945-07-08, s.143-157.

Mimarlar Birliği tarafından 1944 yılında çıkarılmaya başlanan Mimarlık dergisinin ilk yazı işleri müdürlüğü görevini üstlenmiştir.⁴⁶ 1944-1948 yılları arasında Mimarlık'ta pek çok makalesi yayımlanmıştır.⁴⁷



G.23: Abidin Mortaş, Nizamettin Doğu ve Feyyaz Tüzüner tarafından hazırlanmış olan Adana Adalet Sarayı projesi. Anonim, "Adana Adalet Sarayı Proje Müsabakası", **Arkitekt**, 1946-01-02, s.25-31. Nizamettin Doğu, "Adana Adalet Sarayı", **Mimarlık**, 1948-5, s.12.

Talat Özışık, Nizamettin Doğu'nun vefatının ardından Mimarlık dergisi için kaleme aldığı yazısında, Nizamettin Doğu'nun geç dönem kariyerine ilişkin çeşitli bilgiler verir. Bunlardan ilki, Nizamettin Doğu'nun vefatından önce Türk Mimarlık Derneği Başkanı ve Ankara Belediye Meclisi yesi olarak görev yapmış olmasıdır.⁴⁸ Aynı yazıda, Nizamettin Doğu'nun Ankara Belediye Hastanesi Polikliniği, Ankara Üniversitesi Astronomi Kürsüsü, Ankara Belediye Hastanesi ek inşaatı, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu ve ankırı'da bir caminin mimari projelerini yaptığı belirtilir. Bununla beraber, Ankara'da yirminden fazla apartman projesi hazırladığını ve bunların uygulamasını tamamladığını yazar.⁴⁹ 26 Mart 1968 günü

⁴⁶ Mimarlık dergisi 1944 tarihli ilk sayısı, iç kapak sayfası.

⁴⁷ Nizamettin Doğu'nun Mimarlık dergisinde tespit edilen makaleleri şunlardır: "Spor Alanları" (1944-1), "Spor Alanları Mimari Sergisi" (1944-2), "İngiliz Mimarlık Sergisi" (1944-4), "Adana Kapalı Cimlastik Salonu" (1944-6), "Bugünün Türk Mimarları" (1947-3,4), "Zavallı Akademi" (1948-2), "Adana Adalet Sarayı (1948-5), "İller Kooperatifi Dört Odalı Ev Tipi" (1948-5), "Yapı İşlerinde Yeni Bir şey Yok" (1948-6).

⁴⁸ Talat Özışık, "Nizamettin Doğu'nun Ardından", **Mimarlık**, 1968, Yıl:6, Sayı:4, s.:2.

⁴⁹ Ankara'da inşa edilen apartmanlardan iki tanesi, Güneş ve Demirtaş Apartmanları "Sivil Mimari Bellek Ankara 1930-1980" projesi kapsamında tespit edilmiş ve incelenmiştir. Ed. Nuray Bayraktar, Bülent Batuman, Elif Selena

geçirdiği kalp krizi sonucunda hayatını kaybeden Nizamettin Doğu,⁵⁰ mezuniyetinin hemen ardından proje yarışmasına katıldığı ve üçüncülük kazandığı⁵¹ Ankara Cebeci Asri Mezarlığı'nda gömülüdür.



G.24: Nizamettin Doğu'nun Ankara Cebeci Asri Mezarlığı'nda bulunan mezarı. (Hilal Ayas, 2018)

Ayhan, **Sivil Mimari Bellek Ankara 1930-1980**, Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi VEKAM Yayınları, Ankara, 2014, s.54, 85.

⁵⁰ Anonim, "Ölüm İlanı", **Cumhuriyet Gazetesi**, 27.03.1968, s.7. Ankara Büyük Şehir Belediyesi'nin Mezarlık Bilgi Sistemi üzerinden Nizamettin Doğu'ya ait mezarın yerini tespit etmemin ardından, mezarın fotoğraflarını çekerek bana yardım etme inceliği gösteren Hilal Ayas'a teşekkür ediyorum.

⁵¹ Anonim, "Mezarlık Proje Müsabakası", **Arkitekt**, 1935-11-12, s.321-324.

Kaynakça/References

- ALPAGUT, Leyla, **Cumhuriyetin Mimarı Ernst Arnold Egli**, Boyut Yayın Grubu Yayınları., İstanbul, 2012.
- ALPAGUT, Leyla, "Ankara'daki Spor Mekânları Üzerinden Bir Gençlik Tahayyülü", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 2017, S.53, s. 921-932.
- ALSAC, Üstün, "The Second Period of Turkish Architecture", **Modern Turkish Architecture**, University of Pennsylvania Press, 1984. s.: 95-105.
- Anonim, "Onuncu Yıl Tak ve Sütunları", **Mimar**, 1933-11, s. 351-353.
- Anonim, "Sergi Binası Müsabakası", **Mimar**, 1933-5, s. 131.-153.
- Anonim, "Haberler", **Mimar**, 1933-06, s.208.
- Anonim, "Gümrük ve İnhisarlar Vekaleti proje müsabası neticesi ", **Mimar**, 1934-4, s.128.
- Anonim, "Yürük Ali Plajı Proje Müsabakası", **Arkitekt**, 1935-6, s.171-176.
- Anonim, "Belediyeler Bankası Proje Müsabakası", **Arkitekt**, 1935-10, s.287-288.
- Anonim, "Mezarlık Proje Müsabakası", **Arkitekt**, 1935-11-12, s.321-324.
- Anonim, "Haberler", **Arkitekt**, 1941/42-07-08, s.191-192.
- Anonim, "Afyonkarahisar Spor Meydanı Projesi", **Arkitekt**, 1938-8, s. 221-232.
- Anonim, "Afyon Stadı Hakkında Bir Müracaat ve Bir İzah", **Arkitekt**, 1938/10-11, s. 324-325.
- Anonim, "Ankara Otomatik Telefon Santral Proje Müsabakası", **Mimarlık**, 1944, Sayı:2, s.12.
- Anonim, "Çanakkale Zafer ve Meçhul Asker Anıtı", **Arkitekt**, 1944-03-04, s.52-74.
- Anonim, "Adana Adalet Sarayı Proje Müsabakası", **Arkitekt**, 1946-01-02, s.25-31.
- Anonim, "İstanbul Radyo Evi Proje Müsabakası", **Arkitekt**, 1945-07-08, s.143-157.
- Anonim, "Ölüm İlanı", **Cumhuriyet Gazetesi**, 27.03.1968, s.7.
- ARU, K. A.; SEFA, Orhan, "Spor Sahaları Mimari Sergisi", **Arkitekt**, 1943-11-12, s.246-247.
- ASLANOĞLU, İnci, "Two Italian Architects: Giulio Mongeri and Paolo Vietti-Violi During the Periods of First Nationalism and Early Modernism in Ankara", **Atti del Convegno Architettura e architetti italiani ad Istanbul tra il XIX e il XX secolo** başlıklı ve 27-28 Kasım 1995 tarihli sempozyum kitabı, Istituto Italiano Di Cultura Di Istanbul Yay., s.17
- ASLANOĞLU, İnci, **Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı**, Bilge Kültür Sanat Yayınları. İstanbul, 2010, s.57.


- BOZDOĞAN, Sibel, **Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür**, Metis Yayınları., İstanbul, 2008.
- DOĞU, N., "Ne Yapıyoruz?", **Arkitekt**, 1936-4, s.125-126.
- DOĞU, N., "Spor Alanları", **Mimarlık**, 1944, Sayı:1, s.22.
- DOĞU, N., "Adana Adalet Sarayı", **Mimarlık**, 1948-5, s.12.
- ERMAN, Onur, KARAMAN, Figen.; SABAN, Duygu, **Adana Mimarlık Rehberi 1900-2005**, T.M.M.O.B. Mimarlar Odası Adana Şubesi Yay., Adana, 2006.
- NİZAMETTİN, Hüsnü, "Suadiye'de Bir Köşk", **Mimar**, 1934-6, s.163-64.
- NİZAMETTİN, Hüsnü: "Hasan B. Apartmanı", **Mimar**, 1932-11, s.322-323.
- NİZAMETTİN, Hüsnü: "Ev Projesi", **Mimar**, 1933-2, s.55.
- NİZAMETTİN, Hüsnü, "Bir Katlı Ev Projesi", **Mimar**, 1933-6, s.177.
- NİZAMETTİN Hüsnü, "Bir Aile Mezarı", **Mimar**, 1933-3, s.78-79.
- NİZAMETTİN, Hüsnü: "Moden Mimaride Malzeme ve İşçilik", **Mimar**, 1933-9/10, s.321.
- ÖZİŞİK, T.: "Nizamettin Doğu'nun Ardından", **Mimarlık**, 1968, Yıl:6, Sayı:4, s.:2.
- SIRRI, Arif, "Valde Mektebi", **Mimar**, 1931-2, s.37-40.
- Sivil Mimari Bellek Ankara 1930-1980**, (Ed. Ayhan, E. S., Bayraktar, N.; Batuman, B.): Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi VEKAM Yayınları, Ankara, 2014.
- ŞUMNU, U, "Bilinen Bir Mimarın Bilinmeyen Yapısı: Nizamettin Doğu ve Demirtaş Apartmanı", **Sivil Mimari Bellek Yazıları-IV**, s.1-2.
- TANYELİ, Uğur, "Milli Mimari Semineri: Bir Efsane ve Bir Kavga", **Sedad Hakkı Eldem II: Retrospektif**, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Yayınları., İstanbul, 2009, s.56-65.
- TANYELİ, Uğur, "Behçet Ünsal", **Mimarlığın Aktörleri Türkiye: 1900-2000**, Garanti Galeri Yay., İstanbul, 2007, s.308-316.
- ÜNSAL, Behçet, "İsmet Barutçu ve Nizamettin Doğu'dan Anılar", **Arkitekt**, 1968-2, s. 92-93.
- ÜNSAL, Behçet, "70. Yaşını İdrak Eden Mimarlar: 1, Mimar Sırrı Bilen", **Arkitekt**, 1973-03, s.135-138.

Başvuru	:	18.04.2018
Kabul	:	01.07.2018

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0007

Edirne Meriç/Mecidiye Köprüsü ve Üzerindeki Figürlü Taş Süslemeler

N. Çiçek Akçıl Harmankaya*

 orcid.org/ 0000-00023077-5144

Öz

Osmanlı dönemi Edirne köprüleri arasında özel bir yere sahip olan Meriç/Mecidiye Köprüsü çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. 1833 yılında Sultan II. Mahmud döneminde inşasına karar verilen bugünkü köprü Sultan Abdülmecit tarafından 1842-1847 yılları arasında inşa ettirilmiştir. Meriç nehri üzerinde yer alan taş köprü özellikle köprü ayakları üzerindeki figürlü taş süslemeleriyle dikkati çekmektedir. Memba cephesinde birinci boşaltma gözü üzerindeki çift ejder figürü uygulandığı dönem ve yer aldığı yapı nedeniyle ayrı bir öneme sahiptir. Ayrıca yine bu yönde taş kabartma şeklinde bir ay yıldız motifi ve üst üste üç sıra şeklinde çıkma yapan taş kuş tünekleri de yapıyı özel kılmaktadır. Bu çalışma kapsamında söz konusu köprü, tarihi ve mimari özellikleri bakımından bir bütün halinde incelenmiştir. Özellikle yapının ayakları üzerindeki ejder figürleri, ay yıldız ve bir çeşit kuşevi olan taş tüneklerin tanımlamaları yapılarak bu figürlerin sembolik anlamları üzerinde durulmuştur. Ayrıca örneklerin Anadolu Selçuklu dönemi figüratif tasvir geleneği ve Geç Osmanlı mimarisindeki figürlü taş süsleme kullanımı açısından değerlendirmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Edirne • Meriç/Mecidiye Köprüsü • Ejder • Ay-Yıldız • Kuş Tünekleri

The Edirne Meriç/Mecidiye Bridge and Figured Stone Ornaments

Abstract

The Meriç/Mecidiye Bridge, a special place among the Edirne bridges in the Ottoman period, is the subject of our study. The existing bridge, which Sultan Mahmud II decided to make in 1833, was built by Sultan Abdülmecit from 1842–1847. The stone bridge on the Meriç River is particularly noticeable with figured stone ornaments on its piers. The double dragon figure, which is on the first arch of the upstream facade, has importance due to the application period and bridge. Additionally, on this facade, there is a star, a crescent relief, and three rows of stone bird perches, in the form of a ledge, make the structure special. In this study, the bridge and its historical and architectural features are studied. In particular, the symbolic meanings of the figures on the piers of the bridge are emphasized by making descriptions of the dragon figures, star and crescents, and the stone perches, which act as bird houses. The examples were evaluated

* N. Çiçek Akçıl Harmankaya (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Esenyurt Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. Eposta: cicekakcil@yahoo.com

in terms of the Anatolian Seljuk period animal figure tradition and the use of the figurative stone ornamentation in the Late Ottoman architecture.

Keywords

Edirne • Meriç/Mecidiye Bridge • Dragon • Star and crescent • Bird Perches

Osmanlı Devleti'ne uzun süre başkentlik yapan Edirne, Arda ve Tunca nehirlerinin Meriç nehri ile birleştikleri yerde, verimli bir ovayı sınırlandıran dalgalı arazinin yamaçlarında kurulmuştur¹. Osmanlı'nın Balkanlara ve Avrupa'ya açılan kapısı olan bu kentte söz konusu nehirler üzerinde yolların bir devamı olarak şehri birbirine bağlayan on üç köprü inşa edilmiştir. Bunlardan günümüzde yalnızca dokuz tanesi kullanılmaktadır².

Osmanlı döneminde Edirne'de inşa edilen köprülerden biride çalışmamızın konusunu oluşturan Meriç/Mecidiye Köprüsü'dür. Meriç³ Nehri üzerinde yer alan yapı mimari ve süsleme özellikleri bakımından oldukça önemlidir. Bu çalışmada söz konusu köprü tarihi, mimari ve süsleme özellikleri ile tanıtılarak detaylı bir şekilde incelenmiştir. Özellikle yapının memba yönündeki ayakları üzerinde yer alan taş kabartma ejder figürleri, ay yıldız motifi ve üst üste üç sıra şeklinde çıkma yapan kuş tünekleri tanımlanarak sembolik anlamları üzerinde durulmuştur. Ayrıca, Osmanlı mimarisindeki figürlü süsleme kullanımı açısından değerlendirmeleri yapılmıştır.

Edirne kent merkezini Karaağaç'a bağlayan köprü Meriç nehri üzerinde yer almakta olup "Meriç, Mahmudiye, Yeni, Dış, İkinci, Sultan Mecid ve Mecidiye Köprüsü" olmak üzere farklı isimlerle de anılmaktadır⁴. Ancak bu çalışmada Meriç nehri üzerinde yer alıyor olması ve en son Sultan Abdülmecit tarafından inşa ettirilmesi nedeniyle Meriç/Mecidiye Köprüsü adının kullanımı özellikle tercih edilmiştir.

Edirne Meriç/Mecidiye Köprüsünün Tarihi ve Mimari Özellikleri

Edirne'nin Meriç Nehri üzerinde bulunan tek taş köprüsünün yapının yerinde önceleri ahşap bir köprü⁵ olduğu bilinmektedir⁶. Sultan II. Mahmut'un Edirne ziyareti sırasında bu ahşap

¹ Arif Müfid Mansel, "İlkçağda Edirne", **Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı**, Ankara, 1993, s.21.

² Edirne köprüleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Muzaffer Erdoğan, "Tarihi Köprülerimiz-Edirne Köprüleri", **Karayolları Bülteni**, S.158, Ankara, 1963, s.24; Rıdvan Canım, "Edirne'nin Köprüsü Taştan", **Edirne: Serhattaki Payitaht**, Haz. Emin Nedret İşli-M.Sabri Koz, İstanbul, 1998, s.381-387; Neriman Meriç Köylüoğlu, **Edirne'de Osmanlıdan Günümüze Su Yapıları**, Edirne, 2001; Oktay Aslanapa, **Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri**, İstanbul, 2013; Altay Bayatlı, **Edirne Taş Köprüleri**, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2015.

³ Meriç adı Bulgarca Maritsa'dan gelmektedir. Aynı sözcüğün Grekçe karşılığı ise Hebros'dur. Bulgaristan'da Rodop Dağları'nın kuzeybatı kesimindeki Rila Dağı'nın Musallâ tepesinden doğan Meriç Balkan Yarımadası'nın en büyük akarsuyudur. Türkiye-Yunanistan sınırından geçerek Ege Denizi'ne ulaşmaktadır. Bkz. Metin Tuncel, "Meriç", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.29, Ankara, 2004, s.188-189.

⁴ Köprünün farklı isimleri için bkz. dn.2.

⁵ Semavi Eyice, Hoca Sadeddin'i kaynak göstererek buradaki ilk köprünün I. Murad tarafından ahşap olarak yaptırıldığını söylemektedir. Bkz. Semavi Eyice, "Edirne-Mimari", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.10, İstanbul, 1994, s.437.

köprünün kargir olarak yeniden inşasına karar verilmiş ancak 1833 (H:1249) yılında inşasına başlanan köprü mali nedenler ve sultanın ölümü nedeniyle yarım kalmıştır⁷. Bugünkü köprü oğlu Sultan Abdülmecit tarafından 1842-1847 (H. 1258-1263) yılları arasında inşa edilmiş olup mimarı belli değildir⁸. Yapının inşasına ilişkin kitabelerden ilki II. Mahmud dönemine ait olup Pertev Paşa tarafından yazılan bir tamir kitabesidir⁹. İkincisi ise şair Ziver Bey'in talik hattıyla yazılan Sultan Abdülmecid dönemindeki yeniden inşa kitabesidir¹⁰. Bu kitabenin Yunanlıların Edirne'yi işgali sırasında Neyir adlı bir kişi tarafından yok edildiği bilinmektedir. Günümüzde ise tarih köşkündeki bu kitabenin yerinde Hattat Mustafa Uğur tarafından aslına uygun olarak yazılan 1966 yılına ait bir başka kitabe yer almaktadır¹¹.

İnşa tarihi nedeniyle bu yapı Edirne köprüleri arasında en geç tarihli olanıdır. İnşasında kullanılmak üzere Arnavutköy çevresi ve eski harabelerden taşlar getirildiği¹² ve Edirne Demirtaş kasrının taş malzemesinin de kullanıldığı bilinmektedir¹³.

Kesme taştan inşa edilen köprü on iki gözlüdür. Köprünün ayakları üzerinde ise yuvarlak kemerli on bir boşaltma/tahliye gözü¹⁴ bulunmaktadır. Köprü, Edirne Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 25.11.2005 tarih ve 661 sayılı kararıyla onaylanan rölövesine

⁶ Meriç Köprüsü, Demirtaş Köprüsü ve İkinci Köprü adlarıyla bilinen ahşap köprünün üçyüz yıl evvelki görünümünün, Edirne'de 1912'de yıkılan Cezzarzâdeler Konağı'nın silahşor odası tavanındaki bir levhada betimlendiği bilinmektedir. Tosyavizade Rifat Osman, "Edirne Köprüleri", **Milli Mecmua**, S. 98, 1927, s.1580.

⁷ Ahmet Badi, **Riyâz-ı Belde-i Edirne**, Çev. Ratip Kazancıgil, c.I, İstanbul, 2000, s.179-180.

⁸ Gülgün Tunç, **Taş Köprülerimiz**, Ankara, 1978, s.137.

⁹ "Cenab-ı Hazret-i Mahmud Hân şahinşâh-ı devrân / Penah-ı dîn ü devlet kehf-i ümmet sâye-i yezdân / Edirne şehrinin teşrihi çok hayroldu ez cümle / Yıkılmışdı bu köprü eyledi tecdidini fermân / O şaha sıdk-ı hizmettir sırat-ı müstakim ancak / Bu yolda inhiraflın müntehası vadi-i hüsrân / Esas-ı dîn ü devlet zatıdır yâ Rabb olup dâ'im Ser pay-i memalik sayesinde olsun âbâdân / Biri mu'cem biri tam iki tarih eyledim inşad / Bu hizmet bende-i naçize Pertev başka bir ihsân / Esasından bu cisri pek metin yaptırdı Mahmud Hân / Becâ bu cisri pek âbâd eyledi Mahmud Hân / Sene 1249 (1833/1834) Bkz. Cevdet Çulpan, **Türk Taş Köprüleri (Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar)**, Ankara, 1975, s. 191; Bayatlı, **a.g.e.**, s.90-91.

¹⁰ "Esas endâz-ı bünyân-ı kerem Abdülmecid Hân'ın / İmar-ı mülkünün üstad-ı adli oldu mimarı / Olaldan menhel-i cezb-i mekârim ol Şehin ahdi / Sezâ manend-i cezb-i derya dehre kılsa lütfunu cari / O Şehinşehdir elhak fa'izülhayrat âlemde / Sezâdır kılsa âbâdân mülkü böyle âsârı / Edirne beldesi enharı üzre hayr-ı şahâne / Garik-i cuy-i ihsân eyledi etraf ü aktarı / Gelüp geçtikçe halk-ı memleket bu cisri-i saniden / Du'a-sâz-ı dû bâlâ kıldılar evrad ü ezkârı / Meriç ü Arda nehri tâ revân oldukça bu sûdan / O şahın mülkünün feyz-i ilahî ola enharı / Bu tak-ı cisri tarsı' etti Ziver işbu tarihin / Bu âli cisri oldu cisri-i sanî-i cihandâri" Sene: 1258 (M.1842) Bkz. Badi, **a.g.e.**, s.179-180; Çulpan, **a.g.e.**, s.191; Altay Bayatlı, **a.g.e.**, s.90-91.

¹¹ Çulpan, **a.g.e.**, s.191.

¹² Köylüoğlu, **a.g.e.**, s.24-25.

¹³ Köylüoğlu, **a.g.e.**, s.41.

¹⁴ Hafifletme gözleri olarak da bilinen bu kemerli açıklıklar kemerler arasında ve ayaklar arasında yer alan mimari öğelerdir. Taşkınlarda fazla suyu boşaltmak için açılmış olup köprülerin selden zarar görmesini engeller. Bkz. Tunç, **a.g.e.**, s.6.

göre; 261 m uzunlukta olup, 7 m genişliğe sahiptir¹⁵. En geniş kemer açıklığı 14 m olan köprünün memba yönündeki ayakları önünde üçgen kademeli selyaranlar ile mansap tarafında yedi köşeli topuklar bulunmaktadır. Tempan duvarları üzerindeki taş korniş kemerlerin hemen üzerinden geçmektedir. Kornişin üzerinde ise iri taşlardan korkuluk yer alır. Korkulukların başında ve sonunda olması gereken baba taşlarının yerinde pahlı birer taş bulunmaktadır. (G.1)

Köprünün ortasında, memba cephesinde, mermerden bir seyir balkonu, karşısında ise yine mermerden bir kitabe köşkü yer almaktadır. Dört mermer paye üzerine oturan yuvarlak kemerlerin taşıdığı köşkün üzeri tonoz ile örtülüdür. Ön cephesinde iki mermer payeyle taşınan dikdörtgen alınlık içinde özgün olmayan 1966 tarihli inşa kitabesi yer almaktadır¹⁶.

Meriç Nehri İlkçağlardan itibaren taşımacılıkta kullanılan, dolayısıyla Balkan topraklarını Edirne üzerinden İstanbul'a bağlayan önemli bir yol olmuştur¹⁷. Meriç çevresi Osmanlı topraklarına katıldıktan sonra da bu nehir üzerinde gemiciliğin teşvik edildiği ve 19. yüzyıla kadar Meriç'in Ege Denizi'ne kadar uzanan bir su yolu olarak kullanıldığı bilinmektedir¹⁸. Bu nedenle Meriç Nehri üzerinde kurulan köprünün her iki kıyısında da gemi, kayık ve sandalların yanaşabilmesi için kesme taşlardan rıhtımlar yapılmıştır.

Köprü Ayaklarındaki Figürlü Taş Süslemeler

Edirne'nin 19. yüzyılda inşa edilmiş Osmanlı dönemine ait son taş köprüsü olan yapı tarihi ve mimari özellikleri yanında ayakları üzerindeki figürlü kabartma taş süslemeleriyle de dikkati çekmektedir. Bunlar arasında yılan şeklindeki çift ejder figürü, uygulandığı dönem ve bir köprü üzerinde yer alıyor olması nedeniyle ayrı bir öneme sahiptir. Ayrıca kabartma şeklinde bir ay yıldız motifi ve üst üste üç sıra halindeki kuş tünekleri de yapıyı özel kılan diğer unsurlardır. (G.2-3)

¹⁵ Köprüye ilişkin proje ve dosya incelemesi sırasında gösterdikleri anlayış ve yardımlarından dolayı *Edirne Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu* Müdürü Sayın Yusuf Şamiloğlu ve Müdürlük çalışanlarına çok teşekkür ederim.

¹⁶ Kitabe köşkü hakkında detaylı bilgi için bkz. Cevdet Çulpan, "Köprülerde Tarih Köşkleri", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S. 2, 1966-68, s.24-35.

¹⁷ Emin Gümüşsoy, "19. Yüzyıl Osmanlı Belgelerinde Meriç", **Osmanlı Devleti'nde Nehirler ve Göller 1**, Haz. Şakir Batmaz-Özen Tok, Kayseri, 2015, s.625.

¹⁸ Bu dönemlerde 300'den fazla küçük çaptaki gemi Meriç üzerinden Edirne'ye gidip geliyor ve Trakya'nın tahıl ürünleri Edirne'den Enez'e kadar Meriç yolu, Enez'den İstanbul'a kadar da deniz yolu ile taşıyordu. Bkz. Hatice Arslan Çağlıkeçecigil, "18-19. Yüzyıllarda Meriç Nehri Üzerindeki Köprüler", **Osmanlı Devleti'nde Nehirler ve Göller**, 1, haz. Şakir Batmaz-Özen Tok, Kayseri, 2015, s.529.

Çift Ejder

Anadolu Selçuklu yapılarında görmeye alışık olduğumuz ejder figürleri yapının memba tarafında Edirne yönündeki, ikinci ayağında birinci boşaltma gözü üzerinde yer almaktadır. Kabartma tekniğindeki bu ejderler 48 cm kalınlığı olan bir kemer üzerinde karşılıklı ve simetrik olarak işlenmiştir. Burmalı gövdeleriyle boşaltma gözünün kemerini kalın bir halat gibi sarmakta ve gövdeler kemer ayaklarında son bulmaktadır. Kemerin ortasında birleşen başları zıt yönlere bakmaktadır. Boyun bölgeleri pullu olan ejderlerin ağızları açık, dilleri kısmen dışarda olup üst çeneleri ise dışarıya doğru kıvrılarak bir volüt meydana getirmektedir. Dikkatli bakıldığında küçük sivri kulakları ve badem şeklinde gözleri olan ejder başlarından sağdakinin daha ince ve uzun, soldakinin ise daha kalın ve kısa olarak tasvir edildikleri dikkati çekmektedir. (G.4)

İslam sanatında ejder tasvirleri Türklerin Önyasya'ya ve İran'a gelmelerinden sonra kullanılmaya başlanmıştır. Bu devirden itibaren sanat eserlerinde görülen ejderler, yılan gibi pullu ve sürüngen gövdelidir¹⁹. Bunlar Orta Asya kültürü ve Anadolu Selçuklu hayvan üslubunun Osmanlı mimarisindeki yansımasıdır.

Ejder, Araplar tarafından "Tannin", Çinliler tarafından "Lung", Moğollar tarafından "Moghür" ve İranlılar tarafından da "Ejdeha" veya "Ejderha" adıyla anılan bu yaratık Türkler arasında "Evren" olarak bilinmektedir²⁰.

Ejderin koruyuculuk, ahenk, hareket, gökyüzü ve evren olarak nitelenebilecek çeşitli sembolik anlamları da vardır. Bütün bu sembolik anlamların ortak noktası, ejderin kozmik bir figür olmasıdır²¹. Gök kubbedeki yedi gezegenin altında, dünya ekseninin en aşağısında düğümlü halde bulunan bu ejderler dişi ve erkek olmak üzere bir çift oluşturur. Eski Orta Asya inancına göre gök kubbenin idaresi, ahengi bir ejder çiftine bağlıdır ve yıldızların senelik dönüşünü bu ejder çifti düzenler. Bir dişi ve bir erkek meleşin çağrısı ile başlayan bu dönüşte iki zıt kutbu ve kuvveti sembolize eden ejder çifti hareketin astronomik ve felsefi olarak iki prensibidir²².

¹⁹ Güner İnal, "Susuz Han'daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.4, İstanbul, 1971, s.157.

²⁰ İnal, **a.g.e.**, s.154.

²¹ Emine Dönmez, Anadolu Selçuklu Kervansaraylarındaki Figürlü Süslemelerin Değerlendirilmesi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisansı, İstanbul, 1995, s.28.

²² Gönül Öney, Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri, **Bellekten**, XXIII, S.13, Ankara, 1969, s.189.

Ejderha Türk hayvan takviminde de en sık kullanılan sembollerden biridir²³. Ejder ve yılan sıra ile bir yılı temsil eder. Ejder yılında çok yağmur yağar, bereket, bolluk olur, savaşlar yapılır ve çok kan akar. Yılan yılı ise kötü bir yıldır ve bu yılda kötülük, fitne, kıtlık, soğuk, hastalık olur²⁴.

Ejderin Gök ve Yer/Su unsurları ile de ilişkisi vardır²⁵. Efsanevi bir hayvan olan ejder Gök ve Yer Ejderi olmak üzere temsili olarak iki cinse ayrılmaktaydı. İlkbahar geldiği zaman Yer-Ejderi yeraltından yukarıya çıkararak “Kök-Luu” denilen Gök Ejderinin özelliklerine sahip olurken, kanatlar, boynuzlar, pullarla değişimini tamamladıktan sonra bulutların arasında uçmaya başlar ve yağmurun yağmasına sebep olur. Bu nedenle Türk mitolojisinde Gök Ejder’i Çin’de olduğu gibi su, bolluk, bereket ve yeniden doğuşun timsali olarak ortaya çıkar. Suların veya yerin derinliklerinde yaşadığı kabul edilen ve bir yılanı andıran Yer Ejderi kış dönemi sonunda yeryüzüne çıktığı için, tabiatın enerjisinin yenilenmesini simgeler²⁶.

Daha çok Anadolu Selçuklu mimarisinde kale, han, darüşşifa, medrese, cami, kümbet gibi yapılarda ve mezar taşlarında karşımıza çıkan ejder bolluk, bereket, şifa, tılsım gibi çeşitli ikonografik anlamları ifade etmektedir. Konya İnce Minareli Medrese Taş ve Ahşap Eserler Müzesi’ndeki Konya Alaadin Sarayı (1220-1237) ve Konya Kalesi’ne (1221) ait ejder kabartmalı alçı ve mermer levhalar, Kayseri Sultanhanı (1232-1236), Karatay Han (1240), Burdur Susuz Han, Sivas İzzeddin Keykavus (1217) ve Çankırı Darüşşifası (1235), Sivas Gök Medrese (1271-1272), Anamur Ak Camii (1220-1237), Emir Saltuk Kümbeti (12.yy.) ve Ahlat’daki dört mezar taşında görülen ejderler (13.yy) başlıca örneklerden bazılarıdır²⁷. Ayrıca

²³ Nilüfer Umut Köylüoğlu ve Neriman Köylüoğlu’da çalışmalarında köprünün boşaltma gözü kemeri üzerindeki bu ejder figürlerinin, 12 Hayvanlı Türk Takvimindeki ejder ve yılan yılını sembolize ettiklerini belirtmektedir. Bkz. Neriman Köylüoğlu, **a.g.e.**, s.41; Nilüfer Umut Köylüoğlu-Neriman Köylüoğlu, “Edirne’de Osmanlı Taş Eserleri Üzerindeki Hayvan Motiflerinin Sivas’taki Selçuklu Eserleriyle Karşılaştırılması”, **VIII. Türk Tıp Tarihi Kongre Bildirileri**, İstanbul, 2006, s.198.

²⁴ Osman Turan, **Oniki Hayvanlı Türk Takvimi**, İstanbul, 2004, s. 103.

²⁵ Gök ve yer unsurları, Çin kültüründe Yang (Gök) ve Yin (Yer) unsurlarına paraleldir. Yang (Gök); Erkek, etken, ışık (aydınlık, güneş), sıcak, kuru, zafer, güç gibi olumlu unsurlara, Yin (Yer) ise bunların zıttı olan olumsuz unsurlara (Dişi, edilgen, karanlık (ay), soğuk, ıslak, yenilgi, zayıflık vs.) işaret eder. Bkz. Yaşar Çoruhlu, “Türk Sanatında Görülen Hayvan Figürlerine ‘Gök ve Yer’ Sembolizmi Açısından Bakış”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, İstanbul, 1993, s.18.

²⁶ Çoruhlu, **a.g.e.**, s.25.

²⁷ Anadolu Selçuklu sanatı ejder figürlü süslemenin yer aldığı pek çok örnek daha vardır. Detaylı bilgi için bkz. Öney, **a.g.e.**, s.171-216; İnal, **a.g.e.**, s.153-181; Şebnem Akalın, "Karatay Han'ın Çeşme Eyvanını Kuşatan Hayvan Figürleri ile İlgili Bazı Yorumlar", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, C.2, S.5, İstanbul, 1989, s.54-6; Dönmez, **a.g.e.**; Ayşe Denkhalbant, Anadolu Selçuklu Kervansaray Mescitleri, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004; Şenay Alsan, Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri (Orta Asya’dan Selçukluya), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul,

Cizre Ulu Camii (12. yüzyıl), Ankara Hacı Bayram Veli Türbesi (1429-1430), Manisa Muradiye Camii (1583-1585) madeni kapı tokmaklarında olduğu gibi mimariye bağlı maden işçiliğinde de ejder figürlü etkileyici örnekler bulunmaktadır²⁸.

Selçuklu dönemi ejder kabartmalarının ortak özelliği uzun tutulan gövdelerin genellikle düğümler meydana getirerek uzanması ve her iki uçta birer başla son bulmasıdır. Bazı örneklerde çift baş yerine karşılıklı iki ejder verilmiştir. Selçuklu ejderlerinde baş tipi de müşterektir, sivri kulaklar, iri badem gözler ile açık haldeki ağız kısmında aşağı ve yukarı doğru helezonik bir kıvrılma meydana getiren çeneler dikkati çeker. Ağızlarda sivri dişler ve genellikle çatal diller görülür ve başlardan biri genellikle gövdeyi ısırmaktadır. Esas baş gövdeyi ısırmayan baştır. Burada bir çift ayak ve buna bağlı olarak üst kısımları volütle son bulan bir kanat yer almaktadır²⁹.

Meriç/Mecidiye Köprüsü üzerinde yer alan çift ejder figürleri tasvir özellikleri bakımından Selçuklu örnekleriyle benzerlik göstermesine karşın, Selçuklu mimarisinde ejder figürünün köprülerdeki kullanımı oldukça nadirdir. Sadece Cizre Köprüsü'nün (1164) batı ayağında, sağdan sola doğru birinci dikdörtgen pano içinde kabartma kentaur ve ejder figürü bulunmakta olup, yay burcunu temsil etmektedir³⁰.

Çin kültüründe ejder suyun ve sıvının kudretini sembolize eder³¹. Uzak doğunun bu inancını sürdürür şekilde çift ejderlerin bolluk, bereket ve şifa simgesi olarak su olukları, kurna, çörten ve çeşme lülesi olarak da kullanıldıkları görülmektedir. Divriği Ulu Camii'nin ejder başlı su oluğu, Kayseri'de ejder başlı çörten, Karaman Arapzade veya Araboğlu camilerinde ejder başlı su olukları³², Safranbolu Eminhocazade Ahmed Bey Bağ Evi Çeşmesi (17. yüzyıl-18. yüzyıl başı), Bursa İskender Kebapçısı Çeşmesi'nin musluğu, Yozgat Nizamoğlu Çeşmesinin bronz musluğu, Amasya-Tokat yolu üzerindeki I. Alaaddin Keyhüsrev'in Karısı Mahperi Hatun tarafından

2005; Ayşe Denkhalbant, "Susuz Han", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.37, İstanbul, 2009, s.576-577.

²⁸ Ejder figürlü kapı tokmakları ve mimaride kullanılan maden işleri hakkında bkz. Hakkı Acun, "Ejder Motifli Kapı Tokmakları ve Değişik Örnekler", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan**, Ankara, 1993, s.1-20; Kenan Bilici, "Cizre Ulu Camisi Kapı Tokmaklarının İkonografik ve Kronolojik Değeri Üzerinde Bir Etüt", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan**, Ankara, 1993, s. 73-86; Kadriye Figen Vardar, "XVIII. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Maden İşleri", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.18, İstanbul, 2006, s.33; Nilgün Çevrimli, "Değişik İşlevli Bir Grup Madeni Eser Örnekleri Üzerinde Görülen Ejder Figürleri Hakkında Bir Değerlendirme", **Vakıflar Dergisi**, S.37, Ankara, 2012, s.193-222.

²⁹ Öney, **a.g.e.**, s.171.

³⁰ Öney, **a.g.e.**, s.179-180.

³¹ Öney, **a.g.e.**, s.192.

³² Öney, **a.g.e.**, s.188-189.

yaptırılan (1239) hanın giriş cephesinde yer alan çeşmenin ejder başlı iki lülesini bu örnekler arasında sayabiliriz³³. Su yapılarında ejder figürünün kullanımına bir örnek de İstanbul'daki geç dönem Osmanlı yapılarından biri olan I Mahmut Su Kemeridir (1731). Bu figür yapının doğu cephesinde, kuzey-güney doğrultusundaki on dördüncü kemerin kilit taşı üzerinde yer almaktadır³⁴.

Ay-Yıldız

Meriç/Mecidiye Köprüsü'nün ikinci ayağındaki boşaltma gözünün sol üst köşesinde, kornişin hemen altında yer alan, yaklaşık 30x30 cm ölçülerinde kare formlu bir kesme taş üzerine kabartma tekniğinde işlenmiş bir ay-yıldız motifi görülmektedir. Sola dönük hilal şeklindeki bu ayın içinde altı köşeli bir yıldız bulunmaktadır. **(G.5)** 20. yüzyıl başına ait olduğu tahmin edilen bir kartpostalda³⁵ ise ay-yıldız boşaltma gözünün sağ tarafında köprü ayağının üzerinde görülmektedir. Köprü'nün nehir taşkınları nedeniyle birçok kez onarım geçirdiği bilindiğinden bu onarımlardan birinde ay-yıldız kabartmalı taşın yerinin değiştirildiği tahmin edilmektedir. **(G.6)**

Ay-yıldız motifi İslam ve Türk kültüründe bir ideolojik sembol, bir bayrak ve Müslümanların “âlâmet-i fârikası” olarak bilinmektedir³⁶. E. Esin, hilâl ve yıldızın, hâkimiyet veya bayrak sembolü oluşunu Türkler'deki Kut inancına dayanmaktadır³⁷. Özellikle II. Mahmud dönemi (1808-1839) Osmanlı armasında da kullanılan bu motif bir Ampir³⁸ dönem özelliği olarak III. Selim'in son yıllarında başlayıp II. Mahmud döneminde bir süsleme unsuru ve bir saltanat

³³ Çevrimli, a.g.e., s.204-205.

³⁴ Şahin, Soner-Şükrü Sönmezer, “Osmanlı Mimarisinde Figürlü Tasvir Sanatı Hakkında Daha Önce Bilinmeyen Bir Örnek: I Mahmut Su Kemer”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.26, İstanbul, 2017, s.114-115.

³⁵ Emin Nedret İşli-M. Sabri Koz, **Edirne: Serhattaki Payitaht**, İstanbul, 1998, s.542-543.

³⁶ Nejdet Gök-Mehmet Kutlu, “Hilâl ve Ay-Yıldız Motifi Sembol ve İdeolojik Kullanım”, **Doğu Batı**, S. 31, 2005, Ankara, 2005, s.267.

³⁷ Emel Esin, “Türk Ay-Yıldızı'nın Menşei Hakkında”, **Türk Edebiyatı**, S. 96, İstanbul, 1981, s.12-13.

³⁸ Empire (Fr. Empire “imparatorluk”, okunuşu ampir) üslubunun adı Fransa'da Napoleon'un kurduğu imparatorluktan gelmekte olup Türk sanatına XIX. yüzyılda girmiş olan bir Batı Avrupa sanat üslubudur. Türk Empire Üslubu, Osmanlı Devleti'nde çeşitli sahalarda yenilikler yapılmasının gerekli görüldüğü zamanda, III. Selim (1789-1807), II. Mahmud (1808-1839) ve Abdülmecid (1839-1861) dönemlerinde benimsenmiş ve âdeta devletin resmî üslubu haline gelmiştir. Bu mimari akımın XIX. yüzyıl başlarından itibaren özellikle II. Mahmud döneminde geliştiği söylenebilir. Osmanlı mimarlığında kılıç, bayrak demetleri, müzik aletleri, vazo içinde çiçek, uçları sivriltilmiş akantus yaprakları, tüy, perde gibi öğeler alegorik gruplar oluşturur. Bkz. Ayla Ödekan, “Ampir Üslubu”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.1, İstanbul, 1993, s.247-249; Semavi Eyice, “Empire”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.11, İstanbul, 1995, s.159-163.

imgesi haline gelmiştir. Bir devlet sembolü olarak berat ve fermanlarda, askeri toplarda ve resmi binalarda olmak üzere mimaride de bolca kullanılmıştır³⁹.

Ay-yıldız motifinin mimarideki örnekleri arasında yer alan İstanbul Fındıklı Zevki Kadın Çeşmesi (1755/56), Arnavutköy İzzet Mehmed Paşa Çeşmesi (1791/1792), Tophane Bilal Ağa Çeşmesi (1796/1797) ve Kumkapı III. Selim Çeşmesi'nde (1799/1800) tuğra yanında bir ay-yıldız bulunmaktadır. Yine Üsküdar Haydarpaşa Caddesi üstündeki III. Selim Çeşmesi (1802/1803), Eminönü Mısır Çarşısı arkasında yer alan Hatice Sultan Çeşmesi (1806/1807) ve Eyüp Şeyh Murad Teknesi'nin dış avlu kapısı üstünde de kabartma olarak işlenmiş ay-yıldız motifleri dikkat çeker⁴⁰.

Sultan II. Mahmud devrinde hilal ve çeşitli biçimlerde tasarlanan yıldız motifinin hemen her yerde yaygın olarak kullanılan dekoratif bir unsur haline geldiği görülür. Bostancı Köprüsü önündeki Sultan II. Mahmud hatırasına yapılan çeşmede (1831/32) ve II. Mahmud'un Türbesi'nin saçak kısmında, her cepheye kabartma olarak birer ay-yıldız işlenmiştir. Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz devirlerinde ise ay-yıldız uygulaması daha da yaygınlaşmıştır⁴¹.

Örnekler incelendiğinde ay-yıldız motifinin daha çok birer su yapısı olan çeşmelerde yoğunlaşmış olduğu dikkat çekmektedir. Çalışmamıza konu olan köprüdeki gibi bir kullanımına örnek olarak ise Milas Kadı Zâde Köprüsü'nden bahsedilebilir. Köprünün memba yönünde bulunan 1878 tarihli geç dönem tamir kitabesinin sağ ve solundaki servi, kılıç, teber süslemeleri üzerinde sola dönük birer ay-yıldız görülmektedir⁴². Bir diğer örnek ise Edirne Gazi Mihal Köprüsü'nün tempan duvarları üzerinde yer alan ay-yıldızlı armalardır⁴³.

