

ART SANAT

11 / 2019



ART-SANAT DERGİSİ /ART-SANAT JOURNAL
Sayı/Number: 11 Ocak/January 2019

E-ISSN: 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

Dr. Filiz Ferhatoğlu, 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

Dr. Filiz Ferhatoğlu, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Danışma Kurulu/Advisory Board

- Prof. Dr. Günkut Akın, 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 Keççe, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Özgü Çömezoğlu Uzbek, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Bekir Deniz, Ardahan Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Şevket Dönmez, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Gülder Emre, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Melda Ermiş, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Kemal Kutgün Eyüpgiller, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören, Işık 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. 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. Banu Mahir, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Selçuk Mülâyim, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. E. Emine Naza Dönmez, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Tarkan Okçuoğlu, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Turgut Saner, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. M. Baha Tanman, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Zeynep Tarım, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Ahmet Taşağıl, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Ayça Tiryaki, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Nur Urfaloğlu, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Gönül Uzelli, İstanbul Üniversitesi, Türkiye

Editöryal Kurul/Editorial Board

Sayı:11 (Ocak 2019) Hakemleri / Number:11 (January 2019)

- Dr. Öğr. Üyesi N. Çiçek Akçıl Harmankaya, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Selda Alp, Anadolu Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Şerife Atlıhan, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Dr. Olcay Aydemir, İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mesut Aytekin, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Gülberk Bilecik, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sedat Bornovalı, Nişantaşı Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Solmaz Bunulday, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Hasan Buyruk, Ordu Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Selman Can, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Aynur Civelek, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Şakir Çakmak, Ege Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Semra Daşçı, Ege Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Denknalbant Çobanoğlu, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Gülder Emre, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Ü. Melda Ermiş, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Nevra Ertürk, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi, Aslıhan Eruzun Özel, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Kemal Kutgün Eyüpgiller, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Dr. Filiz Ferhatoğlu, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Öğr. Gör. Dr. Deniz Gökduman, Trakya Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi İsmail Erim Gülaçtı, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Sinan Gürel, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Emine İnanır, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin Kahraman, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. İlyas Kemaloğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Namık Kılıç, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Öğr. Gör. Dr. M. Nilüfer Kiraz, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Ufuk Kocabaş, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Ayşegül Koyuncu Okca, Pamukkale Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Banu Mahir, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Nuray Mamur, Pamukkale Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Selçuk Mülayım, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Tarkan Okçuoğlu, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Jale Özlem Oktay Çerezci, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Esra Özhancı, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Ali Uzay Peker, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi, Hamit Pilehvarian, Esenyurt Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Haluk Sağlamtimur, Ege Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Turgut Saner, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Gözde Sazak, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Nuri Seçgin, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Baharak Tabibi, Okan Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Zeynep Tarım, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Ahmet Taşağul, Yeditepe Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Hülya Tezcan, Nişantaşı Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Nalan Türkmen, Marmara Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Evren Türkmenoğlu, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Gönül Uzelli, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Figen Vardar, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Seda Yavuz, İstanbul Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Günsu Yılma Şakalar, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Türkiye
Öğr. Gör. Hayri Fahmi Yılmaz, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye
Doç. Dr. Serap Yüzcüoğlu, İstanbul Üniversitesi, Türkiye

Yayım Türü/Type of Publication

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

Yayım Dili/Language

Türkçe ve İngilizce/Turkish and English

Yayım Dönemi/Publishing Period

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

Yayım Tarihi/Publishing Date

Ocak 2019

Kapak Resmi/CoverPage

Atlar Konulu Suzeni Pano (Zeynelkhan Mukhamedzhanuly)
Horses Theme Suzani Board (Zeynelkhan Mukhamedzhanuly)

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@İstanbul.edu.tr & turkiyat.artsanat@İstanbul.edu.tr

İçindekiler Table of Contents

MAKALELER ARTICLES

Research Article/Araştırma Makalesi

- Masraf Defterleri Işığında Topkapı Sarayı III. Ahmed (Enderun) Kütüphanesi**
In The Light Of Cost Journals Topkapı Palace The III. Ahmed (Enderun) Library 1
Gülberk Bilecik, Ömer Türk
- Hartmann Schedel'in İstanbul Görünümleri**
Hartmann Schedel's Istanbul Views 13
Sedat Bornovalı
- II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın**
Women as the Object and the Subject of Art in the 2nd Constitutional Period 47
İlkay Canan Okkalı
- Çankırı Merkez İlçe Geleneksel Konutlarının Cephe Biçimlenişi**
The Facades of Traditional Houses in the Central District of Çankırı..... 71
Uğur Demirbağ, Nur Urfaloğlu
- Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme**
An Evaluation of Characteristics of The Plan of Silivrikapı Hadım İbrahim Pasha Mosque and Similar Examples in Ottoman Architecture..... 101
Ayşe Denkhalbant Çobanoğlu
- Op Art Sanatının Modaya Yansımaları ve Örnek Bir Uygulama**
The Fashionable Reflections of Op Art and a Sample Application..... 141
Ali Osman Elmas, Nurdan Kumaş Şenol
- Frig Tipi Fibulalarda Tanrıça Sembolizmi Üzerine Bazı Düşünceler**
Some Thoughts About the Goddess Symbolism on Phrygian Type Fibulae 163
Emre Erdan
- Sanatçısını Aşan Yapıt Bağlamında Necla Rüzgar'ın Fauna Sergisine Bakış**
A Look At Necla Rüzgar's Fauna Exhibition Within The Context Of The Work Outperforming Its Artist..... 187
Özlem Gök
- II. Meşrutiyet Dönemi'nde V. Murad'a İfade-i İtibar: Mimar Vedad (Tek) Bey'in Türbe Düzenlemesi**
Restoring the Reputation of Murad V During the Second Constitutional Era:
Tomb Design By Vedad (Tek) Bey 207
Müjde Dila Gümüş
- Bir Suzani Sanatçısı Zeynelkhan Mukhamedzhanuly**
A Suzani Artist Zeynelkhan Mukhamedzhanuly..... 225
Banu Hatice Gürcüm, Nursel Baykasoğlu, Assel Yerdanova
- Müze Saraylar İçin Önleyici / Pasif Koruma**
Preventive Conservation for Palace Museums 241
Alpaslan Hamdi Kuzucuoğlu

İran'da Birinci Pehlevi Dönemi Mimarisinde Fars-Zerdüş Milliyetçiliği Persian-Zoroastrian Nationalism in the First Pahlavi Period Architecture	255
Arash Kazemivand Niar	
Horse sacrifice in the Üzüür Gyalan Tomb: An Altai Mountain Kurgan Üzüür Gyalan Mezarında At Kurban Edilmesi: Bir Altay Dağı Kurganı	275
Vedat Onar, Sebahattin Küçük, Dilek Olğun Erdikmen, Enkhbat Galbadrakh, Ahmet Taşağl	
Unesco Dünya Miras Listesi'ne Doğru Anavarza Antik Kenti The Ancient City of Anazarbos Through The Unesco World Heritage List	299
Veysel Özbey, Duygu Saban	
Bir Bizans Teknesinin Anatomisi: Yenikapı 8 Batığı The Anatomy of a Byzantine Vessel: Yenikapı 8 Shipwreck	325
Işıl Özsait Kocabaş	
The Technique of Zilu Weaving in Anatolia, Caucasus and Iran Anadolu, Kafkasya ve İran'da Zili Dokuma Tekniği	339
Ashkan Rahmani, Majid Reza Moghanipoor	
Neoclassical Funerary Monuments at the Feriköy Latin Catholic Cemetery in Istanbul İstanbul Feriköy Latin Katolik Mezarlığında Neoklasik Yapılar	365
F. Selva Suman	
Bilge Kağan'a Atfedilen Taç ve (Doğu) Gök Türklerin Budizm'e Yaklaşımı The crown Attributed to Bilge Kaghhan and The Approach of (Eastern) Gök Türks to Buddhism	393
Anıl Yılmaz	

Masraf Defterleri Işığında Topkapı Sarayı III. Ahmed (Enderun) Kütüphanesi

Gülberk Bilecik^{*}, Ömer Türk^{**}

Öz

Kütüphaneler toplumların bilgi kaynaklarıdır. Yazılı ve görsel kaynakların toplu halde buldukları bu binalar, korunaklı ve gösterişli olarak inşa edilmişlerdir. Konumuz olan III. Ahmed (Enderun) Kütüphanesi de bu şekilde yapılan binalar arasındadır.

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde (BOA) bulunan, III. Ahmed Kütüphanesi'nin masraflarının yazıldığı üç adet defter çalışmanın ana kaynağını oluşturmaktadır. Bu masraf defterleri İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı'nda yüksek lisans tezi olarak çalışılmıştır. Osmanlı Türkçesi'nden günümüz Türkçesi'ne aktarılan defterler sayesinde III. Ahmed Kütüphanesi'nin inşa süresi, yapının inşasında çalışan işçi grupları, işçi gruplarına ödenen ücretler, kullanılan malzemeler, malzemelerin getirildikleri yerler ve kütüphanenin toplam masrafı gibi çok önemli bilgilere ulaşılmıştır.

Makalede 18. yüzyılın en önemli yapılarından biri olan ve ilk bağımsız saray kütüphanesi durumundaki III. Ahmed Kütüphanesi'nin otuz iki hafta süren inşa süreci detaylı bir şekilde tanıtmaya çalışılmış ve kütüphanenin yapımı hakkındaki tartışmalar neticelendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Kütüphane • Topkapı Sarayı • İnşaat • Masraf defteri

In The Light Of Cost Journals Topkapı Palace The III. Ahmed (Enderun) Library

Abstract

Libraries are information sources for societies. In past times, these buildings - where both written and visual resources are collectively stored - were sheltered and ostentatious. The III. Ahmed (Enderun) Library is one of these buildings.

From the Ottoman Archives of the Prime Ministry (BOA), the three journals which document the construction cost of the III. Ahmed Library are the main source of this paper. These cost journals have been studied as a master's thesis in the Social Sciences Institute, Department of Art History of Istanbul University. From these journals that were transcribed from Ottoman Turkish in to modern Turkish, we obtained multiple pieces of useful information such as; the building period of the III. Ahmed Library, the work groups involved in the construction, the wages paid to the workers' groups, the materials used, the places where the materials were brought and the total cost of the library.

The aim of this article was to describe in detail the 32-week construction processes of the III. Ahmed Library - one of the most important structures of the 18th century and the first independent palace library.

Keywords

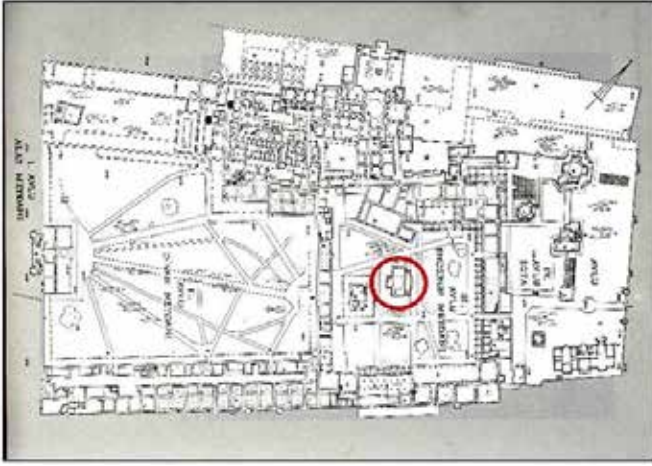
Library • Topkapı Palace • Construction • Cost journals

* **Sorumlu Yazar:** Gülberk Bilecik (Doç. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Türk ve İslam Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye. Eposta: bilecikg@istanbul.edu.tr

** Ömer Türk, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı Yüksek Lisans Mezunlu, İstanbul, Türkiye. Eposta: omerturk86@gmail.com

Atf: BİLECİK, Gülberk; TÜRK, Ömer, "Masraf Defterleri Işığında Topkapı Sarayı III. Ahmed (Enderun) Kütüphanesi", *Art-Sanat, 11(Ocak 2019)*, s. 1-12. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0001>

Topkapı Sarayı üçüncü avlusunda, Arz Odası'nın hemen arkasında bulunan III. Ahmed Kütüphanesi, Kütüphane-i Enderun-ı Hümayun ve Enderun Kütüphanesi adlarıyla da bilinmektedir.¹ Sultan III. Ahmed tarafından sarayda dağınık halde bulunan kitapları belli bir yerde toplamak amacıyla yaptırılmıştır. Kütüphaneye yer olarak II. Selim tarafından Mimar Sinan'a yaptırılan ve bakımsız durumdaki Havuzlu Köşk'ün bulunduğu alan seçilmiştir. Kütüphanenin inşasına 27 Rebiülevvel 1131 (17 Şubat 1719) tarihinde başlanmış ve açılış töreni ise 10 Muharrem 1132 (23 Kasım 1719) günü yapılmıştır.² Kütüphanenin niçin kurulduğunu, kitapların nerelerden toplandığını ve kütüphaneden hangi günler faydalanılabileceğini belirten bir vakfiye düzenlenmiştir. Vakfiyede ayrıca dışarı kitap çıkarılmasının yasaklanması, hizmetlilerde aranacak şartlar ve bunlara verilecek ücretler de yer almaktadır. Yalnız saray mensuplarına açık olan kütüphanenin açılış tarihini taşıyan bir de katalog hazırlanmıştır.³



G.1. Topkapı Sarayı vaziyet planında III. Ahmed Kütüphanesi (Tezcan, 1999)

Lale Devri ve III. Ahmed döneminin mimari yönlerine ışık tutan III. Ahmed Kütüphanesi, ilk bağımsız saray kütüphanesi olması bakımından çok önemlidir. Bu ta-

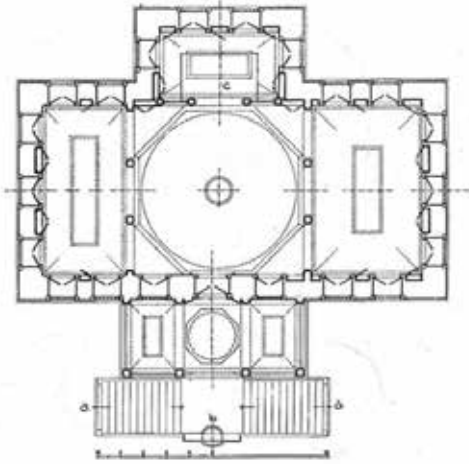
1 Kütüphane hakkındaki en erken kaynaklar dönemin resmi tarihçileri Fındıklılı (Silahtar) ve Raşid'e aittir. Sonraki kaynakların hemen hepsi bu tarihçilerin yazdıklarına dayanmaktadır. Bunlardan sonra Mehmet Refik'in **Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası**'nda yayınladığı "Enderun-ı Hümayun Kütüphanesi" adlı makalesi gelir. Sedad Hakkı Eldem'in 1973 yılında hazırladığı **Köşkler ve Kasırlar** adlı eseri, detaylı plan ve kesitlerle kütüphane hakkında bilgi veren çok değerli bir kaynaktır. **Vakıflar Dergisi**'nde yayınlanan Behçet Ünsal'ın "Türk Vakfı İstanbul Kütüphanelerinin Mimari Yöntemi" adlı makalesi ve Semavi Eyice'nin **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**'nde yazmış olduğu "III. Ahmed Kütüphanesi" maddesi yapı hakkında bilgi veren birincil kaynaklar arsındadır. Bu çalışmalar dışında kütüphane hakkında irili ufaklı çalışmalar da mevcuttur.

2 Semavi Eyice, "Ahmed III Kütüphanesi", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 2, Ankara 1989, s.40; R. Ekrem Koçu, "Ahmed III Kütüphanesi", **İstanbul Ansiklopedisi**, C. I, İstanbul 1958, s. 289-293; Mehmed Refik, "Enderun-ı Hümayun Kütüphanesi", **Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası**, Sene 7 İstanbul 1332, s. 236-241; İskender Akdoğan, "Topkapı Sarayı III. Ahmet Kütüphanesi", **Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Bülteni**, İstanbul 2003, s. 20.

3 Eyice, **a.g.m.**, s. 40.

rihe kadar 1667 tarihli Köprülü Kütüphanesi dışında müstakil kütüphane binası bulunmamaktadır.⁴ Köprülü Kütüphanesi öncü yapı olmuş, III. Ahmed Kütüphanesi ile sonraki bağımsız kütüphanelere de örnek teşkil etmiştir.

Bina içindeki kitapların rutubetten zarar görmemesi için yüksek bir bodrum üzerinde inşa edilmiştir. Dış cephesi tamamen beyaz mermerle kaplanmıştır. Kubbeli orta mekan üç yönden dikdörtgen şeklinde aynalı tonozla örtülmüş eyvan şeklinde bölümlerle genişletilmiştir. Girişin karşısındaki çıkmalı bölüm hadis-i şerif okunmasına tahsis edilmiştir. Binanın önünde iki yandan onar basamakla çıkılan, dört sütun ve üç sivri kemerle taşınan üç bölümlü revak bulunur. Revakın orta kısmı kubbeyle yan bölümler aynalı tonozla örtülmüştür. Revakın ortasında, girişin karşısına gelecek şekilde bir çeşme yerleştirilmiştir. Giriş cephesinde dışarıda merdivenler arasında kalan bölümde ikinci bir çeşme daha bulunur.⁵



G.2. III. Ahmed Kütüphanesi planı (Eldem, 1973)

Kütüphanede süslemeler mimarının ana hatlarına bağlı kalınarak düzenlenmiştir. Yapıda daha çok Lale Devri'nin ince ve ayrıntılı sanat zevkini gösteren malakâri ve çini süslemeler kullanılmıştır. Kubbe ve tonoz içlerinde görülen malakâri süslemelerde yeşil, kırmızı ve mavi renkler çoğunluktadır. Palmet ve şemse motifleri, grift bitkisel bezemeler ile vazo içinde gül, karanfil, lale, yıldız çiçeği en çok görülen motiflerdir. Duvarlarda ve pencere çevrelerinde görülen çinilerin hepsi İstanbul'daki harap olmuş, kullanılmayan binalardan sökülüp getirilmiş ya da çini depolarından temin edilmiştir.

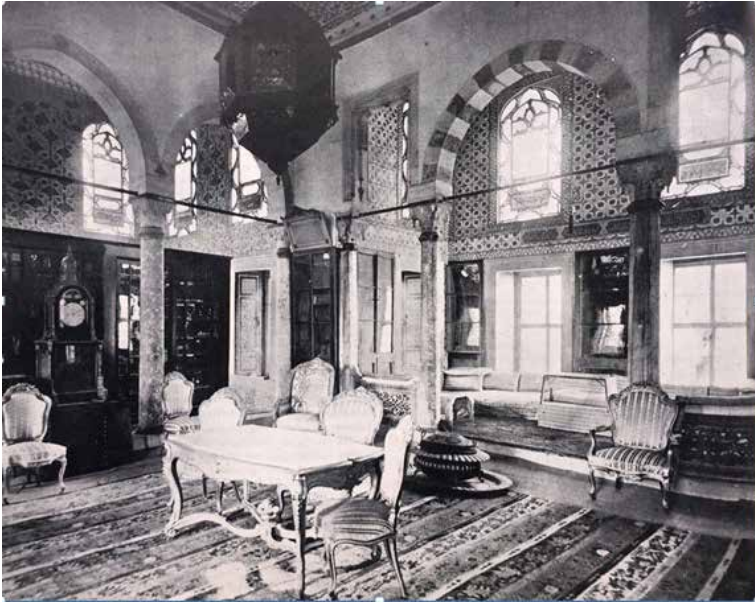
4 Hakan Anameriç, "İstanbul Köprülü Yazma Eser Kütüphanesi", **Türk Kütüphaneciliği** C. 20, S. 2, Ankara 2006, s. 197; İsmail Erünsal, "Köprülü Kütüphanesi", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 26, Ankara 2002, s. 257.

5 Sedat Hakkı Eldem, **Köşkler ve Kasırlar-II**, Ankara, 1973, s. 198; Eyice, **a.g.m.**, s. 40; Behçet Ünsal, "Türk Vakfı İstanbul Kütüphanelerinin Mimari Yöntemi", **Vakıflar Dergisi**, S. 18, Önder Matbaacılık, Ankara 1984, s. 104; Necdet Bayraktar-Hülya Tezcan, "Sarayların Çeşme Muslukları", **P Sanat Kültür ve Antika Dergisi**, S. 22, İstanbul 2011, s. 53.



G.3. III. Ahmed Kütüphanesi (Türk, 2018)

Kütüphane binası yapıldığı tarihten günümüze kadar mimari yapısını ve işlevini etkileyecek büyük bir değişim geçirmemiştir.⁶ Ancak giriş cephesinde bazı tamirler görülür. İlk inşasında ayrı yapılan merdivenler 1839 sonrası tamirinde beden duvarlarına bitişirilmiştir. 1940'lı yıllarda ise üçlü giriş revakını kapatan camekânlar kaldırılmıştır.



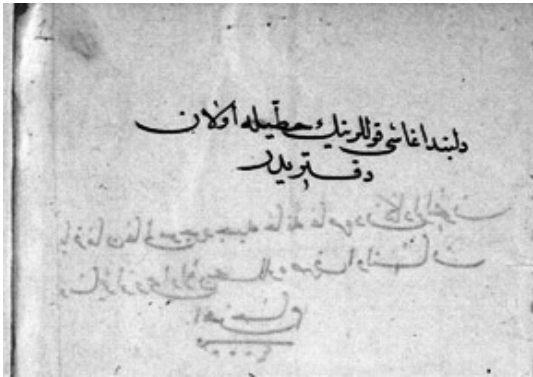
G.4. Kütüphanenin iç mekân fotoğrafı (Yenal,1949)

6 Mehmed Refik, a.g.m. s. 239.

III. Ahmed Kütüphanesi Masraf Defterleri

Masraf defterleri genelde bina eminleri tarafından tutulan, inşa edilen yapıda kimlerin çalıştığını, bunlara ne kadar ödendiğini ve kullanılan malzemeleri belirten defterlerdir. Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde (BOA)⁷ kütüphane ile ilgili üç adet masraf defteri bulunmaktadır. Bu üç defter Topkapı Sarayı Müzesi Arşiv Defterleri (TS. MA. d.) dosya adı ile saklanmaktadır. Defterlerden ilki 02002.00.01 dosya ve gömlek numaralarına sahip olup yevmiyeli (günlük) tutulmuş masraf defteridir. İkinci defter 02003.00.01 dosya ve gömlek numarasına sahiptir ve haftalık kayıtlar bulunmaktadır. Üçüncü defterde 02003.00.02 dosya ve gömlek numaraları ile saklanmaktadır ve kayıtlar yine haftalık tutulmuştur. Birinci defter 43, ikinci ve üçüncü defterler 20'şer varaktan oluşmaktadır.

Birinci defter dikdörtgen forma sahip olup kumaşla kaplanmıştır. İlk sayfasından anlaşıldığına göre Dülbend Ağası tarafından yazılmıştır. Dülbend Ağası Has Oda'nın ileri gelen amirlerinden olup padişahın sarıklarını çamaşırlarını muhafaza etmek ve giydirmekle görevlidir.⁸ Birinci defterden kütüphanenin inşa sürecini takip etmek mümkündür. Yevmiyeli yani günlük olarak tutulmuştur. Defterde kayıtlar 27 Rebiülevvel 1331 (18 Şubat 1719) tarihinden başlar ve 32 hafta devam ederek 15 Zilkade 1331'de (29 Eylül 1719) sona erer. İşçi kayıtları ikinci varaktan başlayarak 18 varak boyunca devam eder. İşçi kayıtlarından hemen sonra hangi gün, hangi malzemenin, hangi esnaftan satın alındığı, miktarı ve ödenen para ayrı ayrı yazılmıştır. Malzeme ve esnaf kayıtları diğer defterlerde bulunmamaktadır. Daha sonra inşaatta hangi malzemelerin kullanıldığını belirten varaklar başlamaktadır. Malzemeler ahşap, demir, bakır, altın varaklar ve kereste şeklinde yazılmıştır. İşçilerin günlük yemek istihkakı da ayrı bir başlık altında belirtilmiştir.



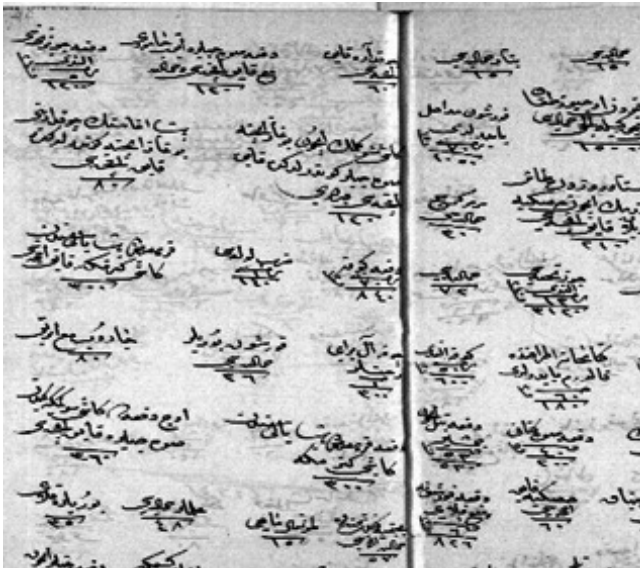
G.5. Birinci defterin Dülbend Ağası tarafından tutulduğunu gösteren ilk sayfası (Türk, 2018)

7 Başbakanlık Osmanlı Arşivleri yakın bir zamanda Cumhurbaşkanlığına bağlanmıştır. Fakat kavram kargaşası yaratmaması için BOA tercih edilmiştir.

8 Midhat Sertoğlu, **Osmanlı Tarih Lugatı**, İstanbul 1986, s. 347.



G.6. Birinci defterde işçi kayıtlarının tutulduğu sayfalardan örnek (Türk, 2018)



G.7. Birinci defterde malzeme kayıtlarının yazılı olduğu sayfalardan örnek (Türk, 2018)

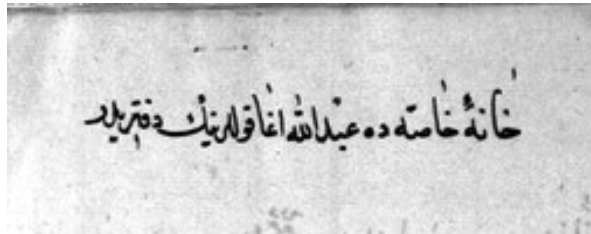
İkinci Defter; dikdörtgen formunda olup birinci defter gibi kumaş ile kaplanmıştır. Defterin ilk sayfasında “Şehremini kullarının defteridir” yazmaktadır. Şehremini saray ve devlet binalarının tamir ve bakımı ile uğraşan kişidir.⁹ Defterin sonundaki özet sayfasında ise defter sahibinin mührü göze çarpar. Bu mühürde ve yanındaki istif imzada “Bende-i Şehremini Ebubekir” yazmaktadır. Bu mühür ile defterin Şehremini Ebubekir Efendi’ye ait olduğu anlaşılmaktadır.



G.8. İkinci defterin son sayfasında yer alan Şehremini Ebubekir ismini veren mühür (Türk, 2018)

Bu defterde kayıtlar haftalık olarak tutulmuştur. İşçi kayıtları 18 varaktır. İşçilere ödenen toplam ücretler hesaplanarak yazılmıştır. Malzeme masrafları da aynı şekilde haftalık olarak tutulmuş, birim fiyatlar da toplam hesapların yanına yazılmıştır. İkinci defter birinci deftere göre daha özenlidir.

Üçüncü defter diğer iki defterle form olarak aynıdır. Üçüncü defterin ilk sayfasında “Hane-i hassadan Abdullah Ağa” yazmaktadır. Hane-i Hassa (Has Oda) Enderun odalarının en itibarlısı olup Abdullah Ağa da buradaki kırk ağadan birisidir.¹⁰

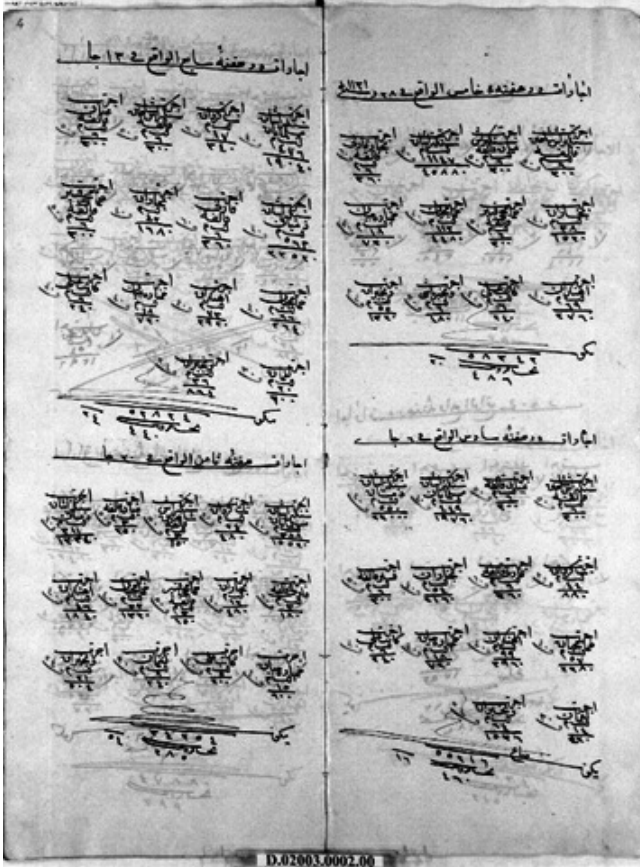


G.9. Üçüncü defterin Hane-i Hassa'dan Abdullah Ağa'nın ismini veren sayfası (Türk, 2018)

9 İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük-Kubbealtı Lugatı*, C. 1, İstanbul 2005; Sertoğlu, a.g.e., s. 332.

10 Sertoğlu, a.g.e., s. 142; Abdullah Özcan, “Hassa”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 16, Ankara 1997, s. 395.

Üçüncü defter 20 varaktan oluşur. Birinci ve ikinci defterlerdeki kayıt sistemi bu defterde de aynı şekilde devam etmektedir. Üçüncü defterde işçi kayıtları 8 varak tutmaktadır. İşçi kayıtlarından sonra malzeme kayıtları başlar. Defterin bazı yerlerinde Abdullah Ağa'ya ait bazı notlar görülmektedir. Bu defter tüm defterler arasında en özenli tutulan ve en rahat okunabilenidir.



G.10. Üçüncü defterde işçi kayıtlarının bulunduğu sayfalardan bir örnek (Türk, 2018)

Defterlere Göre Kütüphane İnşaatında Çalışan İşçiler ve Bu İşçilere Ödenen Ücretler

Kütüphanenin 32 haftalık inşa sürecinde 16 işçi grubu çalışmıştır. Gruba toplamda 1.009.076 kuruş ödenmiştir.

Kütüphane inşaatında çalışan ve ilk olarak kayıt edilen işçi grubu Seng-traşandır. Bu işçi grubu taş ve mermer işlerini yaparlar ve 32 hafta boyunca çalışmışlardır. Şa-

hin ve Ayan Kalfalar tarafından yönetilmişlerdir. Seng-traşanın alt grubunda çalışan işçiler ise ustalar, çıraklar, zimmiler (müslüman olmayan) ve müslümanlar olarak belirtilmiştir. Bu işçi grubuna toplamda 635.340 kuruş ödenmiştir. Neccaran işçi grubu marangozlardır. Grubu Karlı Kalfa idare etmiştir. 29 hafta çalışan gruba 52.400 kuruş ödenmiştir. Hamamcıyan işçi grubu inşaata sıcak su ve ateş sağlama gibi işleri yürütmüşlerdir. Bu grubu Kasbar Kalfa yönetmiştir. 25 hafta çalışmışlar ve 58.050 kuruş almışlardır. Lağımıcıyan işçi grubu temel ve çukur kazma işleri ile uğraşmışlardır. 11 hafta boyunca çalışmışlar ve 12.230 kuruş almışlardır. Rençberan işçi grubu ağır işleri yapmışlar ve rençberbaşı tarafından çalıştırılmışlardır. 26 hafta çalışmışlar, 26.340 kuruş almışlardır. Humbaracıyan işçi grubu inşaata ateş sağlamıştır. Sekiz hafta çalışmışlar, 4.560 kuruş kazanmışlardır. Ahengiran işçi grubu demir işlerini yürütmüşler, 23 hafta çalışmışlar, 38.280 kuruş almışlardır. Kâtipler Kâtib-i Âli adıyla kayıt edilmişler ve resmi yazılarıyla ilgilenmişlerdir. 25 hafta çalışmışlardır. Bunlara 6.040 kuruş ödenmiştir. Errekeşan bıçkıcı işçi grubudur. İki hafta çalışmışlar ve 3.520 kuruş kazanmışlardır. Lağımıcıyan işçi grubu günümüzdeki hafriyat görevlileri ile aynı işi yapmışlardır. Bir hafta çalışmışlar ve toplamda 240 kuruş almışlardır. Kütüphane inşaatında üç sıvacı grubu çalışmıştır. Bunlar sıvacı ustaları, sıvacı çırakları ve sıvacılar şeklindedir. Yedi hafta çalışmışlar, 62.880 kuruş almışlardır. Doğramacıyan işçi grubu ahşap doğrama işçileridir. On iki hafta çalışmışlardır. Bu grubun ücreti 27.440 kuruş'tur. Sanduka ve kitap dolaplarını imal eden işçi grubuna 26.920 kuruş ödenmiştir. Nakkaşan süslemeleri yapan kişilerdir. On üç hafta çalışmışlardır. Bu gruba 23.800 kuruş ödenmiştir. Destereciyan denilen işçi grubu çini süsleme kompozisyonlarını tamamlamak için tutulmuşlardır. Bunlar metruk binalardan çinileri sökerek veya depolardan getirerek kompozisyon tamamlama işini üstlenmişlerdir. İki hafta çalışmışlar ve 400 kuruş kazanmışlardır. Rahabyan işçi grubu normal yollar ve su yollarını inşa etmişlerdir. Dört hafta çalışmışlar, 3.400 kuruş kazanmışlardır. İnşaatı iki tane hakkâk çalışmıştır ve ikisinin de ismi Halil'dir. Bir hafta çalışmışlar ve 1.270 kuruş kazanmışlardır.

Kütüphane inşaatında en yüksek yevmiyeyi 60 kuruşla Tarhtraş da denilen Hakkâk Neccar Karlı Kalfa almıştır. En düşük yevmiye ise 20 kuruşla şâkirdan olarak kayıt edilen çırak grubuna aittir. Seng-traşan işçi grubu 32 hafta ile en çok çalışan işçi grubudur. En az çalışanlar ise bir hafta ile Lağımıcıyan ve Tarhtraşlardır.

Masraf Defterlerine Göre Kütüphane İnşaatı İçin Alınan Malzemeler ve Malzemelerin Temin Edildiği Yerler

Üç defterde de işçi kayıtlarından hemen sonra malzeme kayıtları başlamış ve aynı sistemle yazılmıştır. Bu malzemeler; taş, ahşap, demir, kereste (ahşap iskele için) malzemeleri, kilit ve anahtar malzemeleri, sandukacılara alınan malzemeler, altın varakçılara alınan malzemeler ve bakır malzemeler olarak gruplandırılabilir. İşçilere ödenen yemek masrafları da ayrıca belirtilmiştir.

İnşaat başladığında elde olan malzemeler; 9100 kıyye külçe kurşun (yaklaşık 100 kg.), 4000 kıyye ham demir (yaklaşık 51 kg.) 600 kıyye külçe bakır (yaklaşık 10 kg.) ve 70 adet levha halinde ceviz tahtadır.

Sadece birinci defterde taş malzemelerin İstanbul'un neresinden ve hangi esnaf-tan alındığı belirtilmiştir. Taş malzemenin getirildiği yerler şöyledir: Tokat-ı Atik ve Tokat-ı Cedid (Eski ve Yeni Tokat mahalleleri)¹¹, Sultaniyye (Beykoz'da bir mahalle), Topkapısı (Topkapı), Karye-i Çengel (Çengelköy), Tuti Çiftliği (yeri tam olarak tespit edilememiştir), Çubuklu (Çubuklu Kasrı'nın bulunduğu yer) ve Karye-i Beykoz (Beykoz). Belirtilen yerlerdeki dükkânlardan temin edilen taş miktarı toplam 2.953,5 kantardır. Günümüz ağırlık ölçülerine göre bu miktar ortalama 167 tondur. Bu taşlara ödenen toplam miktar ise 128.670 kuruş'tur.

Kaynaklarda yer alan ortak bilgi kütüphane inşaatında kullanılan malzemenin İstanbul'un çeşitli yerlerinde bulunan metruk binalardan alınıp kütüphanede kullanıldığıdır. Bu şekilde kullanılan ilk malzeme kütüphanenin inşa edildiği alanda bulunan Havuzlu Köşk'ün somaki mermer sütunlarıdır.¹² Bunun yanı sıra Boğaziçi bahçelerinden özellikle ahşap, Edirnekapi'dan demir, Davudpaşa'dan taş, Marmara Adası'ndan mermer, Eyüp'ten çini çamuru, Su Kulesi (Sulukule)'nden kurşun, Samatya'dan kitap dolabı ve sandık malzemesi ile Kotru Pazarı'ndan (yeri tespit edilememiştir) mermer korkuluklar alınmıştır.

Çini ve kurşun malzemeye para ödenmediği, bunların bazı binalardan sökülerek kullanıldığı anlaşılmaktadır. Çinilerin Destereciyan işçi grubu tarafından İstavroz Sarayı Bahçesi (Beylerbeyi Sarayı'nın olduğu yer), Boğaziçi Bahçeleri, Kara Mustafa Paşa Yalısı ve Kandilli Bahçesi'nden getirildiği belirtilmiştir. Ayrıca yeri belirtilmeyen bazı binalardan çini sökülerek kullanıldığı da anlaşılmaktadır. Kurşun malzeme ise Havuzlu Köşk¹³, Fazlı Paşa Sarayı ve İstavroz Sarayı'ndan temin edilmiştir.

Ücret ödenerek alınan malzemeler ve kullanıldıkları yerler ise şöyledir: İskele kaplıp ve omurga keresteleri için mesamir (çivi vb. malzeme), tuğla, alçı, mermer ve Marmara Adası'ndan taş malzeme, kütüphane çeşmesine gelen malzeme, bezir yağı, doğramacıların, sandukacıların ve hamamcıların malzemeleri, anahtar ve kilit yapanların malzemeleri, dökme bakırcıların malzemeleri, alemler için malzemeler, boya malzemeleri, demircilerin malzemeleri, demirciler için kömür, işçiler için yemek, kereste, sarf malzemesi ve altın yaldızdır.

11 Bu mahallelerin nerede oldukları tam olarak tespit edilememekle beraber Beykoz'da bir Tokat Mahallesi bulunur. Semavi Eyice Kadıköy civarında da bir Tokat Bahçesi'nin varlığından söz eder. **Semavi Eyice ile İstanbul'a Dair**, Haz. Müjdat Uluçam, Hüsnü Karıcı, İBB Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul 2013, s. 114.

12 Eldem, a.g.e. s.198.

13 BOA; TS. MA. D. 02002. 0001. 00; vd.

Defterlere göre kütüphanenin 32 hafta süren inşa süreci sonunda malzemeler için 1.340.257 kuruş, işçiler için 1.009.076 kuruş, toplamda 2.349.333 kuruş ödenmiştir. Para, dört kalem halinde Hazine Kethüdası'ndan teslim alınmıştır.¹⁴ İşçi, malzeme ücretleri ve hazineden teslim alınan paralarla birlikte kütüphanenin 19.700 kese kuruşa mal olduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak III. Ahmet Kütüphanesi Lale Devri'nin özelliklerini bünyesinde barındıran bir yapı olarak karşımıza çıkar. Osmanlı döneminin ilk ve tek bağımsız saray kütüphanesi olması bakımından çok önemlidir. Plan olarak konut mimarisini tarzında olması bu dönemde kütüphane mimarisine yabancı olmakla açıklanabilir.

Çalışmaya konu olan üç adet masraf defteri kütüphanenin inşası hakkında birçok konuya açıklık getiren çok önemli ve birincil kaynaktır. Birinci defter bina emini Ömer Ağa tarafından Dülbend Ağası'na yazdırılmıştır. İkinci defterin son sayfasındaki mühürden Şehremini Ebu Bekir tarafından tutulduğu anlaşılmıştır. Üçüncü defter ise Hane-i Hassa'dan Abdullah Ağa'ya aittir.

Defterlerde kütüphanenin inşasında çalışan işçi grupları, kullanılan malzemeler ve malzemelerin temin edildiği yerler de belirlenmiştir. Masraf defterlerine göre kütüphane inşaatında on altı temel işçi grubu çalışmıştır. İşçi ücretleri toplamda 1.009.076 kuruş olarak belirlenmiştir. Malzemelerin bir kısmının inşaat sırasında mevcut olup bir kısmının da İstanbul'un çeşitli yerlerinden getirildiği, ayrıca metruk durumdaki yapılardan da malzeme temin edildiği anlaşılmıştır. Malzeme masrafları toplamda 1.340.257 kuruş tutmuştur.

Mehmet Refik "Enderun-ı Hümayun Kütüphanesi" adlı makalesinde çinilerin büyük ihtimalle Tekfur Sarayı'ndaki çini fabrikasından getirilmiş olabileceğini belirtmiştir.¹⁵ Defterlerin hiçbirinde Tekfur Sarayı çinilerinden bahsedilmemektedir. Defterlerde çinilerin hangi binalardan söküldüğü ve getirildiği ise ayrıntılı bir şekilde yazılmıştır.

III. Ahmed Kütüphanesi inşasının 32 hafta gibi kısa bir sürede tamamlandığı ve toplamda 2.349.333 kuruşa (19.700 kese) mal olduğu, inşaat masraflarının ise Hazine Kethüdası'ndan alındığı da belirlenmiştir.

Masraf defterleri kütüphanenin inşa sürecine ışık tutmakla beraber yapılacak olan restorasyon çalışmalarında da temel kaynak olacak niteliktedir.

14 Kethüda bir yeri idareye memur, itimat edilen kişi anlamındadır. Hazine Kethüdası da hazinede görev yapan ve burayı idare eden görevlidir. Sertoğlu, **a.g.e.**, s. 183.