Kuş Tünekleri

Köprünün üçüncü ayağı üzerindeki, boşaltma gözünün solunda yer alan, üst üste üç sıra halinde düzenlenmiş taş çıkmalarda ayrıca dikkat çekicidir. Duvar yüzeyinden çıkma yapan kenarları profilli bu ögeler yaklaşık 220 cm uzunluğunda olup birbirinden farklı tasarımlara sahiptirler. Özellikle en alt sıradaki oldukça dikkat çekicidir. Ortada bir platform ile bölünmüş

³⁹ Semavi Eyice, "Ay-Yıldız'ın Tarihi Hakkında", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi**, S. 13, İstanbul, 1983, s.32.

⁴⁰ Eyice, **a.g.e.**, 1983, s.45.

⁴¹ Eyice, **a.g.e.**, 1983, s.46.

⁴² Çulpan, **a.g.e.**, 2002, s.198, Levha: CXLIV, Res.122A1-122A2.

⁴³ Uçları üçgen şeklindeki profilli çerçeveler içinde yer alan bu ay-yıldız motiflerinin II. Abdülhamid devrinde, 1900-1903 yılları arasında İtalyan ustalar tarafından yapılan yenileme çalışmalarında eklendiği tahmin edilmektedir. Bkz. dpn.2.

iki tarafı beşer basamaklı bir rıhtım şeklinde olup, 28 cm yüksekliğinde minyatür bir mimari tasarım örneği sergiler. Bu özelliği nedeniyle Meriç nehrinin her iki yanındaki taş rıhtımların küçük bir modeli şeklinde tasarlandığı söylenebilir. Kuşların üzerinde durup dinlendikleri birer tünek olarak yapılmış olan bu çıkmalar köprü ayaklarında bir çeşit kuşevi⁴⁴ görevi görmektedir. Böylece bunların süsleme özellikleri yanında işlevsel özelliklerinin de olduğu anlaşılmaktadır. (G.3-7)

İnsanoğlundaki hayvan sevgisinin mimariye yansıyan bir göstergesi olan kuşevleri daha çok ev, cami, türbe, kütüphane, han, sukemeri, maksem ve çeşmelerin üzerinde yer almakta olup, köprülerde uygulanan örnekleri oldukça azdır. Osmanlı dönemi köprüleri arasındaki ilk örneklerden biri İstanbul Büyükçekmece Köprüsü'dür (1567). Buradakiler yuvarlak, kare ve dikdörtgen biçimli kovuklar ile seyir köşkü şeklindeki bir kuşevi şeklindedir⁴⁵.

Edirne Meriç/Mecidiye köprüsündeki gibi tünekler ile ise İstanbul I. Mahmut Su Kemer⁴⁶ üzerinde görülmekte olup fonksiyon ve tasarım bakımından benzerlik gösterdikleri anlaşılmaktadır.

Sonuç

Yapılan araştırmada, Meriç/Mecidiye köprüsü üzerindeki figürlü süslemelerin, söz konusu yapıyı dönemi ve yapı tipi içinde ayrıcalıklı kılan unsurlar oldukları görülmüştür. Genellikle Selçuklu dönemine ait dini ve sivil mimaride kullanılan ejder figürlerinin bir 19. yüzyıl Osmanlı su yapısı üzerinde de yer alması ise oldukça ilginçtir. Selçuklu geleneğinin Osmanlı'daki devamı olan bu örnekler tespit edilebilen en geç tarihli ejder figürlü süslemeleridir.

Özellikle Anadolu Selçuklu döneminde mimari yapıları süsleyen ejder figürlerinin bolluk, bereket, tılsım, koruyuculuk, ahenk, hareket, gökyüzü ve evren gibi birçok sembolik ve ikonografik anlamları bulunmaktadır. Bu özellikleri dışında su ile ilişkili olması, bolluk ve bereketi temsil etmesi bir su yapısı olan Meriç/Mecidiye Köprüsü'ndeki uygulamayı anlamlı kılmaktadır. Dolayısıyla Balkan Yarımadası'ndaki en büyük akarsu olan Meriç Nehri'nin

⁴⁴ Serçe, saka, kırlangıç, güvercin, leylek vb. kuşların barınması ve konaklaması amacıyla tasarlanmış küçük boyutlu mimari maket niteliğinde konutlar ya da duvar etine oyulmuş yuvalardır. Kuş evleri, kuş köşkü, güvercinlik, serçesaray vb. isimlerle de bilinmektedir. Bkz. H. Örcün Barışta, "Kuşevleri", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.5, İstanbul, 1994, s.133-134.

⁴⁵ H. Örcün Barışta, **Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul'undan Kuşevleri**, Ankara, 2000, s. 182.

⁴⁶ I. Mahmut Su Kemer⁴⁶ üzerindeki basit kuşevi ve tünekler için bkz. Soner Şahin -Şükrü Sönmezer, **a.g.e.**, s.105-140.

taşkınlarına karşı köprüyü koruyacak bir tılsım gibidirler. Ayrıca, bir su unsuru olan Meriç Nehri ve gökyüzü arasında birleştirici olarak değerlendirilmeleri de mümkündür.

Sağdaki daha ince ve uzun, soldaki ise daha kalın ve kısa olarak tasvir edilen ejder başları dikkat çekicidir. Bu özellikleri Türk kozmolojisindeki yer ve gök ejderi gibi dişi ve erkek olarak tasvir edildiklerini düşündürmektedir. Zıt yönlere bakan başları ile bu figürler Edirne ve Karaağaç'ı birleştiren bu köprüde olduğu gibi ortada birleşmektedir.

Ejder figürlerinin memba cephesinde, Edirne yönünde ki birinci boşaltma gözünün kemeri üzerinde uygulanmış olması bu cephenin nehrin kaynak yönüne bakıyor olmasıyla ilgili olmalıdır. Ayrıca bulunduğu konumun kıyıya olan yakınlığı taşçı ustası tarafından yapımını kolaylaştırmış olmalıdır. Boşaltma gözünün köprü kemerlerinden daha yüksekte yer alıyor olması da ejder figürlerin nehir taşkınlarında daha az zarar görerek daima görünür olmasını da sağlamıştır. Tarihleri bilinmeyen bu süslemelerin nehir sularının en az debiye sahip olduğu yaz aylarında işlenmiş oldukları tahmin edilmektedir. Meriç/Mecidiye Köprüsü üzerindeki çift ejder figürleri tasvir özellikleri bakımından Selçuklu örnekleriyle benzerlik göstermesi nedeniyle Anadolu'dan gelen veya Selçuklu taş süsleme geleneğine yabancı olmayan taşçı ustaları tarafından yapılmış olmalıdır.

Edirne çevresinde erken bir örnek olarak Ergene Nehri üzerinde yer alan Uzunköprü'nün (1426-1443) ayakları arasındaki kısımlarda ve köprü ayaklarıyla kemerlerin kilit taşları üzerinde de kartal, kuş, fil ve üç aslan şeklinde figüratif taş süslemeler görülmektedir⁴⁷. Ayrıca N. Köylüoğlu⁴⁸ Edirne Şahabettin Paşa/Saraçhane Köprüsü (1451) üzerinde de bir horoz kabartması olabileceğini söylemektedir. Bazı ayaklarının toprak ve çalılık altında kalması günümüzde tespit edilemeyen bu figürün varlığı ispatlandığında özellikle Edirne kent merkezinde hayvan figürlü süslemeye sahip iki Osmanlı köprüsünden söz etmek mümkün olabilecektir. Böylece, Edirne ve çevresindeki bu köprülerde figüratif süslemeye yönelik bölgesel bir üsluptan da bahsedebiliriz.

Aynı cephede, söz konusu boşaltma gözünün solunda yer alan ay-yıldız motifi ise köprü'nün inşa döneminin bir devlet sembolüdür. Aynı zamanda Ampir dönem özelliği olarak III. Selim'in son yıllarından başlayıp II. Mahmud ve oğlu Sultan Abdülmecid döneminin bir saltanat modası, bir süsleme unsuru haline gelmiştir. Köprü'nün kaynak yönünde ve görünür yükseklikte tasarlanmış olması bu motifin II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid dönemlerine işaret eden bir

⁴⁷N. Çiçek Akçıl, "Uzunköprü", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, c.42, İstanbul, 2012, s.266-267; İsmail Hakkı Balkas, **Tarihte Ergene ve Uzunköprü**, İstanbul, 1958.

⁴⁸Köylüoğlu, **a.g.e.**, 2001, s.30-34.

simge olduğunu göstermektedir. Bu taş süsleme köprünün kitabe köşkü süslemeleri ile de uyumlu olup dönemin zevkini yansıtmaktadır.

Köprü ayakları arasında yer alan taş çıkmalar ise kuşların durup dinlenmesi için yapılan tünekler olup, kuşevlerinin daha yalın bir uygulamasıdır. Köprünün daha fazla güneş alan memba cephesinde yer almakla yine kaynak yönünün önemini ortaya koymaktadır. Daha çok ev, cami, türbe, kütüphane, han, su kemeri, maksem ve çeşme gibi yapıların üzerinde görülen kuşevlerinin bir 19. yüzyıl köprüsündeki bilinen tek ve farklı örneğidir. Üç sıra şeklinde tasarlanan taş tüneklerden sonuncusu bir zamanlar Meriç nehrinin her iki yanında bulunan taş rıhtımların küçük bir modelini hatırlatan tasarımıyla da benzersizdir. Bunlar kuş sevgisinin mimariye yansıyan birer göstergesidirler.

Birbirinden farklı figüratif taş süslemelere sahip olan Edirne Meriç/Mecidiye Köprüsü Osmanlı figüratif süsleme sanatı içinde çok önemli bir yere sahiptir. Osmanlı'nın Balkanlara ve Avrupa'ya açılan kapısı olan Edirne'de bir su yapısı üzerinde karşılaşılan bu süslemeler Osmanlı'nın zengin bir kültürel ve mimari mirasa sahip olduğunun da bir göstergesidir. Osmanlı mimari süslemesinde figür kullanımının azaldığı yönündeki genel yargının aksine 19. yüzyıldaki varlığına da önemli bir kanıttır. Son yıllarda nehir yataklarının dolması nedeniyle çokça nehir taşkınlarına maruz kalan ve tahrip olan bu köprünün korunarak yaşatılması gerektiğini göstermektedir.

Kaynakça/References

- ACUN, Hakkı, “Ejder Motifli Kapı Tokmakları ve Değişik Örnekler”, **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal’a Armağan**, Ankara, 1993, s.1-20.
- AKALIN, Şebnem, "Karatay Han'ın Çeşme Eyvanını Kuşatan Hayvan Figürleri ile İlgili Bazı Yorumlar", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, C.2, S. 5, İstanbul, 1989, s.54-56.
- AKÇIL, N. Çiçek, “Uzunköprü”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.42, İstanbul, 2012, s.266-267.
- ALSAN, Şenay, Türk Mimari Süsleme Sanatlarında Mitolojik Kaynaklı Hayvan Figürleri (Orta Asya’dan Selçukluya), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2005.
- ASLANAPA, Oktay, **Edirne’de Osmanlı Devri Abideleri**, İstanbul, 2013.
- BADİ, Ahmet, **Riyâz-ı Belde-i Edirne**, Çev. Ratip Kazancıgil, C.I, İstanbul, 2000.
- BALKAS, İsmail Hakkı, **Tarihte Ergene ve Uzunköprü**, İstanbul, 1958.
- BARIŞTA, H. Örcün, “Kuşevleri”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.5, İstanbul, 1994, s.133-134.
- BARIŞTA, H. Örcün, **Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul’undan Kuşevleri**, 2000.
- BAYATLI, Altay, Edirne Taş Köprüleri, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne, 2015, s.88-101.
- BİLİCİ, Kenan, “Cizre Ulu Camisi Kapı Tokmaklarının İkonografik ve Kronolojik Değeri Üzerinde Bir Etüt”, **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal’a Armağan**, Ankara, 1993, s.73-86.
- CANIM, Rıdvan, “Edirne’nin Köprüsü Taştan”, **Edirne: Serhattaki Payitaht**, Haz. İşli, Emin Nedret-Sabri Koz, İstanbul, 1998, s.381-387.
- ÇAĞLIKEÇECİGİL, Arslan, Hatice “18-19. Yüzyıllarda Meriç Nehri Üzerindeki Köprüler”, **Osmanlı Devleti’nde Nehirler ve Göller 1**, Haz. Şakir Batmaz-Özen Tok, Kayseri, 2015, s.529-544.
- ÇEVİRİMLİ, Nilgün, “Değişik İşlevli Bir Grup Madeni Eser Örnekleri Üzerinde Görülen Ejder Figürleri Hakkında Bir Değerlendirme”, **Vakıflar Dergisi**, S.37, Ankara, 2012, s.193-222.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi**, İstanbul, 1995.
- ÇULPAN, Cevdet, “Köprülerde Tarih Köşkleri”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.2, 1966-68, s.24-35.

- ÇULPAN, Cevdet, **Türk Taş Köprüleri (Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar)**, Ankara, 1975.
- DENKNALBANT, Ayşe, Anadolu Selçuklu Kervansaray Mescitleri, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004.
- DENKNALBANT, Ayşe, “Susuz Han”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.37, İstanbul, 2009, s.576-577.
- DÖNMEZ, Naza Emine, Anadolu Selçuklu Kervansaraylarındaki Figürlü Süslemenin Değerlendirilmesi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1995.
- ERDOĞAN, Muzaffer, “Tarihi Köprülerimiz-Edirne Köprüleri”, **Karayolları Bülteni**, S.158, Ankara, 1963, s.24
- ESİN, Emel, “Türk Ay-Yıldızı’nın Menşei Hakkında”, **Türk Edebiyatı**, S.96, İstanbul, 1981, s.12-13.
- EYİCE, Semavi, “Ay-Yıldız’ın Tarihi Hakkında”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi**, S.13, İstanbul, 1983, s.31-66.
- EYİCE, Semavi, “Edirne-Mimari”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.10, İstanbul, 1994, s.431-442.
- EYİCE, Semavi, “Empire”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.11, İstanbul, 1995, s.159-163.
- GÖK, Nejdet; KUTLU, Mehmet, “Hilâl ve Ay-Yıldız Motifi Sembol ve İdeolojik Kullanım”, **Doğu Batı**, S.31, 2005, Ankara, 2005, s.267-287.
- GÜMÜŞSOY, Emine, “19. Yüzyıl Osmanlı Belgelerinde Meriç”, **Osmanlı Devleti’nde Nehirler ve Göller**, 1, Haz. Şakir Batmaz-Özen Tok, Kayseri, 2015, s.625-641.
- KÖYLÜOĞLU, Neriman Meriç, **Edirne’de Osmanlıdan Günümüze Su Yapıları**, Edirne, 2001, s.41-45.
- KÖYLÜOĞLU, Nilüfer Umut - Neriman Köylüoğlu, “Edirne’de Osmanlı Taş Eserleri Üzerindeki Hayvan Motiflerinin Sivas’taki Selçuklu Eserleriyle Karşılaştırılması”, **VIII. Türk Tıp Tarihi Kongre Bildirileri**, İstanbul, 2006, s. 194-204.
- İLTER, Fügen, **Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri**, Ankara, 1978.

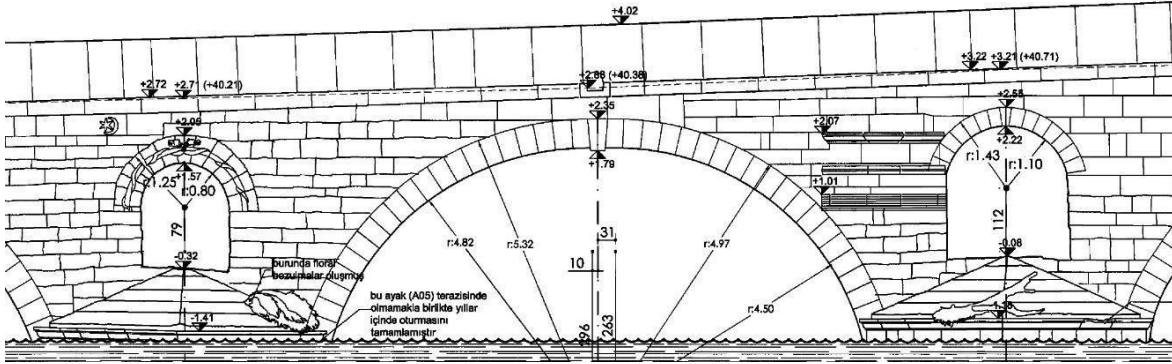
- İNAL, Güner, “Susuz Han’daki Ejderli Kabartmanın Asya Kültür Çevresi İçindeki Yeri”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.4, İstanbul, 1970-1971, s.153-181.
- İŞLİ, Emin Nedret - Sabri Koz, **Edirne: Serhattaki Paytaht**, İstanbul, 1998.
- MANSEL, Arif Müfid, “İlkçağda Edirne”, **Edirne’nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı**, Ankara, 1993, s.21-37.
- OSMAN, Tosyavizade Rifat, “Edirne Köprüleri”, **Milli Mecmua**, S.98, 1927, s.1579-1580.
- ÖDEKAN, Ayla, “Ampir Üslubu”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C.1, İstanbul, 1993, s.247-249
- ÖNEY, Gönül, “Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri”, **Belleten**, XXXIII, S.130, Ankara, 1969, s.171-216.
- ŞAHİN, Soner-Şükrü Sönmezer, “Osmanlı Mimarisinde Figürlü Tasvir Sanatı Hakkında Daha Önce Bilinmeyen Bir Örnek: I Mahmut Su Kemerı”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.26, İstanbul, 2017, s.105-140.
- TUNCEL, Metin, “Meriç”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C.29, Ankara, 2004, s.188-190.
- TUNÇ, Gülgün, **Taş Köprülerimiz**, Ankara, 1978, s.136-139.
- TURAN, Osman, **Oniki Hayvanlı Türk Takvimi**, İstanbul, 2004.
- VARDAR, Kadriye Figen, “XVIII. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Maden İşleri”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, S.18, İstanbul, 2006, s.25-54.
- Edirne Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi, Dosya No: 1140.



**G.1-Edirne Meriç/Mecidiye Köprüsü,
Edirne-Karaağaç yönü memba cephesi (2017)**



G.2-Memba cephesi, köprü ayaklarındaki figürlü taş süslemeler (2017)



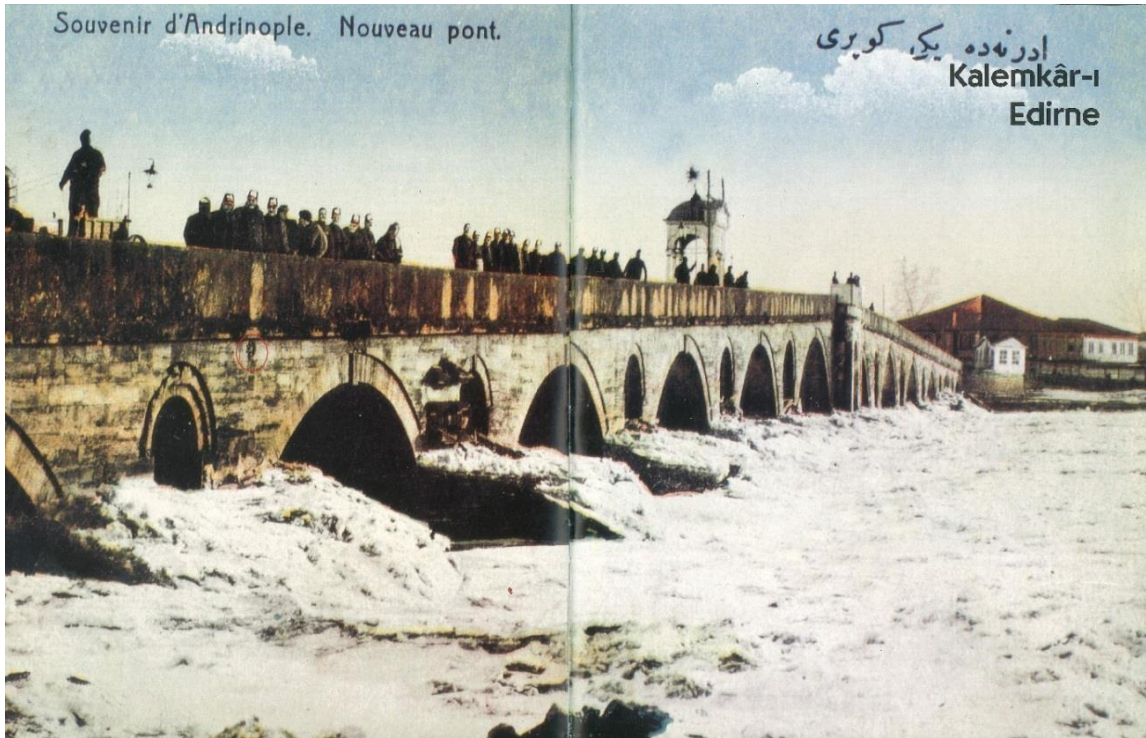
G.3-Meriç/Mecidiye Köprüsü, 25.11.2005 tarih ve 661 sayı ile onaylı rölöve detayı
(Edirne Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi)



G.4-Birinci boşaltma gözü üzerinde yer alan çift ejder figürleri (2017)



G.5-Birinci boşaltma gözü üzerindeki ay-yıldız (2017)



G.6-20. yy başı Edirne Kartpostalında Edirne Meriç/Mecidiye köprüsü ve birinci boşaltma gözünün solunda görülen ay-yıldız (E.N.İşli-M.S.Koz, s.542-543)




G.7-Köprünün üçüncü ayağı üzerindeki taş tunekler (2017)

Başvuru	:	29.01.2018
Kabul	:	04.07.2018


Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0008

Tarihi Yapılarda Zanaat-Mimari Bütünlüğü ve Çağdaş Tasarımlarda Sürdürülebilirliği Üzerine Bir Değerlendirme*

Özlem Karakul**

 orcid.org/0000-0003-0874-6088

Ömür Bakırer***

 orcid.org/0000-0003-4151-529X

Öz

Endüstrileşme süreci ve sonrasında 20. yüzyılda yeni yapı teknolojilerinin gelişimi, her alanda olduğu gibi mimaride de “standartlaşma” ve “tek tipleşme” tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Mimaride standartlaşma, mimarinin bağlamla, kültürle, zanaat ve sanatla olan ilişkisini kopararak, herhangi bir yerde inşa edilebilecek, her türlü kullanıcıya hitap eden genel ve asgari düzeyde mimari özelliklere sahip bir yapılaşma anlayışı yaratmıştır.

Somut olmayan kültürel mirasın bir parçası olan geleneksel zanaatların korunması, uygulayıcı ustaların yaptığı üretimlerin sürekliliği ve nesilden nesile aktarımın sağlanmasıyla mümkün olmaktadır. Geleneksel yapı üretiminin neredeyse tamamıyla son bulması, zanaatların yaşayabilirliğini ve yaşama alanlarını restorasyon süreçleriyle sınırlamıştır. Talebin azalması, uygulayıcı ustaların sayıca azalmasına yol açarak, zanaatin korunmasında, mimariyle kurduğu organik ilişkilerin yeniden kurulmasının zorunluluğunu da ortaya koymuştur. Bu bakımdan, zanaat mimari bütünlüğünün yeni yapı ve çağdaş tasarımlarda sürdürülebilirliğinin yollarını aramak, koruma süreci için yaşamsaldır. Bu çalışma, Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra, Ankara’da bulunan I Ulusal Mimari Akımı üslubuyla inşa edilmiş, altı kamusal yapı örneğindeki zanaat üretimlerini inceleyerek, gelenekte var olan zanaat-mimari bütünlüğünün, çağdaş tasarımlar içinde sürdürülebilir yönlerine yönelik bir değerlendirme yapmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Zanaat • Mimari • Koruma • I.Ulusal Mimari • Ankara

* Bu makale, 12-14 Ekim 2017’de Ankara’da düzenlenen “V. Uluslararası Halk Kültürü Ve Sanat Etkinlikleri Sempozyumu” kapsamında sunulan “Zanaat- Mimari İlişkisini Yeniden Canlandırmak: Ankara Kamu Yapıları” başlıklı sunuştan geliştirilerek hazırlanmıştır. Makalede yer alan fotoğrafların tamamı, Özlem Karakul’a aittir. Makalede kullanılan plan çizimleri, İnci Aslanoğlu’nun 1980 yılında yayınladığı “Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı” isimli kitabından alınmıştır.

** Özlem Karakul (Doç. Dr.), Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Konya, Türkiye. Eposta: karakulozlem@gmail.com.

*** Ömür Bakırer (Prof. Dr.), ODTÜ, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Kültürel Miras Koruma Lisansüstü Programı, Ankara, Türkiye. Eposta: bakirer@metu.edu.tr.

An Assessment on Integrity of Craft and Architecture in Historical Buildings and Its Sustainability in Contemporary Designs

Abstract

In the 20th century, following the period of Industrialization, the development of new building technologies brought new discussions that focused on “standardization and uniformization” in architecture as in all other disciplines. Standardization in architecture has some results such as; by breaking the relationship of architecture with its local context, culture, craft and art, and introducing a standardization in architecture has created a new understanding about buildings. This understanding of buildings can be accepted anywhere that have minimum and general architectural qualities and can accepted by everybody.

The conservation of traditional craftsmanship as a part of intangible cultural heritage is possible through their transmission from one generation to another and the continuity of the productions by practicing craftsmen. The end of traditional building production restricts the living areas of crafts and their livability in restoration processes. The decrease in demand, causing a decrease in the number of practicing craftsmen, brings forward the necessity of regenerating the organic relationships of crafts with architecture for their conservation. In this respect, the search for sustainability of integrity between craft and architecture in new buildings and contemporary designs is vital. This study aims to make an assessment of the sustainable aspects of the integrity of craft and architecture in tradition through contemporary designs, by investigating craft productions in six public building examples constructed in the First National style after the foundation of the Republic in Ankara.

Keywords

Craftsmanship • Architecture • Conservation • First National Style • Ankara

Thank you for using www.freepdfconvert.com service!

Only two pages are converted. Please Sign Up to convert all pages.


<https://www.freepdfconvert.com/membership>

Başvuru	:	16.03.2018
Kabul	:	30.06.2018


Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0009

Kangal Yöresine Ait Bir Grup Anadolu Halısının Teknik ve Desen Analizi

*Hülya Kaynar**

 orcid.org/0000-0002-9442-6162

*Emine Tonus***

 orcid.org/0000-0001-5065-1643

Öz

Anadolu'nun önemli dokuma merkezlerinden biri olan Sivas ve ilçelerinde, Türklerin Anadolu'ya göç ettikleri yıllardan bu yana dokuma yapıldığı bilinmektedir. Kırsal kesimde yaygın olarak yapılan dokumacılık birçok nedenden dolayı günümüzde yok olmaya yüz tutmuştur. Anadolu'da yüzyıllardır yapılagelen el sanatları ile onun önemli bir kolu olan dokumacılık, somut olmayan kültürel mirasın korunması sözleşmesinde yer aldıktan sonra, kirkitle dokumalar üzerine yapılan çalışmalar önem kazanmıştır. Özellikle şahıslara ait olan koleksiyonlarda kullanım amaçlı olduğu tespit edilen halılar, resmi olarak koruma altına alınamayacağı için belgeleme yoluna gidilmektedir. Bu amaçla halının, fotoğrafı çekilerek, teknik ve estetik özellikleri ile birlikte kimliği çıkartılıp, kayıt altına alınması gerekmektedir.

Kangal halısının yöresel karakterinin belirlenmesi, desenlerin korunması ve yeniden yaşatılmasına yönelik olarak yapılan bu çalışmada; Sivas il merkezinde ve Kangal ilçesi Akçamağara, Alacahan, Kuzyaka ve Sarıpınar Köylerinde var olan el dokuması halılar incelenmiştir. Araştırmada elde edilen verilerden bilgi formları oluşturularak, halıların teknik, desen ve motif özellikleri belirlenmiş, bazı halı fotoğrafları dijital ortamda düzenlenerek yeniden dokunabilir halı deseni haline getirilmiştir. Ayrıca halıların, renk, motif, kalite ve oluşturulan ürün türü için istatistiksel veriler oluşturularak, yorumlanmıştır.

İncelenen 25 adet halı örneğinin kullanım amacına göre; yastık, yaygı, portre/tablo, yolluk, divan halısı, minder ve duvar halısı olmak üzere 7 farklı şekilde ve ebatta dokunduğu belirlenmiştir. Kangal halısının kalitesi, çoğunlukla ince 40 x 40 ve ekstra ekstra ince 50 x 50, 60 x 60 kaliteden oluşmaktadır. Malzeme olarak çoğunlukla yün iplik kullanılmış, kırmızı, siyah, beyaz, yeşil, gri ana renkler olmak üzere, kahverengi, sarı, mavi, turuncu, devetüyü ve pembe ile birlikte toplam 11 renk kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Sivas • Kangal • Halı • Motif • Desen

* **Sorumlu Yazar:** Hülya Kaynar (Dr.Öğr.Üyesi.), Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Sivas, Türkiye. Eposta: hkaynar@cumhuriyet.edu.tr

** Emine Tonus (Öğr. Gör.), Cumhuriyet Üniversitesi, SMYO, El Sanatları Bölümü, Sivas, Türkiye. Eposta: eminetonus@cumhuriyet.edu.tr

Atıf: KAYNAR Hülya; TONUS, Emine, "Kangal Yöresine Ait Bir Grup Anadolu Halısının Teknik ve Desen Analizi", *Art Sanat*, 10, 2018, s. 196–235.

Technical and Pattern Analysis of some Group of Anatolian Carpets which Belong to the Kangal District

Abstract

It is well-known that weaving has been carried out in Sivas and its counties, one of the important weaving centers of Anatolia, since the years when the Turks migrated to Anatolia. The widespread weaving in the countryside, however, has been disappearing due to many reasons today. With handicrafts and one of its important branch, weaving, carried out for centuries in Anatolia, have been officially involved in the protection of intangible cultural heritage, work on Kirkit textiles has gained importance - especially for carpets which are found to be for use in personally-owned collections. Documentation is being made because they cannot be officially protected. For this purpose, by taking photos of the carpets, it is necessary to issue identity documents together with their technical and aesthetic qualities, and further, to record it.

In this study, which is aimed to determine the regional character of the Kangal carpets, to protect and renew the patterns, the hand-woven carpets existing in the villages of Akçamağara, Alacahan, Kuzyaka, and Sarıpınar villages of Kangal in Sivas province, were examined. By creating information forms from the data obtained in the research, the technical, pattern and motif characteristics of the carpets were determined and some carpet photographs were arranged in a digital environment and the patterns were made weavable. In addition, statistical data for the carpets, color, motif, quality, and product type, were created and interpreted.

According to the purpose of usage of 25 carpets examined, it was determined that they were weaved with seven different shapes and sizes, including pillows, bowls, portraits, tables, carpets, divan carpets, cushions, and wall carpets. The quality of the coiled carpet is mostly composed of fine 40×40 and 50×50 , extra fine 60×60 . A total of number of 11 colors were employed, including brown, yellow, blue, orange, buff, and pink, with the main colors being red, black, white, green, and gray.

Keywords

Sivas • Kangal • Carpet • Motif • Pattern

1.Giriş

Türkler'in yaşadığı ülkelerde ortaya çıkan halının tarihi, sıkı sıkıya Türkler'e bağlı olduğu gibi, Büyük Selçuklu Sultanlığı devrinde kurulan devletlerle, bunun tekniğini önce İslam âlemine, sonra bütün dünyaya tanıtan da Türkler olmuştur¹. Türk halılarının, halı sanatı içinde özel bir yeri vardır. Halı sanatının Türklerin yerleştiği bölgelerde başlaması ve onlarla birlikte yayılması, bu yerin önemini belirten faktörlerin başında gelir. Türklerin bu ananevi sanatı yüzyıllardan beri yaşatılmış ve bir dokuma tekniğine tabi olarak, gelişmesinde bu özelliğini muhafaza etmiştir. Bundan dolayı, halılar üzerinde yapılan genel incelemelerin hareket noktası haklı olarak Türk halılarından başlatılmaktadır².

Dokumacılık, insanların soğuktan korunma, mevsimine göre giyinme, örtünme ve süslenme ihtiyacı sonucu doğmuştur³. Sivas, yukarı Kızılırmak Havzasında, nüfusu kırsal kesimde yoğunlaşan bir ildir. Yılın yarından fazlası ağır kış koşullarında geçmesi nedeniyle, tarım faaliyetlerinde bulunamayan yöre halkı, boş zamanlarını değerlendirmek üzere el sanatlarına yönelmişlerdir. Bu el sanatları içinde, önemli bir yeri olan dokumacılık ise Sivas ilinde oldukça sık rastlanan bir faaliyettir.

Sivas, Türkler 'in bu bölgeye geldiği 12. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar çok geniş bir zaman dilimi içinde ve farklı yerlerden göç eden Türk boylarına ev sahipliği yapmıştır. Göçmenler, kendi düşünce ve estetik değerlerini de beraberlerinde getirdiklerinden, bugün Anadolu'nun her köşesi çok çeşitli adet ve geleneklerin bütünleştiği ve yan yana yaşamaya devam ettiği geleneksel bir sanat galerisi görünümü almıştır. Aynı göç güzergâhında aynı geleneksel havayı birleştiren motifler ortaya çıkmış, renkler ve şekiller birbirlerinden alıntılar yapmışlardır. Motifler, Halep'ten devam ederek Anadolu'da, Sivas'ta veya Kayseri'de karşımıza çıkabilmektedir. Fakat halı ve kilimlerdeki genel desen anlayışı ve motif özellikleri yöreye özgü olduğundan, belirli bölgelerin yaygılarına bakarak onları isimlendirebilmek, Anadolu halı ve kilimimizin belki de en önemli özelliklerindedir. Sivas gibi çok geniş bir il haritasında Divriği, Şarkışla veya Zara yaygılarını etiketleyebilmek bu yüzden mümkün olmaktadır⁴.

¹ Oktay Aslanapa, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, İstanbul, 2005, s. 13.

² Şerare Yetkin, **Türk Halı Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No:150, Sanat Dizisi:20, Ankara, 1991, s.1.

³ Nevber Gürsu, **Türk Dokumacılık Sanatı: Çağlar Boyu Desenler**, Redhouse Yayınları, 1988, s.17.

⁴ Fahrettin Kayıpmaz, Naciye Kayıpmaz, "Sivas Kilim Seccadeleri", **Türk Etnografya Dergisi**, S. XIX, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1991, s. 97

Dokumacılık tarihi, Anadolu Selçuklularına kadar inen Sivas halıcılığı; desen, teknik ve dokuma tarihleri göz önüne alınarak iki gruba ayrılmaktadır. Tarihi 13. yüzyıla dayanan ilk grup, Türk halı geleneğinde ve Türk (Gördes=Kapalı) düğümü sistemiyle yapılmış olan eski Sivas halıdır. İkinci grup ise 19. yüzyıl sonlarına doğru dokunmaya başlanan ve günümüzde de devam eden İran etkili (Sine=Açık) düğüm sistemiyle yapılan halılardır.

Divriği, Şarkışla, Zara ve Kangal gibi önemli dokuma merkezlerinde üretilmiş olan Anadolu'nun özgün dokuma parçaları, halı ve kilimler, bugün Türkiye müzelerinin önemli koleksiyonlarını oluşturmaktadır. Hepsi başlı başına ayrı dokuma karakterine sahip bu merkezler birleşerek Sivas halı ve kilimlerini ifade etmektedirler⁶.

Halı ve desenlerin korunması ve yeniden yaşatılmasına yönelik olarak yapılan bu çalışmada; Kangal halısının yöresel karakterini belirlemek amacıyla, Sivas il merkezinde ve Kangal ilçesi Akçamağara, Alacahan, Kuzyaka ve Sarıpınar köylerinde var olan Kangal yöresi el dokuma halıların tanıtılması hedeflenmiştir. Kangal halıları ile ilgili bilimsel yayınların yetersizliği bu araştırmanın yapılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Araştırma neticesinde, elde edilen verilere göre bazı teknik, desen ve motif özellikleri belirlenmiş ve bilgi formları düzenlenmiştir. Kangal halıcılığının yaşatılabilmesi için yapılan restitüsyon çalışması ile bazı halı fotoğrafları, dijital ortamda düzenlenerek dokunabilir halı deseni haline getirilmiştir.

2. Materyal ve Yöntem

Çalışmanın materyalini Kangal yöresine ait halı dokumaları oluşturmaktadır. Halı örneklerini incelemek için Kangal ilçe ve köylerine gidilmiş ayrıca Sivas merkezde bulunan halı koleksiyonlarının içinden Kangal yöresine ait olanlar seçilmiştir.

Kangal ilçe Kaymakamı ve Halk Eğitim Merkezi Müdürü ile yapılan görüşmelerde, halıcılığın Akçamağara, Alacahan, Kuzkaya ve Sarıpınar Köylerinde yoğun olarak yapıldığı ifade edilmiş ve 2008 yılı Nisan ayında araştırma ziyaretleri yapılmıştır. 2018 yılı Ocak ayında ise Sivas il merkezi Kaleardı Mahallesi'nde, halı esnafı Hüseyin Durmuş (1966)'un, deposunda bulunan Kangal yöresine ait halılar incelenmiştir.

⁵ Suzan Bayraktaroğlu, "Sivas Halıları", **Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi**, Sivas Özel Sayısı: 6, Ankara, 1990, s.25-29.

⁶ Kayıpmaz ve Kayıpmaz, **a.g.e.**, s. 97.

Bu araştırmada, betimleme yöntemi kullanılmış olup, el dokuması halılardan elde edilen veriler nitel (bilgi formları) yöntemlerle ve ilişkisel tarama modeli ile değerlendirilmiştir. Kangal iliğesi orijinal dokuma örnekleri üzerinde yapılan araştırma yansız ve tesadüfi olarak ulaşılmış, yöreyi temsil niteliğinde 25 adet (farklı motif özelliklerini yansıtan) el dokuması halı, örneklem grubu olarak belirlenmiştir. Kangal halılarının özelliklerine ulaşabilmek için veriler iki yolla toplanmıştır. Birinci olarak yöredeki el dokuması halılarla ilgili olgusal verilere ulaşabilmek için kaynak taraması yapılmıştır. İkinci olarak da örneklem grubundan elde edilen yargısal bilgilerin düzenli, doğru ve güvenilir bir şekilde kayıt altına alınması için bilgi formları hazırlanmıştır. Bilgi formları halıların inceleme ve yapım tarihlerini, boyutlarını, cinsini, dm²'ye düşen ilme sayısını, kullanılan iplik türünü, halıda kullanılan renkleri, motif isimlerini, kompozisyon özelliklerini ve halı biçimlendirme dökümünü ölçer nitelikte hazırlanmıştır.

Bilgi formlarından faydalanılarak, halıların üzerindeki her bir motif incelenmiş, bu motiflerin yöredeki ve kaynaklarda belirtilen anlamları tespit edilmiştir. Halıların yöresel karakterini belirlemek amacıyla, renk, motif, kaliteleri için istatistiki veriler oluşturularak, yorumlanmıştır.

Çekilen fotoğraflardan motif ve desen karakteri ile kullanılan renkler belirlenmiş ve halı yüzey şeması çizilmiştir. Bazı halı desenleri, bilgisayarda Booria Carpet Designer (8.54 sürüm) programı kullanılarak dokunabilir halı deseni haline getirilmiştir. Bunun için halıların kalite ve ebatlarına bağlı kalınarak, orijinaline uygun desen çıkarma yöntemleri geliştirilmiştir. Restitüsyon çalışması ile karelenerek boyanan halıların desenleri çalışma sonunda ek olarak verilmiştir.

3.Bulgular

Kangal yöresinde bulunan halı örneklerine ait bilgiler ile restitüsyon çalışması sonucunda elde edilen desenler araştırmanın bulgularını oluşmaktadır. Gözlemin yapıldığı yer ve tarih, ürünün sahibi, dokuyan kişi, üretim yılı, ürünün teknik özellikleri (kalite, ebat, dokuma tekniği, düğüm tekniği, kullanılan renkler) belirlenmiş, motif ve kompozisyon özellikleri yorumlanarak, yüzey desen şeması ile restitüsyon çalışmaları oluşturulmuştur. İncelenen 25 halı üzerindeki motifler, geometrik, bitkisel, sembolik, nesneli, figürlü ve yazılı bezeme olarak 6 grup halinde sınıflandırılarak Tablo1'de verilmiştir.

Bezeme	Halılar																									Toplam	%			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25					
Geometrik	Kare															1	1	1	1								4	16		
	Eşkenar dörtgen															1												1	4	
	Sütünçe																1											1	4	
	Üçgen																1	1										2	8	
	Dörtgen																								1			1	4	
Bitkisel	Bahar çiçekleri	1	1	1	1		1	1				1			1	1					1		1				11	44		
	Tohum	1																										1	4	
	Yıldız Çiçeği																											0	0	
	Karanfil											1						1									1	3	12	
	Saksıda çiçek											1		1				1										3	12	
	Geomet. çiçek		1									1		1							1						1	5	20	
	Elma çiçeği			1																								1	4	
	Hayat Ağacı	1		1	1												1	1							1			6	24	
	Leblebili su	1				1										1	1							1				5	20	
	Yaprak				1												1	1	1									4	16	
	Lale																	1		1					1			3	12	
	Sümbül																			1								1	4	
	Gül																			1								1	4	
	Türkmen gülü					1						1	1	1				1						1				6	24	
	Gülbezek																				1		1					2	8	
	Buğday başağı																							1				1	4	
	Bitkisel bezeme																						1						1	4
	Sembolik	Pıtrak	1																							1			2	8
		Goncagül				1												1								1			3	12
		Dişli yaprak																							1				1	4
	Koç Boynuzu		1				1																					2	8	
Alem							1																					1	4	

	Su yolu (Sığır sidği)	1	1			1													3	12
	Abuhayat suyu																		1	4
	Çakmak																		1	4
	Göz		1	1		1							1	1	1	1			8	32
	Kalp		1																1	4
	Bereket																		1	4
	Eli belinde		1			1													3	12
	Çengel																		2	8
	Muska					1													1	4
	Bıçak sırtı																		1	4
	Ev																		1	4
	Göbek (Madolyon)		1	1	1	1	1	1					1	1	1	1	1		14	56
	Yıldız																		2	8
	Yıldız (Sekiz kollu)					1													1	4
	Çarkıfelek		1	1															2	8
Nesneli	Sandık					1													1	4
	İbrik		1																1	4
Figürlü	Figüratif insan																		1	4
	Figüratif hayvan																		1	4
	Kuş		1																1	4
	Kuşu			1															1	4
	Balık		1																1	4
	Akrep																		1	4
	Ejder		1																2	8
Yazılı	Arapça Yazı																		1	4

Tablo 1
Halılarda Kullanılan Motifler

Tablo 1’de görüldüğü üzere, 5 adet geometrik, 20 adet bitkisel, 17 adet sembolik, 2 adet nesneli, 7 adet figürlü ve 1 adet yazılı motif olmak üzere 52 farklı motif kullanılmıştır. 25 adet halıdan 14 tanesinde (% 56) göbek-madalyon en çok, sütunce, üçgen, tohum, elma çiçeği, sümbül, gül, buğday başağı, bitkisel bezeme, alem, ab-ı hayat suyu, çakmak, kalp, bereket, muska, bıçak sırtı, ev, yıldız, sandık, ibrik, insan figürü, hayvan figürü, kuş, kuğu, balık, akrep ve yazı motiflerinin ise birer adet olmak üzere en az kullanılan motifler olduğu ortaya çıkmıştır. Halılarda kullanılan renkler ve kullanım oranları ise Tablo 2’de verilmiştir.