15 Mehmed Refik, **a.g.m.**, s. 239.

Kaynakça/References

- BOA, TS. MA. D. 02002.00.01, 02003.00.01, 02003.00.02.
- AKDOĞU, İskender, "Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesi", **Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi Bülteni**, S.10, İstanbul 2003, s. 20-21.
- ANAMERİÇ, Hakan, "İstanbul Köprülü Yazma Eser Kütüphanesi" **Türk Kütüphaneciliği**, S. 20, Ankara 2006, s. 195-202.
- ANAMERİÇ, Hakan, "Osmanlılarda Kütüphane Kültürü ve Bilimsel Yaşama Etkisi", **VI. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı**, Ankara 2005, s. 53-78.
- ATAKER, Mehmet, "Topkapı Sarayı Kütüphaneler", **Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Bülteni**, No: 51, İstanbul 1954, s. 3-5.
- ATBAŞ, Zeynep, "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. XLI, Ankara 2012, s. 263-264.
- AYVERDİ, İlhan, **Tarihi Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük-Kubbealtı Lugatı**, C. I, İstanbul 2005.
- BAYRAKTAR, Necdet, TEZCAN Hülya, "Sarayların Çeşme Muslukları", **P Sanat Kültür ve Antika Dergisi**, S. 22, İstanbul 2001, s. 53-64.
- BUDAK, Asuman, 18. Yüzyıl Tarihi Yarımada (Eminönü-Fatih) Kütüphane Yapıları Koruma Sorunları ve Önerileri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006.
- ÇELİK, Serpil, **Süleymaniye Külliyesi Malzeme, Teknik ve Süreç**, Ankara 2009.
- ELDEM, Sedad Hakkı, **Köşkler ve Kasırlar II**, Ankara 1973.
- ELDEM, Sedat Hakkı, AKOZAN, Feridun, **Topkapı Sarayı Bir Mimari Araştırma**, Ankara 1981.
- ERÜNSAL, İsmail, "Köprülü Kütüphanesi", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 26, Ankara 2002, s. 257-258.
- EYİCE, Semavi, "Ahmed III. Kütüphanesi", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. II, Ankara 1989, s. 40-41.
- Gravürlerle Türkiye: İstanbul-II**, Ankara 1996.
- ÖZCAN, Abdullah, "Hassa", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 16, Ankara 1997, s. 394-395.
- REFİK, Mehmed, "Enderun-ı Hümayun Kütüphanesi", **Tarih-i Osmanî Encümeni Mecmuası**, Sene 7, İstanbul 1332, s. 236-241.
- Semavi Eyice ile İstanbul'a Dair**, Haz. Müjdat Uluçam, Hüsnü Karıcı, İstanbul 2013.
- SERTOĞLU, Midhat, **Osmanlı Tarih Lugatı**, İstanbul 1986.
- TARIM ERTUĞ, Zeynep, "Topkapı Sarayı", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. XLI, Ankara 2012, s. 256-261.
- TÜRK, Ömer, Mesarif Defterleri Işığında III. Ahmed (Enderun) Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2018.
- ÜNSAL, Behçet, "Türk Vakfı İstanbul Kütüphanelerinin Mimari Yöntemi", **Vakıflar Dergisi**, S.18, Ankara 1984, s. 95-126.
- YENAL, Şükrü, "Topkapı Sarayı Müzesi Enderun Kitaplığı (Ahmet III Kitaplığı)", **Güzel Sanatlar Dergisi**, S. 6, Ankara 1949, s. 85-90.



Hartmann Schedel'in İstanbul Görünümleri

Sedat Bornovalı

Öz

Hartmann Schedel'in Dünya Tarihi matbaanın icat edildiği 15. yüzyılda üretilen baskı eserler arasında en tanınmışlardan bir tanesidir. 1493 yılında sipariş üzerine Latince olarak kaleme alınmış, aynı yıl içerisinde Almanca çevirisi de yayımlanmıştır. Bu kitabın içerisinde çok sayıda kenti betimleyen gravürler de bulunmaktadır. En gösterişli gravürlerden birkaç tanesi de İstanbul'u yansıtmaktadır. Diğer yandan 1800'e yakın gravür arasında İstanbul'a gösterilen ilgi sınırlı olmuş, bu görünümle ilgili az sayıda araştırma yapılmıştır. Türkçe olarak yayınlananların sayısı özellikle kısıtlıdır. Bazı yayınlardaki yerleşmiş hataların da düzeltilmesi gerekmektedir. Liber Chronicarum İstanbul açısından çok erken ve önemli bir görsel kaynak niteliği taşımaktadır. İstanbul hakkında farklı kaynaklardan edildiği bilgileri farklı kompozisyonlar içinde yansıtmaya açısından daha da büyük önem arz etmektedir. Bu görünümle çeşitli araştırmacılar tarafından incelenmiş ve yorumlanmış olmakla birlikte yapılan her araştırma yeni bilgiler katabilmektedir. Eserin 525'inci yılında Schedel'in Dünya Tarihi, hala yeni bilgilerle araştırmalara katkıda bulunabilmektedir.

Anahtar Kelimeler

Bizans • İstanbul • Incunabula • Gravür • Matbaa

Hartmann Schedel's Istanbul Views

Abstract

Hartmann Schedel's World History is one of the most renowned works of the printing art of the 15th century in which the printing press was invented. In 1493, it was written on order in Latin and published in 1493. In the same year a German translation was published, as well. The engravings the book contains reflects many cities of the known world. Some of the most spectacular engravings depict Istanbul. On the other hand, the interest shown to Istanbul among the 1800 engravings was limited and few studies were conducted on these views. The number of those published in Turkish is particularly limited. Liber Chronicarum is a very early and important visual source for Istanbul. It is even more important in terms of reflecting the information from different sources about Istanbul in different compositions. Although these views have been examined and interpreted by various researchers, every research can add new information and correct some of the errors previous studied contained. In the 525th year of it publication, it is clear that Schedel's World History is still able to contribute to our knowledge.

Keywords

Byzantine • İstanbul • Engraving • Printing • Incunabula

* **Sorumlu Yazar:** Sedat Bornovalı (Dr. Öğr. Üyesi), Nişantaşı Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. Eposta: sedat.bornovali@nisantasi.edu.tr

Atf: BORNOVALI, Sedat, "Hartmann Schedel'in İstanbul Görünümleri", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 13-46.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0002>

Hartmann Schedel'in **Dünya Tarihi** olarak tanımlanan eseri matbaanın icat edildiği 15. yüzyılda üretilen baskı eserler arasında en tanınmışlardan bir tanesidir. 1493 yılında sipariş üzerine Latince olarak kaleme alınmış, aynı yıl içerisinde Almanca çevirisi de yayımlanmıştır. Yapıtın Latince orijinali **Liber Chronicarum** adıyla tanınmakta, Almanca metinlerde yazarının adından hareketle "Schedelsche Weltchronik" şeklinde anılmakta, İngilizce yayınlarda ise yayımlandığı kentin adına referansla genellikle "Nuremberg Chronicle" ismi kullanılmaktadır. Türkçe yayınlarda henüz üzerinde uzlaşmış bir özel isim oluşmamıştır ve bu dillerdeki başlıklardan bir tanesinin tercümesi kullanılabilir.

Schedel'in **Dünya Tarihi** matbaa tarihinde Latince terimle "*incunabula*" şeklinde tabir edilen erken dönem (15. yüzyıl) basılı eserler arasında iyi tanınan ve günümüzde de üzerinde çok sayıda çalışma yapılan bir tanesidir. Matbaa kullanılarak üretilen ve lüks sayılabilecek gösterişli eserler arasında dikkate değerlerden biri olmasından ötürü daha erken dönemlerden itibaren ilgi çekmiştir. Yayımlandığı ülke olan Almanya'da eser henüz 1899 yılında bir doktora tezinin¹ konusu olmuştur. İngilizce yayınlanarak yapıtı daha geniş kitlelere tanıtan ilk monografi ise Henry Lewis Bullen (1930) tarafından 300 nüsha halinde piyasaya sunulmuştur. Tüm metnin İngilizce çevirisi ise ancak 2012 yılında tamamlanmış ve yayınlanmıştır.²

Erwin Panowsky, Albrecht Dürer'i irdelediği eserinde bu yayına da geniş yer ayırmış, ahşap baskıları hazırlayan Wolgemut'un yanında 1486'dan 1489'a kadar çıraklık yapan Dürer'in az sayıda parçaya müdahil olsa da sanatıyla katkıda bulunmasının mümkün ve muhtemel olduğunu belirtmiştir.³

Söz konusu ahşap baskı sanatının zahmetli olması nedeniyle dönemin diğer kitaplarında da rastlanacağı şekilde kasabaları, savaşları ya da önemli şahısları betimleyen birçok baskı kalıbı, farklı metinlerin altında aynen kullanılırdı. Bu eserde de her kalıbın, bazen aynı temadan tekrar söz edilirken bazen de tümüyle bağımsız bir bağlamda, ortalama üç kez kullanıldığı gözlemlenmektedir. Günümüze ulaşan farklı nüshalardaki sayfa ve resim sayılarının az da olsa farklılık gösterebildiği bilinmektedir. Her durumda da toplam resim sayısı 1.800 civarındadır. Bunları ifade etmek için tekrar edilerek kullanılan toplam kalıp miktarı ise farklı sayılarda hesaplanmış olmakla birlikte 650 kadar olmalıdır. Bütün bu özellikleriyle Schedel'in **Dünya Tarihi** o döneme kadar basılan tüm eserler arasında görsel malzeme zenginliği açısından benzersiz bir yer tutmaktadır.

Kitap, çift sayfayı kaplayan bir gravürün 342 x 500 mm boyutlarına ulaşabileceği

1 Michael Haitz, **Schedels Weltchronik**, München 1899.

2 Hartmann Schedel, **Liber Chronicarum Translation**, 4 cilt, Ed. C. Hadavas & S. S. Nahas, Selim S. Nahas Press, Boston 2012.

3 Erwin Panofsky, **The Life and Art of Albrecht Dürer**, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1955, s. 20.

kadar büyük formatta üretilmiştir. Yapıtta yer alan kent görünümüleri arasında az sayıdaki örnek karşılıklı iki sayfaya yayılmaktadır. Bunlar toplamda 22 tanedir ve hemen tümünde bu kent betimlemeleri, karşılıklı sayfaların alt yarılarını kaplayacak şekilde konumlandırılmıştır. Bu kentlerin başlıcaları sırasıyla Roma, Kudüs, Floransa, Köln, Augsburg, Regensburg ve Viyana'nın ardından Schedel'in doğduğu ve eserin telif edildiği kent olan Nürnberg'dir. Bu kentin görünümü metin yerleştirmeye olanak bırakmayan biçimde, iki sayfayı birden tümüyle kaplamaktadır. Kent görünümüne ayrılan yerin genişliği konusunda önem, yazarın kişisel tercihleri veya elde konuyla ilgili malzemenin bol bulunması gibi kriterlerin ya da başka hangilerinin rol oynadığı konusunda fikir birliği bulunmamaktadır. Örneğin Schedel'in Padova'da yıllarca yaşamış ve üniversite eğitimini de burada sürdürmüş olmasına rağmen bu kentin görünümü için diğer bazı kentlerde kullandığı klişelerden birini kullanması, kendisinin doğrudan bilgi sahibi olmasının kentlerin betimlenmesinde mutlaka kriter oluşturmadığını göstermektedir.

Yukarıda belirtilen ve çift sayfaya yayılan gösterişli kent betimleri dizisinde Schedel'in kenti Nürnberg'den hemen sonra ise 129v-130r⁴ sayfaları kaplar şekilde İstanbul gelmektedir.



G. 1. Hartmann Schedel'in **Dünya Tarihi (Liber Chronicarum)**'ndeki büyük İstanbul gravürü 129r-130v

4 Kent görünümünün kitaptaki yerlerini ifade etmek için Latince kökenli geleneksel kısaltmalar kullanılmıştır. Yaprakların ön yüzleri r(ecto) arka yüzleri ise v(erso) şeklinde tanımlanacaktır. İki sayfaya yayılan gravürlerde ilk yaprağın "v" ikinci yaprağın da "r" kısmının birleşmesiyle geniş betim alanı oluşmaktadır.

İstanbul'dan söz edilen başka metinlerle birlikte kullanılmak üzere gravürün daraltılmış bir diğer versiyonu (249r) da üretilmiştir. Kitabın genelindeki yeniden kullanım eğilimine uygun olarak bu daraltılmış versiyon aynı kalıptan çıkmış şekilde 3 farklı konunun işlendiği sayfalarda yer almaktadır.

Bu çalışmada özellikle çift sayfaya yayılan büyük İstanbul gravürü (129v-130r) değerlendirilecek, daraltılmış görünüm de kıyas olanağı vermek amacıyla dahil edilecektir⁵. Daraltılmış görünümün farklı anlatılara eşlik eden versiyonları ise ayrı ayrı incelemeye alınmayacaktır. Aynı kalıptan çıkan görüntüler arasında sonradan elle yapılan renklendirme sırasında farklar oluşabilmektedir fakat bu farkların anlama etki ettiğine dair bir kanaat oluşmamıştır. Bunların dışında tümüyle farklı bir bakış açısıyla kurgulanmış ve Fetih sonrası dönemdeki İstanbul'u yansıtan diğer görünüm (257r) de değerlendirilecektir.

Çalışmada yapıtla ilgili genel değerlendirmeler için Stephan Füssel tarafından 2013 yılında yayınlanan monografiye⁶ ek olarak sunulan tıpkı basım nüsha incelenmiştir. Bu kopyanın orijinali Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek koleksiyonunda korunmaktadır. Ana görünüm üzerindeki çalışmalar Amerika Birleşik Devletleri New Jersey'de bir özel koleksiyonda bulunan Latince orijinal nüsha üzerinde gerçekleştirilmiş, yüksek çözünürlüklü detaylar da yine bu orijinal nüsha üzerinden taranarak elde edilmiştir. Daraltılmış (249r) ve Osmanlı dönemini yansıtan (257r) görüntüler ile kıyas amacıyla çeşitli görüntülerden alınarak kullanılan parçalar Cambridge Üniversitesi tarafından dijitalleştirilmiş ve Creative Commons lisansıyla kullanıma açılan Latince dijital nüshadan edinilmiştir.

Yapıt birkaç ay arayla iki farklı dilde yayınlanmış olsa da görsellerin incelenmesi açısından seçilen nüshaların hangi dilde olduğunun etkisi bulunmamaktadır. Yapıtın Almanca metinli versiyonunda da gravürlerin parçası olarak yer alan sözcükler Latince halleriyle bırakılmıştır. Diğer bir ifadeyle orijinal Latince kitaptan sadece birkaç ay sonra yapılan Almanca baskıda metin çevirisi yapılmış ancak resim kalıpları üzerinde bulunan Latince yazıların Almanca çevirisi öngörülmemiştir. İçerikle ilgili değerlendirmelerde eserin Latince aslından 2012 yılında dört cilt halinde yayınlanan İngilizce çevirisi esas alınmıştır.

Schedel'in anıtsal eserinin içeriğinin, kapsamının genişliği ve tüm dünya tarihi ve dolayısıyla çok geniş bir coğrafya söz konusu olunca ülkemiz ile ilgili ayrıntılar üzerinde sınırlı çalışma yapılmıştır. Yapılan çalışmaların çok küçük bir kısmı İstanbul gravürlerine ayrılmış bunların çok kısıtlı bir bölümü Türkçe olarak yayınlanmıştır. Yurt dışında sadece İstanbul görüntülerine odaklanan tek makalenin yayınlanışından bu yana 20 yıl geçmiştir.⁷

5 Bu çalışmada kullanılan **Liber Chronicarum** görselleri özel koleksiyonda yer alan bir nüshadan alınmıştır.

6 Stephan Füssel, **The Book of Chronicles**, Taschen, Cologne 2001.

7 Albrecht Berger, Jonathan Bardill, "The Representations of Constantinople in Hartmann Schedel's World

Türkçe olarak yapılan bir inceleme ise 25 yıl önce Semavi Eyice tarafından yayımlanmıştır.⁸ Başlığında İstanbul gravürlerine odaklandığı izlenimi uyandıran makalenin İstanbul'un ayrıntılarına ise fazla değinmediği gözlemlenmiştir. Ayrıca Eyice bibliyografyada belirttiği kaynaklara erişiminin kısıtlı olduğunu da dile getirmiştir. Bunların dışında 2009 yılında daha ziyade Buondelmonti gravürlerinin incelendiği bir kapsamda kıyaslama amaçlı olarak Schedel gravürlerine de değinmeler içeren bir kitap bölümü yayınlanmıştır.⁹

Bu çalışmanın amacı hem **Liber Chronicarum**'daki İstanbul gravürlerini yeniden değerlendirerek bugüne değin getirilmiş önerilere düzeltme ve eklemeler yapmak hem de bu yapıtları tanımak isteyen araştırmacılara ilk kez kapsamlı sayılabilecek bir Türkçe kaynak sunmaktır. Ayrıca bu konudaki başlıca yayın olan Berger ve Bardill'in gözden kaçan birçok nokta içeren metninin sıklıkla kaynak olarak kullanılması ve yanlışlıca olması riski dikkate alınarak, söz konusu makalede dikkati çeken aykırılıkların düzeltilmesine özel bir önem atfedilmiştir.

Bu çalışmanın ana odağını oluşturan büyük gravürde (129v-130r) İstanbul, surların içine aldığı en geniş alan ve bunların içinde kalan yapılarıyla betimlenmiştir. Kara surlarının çift hat olduğu belirgin şekilde ifade edilmiştir. Ayrıca Haliç surlarının kara surlarıyla birleştiği bölgede bir iç sur hattının da kent duvarlarına birleştiği ve bir alanı çevrelediği gözlemlenmektedir. Marmara kıyısında ise deniz suyunun içeri girmesini sağladığı izlenimi uyandıran bir deniz kapısının arkasında yine bir iç sur hattının bulunduğu, bunun sağdaki ucunun kenti çevreleyen surlara bağlanırken diğer yanda bir bağlantı yapımayarak açıkta durduğu görülmektedir.

Ana görünümde Ayasofya, kent betiminin içinde ismi yazılarak belirtilen tek yapıdır. Bunun dışında ne diğer yapıları ne de kentin bölgelerini veya başka unsurlarını belirten yazı bulunmaktadır. Bazı kapı ve kulelerin üzerinde arma, haç, çift başlı kartal veya bunların basitleştirilmişleri şeklinde ifade edilen simgeler yer almaktadır. Bunlar dışında ise teşhise yardımcı simgelerin kullanıldığı gözlemlenmemektedir.

Bazı görüntülerin yapıların tanınmalarına uygun şekilde kentteki bazı yapıları resmettiği belirgindir. Bunlar genellikle kentin en önde gelen mimari eserleridir. Bu yapıların kentteki konumları şematik bir dağılıma tabi olsa da gerçeğe çok aykırı değildir ve tespit edilmelerinde yardımcı olmaktadır.

Ana görünümde Ayasofya'nın yanı sıra hem konum açısından hem de ifade edilmişleri açısından tereddüde yer bırakmayacak şekilde görünüme yerleştirilmiş olan

Chronicle and Related Pictures", **Byzantine and Modern Greek Studies**, V. 22 (1), 1998, s. 1-37.

8 Semavi Eyice, "İstanbul'un En Eski İki Gravürü", **Antik Dekor**, S. 21, 1993, s. 34-39.

9 Çiğdem Kafescioğlu, **Constantinopolis/Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital**, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 2009.

başka eserler de vardır. Bunlar arasında Havariler Kilisesi, Bizans imparatorlarının büyük sarayı, Boukoleon Sarayı, Tekfur Sarayı, Panaghia Vlaherna Kilisesi, Theodosius surları üzerindeki Altın Kapı, Iohannes Studios Manastırı Kilisesi, Augustai-on'daki Sütun ve Haliç'teki zincirler sayılabilir.

Birçok ayrıntı dikkate alındığında kentin Fetih öncesindeki haliyle betimlendiği gözlemlenmektedir. Yapıt görsel açıdan değerlendirildiğinde ise kompozisyonu tümüyle tutarlı hale getirecek net bir bakış açısı bulunmamaktadır. Ancak belli başlı birçok unsur anlaşılır ve tartışmaya yer bırakmayacak şekilde görüntülenmiştir. Özellikle coğrafi açıdan bakıldığında Doğu-Batı yönleri şematik de olsa gerçeğe yakındır. İstanbul ve Galata ilişkisi de aradaki Haliç ile Marmara denizi sahili ile birlikte garipsenmeyecek şekilde aktarılmıştır. Bu gibi birçok noktanın görgü tanıklığıyla oluşturulmuş çizimlerden yola çıkılarak kompozisyona aktarıldığı izlenimi hakimdir. Bunun dışında sadece görsel kaynaklarla yetinmek yerine görgü tanıklarınca anlatılanların derlenmesi, dolayısıyla görsel değil sözel kaynakların en iyi şekilde görüntüye aktarılması yolunun sıklıkla yeğlendiğine dair bir izlenim de uyanmaktadır.

Tüm gerçekçiliğin yanında dönemin teamüllerine uygun olarak iki boyuta indirgenme sırasındaki doğal yerleştirme sorunlarını çözmek amacıyla basitleştirme veya kısmi sadeleştirme ve benzeri yollara baş vurulmuştur. Sadeleştirme ve eleme sırasında bir kritere bağlı kalındıysa bu konuda kesin bir bilgi bulunmamaktadır; sadece tahminler yürütülebilmektedir.

Görünümelerde, İstanbul ve Galata'nın sınırları dışındaki kara coğrafyasının hayali olma olasılığı yüksektir. Buralarda gerçek yerleşim ve yapılarla bağlantı kurmak güçtür. Büyük İstanbul gravüründe sur dışı alanlarda çok az sayıda ve sadece konutlardan ibaret yapılaşma resmedilmiştir. Ayrıca bu versiyonda bulunmayan bazı ayrıntıların daraltılmış versiyonda boş kalan yerlerde ortaya çıkması bunların yer doldurma amacı taşıması olasılığını güçlendirmektedir. Nitekim dar versiyon sur içi kesimdeki unsurlar açısından ana versiyon dışında bir kaynağa dayanmamaktadır. Bu durumda sur dışındaki zenginleşme sadece dikey kurguda yukarı doğru boş alanın artması nedeniyle buralara yapılan hayali eklemelerle açıklanabilmektedir.

İstanbul yerleşimini, kent dokusunu vs. çevre coğrafyadan ayıran ve günümüze kadar büyük ölçüde ulaşmış bulunan kara ve deniz surları yine kenti tümüyle çevreler şekilde betimlenmiştir. Belli başlı anıtlar bu dokuda ayrıntılarıyla belirtilmiştir ve netlikle seçilebilmektedir. Batıya gittikçe yapılaşmanın azaldığı bilinmekte, Konstantinus'un başkenti olan doğu bölgelerde ise daha yoğun bir yapılaşma olduğu bilgisi bu gravürde de belirgin şekilde yansıtılmaktadır. Dolayısıyla Ayasofya ve çevresindeki yoğunluk en yüksek düzeydedir ve buradaki eserlerin daha ziyade yer bulunduğu şekilde üst üste, yan yana istiflenmiş olması olasılığı ağır basmaktadır.

Bazı boşlukları yansıtmak için doğa kesitleri bırakılmış, bazı noktalarda ise yel değirmenleri gibi ikincil unsurlar eklenmiştir. Diğer yandan İstanbul'da varlığı belli bazı yapılarla ilişkilendirilemeyen çizimler ise bir olasılıkla belli yapıları bizzat betimlemek için yerleştirilmiş, bir olasılıkla da sadece kentte çok sayıda kilise vb. yapı olduğunu belirtmek için serbestçe yerleştirilmişlerdir ve yalnızca görsel amaç gütmektedir. Bunların dışında İstanbul'un deniz surlarına asılı olarak iki tane zincir resmedilmiştir. Bunların diğer uçlarının nerede bulunduğu anlaşılamamaktadır.

Çeşitli araştırmacılar tarafından bu betimlemenin İstanbul'un hangi dönemine ait olduğuna dair ısrarlı bir tespit çabası bulunmaktadır. Oysa yukarıda belirtilen gözlemin yanı sıra kentin bu gravürünün (129v-130r) metin kısmında da belirgin bir şekilde Fetih öncesi dönem anlatılmaktadır. Dolayısıyla eserin içindeki betimleme de gözleme karşılık gelmektedir. Cami, minare gibi unsurların ve Osmanlı dönemi ile ilgili hiçbir ipucunun bulunmaması da zaten Fetih öncesi olduğunu fark ettirir durumdadır. Berger ve Bardill, Yedikule'nin betimlenmiş (hatta belki de iki kere betimlenmiş) olmasını Fetih öncesiyle anakronizm olarak göstermiştir¹⁰ ancak zaten Yedikule olarak tanımlanabilecek bir unsur yer almadığı için bu değerlendirme tümüyle yersizdir.

Aynı yapıtın içerisinde bir diğer İstanbul gravüründe (257r) İstanbul'un Fetih sonrası döneminin son derece bilinçli aktarılan ayrıntılarıyla yansıtıldığı düşünülecek olursa, orada kağıda dökülen bilgilerin hiçbirinden istifade etmeden tamamlanan bu kompozisyon tereddütsüz şekilde Fetih öncesi dönemi yansıtmaya kararısıyla yola çıkmıştır denilebilir.

Berger ve Bardill, o çağ resimlerinde sıklıkla yer alan betimlerin aksine kentin dışında Osmanlı birlikleri, toplar vb.¹¹ bulunmadığını da dile getirerek Fetih öncesi dönem olmayabileceği ısrarını sürdürmektedir. Ancak gravür kuşkusuz kentin Fetih'ten birkaç gün önceki durumunu değil Fetih öncesinde ancak hala Bizans'ın ayaktaki durumunu yani son Bizans dönemi hakkında derlenenleri resmetmektedir.

Yine aynı yazarlar, bu yapıtta dönemin Batı sanatının resim konvansiyonlarının kullanıldığını dolayısıyla mimari ayrıntılar açısından kaynak olarak kullanılamayacağını belirtmiştir¹² ve bunda haklılık payı vardır. Ancak son derece belirgin şekilde doğru aktarılmış detayların aslında başka şeyler ifade ettiğini iddia etmek için de bir neden aramaya gerek bulunmamaktadır.

Eser hakkında yapılmış olan ve yukarıda sözü edilen yayınlarda Azize Euphemia Martiryonu'ndan söz edilmemiştir. Oysa Ayasofya'ya hayli yakın ve çokgen planlı

10 Albrecht Berger, Jonathan Bardill, a.g.m., s. 13.

11 Albrecht Berger, Jonathan Bardill, a.g.m., s. 3.

12 Albrecht Berger, Jonathan Bardill, a.g.m., s. 4.

bu yapının Bizans'ın son dönemine kadar ayakta olduğu (hatta bir fresko döngüsüyle yeniden bezendiği) ve son derece önem verilen, saygı duyulan bir yapısı olduğu bilinmektedir.¹³ Kent merkezindeki çok sayıda yapının coğrafi referanslar bulunmaksızın yoğun şekilde betimlenmesi nedeniyle hangisi olduğu konusunda iddiada bulunmak zor olsa da bu bölgedeki çokgen yapılar arasından bir tanesinin buna işaret edebileceğini mutlaka değerlendirmek gereklidir. Bu yapıyı Buondelmonti de haritasına eklememiştir ancak bu durum Schedel'i bağlayıcı değildir.



G. 2. Schedel'in ana İstanbul gravüründe Ayasofya ve çevresi (G.1'den detay)

Ayasofya

Gravürdeki Ayasofya betimi konusunda başlıca kriterin büyük kubbe olduğu belirgindir. Başka kentlerin görünümünde de var olan büyük kubbe görünümü, Ayasofya özeli için yeniden tasarlanmaksızın ve gerçeğine benzetme kaygısı bulunmaksızın yinelenmiştir. Berger ve Bardill tarafından Floransa katedrali (87r) ile özdeşleştirir¹⁴. Aşağıda diğer İstanbul görünümünde Ayasofya'nın başka gerçekçi kriterlerine göre tekrar ele alınışı da gözlenecektir. Ancak diğer görünümde de "büyük kubbe" konusunda sanatçılar tarafından bir gözden geçirme söz konusu olmamıştır. Her durumda da Floransa katedrali yerine örneğin Aachen Saray Şapeli gibi başka eserlerden unsurlar seçilmiş olması ihtimali de dikkate alınabilir. Hartmann Schedel'in kendi ülkesi olan Almanya'da bulunan ve dini amaçlı en az bir ziyaret yaptığı bilinen¹⁵ Aachen kentindeki Saray Şapeli'nin bir diğer imparatorluk kilisesi olan Ayasofya'nın gravürüne tam model oluşturmasa da ilham vermiş olabileceği, bu iki yapının merke-

13 Engin Akyürek, **Khalkedon'lu (Kadıköy) Azize Euphemia ve Sultanahmet'teki Kilisesi**, İstanbul 2002, s. 32-35.

14 Albrecht Berger, Jonathan Bardill, a.g.m., s.4.

15 David Cushing Duniway, "A Study of the Nuremberg Chronicle", **The Papers of the Bibliographical Society of America**, V. 35, No 1, 1941, s. 19.

zi kubbe, geniş üst kat galerileri ve görkemli yapı malzemeleriyle birçok ortak nokta barındırmasından¹⁶ yola çıkarak olağan karşılanmalıdır.

Sayfa 87r'deki Floransa Katedrali'nin aydınlık fenerinin Ayasofya'da zaten bulunmayan ancak gravürde betimlenmiş olan aydınlık fenerine hiçbir benzerliği söz konusu değildir. Kubbe kasnağının altında ve üstünde iki dendan sırası oluşturur şekilde dizilmiş üçgen formlar da Floransa katedralinde bulunmamaktadır. Kubbe örtüsü üzerinde gösterilen dairesel göz pencereler de katedralin kendisinde ya da Ayasofya gravüründe bulunmamaktadır. Sadece Floransa katedralinde de bulunmayan ancak gravürde yer verilen dar ve yüksek yarıklar olarak yansıtılan kasnak pencereleri Ayasofya gravüründe de yinelenmiştir. Burada bu unsurların kaynak oluşturan bir süsleme repertuarından eklemeler yoluyla devşirilerek uygun görülen yapılarda kullanıldığını düşünmek daha anlamlı olacaktır.

Ayasofya'nın hemen yanında üzerinde geniş bir başlık ve onun üzerinde de bir heykel bulunan anıtsal bir sütun yer almaktadır. Bu sütunun Ayasofya'nın hemen önündeki (güneyindeki) Augustaion meydanında yer alan Ioustinianos heykeli olduğu bilinmektedir. Fetihden sonra bu heykelin Fatih Sultan Mehmet tarafından sütunun üzerinden indirildiğine kesin gözüyle bakılmaktadır.¹⁷ Ancak çok belirleyici özelliğinden ve muhtemelen sözlü nakillerde hep yer almasından ötürü bu görünüm çizildiğinde ortadan kalkmış olmasına rağmen Fetih öncesinin bilinen bir unsuru olarak detaylı olarak aktarılmıştır.

Heykele kaide işlevi yerine getiren başlık, stilize biçimde ifade edilse de tam şematik olmaktan uzak ve çok loblu olarak ifade edilen tipolojiye uygun gibi bir görüntü sunmaktadır. Diğer anıtsal sütunların üzerindeki başlıklara bakıldığı zaman burada stilizasyonun daha az olduğu da göze çarpmaktadır. En azından üzerindeki yaprak motifleri fark edilmektedir. Diğer sütunlarda ise yaprak gibi detaylar bulunmadığından çok loblu görüntü daha rahat ayırt edilebilmektedir. Dolayısıyla bu başlığı da çok loblu ve akanthus yapraklı bir Korint başlık olarak algılamak yerinde olacaktır ancak her durumda bu tanımlama günümüze ulaşmış bu tür bir eserle ilişkilendirebilme fırsatı vermemektedir.

Berger ve Bardill'in Ioustinianos sütununun hemen sağında ve Ayasofya'nın önünde bulunan bazilika görünümlü yapı hakkındaki yorumu ise bunun Stoudios Kilisesi olduğu yönündedir¹⁸.

16 Bryan Ward Perkins, "Constantinople: A City and its Ideological Territory", **Towns and Their Territories Between Late Antiquity and The Early Middle Ages**, Ed. Gian Pietro Brogiolo, Nancy Gauthier, Neil Christie, Brill, Leiden, Boston, Köln 2000, s. 338.

17 Julian Raby, "Mehmed the Conqueror and the Equestrian Statue of the Augustaion", **Illinois Classical Studies**, 12 (2), 1987, s. 313.

18 Albrecht Berger, Jonathan Bardill, a.g.m., s. 13.

Foresti'nin İstanbul panoramasında hayli öne çıktığını belirterek, yazarlar Schedel'in erişiminin bulunduğu daha önceki yayınlarda mevcut olan bu kilisenin bu İstanbul panoramasında mutlaka bulunması gerektiğini savunmuş ve bu bazilikayı da onunla bağdaştırmışlardır. Ancak çan kulesi olduğunu bildikleri bu yapının kulesiz olarak betimlenmesini yersizlikle gerekçelendirmişlerdir. Yersizlik sorunu varken neden gerçek dışı bir konuma hem de kentin yapı yoğunluğunun en fazla olan bölgesine iliştirilmesi gerektiği konusunda ise bir açıklama getirememişlerdir.

Yine aynı yazarlar temelsiz iddialardan yola çıkarak bu kilisenin batıda bulunması gerekirken doğuya taşınmış olmasından ötürü başka eserlerin de taşınmış olabileceği sonucuna varmışlardır. Bu ifadelerini gerekçelendirebilmek için, bu gravürde bir kez bile resmedilmemiş olan Yedikule'nin iki kez resmedildiği gibi gerçeklerden tümüyle uzaklaşan bir iddia ortaya koymuşlardır. Yer kısıtı ile bir yapının iki kez resmedilmesini nasıl bağdaştırabildiklerini yine açıklamamışlardır. Söz konusu bazilikal yapının mutlaka dikkate alınması gerekmektedir ancak hangisi olduğunun çözümlenmesi için önerilerin Ayasofya'ya yakın çevrenin değerlendirilmesiyle bile ortaya konulması mümkündür. Yeri, sözlü kaynaklarca "Ayasofya'dan biraz daha aşağıda" gibi bir ifadeyle tarif edilebilecek ve kentin en eski Hristiyan ibadethanelerinden biri olan (Stoudios manastırı kilisesiyle hemen hemen aynı yıllar) Khalkoprateia bazilikasının bu ifadeye karşılık gelecek şekilde betimlenmiş olması muhtemeldir.

Kuşbakışı haritalamada konumu Haliç'e doğru olması gereken bu yapı Ayasofya'nın arkasında olacak herhangi bir yapının görülmeyeceği veya sözlü kaynağın ifadesinin muğlak olması nedeniyle "Ayasofya'dan aşağı doğru" Marmara yönünde çizilmiş olabilir. Bu yapı kentin çok merkezi bir noktasında bulunmaktadır. Boyutları açısından da dikkate değerdir. Bu nedenlerle göz ardı edilmesi için özel bir neden bulunmamaktadır. 20. yüzyılda bile önemli miktarda kalıntısı muhafaza edilmiştir; dolayısıyla 1493'te de önemli kısmının (daha da fazla) görülebilir durumda olmasına kesin gözüyle bakılabilir. Fetih öncesinde hala faal ve önemli bir yapıt olduğu, dolayısıyla sözel kaynakların da bundan söz etmesinin normal olduğu bu yapıda karşılaşılan ve geç Bizans dönemine ait olan fresko bezemelerle de teyit edilmektedir.¹⁹

Ayrıca Ayasofya'yla Marmara surları arasında Küçük Ayasofya'yla aynı avluyu paylaşan, günümüze gelemeyen Petrus ve Paulus kilisesi bulunmaktaydı ve bazilikal plan şemasına sahipti. Ancak bu yapının 15. yüzyıla değin ayakta veya en azından görünür kaldığına dair bir veri bulunmamaktadır. Dolayısıyla ancak daha düşük bir olasılıkla, betimlenen bazilikal formdaki yapının bu olduğuna ihtimal vermek mümkündür ancak o durumda Küçük Ayasofya'ya neden hiç değinilmediğini açıklamak zor olacaktır veya çevredeki tanımlanamayan merkezi planlı ve kubbeli yapılardan birinin de söz konusu eseri temsil ettiği iddia etmek gerekecektir. Gerçekten de bazı-

19 Cyril Mango, "Notes on Byzantine Monuments", *Dumbarton Oaks Papers*, C. 23/24, 1969/1970, s. 369.

lika betimi Petrus ve Paulus kilisesine işaret ediyorsa, bu durumda Khalkoprateia'nın hala mevcut olduğunu ancak plan şemasının dönüşerek aldığı merkezi şekille (veya bu şemayla öne çıkan unsuruyla), yani gravürdeki tanımlanamayan merkezi planlı yapılardan biri olarak betimlendiğini öngörmek yerinde olacaktır.



G. 3. Blakhernai Sarayı ve çevresi (G.1'den detay)

Gravürün Ayasofya'nın hemen yukarısını kaplayan ve G. 3'te betimlenen bölgede en dikkate değer unsurlar; merkezi kubbeli ve çift kanatlı bir yapı, bunun sağında surlarla çevrili bir alan ve bu alanın gerisinde de çatı ile örtülü bir yapıdır. Ayrıca kubbeli yapının solunda dört sütunla çevrili iki ufak kubbeli yapı vardır. Bunların bulunduğu alan alçak bir duvarla çevrilidir. Bu duvar içindeki yapı grubunu mevcut yapılarla bağdaştırmak zordur. Kentte birçok anıtsal sütun olduğu bugün bilindiği gibi muhtemelen döneminde de anlatılagelmekteydi. Buondelmonti görünümünde de bunların resmedildiği gözlemlenebilmektedir. Bunlardan dört tane bir arada betimlemede kullanılma sebebi sadece çok sayıda olduklarını bildirmek olabilir. Araştırmacıların dört minareli bir cami görmeye çalışmalarının²⁰ bilimsel temeli bulunmamaktadır. Sütunlardan bağımsız olarak, iki kubbenin birbirine yapıştırılmış haliyle gösterildiği bir betimin Zeyrek'teki Pantokrator manastırı kilisesi hakkındaki sözlü kaynakların görünüme yansımaları olarak değerlendirmek mümkündür.

Semavi Eyice, surla çevrili alanı isabetli şekilde Blachernai Sarayı'yla ilişkilendirmiş ancak ortadaki kubbeli yapıyı Havariler kilisesi olarak tanımlamıştır. Yapının yan kanatlarının çifte meyilli çatılarının çökmesini ve bu kanatların üstlerinin açık kalmasını göz önüne alarak, Fetih sıralarında harap olduğu bilindiği için, bu kilisenin onunla ilişkilendirilebileceği çıkarımını yapmıştır. Sadece kısmen yıkık olmasından

20 Çiğdem Kafescioğlu, a.g.e.

yola çıkararak bu tanımlamanın nasıl yapıldığı anlaşılammamaktadır. Her durumda da bu orta mekânı kubbeli ve iki yana doğru açılan kanatlarının üst örtüsü hasarlı yapı betimlemesinin dönemin hangi yapısına karşılık geldiği anlaşılammamaktadır. Diğer yandan kendi suru bulunan Blakhernai Sarayı bölgesi ve arkada kent duvarlarının üzerinde sivri çatısıyla bugün Tekfur Sarayı adı verilen birimin gösterildiğine kesin gözüyle bakılabilmektedir. Kubbeli ve iki yana çatısı yıkık kanatlarla açılan birimin ise sadece bu civarda kısmen harap bir saray kompleksinin bulunduğunu ifade eden simgesel bir yansıtma olduğu değerlendirilebilir.

Söz konusu saray surlarının içerisinde Haliç tarafından bağımsız bir girişle de ulaşılabilen ve kilise olduğu düşünölebilecek ufak bir yapı gözlemlenmektedir. Bu yapı gravürlerin daraltılmış örneklerinde (249r vd.) muhtemelen yer doldurma amaçlı sarnıklar olarak önemsiz bulunmuş ve çizilmesi ihmal edilmiştir. Oysa bu yapının Blakhernai kilisesine²¹ tam karşılık geldiği kolaylıkla gözlenebilir.

Yine Berger ve Bardill'in kentin kuzeydoğusundaki bu kubbeli yapının Blakhernai veya Tekfur sarayı olabileceğini ancak Tekfur'un tam surlarda doğru konumda gösterilen bina olması olasılığını da dile getirmektedir²². Ancak bu iki terimin veya ifadesiyle birbirlerinden ayrıştırılabileceğine dair kesin tanımlamaları henüz araştırmacılarca yapılamamıştır. Orada geniş bir saray bulunduğunun bu kubbeli yıkık²³ yapı ile ifade edildiğini, bugün Tekfur sarayı adıyla anılan birimin, surların ve Blakhernai kilisesinin ise görgü tanıklarının net ifadeleri ve/veya çizimlerine dayanarak betimlendiğini değerlendirmek mümkündür.

Diğer yandan yine bu kesitte önceki araştırmacıların üzerinde durmadığı başka ayrıntılar da bulunmaktadır. Ayasofya'nın aydınlık fenerinin hemen sağına gelecek konumda bir merkezi planlı, kubbeli yapı ve onun da sağına konumlanmış, çift eğimli çatılarla örtölü dört birimden oluşan bir diğer yapı göze çarpmaktadır. Bu son yapılar benzer başka örnekler de gözlemlenecektir. Bunların liman tesisleri olduğuna kesin gözüyle bakılabılır ancak Haliç'teki hangi limanı temsil ettiklerini kesinlikle belirtmek mümkün değildir. Bu şematik çizimde Haliç'in ortalarına doğru konumlandırılmış bulunan limanın, araştırmacıların önce Marmara kıyılarında olduğunu belirttiği ancak sonraları Unkapanı/Cibali çevresinde konumlandığı değerlendirilen Heptaskalion²⁴ olma ihtimali yüksektir. Denizden biraz içeride konumlandırılmış kubbeli yapının ise bugün Gül Camii adıyla bilinen Hagia Theodosia kilisesi olması en muhtemel olasılık gibi görünmektedir.

21 Wolfgang Müller Wiener, **İstanbul'un Tarihsel Topografyası: 17. Yüzyıl Başlarına Kadar Byzantium-Konstantinopolis-İstanbul**, İstanbul 2002, s. 223.

22 Albrecht Berger, Jonathan Bardill, **a.g.e.**, s. 4.

23 Yapının yıkık olduğu Eyice tarafından dile getirilmişken makalesinden yararlanmış olan Berger ve Bardill tarafından göz ardı edilmiştir. Bkz. Semavi Eyice, **a.g.m.**, s. 34-39; Albrecht Berger, Jonathan Bardill, **a.g.m.**

24 Nergis Günsenin, "'City' Harbours from Antiquity through Medieval Times", **Twelfth Symposium on Boat and Ship Archaeology**, Ege Yayınları, İstanbul 2009, s. 103.



G. 4. Boukoleon Sarayı ve zincir (G.1'den detay)

Westbrook, Dark ve van Meeuwen Muhtemelen Boukoleon olduğunu düşündükleri sarayı gözlemlediklerini belirtip yapıyı kentin “Marmara’ya bakan deniz kapısı” olarak tanımlamışlardır.²⁵ Ancak Marmara’ya bakan kapılardan hangisinin ve hangi gerekçeyle Boukoleon olması muhtemel şekilde nitelendirildiği anlaşılamamıştır. Standart haçlar ve kartalın bulunduğu bir kapıdan söz edilmektedir ancak bu şekilde Marmara yönünde üç ayrı kapı bulunmaktadır. En sağdaki Azize Barbara Kilisesi yakınlarındaki kapı olmalıdır.

Berger ve Bardill ise hiçbir somut gösterge bulunmayan birçok yapı resmi üzerine çok sayıda olasılıklar dile getirirken gravürlerin her üçünde de kentin önemli bir yapısı olan Boukoleon konusunda (görüntülerdeki varlığı veya yokluğu hususunda) tam anlamıyla sessizliğe bürünmüşlerdir. Ayrıca Marmara surlarında (kuleler haricinde) dışarı doğru belirgin pencerelerle kendini gösteren yegâne bölüm hakkında da bir yorum geliştirmemişlerdir. Oysa bu bölümün Boukoleon Sarayı olarak algılanması en doğrusu olacaktır. Kuleler arasında, üzerinde pencereler bulunan duvarlar görünümüyle, Boukoleon Sarayı’nın Marmara cephesinin şematik olarak sunulmuş olması son derece akla yakındır. Ayrıca kente giren kapılardan bir tanesi olarak da hemen bu sunulmuştur. Kuşkusuz burada tam anlamıyla harita işlevi taşımak yerine anlatıları görselliğe kavuşturmak daha önem kazanmış olmalıdır. Kente girişlerden bir tanesinin sarayın denizden özel girişi olarak anlatılagelmiş olması ve bu anlatının da gravürde böyle görünüm kazanmış olması yüksek olasılıktır. Boukoleon’un denizden girişi ile birlikte kente: 1-Altın kapıdan kara yoluyla giriş, 2-Theodosius limanından gemi ile giriş ve son olarak 3-Saray erkânının Boukoleon’dan deniz yoluyla girişi sil-

25 Nigel Westbrook, Rainsbury Kenneth Dark, Rene Van Meeuwen, “Constructing Melchior Lorichs’s Panorama of Constantinople.” *Journal of the Society of Architectural Historians*, 69 (1), 2010, s. 69.

silesi kurgusunun betimi tamamlanmış bulunmaktadır. Yalnızca bu kapıların üzerinde kartal ve taç figürlerinin bulunması da planlı bir ikonografi izlenimi uyandırmaktadır.

Görünümün bu bölümünde dikkati çeken zincirin de yazılı kaynaklarda karşılığı bulunmaktadır. Niketas Choniates **Bizans Tarihi**'nde İmparator Manuel Komnenos dönemini anlattığı 206'ncı paragrafta imparatorun iki kule yaptırdığını aktarmaktadır: Bunlardan bir tanesi Damalis²⁶ civarında diğeri ise Mangana Manastırı yakınındadır ve barbar gemilerinin bazen yaptığı saldırıları bu kulelerin arasında gerdirdiği demir zincir sayesinde engellemekte, bu sayede hem kentin akropol bölgesini hem de Blakhernai saray kompleksine değin ilerleyen su yolunu erişilmez hale getirmektedir.²⁷ Gravürdeki zincir bu tarife uygun şekilde yerleştirilmiştir. Marmara surlarındaki bir kuleden başlamakta ve diğer zincirin aksine Haliç içerisinde değil Anadolu yakası yönü olabilecek bir doğrultuda denizin içine gömülmektedir.

Yine bu karede hemen Boukoleon'un arkasında gözlemlenen ince bir sütun benzeri yapı bulunmaktadır. Altında da ilk katı çatı ile örtülü ve biraz daha geniş olan üst katı ise daha dar alana yayılarak sütunu çevreler şekilde görüntü arz eden bir revaklı kat vardır. Buranın kaynaklarda Pharos olarak belirtilen birim olması çok muhtemeldir. Nitekim bilinmeyen bir Rus seyyah Pharos/Fener'in, "Azize Euphemia kiliselerinden aşağı Boukoleon Sarayı'na giderken geçilen süslü merdivenlerin üzerindeki terasta yer aldığını" belirtmekte ve yapıyı "denize bakan çok yüksek bir taş sütun" olarak tarif etmektedir.²⁸ Nitekim Gravürde de hemen Boukoleon'dan az içeride olduğu bilinen bir kiliseyle ilişkilendirilen feneri ifade edebilecek ince sütunun tasviri çok belirgin biçimde gözlemlenmektedir.

Ayrıca Buondelmonti'nin ayrıntılı olmayan haritalarında "Fener" in görüntüsü yer almasa da Milano Biblioteca Ambrosiana A. 1219 ve Ravenna Belediye Kütüphanesi 308 numaralı el yazmalarının metin kısmında "*In palacio isto etiam in angulo quodam prope portam civitatis erat speculum inmensurabilis magnitudinis, qui a navibus videbatur distantibus.*" ifadesiyle bu yapı "sarayın bir köşesinde ve kent kapısına yakın şekilde gemilerce uzun mesafeden görülebilen ve çok büyük boyutlu" olarak tanımlanmaktadır.²⁹

Farklı bir seçenek olarak burada yine bir sözlü kaynaktan yola çıkarak "Hipodrom'un, bir yönde görkemli kemerlerden oluşan bir alt yapısının ve üzerinde Obelisklerin

26 Salacak çevresinde olduğu belirtilen kulenin kıyıda hemen açıktaki Kız Kulesi olması da muhtemeldir. Anlatıda, sadece bu kayalık ile sahil arasındaki dar geçitten trafiğe müsaade edilerek güvenliğin sağlanması ifade ediliyor olabilir.

27 **O city of Byzantium, Annals of Niketas Choniates**, Çev. Harry Magoulias, Wayne State University, Detroit 1984.

28 George Majeska, **Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries**, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D. C., 1984, s. 245 ve n. 48.

29 Giuseppe Gerola, "Le Vedute di Costantinopoli di Cristoforo Buondelmonti", **Studi Bizantini e Neellenici**, III, 1931, s. 272.

bulunduğu'nun yansıtılma olasılığı da vardır. Çünkü iki ayrı ince dikey yapıt çok belirgin şekilde farklı altyapılarca taşınmaktadır. Bunlardan bir tanesi Sphendone'nin ve Hipodrom'un Sphendone üzerindeki sütun kalıntılarının görüntüsünü ima ederken diğeri ise çatı örtülü bir yapının üzerinde dikilmiş bir yapıt izlenimi uyandırmaktadır. Kuşkusuz bu dikey formlar Hipodrom'daki iki dikilitaşı sadeleştirerek yansıtmış bir çizimden ibaret de olabilir ancak iki ayrı konudaki sözel ifadeyi anladığı düzeyde yansıtılan bir görsel yansıtma da olabileceği gözden kaçırılmamalıdır.

Bu kesimden, yapıtın sol alt bölümüne doğru incelemeye devam edildiğinde ise deniz kenarındaki sur hattının bir bölümde çiftli hale geldiği ardından tek hat olarak devam ettiği ve Altın Kapı'yı temsil etmesi muhtemel mevkiden itibaren denizden ayrılarak, yine çift hat olarak yeşil arazide yukarı doğru ilerlediği gözlemlenmektedir.

Deniz kenarındaki çift hattın, bir iç surun devreye girmesiyle ortaya çıktığı, bunun da bir limanın iç surları olarak değerlendirilmesi gerektiği mevcut görüntüdeki deniz kapısı nedeniyle kolaylıkla düşünülebilir.



G. 5. Kentin güneybatı kesimi (G.1'den detay)

Lykos Deresi (Bayrampaşa çayı) konusu da (bir değerlendirme yapılmadan) hem Eyice hem de Berger ve Bardill tarafından dile getirilmektedir. Oysa Schedel'in eserinde İznik olarak geçen ve birçok başka sayfasında da başka kentler (örneğin Marsilya, Padova vd.) için kullanılan klişeden üretilmiş olan gravüre (G. 6) bakıldığında, kente giren su yollarından bir tanesi olarak çok benzer bir görsel ifadenin seçildiği fark edilmektedir. Dolayısıyla bunun da bir nehrin denize doğru çağladığı ağız bölgesi olarak değil de bir deniz girişi, bir su yolu olarak algılanması daha anlamlı olacaktır.



G. 6. Schedel'in İznik kenti betimlemesi, **Liber Chronicarum** 194v

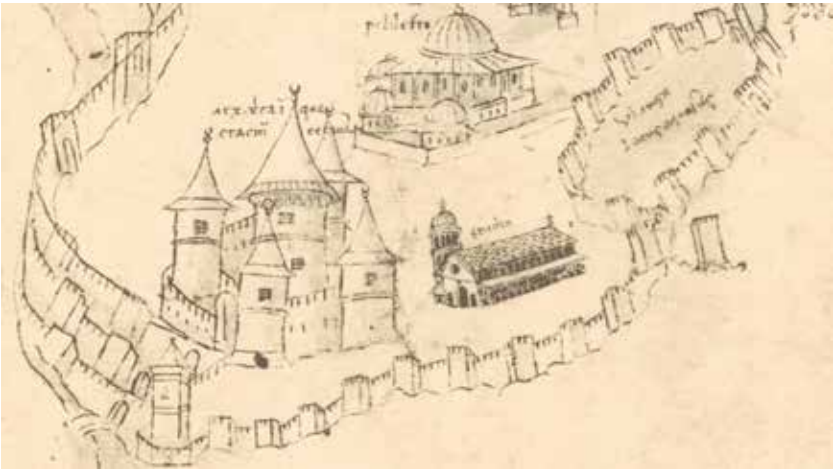
Buondelmonti haritasının Lykos deresine önem verdiği ve sur içindeki tüm çığı boyunca dikkati çekecek şekilde yansıttığı bir gerçektir. Ancak sur içi alanda bunu belirtecek boş yer olmasına rağmen Schedel bunu yeğlememiştir. Birden fazla araştırmacının mesnetsiz iddiasının aksine Schedel'in haritasında belirtmeye gerek duymadığı nehri denize çağlatması için de bir gerekçe bulunmamaktadır. Schedel'in zaten doğrudan gürül gürül Marmara'ya akmadığına dair görsel belgesinin olduğu belirgindir. Bu nedenle tüm deniz yüzeyinde karşılaşılan su yolu motifi olarak algılanması gerekmektedir ve sadece gemiyle limana giriş olanağı olduğunu belirtmektedir. Lykos büyük olasılıkla bugünkü Vatan Caddesi hattını izleyerek Theodosios Limanı'na dökülüyordu. Bu limanın bir iç sur hattının mevcut olduğu bilinmekte ve bugün de hala kısmen gözlemlenebilmekte olduğu için bu çift surlu bölgenin Theodosios Limanı olarak değerlendirilmesi uygun olacaktır.

Yine bu değerlendirmenin ışığında, görülen iç surlar da limanın iç surları olarak algılanmalıdır. Dolayısıyla Berger ve Bardill'in görünümde (zaten) yer almayan Yedikule'nin "ikinci defa da burada resmedilmiş olabileceği" yolundaki iddiasının tümüyle yersiz olduğu tekrar edilmelidir.



G. 7. Buondelmonti haritasında Lykos nehri ve çevresi

Çok daha şematik bir kaynak olan Buondelmonti görünümünde yer almayan ancak günümüzde kısmen gözlemlenebilen bu iç sur hattı, gerçeğe uyumlu bir sözlü bilgilerden yola çıkılarak Schedel tarafından yansıtılmış olmalıdır. Söz konusu iç surlarda batı yönünde bir açıklık gözlemlenebilmekte, iç duvar bu yönde Marmara surları ile birleşmemektedir. Bu iç surlar yine Buondelmonti haritasının bir çeşitlemesi olan ve daha sonraki dönemde Osmanlı yapıları da eklenmiş halde yayınlanan 1475 tarihli Düsseldorf Ms. G13'te de son derece belirgin olarak yansıtılmaktadır.



G. 8. Stoudios Manastırı Kilisesi; Buondelmonti 1475 tarihli Düsseldorf Ms. G 13 detay

Kentin Osmanlı devri yapılarını da yansıtan Düsseldorf nüshası Yedikule'nin Avrupa'da bu dönemde nasıl algılandığını da ifade etmesi açısından önem taşımaktadır. Kuşkusuz Schedel'in bu denli önemli ve görkemli bir kaleyi belli belirsiz bir fazla kule koyarak anlatmaya çalışması ilk akla gelecek öneri değildir.

Studios Manastırı Kilisesi

Bu görkemli kulenin neyi yansıttığı konusunda çok daha somut bir olasılık akla gelmektedir: Buondelmonti nüshalarında Studios Kilisesi'ne önem atfedildiği ve yer verildiği görülmektedir. Gösterişli bir çan kulesinin bu yapının belirleyici unsuru olduğu özellikle Düsseldorf Ms. G13 nüshasında fark edilmektedir. Bu nüshadaki örnek resmedilirken apsis bilgisinden çok kuleye yoğunlaşıldığı veya tercih edilen yön (çan kulesini Yedikule'ye yönelik düzenleme) nedeniyle apsisin görüntülenemediği var sayılabilecektir.

Dolayısıyla Altın Kapı'ya yakın bir noktada, surlardan hemen geride ve görkemli bir kulesi bulunan yapının hiçbir Türk devri yapısına yer verilmeyen bir gravürde Yedikule'nin temsili bir kulesi olmasından çok daha büyük olasılıkla Studios Manastırı Kilisesi'ne işaret ediyor olması dikkate değer bir öneridir. Kulenin yanında yer alan apsis formu da büyük ölçekli apsis kısmı günümüzde hala korunagelen bu yapının betimlendiğine dair olasılığı kuvvetlendirmektedir.



G. 9. Studios Manastırı kilisesi apsis bölümü (S.Bornovalı)

Betimi gerçeğe uygun hale getirecek şekilde Stoudios Manastırı kilisesinin bu bakış açısından zaten sur arkasında görünmesi çok kolay değildir. Olsa olsa çan kulesi kısmen dikkat çekebilir. Dolayısıyla buradaki betimin yine sözel olarak “altın kapıya çok yakın görkemli çan kulesi ve apsisi olan manastır kilisesi” tarifine uygun yapıldığı var sayılabilecektir.

Benzer bir tanımlamanın yerini bulabildiğine dair görsel bir kanıt, günümüzde Vatikan Kütüphanesi Bizans el yazmaları arasında Vat. Gr. 1613 koduyla korunan ve II. Basileos Menologionu adıyla tanınan azizler kitabında farklı bir yansımasıyla görülebilmektedir.



G. 10. II. Basileos Menologionu Vat. Gr. 1613 s. 125

Henüz Bizans kültür alanında çan kulelerinin mevcut olmadığı İ.S. 1000 yılı civarında resimlenmiş olan bu yapıtın 125. sayfasındaki minyatür Aziz Theodoros'tan söz ederken, müntesibi olduğu Stoudios Manastırı'nı da betimlemektedir. Burada çok şematik bir görsel ifadeye yer verilmiş olsa da (özellikle sol tarafta, azizin bulunduğu bölümün tümüyle hayali olduğu belirgindir) söz konusu kilisenin kentteki bir kapıya ve denize yakın olduğu ancak sur içinde bulunduğu netlikle yansıtılmaktadır. Ayrıca yapının dikkate değer bir unsurunun görkemli apsisi olduğu da dikkatlerden kaçmayacak şekilde görüntüye aktarılmıştır.

Havariler Kilisesi

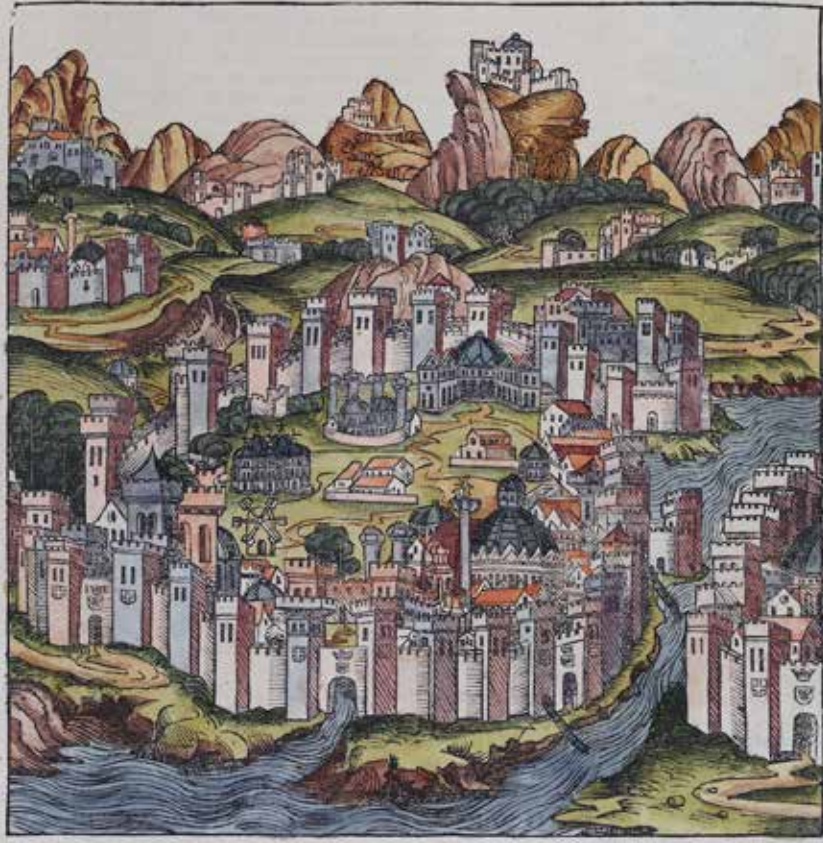
Sur içi bölgede, liman surlarından biraz daha yukarı kesimde ise beş kubbe ile örtülü bir yapı betimlenmiştir. Bu yapının Kutsal Havariler kilisesi olması plan şemasının tam yansıtılmış olması açısından da tartışmaya yer vermemektedir. Her bir kubbe üzerindeki haçlar da yapının bir kilise olduğu mesajını kuvvetlendirmektedir. Bu yapılar arasındaki boş alanda üç adet yel değirmenine yer verilmiştir. Bunların belirli üç tanesini tanımlamakta olduğunu söylemek güçtür. Diğer yandan kente gelenlerin gözlemlerini yansıtıyor olmaları muhtemeldir. Büyük olasılıkla her kentte büyük buğday ambarları bulunmalıdır. İstanbul gibi büyük bir kentte bunların var olmayışını düşünmek de çok zordur. Depolama sırasında ihtiyaç duyulan unun kolayca bozulabilen un halinde değil buğday halinde saklanıp, kentin içinde kullanılması gerektiğinde una çevrilmesi de en mantıklı yöntem olacağından kentin içinde yel değirmenlerinin bulunduğu kesin gözüyle bakılabilir. Yel değirmenlerinin gravürde boş kalan kırsal alanlara uygun bir unsur olarak bu çevrede yansıtılmış olmaları olağandır.

129v-130r sayfalarındaki büyük İstanbul gravüründe, buraya kadar sözü edilen yapıların dışında, İstanbul'daki birçok diğer esere (örneğin anıtsal sütunlara) karşılık gelebilecek unsurlar da bulunmaktadır. Ancak bunların boşluk doldurmak için resme yayılmış yapılar olmaları da muhtemeldir. Değerlendirmede sözü edilmeyen yapıtlar belirleyici özelliklerden yoksun bulunmaktadır.

Tüm bunların dışında Marmara denizinde bir gemi betimi bulunmaktadır. Haliç ise sadece doğal bir su yolu şeklinde betimlenmiş ne İstanbul'un ne Galata tarafının bu sudan yararlandığına dair hiçbir insan veya gereç betimi burada yer almamıştır. Zaten kentte kırlarda, savunma hattı dahil olmak üzere yapıların hiçbirinde insan figürüne yer verilmezken mevcut altı insan figürünün tamamı bu geminin üzerinde yer almaktadır. Bunların ikisi pruvada bir arada, diğer üçü ise biraz geride durup (el kol hareketlerinden anlaşıldığı kadarıyla) sohbet eder biçimde yerleştirilmişlerdir. Yelken direğinin hemen gerisinde duran bağımsız figür ise yelken ipleriyle uğraşmakta gibi görünmektedir. (G. 1)

Kent betiminde insan figürlerinin bulunmayışının veya gemide yoğunlaşmalarının İstanbul özelinde bir nedene bağlanabilmesi güç görünmektedir. İstisnaları bulunmakla birlikte yapının tümünde eğilim insansız panoramalarına ağırlık vermek yönünde olduğu gözlemlenmektedir. Gemi betiminin sadece İstanbul'un bir deniz ve liman kenti olduğunun altını çizmek için kompozisyona dahil edilmiş olma olasılığı çok yüksektir. Diğer bir İstanbul görünümünde de yine kentle belirleyici bir ilişkisi bulunmaksızın bir gemi yerleştirilmiştir. Bu tür gemi görünümlerinin diğer birçok görünüm gibi hazır kalıpların tekrar kullanılmasıyla kompozisyonlara eklendiği ve gerçekçi olmayı hedeflemediği bilinmektedir. Bu iki görünümdeki gemilerin farklı tiplerde olduğu ve İstanbul'la bağdaştırılmaları için de bir neden bulunmadığı anlaşılmaktadır.

Diğer yandan 129r-130v ve kaynaklık ettiği daraltılmış görünümde bazı betimlemelere neden yer verilmediğini anlamak çok güçtür. 290r'de görüleceği gibi varlığı bilinen ve detayları özenle aktarılan, ayrıca birçok başka eserde de yer verilen Mısır kökenli dikilitaş kentte yer almamaktadır. Oysa 290r özellikle Osmanlı eserlerini yansıtırken bu görünüm kentin Fetih öncesini yani dikilitaşın ait olduğu dönemin bir betimidir. Eserin basıldığı tarihte bütünlüğünü büyük ölçüde koruduğu bilinen bir diğer anıt olan Yılanlı Sütun ertesini yüzyılda resimlenen **Freshfield Albümü**'nde detaylı şekilde aktarılırken bu sıra dışı yapıtın görünümünün hiçbirinde ilgi görmemiş, kâğıda aktarılmamış olması da şaşırtıcıdır.



G. 11. Liber Chronicarum s. 249r İstanbul gravürü

Liber Chronicarum 249 recto İstanbul Gravürü

Yapıtta İstanbul'u betimleyen gravürlerden bir diğeri ise sayfa 249r'de, İstanbul'un Fethi'ni anlatan metnin altında yer almaktadır. Bu kompozisyon önceki resmin tek sayfaya sıkıştırılmış bir türevi olarak değerlendirilebilir.

Bu görünümün ikonografik kaynağının 129v-130r dışında olduğuna dair hiçbir izlenim bulunmamaktadır. Sadece yatay eksenin kısalması nedeniyle bazı yapılar birbirlerine yaklaşmış 129v-130r'de net olarak anlaşılmayan bazı detaylar burada yeniden çizilirken tam aktarılamamıştır. Bunların dışında sayfadaki yayılış alanının şekli nedeniyle bir miktar dikeylik ortaya çıkmış, boşlukların doldurulması için de sur içi alanın yukarısında muhtemelen hayali imgeler eklenmiştir. Aynı şekilde Galata'nın da önünde resmin aşağısına doğru geniş bir kara parçası konumlandırılmış, Galata kıyından içerlek bir konumda gösterilmiştir. Bunun da yine kare çerçevenin içini doldurma çabasının parçası olduğu düşünülebilir. Bu şekilde Haliç'in ağzına yakın olan zincirin Boğaziçi'ne doğru yönelme olasılığı ortadan kalkmıştır. Eğer ana gravürde birinci zincir Kızkulesi'ne doğru gerili olan zinciri betimliyorsa bilinçsizce eklenen bu kara parçası yüzünden bu anlamını da yitirmiş durumdadır. Diğer yandan yine aynı bilinçsizlikle zincir, Galata tarafında bir yere de iliştilenmiş ve denizin dibinde yitmiştir. İkinci zincir ise her iki resimde de Galata'nın Haliç surları arkasında kaybolduğu için Castellion'a tutturulduğu var sayılabilir.

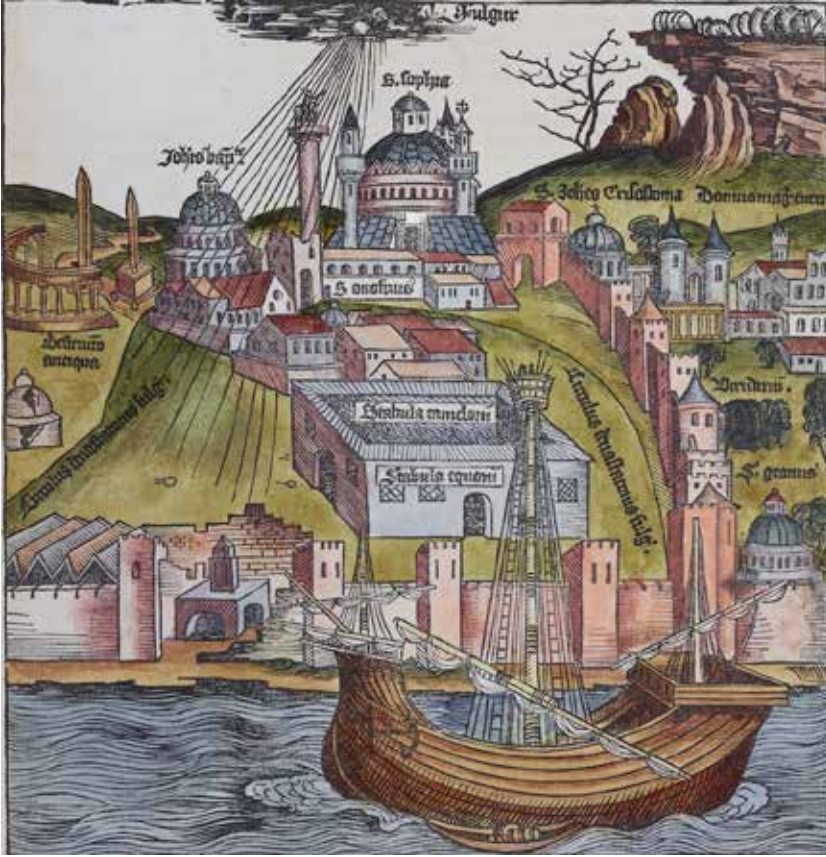
Bu resimde ana görünüme oranla ilkinde belirli bir amaçla çizildiği kavranamayan bazı ayrıntılar önemsiz bulunarak çıkartılmış gibi görünmektedir. Örneğin Blakhernai surları içerisinde bulunan ufak kilise önemsiz bir yer doldurma unsuru zannedilerek çıkartılmış olmalıdır. Aynı şekilde Ayasofya civarında surlara açılan pencerelerle ifade edilen Boukoleon sarayı da yine gravürcü tarafından bilinmediğinden ötürü sahne ufaltılırken ihmal edilen bir diğer detaydır. Hatta Ayasofya'nın ana gravürde Latince olarak belirtilen ismi bile kaldırılmıştır. Bu sahneyi inceleyen zaten kitabın daha önceki sayfalarında bulunan ana gravürü görmüş olacağı var sayılmış olmalıdır. Bu imge sadece muhtemelen bağlam gereği panoramanın hatırlatılması ihtiyacıyla yer bulmuştur.

Sahnenin yatay gelişimin azalması ve daha dikey bir yönelim edinmesinden ötürü surların üst kısmına doğru eklenen unsurları, bu gravürün başka bir kaynağı olmadığı varsayımımız dolayısıyla çözümleme çabasına girilmeyecektir. Örneğin batı yönünde surlarla çevrili bir yerleşim bulunması, içinde de üzerinde heykel bulunan bir anıt sütunun bulunması bu yönde bulunan bir yerleşim olan Hebdomon'la ilişkili bir referans olabileceği gibi sadece bir tesadüften ibaret de olabilir. Kitaptaki diğer İstanbul gravürlerinin aksine bu kompozisyonda (geniş su yüzeyleri bulunmasına rağmen) bir gemiye yer verilmemiştir.

Liber Chronicarum 257 recto İstanbul Gravürü

Kitapta yer alan İstanbul gravürlerinden üçüncüsü ise 257r sayfasında yer almakta ve artık bir Türk kenti olan İstanbul'u betimlemektedir. Burada öncekilerden farklı bir bakış açısı dikkati çekmektedir. Yıldırım düşmesi sonucu çıkan bir yangını aktaran betimleme birinci elden aktarılan bir gözlemi baskıya dökmüş gibi görünmekte, bununla diğer iki tasvirden tümüyle ayrılmaktadır.

257r sayfasında çok yoğun yazı yardımı kullanılmıştır. İstanbul'un geçmişi hakkında bilgi veren ve İstanbul panoramasını bu bağlamda kullanan metinlerden çok farklı olarak sadece 3 yıl önce yaşanmış bir felaketi ayrıntılarıyla anlatmaya çalışan, bu nedenle de çok net olmaya gayret eden bir kompozisyon söz konusudur. Kalıplarla yetinen bir betimlemenin bu anlatımın ihtiyaçlarını karşılamasına olanak bulunmadığından tümüyle yeni ve bu olaya özgü, Osmanlı dönemini yansıtan (ve başka metinlerde standart kent betimi olarak kullanılamayacak) bir ahşap baskı hazırlanmıştır. Metin, bunu sağlayan görgü tanıklığının kentte bulunan Venedik kökenli tüccarlardan edinildiğini aktarmaktadır.



G. 12. Liber Chronicarum 257r - İstanbul'da 1490 tarihli fırtına

Burada Ayasofya'nın üzerinde haç olması Ana gravürde kapılardaki armaların üzerinde hilaller bulunması göze çok çarpmayacak, kentin dokusunu farklı yapılarla değiştirmeyecek şekilde simgesel biçimde kentin artık Türk olduğu veya Ayasofya'nın eskiden kilise olduğu gibi değinmeler olarak algılanabilir. G. 6'da betimlenen İznik kentindeki alemleri de bu şekilde algılamak mümkündür. Bu görünümdeki yazıların

yapılar hakkında bilgi vermesi sayesinde birçoğu net şekilde belirlenebilmekte tartışmaya daha az açık kalmaktadır. Diğer yandan yazıların tam olarak hangi unsura karşılık geldiği her zaman kesinlik kazanmamaktadır.

Bu gravürde gözlemlenen başlıca unsurlar Latince başlıklarıyla³⁰ birlikte şunlardır:

S. Sophia

Ayasofya bu gravürde birçok açıdan çok gerçekçi olarak yansıtılmıştır. Kubbe ile ilgili stereotip kırılmamış olsa da üzeri kurşun kaplı Osmanlı payandaları başta olmak üzere, görünümüne etki eden başlıca unsurlar görgü tanığı tarafından anlatıldığına şüphe bırakmayacak şekilde betimlemeye eklenmiştir. Bir tanesi yüksek kottan başlayan ve köşeli şerefesinden algılanabileceği üzere muhtemelen ahşap olan, diğeri ise yer seviyesinden yükselen daire kesitli iki minare Fetih sonrası eklere tam uymaktadır.

Johannis baptiste

Bu yazının hemen altında merkezi planlı bir yapı görülmektedir. Görünümler aynı bakış açısını yansıtmasa dahi çizimlerin şematik olması nedeniyle 129v-139r'de Ayasofya'nın solunda görülen iki merkezi planlı yapıdan bir tanesinin de bu yapıyla aynı olduğunu var saymak mümkündür. Ancak izleyiciye daha yakın konumda ve kubbeyle örtülü mekâna organik bağ bulundurması muhtemel karmaşık mimariye sahip bir bina gözlemlenmektedir.

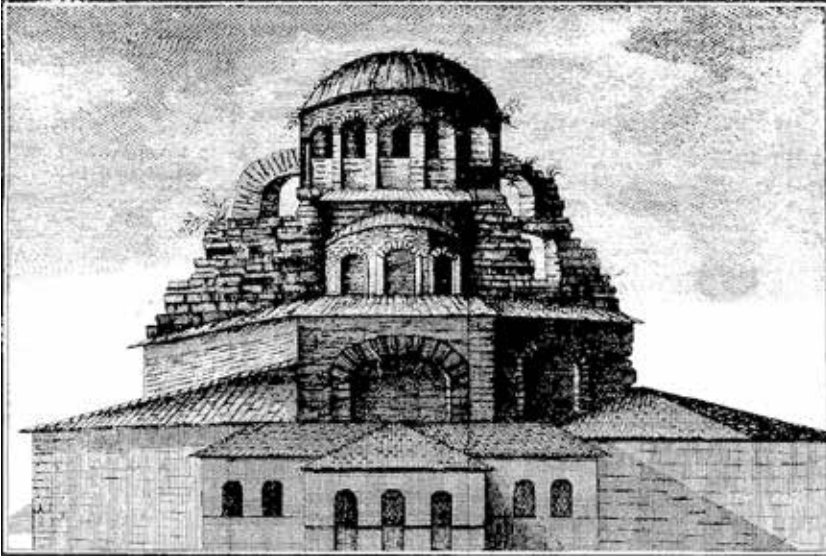
Aslanhane olduğu hususunda çeşitli yazarlarca üzerinde uzlaşa bulunan bu yapının Schedel'in yapıtıdan yüzyıllar sonra da mevcut olduğuna dair belgeler elde bulunmaktadır. Ğugios İnciciyan'ın **Ashkharhagrut'ıwn Ch'orits' Masants' Ashkharhi** (Dünyanın Dört Kısmının Coğrafyası) adlı eserinin Avrupa'ya ayrılmış olan ikinci cildinin tümüyle İstanbul'u ele alan 1804 yılında yayınlanan beşinci kısmında³¹ Aslanhane olduğu belirtilen bir yapının gravürü mevcuttur. Burada gözlemlenen yapı merkezi planlıdır ve belirli kısımları hayli harap hatta ortadan kalkmıştır. Diğer yandan muhtemelen sonraki bir dönemde farklı bir duvar tekniğiyle ek bölümler eklenmiş olduğu da yansıtılmaktadır. Alt bölümlerdeki bu eklemeler hayli iyi durumda görünmektedir. Bu durum Schedel'in gravüründeki harap kilise ve bunun önüne eklenmiş yeni ve muntazam yapı ilişkisini çağrıştırmaktadır.

Bu gravürü yayınlayan Semavi Eyice, gözlemlerini "otlu kubbesi, pencereleri yarıya kadar örülmüş kasnağı, bunu destekleyen iki büyük takviye payandası, yarım

30 Berger ve Bardill'in okuduğu haliyle yinelenmektedir.

31 Ghukas Inchichean, **Ashkharhagrut'ıwn ch'orits' masants' ashkharhi: Asioy, Ewropioy, Ap'rikoy ew Amerikoy C. 2 - 5.** Vēnētik, 1804, s. 147.

kubbelerden biri” olarak aktarmış ayrıca geç döneme ait üzeri kiremit örtülü ek binayı da teşhis etmiştir.³²



G. 13. İnciciyan'ın 1804 tarihli gravüründe Aslanhane

Bu konuda Schedel'in eserinden yalnızca 50 yıl kadar sonra Petrus Gyllius'tan alınan bilgiye göre yazar Ayasofya'nın hemen dışında, yine Aziz Yahya'ya adanmış bir kiliseden dönüştürülen bir "Aslanhane"nin bulunduğunu yerel halktan duymuş ve aktarmıştır.³³ Diğer yandan başka görsel kaynaklarda, örneğin Cambridge Üniversitesi'ndeki **Freshfield Albümü**'ndeki bir çizimde aynı konumu gösteren bir görsel betimin üst yazısında da Latince "*Pars Aedificii S. Sophia ubi nunc leones seruantur, ad Hippodromi latus septentrionale*" yazmaktadır. Dolayısıyla "*Ayasofya binasının bir kısmıdır ve burada, Hipodrom'un kuzey yönünde şimdi aslanlar tutulmaktadır*" şeklinde tercüme edilebilecek ifade kesinlikle bu civardaki Aslanhane'nin betimini yansıtmaktadır.³⁴ Bu durum bu konumdaki yapı görünülerinin iki ayrı yapıyı değil, eklemelerle Aslanhane'ye çevrilmiş olan bir merkezi planlı kiliseye işaret ediyor olma olasılığını güçlendirmektedir.

32 Semavi Eyice, "Aslanhane ve Çevresinin Arkeolojisi", *İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı*, S. 11/12, İstanbul 1964, s. 27.

33 Kimberly May Byrd, **Pierre Gilles' Topography of Constantinople and its Antiquities: A New Translation with Commentary**, The State University of New Jersey 2002, s. 552.

34 Paul Stephenson, **The Serpent Column: A Cultural Biography**, Oxford University Press, New York 2016, s. 220.



G. 14. Aslanhane, *Freshfield Albümü*, 1574 Master and Fellows of the Trinity Library Cambridge

Gözleme dayalı olduğu belirgin bu çizimde kısmen yıkık kısmen de ayakta olan bazı sütunları da yerinde duran bir tuğla yapı (kilise) ve muhtemelen kiremit çatılı ahşap ekleri net şekilde algılanabilmektedir. “*Ayasofya'nın hemen yanındaki bir kilise ve yanına inşa edilen kiremit çatılı ve daha geniş alana yayılan eklemli bir bina*” türünden bir söz-lü anlatımın 290r'deki şekilde bir görünüme kaynaklık etmiş olduğu kabul edilebilir.

Destructio Antiqua

Latince “antik harabe/tahribat” ifadesi aslen hipodroma ait olsa gerektir. Hipodrom'da *sphendone* üzerine denk gelen bölgedeki sütun dizisi net şekilde betimlenmiştir. Gyllius, Hipodrom'un kendi döneminde (dolayısıyla burada betimlenen büyük fırtınanın döneminde de) ayakta olduğuna dair bilgiler vermektedir. Bu gravür söz konusu bilgilerle de teyit edilmektedir. Hipodrom'daki anıtlar arasında betimlemesine yer verilen sadece örme dikilitaş ve Mısır dikilitaşı bulunmaktadır. Başka gözlemcilerin de dikkatini çeken ve çeşitli belgelerdeki betimlemelerde yerini alan dört destekle ayakta duran strüktürün sanatçının bilgisi dahilinde olduğu net şekilde gösterilerek burada da şematik biçimde aktarılmıştır.

Diğer yandan Berger ve Bardill daha önceye dayalı bir yıkımı aktaran Latince yazının Güngörmez Kilisesi'ne işaret ettiğini belirtmekte ve bu yapının barut deposu işlevini sürdürdüğü daha erken bir yılda patlamış olması nedeniyle böylesi bir ifadeyle belirtildiğini ileri sürmektedir. Ancak Güngörmez Kilisesi'ni patlatan doğa olayının zaten bu gravürde anlatılan olay olması ihtimali çok daha yüksektir. Bu şartlarda bu yazıyla ifade edilen antik harabenin başka kalıntılara dolayısıyla hemen aynı civarda gözlemlenebilen Hipodrom'a ait olması daha akla yakın görünmektedir.

Ayrıca Küçük Ayasofya'nın hemen Hipodrom'un altında bulunduğundan hareketle, camiye çevrilisinin de II. Beyazıt devrinde, Hüseyin Ağa tarafından 1497 yılında (yani bu gravürün 1493 yılında yayınlanışından daha sonra) gerçekleştiği dikkate alınarak, henüz yeni işlevini kazanmamış ve hasarlı ancak dikkat çekici bu yapıya gravürde yer verildiği düşünülebilir. Yapının günümüzdeki hali gözlemlenerek Osmanlı dokulu duvarla tamir edilen açıklık incelendiğinde gravürdeki merkezi planlı yapının hasar durumunun hayli gerçekçi biçimde yansıtıldığına hükmedilebilir.



G. 15. Schedel'de 257r sayfadaki İstanbul gravüründen Küçük Ayasofya detayı (S.Bornovalı) ve yapıyla kıyas

Gravürün orta bölümünü içine alacak şekilde yıldırım düşmesi sonucu çıkan yangının tahribatının yayılış alanı gösterilmektedir. Kavisli çizginin içinde kalan daha koyu yeşille belirtilmiş bölge yanan bölge, bunun dışında kalan alan ise (Hipodrom ve çevresi ve Topkapı Sarayı gibi) etkilenmeyen bölgedir. Berger ve Bardill yapının Güngörmez Kilisesi olduğu iddiasını sürdürüebilmek için bu bölgenin yanmış olmasına rağmen çizginin dışında bırakıldığını belirtmekte, dolayısıyla çizginin doğru olmadığını iddia etmektedir.³⁵ Ancak titiz bir anlatımı takip ederek sanatçının kendi ifadesiyle belirttiği bu hatlarda hata olduğunu iddia etmek için daha somut kanıtlara ihtiyaç vardır.

Bu yapı Küçük Ayasofya değilse daha düşük bir olasılıkla Azize Anastasia kilisesi de olabileceği değerlendirilmelidir. Aynı hattın üzerinde konumu denize biraz

35 Bardill, Berger, a.g.m., s. 20.

daha uzak, Hipodrom'a biraz daha yakın olmak üzere Kadırga Sokollu Mehmet Paşa Camii'nin yapıldığı yerde önceleri bir Bizans kilisesi bulunduğu, bilinmektedir. Hemen aşağıda resmedilmiş olan liman tesislerinin temsil ediyor olabileceği Kadırga limanının tam üzerine tekabül eden konumuyla, tümünden göz ardı edilmemesi gereken bir olasılıktır.

Domus Magni Turci

Kompozisyonun sağ üst bölümünde bu yazı ile ifade edilen Topkapı Sarayı'nın, üzerinde "Türk" ifadesi taşıyan en erken görsel malzemeler arasında yer alması olasıdır. Bu gravürün Topkapı Sarayı'nın en erken görüntülerinden birini yansıttığı düşünülmelidir. Bu görüntüde Aya İrini de hemen Bab-ı Humayun'dan sonraki konumunda şematize edilmiştir. *S. Johannes Crisostoma* şeklinde gerçeğe tekabül etmeyen bir yazıyla tanıtılmasının sadece bir hatadan ibaret mi olduğu, yoksa Mangana bölgesinde görüleceği gibi belki de o yönde bulunan ama görüntüye girmeyen başka bir unsura mı referans verdiği anlaşılamamaktadır.



G. 16. Schedel 257r'de Topkapı Sarayı

Birinci avluda her iki yanda da (günümüzde görülenin aksine) revaklar stilize edilmiştir. Bunu mevcut revakların diğer konuma da yansıtılması olarak değerlendirmek³⁶ mümkün olabileceği gibi, birinci avluyu Marmara denizi yönünde bölen geç dönem duvarının yerinde bir tür belvedere bulunmuş olduğunun belgesi olarak düşünmek de mümkündür. Dönemin çeşitli kaynaklarının incelenmesiyle bu ikinci olasılığın daha kuvvetli olduğu yani avlunun bu yanının henüz görece boş olduğu ve daha alt kottaki keyif bahçelerinin gözlemlenmesinin mümkün bulunduğu değerlendirilmiştir.³⁷

36 Berger, Bardill, a.g.m., s. 21.

37 Gülru Necipoğlu, **15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar**. Yapı Kredi Yayınları,

Bu bakış açısıyla bugünkü geç dönem duvarı mevcut olmadığında birinci avlunun çok daha geniş bir tören meydanı haline geldiği sarayın erken ve belgelenmemiş aşamalarında Marmara denizine doğru daha az engel bulunduğunu var saymak mümkün olabilecektir.