Renkler	Halılar																									Toplam	%	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25			
Kırmızı	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	25	100	
Siyah	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	25	100	
Gri						1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	20	80	
Yeşil	1	1	1	1	1	1		1		1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	22	88	
Kahverengi	1	1	1	1	1				1						1	1	1					1			1	11	44	
Beyaz	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		1	1	1	1	1	1	1	1	23	92	
Sarı								1		1	1	1	1	1		1		1	1		1				1	11	44	
Turuncu										1			1				1									3	12	
Mavi										1	1	1	1	1	1		1	1	1						1	10	40	
Pembe																					1					1	4	
Devetüyü						1	1																			2	8	
Toplam	5	5	5	5	5	6	5	6	5	8	6	7	8	7	7	7	7	7	7	7	6	7	5	5	6	6		

Tablo 2
Halılarda Kullanılan Renkler

Tablo 2’de görüldüğü üzere, kırmızı, siyah, gri, yeşil, kahverengi, beyaz, sarı, turuncu, mavi, pembe, devetüyü olmak üzere, yöre halılarında 11 farklı renk kullanılmıştır. Kırmızı ve siyah renkler tüm halılarda (%100) kullanılırken, onları sırayla beyaz, yeşil ve gri renkler takip etmiş, pembe ve devetüyü renkler ise en az kullanılmıştır. Dokuma tipine göre halıların sınıflandırılması ve oranları tablo 3.’de verilmiştir.

DOKUMA TİPİ	Halı Örnek Numarası	n	%
Yastık	2, 3, 4, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 24	11	44,00
Minder	20	1	4,00
Duvar halısı	22	1	4,00
Yaygı halı	6, 11, 13, 23, 25	5	20,00
Yolluk	1, 12	2	8,00
Divan halısı	6, 7	2	8,00
Portre/Tablo	8, 9, 10	3	12,00
Genel Toplam		25	100

Tablo 3
Dokuma Tipine Göre Halılar

Tablo 3’de görüldüğü üzere, yörede en çok yastık tipi halı 11 adet (%44), en az ise minder ve duvar halısı tipine rastlanmıştır. Yöre halılarının dokuma kaliteleri Tablo 4.’de verilmiştir.

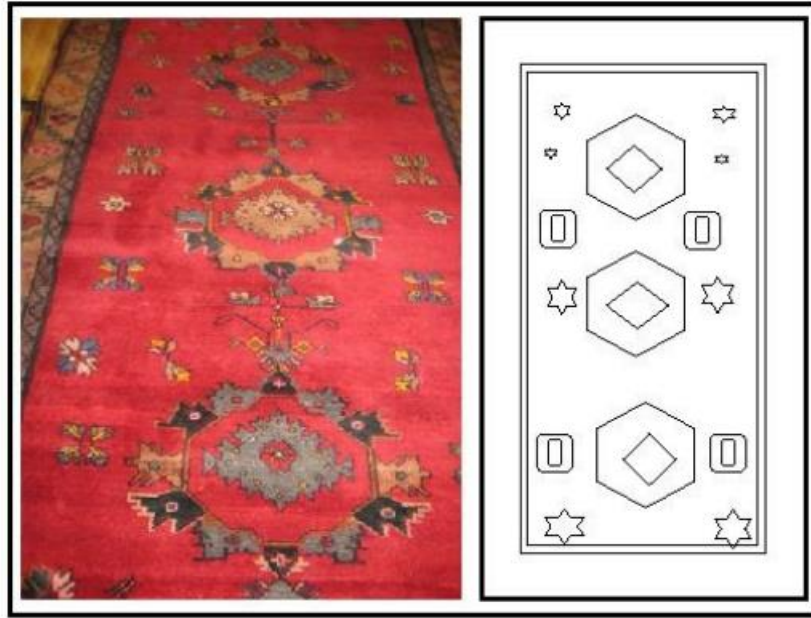
DOKUMA KALİTE (10X10 cm)	Halı Örnek Numarası	n	%
30x30	23	1	4
40x40	2, 3, 6, 7, 11, 12, 13, 17	8	32
50x50	1, 4, 5, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25	13	52
60x60	8, 9, 10	3	12
Genel Toplam		25	100

Tablo 4
Kalitelerine Göre Halılar

Tablo 4’de görüldüğü üzere, yörede en çok 50 x 50 (%52), ve en az 30 x 30 (%4) kalitede halı dokunmuştur.

3.1. Sivas Kangal Yöresine Ait Bazı Halı Örneklerinin Teknik ve Desen Analizleri

Günümüzde, sayısı azalan dokuma örneklerini tespit etmek, bazı motiflerin teknik ve desen özelliklerini incelemek üzere, Kangal Akçamağara, Alacahan, Kuzyaka, Sarıpınar Köyleri ile Sivas merkez Kaleardı Mahallesi Hüseyn Durmuş'a ait halı deposunda çalışılmıştır. Araştırmanın konusunu yöredeki mevcut dokumalar, bu dokumalar üzerindeki motifler, motiflere yüklenen anlamlar, halı yüzey kompozisyon şemasının oluşturulması ve restitüsyon çalışması oluşturmaktadır. İncelenen halılar genellikle kenar suyu ve zemin olmak üzere iki ana bölümden oluşmuştur. Bazı örneklerde ana kenar suyunun yanında refakatçi olarak dar kenar suyu kullanılmıştır. Yörede kenar suları, genişliklerine göre farklı isimler almaktadır. Ana kenar suyuna “ büyük su, geniş su, büyük ayak ya da sadece bordür”, refakatçi kenar suyuna ise “küçük su, küçük ayak, dar ayak, sedef ” denilmektedir.



G.1: Yolluk halısı ve kompozisyon şeması(Foto:Hüseyn Durmuş,Çizim:Hülya Kaynar,2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kaleardı Mahallesi Sivas / Merkez
Ürünün sahibi	: Hüseyn Durmuş
Ürünü dokuyan kişi	:Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 21.02.2018
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	:1960
Oluşturulan ürün-eşya	: Yolluk halı

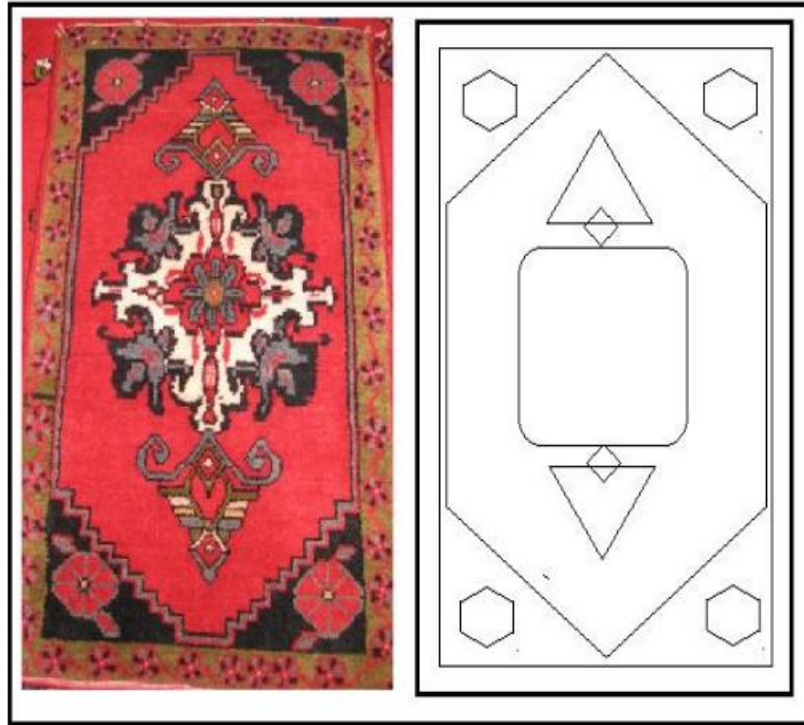
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 120 x 280 cm.
Ürünün Kalitesi	: 50 x 50
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, yeşil, kahverengi, beyaz, siyah, mavi, sarı
Ürüne verilen genel ad	: Yolluk halı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Leblebili su, çarkifelek, çiçek, sığır sidiği (suyolu), madalyon, hayat ağacı, ibrik, balık, pıtrak, çiçek, tohum, kuş (çınar ağacı), göz, ejder
Kompozisyon özellikleri	: Halı ¼ rapor ile desenlendirilmiş, küçük ve büyük kenar

suyu ve zeminden oluşmaktadır. Büyük kenar suyu, diyagonal yerleştirilen ve zikzaklı bir hat çizen leblebili su ile bu suya bir ters bir düz konulmuş çark-ı felek şeklindeki çiçeklerle süslenmiştir. Sığır sidiği denilen ve sonsuza doğru uzanan motif ise küçük kenar suyu olarak halıyı çerçeve içine almıştır. Zemin üst üste altıgen hatlı göl motifinin sonsuza doğru uzanmasından meydana gelmiş olup, her bir gölün etrafı Kangal'daki balıklı gölde bulunan ve doktor balıklardan etkilenildiği düşünülen balıklarla çevrilmiştir. Balık, dokuma kültüründe bolluk bereket simgesi olarak düşünülmektedir. Madalyon şeklindeki göllerin içi, nazara karşı kullanılan ve aynı zamanda bolluk, bereket simgesi olan pıtrak, onun içi sarı renkteki tanecikler ve merkeze konulan çiçek motifi ile bezenmiştir. Göl motifleri arasındaki bağlantının birinde hayat ağacı kullanılırken diğerinde hayat ağacının koruyucusu ve kollayıcısı olarak ejder motifi kullanılmıştır. Zemin boşluklarına ise hayat ağacı ve ejder motiflerinin tamamlayıcısı olan kuş motifleri serpiştirilmiştir. Zemin boşluklarında ayrıca, bileşim noktasında göz motifi meydana gelecek şekilde dört adet kuş motifinin bir araya gelmesiyle, çınar yaprakları dikkat çekmektedir ki, o da ebedi hayatı ifade eder.

Hayat ağacı, ejder ve kuş motifleri bir arada kullanıldığında, ruhun sürekliliğini ve ölümsüzlüğü simgelemektedir⁷. Doğa dinlerinden tek tanrılı dinlere kadar pek çok inançta, hayat ağacı kavramı yer almaktadır. Bu ağaç yaşamın ve var olma bilincinin bir sembolüdür. Türk mitolojisinde hayat ağacı motifi ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Dünya göbeğinin tam ortasında yüce bir ağaç bulunur ve bu ağaç tanrının süsleriyle bezenmiş, göğün görünmezliğine kadar yükselen çok ulu bir ağaçtır. İnanışa göre öbür dünyada yer alan, bir çeşit yaşam ağacının her yaprağı yeryüzünde yaşayan bir insanı simgeler. Bu ağacın yaprağı sararıp, dalından düşünce o

⁷ **Türk El Dokuması Halılar**, Katalog:1,TEH Model Kodu:0001

yaprağın yeryüzündeki tezahürü olan, kişi de hayata veda ederdis. Türk Mitolojisinde hayat ağacı: yaşam ve ölüm döngülerine boyun eğen, yaşamını sürekli yenileyen, dinamik bir yapıya sahiptir. Eliade'ye göre kozmosun simgesidir ve dinsel bir nesnedir, kutsaldır. Sürekli ölür ve yeniden dirilir. Kozmosta, bir ağaç biçiminde tecelli eden tanrıça, aynı zamanda yeniden doğuşun ve ölümsüz hayatın kaynağıdır. Ulu tanrıça yaradılışın tükenmez kaynağının kişiselleştirmesidir.



G.2: Yastık halısı ve kompozisyon şeması (Foto: Hüseyin Durmuş, Çizim: Hülya Kaynar, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kaleardı Mahallesi Sivas / Merkez
Ürünün sahibi	: Hüseyin Durmuş
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 21.02.2018
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1960
Oluşturulan ürün-eşya	: Yastık halı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 50 x 105 cm
Ürünün Kalitesi	: 40 x 40

⁸ Deniz Gezgin, **Bitki Mitosları**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 87-89

⁹ Nuray Bilgili, Türk Mitolojisi, **Türklerde Yaratılış ve Evren Tasarımı**, Kripto Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti., Ankara, s. 28

Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, yeşil, devetüyü, beyaz, siyah, mavi, sarı
Ürüne verilen genel ad	: Yastık halı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Madalyon (göbek), çark-1 felek, çiçek, koçboynuzu, göz, kalp, geometrik çiçek, eli belinde
Kompozisyon özellikleri	: Halı, kenar suyu ve zeminden oluşan çift mihraplı kompozisyonla dokunmuştur. Kenar suyu, çark-1 felek görünümlü çiçeklerin sürekli dalgalı tekrarından oluşmaktadır.

Çark-1 felek, vaktiyle dört rüzgâr tanrısını temsil etmiş olduğu gibi günümüzde de dönen dünyayı, dönen kaderi, feleğin ve aşkın çemberini simgelemektedir¹⁰. Halı zemini, basamaklar şeklinde daralan çift mihrap ve mihrap nişinin dış kısımlarındaki çark-1 felek motifleri ile tasarlanmıştır. Mihrap nişinin iç kısmı, geometrik merkezine göre tam simetrik olacak şekilde Türkmen gülünden oluşan bir göbek ve düşey eksendeki uzantısından oluşmaktadır. Türkmen gülü, merkezde sekiz kollu çiçek olmak üzere, haçvari şekilde yerleştirilen eli belindeler ve çapraz konulmuş lalelerle bezenmiştir.

Göbek uzantıları, güç, kuvvet ve erkeklik simgesi¹¹ olan koçboynuzu motifleri ile başlayıp, Anadolu halılarında nadir olarak görülen kuğu türünden kuşların karşılıklı simetrisi ve onların baş bölgesinde kalp ve ayak uçlarındaki göz motifleri ile tamamlanmıştır.

Kuğu, kaz, ördek gibi su hayvanları, Türklerin eskiden beri kutsal saydıkları hayvanlardandı. “Alp-Er Tunga’nın Kazvin şehrinin banisi ve avcılıkta maharetli kızının adı **Kaz** imiş. Balasagun’da Türk hakanının kızı ile kaz ve ördeklerinin yüzmesine mahsus, gümüşten bir havuzu varmış. Bu bilgilerden kaz, ördek, kuğu gibi su hayvanlarının ölümü sembolize ettiği kabul edilmektedir. Yakutların yaratılış efsanesinde hem ördek hem de kuğu motif olarak geçer. Pazırık Kurganında bulunan keçeler arasında, üzerinde kuğu resmi bulunan bir keçe de mevcuttur. Bugün Kazak ve Kırgızlar arasında, özellikle halılarda kuğu motifi resmedilmektedir. Yine Kazak türkü ve şarkılarında kuğu, sevgi, muhabbet, ayrılık, ölüm sembolü olarak işlenmektedir¹².

¹⁰ Mehmet Ateş, **Türk Halıları Motiflerin Sembollerin Dili**, Ema Kağıtçılık Matbaacılık Ltd., Nevşehir, {t.y.}, s. 46

¹¹ Mine Erbek, **Çatalhöyük’ten Günümüze Anadolu Motifleri**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, s. 34

¹² Bekir Deniz, “Azerbaycan ve Anadolu- Türk Halılarının Benzer Özellikleri”, **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 18, , 2007, s. 35



G. 3: Yastık halısı ve kompozisyon şeması (Foto: Hüseyin Durmuş, Çizim: Hülya Kaynar, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kaleardı Mahallesi Sivas / Merkez
Ürünün sahibi	: Hüseyin Durmuş
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 21.02.2018
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1960
Oluşturulan ürün-eşya	: Yastık halısı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 50 x 105 cm.
Ürünün Kalitesi	: 40 x 40
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, yeşil, devetüyü, beyaz, siyah, sarı, mavi, gri
Ürüne verilen genel ad	: Yastık
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Elma çiçeği, suyolu, göz, madalyon, hayat ağacı, bahar çiçekleri, çiçek
Kompozisyon özellikleri	: Köşe – göbek formatlı halı, küçük ve büyük kenar suyu ile çerçeve içine alınmıştır. Bolluk, bereket anlamlarında kullanılan elma çiçekleri kenar suyu motifi olarak farklı farklı renklerde dokunmuştur. İç kenar suyu zikzaklı suyolu motifine bir ters bir düz yerleştirilmiş göz motiflerinden oluşmuştur. Zemin, altıgen yapıdaki madalyon ile onun düşey eksende su damlası şeklindeki uzantısından meydana gelmiştir. Madalyonun içindeki, bitkisel bezemeli hayat ağacı motifi, ana temayı vermektedir. Su damlası uzantıları ile onlardan

birer parça köşelere konulan bahar çiçekleri, dokuyanın ya da halının kullanıcılarının güzelliklerle dolu, bereketli, kem gözlerden uzak, mutlu bir ömür geçirmesini dilemek içindir.



G.4 : Kelle tipi halı ve kompozisyon şeması (Foto:Hüseyin Durmuş,Çizim:Hülya Kaynar,2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kaleardı Mahallesi Sivas / Merkez
Ürünün sahibi	: Hüseyin Durmuş
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 21.02.2018
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1960
Oluşturulan ürün-eşya	: Kelle tipi halı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 200 x 300 cm.
Ürünün Kalitesi	: 50 x 50
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, yeşil, kahverengi, beyaz, siyah, devetüyü, sarı, mavi, pembe
Ürüne verilen genel ad	: Kelle tipi halı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Hayat ağacı, bahar çiçekleri, gonca çiçek, yaprak
Kompozisyon özellikleri	: Köşe- göbek formlu halıda asıl görüntüyü, merkeze yerleştirilmiş olan altıgen hatlı göbek oluşturmaktadır. Göbek, haçvari sınırları olan sarı renkli,

hançer şeklindeki dişli yaprakların içine yerleştirilen çiçekler ile onun etrafındaki bahar çiçeklerinin bezemesinden meydana gelmiştir. Halıda, hatayî, rûmi ve penç şeklinde tasarlandığı gözlemlenen motifler kullanılmış fakat yörenin tamamı incelendiğinde, natüralist çiçekler ön planda olduğu ve eski tarihli olan bu halılarda, saray sanatkârları tarafından kullanılan motif isimleri bilinmediği için, motifler yörede kullanılan isimleri ile kayıt altına alınmıştır. Halı kenar suyu yatay düzlemde mihrap nişi şeklinde, simetrik olarak girintili olup, yaprak ve çiçeklerle bezenirken, zemin boşluğuna doğru yazma kenarı gibi boncuk motifleri ile bolluk bereket içerikli süslemeler konulmuştur.



G.5: Kelle tipi halı ve kompozisyon şeması (Foto: Hüseyin Durmuş, Çizim: Hülya Kaynar, 2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kaleardı Mahallesi Sivas / Merkez
Ürünün sahibi	: Hüseyin Durmuş
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 21.02.2018
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1960
Oluşturulan ürün-eşya	: Kelle tipi halı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 200 x 300 cm.
Ürünün Kalitesi	: 50 x 50
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, yeşil, kahverengi, mavi, siyah, sarı
Ürüne verilen genel ad	: Kelle tipi halı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü

Kullanılan motif isimleri : Eli belinde, muska, göz, sekiz kollu yıldız, madalyon (göbek), leblebi

Kompozisyon özellikleri : Köşe – göbekli bir halı olup, kısa kenarda 3, uzun kenarda 2 adet ana kenar suyundan oluşmaktadır. Dıştan içe doğru bakıldığında kısa kenardaki dış kenar suyunda sekizgen formatlar içerisine yerleştirilmiş yarım çiçekler ile nazara karşı kullanılan muska motifleri görülmektedir. Ara ve iç kenar suyu, dalgalı şekilde ilerleyen çiçek motifleriyle halının sınırlarını belirlemektedir. Ana kenar suyunda, karşılıklı duran 4 adet eli belinde motifi ve merkeze yerleştirilen sekiz kollu yıldız ile yaşamın bolluk bereket içerisinde geçmesi arzu edilmektedir. Düşey ekseninde, su damlası şeklinde uzantısı olan büyük bir madalyon zemin boşluğuna yerleşmiş durumdadır. Göbek noktasındaki sekiz kollu yıldız, dört taraftan karşılıklı eli belinde motifleri ile bütünleşirken, konturlar leblebi suyu ile hareketlendirilmiştir.



G.6: Divan halısı ve kompozisyon şeması (Hülya Kaynar, 2008-2018)

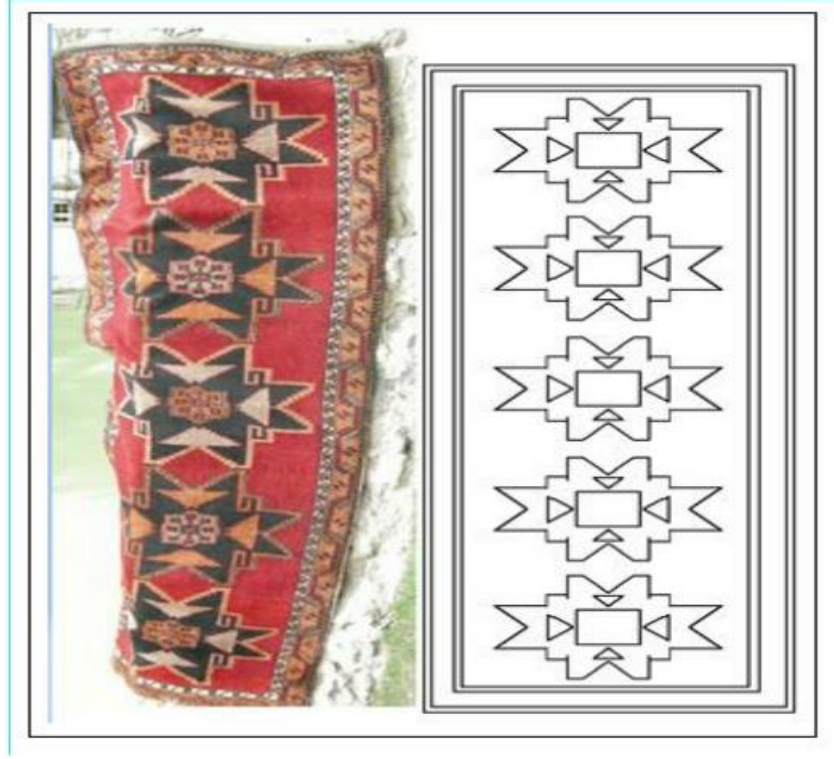
Gözlemin yapıldığı yer : Kangal Akçamağara Köyü
Ürünün sahibi : Gülezar Demirlenk
Ürünü dokuyan kişi : Gülezar Demirlenk
Gözlemin yapıldığı tarih : 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini) : 1940
Oluşturulan ürün-eşya : Divan Halısı
Hangi amaçla yapıldığı : Kullanım
Ürünün boyutları (cm.) : 80 x 250 cm.
Ürünün Kalitesi : 40 x 40
Kullanılan iplik türleri : Yün

Kullanılan renkler	: Kırmızı, devetüyü, siyah, gri, yeşil
Ürüne verilen genel ad	: Divan Halısı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Türkmen gülü, koçboynuzu, sandık, alem, çiçek, çengel
Kompozisyon özellikleri	: Halı kenar suyu ve zemin kompozisyonu ile

dokunmuştur. Zemin, çift mihrap formunda olup, mihrap nişinin iç kısmı iki adet madalyondan meydana gelmiştir. Türkmen gülü adı verilen madalyonlar da karşılıklı duran ve bereket anlamı veren koçboynuzu motiflerinin çift mihrap formunda birleşiminden oluşmuştur. Motifin iç dolgusunda evlenmek isteyen genç kızların çeyiz sandığı, sandığın alt ve üst taraflarında da birer alem motifi yer almaktadır. Kenar suyu, geometrik halde birbirine bağlı olduğu gözlemlenen, güzelliklerle dolu bir ömür sürmek anlamındaki çiçeklerle süslenmiştir. Zemin rengi olarak devetüyü kullanılan kenar suyunda ise birbirine bağlı olan ve nazarlardan, kem gözlerden, pis nefeslerden korunmak için yapılan çengel motifleri kullanılmıştır.

Halı zemininde, karelerin içleri çapraz çiçek ve yapraklardan oluşan “Hun Gülü” (Kare Gül) motifleriyle süslenmiştir. Kareler içindeki Hun Gülü/Kare Gül motifinin benzerleri ufak değişikliklerle, Türkmenistan’daki Yomut, Göklen, Teke, Sarık ve Salur Türkmenlerinde, yüzyıllar boyu kullanılmış; motifler, mensup oldukları boyların etkisi ile değişik adlar almıştır. Daha sonra da tekrarlanarak, günümüze kadar ulaştırılan ve Türkmen halılarında görülen “Hun Gülü”, “Buhara Gülü”, “Neben Gülü”, “Salur Gülü” ve “Türkmen Gülü” isimleri altında aktarılmıştır¹³. Anadolu halılarında birçok yörede karşımıza çıkan bu motif, araştırmada genelleme yapılarak “Türkmen Gülü” olarak değerlendirilmiştir.

¹³ Neriman Görgünay Kırzioğlu, *Altaylar’dan Tuna Boyu’na Türk Dünyası’nda Ortak Yanışlar (Motifler)*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/2753, Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Sanat Eserleri Dizisi/366, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2001, s. 56



G.7: Divan halısı ve kompozisyon şeması (Hülya Kaynar, 2008-2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal Akçamağara Köyü
Ürünün sahibi	: Gülezar Demirlenk
Ürünü dokuyan kişi	: Gülezar Demirlenk
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1940
Oluşturulan ürün-eşya	: Divan Halısı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 100 x 300 cm.
Ürünün Kalitesi	: 40 x 40
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, devetüyü, siyah, gri, beyaz, yeşil
Ürüne verilen genel ad	: Divan Halısı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Yıldız, çiçek, suyolu
Kompozisyon özellikleri	: Halı, iki küçük, bir büyük kenar suyu ve zemin kompozisyonu ile dokunmuştur. Zemin kırmızı olup, beş adet sekiz kollu yıldızın sonsuza doğru uzanması şeklinde planlanmış, mutluluk içinde bir yaşam sürmek amacıyla da yıldızların iç kısmı çiçek motifleriyle doldurulmuştur. Küçük kenar suyunda dalgalı daha natüralist yerleştirilen çiçekler, büyük kenar suyunda yan yaprakların arasına bir düz bir ters olacak şekilde daha geometrik verilmiştir. Halının ana teması, yaşamın sonsuz mutluluk ve güzelliklerle dolu olması şeklinde yorumlanmaktadır.

Yıldız motifleri, ışın sayılarına göre farklı anlamlar taşımaktadır. İnsanla ilgili gizleri ifade eden altı köşeli yıldız evrensel sırları simgeler. Beş köşeli yıldız dahillik, oniki köşeli yıldız iyilik ve yenilenen hayatın simgesi olan “Zühre”yi ve sekiz köşeli yıldız ise doğumdan ölüme yaşam çizgisini ifade etmektedir¹⁴.



G.8: Hz. Ali portresi (Hülya Kaynar, 2008)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal Akçamağara Köyü
Ürünün sahibi	: Bilinmiyor
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1989
Oluşturulan ürün-eşya	: Portre halı
Hangi amaçla yapıldığı	: Sergileme
Ürünün boyutları	: 50 x 70 cm.
Ürünün Kalitesi	: 60 x 60
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, beyaz, gri, sarı, siyah, mavi, yeşil, turuncu, pembe
Ürüne verilen genel ad	: Portre halı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kompozisyon özellikleri	: Hz. Ali portresi serbest çalışma şeklinde değerlendirilmiştir. Türk mitolojisine göre; Türk-Alevi kültüründe Hz. Muhammed Güneş, Hz. Ali Ay ve Fatıma Venüs ile ilişkilendirilmiştir ¹⁵ .

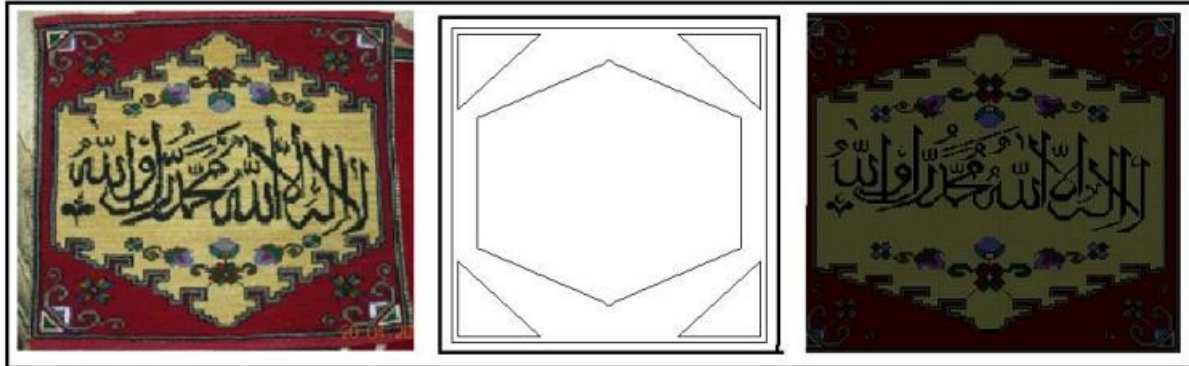
¹⁴ Ateş, a.g.e., s.61

¹⁵ Bilgili, a.g.e., s. 12



G.9: Kangal köpeği figürlü tablolar (Hülya Kaynar, 2008)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal Akçamağara Köyü
Ürünün sahibi	: Bilinmiyor
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1989
Oluşturulan ürün-eşya	: Tablo
Hangi amaçla yapıldığı	: Sergileme
Ürünün boyutları	: 60 x 60 cm., 60 x 60 cm.
Ürünün Kalitesi	: 60 x 60
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, beyaz, gri, siyah, pembe
Ürüne verilen genel ad	: Tablo halı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Çengel, Yazı tasviri, çiçek
Kompozisyon özellikleri	: Kangal köpeği tabloları serbest çalışma şeklinde değerlendirilmiştir.



G.10: “Kelime-i Tevhid” yazılı halı, kompozisyon şeması ve restitüsyon çalışması (Hülya Kaynar, 2008-2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal Akçamağara Köyü
Ürünün sahibi	: Bilinmiyor
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1989
Oluşturulan ürün-eşya	: Tablo
Hangi amaçla yapıldığı	: Sergileme
Ürünün boyutları	: 50 x 70 cm.
Ürünün Kalitesi	: 60 x 60
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, beyaz, gri, sarı, siyah, mavi, yeşil, turuncu, pembe

Ürüne verilen genel ad : Tablo halı

Dokumada kullanılan teknikler : Türk (Gördes=Kapalı) düğümü

Kullanılan motif isimleri : Çengel, yazı tasviri, çiçek

Kompozisyon özellikleri : Tablo dörtgen içerisinde gruplandırılmış olup, köşe-göbek formatlıdır. Kırmızı zemin üzerinde, basamaklar şeklinde daralan çift mihrap, mihrap nişinin iç kısmında ise nazar ve kem gözlerden korunmak amacıyla tasarlanan çengeller görülmektedir. Halı göbeğinde Arapça **Kelime-i Tevhid** yani “Lailahe İllallah Muhammedün Resulullah” yazısı okunmaktadır. Mihrap nişinin dış kısmı halıyı dörtgen forma oturtacak şekilde yaprak ve fiyonk şeklinde düzenlenmiş çiçeklerle tamamlanmıştır. Tablo niteliğindeki bu halılarda görüntünün net olarak verilebilmesi için kalite, mümkün olduğunca ince sınıf seçilmektedir.



G.11: Kelle tipi halı ve kompozisyon şeması (Hülya Kaynar,2008- 2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal Akçamağara Köyü cami
Ürünün sahibi	: Cami derneği
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1940
Oluşturulan ürün-eşya	: Halı yaygı (kelle tipi)

Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 200 x 300 cm.
Ürünün Kalitesi	: 40 x 40
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, mavi, yeşil, sarı, siyah, gri, beyaz
Ürüne verilen genel ad	: Kelle tipi halı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Baklava dilimi, Türkmen gülü, gonca çiçek
Kompozisyon özellikleri	: Halı, baklava dilimi görünümündeki madalyonun üst üste

sonsuzca doğru yerleşiminden meydana gelmiştir. Her bir madalyon iç içe daralan baklava dilimleri ve merkeze yerleştirilen Türkmen gülü ile bezenmiştir. Motifin dış konturlarındaki saçak şeklinde gonca çiçekler ile düşey eksendeki buket halinde verilmiş çiçekler güzel bir ömür dilemek içindir.



G.12: Yolluk halısı, kompozisyon şeması ve restitüsyon çalışması
(Hülya Kaynar,2008- 2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal Akçamağara Köyü cami
Ürünün sahibi	: Cami derneği
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1940

Oluşturulan ürün-eşya	: Yolluk halı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 80 x 300 cm.
Ürünün Kalitesi	: 40 x 40
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, mavi, yeşil, sarı, siyah, gri, beyaz
Ürüne verilen genel ad	: Yolluk halısı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Türkmen gülü, ab-ı hayat suyu
Kompozisyon özellikleri	: Halı küçük, büyük kenar suyu ve zemin kompozisyonu ile dokunmuştur. Zemin, üst üste belirli uzaklıktaki altıgen madalyonların sonsuza doğru uzanması şeklinde planlanmıştır. Her bir madalyonun içi, Türkler tarafından yüzyıllarca kullanılan Türkmen gülü motifleri ile doldurulmuştur. Halının büyük kenar suyunda ise yan yatmış çınar yaprakları ve bardak motiflerinden oluşan ab-ı hayat suyu motifi görülmektedir. Hayat suyu veya ab-ı hayat olarak anılan suyun içildiğinde insanı ölümsüz kılan, yaşlı insanları gençleştirip kuvvetlendiren, çirkin kızları dünya güzeline dönüştüren bu sihirli iksir halılarda genel olarak “su” tabir edilen bordürde kullanılır ¹⁶ .



G.13: Yaygı Halı ve kompozisyon şeması (Hülya Kaynar, 2008-2018)

¹⁶ Ateş, a.g.e., s. 40

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal Akçamağara Köyü cami
Ürünün sahibi	: Cami derneği
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1940
Oluşturulan ürün-eşya	: Yaygı halı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 80 x 140 cm.
Ürünün Kalitesi	: 40 x 40
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, sarı, turuncu, siyah, mavi, beyaz, yeşil, gri
Ürüne verilen genel ad	: Yaygı halı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Türkmen gülü, çiçek
Kompozisyon özellikleri	: Halı küçük, büyük kenar suyu ve zemin kompozisyonu ile çift mihraplı olarak dokunmuştur. Zemin, üst üste belirli aralıklarla sonsuza doğru uzanan Türkmen gülü motiflerinden oluşmaktadır. Büyük kenar suyunda ise, karşılıklı kurtağzı motiflerinin çiçek şeklinde tasarlanarak değişken renklerde kovalamalı olarak yerleştirilmesi görülmektedir.



G.14: Yastık halısı, kompozisyon şeması ve restitüsyon çalışması (Hülya Kaynar,2008- 2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal, Alacahan Köyü
Ürünün sahibi	: Bedriye Sarıtepe
Ürünü dokuyan kişi	: Bedriye Sarıtepe

Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1940
Oluşturulan ürün-eşya	: Yastık halısı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 50 x 100 cm.
Ürünün Kalitesi	: 50 x 50
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, mavi, sarı, beyaz, siyah, yeşil, gri
Ürüne verilen genel ad	: Yastık
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Türkmen gülü, vazoda çiçek, göz, geometrik çiçek
Kompozisyon özellikleri	: Halı, kenar suyu ve zeminden oluşan çift mihraplı kompozisyonla dokunmuştur. Halı merkezinde Türkmen gülünden oluşan büyük bir madalyon, madalyonun altında ve üstünde simetrik olarak yerleştirilmiş vazoda çiçek motifleri bulunmaktadır. Basamaklar şeklinde daralan mihrap nişinin dış kısmında ise artı (+) görünümündeki çiçekler göz motifi olarak nazarlardan korunmak amacıyla kullanılmıştır. Halının kenar suyu, geometrik çiçeklerin dalgalı bir şekilde yerleştirilmesiyle bezenmiştir.



G.15: Yastık halısı, kompozisyon şeması ve restitüsyon çalışması (Hülya Kaynar, 2008-2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal, Kuzyak Köyü
Ürünün sahibi	: Güllü Yılmaz
Ürünü dokuyan kişi	: Güllü Yılmaz
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007

Ürünün dokunduğu tarih(tahmini): 1960

Oluşturulan ürün-eşya : Yastık halısı

Hangi amaçla yapıldığı : Kullanım

Ürünün boyutları : 50 x 100 cm.

Ürünün Kalitesi : 50 x 50

Kullanılan iplik türleri : Yün

Kullanılan renkler : Kırmızı, mavi, gri, siyah, beyaz, yeşil, kahverengi

Ürüne verilen genel ad : Yastık

Dokumada kullanılan teknikler : Türk (Gördes=Kapalı) düğümü

Kullanılan motif isimleri : Leblebili su, çiçek, kare, eşkenar dörtgen

Kompozisyon özellikleri : Köşe – göbekli dokunan yastık halısı, en dıştan bolluk

bereket simgesi leblebili su ile çerçeve içine alınmıştır. Halı merkezinde çiçeklerle bezenmiş dairesel bir madalyon ve bu madalyonun her iki tarafında su damlası şeklinde çiçekli uzantısı yer almıştır. Köşeler ve kenar suyunun çiçeklerle tasarlandığı bu halıda ana tema, ömrün güzel geçmesini dilemektir.



G.16: Yastık halısı, kompozisyon şeması ve restitüsyon çalışması (Hülya Kaynar, 2007-2018)

Gözlemin yapıldığı yer : Kangal, Kuzyaka Köyü

Ürünün sahibi : Güllü Yılmaz

Ürünü dokuyan kişi : Güllü Yılmaz

Gözlemin yapıldığı tarih : 20.04.2007

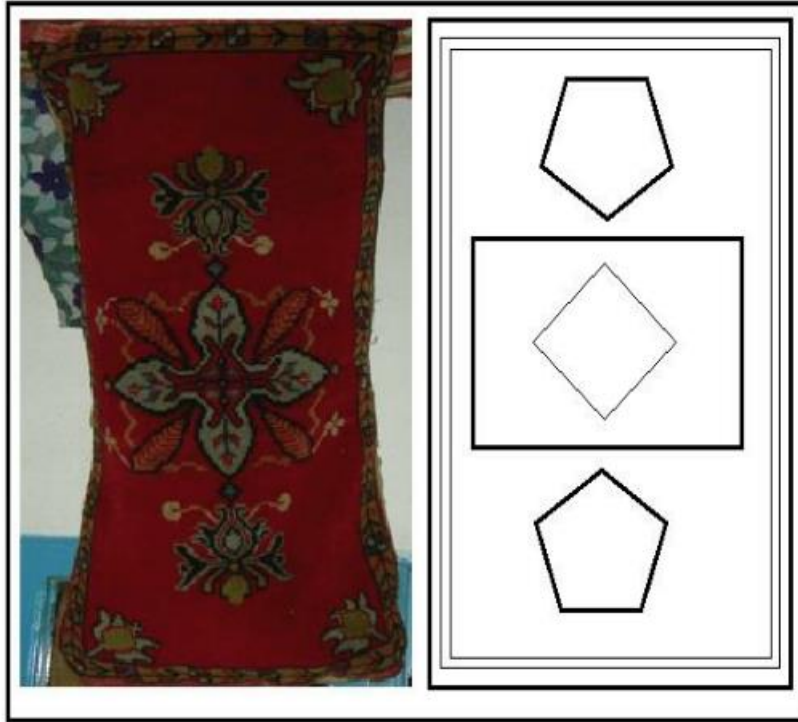
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini) : 1940

Oluşturulan ürün-eşya : Yastık halısı

Hangi amaçla yapıldığı : Kullanım

Ürünün boyutları : 50 x 100 cm.

Ürünün Kalitesi	: 50 x 50
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, lacivert, gri, siyah, beyaz, yeşil, kahverengi, sarı
Ürüne verilen genel ad	: Yastık
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Ev, hayat ağacı, bıçak sırtı, leblebi, çiçek, sütunce, bereket, göz, yaprak, üçgen, kare
Kompozisyon özellikleri	: Kenar suyu ve zeminden oluşan halı, çift mihraplı formdadır. Basamaklar şeklinde daralan mihrap nişinin iç kısmında karşılıklı simetrik olarak yerleştirilmiş ev figürleri temelde hayat ağacı motifi ile birleştirilmiştir. Ev, evlenmek isteyen genç kızların yaptığı motiflerden olup, içinde nazara karşı bıçak sırtı, bolluk-bereket için leblebi motifleri ve çatısında da güzel bir ömür sürmek için çiçek motifi ile doldurulmuştur. Göbek motifinin her iki tarafında sütunceler bulunmaktadır. Hayat ağacı şeklinde tasarlanan sütuncelerin içi nazara karşı göz şeklinde düzenlenmiş olup, tanecikli görünmesi nedeniyle de bolluk bereket anlamını vermektedir. Sütuncelerin uzun kenarları bıçak sırtı, kısa kenarları ise fiyonk görünümündedir. Mihrap nişinin dış kenarları eşkenar dörtgen şeklinde bölümlenmiş olup, her birinin içi göz motifleri ile doldurulmuştur. Halı kenar suyu, bir sapın her iki tarafında simetrik olarak duran yapraklarla, o sapın ucunda karşılıklı iki renkten oluşan dörtgen çiçeklerin ötelemeli yerleşiminden meydana gelmiştir.



G.17: Yastık halısı ve kompozisyon şeması (Hülya Kaynar, 2008-2018)

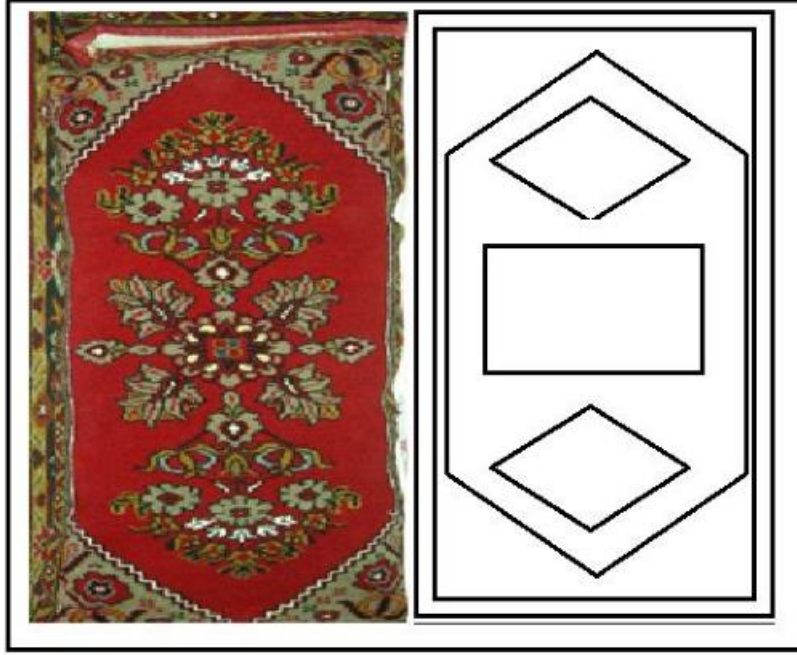
Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal, Kuzyaka Köyü
Ürünün sahibi	: Güllü Yılmaz

Ürünü dokuyan kişi	: Güllü Yılmaz
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1940
Oluşturulan ürün-eşya	: Yastık halısı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 50 x 100 cm.
Ürünün Kalitesi	: 40 x 40
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, siyah, gri, turuncu, yeşil, mavi, kahverengi
Ürüne verilen genel ad	: Yastık
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Türkmen gülü, hayat ağacı, yaprak, gonca gül, göz, karanfil, lale, kare, üçgen
Kompozisyon özellikleri	: Halı, kenar suyu ve zeminden oluşan köşe-göbek formdadır. Halı merkezinde Türkmen gülünden oluşan büyük bir madalyon, madalyonun altında ve üstünde simetrik olarak yerleştirilmiş çiçek motifleri toplamda hayat ağacı olarak değerlendirilmiştir. Türkmen gülü, haçvari ve çapraz konumlanmış yapraklarla tasvir edilmiştir. Çapraz yaprakların içi, balıksırtı şeklindeki damarlar ile detaylandırılırken, dışarıdan dört yapraklı birer çiçek bu yapraklardan zemin boşluğuna doğru uzanmaktadır. Haçvari yaprakların içi ise sap ve yaprakları olan gonca gül motifleri ile doldurulmuştur. Türkmen gülü, düşey ekseninde göz motifleri ile karanfil, gonca gül ve lale motiflerine bağlanmıştır. Halının dört köşesi hataî görümlü çiçeklerle bezenmiştir. Kenar suları ise, bir sapın her iki tarafında simetrik olarak duran yapraklarla, o sapın ucunda karşılıklı iki renkten oluşan dörtgen çiçeklerin ötelemeli yerleşiminden meydana gelmiştir. Halı, tamamen bitkisel bezeli olup, yaşanan ömrün uzun ve güzellikler dolu olması ana tema olarak verilmiştir.