G. 17. Schedel 257r Ahırlar ve Topkapı'nın Marmara yamacı

Gravürün biraz daha alt bölümünde sağ tarafta yine Topkapı Sarayı görünmektedir. *Viridarium* ifadesiyle yeşil alan, bahçe kullanımı dile getirilmiştir. Hemen altta ise Sur-u Sultani ile Marmara surlarının kesiştiği noktada bir kubbeli yapı görülmektedir. Bu kuşkuca yer bırakmayacak şekilde Kuşhane tabir edilen kilisedir.³⁸ Söz konusu yapının üzerinde de Latince *S. Georgius* yazısıyla Aziz Geogios'a atıf bulunmaktadır. Aynı yamaçlarda ancak çerçevenin dışında kalacak şekilde Mangana bölgesi ve bu azize adanmış bir kilise olduğu bilinmektedir. Gravür yapılırken kiliselerin ismi karıştırılmış veya çerçeve dışında o kilisenin de bulunduğunu hatırlatmak üzere (veya bu yamaçların Mangana ismiyle anıldığına atıfla) bu yazı eklenmiş olabilir.

G. 11'deki bölümün sol kısmı tümüyle ahırları yansıtmaktadır. Develer ve atlar için kullanıldığı yine yazıyla belirtilmiştir. Bir diğer yazı ise Hipodrom'u dışarıda bırakan tahribat çizgisinin buradaki kısmı için kullanılmıştır. Bu işaretlemeden, Sur-u Sultani'nin dışında kalan bölgenin zarar gördüğü anlaşılmaktadır.

Schedel'in kitabından öncesine tarihlenen, Buondelmonti'nin Düsseldorf G 13 kopyasında da "*Stabula Regis*" (kraliyet ahırları) şeklinde yazı ile ahırlar belirtilirken Sur-u Sultani iç köşesinde bulunan kilise net olarak belirtilmiş ancak isim olarak

İstanbul 2014, s. 69.

38 Ancak söz konusu kilisenin Bizans kaynaklarında belirtilen hangi kilisenin söz konusu kuşhane olduğuna dair uzlaşma sağlanamamıştır. Berger, Bardill a.g.m., s. 22; Gürlü Necipoğlu "Virtual Archaeology" in Light of a New Document on the Topkapı Palace's Waterworks and Earliest Buildings, circa 1509", *Muqarnas*, 30 (1), 2013, s. 349, not 77.

S. Maria yazılmıştır. Mangana kilisesi veya bölgesi ibaresi burada yer almamakta, Schedel’de bilgi eksikliği bulunma olasılığı da düşmektedir. Kadırğa’daki liman yapıları da çok benzer şekilde belirtilmiş³⁹ ancak karadan biraz daha içeri çekilmiş olarak konumlandırılmıştır.



G. 18. Düsseldorf Buondelmonti G 13’te Kadırğa ve Ahırkapı çevresi

Schedel 257’deki liman tesisleri ise bazı tereddütlere mahal bırakmaktadır. Latince *Stabula camelorum* ve *Stabula equorum* ibareleriyle deve ve at ahırlarına atıfta bulunan yazıların bulunduğu binanın hemen altındaki liman yapıları çok belirgin biçimde aktarılmakta ve dolayısıyla buranın Ahırkapı Limanı olduğu izlenimi kuvvetlendirilmektedir. Limanda veya civarında betimlenen alışılmadık bir yapı çözümlenmeye muhtaç durumdadır: Dört yarım daire kemer (ikisi görünmektedir) üzerinde bulunan bir kare platformda dar ve alçak bir kule gözlemlenmektedir. Eğer başka hiçbir yerde belgelenmeden tümüyle ortadan kalkmış bir yapının betimi değilse, sözlü anlatıma dayalı bu yapı hakkında verilen bilginin çok açıklayıcı olmadığı düşünülebilir. Bu bölgede sözlü anlatımın oluşturacağı muhtemel distorsiyon hesaplanarak, “iki görkemli kemer ve üzerinde bir kule” tanımına uyabilecek bir yapı kalıntısı hala bulunmaktadır: Boukoleon sarayının kraliyet iskelesinin günümüzde büyük ölçüde örülü bulunan ve iç mekânında görkemli bir merdiven barındıran kemerleri ile üzerindeki sur kulesi kolaylıkla gözlemlenebilmektedir.

39 Ian Manners, “Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmont’s *Liber Insularum Archipelagi*”, *Annals of the Association of American Geographers*, C. 87, 1, 1997, s. 88.



G. 19. Schedel 257r Ahırkapı Kadırga bölgesi

Kuşkusuz realist bir bakış açısıyla mevcut mimari formlar tam karşılık gelmemektedir ancak sözlü ifadenin (muhtemelen incelenen gravürlerde defalarca karşılaşıldığı gibi) kâğıda resim olarak dökülmesi sırasında kolaylıkla oluşabilecek bir dönüşümün mutlaka göz ardı edilmemesi esas olmalıdır. Her durumda da bu iki kemerin tüm sahil boyunca surlarda görülebilecek en görkemli iki kemer olduğu sabittir. Bunun tarifinin de yine surlar boyunca çok dikkat çeken iki kemerin bir türevi şeklinde gravüre yansıtılması söz konusu olmuş olmalıdır.



G. 20. Boukoleon İmparatorluk İskelesi (S.Bornovalı)

Bu aktarış açısıyla Ahırkapı'dan Kadirga'ya kadar olan bölge tek bir parça olarak yorumlanmış ve çok daraltılarak tek bir liman tesisi gibi canlandırılmıştır. Bir yanında hemen üzerinde saray ahırları bulunan bölgenin diğer yanında ise aslında coğrafi olarak düz çizgi üzerinde bulunmayan ve genişçe bir kavisin ardında kalan Kadirga bölgesinin bir tür kısıtlı özet görünümünün yansıtıldığı fark edilmektedir.

Aktarılan tüm yapılardan bağımsız olarak bu gravürde de yine bir gemi bulunmakta üzerinde asılı bir tekne, kayık bulunmaktadır. Büyük ihtimalle benzeri şeyler İstanbul limanında da olmaktadır. Gemilerin yavaşamadığı ve kayıkla yolcuların indirildiği durumlar sıra dışı olmamasından ötürü kalıplaşmış gemi görünümlerinden bir tanesinin de böyle bir filika içerdiğini düşünmek mümkündür. Ana resmin aksine 257r'de geminin üzerinde de personel bulunmamakta, hatta tüm kompozisyonda bir tane bile insan figürü ile karşılaşmamaktadır.

290r'deki görünümünün ise 249r ile tümüyle aynı kalıptan çıktığı belirgindir. Bu görünüm boyalı nüshalarda bulunabilen renk farklılıkları dışında diğerlerinden hiçbir fark arz etmemektedir. Muhtemelen herhangi bir kent manzarasını yansıtmak üzere temsili olarak veya hata eseri yerleştirilmiş olmalıdır. Bu nedenle bu incelemede ayrı bir görünüm olarak değerlendirmeye alınmamıştır.

Sonuç olarak Hartmann Schedel'in matbaanın icat edildiği yüzyılın bitiminden önce dönemin modasına uygun olarak yazdığı ve resimlettiği, son derece lüks bir yayın olarak pazarlanan dünya tarihi **Liber Chronicarum** diğer birçok kent için olduğu kadar İstanbul açısından da çok erken ve önemli bir görsel kaynak niteliği taşımaktadır. İstanbul hakkında hangileri olduğu tam belirlenemese de birden fazla oldukları algılanan kaynaklardan edindiği bilgileri farklı kompozisyonlar içinde yansıtması açısından daha da büyük önem arz etmektedir. Bu görünümler çeşitli araştırmacılar tarafından incelenmiş ve yorumlanmış olmakla birlikte yapılan her araştırma yeni bilgiler katabilmektedir.

Eserin 525'inci yılında yapılan belli başlı incelemelerin üzerinden geçen 20 yıl içerisindeki çeşitli disiplinlerdeki çalışmaların da kattığı zenginlikle Schedel'in algılanmış olandan fazla ve farklı bilgilere kaynaklık edebildiği ortaya konulmaktadır.

Kaynakça/References

- AKYÜREK, Engin, **Khalkedon'lu (Kadıköy) Azize Euphemia ve Sultanahmet'teki Kilisesi**, İstanbul 2002.
- BARDİLL, Jonathan, "The Palace of Lausus and Nearby Monuments in Constantinople: A Topographical Study". **American Journal of Archaeology**, 101 (1), 1997, s. 67-95.
- BARSANTİ, Claudia, "Un panorama di Costantinopoli dal "Liber insularum archipelagi" di Cristoforo Buondelmonti" **L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261-1453**, Ed. A. Iacobini & M. Della Valle, Roma 1999, s. 35-54.

- BARSANTÌ, Claudia, **Costantinopoli e l'Egeo Nei Primi Decenni Del XV Secolo: La Testimonianza di Cristoforo Buondelmonti**, Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, Roma 2001.
- BERGER, Albrecht, BARDİLL, Jonathan, "The Representations of Constantinople in Hartmann Schedel's World Chronicle and Related Pictures", **Byzantine and Modern Greek Studies**, V. 22 (1), s. 1-37.
- BULLEN, Henry Lewis, **The Nuremberg Chronicle**. The Book Club of California. San Francisco 1930.
- BYRD, Kimberly May, **Pierre Gilles' Topography of Constantinople and its Antiquities: A New Translation with Commentary**. The State University of New Jersey, NJ 2002.
- DUNIWAY, David Cushing, "A Study of the Nuremberg Chronicle". **The Papers of the Bibliographical Society of America**, V. 35, 1941, s. 17-34.
- ERDOĞAN, Muzaffer, "Arşiv Vesikalarına Göre İstanbul Baruthâneleri", **İstanbul Enstitüsü Dergisi**, (II), İstanbul 1956, s. 117-138.
- EYİCE, Semavi, "Aslanhane ve Çevresinin Arkeolojisi", **İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı**, S. 11/12, İstanbul 1964.
- EYİCE, Semavi, "İstanbul'un En Eski İki Gravürü", **Antik Dekor**, S. 21, 1993, s. 34-39.
- EYİCE, Semavi "İlk Kuruluştan Türk Devrinin Başlarına İstanbul", **İstanbul Armağanı Fetih ve Fatih**, Ed. M. Armağan, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı, İstanbul 1995, s. 11-35.
- FÜSSEL, Stephan, **The Book of Chronicles**, Taschen, Cologne 2001.
- GEROLA, Giuseppe. "Le Vedute di Costantinopoli di Cristoforo Buondelmonti", **Studi Bizantini e Neoellenici**, III, 1931, s. 249-279.
- GÜNSENİN, Nergis, " 'City' Harbours from Antiquity through Medieval Times", **Twelfth Symposium on Boat and Ship Archaeology**, Ege Yayınları, İstanbul 2009, s. 99-105.
- HAITZ, Michael, **Schedels Weltchronik**, München 1899.
- INCHICHEAN, G., **Ashkharhagrut'iwn ch'orits' masants' ashkharhi: Asioy, Ewropioy, Ap'rikoy ew Amerikoy C. 2 – 5**, Vēnētik 1804.
- KAFESÇİOĞLU, Çiğdem, **Constantinopolis/Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital**. The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 2009.
- KREUER, Werner, **Imago Civitatis: Stadtbildsprache des Spätmittelalters : Essener Bearbeitung der Authentischen Stadtansichten aus der Schedelschen Weltchronik von 1493**, Selbstverlag des Institutes für Geographie der Universität GH Essen, Essen 1993.
- MAJESKA, George P., **Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries**. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D. C. 1984,
- MANGO, Cyril, "Notes on Byzantine Monuments", **Dumbarton Oaks Papers**, V. 23/24, 1969/1970, s. 369-375.
- MANGO, Cyril A., **The Brazen House: A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople**, I Kommission hos Enjar Munksgaard, Kobenhavn 1959.
- MANNERS, Ian, R., "Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmont's Liber Insularum Archipelagi", **Annals of the Association of American Geographers**, V. 87 (1), 1997, s. 72-102.

- MÜLLER WIENER, Wolfgang, “**İstanbul’un Tarihsel Topografyası: 17. Yüzyıl Başlarına Kadar Byzantium- Konstantinopolis-İstanbul**”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.
- NECİPOĞLU, Gülru, “Virtual Archaeology” in Light of a New Document on the Topkapı Palace’s Waterworks and Earliest Buildings, circa 1509”, **Muqarnas**, V. 30 (1), 2013, s. 315-350.
- NECİPOĞLU, Gülru, **15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.
- O City of Byzantium, Annals of Niketas Choniates**, Çev. Harry Magoulias, Wayne State University, Detroit 1984.
- PANOFSKY, Erwin, **The Life and Art of Albrecht Dürer**, Princeton University Press., Princeton, New Jersey 1955.
- PHILIPPIDES, Marios, HANAK, Walter K., **The Siege and the Fall of Constantinople in 1453**, Routledge, London & New York 2011.
- RABY, Julian, “Mehmed the Conqueror and the Equestrian Statue of the Augustaion”, **Illinois Classical Studies**, V. 12 (2), 1987, s. 305–313.
- RESKE, Cristoph, **The Production of Schedel’s Nuremberg Chronicle**, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2000.
- SCHEDDEL, Hartmann, **Liber Chronicarum Translation Vol 1- 4 (Nuremberg Chronicle Translation)**, Ed. C. Hadavas ve S. S. Nahas, Selim S. Nahas Press, Boston 2012.
- STEPHENSON, Paul, **The Serpent Column: A Cultural Biography**, Oxford University Press, New York 2016.
- UNGER, Richard W., **Ships on Maps Pictures of Power in Renaissance Europe**, Palgrave Macmillan, New York 2010.
- WARD PERKINS, Bryan, “Constantinople: A City and its Ideological Territory”, **Towns and Their Territories Between Late Antiquity and The Early Middle Ages**, Ed. Gian Pietro Brogiolo, Nancy Gauthier, Neil Christie, Brill, Leiden, Boston, Köln 2000, s. 325-345.
- WESTBROOK, Nigel, DARK, Kenneth Rainsbury, VAN MEEUWEN, Rene, “Constructing Melchior Lorichs’s Panorama of Constantinople”, **Journal of the Society of Architectural Historians**, V. 69 (1), 2010, s. 62-87.
- YILDIRIM, Selcan Özgencil, **Kentin Anlam Haritaları: Gravürlerde İstanbul**, Kitabistanbul, İstanbul 2008.

II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın

İlkay Canan Okkalı*

Öz

Kadın teması erken dönemlerden itibaren resim sanatının temel konularından birisidir. Türk resminde ise, önce minyatürlerde ilerleyen dönemlerde ise yağlıboya resimlerde yaygın bir tema olarak kullanılır. Türk resminde kadını figür olarak kullanan ilk sanatçı ise 19. yüzyılda Osman Hamdi Bey olur. 20. yüzyıla gelindiğinde siyasi yapının değişimi ile doğrudan etkilenen toplum yapısının en belirgin sonuçları arasında kadınların kamusal alana katılması ve görünürlük kazanması yer alır. Kadınların edindikleri yeni toplumsal konum, dönemin romanlarının ve resimlerinin temaları arasına girer. Kadın artık mesire yerlerinde, deniz kenarı ya da farklı eğlence mekânlarında görselleştirilir. Kadının modernlik simgesi olarak görülmesinin bir sonucu olan bu resimler, bir nevi modernleşme sahneleri haline gelir. İnas Sanayi Nefise Mektebi ile resim alanında eğitim alan kadınlar toplumda birey olarak var olmaya çalışarak sanatçı-kadın olmalarının mücadelesini verirler. Özellikle kadın hareketinin önemli isimleri Mihri Müşfik ve Müfide Kadri gibi kadınların varlığı ile nesne olmaktan çıkarak eylemi gerçekleştiren özne konumuna yükselirler. Buna rağmen kadınların kendini ifade etme olanaklarının kısıtlılığı, temsil ediliş biçimleri, erkekler ve kadınlar arasındaki sosyal, ekonomik ve toplumsal cinsiyet farklarının izlerini taşır. Bu çalışmada, Türk resim sanatında kadının yeri sorgulanırken aynı zamanda kadının resimlerde temsil edilişi ve kadın kimliğinin toplum tarafından nasıl kurgulandığı, II. Meşrutiyet dönemi sanatçıların yapıtları üzerinden ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler

Türk Resim Sanatı • Kadın ressam • Kadın kimliği • Mihri Müşfik • Müfide Kadri

Women as the Object and the Subject of Art in the 2nd Constitutional Period

Abstract

Women theme is one of the basic subjects of painting art since the early ages. In Turkish painting, women are used as a frequent theme, first in the miniatures and then in the oil paintings in the later periods. The first artist to use a woman as the figure in Turkish painting is Osman Hamdi Bey in the 19th century. One of the most significant effects of the political changes of the 20th century on the societal structure is the participation and the visibility of women in the public sphere. The new social position acquired by women becomes one of themes of the novels and the paintings of the period. Women are now visualised at the recreational spots, coast or various entertainment venues. These paintings become some kind of a vision of modernisation, as women appear to be the symbol of modernity. Women receiving art education in the 'İnas Sanayi Nefise Mektebi' would struggle as women artists, while they tried to exist in the society as individuals. Especially on the account of the significant names of the women's movement, such as Mihri Müşfik and Müfide Kadri, they advanced from being an object to the status of the subject performing the action. In spite of this fact, the limitations in women's opportunities to express themselves and the forms of their representation bear the traces of the social, economic and societal differences between men and women. At this study questions the place of women in Turkish Art, while examining the representation of women in the paintings and how female identity is speculated in the society, through the works of the 2nd Constitutional Period artists.

Keywords

Turkish Painting Art • Female painter • Female identity • Mihri Müşfik • Müfide Kadri

* **Sorumlu Yazar:** İlkay Canan Okkalı, (Öğr.Gör.Dr.), Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Trabzon, Türkiye. Eposta: icanikli@gmail.com

Atf: OKKALI, İlkay Canan, "II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 47-70. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0003>

Giriş

19. yüzyılın şartlarında Tanzimat ve Islahat fermanlarının getirdiği yeni düzen Osmanlı Devleti'nin toparlanmasında yetersiz kalır ve devlet, 20. yüzyılın başlarında yıkılma sürecinin içerisine girer. Dönemin aydın kesiminin öncülüğünde başlatılan değişim çabaları, II. Meşrutiyet'in (23 Temmuz 1908) ilanı ile sonuçlanır. Meşrutiyet Devri, Cumhuriyet'i hazırlayan düşünce hareketlerinin kaynaştığı fikirselsel bir aydınlanma dönemi olarak önemli bir süreçtir.¹ Bu dönem Osmanlı toplum yapısında önemli değişimler görülür; yeni ortam hem sosyal, siyasal, kültürel, sanatsal birçok alanda yeniliklerin uygulanmasına hem de ulusal bilincin ve bireyin ön plana çıkmasına olanak tanır.² Özellikle “vatandaşlık” kavramı üzerinden bir “kimlik” oluşumu gerçekleştirmek için çaba harcanır.³ Çağdaşlaşma girişimlerinin hayata geçmesiyle, insanların toplum içindeki konumları, kadın-erkek kimliği sorgulanmaya başlanır. Bireyin ön plana çıkmasıyla kadınlar da artık söz sahibi olmanın yollarını ararlar.

II. Meşrutiyet Dönemi Kadının Toplumsal Konumu

II. Meşrutiyetle, anayasa yeniden yürürlüğe girmiş, seçilmiş bir yasama organına karşı sorumlu bir bakanlar kurulu ile sultanın yetkileri kısıtlanmıştır.⁴ II. Meşrutiyet döneminde yapılan düzenlemelerle yeni siyasal özne “vatandaş” ile devlet arasındaki hukuksal-siyasal ilişkinin kuralları belirlenir.⁵ Bu dönemde hukuk, ekonomi, eğitim, toplumsal yaşam değişmeye başlar ve bu modernleşmeye paralel olarak kadının konumu da değişerek kadın bir birey olarak kabul görmeye başlar.⁶ Dönemin kadın dergilerinde, kadınlar ve erkekler yazılar yazar, kadının hakları, kadın eşitliği, görevleri, toplumsal konumu, çalışma hayatı, evliliği, giyimi, cemiyetleşmesi gibi konular hakkında bilgiler verilerek Osmanlı kadının bilinçlenmesine katkıda bulunurlar.⁷ O zamana dek yalnızca ev içinde anne ve eş rolleriyle sınırlanmış olan kadın, toplumsal yaşamda var olabilmek adına taleplerde bulunmaya başlar.⁸ Toplum tarafından kadınların eğitilmesi kabul görür ama bunun temel amacı eş ve anne olarak görevlerini daha iyi yerine getirebilmeleri içindir. Dönemin süreli yayınlarda kadın, tüm toplumsal rollerden önce anne olarak değerlendirilmeye devam eder, toplumun ilerle-

1 Halil İnalçık, “II. Meşrutiyet: Anayasa Rejimi Geliyor, Cumhuriyet Yolu Açılıyor”, **Doğu-Batı Düşünce Dergisi: II. Meşrutiyet 100.Yıl**, S. 45, Ağustos 2008, İstanbul 2008, s. 11-16.

2 Ahmet Kamil Gören, **Avni Lifij**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2001, s. 395.

3 Füsün Üstel, “II. Meşrutiyet ve Vatandaşın İcadı”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Der. Tanıl Bora ve Murat Gültekinil, 7. basım, İletişim Yayınları, C. I, İstanbul 2006, s. 166-167.

4 Feroz Ahmad, “Cumhuriyete Doğru”, **Cumhuriyet’in 75.Yılı (1923-1953)**, Der. B. Karaçam ve F. Aksun, 3 c., Yapı Kredi Yayınları: 2-5, C. I, İstanbul 1998, s. 2.

5 Füsün Üstel, **a.g.m.**, s. 167-168.

6 Sema Uğurcan, “Tanzimat Devrinde Kadının Statüsü”, **150. Yılında Tanzimat**, Haz. Hakkı Dursun Yıldız, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992, s. 500-501.

7 Ümüt Akagündüz, **II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak**, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2015, s. 270.

8 Serpil Çakır, **Osmanlı Kadın Hareketi**, 5. basım, Metis Kadın Araştırmaları, İstanbul 2016, s. 59.

mesi ve gelişmesi için bu rolün önemine dikkat çekilir.⁹ Bu da özünde erkek egemen, kontrolcü bir yaklaşımı gösterir. Dergilerde bir kadın mantalitesi ve ruhu irdelenmiş olsa da bu kavramların toplumsal yaşamda bıraktığı izler erkek kontrolünün dışına çıkamamıştır.¹⁰ Şöyle ki kadının yerinin evi olduğu, iyi bir kadının iyi bir anne olması gerektiği, bu annelerin gürbüz evlatlar büyütmeleri, bu evlatların vatan millet sevgisiyle yetiştirilmeleri vurgulanır.¹¹ Erkek yazarlar tarafından kız çocuklarına yönelik hazırlanan “Kızlara Mahsus Terbiye-i Ahlâkiye ve Medeniye” ders kitapları, genç kızların bilinçlenerek gerektiğinde erkeklere destek sağlamalarını amaçlar. Bu kitaplarda genç kız, ileride çocuklarına Meşrutiyet’in değerlerini aşılayabilsin diye yeni sistemin kurum ve değerleri konusunda bilgilendirilir.¹²

Kadın hakları ve kadınların/kızların eğitimleri için harcanan çabanın sonucunda kız öğrencilerin resim alanında eğitim alabilmeleri adına “İnas Sanayi-i Nefise Mektebi” ilk öğrencilerini Ekim 1914’te (Halil Ethem’e göre Kasım ayında) alır.¹³ Okulun açılmasına zemin sağlayan etkinlik ise 7 Şubat 1914’te Darülfünun’da kadınlar için serbest konferansların düzenlenmesidir. Okulun kuruluş nedenlerinin altında “kadın eşitliği, kadın özgürlüğü, kadın hakları” gibi dönem için yeni kavramlara ilişkin düşünceler yatar. Okul ilk açıldığında 33 öğrenciye sahipken daha sonra okula yazılıp kısa bir süre çalışıp ayrılanlar, misafir öğrenci olarak devam edenler olmuştur. Mektebe ilk başvuran öğrenci, Müzdan Sait Hanım’dır (1897-1986). İkinci öğrenci Muide Esat Hanım, üçüncüsü Belkıs Mustafa Hanım (1896-1925) ve dördüncüsü ise Nazire Osman’dır. Güzin Duran (1898-1981) ve Nazlı Ecevit (1900-1985) İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin verdiği ilk mezunlar arasındadır.¹⁴ Dönemin ünlü kadın sanatçıları arasında Nazmi Ziya’dan özel dersler alan ve mektebe konuk öğrenci olarak devam eden Melek Celal Sofu (1896-1976), Müfide Kadri (1889-1911), Harika Sirel Lifij (1890-1991), Vildan Gezer (1889-1974), Emine Fuad Tugay (1897-1973), Sabiha Rüştü Bozcalı (1904-1998) ve Hale Asaf (1905-1938) yer alır.¹⁵ İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri hem sanat ortamının oluşumuna katkıda bulunarak resme ilişkin sorunlara çözüm ararken hem de toplumda sanatçı-kadın olmalarının mücadelesini verirler.

9 Çiğdem Ülker, II. Meşrutiyet Dönemi Dergilerinde Kadın İmajı: 1908-1914, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Aydın 2012, s. 99.

10 Ümüt Akagündüz, a.g.e., s. 85.

11 Ümüt Akagündüz, a.g.e., s. 230.

12 Füsün Üstel, a.g.m., s. 175-176.

13 Zeynep Yasa Yaman, “İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. IV, 170, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s.170; Canan Beykal, “Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi”, **Boyut**, S. 16, 1983, s. 6-13.

14 Taha Toros, **İlk Kadın Ressamlarımız**, Akbank Yayınları, İstanbul 1988, s. 42-45; İlkay Canan Okkallı, “Güzin Duran: Eşinin Gölgesinde Bir Kadın Ressam”, **Sanatın Gölgedeki Kadınları**, Der. Özlem Belkıs, Duygu Kankaytsın, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2018, s. 448.

15 Fatma Ürekli, “Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi”, **Tarih ve Toplum Dergisi**, C. 39, S. 231, Mart, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s.58.

Batı Dünyasında Kadının Konumu

Aynı dönemde Batı dünyasında da kadından beklenen roller çok farklı değildir. Temel özgürlükleri elde etmek epey sancılı olmuştur. Modernliğin kamusal deneyimlerini gerçekleştiren kişiliklerden biri *flâneur*, Walter Benjamin'in deyimiyile kayıtsız, avare gezgindir ve *flâneur* burjuva ideolojisinin bir erkek tipidir. Bir sınıf olarak burjuvazinin ekonomik ve sosyal varlık koşulları, hem sosyo-ekonomik kategoriler hem de toplumsal cinsiyet ilişkileri bakımından eşitsizlik ve farklılık üzerine kurulmuştur.¹⁶ Özel alan yani ev, kadın eşlerin, çocukların ve hizmetkârların dünyasına aittir. Erkekler ise iki dünya arasında serbestçe hareket edebilir. Burjuva kadınlar açısından kalabalıklara karışmak ahlâkî açıdan tehlikelidir. Kadın saygınlığını koruyabilmesi için evinde oturmalı, kendisini toplum içinde teşhir etmemelidir. Jules Michelet *La Femme* (1885-1860) adlı dergide bu durumu şu şekilde anlatır:¹⁷

“Yalnız bir kadın için ne kadar çok sıkıntı söz konusu! Örneğin, bir kadın Paris'in öteki ucundan geç saate kalıp acıksa, bir restorana girme cesaretini gösteremez. Girse olay kopar, seyirlik malzemeye dönüşür. Bütün gözler sürekli onun üzerinde sabitlenir ve kulağına kaba ve küstah sözler çalınır.”

Batı'da inşa edilen toplum yapısında kadına yer verilmeye başlanmasına rağmen kadın sanatçılar için eşitsizlikler devam eder. Griselda Pollock'ın vurguladığı gibi, Empresyonizm dönemi de dâhil olmak üzere kadın ressamlar, erkek meslektaşlarının özgürce buldukları ve eserlerinde kullandıkları yerleri tasvir edemezler; barlar, kafeler, Kulis, Folies-Bergère Barı veya Moulin de la Galette, kadınların eserlerinde yer alamaz. Erkek sanatçılara açık olan bir dizi yer ve etkinlik kadın sanatçılara kapalıdır.¹⁸

Virginia Woolf, 20. yüzyılın başında kadın ve erkekler arasındaki eşit olmayan yaşam koşulları nedeniyle kadın yazarların literatüre geçemeyişinin kısa bir hikâyesini yazar. *Kendine Ait Bir Oda* kitabında Woolf, toplumsal cinsiyet olarak kadınların maruz kaldıkları eşitsizliklerden bahseder. Ev/aile yaşamı içerisinde eve hapsolan kadın kamusal alandan soyutlanır. Anne olan kadının toplumdaki soyutlanması daha da artar. Erkek dışarıda yaşamına devam ederken kadın evde çocuğuna bakmalıdır. Ev işinin yapılma görevi kadına atfedilmiştir. Bu işlerin arasında kadının yaratıcı olabilmesi ve kendine vakit ayırabilmesi mümkün değildir. Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'da dediği gibi “(...) tüm yemekler pişirilmiş, tabak çanak yıkanmış, çocuklar okula gönderilip dünyaya açılmışlardır. Geriye kalan hiçbir şey yoktur. Her şey yok olmuştur.”¹⁹

16 Griselda Pollock, “Modernlik ve Kadınlığın Mekânları”, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ed. Aha Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 212-213.

17 Griselda Pollock, *a.g.m.*, s.215; J. Michelet, *La Femme*, cilt XVIII, 1858-1860, Flammarion, Paris 1985, s. 413.

18 Griselda Pollock, *a.g.m.*, s. 202.

19 Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*, Afa Yayınları, İstanbul 1992, s. 134.

Kadının toplumsal cinsiyet açısından hem Batı’da hem Osmanlı’da eşitsizliği benzeşse de yine de Türk resmine konu olan kadınların ve kadın sanatçıların Batı’daki hemcinslerinden daha farklı bir modernleşme deneyimine sahip olduğunu, Meşrutiyet döneminin son evresinde hâlâ kadınların kamusal alanda nasıl giyineceğinin, nerede dolaşacağıının, nasıl dolaşacağıının kurallara bağlı olduğunu unutmamak gerekir.²⁰

II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne Ve Özne Olarak Kadın

Türk resim sanatında “Çallı Kuşağı” ya da “Meşrutiyet Kuşağı” olarak da anılan “1914 Kuşağı” 1910’lardan itibaren 1930’lara kadar etkin olan ressamırları ifade eder. Bu ressamırlar şunlardır: İbrahim Çallı (1882-1960), Nazmi Ziya (1881-1937), Feyhaman Duran (1886-1970), Ali Sami Boyar (1880-1967), Hikmet Onat (1882-1977), Mehmet Ruhi (1880-1931), Sami Yetik (1878-1945), Avni Lifij (1886-1927), Namık İsmail (1890-1935). Bu isimle anılmalarının nedeni, 1910 yılında Paris’e eğitim için gönderilip, I. Dünya Savaşı çıkınca da yurda geri dönmüş olmalarıdır. Bu ressamırların dışında aynı sanat ortamını paylaşan diğer ressamırlar Ali Cemal Ben’im (1881-1939), Mehmet Ali Laga (1878-1947), Hayri Çizel (1891-1950), Diyarbakırlı Tahsin (1874-1931), Celal Esad Arseven (1875-1971), Bahriyeli İsmail Hakkı (1863-1926), Üsküdarlı Cevat Bey (1875-1939), Şevket Dağ (1876-1944), İzzed Ziya (1880-1934), Mihri Müşfik (1886-1911), Celile Hikmet (1883-1956), Müfide Kadri (1889-1911) ve Belkis Mustafa’dır (1896-1925).²¹

Osmanlı Devleti’nin geleneksel yapısı içerisinde kadının belirlenen rolleri 20. yüzyılın değişen yaşam koşullarında ve yaşam alanlarında farklı bir çehreye dönüşür. II. Meşrutiyet’ten sonra artan milliyetçilik akımlarıyla birlikte kadının bu özelliklerine bir de vatan sevgisi eklenir.²² Annelik vatan vazifesi olarak görülmeğe başlar. Bu dönemde ideal Osmanlı kadını “iyi eş, iyi anne, iyi Müslüman”dır. Bu durum kadınlara artı bir yük/sorumluluk getirirken, aynı zamanda hem bir söz hakkı verir hem de kadınların kendilerini sadece annelik üzerinden tanımlamalarına yol açar.²³ Bu biçilmiş rol, kadının sosyal statüsünün artmasıyla da değişen bir durum değildir.

Kadınlara için biçilen roller ve kadının toplumsal konumu, dönemin romanlarının, dergilerinin ve resimlerinin konuları arasına girer. Türk edebiyatında ilk psikolojik

20 Ahu Antmen, “Hanımlara Mahsus, Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden”, **Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, Der. Ahu Antmen, Sel Yayınları, İstanbul 2014, s. 45.

21 Ahmet Kamil Gören, “Türk Resminin Doğduğu Kent: İstanbul”, **Kültürler Başkenti İstanbul**, Ed. F. Başar, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı-İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 29. 10. 2010, İstanbul 2010, s. 431-432.

22 Alan Duben ve Cem Behar, **İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile, Doğurganlık 1880-1940**, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s. 236.

23 Feryal Saygılıgil, “‘Anneliğin’ Osmanlı Romanında Kurgulanışı”, **Toplum ve Bilim**, S. 126, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 146.

roman kabul edilen Eylül'ün (1901) yazarı, Mehmet Rauf, II. Meşrutiyet döneminde özellikle kadın teması üzerine yazılar yazar; *Süs, Mehasin*²⁴ adında kadınlarla ilgili dergilerin yanı sıra magazin dergisi olan *Gelincik* ve sinema ile ilgili *Sinema Yıldızı* adında dört dergi yayımlar. Mehmet Rauf kadınların ilgi ve ihtiyaçlarına yönelik olarak (sosyal, siyasi, çocuk yetiştirme, iyi bir eş olma, ahlak, eğitim, kadınların terakisi, meslek hakkı vb. konular), bazı mecmualarda ve gazetelerde yazdığı yazılarla dönemi için önemli adımlar atar.²⁵ Dönemin kadın hareketinin öncü isimlerinden, çeşitli dergilerde yayımladığı yazılarının yanı sıra özellikle ilk dönem romanlarıyla Meşrutiyet projesinin destekçisi olmuş, Halide Edib Adıvar'ın (1882-1964) eserlerindeki kadın karakterler, doğunun ruhuyla, Batı zihniyetinin ve eğitiminin birleşmesiyle oluşur. Biyografik özellikte olan romanlardan *Heyulâ* (1909), *Seviyye Talip* (1910), *Handan* (1912) ve *Son Eseri*'ndeki (1919) kadınlar tam anlamıyla Avrupalı kadınlardır. Özellikle 1912 yılında yazdığı *Handan*, Türk edebiyatında kadın psikolojisini anlatan ilk eserdir. Türk kadınının modernleşme serüveni üzerinde duran Halide Edib'in *Handan* romanında toplumsal kurallar ve kendi istekleri arasında sıkışan bir kadın karakteri tasvir edilir. *Handan* romanında, Batılılaşmayı hayat tarzı olarak benimseyen kadınlar yer alır.²⁶ Halide Edib'te çoğu "iffetli anne" olan kadınların bu özelliğine ilaveten "fikir kadınlığı" öne çıkar. Halide Edib'e göre ideal kadın siyasi ve sosyal gündemi izleyen bir entelektüel olmalıdır.²⁷

II. Meşrutiyet'le birlikte gelişen özgürlük ortamının diğer alanlar yanında sanat ortamını da olumlu anlamda etkilediği görülür.²⁸ Bu büyük değişimler resim sanatına da yansır. Kentli aydın kadınlar arasında öğretmen, memur, yazar, şair ve ressam gibi çeşitli meslek gruplarından kadınların sayısı zaman içinde artmıştır.²⁹ Halide Edib ve

24 Eylül 1908-Kasım 1909 yılları arasında çıkarılan *Mehasin*, döneminde renkli fotoğraf yayımlayan ilk dergi olmuştur. Ümüt Akagündüz, a.g.e., s. 90; *Mehasin*, on iki sayı çıkmasına rağmen 9. sayıdan itibaren imtiyaz sahibi olarak Mehmet Rauf bu görevi üstlenmiştir. Halide Edib Adıvar'ın *Mehasin*'de Halide Salih ismiyle yazılmış iki yazısı bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Yasemin Ünalın, Mehmet Rauf'un Kadın Dergileri: *Mehasin* ve *Süs* (İnceleme ve Metinler), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri 2007, s. 8-19.

25 Filiz Ferhatoğlu, Mehmet Rauf'un Eserlerinde Kadın, Marmara Üniversitesi, Türiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2018, s. 2-8; Mehmet Rauf 1925 yılında *Gelincik* dergisinde bastığı bir resim yüzünden İstanbul Birinci Ceza mahkemesi tarafından 3 ay hapis cezasına çarptırılır. Mehmet Törenek, ceza almasına sebep olan resmin derginin 5. Sayısında (23 Temmuz 1340 [23 Temmuz 1924] olduğunu belirtir. Vakıf gazetesine Mehmet Rauf tarafından gönderilen bir mektupta bu resmin Fransızca La Vie Parisienne dergisinden sanat ve güzellik namına seçildiği söylenmektedir. Bkz. Mehmet Törenek, **Roman ve Hikâyeleriyle Mehmet Rauf**, Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999, s. 23, 54.

26 Müzeyyen Sağlam, "Meşrutiyet Dönemi Türk Kadınının Modernleşme Serüveni: Handan", **Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu 28-30 Nisan 2016 Bildiriler Kitabı**, Bartın Üniversitesi Yayınları: 25, Bartın 2016, s. 475.

27 Sema Uğurcan, "Osmanlı-Türk Romanında Kadın Tipleri", **Edebiyatımızın Kadın Kalemleri**, Haz. Nesrin Tağızade Karaca, Vadi Yayınları, Ankara 2006, s. 520.

28 Ahmet Kamil Gören, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-1: Günceli Yansıtan Konular", **rh+ Sanat**, 2 (Kasım/Aralık), İstanbul 2002, s. 35.

29 Taha Toros, a.g.e., s.9.

Nezihe Muhiddin gibi öncü kadınların yanı sıra bu dönemde Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Melek Celal Sofu, Güzin Duran gibi kadın sanatçılar yetişir.³⁰

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nde Mihri Hanım'dan sonra müdürlük yapan Ömer Adil'in *Kızlar Atölyesi* resmi 1914 yılında açılan okulun çalışma ortamını gösteren bir belge olması bakımından önemli bir resimdir.³¹ Sanatçı, *Kızlar Atölyesi* resminde duvarlarında resimler asılı bir atölyede resim çalışmaları yapan kızları betimlemiştir (G. 1). Resimde çağdaşlaşma yolundaki toplumun kadınlarıyla yakından ilgili bir konu ele alınmıştır.³² Kadının nesne olmaktan çıkarak eylemi gerçekleştiren özne konumuna yükselmesini ve erkekler dünyasında varoluşunu müjdelere.³³



G. 1- Ömer Adil, *Kızlar Atölyesi*, 1919-1922, tuval üzerine yağlıboya, 81x118 cm (MSGSÜ-İRHM), (Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde “Kadın” İmgesinin Dönüşümü**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, s.37)

Bu okulun açılması sadece devletin iradesi değil, aynı zamanda kadınların taleplerinin bir sonucudur.³⁴ Mihri Müşfik (1886-1954) okulun kurulmasında başrol oynar.

30 Ahmet Kamil Gören, “Türkiye’de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları”, **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 82, İstanbul, 1997, s. 16; Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde “Kadın” İmgesinin Dönüşümü**, Pera Müzesi Yayını 9, İstanbul 2006, s. 30-31.

31 Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, 8. basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s. 139.

32 Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.**, s. 36.

33 Esra Aliçavuşoğlu, “Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı” **İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, İstanbul: Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 19/2006, İstanbul 2007, s. 43.

34 Fatmagül Berktaş, “Hayal ve Hakikat Ya Da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk”, **Hayal ve Hakikat: Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar**, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2 İstanbul 2011, s. 33.

Malik Aksel, Mihri Hanım'ın mektebin açılması için ısrarcı olduğunu şöyle aktarır:³⁵

“Bir gün Mihri Hanım doğruca Maarif Nazırı Şükrü Bey'in huzuruna çıkarak:

“Muhterem Nâzır Beyefendi, memlekete Meşrutiyet'le birlikte hürriyet, müsavat, adalet, uhuvvet geldi, ama bütün bu nimetlerden sadece erkekler istifade ediyor. Kadınlar hâlâ olduğu yerde, bir adım bile ileri gitmiş değiller. Acaba bu imtiyaz nereden geliyor? Bugün her yerde müsavat ve adaletten söz ediliyor. Fakat İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi nerede? Hep yapılanlar erkekler için!” der.

Kurulmasına ön ayak olduğu İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1919 yılına kadar çalışan, ilk kez kadın modeli kız atölyesine sokan cesur kimliğiyle kendisi kadın hareketinin önemli bir parçası olan Mihri Müşfik avangard bir yaşam sürmüş olmasına rağmen, resimlerindeki kadınlar geleneksel yaşamdan da izler taşırlar. Bu dönemdeki kadın romancılar, kadının Batılılaşması tezini savunurlar. Romanlarda Batılı, ideal kadın tiplemesinin yanı sıra bir karşıt güç olarak da geleneksel kadın tiplemesini de oluştururlar. Geleneksel kadınlar her bakımdan Batılılaşma karşısındadır. Genellikle ideal kadının annesi ya da akrabası olarak (*Seviyye Talib*'de Macide'nin annesi, *Handan*'da üvey annesi)³⁶ romanda yer edinirler ve ideal kadın portresini daha net ortaya koymaya yararlar. Mihri Müşfik, *Ahmet Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım Portresi*'nde (1908-1909) eski bir Osmanlı hanımefendisini, konağın sade fakat zarif bir şekilde düzenlenmiş odasında ve kafesli penceresinin önünde betimlemiştir (G.2). Duvardaki kalem işleri, resmin sağ köşesine oturtulmuş bozalık ve sol taraftaki sahleplik ile Naile Hanım'ın oturduğu divanı kaplayan kumaşlarla ve yaslandığı yastıkta gizlenmiş diğer detaylar, o günün yaşam tarzını resmedişi dolayısıyla belge niteliği taşır. Mihri Müşfik'in, figürü elindeki tespihi ve başını örtüşü ile zarif bir Osmanlı hanımefendisi olarak kendi ev yaşantısı içinde gerçekçi yansıtma isteği dikkat çeker. Resim olgun, ailede sözü geçen, güngörmüş bir kadını duyumsatır.