G.18: Yastık halısı, kompozisyon şeması ve restitüsyon çalışması (Hülya Kaynar,2007- 2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal, Kuzyaka Köyü
Ürünün sahibi	: Sabah Kaygusuz
Ürünü dokuyan kişi	: Sabah Kaygusuz
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1940
Oluşturulan ürün-eşya	: Yastık halısı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 50 x 100 cm.
Ürünün Kalitesi	: 50 x 50
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, yeşil, gri, siyah, sarı, beyaz, mavi, turuncu
Ürüne verilen genel ad	: Yastık halı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Saksıda papatya, göz, yaprak, eli belinde, çakmak, kare
Kompozisyon özellikleri	: Kenar suyu ve zeminden oluşan halı, çift mihraplı formdadır. Basamaklar şeklinde daralan mihrap nişinin iç kısmında, geometrik merkezine göre tam simetrik yerleştirilmiş saksı ve üç adet papatyadan oluşmuştur. Saksı iç dolgusunda çiçek, göz, yaprak ve bolluk bereket simgesi olan eli belinde motifleri dikkat çekmektedir. Mihrap nişinin dış kenarları eşkenar dörtgen şeklinde bölümlenmiş olup, her birinin içi göz motifleri ile doldurulmuştur. Halı kenar suyunda ise, farklı renklerde dokunmuş ve nazarlara, kem gözlere karşı korunmak amacıyla çakmak motifleri kullanılmıştır.



G.19: Yastık halısı ve kompozisyon şeması (Hülya Kaynar,2008- 2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal, Kuzyaka Köyü
Ürünün sahibi	: Temur Çukur
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1928
Oluşturulan ürün-eşya	: Yastık halısı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 50 x 100 cm.
Ürünün Kalitesi	: 50 x 50
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, gri, , beyaz, sarı, siyah, mavi, yeşil, turuncu
Ürüne verilen genel ad	: Yastık
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif İsimleri	: Lale, sümbül, gül (çiçek), göz
Kompozisyon özellikleri	: Kenar suyu ve zeminden oluşan halı, çift mihraplı formdadır. Basamaklar şeklinde daralan mihrap nişinin iç ve dış kısmında lale, sümbül, gül ve stilize edilmiş çiçeklerden meydana gelen hayat ağacı motifi kullanılmıştır. Nişin dış kısmında çiçeklerden kalan boşluklara “x” şeklinde göz motifleri yerleştirilmiştir.



G.20: Minder halısı ve kompozisyon şeması ve restitüsyon çalışması (Hülya Kaynar, 2008-2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal, Kuzyaka Köyü
Ürünün sahibi	: Temur Çukur
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1950
Oluşturulan ürün-eşya	: Minder halısı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 50 x 50 cm.
Ürünün Kalitesi	: 50 x 50
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, pembe, gri, mavi, sarı, yeşil, siyah, beyaz
Ürüne verilen genel ad	: Minder
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Gül-bezek
Kompozisyon özellikleri	: Minder halı, geometrik merkezine göre tam simetrik yerleştirilmiş, köşe-göbek formudur. Bezemede kullanılan gül motifleri ile yaşam boyu güzellikler ve mutluluklar dilenmiştir.



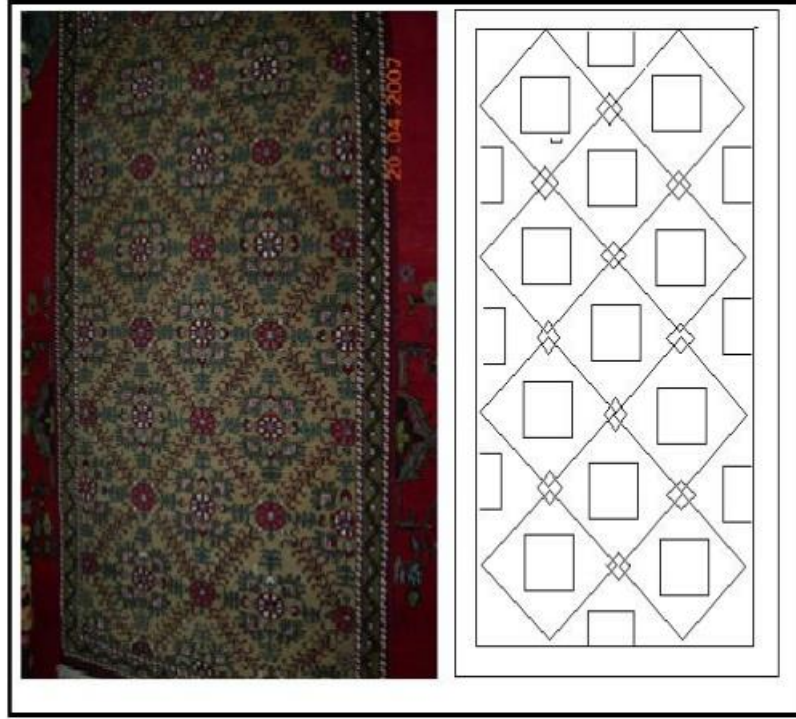
G.21: Yastık halısı, kompozisyon şeması ve restitüsyon çalışması (Hülya Kaynar,2008- 2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal, Kuzyaka Köyü
Ürünün sahibi	: Temur Çukur
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1930
Oluşturulan ürün-eyya	: Yastık halısı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 50 x 100 cm.
Ürünün Kalitesi	: 50 x 50
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, siyah, yeşil, sarı, gri, beyaz, kahverengi
Ürüne verilen genel ad	: Yastık
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Ejder, Akrep, çengel, çiçek, geometrik bitkisel bezemeler
Kompozisyon özellikleri	: Kenar suyu ve zeminden oluşan halı, zemine boyu boyunca yayılmış iki adet ejder motifi ve bu motifleri birbirine bağlayan akrepten meydana gelmiştir. Ejder motifleri, içe doğru küçülen baklava dilimleri, ara boşluklardaki yatık “S” şeklindeki çengel motifleri ve merkezdeki bir adet çiçekle bezenmiştir. Ayrıca, geometrik haldeki bitkisel bezemelerden oluşan kenar suyu, halıyı çerçeve içine almıştır.



G.22: Duvar halısı ve kompozisyon şeması (Hülya Kaynar,2008- 2018)

Gözlem	yapıldığı yer	: Kangal, Kuzyaka Köyü
Ürünün sahibi		: Temur Çukur
Ürünü dokuyan kişi		: Bilinmiyor
Gözlem	yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)		: 1950
Oluşturulan ürün-eşya		: Duvar halısı
Hangi amaçla yapıldığı		: Kullanım
Ürünün boyutları		: 70 x 110 cm.
Ürünün Kalitesi		: 50 x 50
Kullanılan iplik türleri		: Yün
Kullanılan renkler		: Kırmızı, sarı, beyaz, siyah, yeşil, gri
Ürüne verilen genel ad		: Duvar halısı
Dokumada kullanılan teknikler		: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri		: Gül bezek, stilize edilmiş bitkisel bezemeler, göbek
Kompozisyon özellikleri		: Duvar halısı, geometrik merkezine göre tam simetrik yerleştirilmiş, köşe-göbek formdadır. Halı merkezine yerleştirilen dairesel madalyon ile düşey ekseninde su damlası şeklindeki stilize bahar çiçekleri halının ana temasını oluşturmaktadır. Zemin boşluklarına yerleştirilen gül bezekler ile kenar suyunda kullanılan geometrik dalgalı çiçekler, yaşam boyu güzellik ve mutluluk dilemek amacıyla yapılmıştır. Ayrıca halı dört taraftan püsküllerle süslenmiştir.



G.23: Yaygı halı ve kompozisyon şeması (Hülya Kaynar,2008- 2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal, Sarıpınar Köyü
Ürünün sahibi	: Bilinmiyor
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1930
Oluşturulan ürün-eşya	: Yaygı halı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 110 x 236 cm.
Ürünün Kalitesi	: 30 x 30
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, yeşil, siyah, beyaz, nefti yeşil, mavi, pembe, kahverengi
Ürüne verilen genel ad	: Yaygı halı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	:Türkmen güllü, dörtgen, gül, buğday başağı, stilize çiçekler, leblebili su
Kompozisyon özellikleri	: Halı küçük, büyük kenar suyu ve zeminden oluşmuştur. Zemin, eşkenar dörtgen şeklinde bölünmüş ve her bir dörtgenin içi stilize edilmiş çiçeklerin haçvari ve çapraz şekilde yerleştirildiği Türkmen gülleri ile kaplanmıştır. Bolluk bereket anlamındaki buğday başakları dörtgen konturlarını oluştururken, bileşim noktalarında güller kullanılmıştır. Halı, suyoluna yerleştirilen leblebili su ve küçük kenar suyundaki çiçek

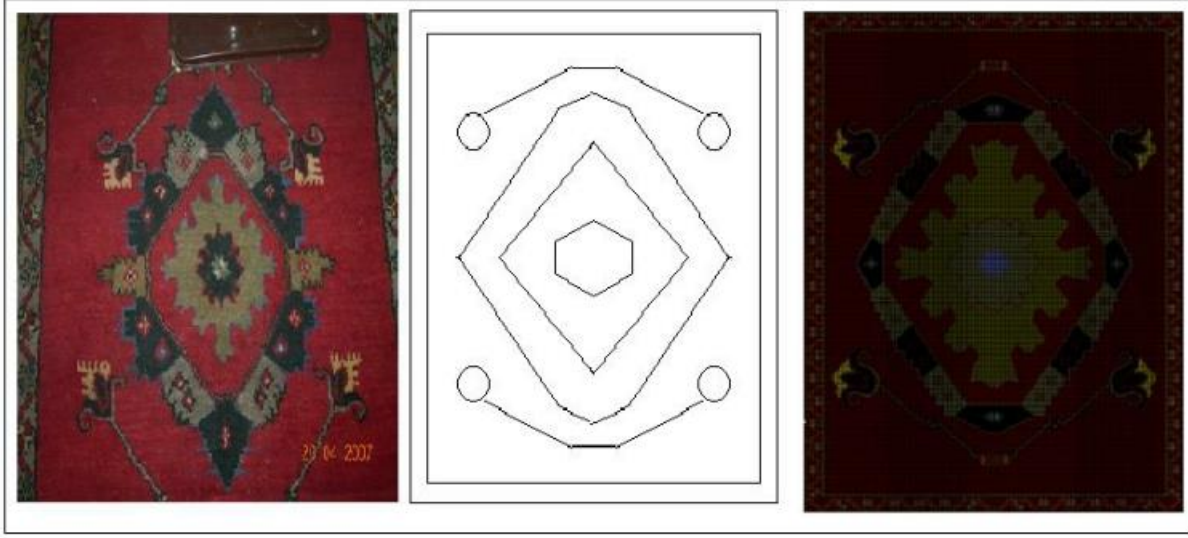
motifleriyle sonsuza kadar mutlu, güzelliklerle dolu ve bereketli bir ömür sürmeyi dilemek için dokunmuştur.



G.24: Yastık halısı, kompozisyon şeması ve restitüsyon çalışması (Hülya Kaynar, 2008-2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal, Sarıpınar Köyü
Ürünün sahibi	: Bilinmiyor
Ürünü dokuyan kişi	: Bilinmiyor
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1940
Oluşturulan ürün-eşya	: Yastık halısı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 50 x 100 cm.
Ürünün Kalitesi	: 50 x 50
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, yeşil, kahverengi, beyaz, siyah, mavi
Ürüne verilen genel ad	: Yastık
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Yıldız, pıtrak, lale, gonca gül, dişli yaprak, hayat ağacı
Kompozisyon özellikleri	: Geometrik merkezine göre tam simetrik dokunan halıda, basamaklar şeklinde daralan ve iç içe yerleştirilmiş çift mihrap formu uygulanmıştır. Merkezde karşılıklı duran laleler sonsuz mutluluğu dilemek için yıldız şeklini almıştır. Yıldızdan kenarlara doğru çapraz konumlanmış dişli yapraklar, lale ve gonca çiçekler toplamda hayat ağacını

oluşturmaktadır. Nişin dışında kalan boşlukların tamamı, bolluk bereket ve aynı zamanda kem gözlerden korunmak anlamında olan pıtraklarla doldurulmuştur.



G.25: Yaygı halı, kompozisyon şeması ve restitüsyon çalışması (Hülya Kaynar, 2008-2018)

Gözlemin yapıldığı yer	: Kangal Alacahan Köyü
Ürünün sahibi	: Bedriye Sarıtepe
Ürünü dokuyan kişi	: Bedriye Sarıtepe
Gözlemin yapıldığı tarih	: 20.04.2007
Ürünün dokunduğu tarih(tahmini)	: 1940
Oluşturulan ürün-eşya	: Yaygı halı
Hangi amaçla yapıldığı	: Kullanım
Ürünün boyutları	: 120 x 196 cm.
Ürünün Kalitesi	: 50 x 50
Kullanılan iplik türleri	: Yün
Kullanılan renkler	: Kırmızı, mavi, yeşil, sarı, siyah, gri
Ürüne verilen genel ad	: Yaygı halı
Dokumada kullanılan teknikler	: Türk (Gördes=Kapalı) düğümü
Kullanılan motif isimleri	: Karanfil, geometrik çiçek, Türkmen gülü, göz
Kompozisyon özellikleri	: Köşe – göbek formatlı olan halıda, baklava dilimi görünümündeki göbek, mihrap nişi şeklinde her iki tarafa simetrik olarak uzanan karanfil motifleri ile bezenmiştir. Kenar suyu, dalgalı olarak ilerleyen ve fiyonk şeklinde karşılıklı iki renkle yapılmış geometrik formdaki çiçek motiflerinden oluşmaktadır.

Yeni gelinin sevgi ve sadakat göstergesi, ayrıca barış ve Cennet bahçesi olarak yapılan karanfil, aynı zamanda güzelliklerle dolu bir ömrü dilemek için yapılmaktadır¹⁷.

¹⁷ Ateş, a.g.e., s. 43

4. Değerlendirme ve Sonuç

Türkler, Anadolu'da yerleşik düzene geçtikten sonra, günlük hayatlarının bir parçası haline getirdikleri el sanatları ile yaşadıkları bölgenin özelliklerini harmanlayarak geleneksel, özgün ve tarihi eser niteliğinde ürünler meydana getirmişlerdir. Bu eserler içerisinde halılar çok önemli bir yer tutmaktadır.

Anadolu topraklarında, kendi özgün karakteriyle halı üretilen birçok merkez bulunmaktadır. Bu merkezlerden biri de çeşitli medeniyetlere başkentlik yapmış olan Sivas ilidir. Sivas halıları bu medeniyetlerin bıraktığı sanat eserlerinden de etkilenecek kendi özgün karakterini oluşturmuştur. Kangal ilçe ve köylerinde yapılan araştırmaya göre; eski ve tarihi dokumaların yanında, günlük kullanım amacıyla dokunmuş, halı ve kilim örneklerine de rastlanmıştır. İlçede dokuma yapabilecek geniş bir insan gücü bulunmasına rağmen, günümüzde Akçamağara Köyü'nde dokuma faaliyetinin sürdürüldüğü, diğer köylerde ise artık dokumacılığın devam ettirilmediği tespit edilmiştir¹⁸.

Halı ve desenlerin korunması ve yeniden yaşatılmasına yönelik olarak yapılan bu çalışmada Kangal yöresine ait halı dokumaların teknik ve desen analizi yapılarak, genel özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır. Sivas il merkezi ve Kangal'da bulunan, 25 adet yöre halısı teknik açıdan incelendiğinde; halıların kullanım amacına göre; yastık (11), yaygı (5), portre/tablo (3), divan(2), yolluk (2), minder(1) ve duvar halısı (1) olarak dokunduğu tespit edilmiştir. Halıların %80'inde 50 x 50 ve 40 x 40'dan oluşan extra extra ince ve ince kaliteler kullanılmıştır. İncelenen örneklerin tamamında yün hammadde kullanılmış ve Türk (Gördes=Kapalı) düğüm tekniği ile dokunmuştur.

Kangal halılarında, kırmızı, siyah, gri, yeşil, kahverengi, beyaz, sarı, turuncu, mavi, pembe, devetüyü olmak üzere 11 farklı renk kullanıldığı görülmüştür. Kırmızı ve siyah renk bütün halılarda kullanılırken, özellikle kırmızı hemen hemen tüm halıların zemininde baskın renk olduğu için Kangal halılarının zemin rengi kırmızı olarak yorumlanmıştır.

Örnekler, desen ve motif özellikleri bakımından incelendiğinde; geometrik (5), bitkisel (20), sembolik(17), nesneli (2), figürlü (7) ve yazılı (1) olmak üzere 52 farklı motif kullanıldığı belirlenmiştir. En çok kullanılan; göbek (madalyon/göl), bahar çiçekleri, göz, hayat ağacı, Türkmen gülü, geometrik çiçek motifleri yörenin desen karakterini oluşturan motiflerdir.

¹⁸ Hülya Kaynar, Sivas Halılarının Desen ve Renk Özelliklerinin İncelenerek Online Katalog Hazırlanması, Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ev Ekonomisi (El Sanatları Anabilim Dalı) Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2016, s. 1-41

Sütunce, üçgen, tohum, elma çiçeği, sümbül, gül, buğday başağı, bitkisel bezeme, alem, ab-ı hayat suyu, çakmak, kalp, bereket, muska, bıçak sırtı, ev, yıldız, sandık, ibrik, insan figürü, kuş, kuğu, balık, akrep gibi hayvan figürleri ve yazı motifleri de, en az kullanılan motiflerdir. Geleneksel Türk halı motiflerinin yanında, yörenin fiziksel özelliklerinden (Kangal balıklı göl), etkilenecek oluşturulan madalyon içi dolgularda balık, kuğu gibi motiflerin kullanılması halılara karakteristik özellik kazandırmıştır.

Bilgi formları oluşturulurken, kaynak kişilerden, ürünün desen ve motif isimleri ile anlamlarına ilişkin yeterli bilgiye ulaşılamamıştır. Halıların çoğunun, ürün sahiplerine, miras yoluyla kaldığı tespit edilmiştir. Bu nedenle çalışmada yer alan halıların desen ve motifleri, Türk halılarına ait kaynaklara göre açıklanmıştır.

Somut olan ve olmayan kültürel mirasın korunması açısından, Türklerin öz kültürünü yansıtan halı örneği üzerinde çalışma yapılmış, maddi ve manevi sınırlılıkları ölçütlendirilerek önemli bir kaynak oluşturulmuştur.

Kaynakça/References

- ASLANAPA, Oktay, **Türk Halı Sanatının Bin Yılı**, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2005.
- ATEŞ, Mehmet, **Türk Halıları Motiflerin Sembollerin Dili**, Nevşehir: Ema Kağıtçılık Matbaacılık Ltd., Nevşehir, 2006.
- BAYRAKTAROĞLU, Suzan, “Sivas Halıları”, **Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi**, Sivas Özel Sayısı: 6, 1990, s.25-29
- BİLGİLİ, Nuray, **Türk Mitolojisi, Türklerde Yaratılış ve Evren Tasarımı**, Kripto Basım Yayımları Dağıtım Ltd. Şti., Ankara, 2017.
- DENİZ, Bekir, “Azerbaycan ve Anadolu-Türk Halılarının Benzer Özellikleri”, **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, S.18, 2007, s.35.
- ERBEK, Mine, **Çatalhöyük’ten Günümüze Anadolu Motifleri**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- GEZGİN, Deniz, **Bitki Mitosları**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- GÜRSU, Nevber, **Türk Dokumacılık Sanatı: Çağlar Boyu Desenler**, Redhouse Yayınları, İstanbul, 1988, s.17.
- KIRZIOĞLU, Neriman Görgünay, **Altaylar’dan Tuna Boyu’na Türk Dünyası’nda Ortak Yanırlar (Motifler)**, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları/ 2753 Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Sanat Eserleri Dizisi/366, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2001.
- KAYIPMAZ, Fahrettin; KAYIPMAZ, Naciye “Sivas Kilim Seccadeleri”, **Türk Etnografya Dergisi**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, S. XIX, 1991 s.97.
- KAYNAR, Hülya, Sivas Halılarının Desen ve Renk Özelliklerinin İncelenerek Online Katalog Hazırlanması, Ankara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ev Ekonomisi (El Sanatları) Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2016.
- Türk El Dokuması Halılar (Turkish Handwoven Carpets)**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Katalog:1, TEH Model Kodu:0001., Ankara, 1987.
- YETKİN, Şerare, “**Türk Halı Sanatı**”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No:150, Sanat Dizisi:20., Ankara, 1991.


Her bilgi formunda bahsedilen ürün sahibi ile kaynak kişi olarak görüşme yapılmıştır

Başvuru	:	09.05.2018
Kabul	:	01.07.2018

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0010

Batı Resminde İntihar Betimleri Üzerine Bazı Düşünceler

Simge Özer Pınarbaşı *

 orcid.org/ 0000-0003-2761-454C

Öz

İntihar, Antik dönemden başlayarak resim sanatının konularından biridir. Ajax, Priamus ve Thisbe Yunan-Roma mitolojisinin intihar eden figürleridir. Ajax gururu yüzünden kılıcının üzerine kendini bırakarak intihar etmiştir. Pyramus ve Thisbe ise trajik bir yanlış anlamının kurbanı olmuşlardır. Hristiyanlıkta ise intihar bir günah olarak kabul edilir ve Yahuda, Zimri, Ahitofel, Kutsal Kitap'ın intihar eden hainleridir. Samson ve Abimelek ise gurur ve intikam nedeniyle intihar etmişlerdir. Bunlar arasında Yahuda'nın intiharı Batı sanatında en çok resimlenen intihar sahnesidir. Bu resimlerde Yahuda Erguvan ağacına kendini asmış şeytan gelip ruhunu almaktadır. Ressamlar genellikle bu hain figürün yüzünü çirkinleştirmişlerdir. Erken Rönesans ressamı Giotto, Padua'daki Scrovegni Şapeli'nde Kutsal Kitap ve mitolojinin dışında yeni bir intihar eden alegorik umutsuzluk figürü betimlemiştir. Bu, kendisini bir ipe asmış bir kadın figürüdür ve bir şeytan gelip onun ruhunu almaktadır. Giotto'dan sonra Batı sanatında pek çok intihar eden kadın resimleri yapılmaya başlanır. Bunlar Lucretia, Sophonisba ve Kleopatra gibi tarihin güzel ve erdemli kadınlarıdır. Rönesans'tan 18. yüzyıla kadar süren bu resimler bir yandan kadın güzelliğini vurgularken öte yandan da intiharın kadınlara özgü bir zayıflık olarak algılanmasına neden olurlar. Ancak 18. yüzyılda sanatta intihar yeniden erkeklere özgü bir eylem haline gelmiştir. Dönemin sanatçılarının intihara yaklaşımı, soylu bir amaç uğruna intiharı seçen erdemli kişileri gösterip, idealler uğruna ölüme gidilebileceğini vurgulamaktır. Böylece intiharın "idealize edilmesi" yolunda ilk çabaların bu dönemde varıldığı gözlenir. Bu idealizasyon çabası 19. yüzyılda meyvesini verecek, intihar bu yüzyılda yüceltilecektir. Dönemin intihar konusunu işleyen resimlerinde bu olguya farklı iki bakış açısı getirildiği görülür. Bu bakış açılarından biri, intiharı "romantik bir eylem" olarak ele almaktır. Bunun örneğini Henry Wallis'in Chatterton'ın Ölümü adlı resminde görürüz. Genç şairin ölümü biçimsel olarak idealize edilmiştir. Öteki bakış açısı ise intiharı yalnızca bir eylem olarak veren Manet'nin İntihar adlı resminde karşımıza çıkar. Yüceltme ya da idealize etme söz konusu değildir. İki dünya savaşı arasında yaşayan 20. yüzyıl sanatçılarında da intihara iki farklı bakış görülür. Bunlardan biri Otto Dix ve George Grosz'un yaptığı gibi ciddiye almayıp karikatürleştirmektir. Diğeri ise Andy Warhol'un yaptığı gibi sıradan bir insanın intiharını ele alıp onu ikonize etmektir. 20. yüzyıl sanatçısının imgeleminde intihar artık gurur, umutsuzluk ya da soylu amaçlar uğruna işlenecek bir günah (!) değil, sıradan insanın yaşamını sonlandırmasının bir yoludur.

Anahtar Kelimeler

İntihar • Yahuda • Chatterton • Wallis • Warhol

* Simge Özer Pınarbaşı (Doç. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye.
Eposta: simgeozzer@gmail.com

Atıf: ÖZER PINARBAŞI, Simge, "Batı Resminde İntihar Betimleri Üzerine Bazı Düşünceler", **Art Sanat**, 10, 2018, s. 236–268.

Some Considerations of Western Painting's Depiction of Suicide

Abstract

Since ancient times, suicide has been one artistic theme. Ajax, Pyramus, and Thisbe, for instance, are suicidal figures in Greek and Roman mythology. Because of his pride, Ajax killed himself with his sword. Ancient lovers Pyramus and Thisbe killed themselves because of a tragic misunderstanding. In Christianity, suicide is considered a sin, and Judas, Zimri, and Ahitophel are suicidal traitors in the Holy Bible. Samson and Abimelech killed themselves from pride and for revenge. Among these figures, however, Judas is the most painted: He hangs himself from “the Judas tree,” and a demon takes his soul. Generally, artists painted him with an ugly face to represent his treason. Early renaissance painter Giotto described a new suicidal allegorical figure of despair in Scrovegni Chapel at Padua—outside of the Holy Bible and mythology—a female figure who hanged herself with a rope, with a demon appearing to take her soul. After Giotto, many suicidal paintings of women began to appear in Western art. These depict beautiful and virtuous women of history like Lucretia, Sophonisba, and Cleopatra. From the Renaissance until the 18th century, such paintings emphasized female beauty on the one hand and suicide on the other, causing suicide to be perceived as a weakness specific to women. In the 18th century, however, suicide again became an action specific to men because French neo-classical artists painted historical subjects. These artists’ approach shows virtuous people choosing death for a noble cause and emphasizes death for an ideal. Thus in this period existed the first efforts to “idealize” suicide. In the 19th century, this idealization came to fruition, and suicide was exalted through two perspectives; one was suicide as a “romantic act.” An example is the formally idealized depiction “Henry Wallis Chatterton’s Death.” The other perspective is exemplified in “Manet’s Suicide,” which presents suicide as simply an action; rather than sublimation or aesthetic idealization, there is antagonism. In the 20th century, artists between the two world wars also presented two perspectives on suicide. Some, like Otto Dix and George Grosz, were not serious, but caricatured the act. Another perspective was to iconize an ordinary person’s suicide, as Andy Warhol did. In the 20th century artistic imagination, suicide was no longer a sin committed out of pride, from hopelessness, or for noble purposes, but simply as a way of ending ordinary human life.

Keywords

Suicide • Judas • Chatterton • Wallis • Warhol

Albert Camus'nün (1913-1960) 2. Dünya Savaşı ortalarında yayınladığı *Sisifos Söyleni* adlı kitabı "...Gerçekten önemli bir tek felsefe sorunu vardır, intihar. Yaşamın yaşanmaya değip değmediği konusunda bir yargıya varmak felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir..." diye başlar. Yazar, böylece intiharı bir felsefe sorunu olarak ele aldığını ortaya koyar. Oysa intihar hep psikolojinin sorunu olagelmıştır. Camus'den önce intiharı ele alan filozoflar da olmuştur, ancak onlar, kişinin yaşam hakkı üzerinde söz sahibi olup olmadığını, bu girişimin erdemli olup olmadığını sorgulamışlardır. Camus, ilk kez intiharı felsefenin başlıca bir sorunu olarak ele almıştır.



G.1- "Ajax'ın İntiharı", y. İ.Ö. 400-350, Kırmızı Figürlü Etrüsk Vazosu, British Museum, Londra
(Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ajax_suicide_BM_F480.jpg)

İlk kez 20. yy. ortalarında bir felsefe sorunu olarak ortaya konan intiharın, Batı sanatı tarihi boyunca hangi bağlamlarda ve nasıl ele alındığına bakıldığında ilginç bir gelişim süreci ve dönüşüm görülmektedir. İntihar, Antik dönemden başlayarak resim sanatının konularından biridir. British Museum'da bulunan ve İ.Ö. 400-350 yıllarına tarihlenen bir vazo resmi, kendini kılıcının üzerine bırakarak intihar eden Ajax'ı gösterir (G.1). Ajax, Antik Yunan mitolojisinin gururlu, erdemli bir figürüdür, intiharı da gururu yüzündendir. Bir bunalım geçirmiştir geçirmesine ama intiharı bunalımdan değil, kendine gelince ne yaptığını görüp, gülünç duruma

¹ Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, İstanbul, Can Yayınları, 2010, s. 15

düşmesindedir. Geçirdiği bunalım sonucu Akha ordusuna saldırdığını sanıp bir sığır sürüsünü öldürmüştür. Kendine gelince de gördüğü bu manzarayı hazmedememiş, kendini kılıcının üzerine atarak canına kıymıştır². Ovidius'un öyküsünü anlattığı Pyramus ve Thisbe ise kavuşamayan şanssız aşıklardır (G.2). Kaçmaya karar verirler önce Thisbe buluşma yerine gelir, bir aslan görünce korkarak kaçır ama örtüsünü düşürür. Aslan kanlı ağızıyla bu örtüyü parçalar. Pyramus gelip de bunu görünce sevgilisinin aslan tarafından öldürüldüğünü düşünüp kılıcını göğsüne saplar. Sevgilisini o halde bulan Thisbe de aynı kılıçla yaşamına son verir³.

² Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1978, s. 19

³ **A.g.e.**, s. 283-284



G.2- "Pyramus ve Thisbe", 79, Fresk, Loreius Tiburtinus Evi, Pompei
(Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pyramus_and_Thisbe_Pompeii.jpg)

Antik dünyada intiharin gururlu kişilere ve kavuşamayan aşıklara göre bir eylem olarak sunulmasına karşılık, Hristiyanlık intihara olumlu bir eylem olarak bakmaz. Aquinolu Tommaso (y. 1225-1274) intiharı insan öldürmek olarak görür ve Tanrı'nın armağanı olan yaşamın reddedilmesini günah olarak niteler 4. Kutsal Kitap'ta sözü edilen intiharların en bilineni İsa'yı

4 T. Aquinas, **Summa Theologiae 2a2ae**, question 64, article 5 (Çevrimiçi)
<https://ethicsofsuicide.lib.utah.edu/selections/thomas-aquinas/> 11 Mayıs 2017

para karşılığında ele veren Havari Yahuda Eskariyot'un intiharıdır ⁵. Yahuda'nın intiharı seçmesinin nedeni olarak İsa'nın yakalanması üzerine "nadim olması" (pişman) gösterilir. Onun pişman olup kendini bir erguvan ağacına astığı söylenir. Bu söylenceye göre, erguvan beyaz çiçekleri olan bir ağaçken, Yahuda'nın bu eyleminden sonra kızarmıştır ⁶. Hristiyan resim sanatında bu intihar sıklıkla ele alınmıştır. Bazı sahnelerde ağaçta asılı Yahuda'nın yanına bir şeytanın gelip, onun içini açtığı ve küçük boyutlu bir adam olarak betimlenen ruhunu aldığı gösterilir (**G.3**). Genellikle çirkin ve korkunç bir biçimde betimlenen Yahuda'nın öyküsünün anlatıldığı bu resimler, ihanetin sonucunun nasıl olduğu konusunda bir mesaj verir.



G.3- Giovanni Canavesio, "Yahuda'nın İntiharı", y. 1492, Fresk, Notre Dame des Fontain Şapeli, La Brigue, Fransa
(Kaynak: https://www.wikiwand.com/en/File:Der_geh%C3%A4ngte_Judas.jpg)

⁵ **Kitabı Mukaddes**, Matta 27;3-5

⁶ (Çevrimiçi) <https://www.mepa.org.mt/judastree> 11 Mayıs 2017

Kutsal Kitap'ta sözü edilen öteki intiharlar daha az betimlenmişlerdir. Bunlardan biri, saçları kesilince gücünü yitiren Samson'un kendisinin de altında kalacağını bilerek gözlerini kör eden Filistinliler'in bulunduğu yapıyı yıkarak ölüme gitmesidir ⁷. Bu sahnenin ender betimlerinden biri Romantik sanatçı Gustave Doré'nin (1832-1883) resimlediği İncil'de karşımıza çıkar (G.4). Samson'un öyküsünü ele alan ressamlar çoğunlukla saçının kesilmesi ve gözlerinin kör edilmesi sahnelerini işlemişlerdir. Samson'un intiharı ise pek ele alınmamıştır. Bunun nedeni büyük olasılıkla diğer sahnelerin daha ahlaki mesajlar veriyor olmasıdır. Ayrıca bir yapının yıkılışıyla gerçekleşen bir intiharı göstermek de resimsel açıdan biraz zorlayıcıdır. Dolayısıyla kitap resimleri dışında pek resimlenmese de kendisiyle birlikte düşmanlarını da öldürerek ölüme gitmeyi seçen Samson'un intiharının, oç alma nedeniyle gerçekleştiği söylenebilir .

⁷ **Kitabı Mukaddes**, Hakimler 16;28-31



G.4- Gustave Doré, " Samson'un İntiharı", Holy Bible with Illustrations by Gustave Doré, London: Cassel, Petter, Galpin, 1866
(Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/gustave-dore/death-of-samson-1866>)

Kutsal Kitap'ta sözü edilen ama ender resimlenen intihar öykülerinden bir diğeri Abimelek'in taş atıp kafasını kıran bir kadının elinden ölmektense uşağına kendini öldürtmesidir. Bu öykünün ele alındığı bir Ortaçağ minyatüründe sol tarafta kulenin tepesinden taş atan bir kadın altta ise başına taş isabet eden Abimelek gösterilmiş; ama uşağın onu öldürmesi gösterilmemiştir (G.5).



G.5- Anonim, Abimelek'in Ölümü, y.1244-1254, Minyatür, The Morgan Library & Museum, NY, MS M.638 fol.14r (Kaynak: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/27/158530>)

19. yy.' da aynı konuyu resimleyen sanatçı Gustave Doré de başına taş isabet eden Abimelek'i uşağına yalvarırken göstermiş; ölümünün ne şekilde olduğunu vermemiştir (G.6). Kutsal Kitap'ta sözü edilen bu intihar, gurur nedeniyle gerçekleşen bir intihardır.



G.6- Gustave Doré, "Abimelek'in Ölümü", 1866, Holy Bible with Illustrations by Gustave Doré, London: Cassel, Petter, Galpin

(Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/gustave-dore/the-death-of-abimelech>)

Kutsal Kitap'ta geçen bir başka intihar öyküsü Davud'a ihanet eden Ahitofel'in kendini asmasıdır 9. Ahitofel, minyatürlerde Yahuda'ya benzer biçimde ağaçta asılı olarak gösterilir, şeytan da yanbaşındadır (G.7).



G.7- Anonim, "Ahitofel'in Ölümü", Book of Hours, y. 1500, Minyatür, The Morgan Library & Museum, NY, MS H.5 fol. 88v

(Kaynak: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/176/76991>)

Kutsal Kitap'ta yedi gün krallık yapan hain Zimri'nin de kral eviyle birlikte kendini yakarak intihar ettiği anlatılır 10. Ender resimlenen bu sahne bazı gravürlerde karşımıza çıkar (G.8).

9 **Kitabı Mukaddes**, II. Samuel 17; 23

10 **Kitabı Mukaddes**, I. Krallar 16:15-20



G.8- Anonim, "Zimri'nin Kendini Yakışı", Gravür, 19. yy., Özel Koleksiyon
(Kaynak: <https://www.alamy.com/stock-photo-zimris-revolt-8247258.html>)

Böylece Kutsal Kitap, iki farklı intihar nedeni sunmaktadır: hainler pişmanlıktan, gururlular da ya gururlarından ya da öç alma isteklerinden dolayı intihar etmektedirler. Yahuda'nın intiharı dışında kalan intiharlar genellikle kitap ressamı (minyatür sanatçıları ve illüstratörler) tarafından ele alınmıştır ve bunlarda Yahuda'nın aksine bir çirkinleştirme çabası görülmez.

Kutsal Kitap öyküleri dışında resimlenen bir intihar sahnesi erken Rönesans ressamı Giotto di Bondone'ye (1266-1337) aittir. Sanatçı intiharı ele alırken farklı bir neden ortaya koyar: umutsuzluk. Padua'daki Scrovegni Şapeli'nde alegorik "Umutsuzluk" figürünü kendini asmış bir figür olarak betimler (**G.9**). Böylece intihara dinsel anlayışın dışında bir bakış açısı getirir. İntihar artık gurur ya da ihanetin sonucu değildir, insanca bir nedeni de vardır. Ancak Giotto'nun umutsuz figürü bir kadındır. Giotto'nun resimlediği kadın figürü sıradan görünüşlüdür, şeytan da Yahuda resimlerindeki gibi onun ruhunu almak üzere gelmiştir.



G.9- Giotto di Bondone, "Umutsuzluk", Fresk, Capella Scrovegni, Padua
(Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_47_-_Desperation.jpg)

Böylece erken Rönesansla birlikte yapılmaya başlayan intihar eden kadın resimleri, yüzyıllar boyunca devam eder. Bu kadınlar tarihte sözü edilen kişilikler olup, tümü de güzel kadınlardır. Bunlardan biri Antik Roma tarihinde önemli bir figür olan Lucretia (İ.Ö.?-510), tecavüze uğramış ve intihar etmiştir. Erken Rönesans sanatçısı Sandro Botticelli (1445-1510) onun öyküsünü üç aşamalı olarak yansıtmıştır. Resmin sol tarafında Lucretia'ya saldıran Sextus gösterilmiş, sağ tarafta ise Lucretia canına kıymış olarak onu bulanların arasında betimlenmiştir. Sahnenin orta bölümünde ise Lucretia'nın cesedi göğsüne saplı bir hançerle birlikte üzerinde

Davud ve Goliath heykeli bulunan bir sütunun altında bir kadın kahraman olarak sergilenmektedir (G.10).



G.10- Botticelli, "Lucretia'nın Ölümü", y. 1500, Ahşap üzerine tempera ve yağlıboya, 83.8x176.8 cm., Isabella Steward Gardner Museum, Boston
(Kaynak: http://www.bostoniano.info/wp-content/uploads/2011/04/P16e20_c3_001_web.jpg)

Botticelli intihar sahnesini resimlemek yerine olayın başlangıcını ve sonucunu vermeyi yeğlemiştir. Onun betimlediği Lucretia dağınık saçları ve sade giysisiyle idealize edilmiş bir görünümünden uzaktır.

Yüksek Rönesans sanatçısı Raffaello Santi (1483-1520) ise Lucretia'yı ayakta dururken hançeri göğsüne saplamak üzereyken betimlemiştir (G.11). Tek göğsünü açıkta bırakan giysisiyle Raffaello'nun betimlediği Lucretia, estetik açıdan güzel ve zariftir.



G.11- Raffaello, "Lucretia", y. 1508-10, Çizim, 39.7x29.2 cm., MET, New York
(Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337075>)

Alman Rönesans sanatçısı Albrecht Dürer'in (1471-1528) Lucretiası da hançeri elinde ayakta durmaktadır ama çıplaktır (G.12). Havaya diktiği gözleri bir karar verme anı yaşadığını gösterir. Omuzlarına dökülen saçlarıyla Kuzeyin güzellik anlayışına uygun bir görünümüdür.



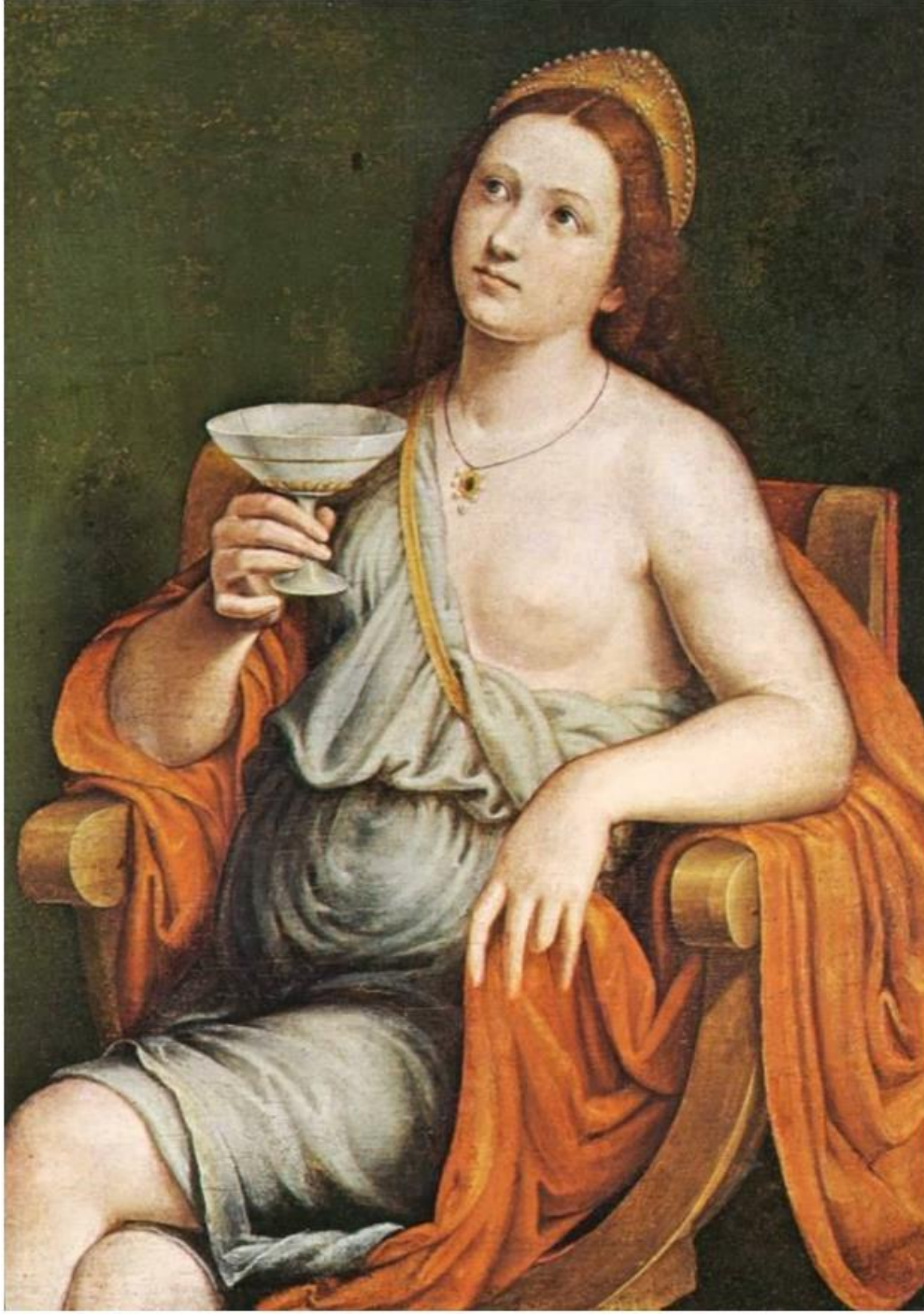
G.12- Albrecht Dürer, "Lucretia'nın İntiharı", 1518, Pano üzerine yağlıboya, 168x75 cm., Alte Pinakothek, Münih
(Kaynak: [https://www.wikiwand.com/en/The_Suicide_of_Lucretia_\(D%C3%BCrer\)](https://www.wikiwand.com/en/The_Suicide_of_Lucretia_(D%C3%BCrer)))

Romalıların eline düşmektense zehir içip intihar eden Kartacalı güzel Sophonisba (İ.Ö. 203) da ressamların sıklıkla betimlediği bir figürdür. Erken Rönesans sanatçısı Andrea Mantegna (1431-1506) onu zehir kadehini dudaklarına götürmüş olarak ayakta dururken giyinik olarak betimlemiştir (**G.13**). Bunun bir intihar anı olduğu pek belli değildir. Güzel giyimli, soylu bir kadının içki içmesi sahnesi gibi görünmektedir.