35 Malik Aksel, **Sanat ve Folklor**, Der. Beşir Ayvazoğlu, 2. basım, Kapı Yayınları, İstanbul 2011, s. 47.

36 Sema Uğurcan, **a.g.m.**, s. 520.



G. 2- Mihri Müşfik, *Ahmet Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım Portresi*, 1908-1909, tuval üzerine yağlıboya, b.y., t.y. (Taha Toros, *İlk Kadın Ressamlarımız*, Akbank Yayınları, İstanbul 1988, s. 5)

Sezer Tansuğ'un belirttiği gibi zaman zaman çarşaf giyip, zaman zaman çiçekli hasır şapkaları ve zarif iskarpinleri ile alaturkalık ile alafrangalığı bir arada yaşayan Mihri Müşfik, kadın portrelerinde de bu ikilemi açıkça yansıtır.³⁷ Mihri Hanım, dönemin aydınları ile yakın ilişkidir ve onların resimlerini yapar. Mihri Hanım Pozitivizm'in önde gelen temsilcilerinden, Osmanlı aydını, Servet-i Fünun topluluğunun üyelerinden 1939'da milletvekili seçilen, gazeteci, Hüseyin Cahit Yalçın'ın (1875-1957) eşi Mevsume Hanım'ı da resmeder. *Mevsume Hanım Portresi*'nde kadını modern kıyafetiyle Fransız Neoklasik stilde bir koltukta oturmuş ve bacak bacak üstüne atarak poz vermiş şekilde zengin dekoratif öğelerle döşenmiş misafir odasında betimlemiştir (G.3). Mobilyaların yanı sıra, şöminenin ve kalorifer peteğinin varlığı söz konusu mekânın varlıklı bir kişinin evi olduğunu gösterir.

Uçuk mavi elbisesiyle bize/izleyiciye bakan Mevsume Hanım'ın kendinden emin görünüşüyle ele alındığı yapıt, kadının toplumdaki yerini ve artan önemini gösteren bir çalışmadır. Mihri Hanım'ın kadının iç dünyası ve kadınlığına ilişkin ayrıntıların altını çizdiği resim olarak diğer resimlerinden ayrılır. Sanatçının modeli tanımanın getirdiği rahatlıkla portresini yaptığı kişiyi ustalıklarla yansıtarak betimlediği bir çalışma olmuştur. Resim ayrıca II. Abdülhamid Dönemi'nde (1876-1909) gündelik hayatın parçası haline gelen yeni eşyaların katılması, yerden kalkılıp masa ve koltuklara oturulması gibi toplum düzenine katılan önemli gelişimlerin gösterimine örnektir.³⁸

37 Sezer Tansuğ, *a.g.e.*, s. 137; Canan Beykal, *a.g.m.*, s. 6; Esra Aliçavuşoğlu, *a.g.m.*, s. 46.

38 İkona Baytar, "Sultan II. Abdülhamid Dönemi Mobilyası, *Karadeniz Teknik Üniversitesi Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu "Yazmalardaki El İzleri" Bildiriler (20-21 Nisan 2017)*, Haz. Nazmiye



G. 3-Mihri Müşfik, *Mevsume Hanım Portresi*, tuval üzerine yağlıboya, 100x82 cm, (Mahinur Tuna, **İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim (Müşfik) Açıba**, As Yayınları Biyografi Dizisi:1, İstanbul 2007, s. 100)

Mihri Müşfik Hanım, yetenekli bir sanatçı ve renkli bir kişiliktir. Sanatçı, 1918’de düzenlenmeye başlayan resim sergilerinde Beyoğlu’nda ve Şişli’de resim sergisi açarak Osmanlı kadınının kültürel faaliyetlerinin gelişiminde bir ivme kazandırır.³⁹ Mihri Müşfik, aynı zamanda çoğunluğu erkeklerden oluşan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin de üyesidir⁴⁰ ve 20. yüzyılın başında Osmanlı İmparatorluğu’nda sanat üretebilme mücadelesi vermiş güçlü bir kadındır. Güzin Duran, Nazlı Ecevit, Belkıs Mustafa, Hale Asaf, Aliye Berger, Fahrnelisa Zeid gibi önemli sanatçıların arasında bulunduğu öğrencileriyle Türkiye’de kadın sanatçı geleneğini başlatır.⁴¹ 1927’de Atlantik’i aşacak bir geminin güvertesinde New York’a doğru yola çıkar. New York’a gittikten bir yıl sonra sergi açar ve II. Dünya Savaşı yıllarında New York’ta yayınlanan dergilerin kapaklarına illüstrasyonlar yapar.⁴² Selim İleri, *Mihri Müşfik: Ölü Bir Kelebek* adlı tiyatro oyununda Mihri’yi, “sergiler bana göre değil, Paris zenginlerinin

Aydın, Nida Yıldırım, Sinan Kılıç, KTÜ Matbaası, Trabzon 2017, s. 529.

39 Serpil Çakır, **a.g.e.**, s.100.

40 Seyfi Başkan, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Çardaş Yayınları, Ankara 1994, s. 27.

41 Ayla Ödekan, “İmgenin Dönüşümü, **Hayal ve Hakikat Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçıları**, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 2011, s. 58.

42 Ali Asker Bal, “Mihri Müşfik İle Hale Asaf; Bedeli Ödenmiş Bohem Sanat Yaşamları”, **Route Educational and Social Science Journal Volume 2 (2)**, April, Hatay 2015, s. 385.

portrelerini yaparak hayatını kazanan bir kaldırım ressamı sayabilirsiniz beni”⁴³ diye konuşarak sergilerden ve özgün işlerden ziyade kendi yolunda olduğunu vurgular.

Müfide Kadri (1890-1912), Mihri Müşfik gibi Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’ne üye olan ve cemiyetin sergilerine katılan diğer kadın sanatçıdır. II. Meşrutiyet döneminde kadının toplum içinde sanatsal etkinliğini artırmak yolunda bir altyapı oluşmasında Müfide Kadri ve Mihri Hanım’ın büyük etkisi olmuştur. Nezihe Muhittin’in *Türk Kadını* eserinden Müfide Hanım’ın Kız Lisesi’nde ilk kadın ressam olarak resim dersi verdiğini ve II. Meşrutiyet’in getirdiği yenilikçi ortam içinde olduğunu öğreniriz.⁴⁴ Osmanlı kadınının o güne dek alışılmış ve onaylanmış düşünüş-davranış biçiminden farklı olarak Müfide Kadri ve Mihri Müşfik, Batılılaşma’nın zorunlu kıldığı “Yeni Kadın” tipine uymaya, toplumda ve çevrelerinde bunun kabullenilmesi için mücadele etmeye çalışırlar.⁴⁵ Çok genç yaşta ölen Müfide Kadri için Halide Edib Adıvar bir romanını adanmıştır. 1913’te *Tanin* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1919 yılında basılan *Son Eseri*, ressam bir kadın sanatçı ile bir yazar arasında yaşanan yasak aşk ilişkisini konu olarak alır. Kitabı bizim açımızdan orijinal hâle getiren unsur, romanın ana karakterlerinden birisi olan ressam kadın tiplemesidir. Halide Edib, kitabını Müfide Kadri’ye adamasını önsözde şöyle açıklar.

“Son Eseri [ni] ithaf ettiğim Ressam Müfide, pek genç ölen ve çok sevdiğim eski bir arkadaş ve dosttu. Kahramanı bir genç kız olan bu roman, onun hayatını tasvirten ziyade ismini yaşatmak için yazılmıştı. Tekrar basmaya karar verilince sırf Müfide’nin ismi mevzu olduğu için baştan okudum. Ve hiçbir esere yapmadığım şeyi yaptım. Yani imkân dairesinde ıslaha çalıştım. Herhalde romanın kendisini yazmak için vaktiyle sarf ettiğim zamandan daha çok vakit verdim. Yine de memnun değilim. Çünkü mevzu bana ziyan edilmiş eski bir facia gibi geldi. Herhalde lisan mübalâğalarına, vak’aların fazla bariz tezatlarına imkân dairesinde dokundum. Esasından tabii bir şey değiştirmedim.”⁴⁶

Müfide Kadri Türk sanat tarihinin önemli simalarından birisidir. Kâmuran isimli roman karakteri ile Müfide Kadri’nin kişiliği büyük oranda benzerlikler taşır. O da, Halide Edib’in yakın çevresinde bulunan ressam ve aynı zamanda bir kadın sanatçıdır. Dahası, yazarın sevdiği ve kendisine yakın bulduğu gerçek bir insandır.⁴⁷

Kısa hayatına çok şey sığdıran Müfide Kadri resimlerinde genellikle kitap okuyan, dua eden kadınları betimlemeyi sever. *Kitap Okuyan Kadın* adlı çalışmasında ev içi

43 Selim İleri, **Mihri Müşfik: Ölü Bir Kelebek**, Oğlak Yayınları, İstanbul 1998, s. 69.

44 **Nezihe Muhittin ve Türk Kadını 1931: Türk Feminizminin Düşünsel Kökenleri ve Feminist Tarih Yazıcılığında Bir Örnek**, Der. Ayşegül Baykan, Belma Ötüş Baskett, 2. basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 96.

45 Canan Beykal, **a.g.m.**, s. 6.

46 Halide Edib Adıvar, **Son Eseri**, Haz. Mehmet Kalpaklı-S. Yeşim Kalpaklı, Can Yayınları, İstanbul 2008, s. 13.

47 S. Dilek Yalçın Çelik, “Halide Edib Adıvar’ın Son Eseri’nde Müfide Kadri’nin Adını Yaşatmak”, **STAD Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, Temmuz 2016, İstanbul 2016, s. 18-22.

mekânda bir divanın üzerine boylu boyunca uzanan genç kız elini başına koymuş, okuduğu kitaba odaklanmış bir şekilde betimlenir. (G.4). Uzun beyaz dantelli elbise-siyle halinden mesut gözükken genç kız resmin odak noktasını oluşturur. Eserlerinde özellikle kadın portrelerine yer veren Müfide Kadri'nin modellerinin sadece fiziksel görünüşlerine değil, ruh dünyalarına da önem verdiği göze çarpar.⁴⁸ Meşrutiyet döneminin entelektüel kadınına gönderme yapan bir resimdir. Toplumsal cinsiyet kadınların eser üretme süreçlerini dünyaya ilişkin deneyimleri erkeklerinkinden farklı olduğu için etkiler.⁴⁹



G. 4- Müfide Kadri, *Kitap Okuyan Kadın*, tuval üzerine yağlıboya, 40x58 cm (Özel koleksiyon), (www.istanbulkadinmuzesi.org/mufide-kadri), Erişim tarihi: 15. 04. 2013.

Mihri Müşfik ve Müfide Kadri gibi kadın sanatçılar ve öğretmenler aracılığıyla artık kadın, tema olarak yer aldığı bu resimlerin ötesinde yavaş yavaş kendisi de özne olarak var olmaya başlar. Nitekim Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Celile Hikmet, Belkıs Mustafa, Sabiha Bozcalı, Bedia Gülerüz, Güzin Duran, Nazlı Ecevit gibi kadın sanatçılar kendi varlıklarıyla toplumda yer edinirler.

Zeynep İnankur'a göre Osmanlı kadınının hem bir imge hem bir imza olarak, hem bir model hem bir sanatçı olarak ortaya çıkması, saray ya da yönetici elit sınıf mensubu başta olmak üzere eğitim almış olması gibi, Osmanlı toplumunda bir dizi ayrıcalıklı aşamadan geçmiş olmasına bağlıdır. Kısacası resimde görünür olabilmek, o

48 İlkay Canan Okkalı, *Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 2014, s. 323.

49 T.P. Gouma, P. Mathews, "Sunuş: Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", **Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi**, Ed. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 41.

dönem algılandığı şekliyle Batılı gibi görünmek koşuluyla ilişkilidir.⁵⁰

Virginia Woolf kadınların, entelektüel alanda üretim yapabilmeleri için “kendilerine ait bir oda”ya ihtiyaçları olduğunu söyler.⁵¹ “Kendilerine ait bir oda”nın sahibi olamayan bilgisi ve eğitimi ile yaşadığı toplumun dışında kalmış, bu nedenle de biraz bıkkın, mutsuz ve umutsuz kadınlara Meşrutiyet sonrası resimlerde rastlanır. Ömer Adil’in *Düşünen Kadın* (G.5) adlı çalışması bu umutsuz durumdaki kadınlara bir örnektir.⁵² Sanatçı çalışmasında, sırtını izleyiciye dönmüş, uzun mavi bir elbise giyinmiş önünde açılmış zarfa dalmış bir kadını betimler. Bu umutsuzluk duygusu ve düşünceli hâl mekânın düzenlenmesinde de vurgulanır. Figürün kendisini ortama ait hissedememesi veya figürün kendini mekândan psikolojik soyutlamasıyla mekân-figür ilişkisi sağlanır.



G. 5- Ömer Adil, *Düşünen Kadın*, tarihsiz, tuval üzerine yağlıboya, 116x81 cm (Ankara Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonu), (Zeynep Yasa Yaman, **Ankara Resim ve Heykel Müzesi**, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 149).

II. Abdülhamid devrinde sayfiye ve gezinti yerlerine gitmek modadır. Yazın Bostancı, Yoğurtçu deresi, Fenerbahçe, Çiftelhavuzlar, Göksu, Kâğıthane, Küçüksu vd. yerlerde sandal, kayık ve arabayla gezilir ve piknik yapılırdı.⁵³ Bu dönemde kimi kadınlar kapalı konak yaşamının içinde olmaya başkaldırarak, ev ve konak dışına

50 Ahu Antmen, **a.g.m.**, s. 45.

51 Virginia Woolf, **a.g.e.**, s. 134.

52 İlkay Canan Okkalı, **a.g.e.**, s. 271.

53 Zeynep Yasa Yaman, **a.g.e.**, s. 64.

çıkarak Boğaziçi'nde gezilere katılmayı, Beyoğlu'nda alışveriş yapmayı başarır.⁵⁴ Meşrutiyet'in getirdiği özgürlüklerden yararlanarak, dört duvar arasından çıkan, yaşamın doğanın güzelliklerini fark eden, keyif alan, görünür olmaktan çekinmeyen, çağa ayak uydurmaya çalışan kadınların resimlerine İzzet Ziya'nın *Şemsiyeli Kadın*, *Deniz Kıyısında Kız*, İbrahim Çallı'nın *Hamakta Uzanmış Kız*, *Ada'da Sandal Sefası*, *Adada Kadınlar* ve Sami Yetik'in *Figürlü Peyzaj* yapıtlarında rastlanır.⁵⁵ Dönemin dış mekân resimlerinde özellikle gözlemlenen değişim, Osmanlı toplumunda kadınların gezi kültürünün bir parçası olan mesire yerlerindeki kadın gruplarının yerine kadınların tek başlarına, ikili olarak ve nadiren de olsa karşı cinsle temas halinde gösterilmesidir.⁵⁶

İzzet Ziya (1880-1934) Paris'te Jön Türkler hareketi içinde yer alan Galip Bey'le tanışır ve onun aracılığıyla bazı sanatçılarla görüşme fırsatı bulur. Yurda dönüşünde sarayda önemli bir görev olan Mabeyn Başkâtipliği'ne atanır. Türk sanatının önemli başvuru kaynakları arasında yer alan Galatasaray Sergileri'ne bakıldığında sanatçının bu etkinliklerde yine ağırlıklı olarak çocuk ve kadınların bulunduğu sahillerle, kumaşlarla, güneş banyolarıyla, sandallarla, pikniklerle belirlenen doğa görünümüleri ile yer aldığı görülür.⁵⁷ İzzet Ziya, *Şemsiyeli Kadın* resminde şemsiyeli beyaz uzun bir elbise giymiş bir kadını tek başına gezerken ve *Deniz Kıyısında Kız* resminde de yine tek başına bir kadını melankolik bir şekilde denizi izlerken betimlemiştir (G. 6-7). Resimler, II. Meşrutiyet'in getirisiyle özgürleşen ve bu yüzden toplum tarafından dışlanan, umutsuz kadının yansımasıdır. Kadına yönelik reform çabaları toplum tabakasında, arzu edildiği gibi hemen sonuca ulaşmamış; Batılılaşmış üst sınıf, geleneksel yerli orta sınıf ve halk kitlelerinin aksine, giderek artan bir biçimde yabancı, yozlaşmış ve sonunda ihanet içinde görülmeye başlanmıştır. İstanbul ve Batılılaşmış kentler de gerçek yozlaşmanın ve zamanla ihanetin zemini olarak gösterilmiştir. Batılılaşmış kadın en değerli varlığını, yani "iffetini" kaybetmiş olarak algılanmaya başlanmıştır.⁵⁸ Peyami Safa'nın (1889-1961) *Bir Tereddüdün Romanı*'nda (1933) anlatılan özgür, doğal rollerini inkâr eden, fattan, modernleşme ve Batı hayranı "yeni kadın" tipine, *Sözde Kızlar* (1923) romanında "tango" ismi verilir ve dini bütün mahallelerde yeni kadınlara verilen genel isme dönüşür. Bu günah keçisi kadınlar tam bir düzen ve gelenek yıkıcısı, kötüye doğru gidişin yegâne sebebi olarak gösterilir.⁵⁹ Bu yüzden toplum dışına itilmiş hisseden Batılılaşmış kadınlar umutsuz ve bıkkın hissederler.

54 Zeynep Yasa Yaman, a.g.e., s. 68.

55 Meltem Yakın Üldes, *Türk Resim Sanatında Bireyin Temsili (1880-1950'li Yıllar)*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2017, s. 696.

56 Ahu Antmen, a.g.m., s. 40.

57 Ahmet Kamil Gören, "İzzet Ziya'nın Ayrık Resimleri", *İstanbulArtNews*, S. 4, Aralık, İstanbul 2013, s. 48.

58 Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, 4. basım, Metis Yayınları, İstanbul 2013, s. 161.

59 Fatmagül Berktaş, *Tarihin Cinsiyeti*, 3. basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 160-161.



G. 6- İzzed Ziya, *Şemsiyeli Kadın*, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 60x73,5 cm (Suna ve İnan Kıraç koleksiyonu), (Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde “Kadın” İmgesinin Dönüşümü**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 150)



G. 7- İzzed Ziya, *Deniz Kıyısında Kız*, 1917, duralit üzerine yağlıboya, 45,5x63 cm (Sakıp Sabancı Müzesi koleksiyonu), (Zeynep Yasa Yaman, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde “Kadın” İmgesinin Dönüşümü**, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 114)

Romanlarda hasta ve melankolik kadınlar özellikle Meşrutiyet sonrası aşk romanları ile artar. Kadın yazarların romanlarında toplumsal baskılar ile kendi arzuları arasında kalan birey, ruhsal olarak hastalanır. Örneğin; Halide Edib’in *Heyûlâ* (1908) romanının başkarakteri Selma, özellikle sonbaharda derin bir melankoliye kapanan, sık sık sinir nöbetlerine tutulan bir kadındır. Yine Halide Edib’in *Mev’ud Hüküm* romanı

Doktor Kasım Şinasi ile hastası Sara arasındaki ilişkiyi merkeze alır.⁶⁰ Bu romanlarda özellikle kadınlar içe kapanıp, melankolikleşerek gündelik hayattan kopacak derecede hastalanırlar.⁶¹ Halide Edib, romanlarında doğayı sıkça kullanır. Özellikle bahçe, koruluk ve kameriye âşık kadının çalkantılı, gelgitli ruh durumunu temsil eden metaforlar olarak önemli mekânlardır. Doğa aynı zamanda kadının kendi kendine kalabildiği, kadınsal bir mekândır.⁶² Resimlerde de melankolinin verilmesinde su ve doğa önemli rol oynar.

Batı resminde 18. yüzyıldan itibaren başlı başına bir tür olarak tek başına genç kız görüntüleri (*jeune fille*) yaygındır. Bir tür masumiyet simgesi olarak görülen bu genç kız resimleri 19. yüzyılda da varlığını sürdürerek yeni bir kadın kimliğinin kurgulanmakta olduğunu gösterir.⁶³ Türk resminde de yeni kadın kimliğinin gösterimi Batı anlayışından izler taşır. Kadının modernlik simgesi olmasının bir sonucu olan bu resimlerde son moda kıyafetleri içinde kadın seyirlik bir nesnedir. Batı'da modern yaşama renk katan kadın figürünün kendi modernlik deneyimleri pek ifade bulmaz. Bu durumu tanımlamak için Janet Wolff, Baudelaire'in *flâneur* kavramından esinlenerek *görünmez flâneuse* kavramını kullanır. İzzet Ziya'nın resimlerinde kendilerini modern yaşamın içinde ifade etmeye çalışırken biraz dışlanan Wolff'un deyiimiyle *görünmez flâneuse* kalan kadınları görmek mümkündür.⁶⁴

1914 Kuşağı sanatçılarından İbrahim Çallı (1882-1960) da kadını okurken, sandal sefasında veya ikili gruplar halinde gezerken betimler. İbrahim Çallı'nın *Hamakta Uzanmış Kadın* resminde Boğaz manzarasına karşı hamakta kitap okuyan genç bir kız yer alır. (G. 8). Geleneksel kıyafetlerine karşın II. Meşrutiyet sonrasında yüceltilen okur-yazar kadın vurgusu resimde temsil edilir.

60 Ayşegül Utku Günaydın, Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923), İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Doktora Tezi, Ankara 2012, s. 252, 257.

61 Ayşegül Utku Günaydın, **a.g.e.**, s. 248.

62 Ayşegül Utku Günaydın, **a.g.e.**, s. 273.

63 Ahu Antmen, **a.g.m.**, s. 40.

64 Ahu Antmen, **a.g.m.**, s. 44.



G. 8- İbrahim Çallı, *Hamakta Uzanmış Kadın*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 38x70 cm (Sakıp Sabancı Müzesi koleksiyonu), (Ed. Ferit Edgü), **Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)**, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul 2009, s. 129)

İbrahim Çallı'nın *Ada'da Sandal Sefası*, *Adada Kadınlar* resimleri Meşrutiyet'in getirdiği görece özgürlüğe sahip söz konusu yeni kadını yansıtır (G. 9-10). Tanzimat'tan sonra kadın giyiminde de Batı modası etkisi görülür. Buna ilaveten çarşafın yerini tunik elbiseler, kabarık etekler alır ve “ecnebi mağazalar”da bu elbiselerin dikimi ve satışı yapılmaya başlanır.⁶⁵ 19. yüzyılın sonunda Paris modasının Osmanlı dergilerinde ve onun paralelinde Osmanlı kadının üzerindeki etkisi belirginleşir, ferace ve yaşmak da ortadan kaybolur.⁶⁶ Kadının giyimindeki asıl değişim Meşrutiyet'in ilanının ardından gerçekleşir. Kadınlar “yeldirme⁶⁷, manto” tercih ederken çarşaf da daha alafrangalaşır.⁶⁸ Kadınların kıyafetinde Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar çarşaf, tayyör, palto ve başörtüsü şeklindeki değişim dikkati çeker. *Mehasin*, *Demet*, *Şehbal* ve *İnci* gibi kadın dergileri, Batı tarzında kadın modasını ve aksesuarlarını Türk kadınına tanıtmaya çalışırlar.⁶⁹ Bu dönemde resimlerde de değişimi izlemek mümkündür. Kıyafetlerin boyları kısalmış, başörtüsü yerini dönemin moda anlayışı olan bone şapka türüne bırakmıştır. Her iki resimde de kadınlar ikili olarak resmedilmiş, boş zamanlarını gezerek veya sandalda geçirirken gösterilmişlerdir. Erken

65 Bunlardan bazıları, Galata'da Tring, Beyoğlu'nda Bonmarşe, Mayer, Bahçekapı'da Orozdibak, Mustafa Şamlı, Macit Mehmet Karakaş, Selanik Bonmarşesi, Şismanyanko'dur. Bkz. Muhadere Taşcıoğlu, **Türk Osmanlı Cemiyetinde Kadının Sosyal Durumu ve Kadın Kıyafetleri**, Akın Matbaası, Ankara 1958, s. 22.

66 Ümüt Akagündüz, a.g.e., s. 240.

67 Yeldirme: Kadınların kırlarda serbest gezinmek için ferace ve çarşaf yerine giydikleri hafif, başa bir başörtüsü takılarak giyilen giysi. Başa bir örtü takılıp hemen sokağa çıkılabilen bir üstlük idi. Ayrıntılı bilgi için bkz. Reşat Ekrem Koçu, **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Sümerbank Kültür Yayınları, 1969, s. 241-242. <https://drive.google.com/file/d/0BxxPvIfeR2OWZ3I1ZWkzakNrU00/edit>, Erişim Tarihi: 14. 12. 2018.

68 Muhadere Taşcıoğlu, a.g.e., s. 39-40; Meşrutiyet'in ilanından sonra İstanbul'un sık hanımları çarşaf kesimlerinde gittikçe açılan yeni modalar çıkarmışlardır. Etekleri, pelerinleri kısaltmışlar, peçeleri inceltmişler; peçe yüz üstüne atılmaya başlanarak yüz açılmış, çarşaf adeta süslü sokak kostümü haline gelmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Reşat Ekrem Koçu, a.g.e., s. 65-68.

69 Çiğdem Ülker, a.g.e., s. 85.

dönemde özellikle kadınları günlük hayatında temsil eden 1914 Kuşağı sanatçıları-
nın resimlerinde çalışan kadın imgesine rastlanmaması ilginçtir. Kadınlar kamusal
mekânda temsil edilirken genellikle pastoral nitelikte dinlenme ve gezinti sahneleri
içindedirler. Kadının kamusal görünümünün artmasıyla sahneler de çeşitlenerek me-
sire yerleri ya da sokak ve caddelerde yürüyenler, deniz kıyısında “banyo yapanlar”,
sandal gezileri vb. resme dâhil olur.⁷⁰ İbrahim Çallı’nın *Ada’da Sandal Sefası* resmi,
erken tarihli bir kamusal alan temsili olmasına rağmen kadınların kamusal alanda
sandal sefalarına II. Meşrutiyet’ten önce de rastlanır. 1835 yılında İstanbul’a gelen
Julia Pardoe, burada dokuz ay kalır ve o sürede kenti gezerek tanımaya çalışır. II.
Mahmud’un kızı Mihrimah Sultan’ın düğün törenine tanık olan Julia Pardoe, kayıkla
gezerken kayıklara kümelenmiş ışık gösterilerini izleyen birçok kadın görür ve “Ka-
dınların sayısız beyaz yaşmakları fişeklerin ışığında dalgaların köpükleri gibi parlı-
yordu. Hiçbir Türk kadınının akşam sekizden sonra sokaklarda yürütmesine müsaade
edilmediği için, ışık oyunlarını seyretmenin tek yolu sahildir” ifadelerini kullanır.⁷¹



G. 9- İbrahim Çallı, *Ada’da Sandal Sefası*, tuval üzerine yağlıboya, 80x115 cm (Özel koleksiyon),
<https://www.artamonline.com/257-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar/8791-ibrahim-calli-1882-1960-ada-da-sandal-sefasi>, Erişim tarihi: 15. 06. 2017.

70 Elif Dastarlı Dellaloğlu, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kim-
lik, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2018, s. 446.

71 Julia Pardoe, **Sultanlar Şehri İstanbul**, Çev. M. Banu Büyükkal, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,
İstanbul 2010, s. 343-344.



G. 10- İbrahim Çallı, *Adada Kadınlar*, 1917-1920 arası, tuval üzerine yağlıboya, 62x92 cm (İpek-Ahmet Meryem koleksiyonu), (Meltem Yakın Üldes, *Türk Resim Sanatında Bireyin Temsili (1880-1950'li Yıllar)*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2017, s. 700/ Ahmet Kamil Gören Arşivi)

1912 yılında Kuleli Askeri Lisesi'nde resim hocalığı yapan, *Ressamlarımız* (1940 tarihli) adlı bir eseri de olan Sami Yetik (1878-1945), 1914 Kuşağı sanatçısı olarak Meşrutiyet kadınına görselleştirir. Sami Yetik *Figürlü Peyzaj* resminde doğa içerisinde gezen iki kadın figürü betimlemiştir (**G. 11**). Bu resim Meşrutiyet'in getirdiği yeniliklerin giyim kuşama yansımalarının ve kadının dışarı açılmasının izlerini taşır. Değişen moda ve kıyafet anlayışları, modernleşme sürecinde kadınların ön plana çıkmasının başlıca nedenleri arasındadır. Gerek Batı'da gerek Osmanlı toplumunda modalara uygun olarak giyinen bu kadınların esas ortak noktası ise seyirlik hallerinin ön planda olmasıdır.⁷²

72 Ahu Antmen, *a.g.m.*, s. 44.



G. 11- Sami Yetik, *Figürlü Peyzaj*, tuval üzerine yağlıboya, 46x65 cm (Ferda-İbrahim İper koleksiyonu), (Ed. Ferit Edgü), **Batı'ya Yolculuk: Türk Resminin 70 Yıllık Serüveni (1860-1930)**, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul 2009, s. 107)

Antmen'e göre geleneksel baskılara rağmen özgürleşme çabası taşıyan, özgürleşme çabasına rağmen içselleştirilmiş geleneklerin kısılcacında yaşayan kimliklerin yeniden inşa edildiği bir sürecin resimleri olarak bu kadın görüntüleri, bireysel bir estetik kaygı ya da hayal âleminin ötesinde, kültürel bir kimlik arayışının ürünleridir.⁷³

Meşrutiyet'ten itibaren kadının bir birey olarak algılanması yönündeki düşünsel gelişimin başlangıç aşamasını resimlerde görmeye başlamamıza rağmen II. Meşrutiyet döneminin resme konu olan kadınları, genellikle erkeklerin gözlemlerine dayanır, bu resimler ressamın sanat anlayışı, toplumsal görüşü ve kadını nasıl gördüğünün yansımalarıdır. Resimlerde görünen kadınlar Osmanlı'nın değişen dünyasının sembelleri olmuşken çok az resimde onların imzası vardır. Aynı durum kadın yazarlarda da vardır. Yine kendisi bir kadın olmasına rağmen Halide Edib romanlarında kadın karakterleri erkek bakışıyla kurgular.

Sonuç

Kadın imgesinin 19. yüzyıldan itibaren toplumsal modernleşme dinamikleriyle özdeşleştirilmesi, Osmanlı ressamlarının Batı sanatıyla kurmaya başladığı bağın temelini de oluşturur. Özellikle 1914 Kuşağı'nın eğitim aldığı Paris, Batı sanatının merkezi konumundadır ve kadın Paris'te bir tür modernlik simgesi konumundadır. Özellikle 1914 Kuşağı/Meşrutiyet Kuşağı sanatçılarının resimlerinde Paris'te aldıkları eğitimin bir sonucu olarak kadın, modernin temsili olarak karşımıza çıkar.

⁷³ Ahu Antmen, **a.g.m.**,s. 46.

II. Meşrutiyet dönemi edebiyatında, kadın dergilerinde ve resimlerinde ideal kadın vurgulanır, bu ideal kadın eğitilmiş olmak zorundadır. *Kitap Okuyan Kadın* resimleri bu eğitilmiş kadını vurgular. Kendilerine ait boş zamanı olan şanslı kadınlar tek başına resmedilir ve bu çalışmalar kadının bireysellik çabasına katkıda bulunur. Kadınların resim gibi sanat dallarıyla ilgilendiklerini gösteren yapıtlarla birlikte, resimde sanatçı-kadın imgesi ortaya çıkar. Kadınlar artık kamusal yaşamda da yerleri olması için uğraş veriler; henüz erkeklerle birlikte olmasa da ikili kadın grupları ile dışarıda sosyalleşebilen kadın resimleri bu dönemde görülür. Eğitilmiş, Batılılaşmış ama toplumla arasına mesafe girmiş, umutsuz kadınların izlerine bu dönem resimlerinde rastlarız. Dönemin aydın, kendine güvenen kadınları ve Osmanlı'nın kalburüstü ailelerinin kadın görselleri Mihri Müşfik'in resimlerinde yer alırlar.

II. Meşrutiyet döneminde kadının toplum içinde sanatsal etkinliğini artırma yolunda bir alt yapı oluşturmada Müfide Kadri ve Mihri Hanım'ın büyük etkisi olmuştur. Kurulmasına ön ayak olduğu İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde 1919 yılına kadar hocalık yapan, Beyoğlu ve Şişli'de sergilere katılan, Türk kadın ressamlarının yetişmesinde büyük emeği olan Mihri Müşfik ve Kız Lisesi'nde resim öğretmenliği yapan, sergilere katılan, Müfide Kadri Osmanlı kadınının o güne dek alışılmış ve onaylanmış düşünüş-davranış biçiminden farklı olarak Batılılaşma'nın zorunlu kıldığı "Yeni Kadın"ın örnek temsilcileridir. Buna rağmen, tarihsel anlatılara bakıldığında kadınları sanatçı olarak değil de kadın sanatçı olarak tanımlama eğilimi göze çarpar.

Kadın ister annelik rolünde betimlensin, ister dört duvar arasından çıkıp sosyal hayat içinde gösterilsin, ister entelektüel yönü vurgulansın resimde tema olarak yer alırken, II. Meşrutiyet döneminde toplumsal ve sanat konularında aktif olan, birçok kadın sanatçı yetiştiren, erkek ressamların çoğunlukta olduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyetinde yer alan, kadın hareketinin önemli isimleri Mihri Müşfik ve Müfide Kadri gibi kadınların varlığı ile nesne olmaktan çıkarak eylemi gerçekleştiren özne konumuna yükselir. Bu yükselmeye rağmen Meşrutiyet döneminden Cumhuriyet dönemine uzanan süreçte kadınların kendini ifade etme olanaklarının kısıtlılığı, temsil ediliş biçimleri erkekler ve kadınlar arasındaki sosyal, ekonomik ve toplumsal cinsiyet farkının izlerini taşır.

Kaynakça/References

- ADIVAR, Halide Edib, **Son Eseri**, Haz. Mehmet Kalpaklı-S. Yeşim Kalpaklı, Can Yayınları, İstanbul 2008.
- AHMAD, Feroz, "Cumhuriyete Doğru", **Cumhuriyet'in 75. Yılı (1923-1953)**, Der. B. Karaçam ve F. Aksun, Yapı Kredi Yayınları: 2-5. C. I, İstanbul 1998.
- AKAGÜNDÜZ, Ümüt, **II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak**, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2015.
- AKSEL, Malik, **Sanat ve Folklor**, Der. Beşir Ayyazoğlu, 2. basım, Kapı Yayınları, İstanbul 2011.

- ALİÇAVUŞOĞLU, Esra, “Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı” **İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı XIX**, Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, 19/2006, İstanbul 2007, s. 41-72.
- ANTMEN, Ahu, “Hanımlara Mahsus, Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden”, **Kimlikli Bedenler Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, Der. Ahu Antmen, Sel Yayınları, İstanbul 2014, s. 33-54.
- BAL, Ali Asker, “Mihri Müşfik İle Hale Asaf; Bedeli Ödenmiş Bohem Sanat Yaşamları”, **Route Educational and Social Science Journal Volume 2 (2)**, April 2015, s. 378-388.
- BAŞKAN, Seyfi, **Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**, Çardaş Yayınları, Ankara 1994.
- BAYTAR, İlona, “Sultan II. Abdülhamid Dönemi Mobilyası, **Karadeniz Teknik Üniversitesi Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu “Yazmalardaki El İzleri” Bildiriler (20-21 Nisan 2017)**, Haz. Nazmiye Aydın, Nida Yıldırım, Sinan Kılıç, KTÜ Matbaası, Trabzon 2017, s. 527-534.
- BERKTAY, Fatmagül, “Hayal ve Hakikat Ya Da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk”, **Hayal ve Hakikat: Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar**, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2, İstanbul 2011, s. 27-41.
- BERKTAY, Fatmagül, **Tarihin Cinsiyeti**, 3. basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010.
- BEYKAL, Canan, “Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi”, **Boyut**, S. 16, 1983, s. 6-13.
- ÇAKIR, Serpil, **Osmanlı Kadın Hareketi**, 5. basım, Metis Kadın Araştırmaları, İstanbul 2016.
- ÇELİK, S. Dilek Yalçın, “Halide Edip Adivar’ın Son Eseri’nde Müfide Kadri’nin Adını Yaşatmak”, **STAD Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, Temmuz 2016, İstanbul 2016, s.18-22.
- DELLALOĞLU, Elif Dastarlı, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2018.
- DUBEN Alan, BEHAR, Cem, **İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile, Doğurganlık 1880-1940**, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.
- FERHATOĞLU, Filiz, Mehmet Rauf’un Eserlerinde Kadın, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2018.
- GOUMA, T. P. P. Mathews, “Sunuş: Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi”, **Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 13-117.
- GÖREN, Ahmet Kamil, **Avni Lifij**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2001.
- GÖREN, Ahmet Kamil, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-1: Günceli Yansıtan Konular”, **rh+ Sanat**, S. 2, Kasım/Aralık, İstanbul 2002, s. 32-39.
- GÖREN, Ahmet Kamil, “İzzet Ziya’nın Ayrıksı Resimleri”, **İstanbulArtNews**, S. 4, Aralık, İstanbul 2013, s. 48.
- GÖREN, Ahmet Kamil, “Türk Resminin Doğduğu Kent: İstanbul”, **Kültürler Başkenti İstanbul**, Ed. F. Başar, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı-İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 29. 10. 2010, İstanbul 2010, s. 430-441.
- GÖREN, Ahmet Kamil, “Türkiye’de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları”, **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 82, İstanbul 1997, s. 12-17.
- GÜNAYDIN, Ayşegül Utku, Cumhuriyet Öncesi Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923), İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Doktora Tezi, Ankara 2012.

- İLERİ, Selim, **Mihri Müşfik: Ölü Bir Kelebek**, Oğlak Yayınları, İstanbul 1998.
- İNALCIK, Halil, “II. Meşrutiyet: Anayasa Rejimi Geliyor, Cumhuriyet Yolu Açılıyor”, **Doğu-Batı Düşünce Dergisi: II. Meşrutiyet 100.Yıl**, S. 45, Ağustos 2008, İstanbul 2008, s. 11-16.
- KANDİYOTİ, Deniz, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, 4. basım, Metis Yayınları, İstanbul 2013.
- KOÇU, Reşat Ekrem, **Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Sümerbank Kültür Yayınları, İstanbul 1969, (<https://drive.google.com/file/d/0BxxPvIfeR2OWZ3I1ZWkzakNrU00/edit>, Erişim Tarihi: 14. 12. 2018.
- MICHELET, J., **La Femme**, cilt XVIII, 1858-1860, Flammarion, Paris 1985.
- Nezihe Muhittin ve Türk Kadını 1931: Türk Feminizminin Düşünsel Kökenleri ve Feminist Tarih Yazıcılığında Bir Örnek**, Der. Ayşegül Baykan, Belma Ötüş Baskett, 2. basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.
- OKKALI, İlkay Canan, “Güzin Duran: Eşinin Gölgesinde Bir Kadın Ressam”, **Sanatın Gölgedeki Kadınları**, Der. Özlem Belkıs, Duygu Kankaytsın, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2018, s. 444-456.
- OKKALI, İlkay Canan, **Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950’li Yıllar)**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2014.
- ÖDEKAN, Ayla, “İmgenin Dönüşümü, **Hayal ve Hakikat Türkiye’den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar**, Ed. Esin Eşkinat, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 2011, s. 56-65.
- PARDOE, Julia, **Sultanlar Şehri İstanbul**, Çev. M. Banu Büyükkal, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2010.
- POLLOCK, Griselda, “Modernlik ve Kadınlığın Mekânları”, **Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, Ed. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 187-247.
- SAĞLAM, Müzeyyen, “Meşrutiyet Dönemi Türk Kadınının Modernleşme Serüveni: Handan”, **Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu 28-30 Nisan 2016 Bildiriler Kitabı**, Bartın Üniversitesi Yayınları: 25, Bartın 2016, s. 475-480.
- SAYGILIGİL, Feryal, “‘Anneliğin’ Osmanlı Romanında Kurgulanışı”, **Toplum ve Bilim**, S.126, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 144-161.
- TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, 8. basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999.
- TAŞÇIOĞLU, Muhadere, **Türk Osmanlı Cemiyetinde Kadının Sosyal Durumu ve Kadın Kıyafetleri**, Akın Matbaası, Ankara 1958.
- TOROS, Taha, **İlk Kadın Ressamlarımız**, Akbank Yayınları, İstanbul 1988, s. 42-45
- TÖRENEK, Mehmet, **Roman ve Hikâyeleriyle Mehmet Rauf**, Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999.
- TUNA, Mahinur, **İlk Türk Kadın Ressam Mihri Rasim (Müşfik) Açıba**, As Yayınları Biyografi Dizisi:1, İstanbul 2007.
- UĞURCAN, Sema, “Tanzimat Devrinde Kadının Statüsü”, **150. Yılında Tanzimat**, Haz. Hakkı Dursun Yıldız, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1992, s. 497-510.
- UĞURCAN, Sema, “Osmanlı-Türk Romanında Kadın Tipleri”, **Edebiyatımızın Kadın Kalemleri**, Haz. Nesrin Tağızade Karaca, Vadi Yayınları, Ankara 2006, s. 519-528.
- ÜLDES, Meltem Yakın, **Türk Resim Sanatında Bireyin Temsili (1880-1950’li Yıllar)**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2017.
- ÜLKER, Çiğdem, **II. Meşrutiyet Dönemi Dergilerinde Kadın İmajı: 1908-1914**, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Aydın 2012.

- ÜNALAN, Yasemin, Mehmet Rauf'un Kadın Dergileri: Mehasin ve Süs (İnceleme ve Metinler), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri 2007.
- ÜREKLİ, Fatma, "Güzel Sanatlar Eğitiminde Osmanlı Hanımlarına Açılan Bir Pencere, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", **Tarih ve Toplum Dergisi**, C. 39, S. 231, Mart, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 50-60.
- ÜSTEL, Füsun, "II. Meşrutiyet ve Vatandaşın İcad'ı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi**, Der. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil, 7. basım, İletişim Yayınları, C. I, İstanbul 2006, s. 1-179.
- YAMAN, Zeynep Yasa, "İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. IV, 170, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s. 170-171.
- YAMAN, Zeynep Yasa, **Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü**, Pera Müzesi Yayını 9, İstanbul 2006.
- WOOLF, Virginia, **Kendine Ait Bir Oda**, Afa Yayınları, İstanbul 1992.