G.13- Mantegna, "Sophonisba", 1490'dan sonra, Ahşap üzerine tempera, 73x23 cm., National Gallery, Londra
(Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mantegna,_sofonisba.jpg)

Rönesans ressamı Giovanni Francesco Caroto (1480- y.1555) ise güzel Sophonisba'yı bir göğsü çıplak olarak bacak bacak üstüne atmış bir koltukta otururken betimlemiştir (**G.14**). Figürün elinde tuttuğu kadehle verdiği poz intihardan çok bir zevk anını akla getirmektedir.



G.14- Giovanni Francesco Caroto, "Sophonisba Zehri İçiyor", Ahşap üzerine yağlıboya, Museo di Castelvecchio, Verona
(Kaynak: https://www.settemuse.it/pittori_opere_C/caroto_giovanni_francesco/caroto_francesco)

Barok sanatçı Guercino (1591-1666) ise Sophonisba'yı üst tarafı tümüyle çıplak olarak betimlemiştir (G.15). Modelin sol elinde tuttuğu kadeh, yavaşça ellerinin arasından kaymaktadır. Sağ elini midesine götürüşünden zehri içtiği anlaşılmaktadır. Ancak öyküsünü bilmeden bu resme baksak bunun bir intihar sahnesi olduğunu anlamak zordur.



G.15- Guercino, "Sophonisba'nın Ölümü", 1630, Tuval üzerine yağlıboya, 97x79 cm., Özel Koleksiyon
(Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guercino_-_sofonisba_nuda.jpg)

Kendisini bir yılanla sokturarak intihar ettiği söylenen Mısır Kraliçesi Kleopatra (İ.Ö. 69-30) da pek çok ressamın ilgisini çekmiştir. Rönesans sanatçısı Giampietrino (1495-1521) onu tümüyle çıplak elindeki yılanla intihar ederken ele almıştır (**G.16**). Göğüs ucunu ısırarak yılan erotik bir ima gibidir¹¹.



G.16- Giampietrino, "Kleopatra'nın Ölümü", 16.yy., Pano üzerine yağlıboya, 73x57 cm., Louvre, Paris
(Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giampietrino_Death_of_Cleopatra.jpg)

Guido Reni (1575-1642) ise Kleopatra'yı çıplak göğsü üzerinde bir yılan tutarken betimlemiştir (**G.17**).

¹¹ Ron Brown, **The Art of Suicide**, London, Reaktion Books, s. 97



G.17- Guido Reni, "Kleopatra'nın Ölümü", y. 1639, Tuval üzerine yağlıboya, 124x94 cm., Sanssouci, Potsdam
(Kaynak: [http://pt.wahooart.com/@/8Y3G8V-Reni-Guido-\(Le-Guide\)-A-morte-de-Cleopatra](http://pt.wahooart.com/@/8Y3G8V-Reni-Guido-(Le-Guide)-A-morte-de-Cleopatra))

Barok sanatçı Guido Cagnacci (1601-1663) farklı bir sahne tasarlayarak onu bir koltukta otururken ölü bulan genç kızlarla çevrelenmiş olarak resimlemiştir (**G.18**). Ölü figürün estetik açıdan göze çirkin görünen bir durumu söz konusu değildir. Başını hafifçe yana düşmüş uyuyor gibi gösterilmiştir.



G.18- Guido Cagnacci, "Kleopatra'nın Ölümü", 1659-63, Tuval üzerine yağlıboya, 140x 159.5 cm.,
Kunsthistorisches Museum, Viyana
(Kaynak: <https://www.archaeology.wiki/blog/2013/10/10/was-cleopatra-beautiful-the-archaeological-evidence/>)

Rönesans'tan başlayarak giderek artan sayıda resmedilen erdemleri uğruna intihar eden bu kadın betimleri, estetik açıdan göze daha hoş gözürken bir yandan da intiharın kadınlara özgü bir şey, bir tür zayıflık gibi algılanmasını sağlar. Kadın güzelliğinin ön planda olduğu intihar sahneleri 14. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar sürmüştür.

Ancak 18. yüzyılda intihar, resim sanatında yine erkeklere özgü bir eylem olarak yer almaya başlar. Bu durumun nedeni Antik konulara yönelen Fransız Neo-klasik ressamlardır.

Louis André Gabriel Bouchet (1759-1842), "Genç Cato'nun Ölümü" adlı resminde İ.Ö. 95-46 yılları arasında yaşamış olan ve cumhuriyetçi değerlere bağlılığıyla tanınan senatörün intiharının

hemen sonrasını ele almıştır. Kılıcını kendine saplayarak intihar eden Cato hemen ölememiştir¹², yatağında yarı oturur durumdadır. Etrafında toplanan figürlerin ona doğru uzanan elleri, konunun dramatik etkisini arttırmaktadır (G.19). Fransız Devrimi öncesinde bu cumhuriyetçi figürün resmedilmesi, dönemin arayışına, ilgi alanına son derece uygundur.



G.19- Louis-André Gabriel Bouchet, "Uticalı Cato'nun Ölümü", 1797, Tuval üzerine yağlıboya, Ecole nationale supérieure des Beaux-art

(Kaynak: https://www.wikiwand.com/en/Louis-Andr%C3%A9-Gabriel_Bouchet)

Bu dönemde resmedilen bir başka figür de inancından ödün vermektense kendine sunulan baldıran zehrini içen Sokrates' tir (İ.Ö. ?-399) (G.20). Dönemin sanatçıların intihara yaklaşımı, soylu bir amaç uğruna intiharı seçen erdemli kişileri gösterip, idealler uğruna ölüme gidilebileceğini vurgulamaktır. Böylece intiharın "idealize edilmesi" yolunda ilk çabaların bu dönemde varolduğu gözlenir.

Bu idealizasyon çabası 19. yüzyılda meyvesini verecek, intihar bu yüzyılda yüceltilecektir. Dönemin intihar konusunu işleyen resimlerinde bu olguya farklı iki bakış açısı getirildiği görülür. Bu bakış açılarından biri, intiharı "romantik bir eylem" olarak ele almaktır. Bunun örneğini Henry Wallis'in (1830-1916) "Thomas Chatterton'ın Ölümü" adlı resminde görürüz

¹² Plutarkos'un anlattığına göre; Cato, kılıcının açtığı yaradan bağırsakları dışarı çıkmış bir halde yatağının üzerine düşmüştür. Ayrıntı için bkz. Plutarch, *Life of Cato*, 72.2

(G.21). Thomas Chatterton (1752-1770) daha 18 yaşındayken arsenik içerek intihar eden bir şairdir. Genç yaşında eski parşömen kağıtlara Thomas Rowley adlı Bristollü bir 15. yy. keşişinin elinden çıkma gibi görünen şiirler yazmış, bu sahtekarlık sonradan keşfedilmiştir ¹³. Wallis resmi sergilerken Marlowe'un Dr. Faustus'undan şu dizeleri ilişirir : "... Kesildi tam düzgün büyüyemeden dal/yakıldı Apollon'un defne dalı..." Resim sergilendiğinde bir sansasyon yaratır ¹⁴.



G.20- Jacques Louis David, "Sokrates'in Ölümü", 1787, Tuval üzerine yağlıboya, 129.5x196.2 cm., MET, New York

(Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Death_of_Socrates_\(Jacques-Louis_David\)#/media/File:David_-_The_Death_of_Socrates.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Death_of_Socrates_(Jacques-Louis_David)#/media/File:David_-_The_Death_of_Socrates.jpg))

¹³ (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Chatterton> 15 Mayıs 2017

¹⁴ (Çevrimiçi) <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wallis-chatterton-n01685> 15 Mayıs 2017



G.21- Henry Wallis, "Thomas Chatterton'ın Ölümü", 1856, Tuval üzerine yağlıboya, 62.2x 93.3 cm., Tate Britain, Londra

(Kaynak: https://www.wikiwand.com/en/The_Death_of_Chatterton)

Resimde tavan arasındaki mütevazı odadaki yatağa uzanmış yatan genç şairin bir kolu, İsa'nın mezara konuluşunu konu alan resimlerde olduğu gibi aşağı sarkmakta, beyaz cildi ölü olduğunu göstermekte, yerdeki zehir şişesi de bu ölümün nedenine işaret etmektedir. Yanıbaşındaki sandığın içindeki şiirleri yırtılmış, ayak ucundaki masada duran şamdandaki mum sonuna kadar yanıp bitmiştir. Bunlardan anlaşıldığına göre Chatterton bütün gece mum ışığında şiirlerini okumuş, sonra bunları yırtmış ve zehri içmiştir. Sabah olduğunda artık ölüdür. Penceresinde duran gül saksısındaki gül gibi solmuş, yaprakları savrulmuştur.

Bir aziz gibi gösterilen şairin ölümünün ardında yatan nedenler çokça tartışılmış, ekonomik ve toplumsal açmazlar üzerinde durulmuştur. Ancak konumuz açısından ilginç olan onun neden öldüğü değil, ölümünün nasıl yansıtıldığıdır. Burada intiharın idealize edilmesiyle karşılaşırız. Ancak bu idealizasyon kahramanlığa dayalı bir idealizasyon değildir. Resme baktığımızda romantik bir ölüm sahnesi görürüz. Kan yoktur, ceset uyuyor gibidir, gövdenin kendini bırakışı kolun aşağıya sarkmasıyla verilmiştir. Şairin genç yüzü, gövdesinin zarif bükülüğü ve kullanılan renkler ile "güzel" bir intihar sahnesi yaratılmıştır. Estetik açıdan bir idealizasyon söz konusudur. Önceki yüzyılların intihar eden güzel kadın resimlerinden farklıdır bu resim, çünkü eski ressamlar onların intihar etme yolundaki karar anlarını gösterir. Yılan, zehir, hançer ele alınmış, ölüme giden yola çıkılmıştır ama modeller henüz canlıdır. Wallis'in resmi ise eylemin sonucunu gösterir; yatağında yatan ölü bir gövde... Ancak bu gövde, estetik açıdan son derece çekicidir.

İntihar eden genç imgesinin böyle idealize edilmesinde Johann Wolfgang von Goethe'nin (1749-1832) 1774'te yayınladığı *Genç Werther'in Acıları* romanının payı olduğu düşünülebilir. Berman'a göre; bu romandaki Werther karakteri moda haline gelmiş, kıyafeti mimikleri hatta intiharı taklit edilmeye başlanmıştır¹⁵. Dolayısıyla 18. yüzyılın son çeyreğinden itibaren intiharın pişman olan hainler ve gururlulara ya da erdemlilere değil, romantik aşıklara da özgü bir eylem olarak algılanmaya başlandığını söyleyebiliriz. Ancak aksini iddia edenler de vardır. İngiltere'de Wertherizm'den uzak kalındığını düşünen Gates, o dönemde yapılan eleştirilerden yola çıkarak Wallis'in resminin de yapıldığı dönemde nasıl ölmemesi gerektiğini gösteren bir örnek olarak görüldüğünü söyler¹⁶. Acaba gerçekten öyle midir? Bunu anlamak için o dönemde yapılmış başka resimleri de incelemek gerekir.

Nitekim Wallis gibi Pre-Raphaelite bir sanatçı olan John Everett Millais (1829-1896) Shakespeare'in boğularak ölen ünlü Ophelia karakterini 1852'de hiç de estetik olmayan gerçekçi bir ölüm olarak betimlemişti (G.22). Suda yatan, ağzı ve gözleri aralık Ophelia figürü gerçekçi ama estetik açıdan güzel görünen bir figür değildir¹⁷. Oysa Wallis'in gözleri kapalı uzanmış yatan Chatterton figürü estetik bakımdan gayet çekici bir figürdür. Böylece aynı akımın sanatçılarının ölümü ele alırken iki farklı tutum içinde olduğunu söyleyebiliriz. Wallis estetiği, Millais ise gerçekçiliği ön plana almaktadır. Ancak Ophelia'nın ölümünün bir intihar olmadığı, kaza sonucu olduğu unutulmamalıdır. Oyunda kraliçenin ağzından anlatılan bu ölüm Ophelia'nın tırmandığı dalın kırılması sonucunda ırmağa düşmesiyle gerçekleşmiştir¹⁸.

¹⁵ J. Berman, **Surviving Literary Suicide**, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, s. 26

¹⁶ B. Gates, **Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories**, Princeton University Press, 1988, s. 25.

¹⁷ S. Özer Pınarbaşı, "Batı Resminde Ophelia Betimleri", **Sanat Tarihi Yıllığı**, Sayı XVI, 2003, s. 112

¹⁸ W. Shakespeare, **Hamlet**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1946, IV; VII



G.22- John Everett Millais, "Ophelia", 1851-2, Tuval üzerine yağlıboya, 76.2x111.8 cm., Tate Britain, Londra
(Kaynak: [https://www.wikiwand.com/en/Ophelia_\(painting\)](https://www.wikiwand.com/en/Ophelia_(painting)))

Dolayısıyla Wallis'in Chatterton'ı, bir intihar betimi olarak estetik görünümü ile intiharın yüceltilmesinin bir örneğidir. Bu yüceltmenin düşünsel temeli, çağın intihara farklı bakışında yatar. Nitekim Honoré de Balzac (1799-1850) 1831'de yazdığı *La Peau de Chagrin* adlı yapıtında "...Her intihar melankolinin yüce bir şiiridir..." demiştir¹⁹.

Böylece sanatta hainlerin, gururluların, umutsuzların, erdemli kadınların başvurduğu bir yöntem olan intihar, neoklasik dönemde önce idealleri uğruna ölümü seçen kahramanlara özgü bir eylem haline gelmiş, romantik dönemde ise Goethe ve Balzac gibi edebiyatçıların da desteğiyle idealize edilmiştir. Ancak bu idealizasyon, soylu amaçlar uğruna ölümü seçen kahramanlara özgü bir idealizasyon değildir, romantizme özgü biçimsel bir idealizasyondur.

19. yüzyıl ressamlarından Eduard Manet (1832-1883) ise başka bir bakış açısıyla intiharı ele alır. Onun 1877-1881 yıllarına tarihlenen "İntihar" adlı resmi yatağında kendini vurmuş bir figürü gösterir (**G.23**). Yüzünü göremediğimiz, kimliğini bilmediğimiz, neden intihar ettiği belirsiz olan bu figür, yalnızca intiharın bir gösterimidir, başka bir mesaj vermez. Bir yokoluş ve bir sonu gösterir, yoruma açık değildir. Manet burada adeta intihar eylemini bütün çıplaklığıyla

¹⁹H. Balzac, *La Peau de Chagrin: Etudes Sociales*, Paris, 1838, s. 15.

bir eylem olarak ortaya koymak istemiştir. Yüceltme, estetik idealizasyon söz konusu değildir. Realizm akımıyla İzlenimcilik akımı arasında bir geçiş dönemi sanatçısı olan Manet, intiharı izleyiciye bir gerçeklik olarak gösterir, yorum yapmaz. Sanatçının bu konuda getirdiği bir yenilik, intihar edenin kimliğinin bilinmemesidir. O zamana kadar mitolojiden, Kutsal Kitap'tan, tarihten, sanat çevresinden kişilerin intiharları resimlere konu edilmişken, artık anonim bir intihar resmiyle karşı karşıya kalırız.



G.23- Eduard Manet, "İntihar", 1877-1881, Tuval üzerine yağlıboya, 38x46 cm., Foundation E. G. Bührle, Zürih
(Kaynak: <http://www.manet.org/le-suicide.jsp>)

İki dünya savaşının yaşandığı 20. yüzyılın sanatçılarında da intihara iki farklı bakış gözlenir. Bu bakış açılarından biri Otto Dix (1891-1969) ve George Grosz (1893-1959) gibi intiharı pek ciddiye almayıp, karikatürize etmektir. Dix'in yapıtı, dar bir odada kendini asmış bir adamı gösterir. Adamın karşısında da paltosu ve şapkası asılıdır. Ruhunu ise sandalyede oturmaktadır ve yüzü gülümser gibidir (G.24).



G.24- Otto Dix, "İntihar", 1922, Özgün Baskı, Özel Koleksiyon
(Kaynak: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/259.2004/>)

Grosz'un resminde de aynı karikatürize etme özelliği görülür. İntihar eden adamın nasıl öldüğü pek belli değildir. Bir genelev sokağında yerde yatmaktadır (G.25). Savaşın ardından sanatçıların intiharı artık sıradan insana özgü bir gündelik yaşam gerçeği olarak gerektiğinde karikatürize edilebilen olgu halinde ele aldıkları görülür. Ölenlerin kimliği de belirsizdir, onlar hem hiç kimse hem de herkeştir.

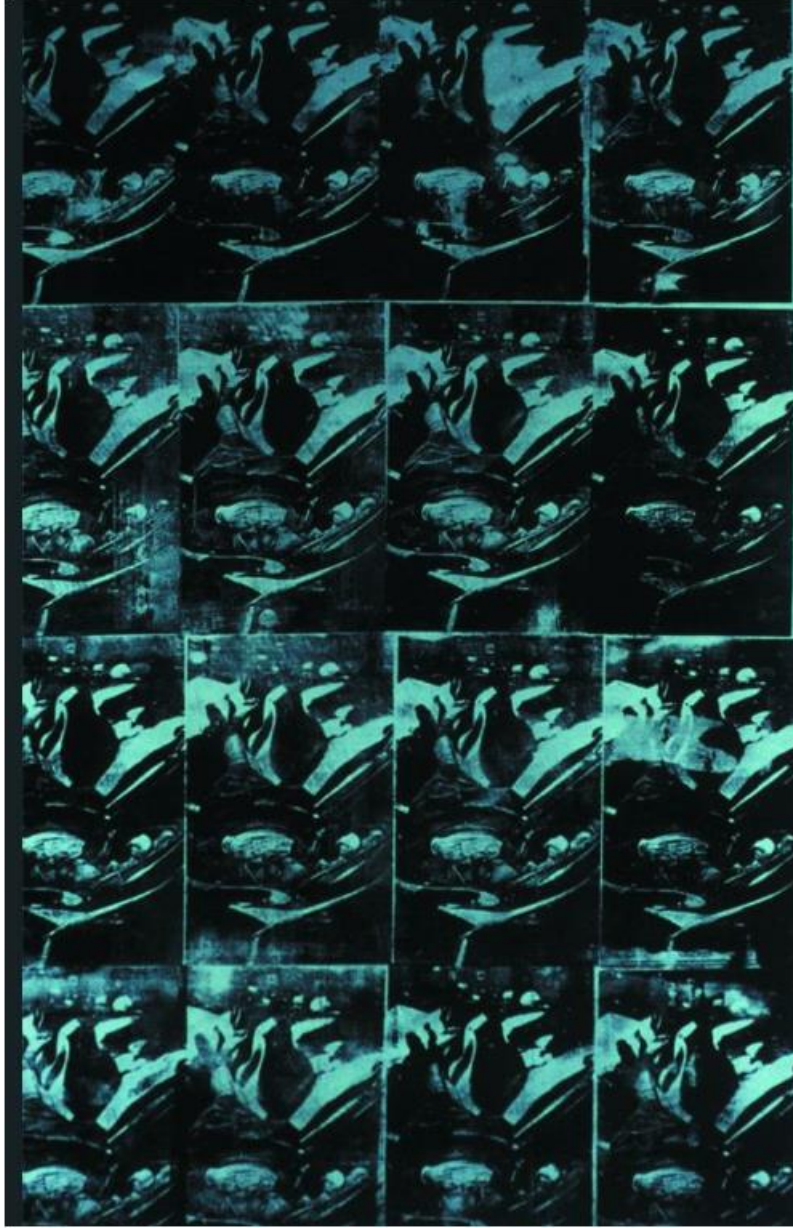


G.25- George Grosz, "İntihar", 1916, Tuval üzerine yağlıboya, 100x77.5 cm., Tate Modern, Londra
(Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/grosz-suicide-t02053>)

20. yüzyıl sanatçısının intihara öteki bakış açısı ise sıradan bir insanın intiharını ikonize etmektir. Nitekim Camus; "...intihar ediminin yüreğin sessizliğinde tıpkı büyük bir yapıt gibi hazırlandığını..." söylemiştir 20. Andy Warhol'un 1962 tarihli yapıtının (G.26) kaynağı 1947 tarihli bir fotoğrafıdır ve Life Dergisi'nde haftanın fotoğrafı olarak yayınlanmış gerçek bir intihar fotoğrafıdır (G.27). Fotoğrafta görülen Evelyn McHale, New York'taki Empire State binasından

²⁰ A. Camus, **a.g.e.**, s. 16

atlayarak 5. Cadde'de park etmiş bir arabanın üzerine düşmüştür. Düştüğünde eldivenli eliyle boynundaki inci kolyeleri tutan pozu, şık giysisi, bozulmamış makyajı ile estetik açıdan özenle tasarlanmış bir fotoğraf gibi görünmektedir. Fotoğraf tarihinde en güzel intihar diye bilinen bu anı yakalayan fotoğrafçı Robert C. Wiles'tır ve fotoğraf ikonik bir fotoğrafa dönüşünce Warhol, onu ipek baskı tekniğiyle çoğaltıp, kola şişeleri ya da Campbell çorba konservelerini gösterdiği diğer resimlerine benzer bir günlük kullanım nesnesi gibi sunar bize.



G.26- Andy Warhol, "İntihar (Düşmüş Ceset)", 1962, Serigrafi, Adelaide de Menil Koleksiyonu, New York
(Kaynak: <https://fashionculturesparsons.files.wordpress.com/2015/04/suicide-fallen-body.jpg>)



G.27- Robert C. Wiles, "En Güzel İntihar", Haftanın Fotoğrafi, 12 Mayıs 1947, Life Magazine
(Kaynak: https://www.wikiwand.com/en/Evelyn_McHale)

20. yüzyıl ressamının imgeleminde intihar artık gurur, umutsuzluk ya da soylu amaçlar uğruna işlenecek bir günah (!) değil, sıradan insanın yaşamının sonlanmasının bir yoludur o kadar. Estetik de olabilir, karikatürize de edilebilir, günlük yaşamın ikonuna da dönüşebilir. Camus'nün intiharı, yaşamın yaşamaya değip, değmeyeceği sorusunun yanıtı olarak ortaya koyması gibi sanatçı da fazla yorum yapmadan bu soruyu "değmeyecek" diye yanıtlayıcı göstermektedir bize yalnızca²¹.

²¹ İntihar temasının Türk edebiyatında ele alınmasına karşılık Türk resminde örneğine rastlanmamıştır.

Kaynakça/References

- AQUINAS, Thomas, **Summa Theologiae 2a2ae**, question 64, article 5 BALZAC, Honore de, **La Peau de Chagrin: Etudes Sociales**, Paris, 1838.
- BERMAN, Jeffrey, **Surviving Literary Suicide**, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999.
- BROWN, Ron, **The Art of Suicide**, London, Reaktion Books, 2001.
- CAMUS, Albert. **Sisifos Söyleni**, İstanbul, Can Yayınları, 2010.
- ERHAT, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1978.
- GATES, Bill, **Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories**, Princeton University Press, 1988.
- Kitabı Mukaddes**, İstanbul, Kitabı Mukaddes Şirketi, 1997
- ÖZER-PINARBAŞI, Simge, "Batı Resminde Ophelia Betimleri", **Sanat Tarihi Yıllığı**, XVI, 2003, s.107-122
- SHAKESPEARE, William, **Hamlet**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1946.
- <https://ethicsofsuicide.lib.utah.edu/selections/thomas-aquinas/> Erişim Tarihi: 11 Mayıs 2017
- <https://www.mepa.org.mt/judastree/> Erişim Tarihi: 11 Mayıs 2017
- <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Chatterton> Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2017
- <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wallis-chatterton-n01685> Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2017

Submission	:	June, 22, 2018
Accepted	:	July, 1, 2018

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0011

Analysis of the Motives and Symbols of the Khatun's Pendant from the Hermitage Museum's Golden Hun Treasure Collection*

Gözde Sazak**

Irina. P. Zasetzkaya***



orcid.org/0000-0002-4845-2300

Abstract

As the famous historian Zeki Velidi Togan asserts, concrete materials are of great importance in history for their role in determining and endorsing written sources. These tangible materials are for the most part appear to be archeological artifacts or monumental buildings. Cognitive anthropology and cognitive psychology enables us to analyze the metaphysical background of these archeological artifacts through examination of motifs and symbols of the period along with the culture they belong to. In this article, as an example of "Gender Studies Archive", we will examine the pendant (колл) (Hermitage State Museum inventory record:1948/1), which is a part of Golden Hunnic Khatun's treasure coincidentally found in a necropolis in Verkhne-Yablchnoe near Verhne- Kurmoyars in Volgograd (Oblast) region in 1902. The analysis of the metaphysical background of the symbols on this treasure through cognitive anthropology and cognitive psychology and has brought about the such important results. One of them is this object proves that women were valued highly in the 5th- and 6th centuries by the Huns.

Keywords

Hun Khatun Temple • Hermitage Museum • Cognitive Archaeology • Motif and symbols analysis

Ermitaj Müzesi Koleksiyonundaki Altın Hun Hazinesinden Hatun Şakak Süslemesi Motif ve Sembol Analizi

Öz

Tarih yazıcılığında ünlü bilgin Zeki Velidi Togan'ın da öne sürdüğü gibi, somut malzemeler çoğu zaman belirleyici ve yazılı kaynakları tamamlayıcı, büyük öneme sahiptir. Bu somut malzemeler çoğunlukla arkeolojik buluntular veya anıtsal eserlerdir. Arkeolojik buluntuların

*We would like to thank Assoc. Prof. Dr. Akif Farzaliev, Dr. Ekatarina Shablavina and St. Petersburg State Hermitage Museum's Golden Hun Treasures and Blessed Meanings Project Team for their help and support. The IU & Hermitage Museum St. Petersburg State Hermitage Museum's Golden Hun Treasures and Blessed Meanings Project has been realized with financial support of Istanbul University Scientific Research Projects Unit (Project No: SUA-2017-20186) and Başakşehir Municipality.

** **Correspondence to:** Gözde Sazak (Dr.), Istanbul University Research Institute of Turkology, İstanbul Turkey. Email: gozde.sazak@istanbul.edu.tr

*** Irina P. Zasetzkaya (Dr.), Hermitage Musuem.

To cite this article: SAZAK, Gozde, ZASETSKAYA, Irina P., "Analysis of the Motives and Symbols of the Khatun's Pendant from the Hermitage Museum's Golden Hun Treasure Collection", **Art Sanat**, 10, 2018, s. 269– 279.

ıkarıldıkları dönem, ait oldukları kültür ve buluntular üzerindeki motif ve semboller; o kültürün sanatsal czmlemesini yapmakla beraber idrak antropoloji ve idrak psikoloji bilim dalları ile arka planlarını analiz etmemizi sağlamaktadır. Bu makalede; “Cinsiyet alışmaları Arşivi” ne bir örnek olarak, 1902 yılında Volgograd Bölgesi (Oblast) Verhne-Kurmoyarsk kasabası yakınlarında Verhne-Yablono köyünde bir mezarlıkta (necropol) tesadüfen bulunmuş olan Altın Hun Hatun hazinesi parçası, pandandifi (klpt) (Ermitaj Devlet Müzesi envanter kayıt no:1948/1) idrak antropolojisi ve idrak psikolojisinin ışığı altında ele alınacaktır. Bu analizler sonunda elde edilen önemli sonuçlardan biri 5-6. yüzyıllarda Hatunun Hun kültüründe ne kadar yüksek değer sahip olduğudur.

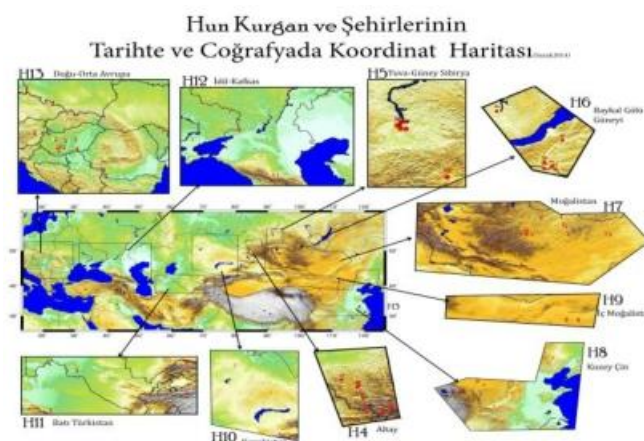
Anahtar Kelimeler

Hun Hatun Kurganı • Ermitaj Müzesi • İdrak Arkeolojisi • Motif ve sembol analizi

The State Hermitage Museum St. Petersburg, Russia

The State Hermitage Museum, located in St. Petersburg, Russia is the world's first and the third most important museum in the world with its collections of archeological artifacts¹. The history of Hermitage Museum stands alongside major museums such as the Louvre or British Museum in terms of its significance. A great majority of the works found in the archaeological excavations and field works carried out in the geography of Turkistan since the Tsarist period, which is of great importance for pre-Islamic Turkish culture and art, is preserved, exhibited or stored in The Hermitage Museum.

The Hermitage Museum has more than 30 exhibition halls where pre-Islamic Turkish cultural artifacts are exhibited. The artifacts in these exhibition halls were extracted from a wide geography extending from the coasts of Manchuria to the Danube River, where the ancient Turkish state and tribes lived in the Turkish state and along its borders. The historical periods to which the finds belong, began as early as 1200 B.C. And continued uninterrupted until 1400-1500 A.D. These finds are exhibited in Hermitage distributed in various exhibition halls and departments.



F.1-Coordinate map of Hun Burial Mound and city in history and geography (Sazak Achieve, 2014)

There are two treasury rooms in Hermitage: first one is Golden Treasury Room and second one is Diamond Room. *The St. Petersburg State Hermitage Museum's Golden Hun Treasures and Blessed Meanings Project (2015-2017) was held in Golden Treasury Room and the Project determined, investigated and published of these artifacts.*

¹ **The Hermitage : The History of The Buildings and Collections**, Eds, Mikhail Piotrovsky, St. Petersburg, Alfa-Colour Art Publishers, 2001, pp.3-10; “Эрмитаж” (Ermitaj: Ermitaj Maddesi) // **Энциклопедический словарь Эрдан-ййценешение** (Entsiklopediceskiy slovar) Eds. К. К. Арсенева Е. Петрушевокова (К. К. Arseneva. E.E. Petruşevokova), Том XLI, Санкт-Петербург, Санкт-Петербург 1904.

The team led by Dr. Sazak and Dr. Zasetzkaya examined the historical, archeological and cultural aspects of The Golden Hun Treasures through ninety six artifacts of the collection.

As the famous historian Z.V Togan asserts², concrete materials are of great importance in history for their role in determining and endorsing written sources. These tangible materials for the most part appear to be archeological artifacts or monumental buildings. Cognitive anthropology and cognitive psychology enables us to analyze the metaphysical background of these archeological artifacts through examination of motifs and symbols of the time period along with the culture they belong to. In this article, as an example of “Gender Studies Archive”, we will examine the pendant (копѣ) (Hermitage State Museum inventory record:1948/1) ³ (Picture 1), which is a part of Golden Hunnic Khatun’s treasure coincidentally found in a necropolis in Verkhne-Yablchnoe near Verhne- Kurmoyars in Volgograd (Oblast) region in 1902. Prior to that, emphasis should be made regarding Civilization in terms of Cognitive Antropology in order to better understand both the traditions and metaphysical background of Turkish motives and symbols.

Civilization

Civilization: Political, economic, social, faithful and intellectual institutionalization of the safety paradigms of social unity -constituenting the individual’s consciousness and subconscious and expressed through all figures, same symbols and motifs⁴.

From the earliest times, the Turkish civilization has succeeded in taking power from a metaphysical unity based on its own power circle. The symbolic narrative of this metaphysical union lies in the motifs and symbols of the treasure we have studied in this work.

There are three main elements that determine the identity of every civilization:

1. At the heart of every civilization is a belief system. This belief system has a sense of social justice. There are some unfulfilled social rules brought by this understanding of social justice. The integrity of these three constitutes the identity of this civilization. For example; In Turks, throughout history and even today, military service has been recognized as a national

² Zeki Velidi Togan, **Tarihte Usûl**, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1985.

³ OAK: OtçetiArheologičeskoyKomissii (Data from Archeology Comission) za 1902 g., Spb., 1903. pp.126-127. İbrahim Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, İstanbul, 2010, p.16.

⁴ İbrahim Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, İstanbul, 2010, p.10.

debt. This is a non-written but very solid reflection of character. The fact that no girl is given to young people who do not attend is a social indicator of this character.

2. The personality of a civilization is dominated by the outsider, the clothes he wears, the motifs and symbols he uses. All the motifs and symbols in the treasury of this book are examples. The Kut-Power section of our book has been examined in more detail.

3. The past sensation, which arises from the spirituality of a civilization and is embodied in its action, reveals the identity of ink from the actions of that future civilization. For example; The protection and care of the individuals of other oppressed nations (such as the Syrians) without regard to self interests are the most feminine features of Turkish civilization. This feature is seen in Western civilization, but only when they have interests and protect individuals of their choice.

It has been found that three of the Kurgan Area we focus on during the Turkish cultural studies were surprisingly embroidered with the same motif and symbolic array in archaeological finds, although they were selected at different times in different geographical regions. The Turkish civilization has carried the safety paradigm that it had made hundreds of years ago and the spiritual basis of this paradigm almost as a main item of its identity to today's Republic of Turkey.

We can understand that the Kut-Power concept sanctifies similar social abstract concepts that today also remain such as the saying 'kutlu olsun which translates to 'be blessed'. Today we can match almost all of the social phenomena we celebrate with happiness to the motifs and symbols we used in the past.

In short, we can define Kut-Power as such: Kut, by penetrating the abstract concepts in the mind - renews and immortalizes the individual in the direction of his endeavor, and makes it possible for that person to be blessed in every setting and reach the highest level of evolutions

This level is a "blessed" individual civilization (being a civilized human being) that is reached by the identification of one's own individual safety paradigms and fixed in his identity. There are many blessed people that we can give an example in Turkish history. Attila is the blessed person of the time in the subject our book.

So what type of wife did a Turkish Hakan have?

How did the Turkish feminine character find its place in this civilization?

We can easily say that the core family structure takes the first order if we need to rank among the abstract values which enable the people who have individual civilization to

5 For more information please look at chapter 3: Gözde Sazak, **Türk Sembolleri**, İlgili Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2014.

establish civilizations in the process of the development of the Turkish Common National Memories for thousands of years.

The Turks have a paternal family structure; There is only a democratic custody of your father's wife and children. The mother's siblings and father's siblings equally prevail. Nobility can only be complete if it comes from two societies. *Women have a share of arms, heroism as much as men. Women can take the role of ruler, governor, manager.*

The fact that women have equalities not seen in other civilizations of the same period is one of the solidarity qualities of the Turkish nuclear family and it is an indispensable element. In this way, the holy Turk family is the founding element of social support as one of the basic security paradigms of Hun civilization. In this situation, it is necessary to examine the family situation more deeply in Turks.

The Treasure's Anthropological Analysis

According to Zasetzkaya, this ornament- pendant, is an object uniquely belonging to the Hunnic period. Six golden **pendants** were excavated with other treasures in the steps in Southern Russia and one was found in Central Asia. They have an ecliptic shape with a flat surface and framed with height up to 2mm on back side. Except the top part, the entire object is embowered by pendulums (18-26). The body of these pendulums is groomed and pyramid-shaped granules form triangles to complete its round tips. The front face of the pendant is completed with amber that are soldered and placed inside 10 nests on each pear. The gaps between the nests and the sides of the oval are decorated and encircled with triangles that are formed by granules. It is also ornamented with a filigreed gold. On the back side of the *pendant* there appears to be animal figures which are also soldered by granulation technique⁶

⁶И.П. Засецкой, **Золотые украшения гуннской эпохи**, Санкт-Петербург 1975, pp.14



F.1-2-Front and back sides of Golden Hun Khatun's pendant
(Sazak-Zasestkaya Archiev, 2017)

Cognitive Anthropology is a new and developing discipline of cognitive psychology. We can list the common issues of cognitive anthropology and cognitive psychology because it is an interdisciplinary science fiction.

Perception

How individuals perceive the world, more precisely the world in our minds

Classification

How we shape and use it after we have absorbed the information.

Logic

How perception and logic are separated from each other during the formation of ideas.
How our thoughts form, our minds organize and classify the thought (organize)

Memory

How we store our knowledge and use it when we need it

Language

How did this skill, which belongs only to humans, develop and what got us into it. Culture:
People are social entities. What is at the core of the common behaviors we have developed
and how these behaviors shape us.



F.3- Pendant
(Made by Sazak as experimental Archaeology)

Back Side of the Pendant

Cognitive analysis

The "life continuity protocol", which is an extension of the safety paradigms of the Turkish (Hun) civilization, combines all layers of meaning in the motifs and symbols embodied in this object. That is to say, two meanings can be drawn inside the number and number of stones seen on the front face.

The number '10' symbolizes a Khatun, and a woman who is faithfully married to her husband. So the figure 10 shows that loyalty and commitment are imperfect⁷.

Here in the second example we have the garnet stones and the granular triangles between them are arranged in four directions forming the motif

It is not. The total of 10 garnet stones in the front side represent the hierarchical management unity over the geography of the state as it depicts the four directional motifs that both symbolize Khatun's loyalty and the second blessing.

These two meanings are symbolized inside; The emphasis is on the importance of the Turkish family structure based on reciprocal loyalty as a core element in the integrity and continuity of the state.

On the back side of the temple ornament is a tree of life, birds / eagles, deer, goat and wolf motifs made of granules. The fact that the rear surface is enclosed in a concave frame is the representation of the sky dome or dormitory. If we consider the shape of this picture as a dome, the spiritual roof that preserved the state; As a homeland, depicts the spiritual roof that protects the core families.

Hence the rear face; The concave dome / resemblance of the dormitory and the reason it is a hiding party and reflects the spiritual dimension of the state continuity protocol. It is portrayed in the motif of the tree of life, in which the life of the world is beneath the sky dome (in the form of a concave), that it is born under the auspices of the Sky God, and is also connected to the Sky God. In the "Family" section of our book, the dome-dormitory and state-family relationship are explained in detail.

In other words, the mind structure that can grasp all abstract concepts is symbolized by the tree of life motif. While the concept of loyalty, which is the secret of life and the state of the state, is depicted by deer-goat motives, it is symbolized by the wolf motif which is the ability

⁷A. K. Malayev, **ОЮ И О И**, Алматы 2004, pp.38,85,87,205, pp.418.

⁸The relation between dome&yurt and state&family is detailed in the "Family" chapter of our book, *Zasetskaya-Sazak, St. Petersburg Ermitaj Devlet Müzesindeki Altın Hun Hazinesi ve Kutlu Manalar*, İstanbul 2017.

to practice practical facts by analyzing the abstract concepts that are perceived. The eagle that we see at the top of the tree of life symbolizes the fairness and dominance of the person (who may be the chick) who has endured the difficulties with his loyalty and who has the ability to reach high cognition, and that the state is the eye that holds the sword.

As a result; In addition to the above analyzes, we can specify in this temple ornament, which is the most important part of the Huns Treasury, that this object, which completes a whole with its front and back faces, is itself a symbol in itself. It depicts the family as *a large family under the roof of the state* with a figure of ten on the front and four directional motifs, while the dynasty depicts the family as a core family on the back.

Hakan symbolizes the eagle, the lady is the tree of life, the girls are deer-goat, and the boys are wolves. They represent the mutual loyalty of the front and back faces in a row, the dynastic family and the people giving back their backs, and this integrity represents the blessing of the blessing with the pendulums that symbolize the sun's rays (hun / gun / day) around the whole. In other words, this object alone is celebrated by the blessed Turkish State and the blessed Turkish Dynasty family.

References/Kaynakça


- KAFESOĞLU, İbrahim, **Türk Milli Kültürü**, Ötügen Yayınları, İstanbul, 2010.
- MALAYEV, A.K, **ОЮ И О И**, Алматы 2004.
- OAK - Otçeti Arheologičeskoj Komissii.
- QUIGLEY, C., **Weapons Systems and Political Stability A History**, WDC, 1983.
- The Hermitage : The History of The Buildings and Collections**, Ed. By Mikhail Piotrovsky, St. Petersburg, Alfa-Colour Art Publishers, 2001.
- Эрмитаж” (Ermitaj: Ermitaj Maddesi) //Энциклопедический словарь Эрдан-**ййценшение** (Entsiklopedičeskiy slovar) Ed: К. К. Арсенева Е. Петрушевокова (К. К. Arseneva. E.E. Petruşevokova), Том XLI, Санкт-Петербург , Санкт-Петербург 1904.
- TOGAN, Zeki Velidi, **Tarihte Usûl**, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1985.
- ЗАЩЕЦКОЙ, И.П., **Золотые украшения гуннской эпохи**, Санкт-Петербург 1975.
- ZASETSKAYA, İrina P., "Polihromnie izdeliya gnskogo vremeni iz pogrebeniy Nijnego Povolj'ya", **Arheologičeskiy sbornik**, С. X, 1968.
- ZASETSKAYA, İrina P.; SAZAK, Gözde., **St. Petersburg Ermitaj Devlet Müzesindeki Altın Hun Hazinesi ve Kutlu Manalar**, Ed: A. Farzaliev, Klon Yay., İstanbul 2017.

Başvuru	:	18.06.2018
Kabul	:	02.07.2018

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0012

İki Minyatürde Üç İstanbul Genci: 17. Yüzyıl Çarşı Resminde Gençlerin Giyimine Dair Tespitler

Fikret Turan*

 orcid.org/0000-0003-3532-3910

Öz

17. yüzyıl ortalarında çizilmiş kıyafet minyatürlerinden oluşan ve Manchester John Rylands Kütüphanesinde saklanan albümde bulunan iki minyatürde bulunan üç İstanbul gencinin giyim kuşamına dair kimi özellikler dönem şiirine de yansımıştır. Şiirde yansıtılan bu bilgiler kullanılarak dönemin gençlik giyiminde görülen *atlas kaftan ve şalvar*, *civankaşı sarık*, *kerrāke*, *sevāyī kaftan*, *levendāne* ve *Abaza kesim* gibi moda unsurları belirlenmiş ve böylece minyatür ile edebiyat ilişkisinin önemi vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı minyatürü • 17. yüzyıl çarşı resmi • Osmanlı gençlik modası • Atlas elbise • Civankaşı sarık • Kerrāke • Sevāyī kaftan • Levendāne ve Abaza kesim

Three Istanbul Youths in Two Miniatures: Elements of Youth Costumes in 17th-Century Market Paintings

Abstract

Various elements of clothing and costumes of three Istanbul youths represented in two 17th-century miniatures are also mentioned in poetry of the same period. The miniatures are found in an Ottoman miniature album kept in the John Rylands Library, Manchester, England. By using relevant data from period poetry, we determine several elements of youth fashion, such as *Atlas kaftan* and *şalvar* (silk sateen kaftan and shalwar), *civankaşı sarık* (jiwaankashi turban), *kerrāke* (a type of surcoat), *sevāyī kaftan* (type of silk kaftan), and *Levendane* and *Abaza* styles (types of slim-cut dresses). This analysis emphasizes the significance of the relationship between poetry and painting.

Keywords

Ottoman miniature • 17th-century popular Ottoman costume miniatures • Ottoman youth fashion • Atlas kaftan and shalwar • Civankaşı turban • Kerrāke surcoat • Sevāyī kaftan • Levendane and Abaza styles

* Fikret Turan (Prof. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi ve Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul Türkiye. Eposta: fikret.turan@istanbul.edu.tr

İki Minyatürde Üç İstanbul Genci: 17. Yüzyıl Çarşı Resminde Gençlerin Giyimine Dair Tespitler

17. yüzyıl, Osmanlı toplumunun dil, edebiyat, mimari ve güzel sanatlar başta olmak üzere kültürel yapısının belirli olgunluğa ulaştığı bir dönemdir. Somut sanatsal ve yazılı belgelerin varlığı bu alanlarda yapılan bilimsel çalışmaların belirli bir düzeye ulaşmasına olanak vermiş olsa da dönem gençlerinin giyim-kuşam, yeme-içme ve eğlence alışkınları gibi gençlik kültürüne dair kaynakların dağınık ve zayıf olması konuya dair çalışmaları sınırlandırmıştır. Bu dönem gençlik kültürüne dair bilgileri başta halk ve divan şiiri, hatırat, minyatür, seyahatname, tezkire ve vakayinameler olmak üzere yazılı ve görsel kaynaklardan derlemek gerekmektedir. Bu kaynaklar arasında dönem gençlerini yansıtan minyatürler bazen yazılı kaynaklarda anlatılan gençlik giyim-kuşamına dair bilgileri perçinleyen veriler de sunabilmektedir. Biz bu çalışmamızda henüz yayımlanmamış 17. yüzyılın ortalarında çizilmiş iki çarşı resminde görülen 3 Osmanlı İstanbul gencinin giyim kuşam özelliklerini dönem şiirindeki bilgilerle örneklendirerek açıklayacağız. Ele alacağımız iki minyatür John Rylands Kütüphanesinde Turkish 2 numarasıyla saklanan 17. yüzyıl çarşı resmi üslubuyla yapılmış kıyafet minyatürlerini içeren albümün içinde bulunmaktadır¹. “Şehir Oğlanı” başlığını taşıyan ilk resim (Görsel 1, Resim No 112) sadece bir Osmanlı gencini yansıtırken, “İstanbul Oğlanı” başlıklı ikinci resimde (Görsel 2, Resim No 134) karşı karşıya duran iki İstanbul genci bulunmaktadır.

Birinci resim dönemin bir şehir oğlanını tasvir etmektedir. Şehir oğlanı bir terim olarak şehirde büyümüş, eğitilmiş, kültürlü, yeme-içme meclislerine katılan, nüktedan ve belirli giyim stili olan genç olarak tarif edilmektedir². Kaynaklarda bu gençler, zaman zaman *zarif* ve bu

¹ Genel hatlarıyla iki nakkaşın elinden çıktığı tespit edilen Manchester Albümündeki minyatürler 1660 yıllarında çizilmiştir. Albüm hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Fikret.Turan, “Manchester Osmanlı Minyatürleri Albümünde Sufiler,” **8. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri**, C. II, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 2015, s. 1047-1059. 17. yüzyıl çarşı resimlerinin belgesel değeri üzerine bkz. Metin And, “17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Belgesel Önemi”, **Kültür ve Sanat**, 8, Aralık 1990, s.5-12. Bu tarzda yapılmış diğer bazı albümler için bkz. Günsel Renda, “17. Yüzyıldan Bir Grup Kıyafet Albümü,” **17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildirileri**, 19-20 Mart 1998, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul, 1998, s. 153-178.

² Uzun yıllar İstanbul’da yaşayarak Osmanlı Türkçesinin en büyük sözlüğünü hazırlayan 17. yüzyılın büyük lügatçisi Meninski, eserinde şehir oğlanını *astutus, nequam, enfan de ville, fourbe, defratté, rafiné* (zeki, yaramaz, şehir çocuğu, baştan çıkarıcı veya kandırıcı, ince, rafine) olarak tanımlar. Şehir oğlanının bu tanımlarda da görüldüğü üzere zeki, eğitilmiş ve rafine anlamının yanında güvenilmez ve kandırıcı anlamları da oluşmuştur. François à Mesgnien Meninski, **Thesaurus Linguarum Orientalium, Turcicae, Arabicae, Persicae** (Volume I-III) Vienna, 1680, “şehir” maddesi altında. Bununla birlikte, 18. yüzyıl tezkireci ve şairlerinden Mirzâzâde Mehmed

kelimenin çoğulu *zurefa* veya *çelebi* olarak da nitelendirilir. Bu gençler genellikle hali vakti yerinde ailelerin çocuklarıdır. Bunların bir kısmı eğlence meclislerinde şiirler ve şarkılar okuyan, oynayan, espriler ve taklitler yapan yakışıklı iyi giyimli ve modayı takip eden gözde delikanlılardır³. Şehir oğlanı, kaynaklarda gençlik tipi olarak zaman zaman karşımıza çıkan *kaşmer* (alemci muzip yaramaz genç), *levend* (bıçkın gözüpek ve hovarda genç), *şahlevend* / *şehlevend* (yakışıklı atılgan boylu poslu genç) gibi genç tiplerinden eğitim, görgü, çevre ve geldiği sosyal sınıf bakımından ayrılrsa da⁴ giyim-kuşam ve alışkanlıklarda yer yer karşılıklı etkileşimlere rastlanır. Sakal bırakmanın teşvik edildiği ve değerli görüldüğü Osmanlı toplumunda şehir oğlanları tıraşlı olmayı tercih etmişlerdir. Benzer özellikler ikinci minyatürde gösterilen iki İstanbul gencinde de bulunmaktadır. Yani, bu iki minyatürde bulunan İstanbul gençleri dönemin modasına uygun zevkli giyinmiş çelebi denilen zarif ve eğitilmiş şehirli gençleridir⁵. Resimlerdeki bu gençler gençlik giyimine ait *civankaşı*, *kerrâke*, *Abaza* ve *levendane kesim* gibi moda unsurlarını açıkça yansıtırken dönem şiirinde dile getirilen bu konulardaki hususları görsel örnekler olarak somutlaştırmaktadırlar. Biz bu makalede, belirttiğimiz bu iki minyatürde yansıtılan dönemin gençlik giyimine dair unsurların şiirde nasıl

Salim, Divan'ında *çelebi* kavramını ince, soylu, nazik, zeki, iyi eğitilmiş ve dürüst şehirliler olarak tanıtır. Mine Mengi, "Bir Osmanlı Efendisi'nin Çizdiği Çelebi Tipi", **Divan Şiiri Yazıları** içinde, Akçağ, Ankara, 2000, s. 198-202. Şehir oğlanının genel nitelikleri 4. Murat döneminde geçen ve Tıflı Hikâyelerinden sayılan *Hançerli Hanım Hikâyesinde* hikâye kahramanı olan Süleyman, şehir oğlanı olarak bazen zarif iyi eğitilmiş, ince zevkleri olan genç şeklinde yansıtılır. Bkz. Yakup Çelik, (Haz.). **Hançerli Hanım Hikâye-i Garibes**, 2. Basım, Akçağ, Ankara, 2015, s. 28-81.

³ Evliya Çelebi, Seyahatname'nin 1. cildinde meslek gruplarını sayarken Çelebi Kolu ile Akide Kolu isimli eğlence takımlarından bahseder ve bunların çoğunlukla iyi eğitilmiş gençlerden meydana geldiğini ve Çelebi Kolunun kurucusunun ise babasından büyük miktar miras kalan bir çelebi olduğunu dile getirir. **Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, (Evliyâ Çelebi b. Derviş Mehmed Zillî, 1. Kitap: Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu – Dizini, Haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman, Robert Dankoff), İstanbul, 2006.

⁴ Bu gençlik tipleri divan şiirinde yaygın olarak karşımıza çıkar: Bulursan dilberi tenhâ soğul gerdâne merdâne / Şağın *kaşmer* olup halt eyleme sekrâne mekrâne (Tırsî'den, Yaşar Aydemir ve Halil Çeltik, "Gazelde İkileme Redif ve İkileme Kafiye", **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 4(2), 2009, s.79-118. Tolanur gece vü gündüz ser-i küyn meh ü mihr / Aldı meydânı görün göz göre bir iki *levend* (Mesihî'den, Hanife Koncu, "Bir Kelimenin İzinde: Klasik Türk şiirinde 'Levend' Üzerine Bazı Düşünceler," **Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 5(3), 2010, s.421-446. Reh-i 'ışkında pā-māl et beni ey *şehlevendim* gel / Emin ol kaçma benden sevdiğim cânım efendim gel (Haşmet'ten, Koncu, a.g.e.). [İmlada küçük çaplı değişiklik yapılmıştır.]

⁵ Bu özelliklere sahip şehir oğlanı veya çelebi diyebileceğimiz en somut örnek bu resimlerin yapıldığı dönemde yaşamış Evliya Çelebi'dir. Onun da şehirli, soylu, eğitilmiş, kültürlü, zengin, tıraşlı (mutarraş) ve iyi giyimli bir Osmanlı genci olduğu IV. Murad'ın nedimi olmasından ve eserine yansıdığı kadarıyla kültür meclislerinde aranan, kendini bilen, nüktedan ve söz ustası bir kişi olmasından anlaşılmaktadır.

yansıtıldığını göstereceğiz. Şiirde edebi organizasyon ve söz sanatlarıyla tasvir edilen gençlik kültürüne dair bu türden verileri çarşı resmi denilen minyatürlerdeki görsel verilerin prizmasından göstermenin dönemin gençlik kültürüne daha geniş ve derin bir bakış imkânı sağlayacağına kuşku yoktur.

Atlas İç Kaftan (Entari) ve Şalvar

Birinci resimdeki şehir oğlanının açık mavi kaftanı ve ikinci resimdeki uzun boylu İstanbul gencinin açık mavi kaftanı ile onun altında görülen kırmızı renkli şalvarın dönemin modasına uygun olarak atlastan yapıldığını düşünmekteyiz. Daha çok kırmızı olarak, bazen de yeşil, mavi ve başka renklerde üretilen atlas kumaşı ipekli ve desensiz düz kumaştır. İpekli bir kumaş olarak çeşitli kalitede üretilse de her zaman aranan bir kumaş olmuştur. İç kaftan (entari) ve şalvar yapımında kullanıldığı gibi yorgancılıkta da kullanılmıştır⁶. Nedim aşağıdaki mısralarında yeşil ve ateş renkli dilberlerden şöyle bahseder:

Unutturdu baña serv-i revānı dün gülistanda,
Efendim bir uzun boylu yeşil *aflashı* āfet var.,

...

Ne ma'nī gösterir düşündeki ol āteşin *aflas*
Ki ya'ni şu 'le-i cān-süz-ı hüsn ü ān mısın kāfir?⁷

Civankaşısı Sarık

Hem dönem şiirinde, hem de bu iki minyatürde karşılaşılan gençlik giyim kuşamına dair tarzların başında dönem gençliğinin çok sevdiği civankaşısı sarık denilen sarık tarzı gelir. Bu sarık tarzı altın işlemeli ince bir kurdeleyle (şeritle) süslenmiştir ve kaynaklarda dönem gençlerinin tercih ettiği sarık tarzı olarak isminin *civankaşısı* (cūvān kaşısı) olduğu tespit edilmiştir. Civankaşısı esas itibarıyla biri aşağı, biri yukarı doğru altın işlemeli ince şeritlere sahip bir tül bent cinsidir. Bu beyaz renkli tül bentten yapılan sarıklar 17. ve 18. yüzyıllarda şık şehirli gençlerin rağbet

⁶ Reşad Ekrem Koçu, **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Sümerbank Kültür Yayınları, İstanbul, 1967, s.17; Mehmet Zeki Pakalın, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü** (Cilt I-III, 4. Baskı), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1993, s.111.

⁷ Hanife Dilek Batislam, "Nedim Divanındaki Giyim, Kuşam ve Süslenmeye İlgili Unsurlar," **38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi**, Ankara, 10-15 Eylül 2007, Cilt I, Ankara, 2007, s. 261-282.

ettiği sarık tarzı olmuştur⁸. Resimlerdeki iki gencin sarığı bu türden beyaz renkli tülbentten yapılmıştır. Bu tarz sarığın Lale Devri şairi olarak bilinen Nedim'in şarkılarında da dile getirildiği düşünülecek olursa çok uzun süre moda olarak etkisini sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Bu tarz süsleme ikinci resimde görülen uzun boylu gencin kavuğunun çevresine sarılı şal tarzı sarığa da uygulanmıştır. Gençlerin genellikle yeme-içme, eğlence ve mesire ortamlarında *itr-i şahi* gibi güzel kokuları sürünerek taktıkları civankaşı sarık, Nedim'in bir şarkısında şöyle dile getirilmiştir:

Bir *civān kaşı sarık* şarmış efendim başına
Sürme çekmiş, 'itr-i şāhīler sürünmiş kaşına...'⁹

18. yüzyıl şairlerinden Hâtem de bir beytinde civankaşı tarzı sarık takmış genci kibar gençlerin bulunduğu ülkenin (sanemhanenin) sultanını taklit eden bir genç olarak tasvir eder:

Belki 'ıydiyye *civān kaşı sarık* şarındı
Ol büt-i şadr-ı şanem-ḥāne-i nāza taklīd¹⁰.

Kerrāke

İkinci minyatürde (Görsel 2) görülen kısa boylu gencin sırtındaki cübbe tarzı kırmızı üst giysisi bu dönemde özellikle şehirli şık giyimli gençlerin giydiği bir dışarı elbisesidir. *Kerrāke* denilen üst giysisi, sonraki dönemlerde daha çok ilmiye sınıfına mensup ilim adamlarıyla devlet memurlarının giydiği bir cübbe cinsi olmuştur¹¹. Kaynaklarda ince sofdan yapılan hafif bir cübbe olarak tanımlanır¹². Resmin yapıldığı 17. yüzyılın ortalarında daha çok şık şehirli gençlerin fantezi giysisi olarak kullanılmıştır. İkinci resimdeki kısa boylu gencin sırtında bulunan *kerrāke*, Nedim'in aşağıdaki iki mısramda da dile getirdiği gibi gül renkli, yani kırmızıdır. Buradan da

⁸ Koçu, **a.g.e.**, s. 55. Pakalın, **a.g.e.**, c. 1, s. 297.

⁹ Leyla Karataş, Nedim Dîvânı'nda Lâle Devri Sosyal Hayatının İncelenmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ortaöğretim Sosyal Alanlar Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006, s. 122.

¹⁰ Özge Öztekin, **Divanlardan Yansıyan Görüntüler**, Ürün Yayınları, Ankara, 2006, s. 239.

¹¹ Aslı *kerāke* olan kelime, halk arasında zaman zaman *kereke* olarak da söylenmiştir. Bkz. Sir James W. Redhouse, **A Turkish and English Lexicon**, A. H. Boyajian, Constantinople, 1890, s. 1533.

¹² Koçu, **a.g.e.**, s. 154,

kırmızı renginin daha popüler olduğunu düşünüyoruz. Nedim, iki mısraı yukarıda gösterilen şarkısında yeni yetme gencin sırtındaki gül renkli kırmızı kerrakeyi şöyle dile getirmiştir:

Şimdi girmiş daği tahmînumce on beş yaşına
Gül yanaklı, gülgülü *kerrâkeli* mor hâreli¹³

Levendane Kesim - Abaza Kesimi Sarık ve Elbise

Kaynaklar 17. yüzyılın ortalarına doğru İstanbul'da seçkin gençler arasında Abaza kesimi (modası) denen bir moda tarzının popüler olduğunu söylemektedir. II. Osman'ın yeniçeriler tarafından katledilmesi üzerine görevli bulunduğu Erzurum civarında padişahın intikamını almak amacıyla birçok yeniçeriyi öldürerek yeni padişah IV. Murad'a isyan eden Abaza Mehmed Paşa'nın atletik bir vücuda ve vücuduyla mütenasip kendine has gösterişli giyim tarzına sahip olduğu dile getirilmiştir¹⁴. Kendisinin bu tarzına dair elimizde ayrıntılı bilgiler bulunmasa da bunun gösterişli ve vücudu ön plana çıkaran bir giyim tarzı olduğu ve bunun levendane kesim denilen çapkın ve bıçkın gençlerin tarzıyla benzerlikler gösterdiğini düşünüyoruz. Abaza ve levendane kesim tarzının özelliklerinin ikinci resimdeki uzun boylu gencin erguvan renkli gösterişli sarığı ile üst kısmı vücuda yapışan dar kesim kaftanına yansıdığı açıktır. Bu kesimde vücut kısmı dar kesimken yenler bilek kısmında evaze şekildedir. Elinde tuttuğu gösterişli bir dühan çubuğunu tütüren kaytan bıyıklı bu genç, kaftanının eteklerini iki yandan kuşak içine ilâştirerek hem kendisine daha rahat ve serbest bir hareket kabiliyeti yaratmak, hem de bu kaftanın altında bulunan atlas şalvarını göstermek ister gibidir. Hem duruş tarzı, hem tütün içmesi, hem de giysilerindeki gösteriş bakımından diğer iki gençten görünüş ve tavır olarak ciddi ayrılıklar gösterir. Levendane tarzı divan şiirinde sadece giyim kuşamla değil düşündüğünü korkusuzca, dobra ve yeni bir edayla dile getiren gençlerin tarzı olarak da tarif edilir¹⁵. Bu bağlamda, 17. yüzyıl şairlerinden Kâmî, levendane kesimi dönemin mümtaz bir modası olarak değerlendirir:

¹³ Batislam, a.g.e.

¹⁴ Joseph von Hammer-Purgstall, **Büyük Osmanlı Tarihi** (Cilt 5), Çev. Mehmed Ata, Üçdal Neşriyat, İstanbul, 2003, s.188.

¹⁵ *Levend* kelimesinin İtalyancadan geldiğine dair görüşler olsa da, biz, Farsçada yaygın kullanılmasından ve *levendâne* ve *şâhlevend* gibi Farsça yapılarla görülmesinden dolayı Farsça kökenli olduğunu düşünüyoruz. Kelime önceleri genç denizci, deniz askeri, korsan gibi anlamının yanında kural tanımaz, saygısız, serseri, ahlaksız gibi anlamları ortaya çıkmışsa da 16. yüzyıldan sonra yakışıklı, gösterişli, yiğit edalı ve gözüpek gençler için kullanılmıştır. Bkz. Koncu, a.g.e..

Esbāb-ı hüsn gerçi ki boyınca biçilmiş
Mümtāz olan ammā o *levendāne* kesimdür¹⁶

17. yüzyılın bir diğer şairi Şeyhülislam Yahya şiirinde levendane sarıklı bekâr bir yakışıklı sevmeyi tavsiye eder:

Mest-i cām-ı ‘ışk olup āşüfte-destār ol yüri
Bir *levendāne* sarıklı dilber-i bîkârı sev¹⁷

Sevāyī İç Kaftan (Entari)

Sevāyī (aslı *sevā’ī*) daha çok erkek ve kadın iç kaftanı (entarisı) yapılan bir ipekli kumaştır. Genellikle düz renkli ve hışırtılı değerli bir kıyafet malzemesidir. Tel işlemeli olanları da daha çok kuşak olarak kullanılmıştır¹⁸. İkinci minyatürde bulunan kısa boylu gencin kuşakla ortadan bağladığı iç kaftanının dönemin modasına uygun olarak *sevāyī* kumaşından yapıldığını düşünmekteyiz. Resimde bu gencin kaftanı gümüş yaldızla boyanarak diğer iki gencin kaftanının kumaşından daha değerli olduğu vurgulanmıştır. Enderunlu Vasıf bir beytinde *sevāyī* kumaşını şöyle kullanmıştır:

İyde ey gülberg-i nāzım,
Berg-i gülden cāme lāzım,

Saña zīrā serv-i nāzım,
Bār olur telli *sevāyī*¹⁹

¹⁶ Abdullah Aydın, “Klasik Türk Şiirinde Levendāne Tarz,” **Erdem: İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, 70, 2016, s.5-24.

¹⁷ Nihat Öztoprak, “Divan Şiirinde Giyim Kuşam Üzerine Bir Deneme,” **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, 4, 2010, s.103-154.

¹⁸ Kelimenin Arapça *sevā’* (eşit, başka, farklı) kelimesinden nispet i’siyle türediğini düşünüyoruz. Değerli bir ipek kumaş ismi olarak Türkçede kullanılmıştır. Koçu, **a.g.e.**, s. 205, Pakalın, **a.g.e.**, c.3, s.197.

¹⁹ Bkz. **Kubbealtı Lugatı**, *sevāyī* maddesi. Musahipzade Celal, 19. yüzyılda da İstanbul’da zengin ve kibar çocuklarının dışarıda ve sosyal mekânlarda giydikleri elbisenin bu kumaştan yapıldığını şöyle anlatır: “Çār-ebürü, top kāküllü nāzende-hırām kibārzādeler, çelebiler, ak sakallı, ciddī, vakūr lalaların refākatinde (...) sevāī kaftanlarının fişirtilarına yürüyüşlerini uydurarak (...) çemenzārda geziniyorlardı.” **a.g.e.** aynı madde.

Sonuç

Diğer sanat alanlarında olduğu gibi edebiyat eserleri ile minyatürler de üretildikleri dönemdeki sosyal hayatın birçok unsurunu yansıtır. Bu bağlamda 17. yüzyılın ortalarında çizilmiş çarşı resmi tarzı denilen kıyafet minyatürlerinden oluşan ve hali hazırda John Rylands Kütüphanesinde Turkish 2 katalog numarasıyla saklanan Manchester Osmanlı minyatür albümündeki 2 minyatürde tasvir edilen 3 İstanbul gencinin kıyafeti, dönemin gençlik modasına dair çeşitli unsurları yansıtır. Bu unsurların önemli bir kısmı Osmanlı şiirine de yansımıştır. Biz, bu dönemde edebiyata yansıyan giyim kuşam unsurlarını kullanarak belirtilen minyatürlerde tasvir edilen dönem gençlerinin giyim kuşamıyla ilgili *atlas kaftan ve şalvar, civankaşı sarık, kerrāke, sevāyī kaftan, levendāne ve Abaza kesim* denilen giyim tarzlarını tespit ederken edebiyat ile resim arasındaki ilişkinin önemine dikkat çekmekteyiz.

Kaynakça/References

- AND, Metin, **Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2002.
- AND, Metin, “17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Belgesel Önemi,” **Kültür ve Sanat**, 8, 1990, s. 5-12.
- AND, Metin, **Turkish Miniature Painting: The Ottoman Period**, 4th edition, Dost Publications, İstanbul, 1987.
- AND, Metin, “17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları,” **Tarih ve Toplum**, 16, 1985. s. 40-44.
- AYDEMİR, Yaşar; ÇELTİK, Halit, “Gazelde İkileme Redif ve İkileme Kafiye,” **Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 4(2), 2009, s. 79-118.
- AYDIN, Abdullah, “Klasik Türk Şiirinde Levendâne Tarz,” **Erdem: İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, 70, 2016, s. 5-24.
- BATİSLAM, Hanife Dilek, “Nedim Divanındaki Giyim, Kuşam ve Süslenmeyle İlgili Unsurlar,” **38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi**, Ankara, Türkiye, 10-15 Eylül 2007, C. I, Ankara, 2007, s. 261-282.
- ÇELİK, Yakup (Haz.), **Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi**, 2. Baskı, Akçağ, Ankara, 2015.
- DEĞİRMENCİ, Tülün, “Osmanlı Tasvir Sanatında Görselin “Okunması”: İmgenin Ardındaki Hikâyeler (Şehir Oğlanları ve İstanbul’un Meşhur Kadınları),” **Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies**, XLV, 2015, s. 25-55.
- Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, (Evlîyâ Çelebi b. Derviş Mehmed Zillî, 1. Kitap: Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu – Dizini, Haz. Yücel Dağlı, Seyit Ali Kahraman, Robert Dankoff, İstanbul, 2006).
- HAMMER-PURGSTALL, Joseph von, **Büyük Osmanlı Tarihi**, I-X, Çev. Mehmed Ata, Üçdal Neşriyat, İstanbul, 2003.
- KARATAŞ, Leyla, **Nedîm Dîvânı’nda Lâle Devri Sosyal Hayatının İncelenmesi**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ortaöğretim Sosyal Alanlar Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2006.
- KOÇU, Reşad Ekrem, **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Sümerbank Kültür Yayınları, İstanbul, 1967.

- MAHİR, Banu, **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı, İstanbul, 2005.
- MAHİR, Banu, “Resim Gösterim Amacıyla Hazırlanmış Bir Grup 17. Yüzyıl Osmanlı Minyatürü,” **17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı Sempozyum Bildirileri 19-20 Mart 1998**, Sanat Tarihi Derneği, İstanbul, 1998, s. 125-139.
- MARDİN, Şerif, **Tabakalaşmanın Tarihsel Belirleyicileri: Türkiye’de Toplumsal Sınıf ve Sınıf Bilinci, Türkiye’de Toplum ve Siyaset**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
- MENGİ, Mine, “Bir Osmanlı Efendisi’nin Çizdiği Çelebi Tipi,” **Divan Şiiri Yazıları** içinde, Akçağ, Ankara, 2000. s. 198-202.
- MENINSKI, François à Mesgnien, **Thesaurus Linguarum Orientalium, Turcicae, Arabicae, Persicae**, Vol. I-III, Vienna, 1680.
- ÖZTEKİN, Özge, **Divanlardan Yansıyan Görüntüler**, Ürün Yayınları, Ankara, 2006.
- ÖZTOPRAK, Nihat, “Divan Şiirinde Giyim Kuşam Üzerine Bir Deneme,” **Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, 4, 2010, s. 103-154.
- PAKALIN, Mehmet Zeki, **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü** (Cilt I-III, 4. Baskı), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1993.
- REDHOUSE, Sir James William, **A Turkish and English Lexicon**, Eds., A. H. Boyajian, Constantinople, 1890.
- RENDİ, Günsel, “17. Yüzyıldan Bir Grup Kıyafet Albümü,” **17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanat Sempozyumu Bildirileri**, 19-20 Mart 1998, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul, 1998, s. 153-178.
- SCHMIDT, Jan, **A Catalogue of the Turkish Manuscripts in the John Rylands University Library at Manchester**, Brill, Leiden, 2011.
- SERTOĞLU, Midhat, **Osmanlı Tarih Lugati**, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1986.
- STEINGASS, Francis Joseph, **A Comprehensive Persian-English Dictionary**, Routledge & K. Paul, London, 1892.
- ŞAHİN, Esmâ, “Osmanlı Şiirinden Giyim-Kuşam Literatürüne Bazı Ekler,” **Journal of Turkish Language and Literature**, 2(1), 2016, s.129-146.
- TURAN, Fikret, “Manchester Osmanlı Minyatürleri Albümünde Sufiler,” **8. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildirileri**, C. II, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 2015, s. 1047-1059.
- ÜNVER, Ahmet Süheyl, **Geçmiş Yüzyıllarda Kıyafet Resimlerimiz**, Türk Tarih Kurumu, (Bibliothèque Nationale, Paris, No: Od 6), Ankara, 1958.

İNTERNET KAYNAKLARI

Kubbealtı Lugatı: <http://www.lugatim.com/> (Erişim Tarihi: 15.05.2017)



G.1 -Şehir oğlanı (Seher ouglan – şehirli oğlu)
Varak 111a. Varak resim no. 112 (Resim sıra no. 112) 11.0 x 5.0 cm.
(John Rylands Kütüphanesinin izniyle – Courtesy of the John Rylands Library)




G.2 -İstanbul oğlani (Stamboler ouglani – zengin İstanbul gençleri)
Varak 133a. Varak resim no. 134 (Resim sıra no. 134) 9.5 x 5,5 cm ve 11.0 x 4.0 cm
(John Rylands Kütüphanesinin izniyle – Courtesy of the John Rylands Library)

Başvuru	:	16.03.2018
Kabul	:	03.07.2018

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0013

Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşi Süslemeler *

*Savaş Yıldırım**

 [orcid.org/ 0000-0003-1491-6602](https://orcid.org/0000-0003-1491-6602)

Öz

Gümüşhacıköy, Amasya ilinin batı ucunda küçük bir yerleşim merkezidir. Bu ilçede yer alan Ali Civaan Baba ve Hacı Nazır Türbesi, kalem işi süslemeleri makalemizin konusunu oluşturmaktadır. Kuru sıva üzerine kalem işi tekniğiyle yapılan süslemelerde 18. ve 19. yüzyıl Batılılaşma dönemi duvar resimlerinin karakteristik motif ve kompozisyonları ile karşılaşmaktayız. Ele alacağımız türbelerin mimari süslemeleri günümüze değin kapsamlı bir yayına konu edilmemiştir. Bu bağlamda amacımız kalem işi bezemeleri detaylı bir şekilde tanıtarak Anadolu duvar resmi kronolojisi içerisindeki yerini ortaya koymaktır.

Bezelerde konu bakımından natüremort kompozisyonlar, en yoğun grubu meydana getirir ve zengin kompozisyonlar halinde karşımıza çıkar. Bunun yanı sıra C ve S biçimi kıvrım dallarla meydana getirilmiş düzenlemeler, elma, armut, hurma gibi meyve ağacı tasvirleri, selvi, üzüm salkımları başlıca motif ve kompozisyonlar arasındadır. Gerek Ali Pir Civan ve gerekse Hacı Nazır Baba Türbesi'nde, Bektaşî tarikatını sembolize eden inanç temelli keşkül, teber, nefir, kılıç gibi eşyaların tasvirleri de dikkat çekmektedir. Kalem işi bezemeleri yapan ustalar hakkında kesin bir bilgi ya da belgeye sahip değiliz. Ancak Ali Pir Civan Türbesi duvar resimleri, yöredeki benzer örneklerle kıyaslandığında sanatçı ismi konusunda belli sonuçlara ulaşmak mümkündür. Süslemeler Amasya çevresindeki diğer kalem işi nakışlarla üslup, konu, kompozisyon bakımından birliktelik göstermektedir ve bu konu, karşılaştırmalarla ortaya konacaktır.

Anahtar Kelimeler

Kalem işi • Gümüşhacıköy • Türbeler • Batılılaşma dönemi

*Bu çalışma, 4-7 Ekim 2017 tarihleri arasında Amasya Üniversitesi tarafından düzenlenen Uluslararası Amasya Sempozyumu'nda sunulmuş bildirinin genişletilmiş ve gözden geçirilmiş halidir. Makalede kullanılan görsellerin tamamı yazara aittir.

**Savaş Yıldırım (Doç. Dr.), Mersin Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Mersin, Türkiye.Eposta: savasyildirim@mersin.edu.tr

Atf: YILDIRIM, Savaş, "Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşi Süslemeler", **Art Sanat**, 10, 2018, s. 293–327.

Hand Carved Ornaments in Amasya Gümüşhacıköy Tombs

Abstract

Gümüşhacıköy is a small settlement center on the western point of Amasya, Turkey. The subjects of this article are the hand carved ornaments of Ali Civan Baba Türbesi and Hacı Nazır Türbesi that are located in this district. We are confronted with the characteristic motifs and compositions of the 18th and 19th centuries, which are westernization period wall paintings on ornaments made with a pencil work technique on dry plaster. We will deal with the architectural ornaments of this type, which have not been subject to a comprehensive publication up until now. In this context, our aim is to present the details of hand carving and reveal its place in the Anatolian wall painting chronology.

The still-life compositions compose the most intensive group and come out in the form of rich compositions on the ornaments. In addition, arrangements shaped with curved branches as C and S, fruit tree illustrations like apple, pear, date palm, cypress, and grape clusters are among the main design compositions. Both Ali Pir Civan Türbesi and Hacı Nazır Baba Türbesi are noteworthy for their depictions of belief based symbols of the Bektashi tariqa, like keskül, battle axe, nefir, and sword. We do not have definitive knowledge or documentation about the masters who made the hand carved ornaments. However, when the wall paintings of Ali Pir Civan Türbesi are compared with similar examples in the region, it is possible to reach some results about the named artist. The ornaments, when compared to the other hand carved ornaments in and around Amasya, coincide with the style and subject composition, and this issue will be put forth in our comparison.

Keywords

Hand carved • Gümüşhacıköy • Tombs • Westernization period

I. Giriş

Klasik dönemde kalem işi, çini ile birlikte iç mekân süslemesinin en önemli öğelerinden biridir. Bu çağda hem süslemenin yeri ve düzeni hem de motif ve kompozisyon özellikleri bakımından belli kurallar ve kaideler çerçevesinde gelişen dengeli, sade ve ağırbaşlı bir üslup egemen olmuştur. 16. yüzyılın ortalarından itibaren dönemin modası haline gelen natüralist akım ve doğal çiçek motifleri, kalem işlerinin bezeme programında çok tercih edilmemiş, palmet, rumi hatayi gibi geleneksel Türk süsleme sanatlarının öğeleri kullanılmaya devam etmiştir¹. 17. yüzyılın ortalarından itibaren Batılılaşmanın etkileri pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da kendini hissettirmeye başlamış, dingin ve ağırbaşlı üslup, yerini hareketli kompozisyonlara bırakmıştır. Bu yeni anlayışla birlikte düz bir yüzey halinde sürülen boyalar tonlanmaya başlar, çiçek motifleri katmerlenir ve artık geleneksel motifler yavaş yavaş terk edilmeye başlar². 18. Yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğunda Batılılaşma döneminin tam olarak başladığı bir çağdır. Avrupa'daki barok, rokoko, ampir gibi üsluplar Osmanlı coğrafyasında mimari ve mimari süslemede etkili olmuştur. Bu dönemde kalem işi süsleme de yenileşme hareketine ayak uydurmuş ve duvar ressamlığına dönüşmüştür. Başlangıçta kuru sıva üzerine su ve tutkal karıştırılarak elde edilen kök boyalarla yapılan resimlerde, 19. yüzyıldan itibaren batı etkilerinin artmasına paralel olarak yağlı boya kullanılmaya başlanmıştır³.

Batılılaşma döneminde İstanbul ve Anadolu'daki mimari eserlerin kalem işi bezemelerine yönelik çok sayıda araştırma yapılmış ve bu araştırmalar duvar nakkaşlığının mimari süslemedeki yeri, konu, üslup, sanatçı sorunu gibi pek çok önemli noktasına ışık tutmuştur. Bununla birlikte zengin bir mimarlık mirasına sahip Anadolu'nun farklı coğrafyalarında süslemeleri halen detaylı bir şekilde tanıtılmamış pek çok eserin mevcut olduğu da bilinmektedir. Amasya'nın Gümüşhacıköy İlçesinde yer alan Hacı Nazır ve Ali Pir Civan Türbesi kalem işi bezemeleri de bunlardan biridir. Hacı Nazır Baba Türbesi mimari bakımdan bir yüksek lisans

¹ Yıldız Demiriz, "Sinan Mimarisinde Bezeme", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, C.I, İstanbul 1988, s.466.

² Serpil Bağcı, "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", **Osmanlı Uygarlığı**, C. II, Ankara 2009, s.751; İnci Kuyulu, "Anatolian Wall Paintings and Cultural Traditions", **EJOS**, III, No: 2, 2006, s.1

³ Günsel Renda, "19.YY'da Kalem işi Nakış- Duvar Resmi", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 6, İstanbul 1985, s.1532; Pelin Şahin Tekinalp, "Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi", **Türkler Ansiklopedisi**, Cilt 15, Ankara 2002, s.444.

tezinde⁴ ele alındığı halde, kalem işi süslemeleri kapsamlı bir araştırmaya konu olmamıştır. Ali Pir Civan Türbesi ise gerek mimari ve gerekse süslemeleriyle günümüze değin ayrıntılı bir yayına konu olmamıştır. Amacımız, her iki türbenin kalem işi bezemelerini motif, kompozisyon, renk ve teknik özellikleriyle detaylı bir şekilde tanıtmak ve daha sonra da karşılaştırmalarla Batılılaşma dönemi duvar resimleri içerisindeki yerini ortaya koymaktır.

II. Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İş Süslemeler

A) Hacı Nazır (Ahmet Çelebi) Türbesi

Eser, ilçe merkezinde Saray Mahallesi Ekin Pazarı Sokakta Büyük Hamam karşısında yer alır. Kitabesi bulunmamakla birlikte Hacı Ahmet Çelebi'nin yaşadığı dönem⁵ ve türbenin mimari özelliklerinden hareketle 15. yüzyıl sonu, 16. yüzyıl başlarına tarihlenebilir⁶. Yapı Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1977 yılında onarılmıştır⁷.

Türbe, tek katlı olarak inşa edilmiş olup güneydeki kare planlı, kübik gövdeli ziyaret mekânı ve kuzeyde buna bitişik eyvan şeklinde düzenlenmiş giriş bölümü ile kuzey güney doğrultusunda uzanan dikdörtgen bir plana sahiptir. Kuzeydeki giriş bölümü, bir kalkan duvarı şeklinde yükseltilmiş ve doğu-batı yönünde büyük bir sivri kemerle dışa açılmıştır. Bu bölüm beşik tonozla örtülmüş, güneydeki ana mekânda ise örtü sistemi kubbedir. Türbenin ziyaret mekânına giriş, kuzey cephe ortasındaki dikdörtgen biçimi basit bir kapı ile sağlanmıştır. Cepheler, kuzeydeki kapı açıklığının iki yanındaki birer dikdörtgen biçimi pencere haricinde, masif tutulmuştur⁸. Beden duvarları kuzey cephede iki sıra, diğer cephelerde ise bir sıra kirpi saçak ile sınırlandırılmıştır (G.1). Kalem işleri, motif ve kompozisyon bakımından Batılılaşma döneminin karakteristik özelliklerini göstermekle birlikte süslemelerde herhangi bir tarih ya da sanatçı

⁴ Fahriye Bayram, Amasya'nın Gümüşhacıköy İlçesi ve Gümüş Nahiyesi'ndeki Türk Devri Mimarlık Eserleri, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1993.

⁵ Hacı Ahmet Çelebi'nin yaşamı hakkında bilgilerimiz sınırlı olmakla birlikte, H. 896, M. 1491 yılından itibaren Hacıköy'e Gümüş Madeni Nazırı olarak atanmış ve uzun süre ikamet ederek kasabanın gelişmesini sağlamıştır. Burada vefat etmesinden dolayı bu yerleşim merkezine Hacı Nazır Köyü denmiştir. Bkz., Abdizade Hüseyin Hüsameddin (Sadeleştirenler: Ali Yılmaz-Mehmet Akkuş), **Amasya Tarihi**, Cilt 1, Ankara 1986, s.287, 288.

⁶ Bayram, **a.g.tez.**, s.28'de Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Genel Müdürlüğü'nde yer alan yapının envanter fişindeki bilgiye dayanarak 1490 yılında inşa edildiğini söylemektedir.

⁷ Vakıflar Genel Müdürlüğü Abide Yapı İşleri Dairesi 05.03.01/6 numaralı arşiv dosyası.

⁸ Türbenin mimari özellikleri hakkında daha detaylı bilgi için bkz., Bayram, **a.g.tez.**, s. 28-30.

ismine rastlanmaz⁹. Bu bezemeler dış cephede kapı açıklığının batısındaki pencerenin yukarısına; iç mekânda ise duvar yüzeyleri ile kubbe ve kubbe geçişlerine işlenmiştir.

Dış cephedeki bezeme, onarımlar sırasında sıva tabakasının temizlenmesi ile ortaya çıkarılmış olup S biçimli kıvrımlar yaparak farklı yönlerde ilerleyen ince dalların birbirine dolaşmasıyla geçmeler oluşturan dairevi kompozisyonlardan ibarettir. Bej ve koyu kahverenginin kullanıldığı bu kompozisyon, dıştan yine daire biçimi kalın bir konturla çepeçevre kuşatılmıştır. Bu bezemenin hemen aşağısında, iki satır halinde Arapça yazı yer almaktadır. Üst satırda sülüs hatla Besmele yazılmıştır. Alt satır ise boya tabakası ile büyük ölçüde kapandığından okunamamaktadır (G.2).

Kuzey cephe ortasındaki dikdörtgen formlu, gösterişsiz kapı aracılığıyla iç mekâna geçilmektedir. Kübik gövdeli bir hacimden ibaret iç mekânda doğu-batı doğrultusunda ve biraz aralıkla yerleştirilmiş yan yana iki ahşap sanduka görülmektedir. Türbede kalem işi bezemeler yoğun olarak duvar yüzeylerinde ve yanı sıra kubbede yer almıştır.

Bu bezemeler arasında güney cephe ortasındaki perde motifi ile birlikte verilmiş mihrap tasviri dikkat çekicidir. Yeşil renkli perde, mihrabın iki yanına tutturulmuş ve alt kısımda kıvrımlı hatları ve açık koyu tonlamaları ile hacim kazandırılarak yansıtılmıştır. Perdenin tam orta noktasına üç zincirle asılı bir kandil motifi işlenmiş ve aşağı doğru sarkıtılarak verilmiştir. Mihrap tasvirinin etrafı, üç yönden sarı zeminde siyahla işlenmiş “C” ve “S” kıvrım dallardan ibaret bir bordürle kuşatılmıştır (G.3-4). Mihrap betimlemesinin iki yanında ise gezgin dervişlerin kullandığı eşyalar betimlenmiştir. Bunlardan batıda yer alan kompozisyonda, koyu mavi dik bir mızrağa boyun kısmından zincirle asılı bir nefir¹⁰ ve yine bu mızrağa bağlı, ay yıldızlı bir bayrak tasvir edilmiştir. Bayrağın zemini yeşil; ay kırmızı ve yıldız ise fıstık yeşili tonlarındadır (G.5). Mihrap tasvirinin doğusunda ise sembolik motiflerle bir anlatım söz konusu olup bir teber¹¹ ve bunun gönderine (direğine) boyun kısmından zincirle asılı keşkül¹² siyahla

⁹ Bayram, a.g.tez, s.141’de, bezemelerin Zileli Emin’in çalışmalarını görmüş ve ondan etkilenmiş bir halk sanatçısı tarafından yapılmış olabileceğini ve bu nedenle de 1875’lerden sonraya tarihlenebileceği görüşündedir.

¹⁰ Nefir, boynuzdan yapılmış basit bir musiki aletidir. Gezgin dervişler, seyahat sırasında bir köye veya bir konaklama yerine ulaştıklarında geldiklerini haber vermek; çöl, sahra ve dağlarda vahşi hayvanların saldırılarına karşı onları korkutmak ve kendilerini korumak için bu aleti kullanırlardı. Derviş borusu, yuf borusu olarak da bilinen nefirler bele ve göğse takılarak taşınırdı. Bkz., Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri Sözlüğü*, II, İstanbul 1993, s.672; Nurhan Atasoy, *Derviş Çeyizi Türkiye’de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi*, Ankara 2005, s. 243; Enis Karakaya “Nefir” maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 32, İstanbul 2006, s.525.

¹¹ Teber köken itibarıyla Farsça bir kelimedir ve balta anlamını taşımaktadır. Bu da tıpkı nefir gibi derviş çeyizleri arasındadır. Sapı uzun, başı demir temrenli bir savaş aletidir. Dervişlerin eline mürşidin izni ile gülbank ve tekbir okunarak verilir. Bu kişiler teberi şehirler, çöller ve dağları dolaştıkları sırada zararlı hayvanları yanına

işlenerek yansıtılmıştır (G.6). Güney cephenin yukarı kesiminde bir asma dalı ve bu dallar üzerinde üzüm salkımları görülmektedir. Tasvirin alt kesimi tahrip olduğundan bir tabak ya da vazo içerisinde yer alıp almadığı anlaşılamamaktadır (G.7). Bu cephede duvar yüzeylerinin değişik kesimlerinde, dökülen sıva izlerinden bir takım bezemelerin yer aldığı fark edilmekle birlikte, ne yazık ki kompozisyonun bütünü hakkında fikir edinilememektedir. Muhtemelen bunlar önceki dönemlerde yapılmış süslemeler olup mevcut sıvanın tahrip olması neticesinde ortaya çıkmıştır.