Çankırı Merkez İlçe Geleneksel Konutlarının Cephe Biçimlenişi*

Uğur Demirbağ** , Nur Urfaloğlu*** 

Öz

Konut mimarisinde cephe elemanlarının hareketliliği, oranları, kullanım biçimi, malzemesi ve birbirleriyle olan ilişkisi cephenin kimliğini oluşturur. Yapının kullanım amacı ve gereksinimler, cephenin oluşumuna yön vermiştir. Bu kapsamda cepheyi simgesel bir ifade aracı olarak görmek mümkündür. Bu çalışmada amaç İç Anadolu kentlerinden biri olan Çankırı'nın geleneksel kent dokusunun oluşumunda önemli bir yeri olan geleneksel Çankırı evlerini, cephe tipolojisi üzerinden araştırmaktır. Geleneksel Çankırı evleri özellikle Çankırı kalesinin güney ve batı yamaçlarında yoğunlaşan yapılar bazı farklılıklar dışında geleneksel Türk evi özelliklerini taşırlar. Şehirdeki konutların süslü ve gösterişli cepheleri güneye bakmakla birlikte kuzey cepheleri kapalıdır. Konutlar iki katlı olup üst katlar dışa taşkındır. Zemin katlar içeriden yapılmıştır. Cephe hareketliliği sağlayan cumbalı ve cihannümalı konutlar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Çankırı • Konut • Mimari • Cephe

The Facades of Traditional Houses in the Central District of Çankırı

Abstract

The mobility of the facade elements in the residential architecture, their proportions the way use of, the material and the relationship with each other constitute the identity of the facade. The purpose and requirements of the building have led to the formation of the facade. In this context, it is possible to see front as a symbolic expression tool. The aim of this study is to conduct a research on the typology of the facade of the traditional Çankırı houses, which are important in the formation of the traditional urban texture of Çankırı, which is one of the Central Anatolian cities. Traditional Çankırı houses, especially on the south and west slopes of Çankırı fortress, have traditional Turkish house characteristics except for some differences. The ornate and flamboyant facades of the houses in the city look south but the northern fronts are closed. The residences are two stroyes and the upper floors are flooded. The ground floors are made from inside. The bay windows and cihannum dwelling units on the facade were built.

Keywords

Çankırı • House • Architectural • Front

* Bu makale Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi ve Kuramı Anabilim Dalı'nda hazırlanmakta olan İç Anadolu'da 19. Yüzyıl Konutlarında Bezeme: Çankırı Örneği başlıklı doktora tez çalışmasından çıkarılmıştır.

** **Sorumlu Yazar:** Uğur Demirbağ (Öğr. Gör.), Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Zile Meslek Yüksekokulu, Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, Tokat, Türkiye. Eposta: ugor.demirbag@gop.edu.tr

***Nur Urfaloğlu (Prof. Dr.), Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. Eposta: urfali@yildiz.edu.tr

Atf: DEMİRBAĞ, Uğur; URFALIOĞLU, Nur, "Çankırı Merkez İlçe Geleneksel Konutlarının Cephe Biçimlenişi", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 71-100. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0004>

Giriş

Var olduğu tarihten günümüze kadar insanlar barınma, beslenme gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak için yaşam alanları oluşturmuştur. Bu yaşam alanları önceden doğanın sağladığı imkanlar dahilinde mağara gibi doğal alanlar iken, insanın üretme, inşa etme yeteneklerine ulaşması ve yerleşik hayata geçmesiyle birlikte kendi inşa ettiği yapılara dönüşmeye başlamıştır. Zaman içerisinde bu yaşam birimlerinin belli düzende bir araya gelmesiyle de sokak, meydan ve mahalle gibi daha büyük yerleşim yerleri birimleri ortaya çıkmıştır¹.

İlk yerleşim yerlerinin Mezopotamya’da ve Güneydoğu Anadolu’da olduğu bilinmektedir. Geleneksel Türk evlerinin genel özelliklerinin, tarihi süreç içerisinde süregelen bir kültür birikimiyle meydana geldiği anlaşılmaktadır. Anadolu’nun coğrafi ve iklimsel özellikleri de konut yapımında her dönemde etkili faktörler olmuştur. Yapım tekniği, uygulama yöntemleri, kullanılan malzeme ve cephe şekillenişinde yörenin coğrafi ve iklim özelliklerinin etkisi görülmektedir².

Yörede hakim olan inanç sistemi, ekonomik şartlar, yaşam tarzı gibi durumlarda etkili olması ve tüm bu faktörlerin bir araya gelmesi, Anadolu’nun farklı yerlerinde mimari çerçevede farklı sonuçlar doğmasına neden olmuştur. İçerisinde barındırdığı konut dokusu korunan ve korunamayan yapıların genel özellikleri incelendiğinde Anadolu konut mimarisinin karakteristik özelliklerini büyük ölçüde yansıtan Çankırı kenti, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, tarihi, kültürü ve mimari mirasıyla önemli bir yerleşim yeridir. Onlarca medeniyetten günümüze ulaşan bu birikimin yaşatılması ve korunarak gelecek nesillere aktarılması, tüm toplum kesimlerinin özellikle aydınların önemli görevleri arasında yer almaktadır.

Erken Tunç ve Hitit dönemlerine ait tarihi kalıntıların il genelinde yaygınlaştığı, Paflagonlar, Frigler, Persler, Roma ve Bizanslılar tarafından iskan edilen Çankırı, Sultan Alparslan’ın Malazgirt Savaşı’ndan sonra Türkler tarafından fethedilerek Türk halkının yerleşimine açılmıştır. Böylece Türkleştirilen şehre Selçuklu ve Osmanlılar döneminde yapılan anıt eserler Türk damgası vurulmuştur.

“Çankırı Merkez İlçe Geleneksel Konutlarının Cephe Biçimlenişi” adlı çalışmamızda Çankırı merkez ilçedeki tarihi nitelikteki sivil yapıların incelenerek monografik niteliğinde bir çalışma ortaya konulmaya çalışılmıştır. Yaptığımız çalışmada konutların özellikle cephe özellikleri ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Çalışmada izlediğimiz yöntemde, Çankırı şehir merkezinde mevcut yapılar çeşitli kaynaklardan gözden geçirilerek tespit edilmiş ve bu eserler yerinde incelenmiş, gerekli kayıtlar tutulmuştur. Eldeki kaynaklar vasıtasıyla eserlerin tarihi, konumu ve onarım tarihleri

1 Doğan Kuban, **Mimarlık Kavramları**, Yem Yayınevi, İstanbul 1995, s. 9.

2 Gökhan Uşma, “Geleneksel Van Evlerinin Cephe Özellikleri ve Tipolojisi Üzerine Bir İnceleme”, **Çukurova Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi**, Sayı 33, 2018, s. 2.

tespit edilmiştir. Bu yapılar için fotoğraflar yerinde çekilerek bilgisayar ortamında düzenlenmiştir.

Çalışma beş ana bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde geleneksel konut mimarisinin tarihsel gelişimi ve Çankırı hakkında genel bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde geleneksel konut mimarisinin cephe özellikleri incelenmiştir. Üçüncü bölümde Çankırı'nın geleneksel kent dokusunun oluşumu hakkında bilgiler verilmiştir. Dördüncü bölümde Çankırı'daki 12 konut üzerinden cephe biçimlenişi ortaya çıkarılmıştır. Son bölümde ise bu konutların kendi aralarında benzerlik ve farklılık kurarak kendi içerisinde bir cephe tipolojisi ortaya çıkarılmıştır. Ulaşılan sonuç bölümünde konu üzerinde bir değerlendirme yapılmıştır.

1. Geleneksel Türk Evlerinin Cephe Özellikleri

Cephe; kentsel dokunun oluşumunun bir parçası ve yapının dışarıdan algılandığı dış yüzüdür. Kavram olarak ön yüz veya bina yüzüne dik doğrultuda sonsuzdan bakılan görünüş olarak da tanımlanmaktadır³. Cephe her dönem mimaride önemli bir yere sahiptir. Uğur Tanyeli, tarih öncesi dönemde cephe kavramının mimarlıkta bir olgu olmadığını ve bazı yerel toplulukların yapı yüzeylerine çizdiği resimsel bezemelerle sınırlı olduğunu söylemektedir⁴.

Geleneksel Türk evlerinin genellikle bir ya da iki katlı olduğu görülmektedir. Bu oluşumu Sedad Hakkı Eldem, "Türk Evi umumiyetle bir katlıdır. Ancak, zaman ile kat adedi fazlalaşmıştır. Öyle olmakla beraber, daima esas kat tektir. Bu esas kat ise birkaç katlı evlerde mutlaka en yukarıdadır. En basit ve alçak ev tiplerinde yalnız bir kat mevcuttur. Bu kat tercihen zeminden bir buçuk iki metre kadar veya daha fazla yüksekte bulunmaktadır." diyerek açıklamıştır. İki veya çok katlı konutlarda giriş katının servis alanları için kullanılıyor olması bu katın cepheye yansımaları daha sade kılarken, üst katın yaşam alanlarını içermesi cepheye de bu katta hareketlilik katmaktadır. İç mekânda kullanımı kolaylaştırması, ışığın kullanımı, yapının hava alması gibi gerekçelerle çeşitli çıkmalar yapılmıştır. Çıkmalar, cumbalar, sofanın plandaki uzantıları olan köşk eyvanları plan şemasının dışa yansımaları olarak cephede hareketlilik oluşturan elemanlar olarak karşımıza çıkar. Bu çıkmaların tarzı ve boyutları da kendi içinde farklılıklar gösterir. Örneğin Akdeniz Bölgesi geleneksel evlerinde iç sofalı plan şeması, yapının cephesine tam ortada ve sıvasız ahşap çıkma şeklinde ya da sofanın üstünde üçgen /yuvarlak alınlıklı olarak yansır⁵.

3 Doğan Hasol, **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, Yem Yayınevi, İstanbul 2012, s. 106.

4 Uğur Tanyeli, **Modernizm'in Sınırları ve Mimarlık, Modernizm'in Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 63-71.

5 Gökhan Uşma, **a.g.m.**, s. 3.

2. Çankırı'nın Geleneksel Kent Dokusunun Oluşumu

Çankırı kentinin ilk yerleşimi, Tatlı Çay Vadisi ile Acı Çay Vadisi'nin birleştiği yerde, vadi içinde kurulmuştur. Yerleşmenin en kuzeyinde eğim çok artmakta ve yaklaşık 100 metre sonra düzleşen alanda tarihi kale yer almaktadır. Yerleşmenin doğusundaki eğimli ve engebeli alanlar ise mezarlık olarak kullanılmaktadır. Kentsel sit alanı Tatlı Çayın kuzeydoğusunda yer almaktadır.

Çankırı Merkez İlçenin sokaklarına bakılırsa burada iki özellik karşımıza çıkmaktadır: Bunlar eski dokuyu oluşturan kuzey kesimin dar sokakları ve güney kesimi oluşturan yeni dokunun geniş ve şehir anlayışına sahip altyapıyı oluşturan geniş sokaklardır. Eski dokuyu oluşturan, kentin kuzey kesiminde, Çankırı Kalesi'nin eteklerinde yer alan mahallelerin sokaklarının oldukça dar olduğu görülür. Eski ve yeni dokuyu ortadan ayıran Uzunyol Caddesi bu bağlamda önemli bir konuma sahiptir. Eski doku içerisinde yer alan sokaklar ve meydanlar daha çok taş döşeme olup, bu özellikleri hala korudukları görülmektedir. Bu kesimde evlerin yerleşimleri, sokakların dar olması, evlerde zaman zaman görülen çıkmalar, sokaklara farklı bir görünüm kazandırmaktadır. Yeni doku kent merkezinin daha kuzeye açıldığını görmekteyiz.

Çankırı'nın Kale altı mahalleleri olarak, Karatekin Mahallesi, Mimar Sinan Mahallesi ve Karataş Mahallesi yer alır. Bu mahallelerle aynı özelliği gösteren daha güneyde yer alan mahalleler ise İncili Çeşme Mahallesi, Tabakhane Mahallesi, Alibey Mahallesi ve Buğdaypazarı Mahallesi'dir. Bu mahalleler Cumhuriyetten önceki dönemlerde de vardır, Çankırı Kalesine doğru yükselen molozlardan oluşmuş bir yamaç üzerinde yer almaktadırlar. Cumhuriyetle beraber Çankırı'da Cumhuriyet Mahallesi, Yeni Mahalle, Aksu Mahallesi, Abdulhalik Renda Mahallesi ve Kırkeveler Mahallesi kurulmuştur.

Salnamelerde Çankırı: Liva-i Kangırı, Kengiri, Şabanözü, Nahiye-i Boğaz, Kori – Pazarı, Milan, Çerkeş, Melan Güney, Nahiye-i Boğaz, Karacaviran, Bicurova, Koçhisar, Koşanlı, Tosya, Oğiz, Kargı, Toht, Kalecik, Nallu aşireti, İnallu Ballı gibi yerleşim yerlerinin adı geçmektedir. Çankırı, Bozok vilayetine bağlı, on üç ilçesi vardır. Şabanözü, Milan, Nahiyye-i Boğaz, Karacaviran, Koçhisar, Bıçırova, Koşanlı, Tosya, Oğiz, Kargı, Tuht, Kalecik, Nallu Aşireti, İnallu Ballu, Bucurca, Çerkeş, Karacaören, Koçhisar–İlgaz, Gümerdiğin, Yeniceköy önemli yerleşim birimleridir⁶.

3. Çankırı Merkez İlçedeki Geleneksel Konutlar

Çankırı Merkez ilçedeki geleneksel konutlar, eski dokunun olduğu kalenin eteklerinde yoğunlaşmıştır. Bu yapılar genellikle iç sofalı plan tipindedir. Konutlar iki katlı olup üst katlar dışa çıkmalı şekilde yapılmıştır. Yapıların çıkmaları alttan ahşap konsollarla desteklenmiş olup üst örtüleri çatı biçimindedir. Konutların zemin katları

6 Bahattin Ayhan, *Çankırı Tarih, Kültür ve Turizm Yazı Dizisi – 1*, İstanbul 2008, s. 105.

kesmetaştan üst katları ise ahşap karkas arası kerpiç dolgu ile inşa edilmiştir. Bu çalışmada 12 konut üzerinden değerlendirme yapılmıştır (G. 1).

Katalog	Pafta	Ada	Parsel
5. 1. Mustafa Sarıkaya Evi	2	61	9
5. 2. Arif Yıldız Evi	2	61	12
5. 3. Çankırı Araştırma Merkezi	4	124	18
5. 4. Ahmet Kağmıcı Evi	9	96	1
5. 5. Masal Müzesi	2	62	28
5. 6. Mehmet Uyar Evi	6	149	75
5. 7. Yaren Evi	2	64	9
5. 8. Hacer Nuhoğlu Evi	4	125	21, 44
5. 9. Dilber Yeşildağ Evi	6	144	14
5. 10. Hasan Çoşkun Evi	4	124	14, 15
5. 11. Ömer Harmancı Evi	4	124	3
5. 12. Mustafa Karahasan Evi	5	126	9, 10

G. 1. Çankırı'daki Geleneksel Konutların Konumu

3. 1. Mustafa Sarıkaya Evi

Konut, Çankırı Merkez ilçede Cumhuriyet Mahallesi ile Tel Sokağı'nda 2 Pafta, 61 Ada, 9 Parselde konumlanmış bir yapıdır. Yapının inşa edildiği tarih tam olarak bilinmemekle birlikte 1900'lü yıllarda yapıldığı tahmin edilmektedir. Konut iç sofalı plan tipindedir. Sofanın ana özelliği ferahlamak için oturulan, yaşanan bir mekân olmasıdır⁷. Sofa, Alt kattan üst kata ve odadan odaya olan dolaşımı sağlayan bir alandır⁸. Bu sofanın etrafında çeşitli işlevlere hizmet veren birtakım odalar bulunmaktadır.



G. 2. Mustafa Sarıkaya Evi Genel Görünümü
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)

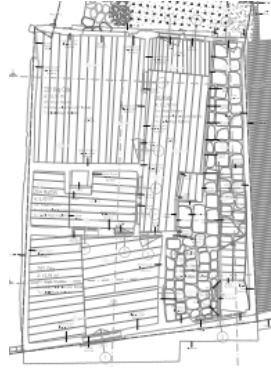
7 Semra Ögel, "Hayat (Sofa) Köşkü ve Tahtseki", **Sanat Tarihi Yıllığı**, Cilt IX- X, 1981, s. 227.

8 Semra Ögel, "Geleneksel Türk Evi'ne Bir Kaynak Olarak Topkapı Sarayı", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık**, Cilt 3, 1988, s. 126.



G. 3. Mustafa Sarıkaya Evi Vaziyet Planı
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)

Konut iki katlı olup üst kat dışa çıkıntılı olarak yapılmıştır. Çıkma alttan ahşap konsollarla desteklenmiştir. Üst örtü kiremit örtülü kırma çatıdır. Pencerelem dikdörtgen formda düzenlenmiştir. Alt kat pencereler demir parmaklıklı olup üst kat pencereler yalın bir şekilde düzenlenmiştir.



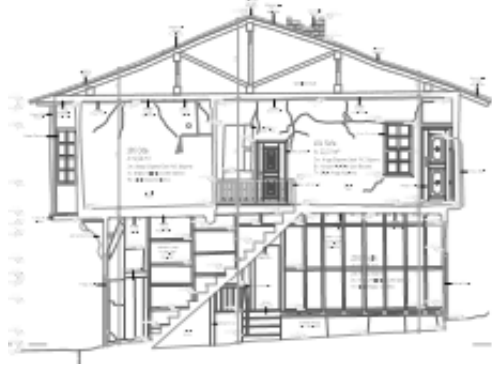
G. 4. Mustafa Sarıkaya Evi Zemin Kat Planı
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü)



G. 5. Mustafa Sarıkaya Evi Birinci Kat Planı
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü)



G. 6. Mustafa Sarıkaya Evi Önden Görünüşü
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)



G. 7. Mustafa Sarıkaya Evi Yandan Görünüşü
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)

Sokak ile ev veya mekânlar arası erişimi ve gizliliği sağlayan kapıların değişik çözümlerine Çankırı evlerinde rastlanmaktadır. Çankırı evlerinde kapılara sokaktan girildiği gibi bir bahçe içerisinden de girilmektedir. Genellikle sokaktan girilen kapılar bir avluya açılmaktadır. 18. ve 19. yüzyıldaki Osmanlı Döneminde inşa edilmiş yapıların kapıları genel olarak ahşaptan yapılmış çift kanatlıdır⁹. Kapılar 150-200 cm genişliğinde olup, üzerlerinde geometrik bezemeler yer almaktadır.

9 Selçuk Seçkin, "Gürcistan/Acara Keda Bölgesi'ndeki Osmanlı Dönemi Camileri", *Turkish Studies Social Sciences*, Ankara 2018, s. 1140.



G. 8. Mustafa Sarıkaya Evi Çıkmalar



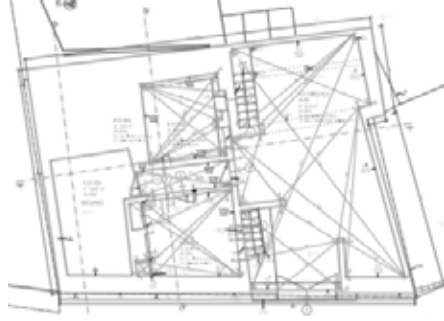
G. 9. Mustafa Sarıkaya Evi Kapı

3. 2. Arif Yıldız Evi

Konut, Çankırı Merkez İlçede, Cumhuriyet Mahallesi ile Tel Sokağı'nda 2 Pafta, 61 Ada, 12 Parselde konumlanmış bir yapıdır. Yapı 20. yüzyıla aittir. Konut iç sofalı plan tipindedir. Bu sofanın etrafında çeşitli işlevlere hizmet veren odalar bulunmaktadır.



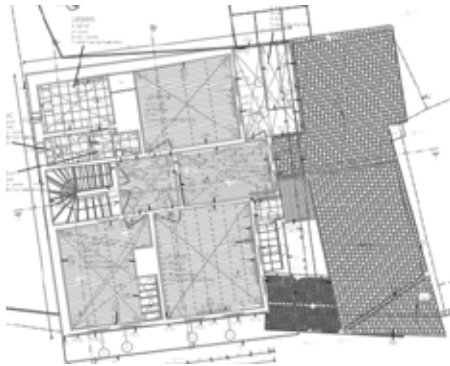
G. 10. Arif Yıldız Evi Genel Görünümü



G. 11. Arif Yıldız Evi Bodrum Katı Planı
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)



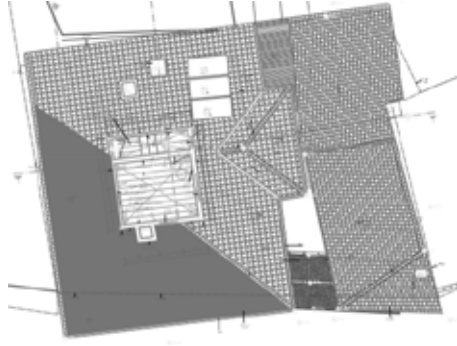
G. 12. Arif Yıldız Evi Zemin Katı Planı
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)



G. 13. Arif Yıldız Evi Birinci Katı Planı
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)

İki katlı olan yapının alt katı kesme taş, üstü bağdadi tekniğinde inşa edilmiştir. Sokak cephesinde ikinci çıkmalı olarak düzenlenmiştir. İkinci kat bahçesinde orta

kısımda bir çıkma oluşmuştur. Ahşap çerçeveli dikdörtgen pencereler giyotindir. Konut içten ahşap kaplanarak dıştan dört yöne eğimli kiremit örtülü ve kırma çatılıdır¹⁰. Saçaklar geniş tutulmuş ve ahşap kaplamalıdır. Yapının günümüzde restorasyonu devam etmektedir.



G. 14. Arif Yıldız Evi Cihannüma Katı Planı
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)



G. 15. Arif Yıldız Evi Üst Kat Gönye Çıkması

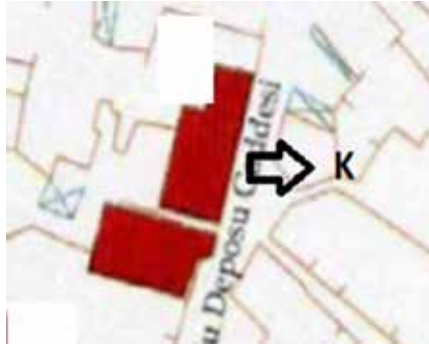
3. 3. Çankırı Araştırma Merkezi

Konut, 1900 yıllarına tarihlendirilmektedir. Yapı, Karataş Mahallesi ile Su Deposu Caddesi'nde 4 Pafta, 124 Ada, 18 Parselde konumlanmış bir yapıdır. Yapı dışa kapalı ve iç sofalı plan tipindedir. Sofa etrafında çeşitli odalar bulunmaktadır.

¹⁰ Selçuk Seçkin, "Taraklı'da Osmanlı Dönemi Yapılaşması", *MSGSÜ Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, İstanbul 2008, s. 163.



G. 16: Çankırı Araştırma Merkezi Genel Görünüm



G. 17: Vaziyet Planı
(Atilla Can & Arda Akçel: 90)

Kesme taş bodrum kat üstüne hımiş dolgu olarak inşa edilen iki katlı binanın cephesi bir ortada, iki katlarda üç olmak üzere üç çıkmalıdır. Kapı üstündeki çıkma ile sol köşede çıkma profilli ahşap konsollara dayanmaktadır. Üst örtü içten ahşap kaplamalı düz olup dıştan alaturka kiremit kaplı ve kırma çatılıdır. Saçaklar dışa geniş tutulmuş ahşap kaplamalıdır.



G. 18. Üst Kat Ahşap Korkuluklu Pencereler



G. 19. Alt Kat Demir Korkuluklu Pencereler

Kapı ve pencereler dikdörtgen formda yapılmış giyotindir. Üst kat pencerelerin önünde ahşaptan yapılmış birer kafes bulunmaktadır. Alt kat pencereler demir parmaklıklıdır. Yapılarda çeşitliliğe rağmen sanki aynı ustanın elinden çıkmışçasına bir bütünlük, düzen ve ahenk görülür. Değişmeden kuşaktan kuşağa aktarılan temel yapılm ilkeleri, yerleşmede doku bütünlüğünü sağlamaktadır¹¹. Eskiden hastane binası olarak kullanılan yapı, günümüzde Çankırı Belediyesi tarafından restorasyonu yapılarak, Kültür ve Araştırma Merkezine dönüştürülmüştür.



G. 20. Üst Katı Alttan Destekleyen Konsollar



G. 21. Konsollar Diğer Detaylar

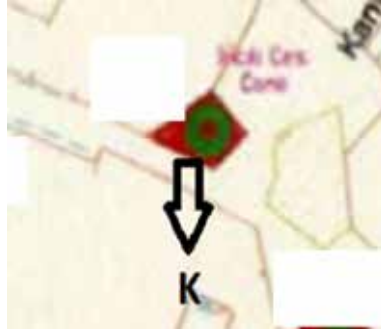
¹¹ Mehmet Can Hersek, *Safranbolu Yörük Köyü, Geleneksel Yaşam Biçimi ve Evleri*, 2000, s. 15.

3. 4. Ahmet Kağnıcı Evi

Çankırı Merkez İlçede, İncili Çeşme Mahallesi ile Kağnıcı Sokağı'nda 9 Pafta, 96 Ada, 1 Parselde konumlanmış bir yapıdır. Konutun inşa ediliş tarihi net olarak bilinmemektedir. Yapı iki katlı olup üst örtüsü dört yöne eğimlidir, içten ahşap kaplamalı düz, dıştan kiremit örtülü kırma çatılıdır. Saçaklar dışa geniş tutulmuş, ahşap kaplamalıdır.



G. 22. Ahmet Kağnıcı Evi Genel Görünüm



G. 23. Ahmet Kağnıcı Evi Vaziyet Planı
(Can Atilla & Arda Akçel: 151)



G. 24. Ahmet Kağnıcı Evi Çıkmalar



G. 25. Ahmet Kağnıcı Evi Aydınlatma Penceresi

Üst kat dışa çıkıntılı bir şekilde yapılmıştır. Bu kat alttan ahşap konsollarla desteklenmektedir. Geleneksel evlerdeki çıkma sistemlerini inceleyen Mesut Evren 19. yüzyılda bu duvarların önünde duran desteklere bindiğini, zemin katın çok basık olduğu durumlarda da payandaların doğrudan zeminden yükseltildiğini saptamıştır¹². Cephede alt kat pencereleri dikdörtgen formda yapılırken, üst kat pencereleri ise yuvarlak kemerlidir. Giriş kapısı çift kanatlı olup ahşaptan yapılmıştır. Kapının üzerinde çiçek motifleri yer almaktadır. Giriş kısmın üzerinde ahşaptan yapılmış aydınlatma penceresi bulunmaktadır.

3. 5. Masal Müzesi

Çankırı Merkez İlçe’de Cumhuriyet Mahallesi, Tel Sokağı, 2 Pafta, 62 Ada, 28 Parsel, No. 3’te konumlanmış bir yapıdır. Konut 20. yüzyıla tarihlendirilir. Günümüzde Çankırı Belediyesi tarafından restorasyonu yapılmış olup Masal Müzesi olarak hizmete açılmıştır. Yapı Çankırı Belediyesi mülkiyetindedir.



G. 26. Masal Müzesi Genel Görünümü

12 Mesut Evren, **Türk Evinde Çıkma**, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul 1959.



G. 27. Restorasyondan Önceki Görünümü
(Çankırı Kültür Envanteri'nden)

Konut iç sofalı plan tipindedir. Sofanın etrafında çeşitli işlevlere hizmet eden odalar bulunmaktadır. Konut bodrum + iki katlıdır. Üst kat dışa çıkmalıdır. Üst katı alttan ahşap konsollarla desteklenir. Üst örtü kiremit örtülü kırma çatıdır. Saçaklar dışa geniş tutulmuş, alttan ahşap kaplamalıdır. Pencerelemeler giyotin tarzında yapılmıştır. Alt kesmetaş, üst kat bağdadi tekniğinde yapılmıştır.



G. 28. Masal Müzesi zemin kat planı
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)



G. 29. Masal Müzesi birinci kat planı
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)



G. 30. Masal Müzesi Sofa ve Odalar



G. 31. Çıtakâri Tekniğinde Yapılmış Tavan

3. 6. Mehmet Uyar Evi

Çankırı Merkez İlçe, Mimar Sinan Mahallesi ile Yeni Çeşme Sokağı'nda 6 Pafta, 149 Ada, 75 Parselde konumlanmış bir yapıdır. Yapı 1950'li yıllara tarihlendirilir. Konut iç sofalı plan tipindedir. Yapı iki katlı olup üst kat dışa çıkmalıdır. Üst örtü

dört yöne eğimli olup içten ahşap kaplamalı düz dıştan ise kiremit örtülü kırma çatıdır. Saçaklar dışa geniş tutulmuş ve alttan ahşap kaplamalıdır. Konutun üst katında yer alan cumba cepheye hareketlilik kazandırmıştır. Giriş kapısının üzerinde cepheyi ortalayacak şekilde yapılmış olup alttan ahşap konsollarla desteklenmektedir. Cumbanın alınlığı ve üst örtü saçak kısmı üçgen biçiminde yapılarak cepheye dekoratif bir hava katmıştır. Cumbanın bittiği kısım ahşaptan dilimli şekilde bezenmiştir.



G. 32. Mehmet Uyar Evi Genel Görünümü



G. 33. Mehmet Uyar Evi Cumba

Pencerelerin sağ kısmında olanları dikdörtgen formda giyotin çerçeveli olarak yapılmıştır. Diğer kısımlarda bulunan pencereler daha geç dönemde yapılmıştır. Konutun köşelerinde ahşaptan yapılmış köşe dikmeleri bulunmaktadır. Alt kat giriş kapısı ahşaptan yapılmış çift kanatlıdır. Kapı üzerinde aydınlatma penceresi mevcuttur. Giriş kapısının hemen yanında demir şebekeli pencereler yapılmıştır.



G. 34. Mehmet Uyar Evi Giriş Kapısı



G. 35. Mehmet Uyar Evi Üst Kat Pencereleeri

3. 7. Yaren Evi

Çankırı Merkez İlçe, Cumhuriyet Mahallesi, Tel Sokağı, 2 Pafta, 64 Ada, 9 Parsel, No. 20’de bulunan bir konut yapısıdır. Konutun yapılış tarihi net olarak bilinmemektedir. 1900’lü yıllarda yapıldığı tahmin edilir. Günümüzde restorasyonu tamamlanmış olup “Yaren Evi” olarak hizmete açılmıştır. Konut iç sofalı plan tipindedir. Sofanın sağ tarafında Mutfak, Banyo gibi birimler yer alırken, sol tarafında ise Oturma Odaları bulunmaktadır.



G. 36. Yaren Evi Genel Görünümü



G. 37. Yaren Evi Pencereleri

Yapı iki katlı olup üst kat dışa çıkmalıdır. Üst katı alttan ahşap malzemeden yapılmış konsollar tarafından desteklenmektedir. Üst örtü çatı şeklindedir. Saçaklar dışa geniş tutulmuş, alttan ahşap kaplamalıdır. Cephede üst örtünün orta bölümü üçgen şeklinde oluşturularak bir dekoratif hava katmaktadır. Orta bölümdeki pencereler yuvarlak kemerli olup yanlarındaki pencereler düz şeklinde yapılmış giyotin tarzındadır.



G. 38. Yaren Evi Üst Örtü Çatı ve Saçak Kısmı



G. 39. Yaren Evi Ahşap Konsollar

3. 8. Hacer Nuhoğlu Evi

Konut, Çankırı Merkez İlçe'de Karataş Mahallesi ile Uzunyol Caddesi, 4 Pafta, 125 Ada, 21, 44 Parselde konumlanmış bir yapıdır. Yapı iç sofalı plan tipindedir. Konutun günümüzde restorasyonu tamamlanmıştır.

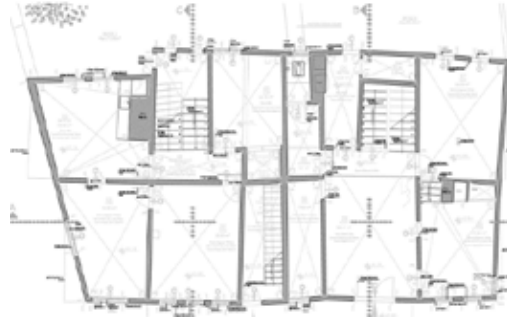


G. 40. Hacer Nuhoğlu Evi Genel Görünümü



G. 41. Hacer Nuhoglu Evi Odaları

Konut iki katlı olup üst kat dışa çıkmalıdır. Üst kat alttan ahşap konsollarla desteklenir. Üst örtü çatı şeklindedir. Saçaklar alttan ahşap kaplamalıdır. Pencerelemeler giyotin tipinde yapılmıştır.



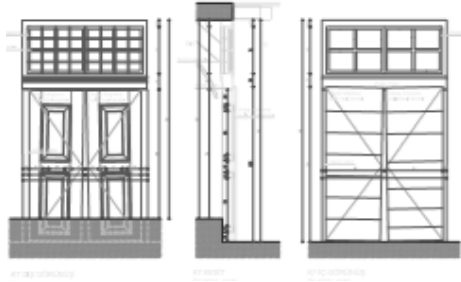
G. 42. Hacer Nuhoglu Evi Zemin Kat Planı
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)



G. 43. Hacer Nuhoglu Evi Birinci Kat Planı
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)



G. 44. Hacer Nuhoglu Evi Önden Görünüşü
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)



G. 45. Hacer Nuhoglu Evi Pencereleri
(Çankırı Belediyesi Etüd Proje Müdürlüğü'nden)

3. 9. Dilber Yeşildağ Evi

Konut, Çankırı Merkez İlçe, Çamaşırhane Mahallesi ile Yukarı Çamaşırhane Sokağı'nda 6 Pafta, 144 Ada, 14 Parselde konumlanmış bir yapıdır. Yapı iki katlı olup üst kat dışa çıkıntılıdır. Konut günümüzde kullanılmayıp harap bir haldedir.



G. 46. Dilber Yeşildağ Evi Genel Görünümü



G. 47. Dilber Yeşildağ Evi Vaziyet Planı
(Can Atilla & Arda Akçel: 132)

Üst örtü kiremit örtülü kırma çatılıdır. Saçaklar alttan ahşap kaplamasızdır. Pencereler giyotin tipinde yapılmış olup bir kısmı da döküntü haldedir. Teknik olarak ahşap karkas arası kerpiç dolgu ile inşa edilmiştir. Cephede kullanılan sıvanın büyük bir bölümü dökülmüştür.



G. 48. Dilber Yeşildağ Evi Giriş Kapısı



G. 49. Dilber Yeşildağ Evi Pencereler

3. 10. Hasan oşkun Evi

ankırı Merkez İlçe, Karataş Mahallesi, Mektep Sokağı, 4 Pafta, 124 Ada, 14, 15 Parselde No. 3'te bulunan bir yapıdır. Konut Çankırı Belediyesince restorasyonu yapılmış olup günümüzde tamamlanmıştır. Konuta bir sokak kodundan girilmektedir.

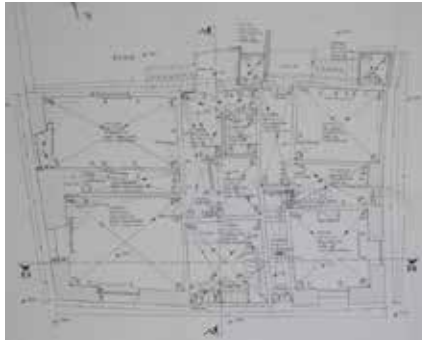


G. 50. Hasan oşkun Evi Genel Görünümü

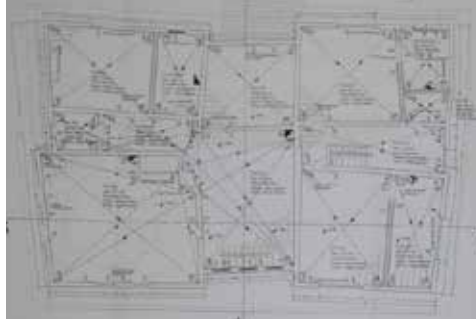


G. 51. Hasan oşkun Evi Kuzey Cephesi

Yapı i sofalı plan tipindedir. İ sofa etrafında birtakım odalar bulunur. st pencereler giyotin tipinde olup alt kat pencereleri daha geç dönemde yapılmış dikdörtgen formludur.



G. 52. Hasan oşkun Evi Zemin Kat Planı
(Nusret Acar Arşivi)



G. 53. Hasan Çoşkun Evi Birinci Kat Planı
(Nusret Acar Arşivi)

3. 11. Ömer Harmancı Evi

Konut, Karataş Mahallesi ile Uzunyol Caddesi'nde 4 Pafta, 124 Ada, 3 Parselde konumlanmış bir yapıdır. Yapı iç sofalı plan tipindedir. Sofa etrafında odalar, mutfak ve banyo birimleri yer almaktadır. Konut iki katlıdır. Üst kat dışa çıkmalıdır. Üst katı alttan ahşap konsollar tarafından desteklenir.



G. 54. Ömer Harmancı Evi Genel Görünümü



G. 55. Ömer Harmancı Evi Restorasyondan Önce Görünümü
(Nusret Acar Arşivi)

Üst örtü cephenin ortasında saçaklık kısmı üçgen şeklinde oluşturularak dekoratif bir hava katmaktadır. Kapılarda dilimli bir şekilde geometrik bezemeler bulunmaktadır. Tavanlar çıtalarla oluşturulmuş çıtakârî tekniğinde yapılmış geometrik bezemeler bulunur.



G. 56. Ömer Harmancı Evi Giriş Kapısı



G. 57. Ömer Harmancı Evi Tavan

3. 12. Mustafa Karahasan Evi

Konut, Alibey Mahallesi, Kayabaşı Sokağı, 5 Pafta, 126 Ada, 9, 10 Parsel, No. 6'da konumlanmış bir yapıdır. Günümüzde restorasyonu tamamlanmış bir sivil yapısı örneğidir. Yapıya bir sokaktan girilmektedir. Konut iki kat + bir cihannüma katıdan oluşmaktadır. En üst katın cihannüma şeklinde yapılması Arif Yıldız Evi ile bir benzerlik göstermektedir. Pencereler erken dönemde yapılmış giyotin tipindedir. Yapı ahşap karkas arası kerpiç dolgu ile inşa edilmiştir.



G. 58. Mustaf Karahasan Evi Genel Görünümü



G. 59. Mustaf Karahasan Evi Cihannüma Katı



G. 60. Mustaf Karahasan Evi st Kat Pencereleri



G. 61. Mustaf Karahasan Evi Ahşap Konsollar

4. Çankırı Merkez İlçe Geleneksel Konutlarının Cephe Biçimlenişi

4. 1. Cephede Bulunan Boşluklara Göre

4. 1. 1. Kapılar

Geleneksel Çankırı konutlarında giriş kapıları çift kanatlı olup ahşaptan yapılmıştır. Kapıların cephe üzerindeki konumu değişiklikler göstermektedir. Kimi kapılar cephe ortasında yer alırken kimisi ise cephenin bir köşesinde konumlanmıştır. Uyar evinin giriş kapısı A tipine örnek verebiliriz (G. 32). Mustafa Sarıkaya evini de B tipine örnek olarak gösterebiliriz (G. 9).

4. 1. 2. Pencereler

Pencere boyutları, oranları ve cephe üzerindeki konumlanmaları giriş katında ve üst katta farklılıklar gösterir. Çankırı'daki konutların üst kat pencereleri genellikle dikdörtgen formlu giyotin çerçevelidir. Arif Yıldız Evi bu tip gruba giren konutlardan biridir (G. 10). Bunun dışında üst kat penceresi yuvarlak kemerli olanlar vardır. Masal Müzesinin üst kat pencereleri bu şekilde yapılmıştır (G. 26). Üst kat pencereleri Mehmet Uyar Evi'nde olduğu gibi daha geç dönemde yapılanlar da vardır (G. 32).

Çankırı Merkez İlçe Geleneksel Konutların Cephe Biçimlenişi				
Cephede Bulunan Boşluklarına Göre		Cephe Hareketliliğine Göre		
Kapılar	Pencereler	Cumbalı	Çıkmalı	Cihannümalı
A Tipi Giriş kapısı cephe ortasında	A Tipi Giriş kat ve üst kat pencereleri giyotin	A Tipi üst kat	A Tipi tek katlı	A Tipi en üst kat
B Tipi Giriş kapısı cephenin bir tarafında	B Tipi Giriş kat ve üst kat pencereleri giyotinsiz		B Tipi iki katlı	
	C Tipi Giriş alt kat aydınlatma penceresi		C Tipi iki + ara katlı	

G. 40. Çankırı Merkez İlçe Geleneksel Konutlarının Cephe Biçimlenişi

4. 2. Cephe Hareketliliğine Göre

4. 2. 1. Çıkmalı

Geleneksel Çankırı evleri genellikle iki katlı yapılmıştır. Dolayısıyla üst katlar dışa çıkıntılıdır. Bu çıkmaların altları ahşap konsollarla desteklenmektedir. Ahmet Kağnıcı Evinin üst katı bu tipe uygun şekilde inşa edilmiştir (G. 24). Buna benzer şekilde Yaren Evi ve Hacer Nuhoğlu Evi benzer şekilde yapılmıştır (G. 36, G. 40).

4. 2. 2. Cumbalı

Çankırı evlerinde cephe hareketliliğini sağlayan diğer bir öge cumbalı evlerin yapılmasıdır. Mehmet Uyar evinin üst katının cumbalı yapılması bu tipin en güzel örneğidir (G. 33). Burada cumba bölümü cephe ortasında yapılmış olup hareketliliği vurgulamıştır.

4. 2. 3. Cihannümalı

Geleneksel Çankırı evlerinde cihannüma katı eve iki örnekte rastlanmıştır. Bunlardan biri Arif Yıldız Evi'nde olduğu gibi cihannüma katı en üst kata yapılmıştır (G. 10). Mustafa Karahasan Evi ise cihannüma katı olan diğer bir örneği teşkil etmektedir (G. 59).