Doğu cephedeki bezemenin alt kesimi, tahribat neticesinde dökülerek günümüze gelememiştir. Var olan kısımlardan anlaşıldığı kadarıyla, merkezde palmet-rumi birleşiminden meydana gelen acemice çizgilerle işlenmiş bir palmeti, iki yandan çevreleyen simetrik birer rumi vardır. Bu düzenleme hançer yaprakları ve yine rumilerden ibaret kıvrım dallarla kuşatılmış; dallar üstte bir karanfilin sapını teşkil etmiştir. Bir başka karanfil dalı ise kıvrım dallardan çıkarak kompozisyonun dış iki yanında yer almıştır (G.8-9). Batı cephedeki kompozisyonun ise pek azı kalabilmiş olup mevcut izlerden doğu cephe ile eş kompozisyona sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Kuzey cephede ilk olarak dile getireceğimiz bezemeler, dikdörtgen formlu her bir pencere açıklıklarının üst kesimine işlenmiş kısa gövdeli birer ağaç tasviridir (G.10). Bunlardan batı tarafta yer alan, kahverengi gövdesi yukarıya doğru genişleyen dalları ve yeşil yapraklarıyla yörede yetişen bir ağaç türüdür (G.11). Doğu yandaki ağaç ise yine kahverengi gövde ile yansıtılmakla birlikte, dalları seyrek ve yaprakları geniştir. Ayrıca boyalarının yer yer akarak bozulduğu anlaşılmaktadır. Ağaçlarda renk tonlamaları ile ışık gölge kontrastlığı vurgulanmıştır. Kapı açıklığı üzerinde ise kahverengi bir vazo içerisinde yeşil yapraklarıyla yansıtılmış hurma ağacı tasviri vardır. Vazo, kare tabanlı bir kaide üzerindedir ve kaidenin cephesinde altı yapraklı bir çiçek motifi görülmektedir. Vazo gövdesinin alt kısmı istiridye kabuğu biçiminde dilimlenmiş, üst kısmı ise çift yatay çizgi ile iki bölüme ayrılarak simetrik dört adet benek

yaklaştırmamak ve emniyetli şekilde yola devam etmek için yanlarında ve omuzlarında taşımışlardır. Bkz., Atasoy, a.g.e., s.257. Osmanlı ordu teşkilatında teber bir üstünlük sembolü olup kesici kısmı, baltadan daha küçüktür. Sap kısmının kullanıldığı zaman elden çıkmaması için uç kısmı küre, mızrak veya ok biçiminde sonlanır. Teberlerde silah görevini yerine getiren kesici kenar hilal şeklindedir. Yüzeyi düz veya hafif içe eğimli diğer kenar ise doğrudan sap kısmına iliştilmiştir. 14. yüzyıldan itibaren teberlerin sapla birleşen kenarları karşısına uzun ve sivri madeni uçlar eklenmiş ve kesici, delici, parçalayıcı bir özellik kazanmıştır. Bkz., Nejat Eralp, **Tarih Boyunca Türk Toplumunda Silah Kavramı ve Osmanlı İmparatorluğunda Kullanılan Silahlar**, Ankara, 1993, s.73-74.

¹² Keşkül, yoksul çanağı anlamına gelir. Askı gibi zincirle asılır ve gezgin dervişler bunu daima ellerinde taşır ve kullanırdı: Çöllerde keşkülünü su kabı yapar, kuyu bulduğu yerde kova, abdest aldığı yerde ibrik, ekmek ve yiyeceği için ambar olarak kullanırdı. Bkz., Atasoy, a. g. e., s.244-245.

işlenmiştir. Hurma ağacı, üst kısımda beşli taç yaprağı ve iki yana doğru yayılmış üçerli yan yapraklarıyla ifade edilmiş ve bu yaprakların altında, taneleri kahverengi-kızıl tonlarında verilmiş, simetrik birer hurma salkımı yer almıştır (**G.12**). Kuzey cephede kapı açıklığının iki yanında kalan dar yüzeylere, bir saksı içerisinde kırmızı gül ve karanfillerden ibaret birer natürmort simetrik düzende işlenmiştir. Saksı da kırmızı ile verilmiş ve sadece tek cephesi ile yansıtılan kahverengi bir sehpa üzerinde yer almıştır (**G.13**).

Türbenin iç mekânında kubbeye geçiş, köşelerdeki üçgen pandantiflerle sağlanmış ve her bir pandantif yüzeyine yine vazodan çıkan çiçeklerle meydana getirilmiş natürmort kompozisyonlar işlenmiştir. Çiçeklerin yerleştirildiği her bir vazo, form ve süsleme bakımından kapı açıklığının yukarı kesimindeki vazo tasvirinin tekrarı olup sadece renk olarak burada kahverengi yerine mavi kullanılmış ve vazo gövdesinin üst kısmındaki beneklerde kırmızıya yer verilmiştir. Vazodaki çiçekler karanfil, gül ve goncalardan ibaret olup sarı, kırmızı ve mavi renkleri ile zengin bir görüntüye sahiptir (**G.14**). Türbenin geçiş sisteminin yanı sıra örtü sisteminde de kalem işleri görülmektedir. Kubbe göbeğinde kahverengi ve mavi ile yansıtılmış sekiz kollu bir yıldız kompozisyonu vardır ve dıştan daire biçimi bir bordürle çepeçevre kuşatılmıştır. Bu düzenlemenin etrafında ise siyahla işlenmiş C ve S biçimi kıvrım dallar yer almıştır (**G.15-16**). Kubbe eteğinde, alternatif bir sıra ile tekrar eden iki farklı düzenleme söz konusudur. Birinci düzenlemede ibrik formunda, tek kulplu, emzikli bir vazoya yerleştirilmiş, kırmızı güllerden ibaret dört adet natürmort yer almakta ve her bir vazo tek ayaklı basit bir sehpa üzerinde bulunmaktadır. Kubbenin merkezine doğru yerleştirilmiş bu tasvirler, çanak ya da saksı benzeri bir nesne içerisinde yer almakta ve bu nesnenin dış yüzeyinde çizgisel bir üslupla meydana getirilmiş basit, baklava dilimi biçiminde bezemeler dikkati çekmektedir (**G.17**).

Bu kompozisyonun aralarındaki bölümlerde, yine bitkisel süslemeler yer almaktadır. Tam ortada siyahla işlenmiş S biçimli konturlarıyla meydana getirilmiş vazoda, kırmızı karanfil çiçekleri görülmektedir. Vazonun iki yanı “C” ve S biçimli dallarla dolgulanmıştır. En dışta kırmızı güllerden oluşan bir dal, üstte vazodan çıkan çiçeklerle birleşerek tüm kompozisyonu kuşatmış, altta ise iki yana doğru yayılarak devam etmiştir (**G.18**). Ayrıca pandantif ve kubbe eteğinin etrafı çepeçevre gül ve karanfil dallarıyla kuşatılmıştır.

B) Ali Pir Civan Türbesi

Türbe, Gümüşhacıköy ilçesinin 8 km. güneyinde Sarayözü köyünde yer almaktadır. Kesin inşa tarihini bildiren bir yazıt bulunmamakla birlikte, iç mekânın güney cephesindeki kalem işlerinde geçen H. 1320/M.1902 tarihi ve süslemelerdeki üslup özelliklerini dikkate alarak muhtemelen 20. yüzyıl başlarına tarihlenebilir¹³. Eğimli bir arazi üzerine inşa edilmiş türbeye, sonradan yapılmış merdivenli bir yoldan geçilerek ulaşılmaktadır. Eser, doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgen bir plana sahiptir. Örtü sistemi dıştan, dört yöne eğimli kiremit kaplı kırma çatı, içten ise düz ahşap tavadır. Cepheler güney yöndeki basit, dikdörtgen biçimi iki pencere açıklığı haricinde masif tutulmuştur. Ziyaret mekânına giriş, doğu cephenin kuzey ucundaki dikdörtgen bir açıklıkla sağlanmaktadır (G.19). Türbenin iç mekânı da dikdörtgen bir plana sahiptir. Yeşil boyalı ahşap bir korkulukla iki bölüme ayrılmış hacmin kuzey tarafında, Ali Pir Civan'ın¹⁴ uzun sandukası yer almaktadır¹⁵. Dikdörtgen biçimi basit bir mihraba sahip güney taraf ise namaz kılmak için ayrılmış bir mescit hüviyetindedir.

Eserin iç mekân duvarları panolar halinde, kuru sıva üzerine kalem işi tekniğiyle yapılmış resimlerle bezenmiştir. Zeminden belli bir yükseklikten başlayarak üst örtüye kadar devam eden bu resimler, dikdörtgen çerçeveler içerisine alınarak yansıtılmış olup natürmort kompozisyonlar, bitkisel bezemeler, sembolik olarak andırabileceğimiz çeşitli motifler ve yazı türü süslemelerden ibarettir. Tasvirler duvar yüzeylerinde yer almış, ayrıca mihrap bordürlerinde de az miktarda süslemeye yer verilmiştir. Özellikle natürmortlar ve bitkisel süslemeler bir doğa içerisinde değil, tek başına gösterilmiştir.

Kuzey cephede yan yana yerleştirilmiş üç adet dikdörtgen panodan (G.20) ortadakinde, yan yana iki hurma ağacı görülmektedir. Ağaçlar, kahverengi bir gövde ile yükselerek, üst

¹³ Eseri incelememiz sırasında konuştuğumuz köyün ileri gelenleri ve yaşlı kimselerden aldığımız bilgiler de bu görüşü destekler nitelikte olup binanın 1902 tarihinde inşa edildiğini söylemektedirler.

¹⁴ Ali Pir Civan hayatı ile ilgili bilgilerimiz sınırlıdır ve daha çok halk arasında geçen söylencelere dayanmaktadır. Yöre halkı kendisinin Horasan erenlerinden bir Türkmen olduğunu ve Gümüşhacıköy'de dergâhı olan Alevi-Bektaşî erenlerinden Şah Mahmut Veli'nin dört çocuğundan en küçüğü ve İmam Rıza'nın soyundan geldiğini söylemektedir. Ali Pir Civan genç olmasına rağmen, sahip olduğu ilim ve irfan ile büyük bir kitleyi kendine bağlamış ve taraftar kazanmıştır. Söylenceye göre kendisi kahraman birisi olup genç yaşta girdiği bir savaşta kardeşi ile birlikte hayatını kaybetmiştir. Ali Pir Civan'ın taraftarları ise onun ve kardeşinin naaşını alarak Sarayözü Köyü'ne defnetmişlerdir. Bkz., Harun Yıldız, "Amasya Yöresi Örneğinde Alevi/Bektaşî Kültüründe İnanç Merkezleri", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt 4, Sayı 16, Ordu 2011, s.477; Harun Yıldız, "Amasya Yöresi Alevi Ocakları", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt 4, Sayı 19, Ordu 2011, s.232.

¹⁵ Sanduka yaklaşık sekiz metre uzunluğuna sahiptir. Bu kadar uzun yapılmasının sebebi konusunda çeşitli rivayetler öne sürülmektedir. Bu rivayetler için bkz., Muzaffer Doğanbaş, "Amasya Yöresi Alevi Ziyaretgahları", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi**, Sayı 17, Ankara 2001, s.111.

kısımda ortadaki beşli bir taç yaprak ve iki tarafa doğru yayılan uzun yan yapraklarla son bulmakta ve dallarına asılı iki hurma salkımı ile tasvir edilmektedir. Sıcak iklim bitkisi olan hurma ağacının, bu bölgedeki tasvirlerde yer alması dikkat çekicidir ve muhtemelen bu ağacın İslam dinindeki önemiyle bağlantılı olsa gerektir. Hurma ağaçlarının biri ortasına, diğer ikisi ise doğu ve batısına yerleştirilmiş bir saksı içerisindeki elma ve armut ağaçları ile yörede yetişen meyve türleri yansıtılmak istenmiştir. Kompozisyonun her bir köşesindeki simetrik süslemeler ise koyu kırmızı bir konturla C ve S biçimi kıvrım dallardan ibaret olup dilimli bir form ile sınırlanmış ve çift çizgi ile birbirine bağlanmıştır (G.21). Bu düzenlemenin doğusunda kalan panoda, bir vazoda içerisindeki çiçeklerle meydana getirilmiş natürmortlar dikkati çekmektedir. Ortada antik dönem sütunlarını andıran bir kaide üzerine yerleştirilmiş vazoda kompozisyon, üç büyük dal halinde verilmiştir. Ortada yukarıya doğru devam eden dal, sarı karanfillerle meydana getirilmiş, diğer iki dal ise simetrik olarak iki yana doğru devam eden asma dalları ve üzüm salkımlarından ibarettir. Vazonun oturduğu kaidenin gövdesinde siyah, başlık ve tabanında ise kırmızı kullanılmıştır. Vazo koyu kırmızı, kızıl tonlarında verilmiş, karanfil ve üzüm salkımlarında, sarı renk yer almıştır. Bu kompozisyonun iki yanında ise yine vazoda içerisindeki çiçekleri görmekteyiz. Çift kulplu ve ibrik biçiminde verilmiş siyah vazoda, kendisi ile aynı renklere sahip bir kaide üzerine oturtularak yansıtılmıştır. Vazoda içerisinde iki yana taşacak şekilde yerleştirilmiş sarı karanfiller dikkati çekmektedir. Dikdörtgen panonun her bir köşesi ise kırmızı zeminde siyah konturla işlenmiş C ve S kıvrımlı dallarla dolgulanmıştır (G.22).

Bu kompozisyonun benzeri, kuzey cephenin batısındaki panoda da yer almaktadır. Burada yine dikdörtgen biçimi çerçeve içerisinde alınarak yansıtılmış natürmortta, kırmızı bir vazoda içerisinden yükselen sarı karanfiller üst kısımda kompozisyonu sınırlayan çerçeveye kadar devam etmekte, alt kısımda iki yana doğru sarkıtılarak yansıtılmaktadır. Vazoda, dekoratif başlık ve silindirik gövdeli, sütun biçiminde yüksekçe bir kaide üzerine yerleştirilmiştir. Bu natürmortun iki yanında, altlı üstlü çift sıra halinde yerleştirilmiş bezemeler görülmektedir. Üstteki kompozisyonlar simetrik olup daha önce gördüğümüz testi formunda dar ağızlı, geniş karınlı vazodan çıkan çiçeklerle meydana getirilmiş natürmort süslemelerdir. Alttaki, sol yanda bir saksı içerisine ekilmiş armut ağacı; sağda ise bir elma ağacı ile doğa anlatımı güçlendirilmiştir. Alt sırada yer alan ağacın dalları yukarıdaki natürmortlarla birleşmektedir (G.23).

İç mekânın doğu cephesinde kalem işi bezemeler üç pano halinde düzenlenmiş ve her bir kompozisyon dikdörtgen çerçeveli bir alan içerisinde yansıtılmıştır (G.24). Bu panolardan

kuzeyde yer alan düzenlemede, ortada ince gövdeli, uzun yapraklı, kızıl tonlarında cinsi anlaşılabilen bir ağaç işlenmiş, bu ağacın iki yanına ise simetrik düzende sonsuzluğun, ebedi hayatın simgesi birer servi ağacı yerleştirilmiştir (G.25). Bu panoya bitişik, enine dikdörtgen genişçe bir çerçeve ile verilmiş ortadaki kompozisyonda, yine natürmort betimlemeler izlenmektedir. Bunlar arasında en dikkat çekici, ortadaki bir vazo/saksı içerisinde yükselerek iki yana doğru yayılan dallar üzerindeki karpuzlardan ibaret kompozisyonudur. Sarı çiçekleri ve yeşil yapraklarıyla yansıtılmış bu dallar, panoyu sınırlandıran bordür çizgisine kadar devam etmekte, sağa ve sola doğru ayrıldığı bölümde ise bıçakla kesilerek bir dilimi ayrılmış karpuz tanesi göze çarpmaktadır. Vazo, gövdesi S biçiminde kıvrımlarla teşkil edilmiş bir kaide üzerine yerleştirilerek yansıtılmıştır. Bu kompozisyonun her iki yanında ise bir vazodan adeta taşarcasına yerleştirilmiş kırmızı karanfil çiçekleri, sütun biçiminde bir kaide üzerinde yansıtılmıştır (G.26).

Doğu cephenin güneyinde yer alan üçüncü pano, boyuna dikdörtgen bir çerçeve ile sınırlanarak, her bir köşesine kırmızı zeminde siyah konturlu kıvrım dallar işlenmiştir. Bu boyuna dikdörtgen çerçeveli alanın üst kısmında, kırmızı ve mavi ile konturlanmış bir madalyon içerisinde “Osman” lafzı, sarı zeminde ve celi sülüs hatla yer almıştır. Madalyonun etrafı, bitkisel bir süsleme ile çepeçevre kuşatılmış olup koyu mavi ile işlenmiş kıvrım dallar ve bunlara bağlanan ve helezonlar yapan rumilerle meydana getirilmiştir. Aralardaki yüzeylerde stilize bir şekilde yansıtılmış üç dilimli palmetler bulunmakta ve kıvrım dallar palmetlerin sapını teşkil etmektedir. Altta ise kızıl tonlarında verilmiş vazo içerisinde, kırmızı karanfillerle meydana getirilmiş bir natürmort yer almakta ve vazo, bir zincir aracılığıyla kaideye bağlanmaktadır (G.27).

İç mekânda, benzer kompozisyona sahip ve yine panolar halinde verilmiş, güney cephede beş; batı cephede ise iki bezeme daha mevcuttur. Bu panolarda, madalyonlardaki isimler farklılaşmakta, güney cephede sülüs yazı ile “Ömer”, “Ebubekir”, “Allah”, “Muhammed” ve “Ali”; batı cephedekilerde ise “Hasan”, “Hüseyin” ifadeleri okunmaktadır (G.28-29). Ayrıca güney cephede yer alan üç panoda madalyonların etrafı, alttaki vazodan yükselen çiçeklerle adeta bir çelenk gibi sarılmıştır. Batı cephenin güney ucundaki madalyonda “Hasan radiyallahü anh” ifadesi ile birlikte “sene 1320” (1902) ile tarih verilmekte ve bu eser ve süslemelerin tarihlendirilmesi bakımından önem taşımaktadır (Görsel 30). Bir diğer tarih de güney cephenin batı ucundaki madalyonda “Ali radiyallahü anh sene 1382” (1962) ile verilmekte, bu da muhtemelen onarım zamanını işaret etmektedir.

Güney cephenin ortasında dikdörtgen biçimi mihrap, alçı malzemeden yapılmış ve düz bir yüzey halinde verilmiştir. Mihrap nişini üç yönden kuşatan bordürde, mavi kartuşlar içerisine alınarak yansıtılmış bir vazodan içerisindeki çiçek tasvirleri dikkati çekmektedir (G.31). Mihrabın yukarısında, mihrapla örtü sistemi arasında kalan dikdörtgen çerçeveli yüzeyde, bir Osmanlı arması işlenmiştir. Arma, kırmızı ve siyah bayraklı olup bayrakların ortasında sarı zeminde siyahla işlenmiş “Yasin” ibaresi, bir madalyon içerisine Arapça yazılmıştır. Bu düzenlemenin üst kısmında ise armayı tamamlayıcı nitelikte, büyükçe işlenmiş bir güneş tasviri ve onun da merkezinde II. Abdülhamid’in tuğrasına benzer bir imza yer almaktadır¹⁶ (G.32). Burada, Abdülhamid’in tuğrasının tamamı ifade edilmemiş, sadece “Abdülhamid” okunacak şekilde, onun tuğra biçimine benzetilmiş ve istifi de bozulmuştur. Batı cephenin kuzeyindeki yan yana iki panodan sağ tarafta yer alanı, dilimli şemseyi andıran bir form içerisinde, vazodan çıkan bitkisel motiflerden ibarettir. Koyu mavi zeminde siyah konturlu olarak verilmiş motiflerden uçları alttaki vazodan çıkan rumiler, ortadaki stilize palmeti iki yandan kuşatmakta ve üstteki palmetin yan yapraklarıyla birleşerek sonlanmaktadır. Rumilerden çıkan “C” ve “S” biçimi kıvrım dallar ve palmet motifleri ise bu kompozisyonun iki yanında yer almıştır. Vazo kaide kısmının aşağısında da palmet-rumi kombinasyonuna dayanan bitkisel bir süsleme yer almakta ve rumiler yukarıya doğru devam ederek iki yandaki kompozisyonla birleşmektedir. Vazonun gövdesinde çift taraflı olarak yazılmış “Allah” ibaresi dikkat çekmektedir (G.33). Bunun solunda, cephenin tam ortasında yer alan geniş pano ise boyuna çizgi ile iki bölüme ayrılmış ve her iki bölümde de beктаşi dervişlerinin kullandığı eşyalar betimlenmiştir. Güneyde kalan kısımda ortada, kırmızı bir sancak ile birlikte yansıtılmış teber ve bunun iki yanında da tekke dervişlerinin kullandığı birer başlık görülmektedir. Bunlardan sağ tarafta yer alanı, yukarıdaki bir bastona asılı olup daha çok Mevlevilerin kullandığı sikke tipi başlıktır. Sol yanda betimlenenler ise dervişin kendini korumak amacıyla kullandığı eşyalardır. Bu kısımda da sancak ve teber yine birlikte verilmiş ancak, sancakta diğerinden farklı olarak koyu yeşil kullanılmış ve tebere zincirle asılı bir nefir de kompozisyona katılmıştır. Sancağa sol yandan bitişik olarak yansıtılmış diğer bir eşya ise keskin bir kılıçtır. Kılıcın kabzası kırmızı ile verilerek etrafı siyahla konturlanmış ve gövdesinde zincirle asılı bir Mevlevi başlığı yer almıştır (G.34).

¹⁶ Sultan II. Abdülhamid tuğrasında; “*Abdülhamid Hân bin Abdülmecid el-muzaffer dâimân*” ifadesi ile yansıtılır. Duvar yüzeyine baktığımızda mevcut sıvanın altından özgün armanın ve tuğranın bazı bölümleri görülmektedir. Muhtemelen onarımlar sırasında sıvanarak yeniden yapılmış ve bu biçimde yansıtılmıştır. Bu konuda beni bilgilendiren Marmara Üniversitesi öğretim üyesi Sn. Prof. Dr. Abdülhamit Tüfekçioğlu’na teşekkür ederim.

III. Karşılaştırma ve Değerlendirme

Amasya'nın Gümüşhacıköy ilçesinde yer alan Hacı Nazır Baba ve Ali Pir Civan Türbeleri, mimari bakımdan anıtsal eserler olmamakla birlikte, iç mekânlarındaki kalem işi süslemeleri zengin kompozisyonlarla karşımıza çıkar. Özellikle Ali Pir Civan Türbesi'nde duvar yüzeyleri, boş yer bırakılmamacasına kalem işi nakışlarla bezenmiştir. Bu bezemelerde bir yandan geleneksel Türk süsleme sanatlarının motifleri devam ettirilirken, diğer yandan da Batılılaşma döneminin karakteristik öğeleri süsleme programında yer almıştır. Natürmortlar, palmet, rumi, kıvrım dallarla meydana getirilmiş düzenlemeler, elma, armut, hurma gibi meyve ağacı tasvirleri, üzüm salkımları ve selvi, başlıca motif ve kompozisyonlar arasındadır. Ayrıca Amasya ve çevresi Alevi-Bektaşî kültür ve geleneğinin yaşadığı bir yöre olması sebebiyle Bektaşî dervişlerin kullandığı çeşitli eşyalar da duvar resimlerinde tasvir edilmiştir. Geç dönem duvar resimlerinde çok yaygın olan kartuşlar içerisine alınmış manzara resimleri, ele aldığımız her iki türbede de görülmez.

Gerek Hacı Nazır ve gerekse Ali Pir Civan Türbesi kalem işi süslemelerinde natürmort kompozisyonlar, en yoğun grubu meydana getirmektedir. İç mekan duvar yüzeylerini süsleyen bu tarz bezemeler¹⁷ vazo ya da saksı içerisine yerleştirilmiş çiçeklerden ibaret olup en sık olarak da karanfil çiçeği kullanılmıştır. Bunun yanı sıra gerek vazo formları ve gerekse çiçek tasvirleri, ele aldığımız eserler de naif bir karakter taşımakta ve üslup bakımından halk sanatının özelliklerini göstermektedir. Amasya çevresindeki mimari eserlerde benzer natürmort bezemeleri Merzifon Piri Baba Türbesi (15. yüzyıl ikinci yarısı) doğu duvarında¹⁸, Merzifon Kara Mustafa Camii Şadırvanında (1666)¹⁹, Gümüşhacıköy Köşeler Köyü Camii (20. yüzyıl başları) ve Hamamözü Çay Köyü Camii (20. yüzyıl başları) harim duvarlarında²⁰, Merzifon Diphacı Köyü

¹⁷ Natürmort kompozisyonlar, Osmanlı süsleme sanatında bağımsız bir konu olarak 17. yüzyılda kitap sanatlarında karşımıza çıkar. Bu çağda Gazneli Mahmud albümü adlı eserde meyve ve çiçek tasvirleri kompozisyondaki boşlukları doldurmak ve motif zenginliği sağlamak görevini bırakarak başlı başına bir konu olarak kitap sayfalarını süslemektedir. Bkz., Rüçhan Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Ankara 1988, s.132.

¹⁸ Resim ve bilgi için bkz., Murat Çerkez, "Merzifon Türbeleri", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, Sayı 11, Erzurum 2010, s.69, 78, Fotoğraf 13.

¹⁹ M. Baha Tanman, "Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı "Osmanlı Dünyası" ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan**, İstanbul 1993, s.505.

²⁰ Her iki eserdeki süslemelerden beni haberdar ederek fotoğrafları gönderme nezaketinde bulunan Adnan Menderes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Mustafa Kemal Şahin'e teşekkür ederim. Ayrıca bkz., M. Kemal Şahin, " Amasya Hamamözü- Çay Köyü Gümüşhacıköy Köşeler Köyünde

Rumi Hoca Türbesi (1794) iç mekânında²¹, Taşova Aşağı Baraklı Köyü Camii (1884-85) ve Yukarı Baraklı Köyü Camii'nde (1870-71)²² de görmekteyiz.

Batılılaşma döneminde vazo içerisine yerleştirilmiş natüralist çiçekler, kalem işi bezemede sevilerek kullanılmış ve manzara ile birlikte en sık ele alınan konulardan biri olmuştur²³. Anadolu'da Soma Hızır Bey Camii (1791-92), Yozgat Başçavuşoğlu Camii (1800-1801), Acıpayam Yazır Köyü Camii (1802), Milas Bahaeddin Ağa Konağı (19. yüzyıl ortaları), Birgi Çakırağa Konağı (19. yüzyıl ilk yarısı) ve Yozgat Nizamoğlu Konağı (19. yüzyıl) iç mekânındaki resimlerde adeta duvar yüzeylerine bir tablo gibi işlenmiş natüremort tasvirler karşımıza çıkar²⁴. İstanbul'da ise vazo içerisinde yer alan natüralist çiçek betimlemelerinin en güzel ve çeşitli örneklerini Topkapı Sarayı III. Ahmed Yemiş Odası'nda (1705) görmekteyiz. Sultanın yemek salonu olarak ayrılmış bu odanın duvarları, panolar halinde ahşap üzerine lake tekniği ile meydana getirilmiş çiçek ve meyve tasvirleriyle yoğun şekilde süslenmiştir²⁵.

Gümüşhacıköy Hacı Nazır Baba Türbesinin kuzey cephesinde kapı açıklığının yukarısında; Ali Pir Civan Türbesi kuzey cephe ortadaki panoda gördüğümüz hurma ağacı tasvirlerinin devamı niteliğindeki benzer bezemelere, Amasya çevresinde Gümüşhacıköy Köseler Köyü Camii doğu duvarında ve Merzifon Diphacı Köyü Rumi Hoca Türbesi'nde de rastlamaktayız²⁶. Bolluk, bereket sembolü olarak kabul edilen hurma ağacının, özellikle Batı Anadolu'daki mimari eserlerin kalem işi süslemelerinde yer aldığını görüyoruz. Denizli çevresinde bu motif, Baklan

Bilinmeyen İki Cami", **XII. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu (15-17 Ekim 2008) Bildirileri**, İzmir 2010, s.82, 84, Fotoğraf 4, 22, 28.

²¹ Muzaffer Doğanbaş, "Rumi Hoca Türbesi", **Türk Kültürü ve Bektaşî Veli Araştırma Dergisi**, Sayı 33, Ankara 2005, s.398, 399.

²² Fotoğraf için bkz., Neslihan Sönmez, "Amasya Taşova İlçesi Özbaraklı Köyü Camileri", **Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı 13, Van 2017, s. 407-408, Fotoğraf 34-37,41.

²³ Batılılaşma döneminde mezar taşı, seramik, kitap sanatları gibi çok farklı malzemelerin konu programı içerisinde yer alan vazo ya da saksı içerisine yerleştirilmiş çiçek tasvirleri, duvar resimlerinde de yoğun bir kullanım alanı bularak Anadolu ve İstanbul'daki pek çok mimari eserin süslemesinde karşımıza çıkar. Biz karşılaştırma bağlamında sadece belli başlı eserleri dile getirdik.

²⁴ Arık, **a.g.e.**, s.132; Rüçhan Arık, "Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri", **Osmanlı Ansiklopedisi**, C.11, Ankara, 1999, s.430.

²⁵ Deniz Çalışır, "Osmanlı Görsel Kültüründe Meyve Teması: Geleneksel Natüremort Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme", **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish of Turkic**, Vol.3/5, 2008, s.75 Fotoğraf 2; Gülçin Canca Erol, "İstanbul'da III. Ahmet Dönemi Osmanlı Mimarisi", **Türkler Ansiklopedisi**, C.15, Ankara, 2002, s.343.

²⁶ Fotoğraf için bkz., Şahin, **a.g.m.**, Fotoğraf 24.

Boğaziçi Eski Camii (1774-75) batı duvarında, Baklan Tekke Camii (18. yüzyıl sonu-19. yüzyıl başı), Denizli Güney Belenardıç Köyü Camii (1884) güney cephesinde de karşımıza çıkar²⁷.

Keşkül, teber, nefir, bayrak, kılıç, sikke gibi Bektaşî tarikatının ifadesi olan sembolik tasvirler, Gümüşhacıköy Türbelerinin kalem işi bezemelerinde önemli yer tutmakta, bunların bazıları Hacı Nazır Baba Türbesi'nin güney; Ali Pir Civan Türbesi'nin batı cephelerinde de işlenmiştir. Bu bezemelerin en yakın benzerini Merzifon Piri Baba Türbesi iç mekânında görmekteyiz. Batı cephedeki tasvirde, karşılıklı yerleştirilmiş birer teber ve bunlara boyun kısmından asılı bir nefir vardır. Düzenlemenin tam ortasına bir keşkül yerleştirilmiş ve keşkülün iki yanında da birer tesbihe yer verilmiştir. Kompozisyonun benzer olması, usta birlikteliğini de akla getirmektedir. Bu tarz simgesel betimlemelere, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanı kubbesinde²⁸, Merzifon Diphacı Köyü Rumi Hoca Türbesi'nde²⁹, Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii (19. yüzyıl ortaları) son cemaat yerinde³⁰, Tokat Zile Şeyh Eylük Türbesi (14. yüzyıl) kuzey cephesinde³¹, Denizli Baklan Boğaziçi Kasabası Eski Camii doğu cephesinde³², Denizli Akköy Belenardıç Toraman Köyü Camii (1884) son cemaat yeri doğu duvarında da³³ rastlıyoruz.

Ali Pir Civan Türbesi'nin güney, doğu ve batı cephesindeki yedi panoda “Allah”, “Muhammed” ve İslam büyüklerinin adları, madalyonlar içerisinde yansıtılarak etrafları, palmet, kıvrım dal ve helezonlar yapan rumilerle çepeçevre kuşatılmıştır. Bu kompozisyon düzeni,

²⁷ R. Eser Gültekin, “Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Bunların Mimaride Değerlendirilmesi”, **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish of Turkic**, Vol. 3/5, Ankara, 2008, s.17,18,20.

²⁸ Tarkan Okçuoğlu, 18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2000, s.143. Ayrıca Tanman, **a.g.m.**, s.498'de şadırvanın kubbesindeki keşkül, teber ve nefir betimlemelerinin Kalenderiye tarikatının ve bunun 14. yüzyıl Anadolu'sundaki türevi olan Rum Abdalların sembolü olduğu görüşündedir. Ona göre Kalenderi kökenli bu eşyalar, Rum Abdalları yoluyla Bektaşî ve Rûfai tarikatlarına da girmiş ve bazı Bektaşî ve Rûfai armalarında da yerini almıştır.

²⁹ Muzaffer Doğanbaş, “Rumi Hoca Türbesi”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi**, 33, 2005, s.21-27.

³⁰ Erbil Cömertler Aktuğ-Kadir Pektaş, “Geç Dönem Kalem İşî Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii”, **Medeniyet Sanat**, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, İstanbul 2016, s.13, Görsel 6-7.

³¹ Halit Çal, “Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi”, **Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı**, Konya 1993, s.294.

³² Şakir Çakmak; “Boğaziçi Kasabası Eski Cami Baklan/Denizli”, **9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi (23-27 Eylül 1991)**, Ankara 1995, s.532.

³³ Şakir Çakmak, “Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli)”, **Sanat Tarihi Dergisi**, VII, İzmir 1994, s.23.

Amasya Gümüşhacıköy Çayköyü Camii iç mekân güney ve batı cephesindeki her bir pencere açıklığının yukarısında³⁴ tekrar edilmiştir.

Hacı Nazır Baba ve Ali Pir Civan Türbesi'nin kalem işi nakışlarını meydana getiren ustalar, kim ya da kimlerdi? Bu konuda ne yazık ki herhangi bir kitabe ya da süslemelerde sanatçı ismini belirten bir ibare bulunmamaktadır. Ancak, usta ismi yer almamakla birlikte Ali Pir Civan Türbesi güney cephesinin batı ucundaki madalyonda "1902" tarihi okunmaktadır. Bu, muhtemelen süslemelerin yapım tarihidir. Bu tarihten hareketle bezemelerdeki üslup ve kompozisyon özelliklerini yakın çevredeki benzer eserlerle kıyasladığımızda, sanatçı konusunda bir takım aydınlatıcı sonuçlar açığa çıkmaktadır. Ali Pir Civan Türbesi kalem işi süslemelerinin konu ve kompozisyon bakımından en yakın benzerini, bahsettiğimiz üzere Amasya çevresinde Merzifon Piri Baba Türbesi'nin iç mekânında görmekteyiz. Buradaki süslemeler kitabesine göre 1904 yılına ait ve Nakkaş İbrahim adlı ustanın eseridir³⁵. Hem coğrafi bakımdan yakınlık ve iki eserin süslemeleri arasında iki yıl gibi kısa sayılabilecek bir zaman farkının bulunması, hem de üslup bakımından benzerlik göz önüne alındığında Nakkaş İbrahim'in Piri Baba Türbesi'nin yanı sıra Ali Pir Civan Türbesi'nde de sanatkâr olarak çalıştığı düşünülebilir³⁶. Kendisi, bugünkü bilgilerimiz ışığında yörede Zileli Emin'in ardından ismi bilinen ikinci bir sanatçıdır.

Sonuç olarak ele aldığımız iki türbenin kalem işi süslemeleri, Batılılaşma döneminin karakteristik özelliklerini göstermektedir. Batı resim sanatının ışık-gölge, perspektif gibi temel kurallarından uzak olan bu bezemeler, daha çok yerel sanatçı/sanatçılar tarafından meydana getirilmiş naif resimlerdir. Konu bakımından, zengin kompozisyonlar halinde yansıtılmış natüremortlar en yoğun grubu meydana getirmektedir. Özellikle Ali Pir Civan Türbesi'nde bu tarz kompozisyonlar antik dönem sütunlarını anımsatan kaideler üzerine yerleştirilerek yansıtılmıştır. Keşkül, teber, nefir gibi tarikat sembolü eşyalar, her iki türbede de iç mekânın yalnızca tek bir cephesinde tasvir edilmiştir. Ali Pir Civan Türbesi'nde tuğra ve onunla birlikte yansıtılmış Osmanlı arması ile devleti sembolize eden unsurlar tasvir edilmiş, egemenlik ve güç vurgusu yapılmıştır. Kalem işi süslemeler Amasya çevresindeki diğer eserlerle üslup, konu ve kompozisyon bakımından bütünlük göstermektedir. Duvar resimleri, rutubet, insan eliyle yapılan bilinçsiz müdahaleler ve tahribatlar sonucunda zarar görmüştür. Sürekli ziyarete açık ve Bektaşî kültüründe önemli bir yere sahip Ali Pir Civan Türbesi'nde tasvirler, kimi yerde kazınmış ve

³⁴ Fotoğraflar için bkz., Şahin, **a.g.m.**, Görsel 4-8.

³⁵ Çerkez, **a.g.m.**, s.68.

³⁶ Ayrıca bkz., Muzaffer Doğanbaş, **Kültürel ve Sanatsal Boyutuyla Amasya**, Amasya, 2003, s.121.

yüzeyine çeşitli yazılar yazılarak süsleme deforme edilmiştir. Kültürel mirasın korunmasını sağlamak amacıyla türbelerdeki kalem işlerinin restorasyonu, aslına uygun olarak yapılmalı ve gerekli koruma önlemleri alınmalıdır.

Kaynakça/References

- Abdizade Hüseyin Hüsameddin, **Amasya Tarihi**, C.1, (Sadeleştirenler Ali Yılmaz-Mehmet Akkuş), Amasya Belediyesi Yayınları, Ankara, 1986.
- AKTUĞ, Erbil, Cömertler-Kadir Pektaş, “Geç Dönem Kalem İşi Süslemeli Bir Eser: Aydın Kuyucak Kayran Köyü Camii”, **Medeniyet Sanat**, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, 2/2, 2016, 9-25
- ARIK, Rüçhan, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.
- ARIK, Rüçhan. “Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri”, **Osmanlı Ansiklopedisi**, 11, 1999, 423-436.
- ATASOY, Nurhan, **Derviş Çeyizi Türkiye’de Tarikat Giyim Kuşam Tarihi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2005.
- BAGCI, Serpil, “Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar”, **Osmanlı Uygarlığı**, II, 2009, 737-759.
- BAYRAM, Fahriye, Amasya’nın Gümüşhacıköy İlçesi ve Gümüş Nahiyesi’ndeki Türk Devri Mimarlık Eserleri, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1993.
- ÇAL, Halit, “Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi”, **Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı**, 1993, 293-306
- ÇALIŞIR, Deniz, “Osmanlı Görsel Kültüründe Meyve Teması: Geleneksel Natürmort Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme”, **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish of Turkic**, 3/5, 2008. 65-86.
- ÇAKMAK, Şakir, “Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli)”, **Sanat Tarihi Dergisi**, VII, 1994, 19-26,
- ÇAKMAK, Şakir, “Boğaziçi Kasabası Eski Cami Baklan / Denizli”, **9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi (23-27 Eylül 1991)**, 1995, 529-540.
- ÇERKEZ, Murat, “Merzifon Türbeleri”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, 11, 2010, 65-82.
- DEMİRİZ, Yıldız, “Sinan Mimarisinde Bezeme”, **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, 1, 1976, 465-477.
- DOĞANBAŞ, Muzaffer. “Amasya Yöresi Alevi Ziyaretgâhları”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi**, 17, 2001, 105-113.

- DOĞANBAŞ, Muzaffer, **Kültürel ve Sanatsal Boyutuyla Amasya**, Amasya, 2003.
- DOĞANBAŞ, Muzaffer. “Rumi Hoca Türbesi”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi**, 33, 2005, 21-27.
- ERALP, Nejat, **Tarih Boyunca Türk Toplumunda Silah Kavramı ve Osmanlı İmparatorluğunda Kullanılan Silahlar**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1993.
- EROL, Gülçin Canca, “İstanbul'da III. Ahmet Dönemi Osmanlı Mimarisi”, **Türkler Ansiklopedisi**, 15, 2002, 334-343.
- GÜLTEKİN, R. Eser, “Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Bunların Mimaride Değerlendirilmesi”, **Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish of Turkic**, 3/5, 2008, 9-31.
- KARAKAYA, Enis, “*Nefir*” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, 32, 2006, 525-526.
- KUYULU, İNCİ, “Anatolian Wall Paintings and Cultural Traditions”, **EJOS**, III, No: 2, 2000, 1-27.
- OKÇUOĞLU, Tarkan, 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2000.
- PAKALIN, Mehmet Zeki, **Osmanlı Tarih Deyimleri Sözlüğü**, II, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1993.
- RENDA, Günsel, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977.
- RENDA, Günsel, “19.YY'da Kalem işi Nakış - Duvar Resmi”, **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, 6, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985.
- SÖNMEZ, Neslihan, “Amasya Taşova İlçesi Özbaraklı Köyü Camileri”, **Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi (TİDSAD)**,13, 2017, 385-408.
- ŞAHİN, M. Kemal, “Amasya Hamamözü- Çay Köyü Gümüşhacıköy Köseler Köyünde Bilinmeyen İki Cami”, **XII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (15-17 Ekim 2008) Bildirileri**, 2010, 73-92.
- TANMAN, M. Baha, “Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı “Osmanlı Dünyası” ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği”, **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan**, 1993, 491-523.

TEKİNALP, Pelin Şahin, “Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi”, **Türkler Ansiklopedisi**, 15, 2002, 440-448.

YILDIZ, Harun, “Amasya Yöresi Örneğinde Alevi/Bektaşî Kültüründe İnanç Merkezleri”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 4/16, 2011, 471-480.

YILDIZ, Harun, “Amasya Yöresi Alevi Ocakları”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 4/19, 2011, 228-242.