Sonuç

Kentlerin kimliğini oluşturan konutlar kent kullanıcısının hafızasında yer etmektedir. Bu nedenle cephenin kentsel mekanların tanımlanmasındaki rolü büyüktür. Çankırı'daki geleneksel konutlar kalenin eteğinde yoğunlaşmıştır. Evler dışa kapalı olmak üzere iç ve orta sofalı plan tipindedir. Yapılar genellikle iki katlı olarak inşa edilmekle birlikte üst kat dışa çıkıntılı olarak yapılmıştır. Bu çıkıntılar yer yer sokağı örter vaziyeti durumdadır. Üst kat çıkmalarını alttan ahşaptan yapılmış konsollar desteklemektedir. Üst örtü iki ya da dört yöne eğimli olup içten ahşap kaplamalı düz, dıştan ise kiremit örtülü kırma çatılıdır. Pencereler dikdörtgen formda olup giyotindir. Bazı pencereler günümüzde kapalı vaziyettedir. Geleneksel konutların cephe hareketliliğinin sağlayan özelliklerden biri de yapıların cumbalı yapılmasıdır. Bazı konutlar Mehmet Uyar evinde olduğu gibi cumbalı şekilde yapılmıştır. Bunun dışında cumbasız evler de bulunmaktadır. Alt katlar genel olarak kışın oturmak, üst katlar ise yazlık olarak kullanılmaktadır. Konutlarda kullanılan yapı malzemesine baktığımızda alt katlar genellikle kesme taştan, üst katlar ise bağdadi tekniğinde yapılmıştır. Üst kat pencereleri ahşaptan yapılmış alçı şebekeli iken alt kat pencereleri ise demir şebekelidir. Kentin kültür birikiminin günümüze ve gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir mimari değere sahip olan geleneksel Çankırı evleriyle ilgili yapılan literatür taraması sonucunda yeterli çalışma yapılmadığı görülmüştür. Yetkili kurumlardan alınan bilgilere göre yapılardan bazılarının tescilli olduğu, diğer evlerle ilgili bir tescil, tespit ve koruma çalışması yapılmadığı anlaşılmıştır. Son yıllarda kentte hızla devam eden yapılaşma sürecinde geleneksel Çankırı evlerinin imar planında dikkate alınmayışı, evlerin çoğunun yıkılmasına ve ayakta kalan örneklerinin de büyük tahribat görmesine neden olmuştur. Bu kapsamda geleneksel Çankırı evleri için tescil, tespit ve koruma çalışmalarının yapılması ve kentnin kültürel mirasları olan evlerin kent açısından önemi hakkında kent kullanıcılarının da bilinçlendirilmesi gerekmektedir. Bu araştırma geleneksel Türk evlerindeki cephe çalışmalarına ve Çankırı konut örneğine katkı sağlamakta olup, daha sonra yapılacak geleneksel Türk evi ve geleneksel Çankırı evleri çalışmalarına bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Kaynakça/References

- AKOK, Mahmut, “Çankırı’nın Eski Evleri”, *Arkitekt Dergisi*, S. 1953, s. 142-153.
- AKSOY, Erdem, **Ortamekân: Türk Sivil Mimarisinde Temel Kuruluş Prensipleri**, Mimarlık ve Sanat Yayınları, İstanbul 1963.
- AYHAN, Bahattin, **Çankırı Tarih, Kültür ve Turizm Yazı Dizisi-1**, Çanfed Yayınları, İstanbul 2008.
- CAN, Atilla; AKÇEL, Arda, **Çankırı Kültür Envanteri**, Valiliği Kültür Turizm Müdürlüğü Müze Müdürlüğü, Çankırı 2014.
- DEMİRBAĞ, Uğur, **Çankırı’nın Tarihi ve Mirası**, İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul 2018.
- DEMİRBAĞ, Uğur, “Çankırı Merkez İlçe Geleneksel Mimari Bezemeleri”, *The Journal Of Academic Social Science Studies*, S. 69, 2018, s. 269-287.
- ELİBOL, Ahmet, **XIX. Yüzyıl Başlarında Çankırı**, İslam Araştırma Merkezi Yayını, Çankırı 2008.
- EVREN, Mesut, **Türk Evinde Çıkma**, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul 1959.
- GÖKMEN, Bekir, **Çankırı İli Coğrafyası**, Çankırı Belediyesi Kültür Yayınları, Ankara 2007.
- GÜNAY, Reha, **Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri**, 2. Baskı, YEM Yayını, İstanbul 1999.
- HASOL, Doğan, **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, YEM Yayını, İstanbul 2012.
- HERSEK, Mehmet Can, **Safranbolu Yörük Köyü, Geleneksel Yaşam Biçimi ve Evleri**, 2000.
- KANKAL Ahmet, “XVI - XVII Yüzyıllarda Çankırı’da Sosyal Hayat”, **V. Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları**, Çankırı 2010.
- KUBAN, Doğan, **Mimarlık Kavramları**, 3. Baskı, YEM Yayını, İstanbul, 1995.
- ÖGEL, Semra, “Hayat (Sofa) Köşkü ve Tahtseki”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. IX – X, 1981, s. 227-229.
- ÖGEL, Semra, “Geleneksel Türk Evi’ne Bir Kaynak Olarak Topkapı Sarayı”, **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık**, S. 3, 1988, s. 126-147.
- SEÇKİN, Selçuk, “Taraklı’da Osmanlı Dönemi Yapılaşması”, *MSGSÜ Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2008, s. 163-171.
- SEÇKİN, Selçuk, “Gürcistan/Acara Keda Bölgesi’ndeki Osmanlı Dönemi Camileri”, *Turkish Studies Social Sciences*, 2018, s. 1133-1169.
- SOFTA, Sadık, “Şehir ve Kimlik: Çankırı Sokakları”, *Çankırı Araştırmaları Dergisi*, 2011, s. 253.
- TANYELİ, Uğur, **Modernizm’in Sınırları ve Mimarlık, Modernizm’in Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- TUNA, Fikret, “Çankırı’nın Coğrafi Özelliklerinin Şehirsiz Gelişim Potansiyeli Yönünden Değerlendirilmesi”, *Marmara Coğrafya Dergisi*, S. 21, 2010, s. 219-239.
- URFALIOĞLU, Nur, **Antalya, Isparta ve Burdur Evlerinde Cephe Biçimlenişi**, Suna- İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, Antalya 2011.
- UŞMA, Gökhan, “Geleneksel Van Evlerinin Cephe Özellikleri ve Tipolojisi Üzerine Bir İnceleme”, *Çukurova Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, S. 33, 2018, s. 1-16.

Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme

Ayşe Denknalbant Çobanoğlu*

Öz

Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii (1551) Mimar Sinan'ın Mimarbaşı olduğu dönemde inşa edilmiş tek minareli, kare planlı, kubbeli bir vezir yapısıdır. Cami, plan özellikleri dolayısıyla çeşitli araştırmalara konu olmuş, kubbesinin strüktürü açısından sekiz destekli camilerin öncüsü olarak değerlendirilmiştir. Yapının harim mekânında, duvarlardan çıkıntılı olarak yerleştirilen payeler arasında sivri kemerli derin nişler oluşmuş, bu şekilde iç mekânda kısmen de olsa bir genişleme sağlanmıştır. Kalın tutulan duvar payeleri yukarı doğru devam etmekte ve köşelerdeki tromplara oturan kubbeyi taşımaktadır. Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı içinde, özellikle Mimar Sinan'ın mimarbaşı olduğu ve ekolünün devam ettiği yıllardaki gelişim incelendiğinde benzer plan özelliklerine ve kubbeyi taşıyan strüktüre sahip yapılar karşımıza çıkmaktadır. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'ndeki duvar payelerinin oluşturduğu sekizgen şemanın kubbeyi taşıma sistemi; Kilis Canbolat Paşa Camii, Tokat Ali Paşa Camii, Diyarbakır Behram Paşa Camii, Halep Dukakinzade (Adiliye) Camii ve Halep Behram Paşa Camii'nde de görülmektedir. Bu yapılarda duvara bitişen payeler üst örtüye kadar yükselmekte ve kubbeyi taşıyan strüktürü oluşturmaktadır. Ancak alt sıra pencere hizasında bu plan tipine benzer gibi görülen ikinci bir grup yapı da ilk grup yapılarıyla karıştırılarak aynı özellikler gösterdiği zannedilmektedir. Oysa bu yapılarda duvarlara çıkıntılı olarak yerleştirilen payelerin iç mekânda oluşturduğu nişlerin üzerinde mahfil bulunmakta ve yukarıya doğru payeler devam etmemektedir. Dolayısı ile de esasında farklı plan ve iç mekân tesiri gösteren bu yapılarda (Fatih Bali Paşa Camii, Kayseri Hacı Doğan Camii ve Bağdat Abdülkadir Geylani Camii) kubbe, diğer örneklerde olduğu gibi ayakların da destek olduğu bir sistemle değil, pandantif ya da tromplarla duvarlar tarafından taşınmaktadır. Böylece, plan üzerinde ayrılmış gibi görünen ancak kubbeyi taşıma strüktürleri açısından farklı olan iki varyasyon karşımıza çıkmaktadır. Bu plan tipinin XVI. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Başkent İstanbul'da, Anadolu'da ve Osmanlı'nın hâkimiyetindeki eyalet merkezlerinde (Bağdat ve Halep) çeşitli kereler karşımıza çıkması, bir dönem uygulama olarak tercih edildiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler

Osmanlı Mimarisi • 16. Yüzyıl • Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii • Sekiz Destekli Yapılar

An Evaluation of Characteristics of The Plan of Silivrikapı Hadım İbrahim Pasha Mosque and Similar Examples in Ottoman Architecture

Abstract

Silivrikapı Hadım İbrahim Pasha Mosque (1551) was built as a vizier structure by Mimar Sinan during his tenure as Chief Architect and has a single minaret and domes on a square layout plan. The mosque was characterized in several studies and concluded to be the pioneer of mosques with eight buttresses in terms of dome structure. The inner space features deep niches with pointed arches between protruding columns on the walls, which somewhat expand the space. The thick columns reach upwards to carry the dome placed on corner squinches. Buildings with similar layout plans and dome-bearing structures are observed in the development of Classical Ottoman Architecture, especially during the period of Mimar Sinan's influence as the Chief Architect. Dome-bearing system of the octagonal column layout in Silivrikapı Hadım İbrahim Pasha Mosque is also seen in the Canbolat Pasha Mosque in Kilis, the Behram Pasha Mosque in Diyarbakır, Ali Pasha Mosque in Tokat, Dukakinzade (Al-Adiliyah) Mosque in Aleppo and Behram Pasha (Behramiyah) Mosque in Aleppo. The columns, adjacent to the wall, suck to the cover and form the dome-bearing structure. However, characteristics of a second group of structures are mistaken for the former group at the lower window level. These structures have platforms on interior niches on the protruding columns in the walls and the columns do not go up any further. Therefore, the domes of these structures (the Bali Pasha Mosque in Fatih, the Hacı Doğan Mosque in Kayseri, the Abdul-Qadir Gilani Mosque in Baghdad) are carried by pendentives or squinches instead of a system also supported by buttresses, seen in the aforementioned examples. Thus, there are two variations that appear to be similar on the layout plan but differ in dome-bearing structures. The fact that this layout type is observed at various places from the second half of the 16th century onwards in capital city Istanbul, Anatolia and the centers of other Ottoman provinces (Baghdad and Aleppo) indicates that the type was preferred in practice for a period of time.

Keywords

Ottoman Architecture • 16. Century • Silivrikapı Hadım İbrahim Pasha Mosque • Dome Structure with Eight Buttresses

* **Sorumlu Yazar:** Ayşe Denknalbant Çobanoğlu (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Türk ve İslam Sanatı Anabilim Dalı. Eposta: aysednb@istanbul.edu.tr, aysednb@yahoo.com

Atf: DENKNALBANT ÇOBANOĞLU, Ayşe, "Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme", *Art-Sanat, 11(Ocak 2019)*, s. 101-140.
<https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0005>

Kubbe, Türk Mimarlığı içinde her dönemde önemli bir yere sahip olmuş, gelişim çizgisi içindeki uygulamalarla farklı çözümler ve örnekler ortaya konmuştur. 14. yüzyıldan itibaren İslam ve Selçuklu coğrafyasının örnekleri değerlendirilerek ve geliştirilerek ortaya çıkan Osmanlı mimarisinde, kare-prizmatik bir mekânın üzerini örten kubbeli bir düzen görülmektedir. Erken dönem Osmanlı camileri, kubbenin duvarlar tarafından taşındığı tek kubbeli ve kare planlı mekânlardır. Yapı hacimleri büyüdüğünde, üst örtüde kubbenin dışında tonoz ve küçük kubbeler kullanılmış (İzmit Yeşil Camii/1378-79 gibi), 15. yüzyılın ortalarındaki hem maddi imkânların artışı hem de mimarideki teknikler, merkezi bir kubbeye önem veren ve yarım kubbelerin de eklenmesiyle zengin bir mimari meydana getirecek (Edirne Üç Şerefeli Camii/1438-47, Eski Fatih Camii/1463-71 gibi) çalışmalara ortam yaratmıştır. İbadet mekânının enine gelişmesi, merkezi kubbe isteğiyle birlikte değerlendirildiğinde her yöne gelişme ihtiyacı duyulmuş, bu durumda kubbe, taşıyıcısı olan beden duvarlarından kurtarılarak bazen dört, altı ya da sekiz dayanaklı bir sisteme oturmasıyla kubbenin mekâna hâkim konumda olması sağlanmıştır. 16. yüzyıl Osmanlı camilerinin hacimce büyük ve anıtsal olan örneklerinde harim mekânının üzerini örten kubbe, böyle bir taşıyıcı sisteme sahiptir¹.

Çok eski dönemlerden itibaren bilinen ve kullanılan sekizgen, daireden hareket edilerek varılmış poligonal bir formdur. Anadolu Türk mimarlığında ilk kullanımına taşıyıcı sistem olarak değil, ancak plan olarak türbelerde rastlanmaktadır ve Selçuklularda pek çok örneği bulunmaktadır. Cami içinde taşıyıcı sistem olarak ilk kullanılışı ise Manisa Ulu Camii (1376)'nde görülmektedir. Geleneksel ulu cami tipindeki bu yapının mihrap önü kubbesi sekizgen bir kasnağa oturmaktadır². Söz konusu kubbe, geleneksel mihrap önü kubbesi özellikleri göstermekte olup yan mekânlara açılmayı sağlamaktadır.

Kaynaklar, Manisa Ulu Camii'nden sonra sekizgen ayak sisteminin uygulandığı ilk yapı olarak Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'ni işaret etmektedir. Ancak biraz daha ayrıntılı baktığımızda gelişim çizgisi içinde değerlendirilebilecek örnekleri çoğaltmak da belki mümkün olabilir. Örneğin; 15. yüzyılın ortalarında Akko-

1 Suut Kemal Yetkin, "Beylikler Devri Mimarisinin Klasik Osmanlı Sanatını Hazırlayışı", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 4, S. 3, Ankara 1955, s. 39-43; Selçuk Batur, "Osmanlı Camilerinde Sekizgen Ayak Şemasının Gelişmesi Üzerine", **Anadolu Sanatı Araştırmaları**, I, İstanbul 1968, s. 140-141; Orhan Cezmi Tuncer, "Batıda Merkezi Kubbe ve Koca Sinan'ın Mekan Kavramı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S. 12, İstanbul 1983, s. 149-160; Selçuk Mülayim, "Kubbe", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 26, Ankara 2002, s. 300-303.

2 Yetkin, a.g.e., s. 39-40; Batur, a.g.e., s. 139-141; Doğan Kuban, **Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekan Teşekkülü (Rönesansla Bir Mukayese)**, İstanbul 1958, s. 50. Ayrıca ayrıntılı bilgi için bkz. Emel Esin, "Türk Kubbesi (Gök-Türklerden Selçuklulara Kadar)", **Selçuklu Araştırmaları Dergisi**, C. 3, Ankara 1971, s. 158-182; Ara Altun, **Ortaçağ Türk Mimarisinin Anahatları İçin Bir Özet**, İstanbul 1988, s. 71-80; Mustafa Cezar, "Türk Mimarisinde Kubbe", **Türkiyemiz**, C. IX, S. 27, Ankara 1979, s. 32-38; Tarkan Okçuoğlu, **Anadolu Selçuklu Mescitlerinde Kubbeye Geçiş Alanının Değerlendirilmesi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1995; Hakkı Önkal, **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, İstanbul 2015.

yunlular döneminden Diyarbakır Parlı (Sefa) Camii'nde (1453-78) kubbeyi taşıyan bu sekizgen strüktür görülmektedir. Piramidal bir külahla örtülü olan kubbesi, henüz merkezi bir vurgu yapmaktan uzaktır³. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nden sonra sekiz destekli taşıyıcı sistemiyle İstanbul Rüstem Paşa Camii (1561) karşımıza çıkmakta, bu taşıyıcı sistem en olgun formuna ise Mimar Sinan'ın 1575'te Edirne'de inşa ettiği Selimiye Camii'nde ulaşmaktadır. Böylece bu plan tipinin ana düşüncesi olan merkezi kubbeyle örtülü orta alanın yan mekânlarla bütünleşmesi ve görsel geçiş olgusunun sağlanması varılan son noktayı göstermektedir.

Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii tek kubbeyle örtülü kübik yapı düzeninden, kubbenin sekiz destekle taşınması sistemine geçişteki örnek olarak görülmekte ve yapı Türk Mimarlığı'nın gelişim süreci içinde, iç mekânda yer alan duvar payelerinin meydana getirdiği desteklerle, sekiz destekli camilerin öncüsü olarak kabul edilmektedir⁴.

Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Külliyesi, camisi, kurucusunun açık türbesi, bugün yıkılmış haldeki hamamı, mektebi ve çeşmesiyle birlikte ele alınmıştır. Yapının banisi olan Hadım İakabıyla meşhur İbrahim Paşa, Kanuni Sultan Süleyman devrinde Anadolu Beylerbeyi olmuş, vezir rütbesiyle İstanbul kaymakamlığı yapmış ve 1553 yıllarında ise üçüncü vezir olarak görev almıştı. Kendi adıyla anılan külliyesini, Mimar Sinan'ın Mimarbaşı olduğu dönemde, kitabesine göre 1551 yılında tamamlamıştır. 1648 ve 1754 depremlerinde büyük zarar gören yapı 1763-64 senelerinde onarılmıştır⁵. 1940'lı yıllarda da tamir edilen cami, özellikle 1999'daki son depremde de hasar görmüş ve restorasyon geçirmiştir.

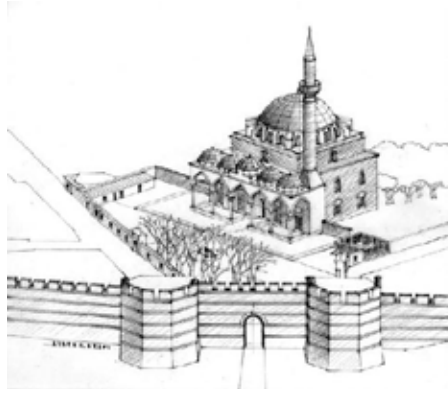
3 Orhan Cezmi Tuncer, **Diyarbakır Camileri Mukarnas Geometri Orantı**, Diyarbakır 1996, s. 88.

4 Duran İşmen, Hadım İbrahim Paşa Külliyesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Mezuniyet Tezi, İstanbul 1966, s. 10-15; Batur, a.g.e., s. 143; Oktay Aslanapa, **Osmanlı Devri Mimarisi**, İstanbul 1986, s. 209.

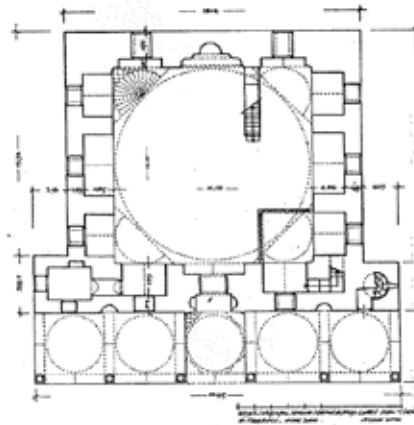
5 Tarkan Okçuoğlu, "Hadım İbrahim Paşa Camii", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. 3, İstanbul 1994, s. 490-491; Semavi Eyice, "İbrahim Paşa Külliyesi", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 21, İstanbul 2000, s. 341; İ. Aydın Yüksel, **Osmanlı Mimarisinde Kânûnî Sultan Süleyman Devri (926-974/1520-1566) İstanbul**, C. VI, Ankara 2004, s. 241; Gülru Necipoğlu, **Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimarî Kültür**, İstanbul 2013, s. 526; N. Çiçek Akçıl Harmankaya, **Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk İslam Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2017, s. 110; N. Çiçek Akçıl Harmankaya, **Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm**, İstanbul 2018, s. 111.



G. 1. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii, Vaziyet Planı (A. Yüksel, 2004)



G. 2. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii, Görünüşü (G. Necipoğlu, 2013)



G. 3. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii, Plan (A. Yüksel, 2004)

Geniş bir avlu içinde konumlanan Hadım İbrahim Paşa Camii, kübik alt yapısı, pencereler açılmış kasmağın üzerinde yükselen kubbesi ve tek şerefeli minaresiyle küçük boyutlu bir yapıdır. Düzgün kesme köfeki taşı ve tuğlayla inşa edilmiştir. Yalnızca son cemaat yerine bakan cephesi kesme taştır (G. 4). Doğu ve batı cephelerde altta dikdörtgen formlu ve sivri alınlıklı üç pencereyle, üstte ise sivri alınlıklı üç revzenle dışa açılmaktadır. Bu düzenleme güney duvarında mihrabın denk geldiği akstaki pencerelere yer verilmemek suretiyle tekrar edilmiştir. Yapının önündeki beş gözlü son cemaat yerinin sivri kemerlerini baklavalı ve mukarnaslı başlıklara sahip sütunlar taşımaktadır. Yapıda önemli süsleme unsurları olarak, son cemaat yerindeki çiniler göze çarpmaktadır. Son cemaat yeri pencereleri üzerinde sivri alınlıklar ve madalyonlar şeklinde düzenlenen bu sır altı tekniğindeki mavi-beyaz çiniler, ayrıca lale ve karanfil motiflerinde görülen menekşe moru rengiyle de Şam İşi olarak tanınan 16. yüzyıl İznik çinilerinin karakteristiğini göstermektedir. Aynı teknikteki başka bir çini alınlık da mihrap üzerinde yer almaktadır⁶.



G. 4. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii, Genel Görünüş (Ahmet Vefa Çobanoğlu, 2018)

Caminin üç yönde yanlara doğru genişleyen esas mekânının üzeri içleri istiridye kabuğu şeklinde düzenlenen tromplarla geçişi sağlanan tek kubbe ile örtülüdür (G. 1). İç mekânda dikkati çeken düzenleme, duvarlara bitişik kalın payeler arasında kalan derin niş bölümleridir (G. 5). Duvar payeleri arasındaki sivri kemerli derin nişler, ortadakiler daha geniş ve yüksek olmak üzere, doğu ve batı duvarlarında üçer, kuzey ve güney duvarlarında da ikişer tanedir (G. 6-8). Mihrap duvarındakilerin derinlikleri

6 Ayrıntılı bilgi için bkz. Şerare Yetkin, "İstanbul Silivrikapı'daki Hadım İbrahim Paşa Camii'nin Çinilerindeki Özellikler", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. 13, İstanbul 1988, s. 199-211.

diğerlerine oranla daha azdır. Kubbenin oturduğu sekizgen kasmağın destekleyicisi olarak değerlendirilen payeler üzerine mihrap yönünde yüzeysel mihraplar da yerleştirilmiştir. Caminin iç mekânında yer alan nişler iki katlı pencere düzenini içine almaktadır (G. 7). Nişlerin kemerleri trompların hemen hemen alt seviyesine kadar yükselmektedir. Kübik alt yapı bu seviyeye kadar algılanmakta olup trompları içine almamaktadır. Caminin alt yapısı yükseltilmiştir ve bunun da kara surlarının hemen içinde, Silivri Kapı arkasında yer alan yapının, sur dışından da rahatça algılanması için yapıldığını söylemek mümkündür (G. 2).



G. 5. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa, Harim Mekânı (www.turbelervecamiler.com)

S. Batur'un çalışmasında, 16. yüzyılın ortasında inşa edilen Hadım İbrahim Paşa Camii'nin planlanışı ve iç mekân düzeni üzerine çeşitli görüşler ve yorumlar yer almaktadır. Batur, gerek karenin içinde yer alan sekizgen şemanın belirtilmesi, gerekse de mekânın yanlara doğru genişletilmesi bakımından, yapının daha önceki örneklerden habersiz gibi planlandığını söylemektedir. Batur, bu durumun yapının küçüklüğüyle açıklanabileceğini belirtirken, Mimar Sinan'ın belki de bilinçli bir şekilde Hadım İbrahim Paşa Camii'nde uyguladığı bu yeni ve değişik çözüme kendi yetenekleriyle ulaşma çabasında olabileceğini düşünmektedir⁷. Bu yorum, mimarideki gelişmeleri, değişik çözümleri devamlı takip etmiş ve uygulamış bir toplumun sanatı için, özellikle de ortaya koyduğu ve uyguladığı planlarla önemli gelişmelere imza atan, sürekli bir devinim içinde olan Sinan gibi bir mimarı değerlendirmek için kaprisli ve kapalı bir fikir gibi görünmektedir. Mimar Sinan, bir yapıyı planlarken ve inşa safhalarında da, gerçekten de daha önce atılmış bir adımı görmezlikten gelebilir miydi, bilemiyoruz, ancak yorumumuz böyle olmadığı yönündedir. Batur ayrıca, İbrahim Paşa Camii'nde-

7 Batur, a.g.e., s. 156.

ki çözüm şeklinin, daha önceki örneklere rağmen, sekizgen ayak sisteminin gelişmesinde ilk adım olarak değerlendirilebileceğini söylemektedir. Batur'a göre, İbrahim Paşa Camii, aslında ne taşıyıcı sisteme geçişin ne de mekânın yanlara doğru gelişmesinin ilk örneğidir; burada Mimar Sinan, kendinden önceki bütün gelişmeleri yok farz edip sekizgen taşıyıcı strüktürü yeniden değerlendirmiş olmaktadır⁸.

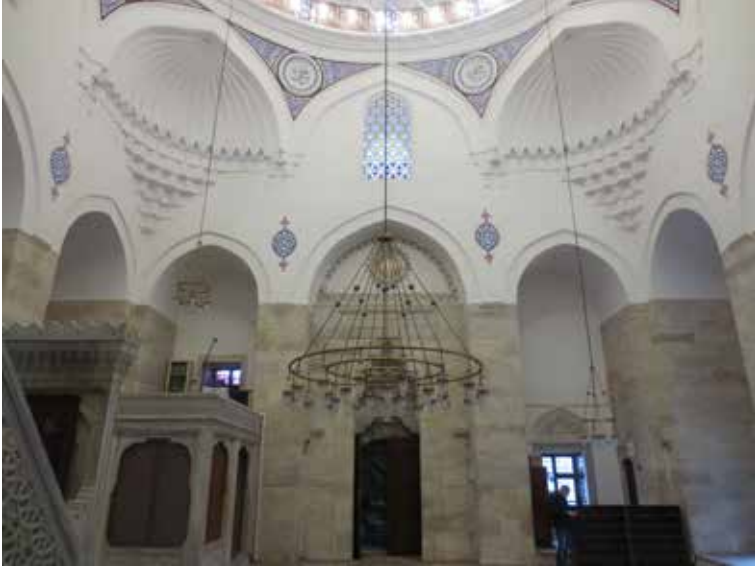


G. 6. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii, Harim Mekânı (Ahmet Vefa Çobanoğlu, 2018)



G. 7. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii, Harim Mekânı (Ahmet Vefa Çobanoğlu, 2018)

8 Batur, a.e., s. 143.

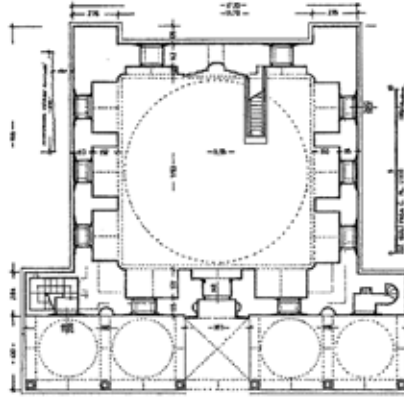


G.8. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii, Kuzey Cephe (Ahmet Vefa Çobanoğlu, 2018)

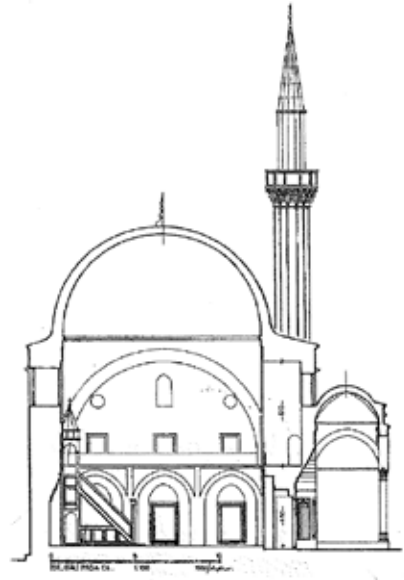
Birçok kaynakta bazen karıştırılarak bazen de farklılıkları vurgulanmak üzere bu plan tipi içinde değerlendirilen **Fatih Bali Paşa Camii**'nin tarihi tartışmalı bir konu olmuştur. Caminin cümle kapısı üzerindeki kitabesine göre banisinin, Sultan II. Bayezid'in vezirlerinden İskender Paşa'nın kızı ve Bali Paşa'nın eşi Hüma Hatun olup 1504-1505 yıllarında inşa ettirilmiş olduğu düşünülmüştür. Başka kaynaklarda da Hüma Hatun'dan Sultan II. Bayezid'in kızı olarak bahsedilmektedir. Mimar Sinan'la ilgili tezkirelerde Bali Paşa Camii'nin Mimar Sinan'ın inşa ettiği yapılar arasında gösterilmesi de tarihlendirme açısından bir karışıklığa sebep vermektedir⁹. Bu durum büyük ölçüde kitabesinde tarih bulunmamasından ve yüzyıllar boyu kaynaklara değişik şekillerde aktarılan kitabesindeki bazı kelimelerin farklı okunmasından dolayı ebced hesabında da farklı tarihler çıkmasından kaynaklanmaktadır¹⁰.

9 İlk araştırmalarda, Sultan Beyazid'in kızı, Vezir Bali Paşa'nın hanımı Hüma Hatun tarafından 1504'te tamamlanmış ve Tezkerelerde Mimar Sinan'a mal edildiği için de daha sonraki yıllarda onun tarafından tamir edildiği düşünülmüştür. Aslanapa, a.g.e., s. 141; İhsan Erzi, **Camilerimiz Ansiklopedisi**, C. 1, İstanbul 1987, s. 99; Aydın Yüksel, **Osmanlı Mimarisi: II. Bayezid, Yavuz Selim Devri**, İstanbul 1983, s. 178-183; Semavi Eyice, "İstanbul'da Bali Paşa Camii ve Mimar Sinan", **Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan**, İstanbul 1991, s. 508.

10 Eyice, a.g.e., 1991, s. 511; Semavi Eyice, "Bali Paşa Camii", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. 2, İstanbul 1994, s. 27-28.



G. 9. Fatih Bali Paşa Camii, Plan (A. Yüksel, 2004)



G. 10. Fatih Bali Paşa Camii, Kesit (A. Yüksel, 2004)

S. Eyice, yapının etraflı araştırması ve yorumu Mimar Sinan tarafından 1546 yılı civarında inşa edilmiş olduğunu söylemektedir. Ancak camiye ismini veren Bali Paşa'nın kimliği tam olarak tespit edilememiştir. Eyice, kitabede ismi geçen Hüma Hatun'un ise II. Bayezid'in kızlarından olan torunlarından biri olabileceğine ihtimal vermektedir. Daha sonra diğer araştırmacılar da S. Eyice'nin yapının tarihi konusundaki görüşüne katılmaktadırlar¹¹. H. Kazan'ın sonraki yıllarda yapının vakfiyesiyle ilgili bir çalışması bulunmakta ve kitabede geçen isimlerle tarih karışıklığı konusuna açıklık

11 Eyice, a.g.e., 1991, s. 507-516; Eyice, a.g.e., 1994, s. 27-28; Yüksel, a.g.e., 2004, s. 59-62.

getirmeye çalışmaktadır. Kazan, İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri'ndeki kayda göre caminin 1546 yılında faaliyette olduğunu tespit etmiş, 1563 tarihli vakfiyesinin okunması suretiyle yapının II. Bayezid'in vezirlerinden İskender Paşa'nın kızı Hüma Hatun ve eşi Bali Paşa tarafından inşa ettirildiğini söylemiştir. Kazan, vakfiyenin tarihini göz önünde bulundurarak yapının 1563 civarında ya da hemen önceki bir zamanda inşa edilmiş olabileceği sonucuna varmaktadır¹². G. Necipoğlu ise Hüma Hatun'un I. Selim'in 1515'te idam ettirdiği vezir (damadı) İskender Paşa'nın kızı olduğunu söylemekte, 1546 tarihli vakfiyenin o dönemde banisi hala hayatta olduğu için tescil edilmemiş olduğundan bahsetmektedir. 1578-80 yıllarına ait tahrir defterinde ise caminin hem Hüma Hatun hem de Bali Paşa isimleriyle geçen vakfiyeleri mevcuttur. Necipoğlu, yapının tarihiyle ilgili olarak, caminin 1546'dan önce (belki de 1504-5'te) atılmış olan temeli üzerine Mimar Sinan'ın ya camiye tamamlamış ya da kapsamlı bir onarım yapmış olabileceğinden bahsetmekte, ayrıca Bali Paşa Camii'nin planının Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nin planı için bir örnek teşkil edebileceğini düşünmektedir¹³. Aslında buradaki uzun tarih tartışması, Bali Paşa Camii'nin 1546 yıllarında inşa edildiği kabul edildiğinde plan özellikleri açısından, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nden hemen önce görülen bir yapı olması açısından önem arz etmektedir.



G. 11. Fatih Bali Paşa Camii (www.mimarsinan.gen.tr)

Düzgün kesme taşla inşa edilmiş olan Bali Paşa Camii kare planlı olup hariminin üzeri pantantiflerle geçişi sağlanmış tek kubbeye örtülü bir yapıdır. Kuzeybatı yö-

12 Hilal Kazan, "İstanbul'da Bâli Paşa Vakfiyesi ve Yeni Bilgiler", *Vakıflar Dergisi*, S. 29, Ankara 2005, s. 55-75.

13 Necipoğlu, a.g.e., s. 528.

nünde minaresi bulunmaktadır. Altı sütunla bölümlenmiş beş gözlü son cemaat yerinin XVIII. yüzyıl Barok üslubundaki sütun başlıkları, muhtemelen yapının 1766 depremi sonrasında geçirdiği onarımlara işaret etmektedir (G. 11). Cephelerde yer alan üç sıra pencerelerden alttaki iki sırası sivri kemerli ve mermer çerçevesindedir. Üst sıradaki iki pencere ise yuvarlaktır. Kaynaklarda caminin fevkani olduğuna dair bilgi geçse de günümüzde böyle değildir. Meyilli bir arazide inşa edilen caminin altında bazı mekânlar olduğu kabul edilebilir. Yüzyıllar içinde geçirdiği yangınlar ve depremlerde çöken kubbesi ve son cemaat yeri kubbeleri, 1935'te ve 1970'li yıllarda onarılmıştır¹⁴.



G. 12. Fatih Bali Paşa Camii, Harim Mekânı, (www.flickr.com)

Bali Paşa Camii'nin harim mekânı düzenlemesi de yukarıda ilk konu ettiğimiz Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii harimi gibi ilgi çekicidir (G. 9). Burada da mihrap cephesi hariç üç yönde duvarlarda payeler belirtilmiş, aralarında kalan bölümler de sivri kemerlerle bağlanmak suretiyle derin nişler şeklinde düzenlenmiştir. Nişlerin üzerinde de mekânı üç yönden saran mahfiller yer almaktadır. Kible duvarında da köşeler dışarı taşkın payandalar şeklindedir (G. 12).

Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa ve Bali Paşa Cami'lerini karşılaştırarak ilerleyecek olursak, alt pencereler düzeyinde, Hadım İbrahim Paşa ile Bali Paşa Cami'lerinin planları arasında önemli bir fark yoktur. Fakat düşey planda farklılık bulunmaktadır. Hadım İbrahim Paşa Camii'nde duvar payeleri, sekizgen strüktüre destek verirken, Bali Paşa Camii'nde duvarların alt bölümünde yer alan payelerin işlevi, mahfilleri taşımaktan öteye geçmemektedir. Burada pandantif kullanıldığı için kubbenin yükü duvarlara değil yapının köşelerine aktarılmıştır¹⁵. Bali Paşa Camii için akla gelen bir

14 Eyice, a.g.e., 1991, s. 517-518; Yüksel, a.g.e., 2004, s. 62.

15 Aptullah Kuran, *Mimar Sinan*, Ankara 1987, s. 95.

soru ise; mahfilleri taşımaktan başka bir görevleri olmayan bu ayakların neden bu kadar kalın inşa edilmiş olduğudur. Daha ince duvar parçaları ya da sütunlar da mahfilleri rahatlıkla taşıyabilirdi. Harim mekânının yanlara ve kuzeye doğru genişlemesi sonucunu getiren bu planlamanın, payelerin taşıyıcı konumda olmadığı durumda bile bilinçli olarak uygulandığı düşünülebilir (G. 13, G. 14).

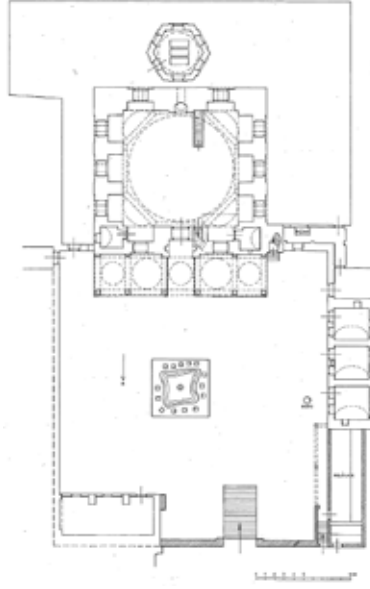


G. 13. Fatih Bali Paşa Camii, Harim Mekânı, Doğu Cephe (Ahmet Vefa Çobanoğlu, 2018)



G. 14. Fatih Bali Paşa Camii, Kuzey Cephe (Ahmet Vefa Çobanoğlu, 2018)

Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'ne benzer plan özelliğine sahip olmasıyla dikkat çeken yapılardan **Kilis Canbolat Tekke Camii**, bir süre Kilis Sancakbeyliği görevinde bulunan Kasım Bey'in oğlu ve 1550-51 yıllarında Kilis Sancakbeyi olan Canbolat Paşa tarafından 1553'te inşa ettirilmiştir. Canbolat Paşa, Tekke Camii'nin haziresindeki türbesinde gömülüdür¹⁶.



G. 15. Kilis Canbolat Paşa (Tekke) Camii, Plan (A. Dündar, 1999)

Yapı kesme taşla ve tek minareli inşa edilmiş olup tek kubbeyle örtülü kare planlı bir harime sahiptir. Yapının kuzey yönünde mukarnaslı sütun başlıklarına oturan sivri kemerli açıklıkların oluşturduğu beş gözlü bir son cemaat yeri, güneyinde ise türbe bulunmaktadır (G. 15, G. 16). Harim mekânı, iki katlı olarak düzenlemiş şekilde doğu ve batı cephelerde üçer, kuzey ve güney cephelerde ise ikişer adet pencereyle aydınlatılmaktadır. Pencereilerin iç ve dıştaki alınlıklarında, ayrıca son cemaat yeri pencere alınlıklarında lotus ve yuvarlak yapraklardan oluşan çiçek motifli çiniler kullanılmıştır. Beyaz zeminde mavi rengin hâkim olduğu çinilerde mor renk de dikkati çekmektedir¹⁷.

16 Abdülkadir Dündar, **Kilis'teki Osmanlı Devri Mimari Eserleri**, Ankara 1999, s. 17-18'de, kitabenin bulunması gereken yerde orijinal bir kitabe olmadığı, yakın zamana kadar boş duran bu yere üzerinde yapının adı ve 1552 olarak inşa tarihinin bulunduğu bir levha yerleştirdiği, yapının orijinal vakfiyesinin 1553 tarihli olmasının göz önünde bulundurulmasıyla da, yapının inşa tarihinin de 1553 olarak kabul edilebileceği belirtilmektedir. Ayrıca Canbolat Paşa için bkz. Metin Akis, "İ. Hakkı Konyalı Armağanına Katkı: Kilis Sancağında Canbolat Oğulları Ailesinin Yönetimi", **Şehirlerin Sevdalı İbrahim Hakkı Konyalı Armağanı**, Konya 2015, s. 392-393, 395, 397-398. İ. H. Konyalı Canbolat Paşa'nın 1571'deki Kıbrıs Seferi sırasında Magosa'da şehit olduğu ve buradaki türbeye defnedildiğini belirtmektedir. İ. H. Konyalı, **Abideleri ve Kitabeleri ile Kilis Tarihi**, İstanbul 1968, s. 460-461. Ancak belgelere göre Canbolat Paşa Kıbrıs Seferi'nden döndükten bir süre sonra Kilis'te vefat etmiş ve adına inşa ettirdiği caminin haziresindeki türbeye defnedilmiştir. Akis, **a.g.e.**, s. 397.

17 Gülümser Atasever, **Kilis'de Türk Mimari Eserleri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi



G. 16. Kilis Canbolat (Tekke) Camii (www.turab.org.tr)

Plan özelliklerine baktığımızda, kubbenin taşıma sistemi ve iç mekân organizasyonunun temelde Hadım İbrahim Paşa Camii'yle hemen hemen aynı olduğunu görmekteyiz. Ancak Canbolat Paşa Camii'nde mihrap duvarı Hadım İbrahim Paşa Camii'ndeki kadar ince değildir. Harim mekânında sekiz adet payenin her cephede ikişer tane yer almasıyla, payeler arasında kalan alanlar derin birer niş şeklinde düzenlenmiştir. Sivri kemerli bu nişler eşit genişlik ve yüksekliktedir. Kubbenin ağırlığı cephelerde görülen yüzeyel sivri kemerler ile bu payelere aktarılmaktadır. Kubbeye geçiş ögesi olarak da tromp kullanılmıştır. Ayrıca, kuzey duvarına, girişin sağında ve solundaki nişler içinden geçilerek ulaşılan birer köşe odasının konulmuş olması da planda dikkati çeken bir diğer özelliktir. Bu köşe odaları için, caminin adında geçen "tekke" kelimesiyle bir bağlantı kurulması ve buraların itikâf hücreleri olduğunu düşünmek mümkündür¹⁸ (G. 17).