G.1: Hacı Nazır Türbesi kuzeydoğudan görünüş



G.2: Hacı Nazır Türbesi kuzey cephe kalem işi süsleme



G.3: Hacı Nazır Türbesi, iç mekân, güney cephe



G.4: Hacı Nazır Türbesi, iç mekân güney cephe mihrap tasviri



G.5: Hacı Nazır Türbesi, güney cephe batısındaki kompozisyon



G.6: Hacı Nazır Türbesi, güney cephenin doğusundaki kompozisyon



G.7: Hacı Nazır Türbesi, güney cephe yukarı kesimdeki süsleme



G.8: Hacı Nazır Türbesi, doğu cephe genel görünüş



G.9: Hacı Nazır Türbesi doğu cephe detay



G.10: Hacı Nazır Türbesi, kuzey cephe genel görünüş



G.11: Hacı Nazır Türbesi, kuzey cephe batıdaki pencerenin üst kısmı



G.12: Hacı Nazır Türbesi, kuzey cephe giriş açıklığı yukarısındaki kompozisyon



G.13: Hacı Nazır Türbesi, kuzey cephe giriş açıklığının iki yanındaki kompozisyondan detay



G.14: Hacı Nazır Türbesi, kubbeye geçiş sistemi



G.15: Hacı Nazır Türbesi, kubbe genel görünüş



G.16: Hacı Nazır Türbesi, kubbe göbeği



G.18: Hacı Nazır Türbesi kubbe eteği natürmort



G.17: Hacı Nazır türbesi, kubbe eteği natürmort



G.19: Ali Pir Civan Türbesi, kuzeydoğudan görünüş



G.20: Ali Pir Civan Türbesi, iç mekân kuzey cephe genel görünüş



G.21: Ali Pir Civan Türbesi, iç mekân kuzey cephe ortadaki pano



G.22: Ali Pir Civan Türbesi iç mekân kuzey cephe doğudaki pano



G.23: Ali Pir Civan Türbesi, iç mekân kuzey cephenin batısındaki pano



G.24: Ali Pir Civan Türbesi, iç mekân doğu cephe genel görünüş



G.25: Ali Pir Civan Türbesi, iç mekân doğu cephenin kuzeyindeki pano



G.26: Ali Pir Civan Türbesi, iç mekân doğu cephe ortasındaki pano



G.27: Ali Pir Civan Türbesi, iç mekân doğu cephe güneyindeki pano



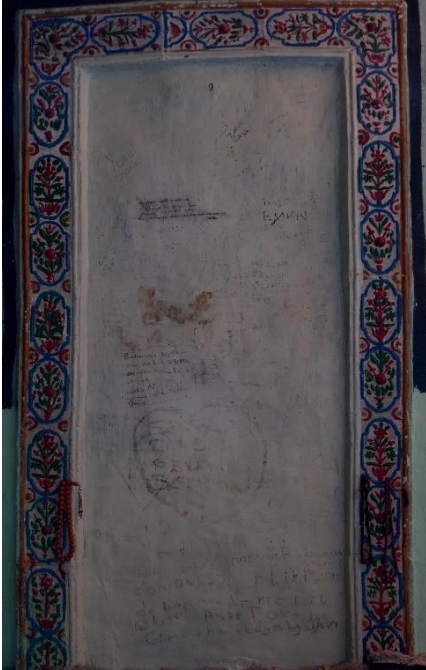
G.28: Ali Pir Civan Türbesi, iç mekân güney cephe



G.29: Ali Pir Civan Türbesi iç mekân batı cephe



G.30: Ali Pir Civan Türbesi, iç mekân batı cephenin güney ucundaki madalyon



G.31: Ali Pir Civan Türbesi, mihrap



G.32: Ali Pir Civan Türbesi, mihrap üzerindeki pano



G.33: Ali Pir Civan Türbesi, batı cephenin kuzeyindeki pano



G.34: Ali Pir Civan Türbesi, batı cephenin ortasındaki pano

Başvuru	:	29.05.2018
Kabul	:	04.07.2018

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0014

A Levantine Painter In Istanbul: Lazar Binenbaum



*Müslüm Yılmaz**

orcid.org/ 0000-0002-4060-7945

Abstract

Lazar Binenbaum, who took part in the political and cultural changes of Istanbul in the late Ottoman Empire, World War I and the Republican era, was a master painter and his paintings had a significant place in art history. Lazar had painting education at the Munich Academy of Art, and by making Ludwig van Beethoven's portrait, he became a famous painter in the art world. In the dangerous environment of World War I, he settled in Istanbul and lived there until his death. Unfortunately, there is not any vast information about the painter and his works, no academic study have been made about him yet. In this essay, I will provide comprehensive information about Lazar Binenbaum's life and his works by analysing his unpublished personal documents.

Keywords

Lazar Binenbaum • Paint • Levantine • Istanbul

İstanbul'da Levanten Bir Ressam: Lazar Binenbaum

Öz

Osmanlı Devleti'nin son yılları, I. Dünya Savaşı ve Cumhuriyet dönemlerinde İstanbul'un siyasi ve kültür değişimleri içinde yer alan Lazar Binenbaum, yapmış olduğu resimlerle sanat tarihinde yer etmiş önemli bir ressamdır. Münih Sanat Akademisi'nde resim eğitimi alan Lazar, Ludwig van Beethoven'ın portresini yaparak ismini sanat dünyasına duyurmuştur. I. Dünya Savaşı'nın şiddetli ortamında İstanbul'a yerleşmiş ve ömrünün sonuna kadar burada yaşamıştır. Hayatı hakkında kaynaklarda geniş bir bilgi olmayan ressam hakkında şimdiye kadar herhangi bir akademik çalışma yapılmamıştır.

Bu makalede Lazar Binenbaum'un şimdiye kadar yayınlanmamış şahsi evraklarından yola çıkarak hayatı ve sanatı hakkında bilgi verilecektir.

Anahtar Kelimeler

Lazar Binenbaum • Resim • Levanten • İstanbul

*Müslüm Yılmaz (R. A.), Istanbul University, Research Institute Turkology, Istanbul, Turkey. Email: muslum.yilmaz@istanbul.edu.tr.

To cite this article: YILMAZ, Müslüm, "İstanbul'da Levanten Bir Ressam: Lazar Binenbaum", **Art Sanat**, 10, 2018, p. 328–345.

Introduction

Lazar Binenbaum was an artist who lived in Istanbul during 1918-1957. He produced a number of paintings contributed to interior-designs of church building. This article puts out new data and documents on his artistic life and experiences in Istanbul.

As someone who lived in the late Ottoman era, information regarding the life of Levantine, Lazar Binenbaum is considerably limited. Born in the year 1876, Lazar Binenbaum's father's name was Leon and his mother's was Anna.¹ There is no information regarding his place of birth, early school life, nor about his family, however, it has been recorded in does he have his own archive documents that he is from Edirne.² According to another archive document, it is indicated that he is from "amongst the citizens of Austria-Hungary"³

His Education

Lazar, who is Austrian-Hungarian subject and not an Ottoman citizen, enrolled the Academy of Fine Arts in Munich in 1901 after himself as being from Sofia, where a dense Turkish population lived. It is unclear how long he stayed in Germany. Based upon the fact that he applied to the Ottoman Munich Consulate in 1918, it can be deduced said that he stayed in Germany for seventeen years.



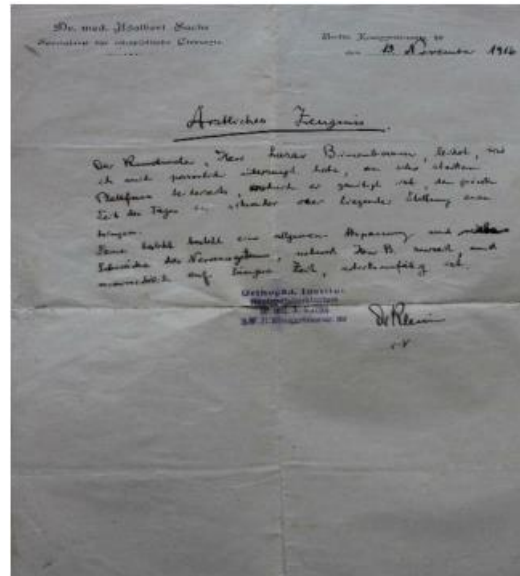
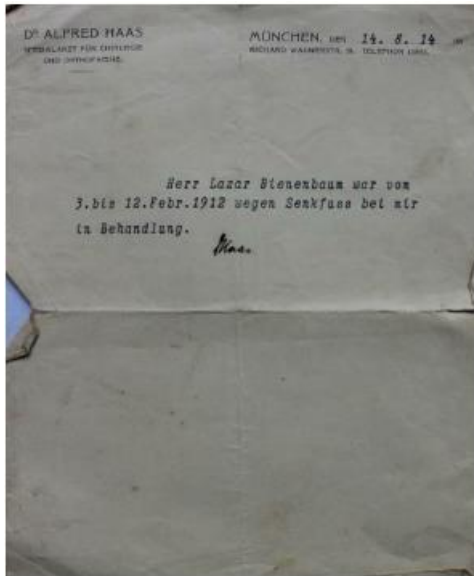
F.1: Enrolment Records of the Munich Academy of Fine Arts

¹ BOA, DH.SN.THR.00071.00032.005.006

² BOA, DH.SN.THR.00071.00032.005.001

³ BOA, BEO.002546.190900.001.001-2

According to the documents that are available, Lazar experienced various health problems during the years he stayed in Munich. Between the 3rd and 12th of February 1912 he was diagnosed with having flat-foot and treated for it.



F.2: Dr. A report given by Dr. Alfred Haas F.3: Dr. A report given by Dr. Adalbert Sachs

*"Dr. Alfred Haas surgeon and Orthopedic Doctor Munich, 14.08.14
Mr. Lazar Bienenbaum has received treatment from me between 3 and 12
February, 1912, for having flat-foot."*

In the year 1916, he went to another doctor with the same complaint and was given a similar report to the one he had received previously.

"Doctor's Report 19.11.1916

In my opinion, Mr. Lazar Binenbaum's discomfort is due to the fact that he suffers from a severe case of flat-foot on both feet and this causes him to spend most of the day sitting or lying down. Furthermore, there is a general flaccidity in his nervous system and severe weakness. For this reason Mr. B[inenbaum] is not in the position to do work for the moment and it is likely this will continue for a while. Dr. Adalbert Sachs"

In the period that he stayed in Germany he made a name for himself by painting a portrait of the famous musician Ludwig van Beethoven.



F.4-5: Charcoal Sketch of Ludwig van Beethoven's picture. **F.6:** Beethoven, <http://www.goethezeitportal.de/wissen/musik/beethoven-auf-alten-postkarten.html>

His Arrival in Istanbul

Lazar, who applied for a permission to travel "Tezkire-i Osmânî"⁴ at the Ottoman Munich Consulate and endured a lengthy inquiry process, prepared his documents and was given permission to travel after various correspondences between the Munich Consulate and the Ottoman Foreign Affairs Ministry. After returning from Germany, he lived at number 5 Maralzer? Apartment in Pera,⁵ Beyoglu Siraselviler where minority of the Romanian-Levantine population lived. Afterwards, he completed his legal notary registration. His registration was by the 4th the notary in Beyoglu that period's famous lawyer and litterateur, Midhat Cemal Kutay.⁶

The fact that Lazar chose Istanbul Pera as a place to live is worthy of consideration. It can be said that in the 19. century Pera (Beyoglu) was in a position of being a European city inside Istanbul as it was a multicultural area. Pera, had become one of Istanbul's for art⁷ with its nightly balls, concerts and theater shows that took place partly due to the effect of the Western countries embassies being located in the area. After the Tanzimat reforms, studies and galleries were opened due to the Sultan and senior officials, pashas and wealthy and distinguished people commissioned artists who lived in Pera to paint their portraits. ⁸ Many Western artists came from beyond Europe to open up exhibitions and live here. Because of the effect western art had in this period, the Sanayi-i Nefise Mektebi (The school of arts) was

⁴ BOA, DH.SN.THR.00071.00032.002

⁵ Burcu Özgüven, Burcu Pehlivanoglu, Aslı Akyıldız, "Cihangir (İstanbul) Senti Tarihi Binaları Envanter Çalışması 2005", **TUBA**, 5-2006, p. 106

⁶ Beşir Ayvazoğlu, **Midhat Cemal Kutay**, Pendik Belediyesi, İstanbul 2017; Beşir Ayvazoğlu, **1924 Bir Fotoğrafın Uzun Hikayesi**, Kapı Press, İstanbul 2016

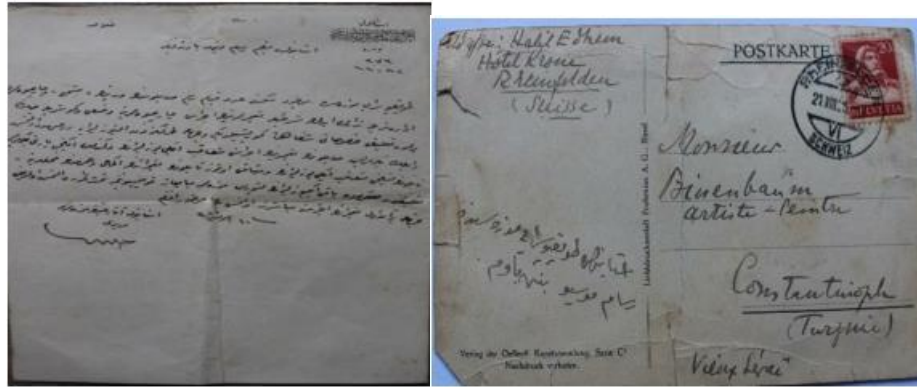
⁷ Seza Sinanlar Uslu, **Pera Ressamları-Pera Sergileri 1845-1916**, Norgunk Press, İstanbul 2010, p. 9-10

⁸ Seza Sinanlar Uslu, **ibid**, p. 61-62

founded to train Turkish painters. With the exhibitions organised by Şeker Ahmet Paşa, Turkish painters began to make a name for themselves in the sphere of art and as a result of this in the year 1909 the Ottoman Painters Society was established⁹ Thalia Floras¹⁰, Joseph Warnia-Zarzecki, a teacher at the Sanayi-i Nefise Mektebi and Istanbul born Levantine painter, Adolphe Thalasso were important painters¹¹ of that time who lived in Istanbul, and it is important to note that they were all graduates of the Academy of Fine Arts in Munich which indicated Munich was an important center of art during that era. Amongst the reasons behind Lazar's decision to settle in Istanbul is that artists who went there before him also graduated from the Academy of Fine Arts in Munich.

His First Exhibit in Istanbul

After moving to Istanbul, Lazar gradually became famous and began to do paintings for prominent figures. In addition he restored paintings made a name for himself as a restorer, the fact that had from the letters which are in Lazar's archive, it can be seen that Halil Edhem (Eldem), the Principal of Asâr-i Atika (the department of ancient monuments) was amongst those who consulted Lazar for the restoration of Topkapı Palace during the early years of the Republican Era:



F. 7: Official Document sent by Halil Edhem F. 8: Post Card sent by Halil Edhem

⁹ Seyfi Başkan, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Çardaş Press, Ankara 1994, p. 8-9, 25-28; **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1914-1916**, (Ed. Yaprak Zihniöğlü); Trans. İrfan Dağdelen, Kitap Press, İstanbul 2007

¹⁰ Seza Sinanlar Uslu, *ibid* p. 36-37

¹¹ Adolphe Thalasso, **Osmanlı Sanatı: Türkiye'nin Ressamları: Ottoman Art: The Painters of Turkey**, (Ed.) Ömer Faruk Şerifoğlu, İBB, İstanbul 2008, p. 16, 67

"İstanbul Âsâr-ı Atika Müzeleri Müdüriyeti

Hulasa

Numara 272

11083

İstanbul'da Mukîm Ressâm Binenbaum Efendi

Topkapı Sarayı Müzesi'nde mevcûd seksen aded kadîm resim tablosunun vernik, muşamma ve çerçevenin idaremizce tedârik edilmek şartıyla tamirlerinin icrası çerçevelerine vazı' ve gösterilecek yerlere ta'liki husûsâtı şifâhen görüştürüldüğü vechile tarafınızdan altı yüz liraya deruhte olunmuş ve ilk yirmi beş tablonun tamirinin icrâsını müte'âkib iki yüz liranın ve keزالik ikinci parti yirmi beş tablonun teslimini müte'âkib iki yüz liranın ve mütebâkî otuz tablonun tamirâtının ikmâl ve umûmunun mahallerine ta'likinden sonra da bâkî iki yüz liranın tesviyesi müzeler mübâyaât komisyonunca taht-ı karâra alınmış olduğu cihetle bir an evvel tamirâtın icrâsına mübâşeret olunması rica olunur efendim

10 Eylül 1926

İstanbul

Âsâr-ı Atika Müzeleri Müdürü

Halil [Edhem]"

Istanbul Âsâr-ı Atika (Ancient Monuments Department)

Summary

Number 272

11083

Resident of Istanbul Master Painter Binenbaum Efendi

Eighty aged paintings which are present in the Topkapı Palace Museum have been undertaken on your part under the conditions that have been verbally discussed, provided that the varnish, oil-cloth and frames will be supplied by us. The execution of the repair, placing them in the frames and putting them in their respective places that will be shown will be done for a price of six hundred lira. As a result of the decision we, as the museum purchasing commission we request that the repair-work commence immediately and subsequent to completing the set of the first twenty-five paintings, two hundred liras will be given, and similarly after the second set of twenty five paintings are delivered, two hundred liras will

be given and when the final thirty paintings are completed and all are hung in their places the remaining two hundred lira will be given.

10 September 1926

Istanbul

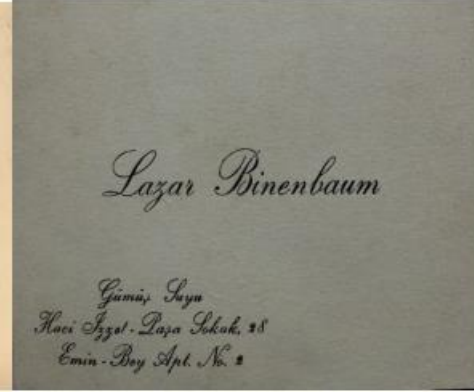
Âsâr-ı Atika Museum Department

Halil [Edhem]”

As his fame increased, he was able to open his first exhibit on the 16th of January, 1925, at the (Salle de L'union Francaise) L'union French Salon in Pera which consisted of 11 oil colour and 12 tampera paintings and 130 charcoal drawings. After this exhibition he moved to Gümüşsuyu Hacı İzzet Paşa Street 28 Emin Bey Apartment No: 2, where he would live for many years to come.



F.9: Poster of the Exhibit



F.10: Lazar Binenbaum's Card

His Marriage and Family Life

Lazar, who after which date made paintings for prominent individuals as well as museums, married Eve (Evridiki) Karastraté (before 1924). A short period after he got married, on the 2nd of March 1924, his first son, Romeo, was born. According to the baptism records Romeo was baptized in Istanbul:

“Lazar Binenbaum and Eve Karastraté’s son who was born on the 2nd of March 1924, Etienne-Romeo was baptized on 13 May 1932 at the Vainte-Pulchérie sanctuary in Istanbul by the Missionary’s priest Joseph Jammets. His godfather was Etienne Bella.

This was done on 1 September 1932 in Istanbul. Assistant”

Romeo who was an architect and engineer as well as a painter like his father, constructed significant structures in Istanbul, Ankara and in various parts of Anatolia. He was the architect

and contractor work of critical projects such as Istanbul’s first large-scale organised factory, Ayazağa Hacı Şakir Soaps, some branches of Garanti and İş Banks and petrol stations of Mobil Oil. He passed away on the 7th of June, 2009 in Istanbul.

His second son Mario Binenbaum was born in 1925. His baptism document states:

"On the 13th of May, 1932, Mario Binenbaum who was baptised at La Chapellesainte de Pulchérié, had his first communion on the 15th of May 1932 and was confirmation on the 22nd of May 1932."

Mario was also a painter and worked for many years, completing the interior design and adornments of the churches drawn by his father and he passed away in Istanbul on the 9th of September 2015.



F.11: Romeo Binenbaum’s Baptism Document

F.12: Mario Binenbaum’s Baptism Approval Document

Lazar's **fourth** son Oresto Binenbaum could not be reached. It is possible to say that he was the most talented painter in the family after his father, Lazar by looking at his paintings and drawings in the archives. According to the registry office he was born on 15 March 1926 and passed away on 12 October 2002.

Geraldine Maria Anna Binenbaum, the youngest member of the family and daughter, was born in Istanbul on the 11th of August 1939 and settled in the city of Paris in France after getting married on the 4th of January 1968. After settling in Paris she visited her family from time to time, but after her mother’s passing her visits became considerably sparse.

According to the registry office, Eva Karastraté was born on 1 July 1898 and passed away in Istanbul on the 30th of March 1992.



F.13: Lazar and his wife Eve (Evridiki) Karastraté



F.14: Mario Binenbaum while Decorating a Painting of a Church

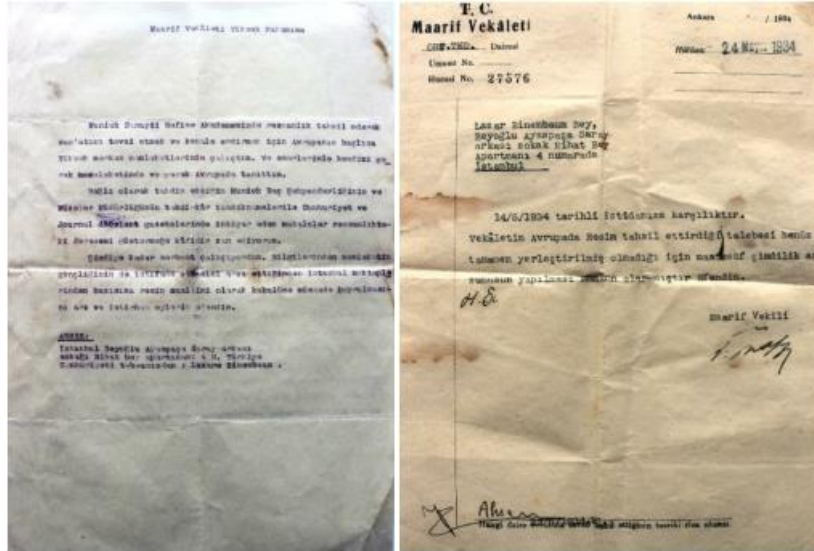
His Social Sphere and Artistic Activities

During the 1st World War some buildings were emptied for German soldiers who were wounded in the front-line and this gave rise to a deep sense of unrest in Pera. Additionally, the fire that broke out in Cihangir had reduced the district to ashes meaning that people from there as well as refugees from the Russia as a result of the Bolshevik revolution moved to

Pera, changing the sociological and artistic structure of the area. The fact that the Ottomans had been on the losing side in World War I and soldiers of the allied powers would walk on Pera's main streets attracting the applaud and support of the minorities that lived there and demonstrations in English, French and Greek foreshadowed the issues that would soon arise.¹² With the independence of Turkey and the establishment of the republic, the minorities who lived in Pera became uneasy and some prominent families began to emigrated from Istanbul. After the newly formed republic changed some of the street names that were in French and other languages to Turkish the 2007th law which was passed on 16 June 1932, which stated, (*Türkiye Cumhuriyeti dahilinde aşağıda gösterilen sanat ve hizmetler münhasıran Türk vatandaşları tarafından yapılır. Bu sanat ve hizmetlerin Türk vatandaşı olmayanlar tarafından yapılması memnudur.*) "The following arts and services which occur within the Republic of Turkey are to exclusively be carried out by Turkish citizens. It is forbidden for these arts and services to be carried out by those who are not Turkish citizens," deeply affected the artistic activity of the Levantines and other minorities who lived in Pera. After this law was introduced, a stagnation point was in question for the artistic activities in Pera, where a dense foreign population lived, and many artists suffered financial difficulties. Expensive lifestyles and rent meant that people shifted to cheaper regions and many artists' studios were moved.

Lazar was one of the central figures who experienced these difficulties and moved to Number 4 Beyoğlu Ayaspaşa Saray Arkası Street Nihat Bey Apartment. Later he attempted to find ways to continue his artistic lifestyle while being a foreigner, and within the year 1934, which law was enacted, requested that the board of education allow him to be an art teacher at any given school in Istanbul.

¹² Orhan Türker, **Pera'dan Beyoğlu'na İstanbul'un Levanten ve Azınlık Semtinin Hikâyesi**, Sel Press, İstanbul 2016, p. 36-43



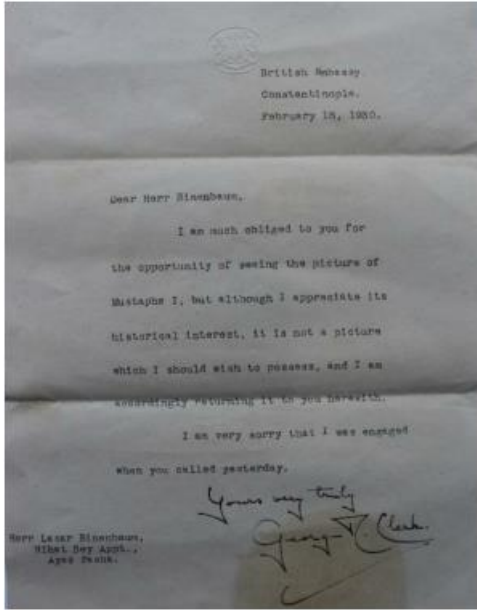
F.15: Lazar’s Letter of Request **F.16:** The Board of Education’s Reply

Lazar, who received an unfavourable reply, was subject to witness his neighbours in Pera immigrating to America and Europe as soon as they were able to find a ticket, and he on the contrary decided to stay with his family in Istanbul. Along with these problems, the presence of World War II and his deteriorated financial situation compelled him to design emblems and sign boards for various companies. He also became a consultant for the restoration of ancient canvases and auction companies.

At the end of the 19th and beginning of the 20th century, the artists who worked at embassies became even more devalued especially due to the progress of photographs and the decrease in demand for orientalist paintings. Additionally the decrease of the art patronage of artists and especially painters due to political and economic reasons in this century compared to the one before it contributed to the population of artists who lived in Pera to migrate to other countries.¹³ One of the basic things the ambassadors did in an effort to be closely acquainted with ottoman history was working on sultans. Working on the sultan's an example of this is some ambassadors who were effected by the Turquerie movement and wore and roamed about in Turkish attire and had their paintings made, hanging these portraits along with portraits of sultans.

We gather that Lazar presented a sultan’s portrait to the English Ambassador, Georg C Clark from the letter he sent to Lazar.

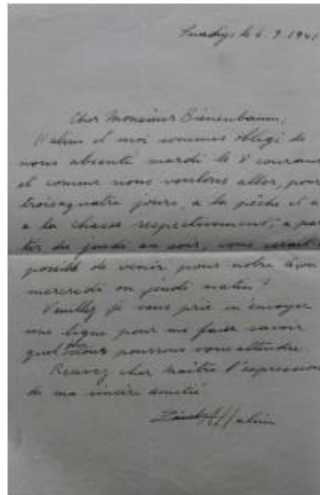
¹³ Zeynep İnankur, "Elçilerin Sanat Hamiliği", **Kesişen Dünyalar Elçiler ve Ressamlar**, Pera Müzesi Press, İstanbul 2014, p. 51, 53



F.17: The English Ambassador's Letter

F.18: Sultan I. Mustafa (it is likely that the portrait is the one presented to the ambassador)

Lazar, who continued to face difficulties during the early years of the republican era, was an art teacher to Princess Zeyneb Halim¹⁴ who was the great great-granddaughter of Kavalalı Mehmet Ali Paşa who was a founder of a dynasty of Ottoman Origin and ruled Egypt for many years. Here he had the opportunity to closely meet the family and prominent figures in their social sphere during that period.



F.20: Princess Zeynep Halim's Letter

¹⁴ **Avcı Prenses Zeyneb Halim ile Sohbetler**, (Ed. Derin Türkömer), Yapı Kredi Press, İstanbul 2008

"Dear Binenbaum,

Is it possible for you to come on Wednesday or Thursday morning as Halim and I must go on Tuesday the 8th and we want to go fishing and hunting for three or four days? I would like for you to write a sentence-long answer about when we can expect you. I hope that you accept my earnest feelings stemming from my sincere friendship.

Zeynep Halim"

From Lazar's documents in his archives it appears that he was personally acquainted with one of the Ottoman Empire's last princes, Osman Fuad Efendi, painter Georges V. Della Sudda, the ambassador General of Moscow, Antwerp, Plovdiv, Bari, Basra, Vienna and Athens İsmail Hakkı Okday and the prominent figures in the Turkish Catholic Society.

Lazar, who could not fulfill his profession properly due to financial difficulties, tried to proceed with his artistic activities in Istanbul after the end of World War II in a social climate which had comparatively relaxed.

At this stage, Lazar put his signature under important works which would be found in the interior design and decoration of churches while merging geometric designs into his art, carrying it to a new level.

As his eldest son, Romeo became an architect and a contractor, he dealt with the construction and maintenance works of churches while his second son, Mario, decorated these churches. In this regard, the Binenbaum family was contribute for many works in art history. Judging from the drafts and photographs, which work was done in various churches; however in the documents the names of these churches have not been stated.

Lazar's understanding of composition and use of light and color is regarded as substantially successful. It can be said that in his portraits and representations of historical scene, the darker colors dominate and in this manner the use of light is conscientiously used to depict the details.

It can be seen from his oil paintings that he was influenced by his teacher at the Munich Academy of Fine Arts, Franz von Defregger,¹⁵ that he had a similar style to his teacher in terms of human portraits, rural life, street scenes and the frequent use of indoor scenes and tonal colors. His sketches, we can see that in some of his from he firstly began with charcoal, then added watercolor paint, before finishing the of with oil colour paint.

¹⁵ Adolf Rosenberg, **Franz von Defregger**, Bielefeld und Leipzig, 1897



F.21: His Works Related to the Queen of England's Portrait

In his church designs, Lazar, who was substantially affected by these principles, merged the thought that humankind is tied to God in an inseparable manner¹⁶ with a mathematical harmony and with universal conformity. He also added geometric designs that give the effect of a frame around the religiously themed work for the church adornments while taking the Baroque and Rococo movements which came after the Renaissance, into consideration.

These depict how successful an artist and how distinctive he was in comparison to the painters of his time. Furthermore, from his paintings it is noticeable that he was influenced by the Franz von Defregger, who was pivotal in the alteration of German art. We encounter similar landscapes and portraits of children belonging to Franz von Defregger in Lazar's paintings. However, he does not use the image of the Jesus' swaddling clothes sourced from divine scripture, that represents Prophet Jesus which is frequently used in European paintings alongside symbols¹⁷ such as grapes, apples and vines.

Other than one Harem portrayal,¹⁸ Lazar does not have orientalist paintings and it cannot be said that he paints with the perspective of an orientalist or particularly an Austrian Orientalist. As a matter of fact, this painting of the Harem, does not completely resemble the Harem paintings of that period. The colors he uses and the depictions are demonstrative of this. ¹⁹ It is not accurate to say that he was extraordinarily famous in the painting community. When analyzed, the schedule of the art school painters living in Istanbul belonged to in the

¹⁶ Jeannie Labno, **Rönesans Ayrıntıda Sanat**, Tran. Elif Dastarlı, İş Bankası Kültür Press 2013, p. 11, 15

¹⁷ Semra Daşçı, **Avrupa Resminde Çocuk İmgesi**, Bağlam Press, İstanbul 2008, p. 137-163

¹⁸ İstanbul Müzayede, **Katalog**, İstanbul 18 Mayıs 2017

¹⁹ Ursula Prunster, "From Empire'e End: Australians as Orientalists 1880-1920", **Orientalism**, (Ed. Roger Benjamin, Art Gallery of New South Wales, Sydney 2003, p. 41-53

first half of the 20th century, 20 many of that era's painters were from the School of Paris and the fact that Lazar who comes from Munich School may explain why his art style is different to rest of the artists of his time.

The painter who followed in his teachers' footsteps and produced pieces of art in a realist style, for example painted the historical figure and renowned musician, Beethoven, by using dark colors for the background and making his figure prominent by applying contrast and depicted him as is by adhering to the musician's sculpture. This is also noticeable in his sketches. Thick brushstrokes were used to make it appear more realistic. He painted a total of three paintings of Beethoven. Two of these are portraits but an oval contour was not used. This is also a characteristic of the artwork in which he painted Sultan I. Mustafa. An attempt has been made to capture Beethoven in his musical state of mind.

In his portrayal of a middle-aged Queen of England, he wanted to depict her as is as well as represent her in an emotional-idealistic rendition due to her significance. Besides choosing to represent her at the age she was at, he also used light tones for the background. Contrastingly, the representation of the Queen in her youth has a darker background and more obvious brushstrokes. This is because she was already young and beautiful. The reason for his struggle is understood to be that he was an artist that was producing artwork in the German realist style as well as someone who was forced to meet the conditions of the period he lived in. However, it must be noted that he never gave up his own style and expression.

His portrait works are reminiscent of the self-portrait of one of the founders of realist portraits, Gustave Courbet, (The Man with a Pipe). Here the artist has again used dark colors in the background so the face can be perceived more clearly and be left as is. The artist who generally placed portraits in an oval did not use this in his self-portrait. This is also a feature of one of his paintings of a historical figure who we cannot establish the identity of.

Again the figure has been placed in an oval form and the background is made up of dark tones and thick brush strokes have been used. The artist painted someone from the nobility in this figure in medieval Europe and gave him an expression of the era.

His Death

Lazar moved to the Levantine population's new area at the address Bilezikçi Street No: 81 Şişli/ Pangalaltı as a way of looking for a way out of his economic difficulty. According to

²⁰ Adnan Çoker, "The Evolution of Turkish Painting in XIX and XX th Centuries", **A History of Turkish Painting**, Satibat Press A. Ş., İstanbul 2004, p. 79

the registry, Lazar died on the 12th of November 1957 in Istanbul and who was buried in the French Catholic Cemetery of the 17th of November 1957.

Conclusion

Lazar Binenbaum remained readily connected to Istanbul after graduating from the Academy of Fine Arts in Munich, and until his last breath, he carried the landscapes of these lands which he considered his home to his paintings. It may be said that almost all members of the Binenbaum family were each master painters.

Romeo, who was an architect and engineer as well as a painter like his father, constructed significant structures in Istanbul, Ankara and in various parts of Anatolia and together with his brother, Mario they adorned churches with the paintings and crests, artworks etc. which their father had made. Lazar and his family, who have not been studied until now, are substantially important in terms of art history and Istanbul.

The fact that he was a representative of portrait work in terms of German realism makes him all the more significant. His position in the art of portrait painting is owed to his style which is similar to that of Gustave Courbet, one of the founders of the realist style. However, the fact that there has not been any research done on the artist has made it difficult to work on the painter.

Alongside his work characterized by a realist style, his production of classical work for the church renders him significant in terms of Istanbul's churches. However, there has not been any study done on this topic. The logo and banner designs he made for the public constitutes yet another research topic in relation to Binenbaum.

Despite being a well-known figure in Germany with three paintings of Ludwig van Beethoven, he is not recognized in our country. The reason for this is the lack of work done on him to date, whereas his paintings are of original quality and hold an important place in the history of the art of painting.

Lazar is an important artist who, after coming to Istanbul, did not abandon the education he received in the academy nor the style he represented, while producing artwork in the city in which he lived. However, the fact that he did not produce works in the same form or style as the Turkish painters and continued on his way may be the reason behind there being no research on him today in our country.

Lazar is an original artist who produced works in Istanbul.

References/Kaynakça

- BOA.BEO.002546.190900.001.001-2
- BOA. DH.SN.THR.00071.00032.005.006
- BOA.DH.SN.THR.00071.00032.005.001
- BOA.DH.SN.THR.00071.00032.002
- AYVAZOĞLU, Beşir, **1924 Bir Fotoğrafın Uzun Hikayesi**, Kapı Press, İstanbul 2016.
- AYVAZOĞLU, Beşir, **Midhat Cemal Kutay**, Pendik Belediyesi Press, İstanbul 2017.
- BAŞKAN, Seyfi, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Çardaş Press, Ankara 1994.
- ÇOKER, Adnan. "The Evolution of Turkish Painting in XIX and XX th Centuries", **A History of Turkish Painting**, Satibat Press A. Ş., İstanbul 2004.
- DAŞÇI, Semra, **Avrupa Resminde Çocuk İmgesi**, Bağlam Press, İstanbul 2008.
- İNANKUR, Zeynep, "Elçilerin Sanat Hamiliği", **Kesişen Dünyalar Elçiler ve Ressamlar**, Pera Müzesi Press, 2014 İstanbul
- LABNO, Jeannie, **Rönesans Ayrıntıda Sanat**, Trans. Elif Dastarlı, İş Bankası Kültür Press 2013
- ÖZDİN, Nilüfer, **Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı**, Hayalperest Press, İstanbul 2016.
- ÖZGÜVEN, Burcu, Pehlivanoğlu, Burcu. Akyıldız, Aslı. "Cihangir (İstanbul) Senti Tarihî Binaları Envanter Çalışması 2005", **TUBA**, 2006, p. 106
- PRUNSTER, Ursula. "From Empire'e End: Australians as Orientalists 1880-1920", **Orientalism**, (Ed. Roger Benjamin), Art Gallery of New South Wales, Sydney 2003
- ROSENBERG, Adolf, **Franz von Defregger**, Bielefeld und Leipzig, 1897.
- THALASSO, Adolphe. **Osmanlı Sanatı: Türkiye'nin Ressamları: Ottoman Art: The Painters of Turkey**, (Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu), İBB Kültür Müdürlüğü Press, İstanbul 2008
- TURAN, Adnan, **Resim ve Resim Teknikleri Üzerine**, Toplum Press, Ankara 1964.
- TÜRKER, Orhan, **Pera'dan Beyoğlu'na İstanbul'un Levanten ve Azınlık Sentiinin Hikâyesi**, Sel Yayıncılık, İstanbul 2016.
- TÜRKÖMER, Derin, **Avcı Prenses Zeyneb Halim ile Sohbetler**, Yapı Kredi Press, İstanbul 2008
- USLU, Seza Sinanlar, **Pera Ressamları-Pera Sergileri 1845-1916**, Norgunk Press, İstanbul, 2010.
- YEĞİN, Uğur, **Katolog**, İstanbul Müzayede, İstanbul, 2017.

ZİHNİOĞLU, Yaprak., **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi 1914-1916**, Akt. İrfan Dağdelen, Kitap Press, İstanbul, 2007.

<http://www.gulabin.com/britishdiplomatsdirectory/pdf/britishdiplomatsdirectory.pdf> (Erişim tarihi 12. 12. 2017)

<http://www.goethezeitportal.de/wissen/musik/beethoven-auf-alten-postkarten.html> (erişim 08.05.2018)

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü

Art-Sanat Dergisi

Yayın İlkeleri Ve Yazım Kuralları

Art-Sanat Dergisi yılda iki defa (Ocak ve Temmuz) yayımlanan uluslararası akademik hakemli elektronik dergidir. DergiPark Açık Dergi Sistemlerinde yayımlanan Art Sanat Dergisi'nde Türk ve Türklerle ilişkili topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım ve Müzecilik alanlarında özgün makaleler ve bilimsel yazılar kabul edilmektedir.

İletişim ve makale gönderimi için e-mail adreslerimiz:

art-sanat@istanbul.edu.tr

turkiyat.artsanat@istanbul.edu.tr

Web sayfalarımız:

<http://artsanat.istanbul.edu.tr>

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

Art-Sanat Dergisi'nin tüm hakları saklıdır. Yayımlanan makale ve yazıların yayın hakkı Art-Sanat Dergisi'ne aittir. Yayımlanan makale ve yazıların içerikleriyle ilgili yasal ve bilimsel sorumluluklar yazarlarına aittir. Makale ve yazılarda kullanılan malzemenin (Görseller, fotoğraf, resim, çizim, plan, v.s.) kaynak gösterilmeden kullanılmaması ve telif hakkı olan malzeme için yazarların izin alması zorunludur. Bu konularda da yasal sorumluluk yazarlara aittir.

Art-Sanat Dergisi'ne yayımlanmak için gönderilen yazılar, daha önce yayımlanmamış veya yayıma sunulmamış olmalıdır. Dergiye gönderilen makalelerde intihal kontrolünü sağlamak için, IThenticate (İntihali Engelleme Programı) kullanılmaktadır.

Art-Sanat Dergisi'nin dili Türkçe ve İngilizce'dir. Gönderilen makale editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra, üç hakeme gönderilmekte ve en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda yayımlanmaktadır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir.

Art-Sanat Dergisi'ne gönderilen makaleler, Microsoft Word ve PDF formatında olmalıdır. Makale başlığının altında yazarın adı ve soyadı yer almalı, yazar adına dipnot formatında yıldız (*) verilerek ilk sayfanın altında yazarın unvanı, çalıştığı kurum ve e-mail adresi ve yazının teslim tarihi belirtilmelidir. Ayrıca yazar adının altında ORCID numarası yazılmalıdır.

Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile öz/abstract (150-250 kelime) ve anahtar kelimeler olmalıdır. Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır (görüntü kalitesi düşük görseller kullanılmayacaktır). Yayımda kullanılacak görsel malzemeler için G. Kısaltması ile numaralandırma yapılmalıdır (G.1, G.2, G.3, gibi). Gerektiği durumlarda görsel malzemenin altında açıklamaları olmalıdır. Makale metni; Times New Roman 12

punto, 1.5 satır aralığı, iki yana dayalı biçimde yazılmalıdır. Dipnotlar; Times New Roman 10 punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı yazılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, *italik* harflerle yazılmalıdır. Beş satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içerisinde verilmeli, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın iki yanından 1 cm içeride, blok hâlinde ve 8 punto ile yazılmalıdır. Makale metni 25 sayfayı aşmamalı, makalede kullanılacak görsellerin metin sayfası ile eş orantılı olmasına dikkat edilmeli, en fazla 25 görsele yer verilmelidir. Karşılaştırma görsellerine gönderme yapılarak makale konusu ile doğrudan ilgili görseller tercih edilmelidir.

Dipnot yazımında klasik yöntem kullanılmalıdır. Klasik yöntemde dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmelidir. Sırasıyla yazar/yazarların adı ve soyadı, kullanılan kaynak makale veya madde ise önce makale/maddenin tam adı tırnak içinde yazılmalı, alıntı yapılan yayının tam adı **koyu** yazılmalı, varsa çeviren Çev., hazırlayan Haz. kısaltması ile adı ve soyadı ile verilmeli, varsa cilt (C.), sayı (S.), yayımlandığı yer ve tarih, sayfa (s.) belirtilmelidir. Yararlanılan kaynak tez ise yazar adı ve soyadından sonra tezin tam adı normal yazılıp, yapıldığı kurumun tam adı, tezin akademik derecesi, yapıldığı yer ve tarih, alıntı sayfası/sayfaları belirtilmelidir. Yararlanılan kaynak birden çok kullanılıyorsa ve arada aynı yazarın bir başka eseri kullanılmamışsa eser yazarının adının ilk harfi (A. gibi,) ile soyadı, yararlanılan eser için **a.g.e.**, (adı geçen eser) veya **a.g.m.**, (adı geçen makale/madde) şeklinde kısaltması koyu olarak yazılıp sonrasında sayfa verilebilir (bu kısaltma şekli ile aynı yazarın bir önceki eserine gönderme yapılmış olacaktır. Birden fazla eseri olan yazarlarda bu kısaltmaya dikkat edilmelidir.

Kitaplar için klasik dipnot örneği:

Nurhan Atasoy, **İbrahim Paşa Sarayı**, İstanbul, 1972, s.85.

Makaleler/Ansiklopedi Maddesi için dipnot örneği:

Semavi Eyice, “Mimar Sinan’ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri”, **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S.4, İstanbul 1990, s.75.

Tezler için dipnot örneği:

M. Baha Tanman, İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 1990, s.496.

Makale metninin sonuna dipnotlarda kullanılan kaynaklar Kaynakça başlığı altında bibliyografik esaslara uygun olarak verilmelidir. Arşiv kaynakları varsa önce sıralanmalıdır. Kaynakçada yazarın soyadı başta ve büyük harflerle; adı ise küçük harflerle yazılmalıdır. Yazar isimleri soyadına göre alfabetik sıralanmalıdır. Alıntı yapılan makalenin başlangıç ve bitiş sayfa numaraları tam olarak belirtilmelidir.

Kitaplarda kaynakça örneği:

ATASOY, Nurhan, **İbrahim Paşa Sarayı**, İstanbul 1972.

Makale/madde için kaynakça örneği:

EYİCE, Semavi, “Mimar Sinan’ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri”, **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S.4, Nisan1989, s.75-80.

Tez için kaynakça örneği:

TANMAN, M. Baha, İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 1990.

Arşiv kaynakları dipnot ve kaynakça örneği:

BOA. DH.SN.THR.00071.00032.005.006

İnternette bilimsel bir kaynak verilmek istendiğinde, adres linkinin tamamı dipnotta ve kaynakça bölümünde verilmeli ve linke bakılan tarih eklenmelidir.

<http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/osmanlinin-sosyal-medyasi/> Erişim Tarihi: 27.11.2017.

İLETİŞİM BİLGİLERİ - CONTACT INFORMATION

Her Türlü Soru ve Makale Gönderimi İçin:

art-sanat@istanbul.edu.tr

turkiyat.artsanat@istanbul.edu.tr

Editörler - Editors

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu: avefacob@istanbul.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sazak: gozde.sazak@istanbul.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar: kfvardar@istanbul.edu.tr

Yazı İşleri Müdürü - Managing Editor

Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar: kfvardar@istanbul.edu.tr

YAYIN YERİ - PUBLICATION SITE

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