Bölümü Türk Sanatı Kürsüsü Lisans Tezi, İstanbul 1969, s. 20-22; İnan, a.g.e., s. 8-11. Yapıda yer alan yazı ve bitkisel süslemeli çinilerin benzerleri Adana Ulu Camii türbesinde ve Halep Ulu Camii mihrap cephesinde de yer almaktadır. Osmanlı'nın Suriye'yi almasından sonra, Suriye atölyelerinde İznik ve İstanbul çinileri örnek alınarak üretim yapıldığı, morlu renkleriyle dikkat çeken bu çinilerin İznik etkisi taşımakla birlikte yerel üretimler olduklarından bahsedilmektedir. İnan, a.g.e., s. 13. Bu konudaki ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz. J. Raby, "Diyarbakır, a Rival to İznik", *İstanbul Mittelungen*, 27/28, Tübingen 1977-78, s. 439-459; Filiz Yenişehirlioğlu, "Les Revêtement de Ceramiques Dans Les Edifices Ottomans de Diyarbakır au XVI e Siecle", *Ars Turcica, Akten des VI. Inetrnalen Kongresses für Türksche Kunst*, Münih 1987, s. 368-393; Michael Meinecke, "Syrian Blue and White Tiles of the 9th/15th Century", *Damaszener Mittelungen*, 3, 1988, s. 203-214; Süreyya Eroğlu, "Kilis Tekke (Canpolat Paşa) Camisi'nin Mimarisi ve Süslemesi", **21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 25-27 Ekim 2017**, Antalya 2017, Bildiri kitabı baskıda.

18 Yapının kuzey köşelerinde yer alan itikâf hücrelerinin benzeri kullanımı ile ilgili olarak ayrıca bkz. M. Baha Tanman, "Hekimoğlu Ali Paşa Camii'ne İlişkin Bazı Gözlemler", *Aslanapa Armağanı*, İstanbul 1996, s. 254-262.



G. 17. Kilis Canbolat Paşa (Tekke) Camii, Harim Mekânı (www.ensonhaber.com)

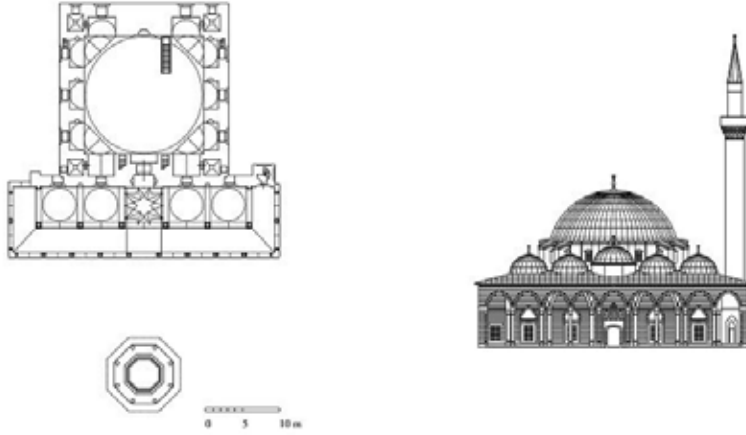
Diyarbakır'ın 13. Osmanlı Valisi ve Beylerbeyi olan, Sokollu ailesinden Kara Şahin Mustafa Paşa'nın oğlu Behram Paşa, Urfa Sancakbeyliği, Gazze Sancakbeyliği ve Diyarbakır Beylerbeyliği (muhtemelen 1564-1568/69 arası) yapmış, 1578 yılında da Halep Beylerbeyliği'ne tayin edilmiştir¹⁹. Bazı tarihi kaynaklara göre ise, Behram Paşa, 1579'da ikinci kez Diyarbakır Beylerbeyliği'nde bulunmuş, 1580 yılı civarında ise Halep'e tayin edilmiştir²⁰. Paşa vefat ettiğinde, Halep'te aynı isimle anılan camisinin güneyindeki türbeye defnedilmiştir²¹. Behram Paşa tarafından 1564-1572/73 yılları arasında yaptırılan **Diyarbakır Behram Paşa Camii** de, plan üzerinde ilk örneğimizi desteklemektedir²². Tamamen kesme taştan inşa edilmiş tek kubbeli ve tek minareli bir yapıdır. Caminin beden duvarlarından dışa taşkın olan beş gözlü son cemaat yerinin cephesi krem rengi ve siyah taşlarla alternatif olarak örülmüştür. Son cemaat yerini düz çatılı bir revak çevrelemektedir (G. 18, G. 19).

19 Şevket Beysanoğlu, **Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi Akkoyunlular'dan Cumhuriyet'e Kadar**, C. 2, Ankara 1996, s. 573; Meryem Kaçan Doğan, "XVI. Yüzyılda Halep'te Bir Osmanlı Vakfı: Behram Paşa Külliyesi", **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, İstanbul 2010, s. 2-3.

20 Necipoğlu, **a.g.e.**, s. 623.

21 Necipoğlu, **a.e.**, s. 623.

22 Aslanapa, **a.g.e.**, s. 238; B. Günkut, **Diyarbakır Tarihi**, Diyarbakır 1937, s. 121; Beysanoğlu, **a.g.e.**, s. 573; Necipoğlu, **a.g.e.**, s. 623.



G. 18. Diyarbakır Behram Paşa Camii Plan, Görünüş (Necipoğlu, 2013, www.archnet.com)

Kare planlı harimi örten kubbe, tromplarla geçişi sağlanan on altıgen bir kasnak üzerine oturmaktadır. Harimin doğu ve batı yönlerinde duvarlardan çıkıntılı olarak yerleştirilen payelerle oluşturulan üçer derin niş yer alır. Bu nişler güney ve kuzey duvarlarında mihrap ve taçkapı düzenlemesiyle ikiye düşmektedir²³. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nden farklı olarak payeler yapının dört duvarına konmuş, böylece mihrap cephesinde de nişler oluşturulmuştur²⁴. Bu yapıda, Fatih Bali Paşa Camii'nde gördüğümüz nişlerin üzerini bütünüyle kaplayan mahfilen ziyade, sadece ortadaki nişin üzerine denk gelecek şekilde mahfil yerleştirilmiştir. Bu suretle, mahfil burada payeleri bölmemekte, böylece payelerin taşıyıcı özellikleri devam etmektedir. Tromp kemerleri ve mahfil kemerleri de mukarnaslı bir düzenlemeyle duvar payelerine oturmaktadır (G. 17). Ayrıca nişlerin güney yönlerine birer de mihrap yerleştirilmiştir. Harimin alt duvarları da bütünüyle saz yaprakları, hatayi palmetler ve rozetlerden oluşan çinilerle kaplıdır²⁵ (G. 15).

23 Orhan Czemi Tuncer, **Diyarbakır Camileri**, Diyarbakır 1996, s. 145.

24 Kuran, **a.g.e.**, s. 96.

25 Necipoğlu, **a.g.e.**, s. 625; Raby, **a.g.e.**, s. 435-459; Yenişehirlioğlu, **a.g.e.**, s. 368-393; Meinecke, **a.g.e.**, s. 203-214.



G. 19. Diyarbakır, Behram Paşa Camii (www.flickr.com)

Silivrikapı'da kübik alt yapı tromplarının alt seviyesine kadar çıkarken Behram Paşa Camii'nde ise bu kübik alt yapı trompları da içine almaktadır. Behram Paşa Camii'nde, doğu ve batı duvarlarında, ortadaki nişlerin üzerine denk gelecek şekilde ve bu nişlerin derinliğince mahfiller yerleştirildiğini görmekteyiz (G. 20-22). Hadım İbrahim Paşa Camii'nde bu bölümler sivri kemerlerle bağlanmıştır ve duvarın düzenlenişi de farklıdır. Behram Paşa Camii'nde dikkatimizi çeken diğer bir özellik de, Canbolat Tekke Camii'nde sadece kuzey duvarında gördüğümüz köşe odalarının, burada güney duvarına da iki katlı olarak yerleştirilmiş olmasıdır. Bu köşe odaları, muhtemelen tasavvufi ibadetler için ayrılan mekânlar olmalıdır²⁶. Bu odalarla, kubbe yükünün duvarlara yayıldığı tromplu sistemde, köşenin duvarları kenetlemenin ötesinde bir işlevi olmadığı da ifade edilmiş olmaktadır²⁷. Mihrap duvarı da şimdiye kadar gördüğümüz örnekler içinde en kalın olanıdır. Bu güney duvarında oluşan nişlerin derinliği de buraya odaların yerleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Mihrap duvarındaki bu nişler sadece köşe odalarına geçiş için ya da harim mekânı içinde simetrik bir düzenleme yapma amacıyla plana dâhil edilmiş olmalıydılar (G. 21). Bu bölümler mihrap cephesinde yer aldığı için imamın önünde kalmaktadır, cemaat de buralarda namaz kılamayacağına göre namaz vakitleri dışında kullanılan mekânlar oldukları düşünülebilir.

Hakkında epey araştırma bulunan bu yapı için kaynaklarda çeşitli yorumlar da karşımıza çıkmaktadır. M. Sözen, ilk bakışta tek kubbeli basit bir yapı gibi görünen

26 Tanman, a.g.e., s. 254-262.

27 Kuran, a.g.e., s. 96.

cami için, tek kubbeli bir harim mekânının nasıl zenginleştirileceği konusunda güzel bir örnek olduğundan bahsetmektedir. Caminin ilk bakışta biraz basık görünmesini aksayan bir yön olarak değerlendirirken, duvar payelerinden elde edilen kemerli nişler ve bunların üzerindeki mahfillerin bu basıklığı giderdiğini belirtmektedir²⁸.



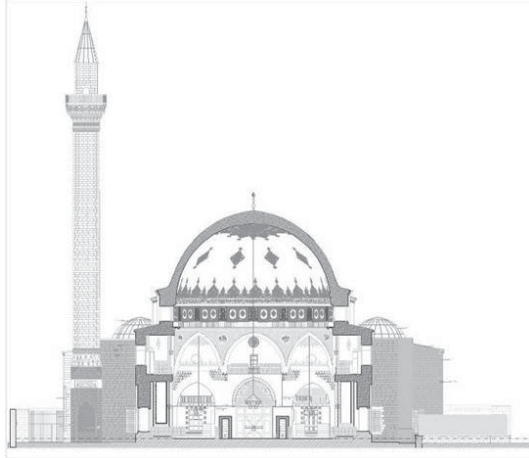
G. 20. Diyarbakır Behram Paşa Camii, Harim Mekânı (www.Pbase.com)

O. C. Tuncer ise çalışmasında Behram Paşa Camii planını Sinan'ın daha önce İstanbul'da iki yapıda denediğinden bahsetmekte, ilk örnek olarak Fatih Bali Paşa Camii'ni ve ikinci örnek olarak da Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'ni vermektedir. Bu iki plan için, arazi özelliklerinden doğan bazı farklılıklar dışında hemen hemen birbirlerinin eşi olduklarını söylemektedir. Ancak Tuncer'in Bali Paşa, Hadım İbrahim Paşa ve Behram Paşa Camii'lerini aynı plan üzerinde değerlendirmesi doğru gözükmemektedir.

²⁸ Metin Sözen, **Diyarbakır'da Türk Mimarisi**, İstanbul 1971, s. 87-89.



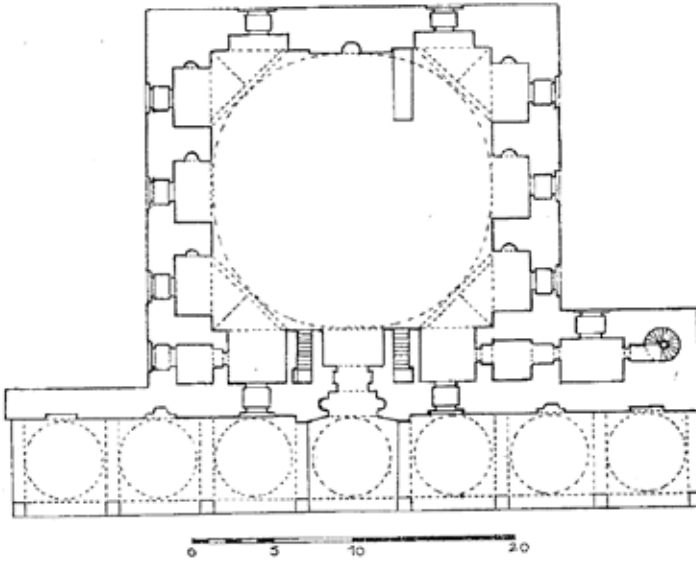
G. 21. Diyarbakır Behram Paşa Camii, Mihrap Cephesi (Selahattin Özeren, Mahfuz Ateş, 2018)



G. 22. Diyarbakır Behram Paşa Camii, Kesit (www.mimomimarlık.com)

Zira Bali Paşa Camii, her ne kadar temel planında bu yapılarla aynı olsa da üst örtüyü taşıma strüktürü farklıdır. Yapıyı doğu, batı ve kuzey yönlerde saran mahfiller, payelerin üst örtüyle olan ilişkisini kesmekte ve kubbe dört köşedeki pandantiflerle taşınmaktadır. Tuncer, bunlardan başka, Sinan'ın Behram Paşa Camii'nde niye bu planı uyguladığı üzerinde de durmaktadır. Tuncer'e göre, bu yapının yapıldığı tarihlerde Mimar Sinan İstanbul'da Mihrimah Sultan ve Haseki Sultan'ın yapılarıyla ilgilenmektedir. Bali Paşa, Mihrimah ve Haseki Sultanlardan sonraki sıralardadır ve

Mimar Sinan bu nedenle de sade ve ufak bir yapı planına ihtiyaç duymuş olabilir. Bali Paşa Camii'nin inşa tarihi olarak 1546 civarı kabul edildiğinde, Mimar Sinan aynı planı bazı değişikliklerle 1551'de İbrahim Paşa'nın Camii'nde de uygulamıştır. Behram Paşa ondan bir yapı istediğinde Sinan'ın işleri muhtemelen aynı yoğunlukta devam etmektedir ve daha önce Hadım İbrahim Paşa ve Bali Paşa Camii'lerinde dendiği planı biraz daha farklı özelliklerle düzenleyerek Diyarbakır'a göndermiş olabilir²⁹. Tuncer'in yukarıda değindiğimiz yorumları, Mimar Sinan'ın mevcut bir planı birkaç kere kullanmasına sebep olarak gösterilmekle beraber, esasında Sinan'ın bu planı iç mekân kuruluşundaki hangi soruyu çözümlmek ya da farklı bir iç mekân kurgusuna varmak adına yaptığı yolundaki sorulara cevap verememektedir.



G. 23. Tokat Ali Paşa Camii, Plan (O. Uysal, 1987)

29 Tuncer, a.g.e., 1996, s. 155-156.



G. 24. Tokat Ali Paşa Camii (www.mustafacambaz.com)

Tokat Ali Paşa Camii de plan özellikleri olarak bahsettiğimiz yapılara yakın özellikler göstermektedir³⁰. Caminin kuzeyinde yer alan türbede medfun olan Ali Paşa, mezar taşındaki kitabeğe göre 1572-73 senesinde vefat etmiştir. Caminin, mezar taşındaki tarih ve yapının mimari özellikleri açısından XVI. yüzyılın üçüncü çeyreğinde inşa edildiği ileri sürülmektedir³¹. S. Eyice, yerel bir kaynakta yayımlanmış bilgilere göre yapının 1572-73 tarihli Arapça bir vakfiyesi bulunduğunu, caminin kurucusunun da Ali Paşa olarak belirtildiğinden bahsetmektedir. Ancak, bazı ihtimaller ileri sürülse de yapının banisi olan Ali Paşa'nın kimliği tespit edilememiştir³². Ali Paşa Camii, kalın duvarlar üzerinde dıştan sekizgen, içten on altıgen bir kasağa oturan ve tromplarla geçişi sağlanan tek kubbeli bir yapıdır. Kuzey cephesinde sekiz sütunun taşıdığı sivri kemerlerle yedi gözlü bir son cemaat yerine sahiptir (G. 23, G. 24).

Caminin harim mekânının doğu ve batı duvarlarına yerleştirilen payelerle oluşturulan ve harim mekânına büyük kemerlerle açılan üçer tane, kuzey duvarında ise iki tane derin niş bu yapıda da dikkati çekmektedir (G. 25, G. 26). Diyarbakır Behram Paşa Camii'de olduğu gibi, ortadaki nişlerin üzerine gelecek şekilde, sivri kemer

30 Yalçın Yazıcı, Tokat'ta Osmanlı Devri Mimari Eserleri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk İslam Sanatı Kürsüsü Lisans Tezi, İstanbul 1966, s. 24-28; Ali Osman Uysal, "Tokat'taki Osmanlı Camileri", **Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu**, Ankara 1987, s. 351-352.

31 Uysal, a.g.e., s. 351-352; Nuri Seçgin, Tokat'taki Türk Mimari Eserleri, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk ve İslam Sanatları Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1993, s. 14.

32 Semavi Eyice, "Ali Paşa Camii", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 2, İstanbul 1989, s. 430; Seçgin, a.g.e., s. 14.

açıklıklı birer mahfil burada da yer almaktadır. Nişleri oluşturan duvar payelerinin durumundan anlaşıldığı üzere, payelerin üst örtüyü taşıma fonksiyonları bulunmaktadır. Hem trompların, hem de nişlerin üzerinde yer alan mahfillerin kemerleri, yine Diyarbakır Behram Paşa Camii'nde olduğu gibi mukarnaslı düzenlemelerle duvar payelerine oturmaktadır (G. 27).



G. 25. Tokat, Ali Paşa Camii, Harim Mekanı (Ayşe Denknalbant Çobanoğlu, 2017)



G. 26. Tokat Ali Paşa Camii, Doğu ve Kuzey Cepheler (Ayşe Denknalbant Çobanoğlu, 2017)

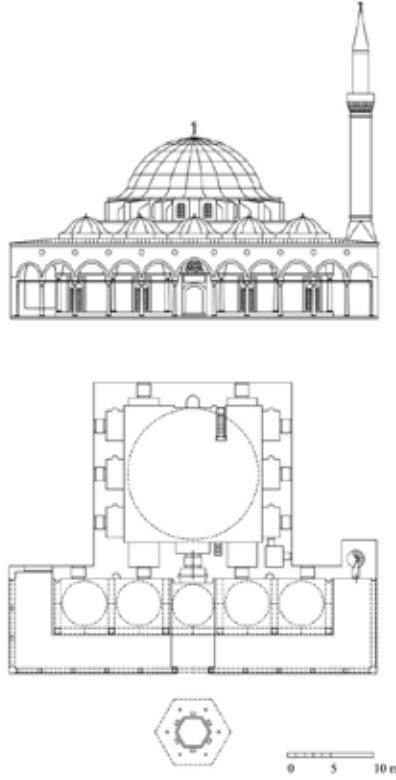


G. 27. Tokat Ali Paşa Camii, Batı Cephe (Ayşe Denkhalbant Çobanoğlu, 2017)

Bali Paşa Camii ile benzer düzenlemeyi ise **Kayseri Hacı (Doğancı) Ahmed Paşa Camii (Kurşunlu Camii)**'nde görmekteyiz. A. Gabriel, yapının banisinin Ahmet Paşa olduğunu ve doğrudan Mimar Sinan'ın inşa ettiği yapılar içinde olmasa bile, en azından planının onaylanması bakımından Mimar Sinan'la ilişkisi bulunduğunu söylemektedir³³. Ahmed Paşa, sarayda doğancıbaşı olarak yetiştirildikten sonra saray ahırlarının başı olmuş ve 1558'de Karaman Beylerbeyliği'ne atanmıştır. Görevleri bittiğinde İstanbul'a yerleşen paşanın Üsküdar civarında da eserleri vardır. Kendisi de Mimar Sinan'ın Üsküdar'da inşa ettiği türbesinde gömülmüştür. Hacı Ahmed Paşa, Kayseri'de banisi olduğu yapıları, burada Karaman Beylerbeyi olarak görev yaptığı dönemin anısı için inşa ettirmiş olmalıdır. Yapının vakfiyesi 1581-82 tarihli olduğu için caminin bu tarihte tamamlanmış olduğu düşünülse de, kitabesinde ebced hesabıyla verilen tarihi 1585-86'dır³⁴.

33 Albert L. Gabriel, **Monuments Turcs d'Anatolie**, Paris 1931, **Anadolu'da Türk Anıtları Kayseri**, Çev. M. Akif Tütenk, Haz. Faruk Yaman, Kayseri 2009, s. 120-121; Aslanapa, **a.g.e.**, s. 298; Alper Ertunga, **Kayseri Camileri**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Türk İslam Sanatı Kürsüsü Lisans Tezi, İstanbul 1974, s. 39-42.

34 Necipoğlu, **a.g.e.**, s. 607-608.



G. 28. Kayseri Hacı Ahmed Paşa Camii, Plan (G. Necipoğlu, 2013)

Çalışmaya dâhil ettiğimiz diğer yapılara benzer olarak Kayseri Hacı Ahmed Paşa Camii de kesme taşla inşa edilmiş ve kare planlı bir yapı olup üzeri pandantiflerle geçişi sağlanan tek kubbeyle örtülüdür. Ölçülerinin yüksek tutulduğu anlaşılan yapının hem kuzeybatı hem de kuzeydoğusunda minare olduğu bilgisi olmasına rağmen günümüzde yalnızca kuzeybatı yöndeki minare bulunmaktadır³⁵ (G. 28).

Yapının kuzey cephesinde altı adet sütunun taşıdığı sivri kemerlerle bölümlenmiş beş gözlü son cemaat yeri bulunmaktadır. İki yandan dışa taşkın olan son cemaat yeri, meyilli çatıya sahip bir revakla çevrelenmiştir (G. 29). Duvar payelerinin iç mekândaki çıkıntılarından dolayı, doğu ve batı duvarda üçer, kuzey duvarda ise iki tane derin niş oluşmuştur. Bu nişlerin üzerinde de tıpkı Bali Paşa Camii'nde olduğu gibi, nişlerin boyunca mahfiller yer almaktadır (G. 30). Mahfillerin nişlerin üzerindeki konumlanışı, yani payelerin üst örtüyle ilişkisinin kesilmiş olması, bize buradaki payelerin de taşıyıcı konumda olmadıklarını vurgulamakta, kubbe pandantiflere oturmaktadır (G. 31).

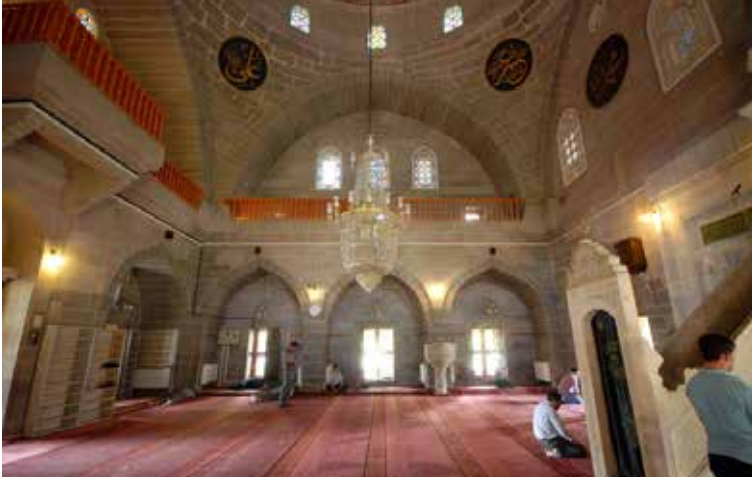
35 Ertunga, a.g.e., s. 40.



G. 29. Kayseri Hacı Ahmed Paşa Camii (www.kayseri.bel.tr)



G. 30. Kayseri Hacı Ahmed Paşa Camii, Harim Mekânı (www.kayseridenbiz.com)



G. 31. Kayseri Hacı Ahmed Paşa Camii, Batı Cephe (www.mustafacambaz.com)

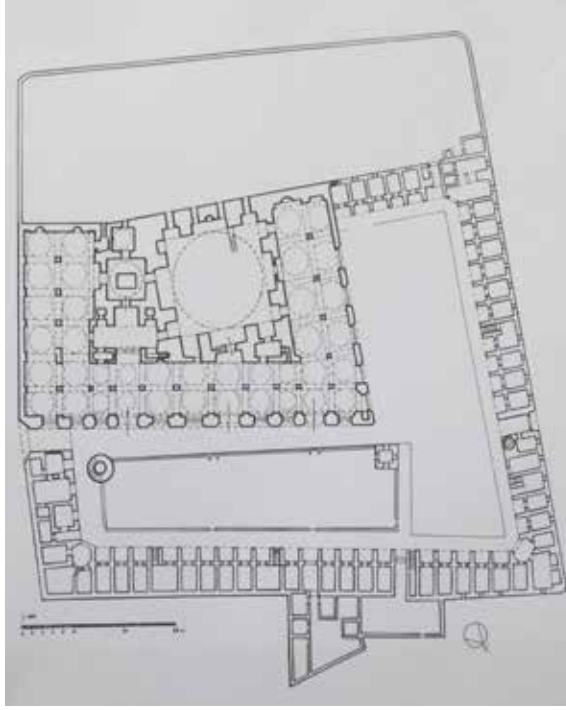
Çalışma konusu olarak ele aldığımız bu plan tipindeki yapılar, İstanbul ve Anadolu dışında, o dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun hâkim olduğu Bağdat ve Halep gibi eyalet merkezlerinde de karşımıza çıkması açısından da önemlidir. Yapıların görüldüğü 16. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren, bu eyalet merkezlerinde yapılarını inşa ettiren banilerin (belki de daha önceden bildikleri) ve Mimar Sinan'ın bu planı tercih ettikleri, hem Diyarbakır hem de Halep'teki iki yapının banisi olan Behram Paşa örneği düşünüldüğünde akla gelmektedir.

Bağdat Abdülkadir Geylani Camii, Kanuni'nin 1534'teki Irak Seferi sırasında Mimar Sinan'a Abdülkadir Geylani için inşa ettirdiği türbe, medrese ve imaretlerden oluşan külliye'nin bir parçasıdır³⁶. Cami ve türbe etrafı kubbeli revaklarla çevrili bir alanda yer almakta olup tekke, medrese ve imaret gibi yapılar ise camiyi çevreleyen avluya yerleştirilmiştir. Külliye'nin güneyinde geniş bir haziresi de bulunmaktadır³⁷. Caminin doğusunda ve camiyle birlikte planlanmış olan türbeyle cami arasında geçiş bulunmakta olup bu kapı harime, doğu yöndeki nişin içine açılmaktadır. Caminin harim mekânında yine sekiz kalın payenin duvarlardan çıkıntılı olarak yerleştirilmesi ile her cephede ortadakiler geniş iki yandakiler daha dar olmak üzere üçer niş meydana getirilmiştir (G. 32). Cami, tromplarla geçilen bir kubbe ile örtülüdür. Mihrap cephesi dışında, diğer üç yönde bu nişlerin üzerine mahfiller yerleştirilmiştir. Fatih Bali Paşa, ve Kayseri Hacı Ahmed Paşa Camii örneklerinde de olduğu gibi, bu mahfiller payelerin üst örtüyle bağlantısını kesmektedir; bu şekliyle de payelerin yine mahfilleri taşımaktan öte bir görevi olmadığı anlaşılmaktadır³⁸.

36 Abdüsselam Uluçam, "Bağdad'da Abdülkadir Geylanî (K. S.) Külliyesi", **Vakıflar Dergisi**, S. 20, Ankara 1988, s. 63; Abdüsselam Uluçam, **Irak'taki Türk Mimarî Eserleri**, Ankara 1989, s. 31.

37 Uluçam, **a.g.e.**, 1988, s. 64; Uluçam, **a.g.e.**, 1989, s. 32.

38 Uluçam, **a.g.e.**, 1988, s. 64-65; Uluçam, **a.g.e.**, 1989, s. 33-34. Uluçam, duvar payeleri üzerinde yer alan



G. 32. Bağdat Abdülkadir Geylani Camii Planı (A. Uluçam, 1989)

Halep Dukakinzade (Adiliye) Camii, Sultan I. Selim'in sadrazamlarından Dukakinzade Ahmed Paşa'nın oğlu Mehmed Paşa tarafından inşa ettirilmiştir. Mehmed Paşa 1551-1553 yılları arasında Halep Beylerbeyliği görevinde bulunmuştu³⁹. Araştırmacılar yapının inşa tarihi hakkında farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. Yapının vakfiyesi göz önüne alındığında inşasına 1556'da başlandığı ve Mehmed Paşa'nın ölümünden sonra 1565-66 yıllarında tamamlandığı görüşünün yanında⁴⁰, 1555, 1556 yıllarına da tarihlenmektedir⁴¹. Cami, etrafında inşa edilmiş dükkânlardan oluşan ticaret merkezinin güneyinde yer almaktadır. Şadırvanlı avludan geçilerek iki kademeli son cemaat yerine ulaşılmaktadır. Dıştaki son cemaat yeri mukarnaslı başlıklara sahip on sütunla taşınan sivri kemerli düzenlemeli olup içteki son cemaat yeri ise yine mukarnaslı başlıklara sahip beş sütunun taşıdığı sivri kemerli düzenlemelidir.

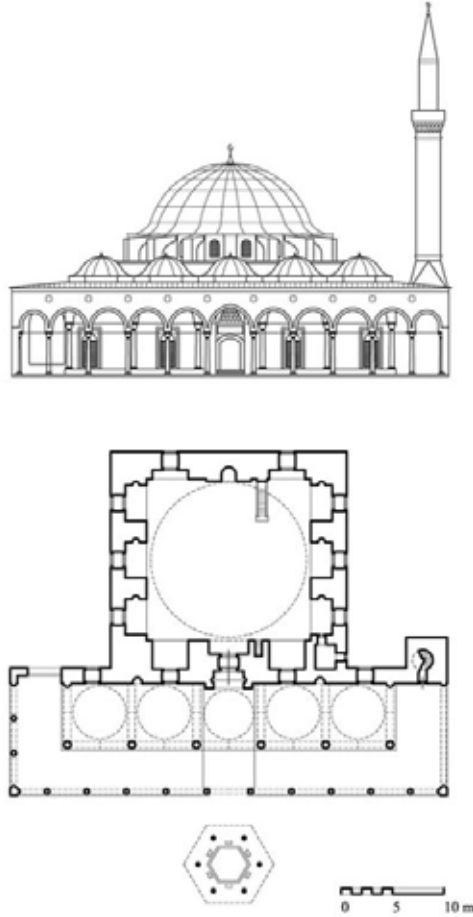
mafillerin düzenlerinin Fatih Bali Paşa Camii'nin benzeri olduğunu özellikle belirtmektedir.

39 A. Hadjar, **Historical Monuments of Aleppo**, Translated by Khaled Al-Jbaili, Aleppo 2006, s. 103; Kemal Hakan Tekin, Halep'teki Osmanlı Dönemi Dini Eserleri, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi, Kayseri 2008, s. 132.

40 Necipoğlu, **a.g.e.**, s. 634.

41 Çiğdem Kafesçioğlu, "In Image of Rûm: Ottoman Architectural Patronage In Sixteenth Century and Damascus", **Muqarnas**, V. 16, 1997, s. 71; L. Jasser, S. Khalaf, A. Sabbağ, A. Mamo, **Halep'te Osmanlı Döneminde İnşa ve Tadil Edilen Mimari Eserlerin Envanteri**, Ed. Ahmet Özpay, H. İbrahim Yakar, Gaziantep 2010, s. 22.

Minare, caminin kuzeybatı köşesinde yer almaktadır (G. 33, G. 34). Çift renkli taş örgülü taçkapıdan ulaşılan harim mekânını mukarnas dolgulu tromplarla geçişi sağlanan bir kubbe örtmektedir. Caminin harim mekânında, kuzey, doğu ve batı cephe-lerine duvarlardan taşkın olarak yerleştirilmiş olan payeler, bu yönlerde üçer adet, kuzey yönde ise iki adet sivri kemerli derin niş oluşmasını sağlamıştır (G. 35). Duvar payeleri, kubbeye kadar yükselmekte olup üzerlerinde payelerin taşıyıcı durumunu engelleyecek şekilde mahfil düzenlemesine yer verilmemiştir. Bu durumuyla da payelerin taşıyıcı özelliklerinin mevcut olduğu görülmektedir. Nişlerin namazlarda da kullanılabilmesi için güney yüzlerine açılmış mihraplar bulunmaktadır. Ayrıca nişle- rin içinde, üzerlerinde sivri kemerli çini alınlıklar bulunan dikdörtgen açıklıklı pen- cereler yer almaktadır (G. 36, G. 37).



G. 33. Halep Dukakinzade (Adiliye) Camii, Görünüş ve Plan (G. Necipoğlu, 2013)



G. 34. Halep Dukakinzade Camii (Ayşe Denkhalbant obanoğlu, 2007)



G. 35. Halep Dukakinzade Camii, Harim Mekânı (Ayşe Denkhalbant obanoğlu, 2007)



G. 36. Halep Dukakinzade (Adiliye) Camii, Batı Cephe (Ayşe Denknalbant Çobanoğlu, 2007)



G. 37. Halep Dukakinzade Camii, Kuzey Cephe (Ayşe Denknalbant Çobanoğlu, 2007)

Halep Behram (Behramiye) Paşa Camii, yukarıda bahsettiğimiz Diyarbakır'da kendi adıyla anılan caminin de banisi olan Behram Paşa tarafından, 1580'de Halep valisi olmasından sonra, 1580-1583 yıllarında inşa ettirilmiştir⁴². Yapının avlu cephesi kapalı çarşıya bakmakta olup etrafında ticaret merkezi olarak dükkânlar bulunmaktadır. Diğer cepheleri, şehir dokusunu meydana getiren dar sokaklar ile çevrelen-

42 Hadjar, a.g.e., s. 135; Tekin, a.g.e., s. 65, 158; Necipoğlu, a.g.e., s. 623; Kafescioğlu, a.g.e., s. 72; Jasser, Khalaf, Sabbağ, Mamo, a.g.e., s. 44. Behram Paşa'nın 1578 yılında Halep'e tayin edildiği yönünde de bilgi

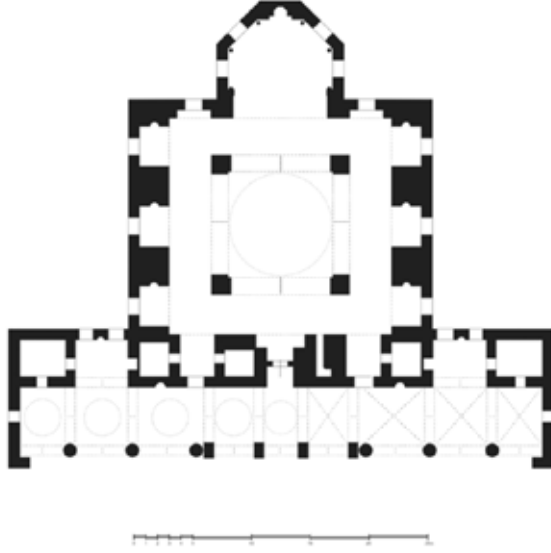
miştir. Şadırvanlı avludan geçilerek ulaşılan yapının altı sütun ve dört ayak tarafından taşınan on gözlü son cemaat yeri bulunmaktadır (G. 38, G. 39). Cami, kare planlı harimi örten tek kubbeye sahipken, bu kubbe 1821 yılında yıkılmış, 1860'ta bunun yerine dört kare ayak üzerinde taşınan bir kubbe inşa edilmiştir⁴³. Mihrap bölümünün oldukça geniş ve dışa taşkın bir şekilde planlanması konu aldığımız diğer yapılardan farklı olmakla birlikte, kare planlı harimde duvar payeleri ile elde edilen doğu ve batıda üçer, kuzey yönde ise iki adet sivri kemerli derin nişle oluşturulan düzenleme benzer özelliktedir (G. 40). Nişlerin içinde, pencere alınlığı olarak kullanılan çiniler natüralist üsluptadır. Bu yapıda da üst katta mahfil düzenlemesi görülmektedir. Diğer örneklerde (Diyarbakır, Tokat) olduğu gibi, mahfiller ortadaki nişlerin üzerinde yer almıştır. Harim mekânını üç yönden saran mahfiller, farklı bir düzenleme olarak, iç mekâna bir sütunun taşıdığı iki sivri kemerle açılmaktadır (G. 41, G. 42). Duvar payelerinin üst örtüyle olan ilişkisi takip edildiğinde, mahfil düzenlemesinin payeleri kesmediği, böylece payelerin üst örtüye destek fonksiyonlarının devam ettiği tespit edilebilmektedir.



G. 38. Halep Behram Paşa Camii, (Ayşe Denkhalbant Çobanoğlu, 2007)

bulunmaktadır. Kaçan Doğan, **a.g.e.**, s. 2-3.

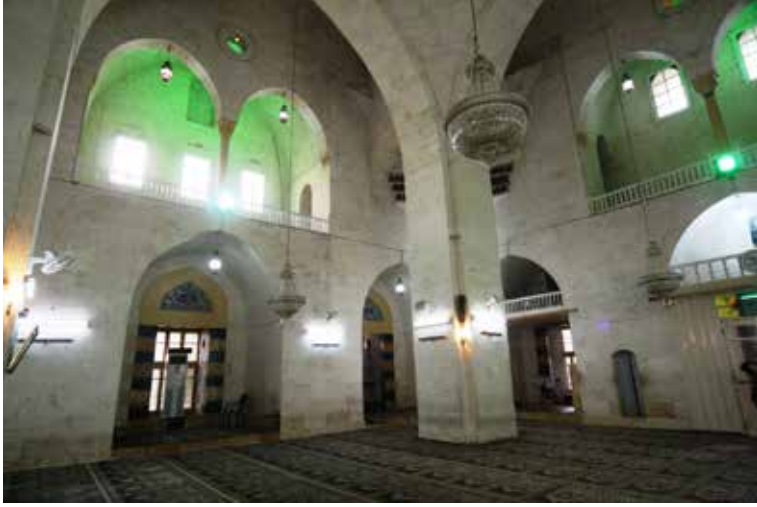
43 L. Jasser, S. Khalaf, A. Sabbağ, A. Mamo, **a.g.e.**, s. 44.



G. 39. Halep Behram Paşa Camii, Plan (K. H. Tekin, 2008)



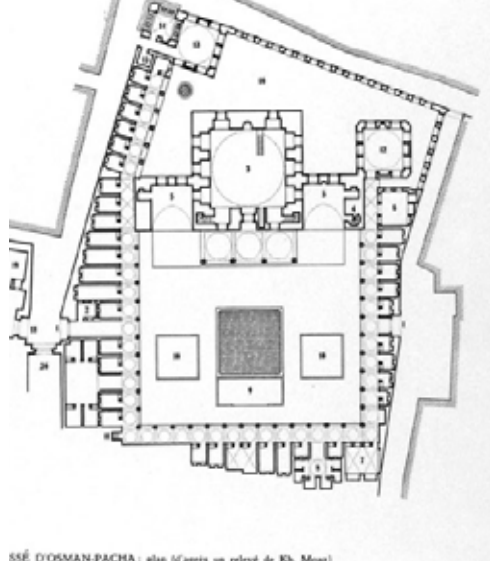
G. 40. Halep Behram Paşa Camii, Mihrap ve Doğu cepheleri (Ayşe Denknalbant Çobanoğlu, 2007)



G. 41. Halep Behram Paşa Camii, Harim Mekânı (Ayşe Denknlbant Çobanoğlu, 2007)



G. 42. Halep Behram Paşa Camii, Batı Cephe (Ayşe Denknlbant Çobanoğlu, 2007)



G. 43. Halep Osman Paşa Camii, Plan (K. H. Tekin, 2008)



G. 44. Halep Osman Paşa Camii (Ayşe Denknlbant Çobanoğlu, 2007)



G. 45. Halep Osman Paşa Camii, Doğu Cephe (Ayşe Denknlbant Çobanoğlu, 2007)

Değerlendirme

Çalışmaya konu edindiğimiz yapılar, Mimar Sinan'ın Mimarbaşı olduğu dönem içindedir ve ele aldığımız örneklerden anladığımız kadarıyla bu plan tipine sahip yapılar 16. yüzyılın ortalarında belirip, bu yüzyılın sonuna kadar kendilerine uygulama alanı bulurlar⁴⁴. Bu plan tipinde, kare planlı yapıların harim mekânında, doğu, batı, kuzey ve bazı örneklerde de güney duvarlarında payeler kullanılmasıyla meydana getirilen derin nişlerin iç mekânda sağladığı yanlara açılma ve genişlik göze çarpmaktadır. Kare planlı bu yapıların üst örtüsü olarak kullanılan kubbelere bazı örneklerde içleri mukarnaslı ya da istiridye yivli tromplarla, bazılarında da pandantiflerle geçilmektedir. Sözü ettiğimiz hemen hemen bütün yapıların, bazılarında köşe odası yer alması, bazılarında iç mekândaki niş sayıları gibi farklılıklar dışında yatayda planı aynı görülmektedir. Ancak düşeyde bu durum, kubbenin sekiz destekli şema ya da tromp-pandantif tarafından taşınma alternatifleriyle farklılık arz etmektedir. Bu durumda ele aldığımız yapılardaki uygulamayı, planın yatayda aynı, ancak düşeyde farklı olması sebebiyle iki gruba ayırmak mümkün görünmektedir. Metinde kronolojik olarak verilmeye çalışılan yapıların bu iki varyasyon düşünülerek değerlendirilmesi yapılabilir. İlk gruptaki yapılar, hem harim mekânında duvarlarda kullanılan payeler sayesinde oluşan derin nişlerle iç mekân algısında genişleme yo-

44 Bu plan tipinin XVIII-XIX. yüzyıllara ait örnekleri İstanbul ve Anadolu dışında birkaç örnekte daha uygulanmış olarak görülmektedir. Bu örnekler, Halep'te XVIII. yüzyıl yapısı olan Vezir Osman Paşa Camii, (bkz. Meral Ferlibaş Bayrak, "Halep'te XVIII. Yüzyıla Ait Bir Vakıf Örneği: Vezir Osman Paşa Külliyesi", **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi**, S. 22, İstanbul 2010, s. 27-84; Tekin, **a.g.e.**, s. 246-262. (G. 43-45); Osmanlı döneminde Halep'te inşa edilen son cami olan 1899 tarihli Zeki Paşa Camii, (bkz. L. Jasser, S. Khalaf, A. Sabbağ, A. Mamo, **a.g.e.**, s. 134-135; Tekin, **a.g.e.**, s. 289-296) olarak karşımıza çıkmaktadır.

lunda bir adım olmuş, hem de kubbenin bu payelerin oluşturduğu sekizgen şemayı kullanması sonucunda sekiz destekli yapılar içinde de değerlendirilebilir konuma gelmişlerdir. Bu yapılarda harim mekânındaki payelerin üst örtüyle ilişkisini kesecek bir uygulamaya gidilmemiştir. Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii (1551), sekiz destekli şemanın değil, ancak payelerin iç mekândan böyle algılanıp hem nişler oluşturması hem de kubbenin sekiz destekle taşınan bir strüktür haline gelmesi yolundaki ilk örnektir. Kilis Canbolat Paşa Camii (1553), Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'ne çok yakın bir tarihte karşımıza çıkmaktadır. Plan aynı gibi görünmekle birlikte, kuzey cephede iki köşeye yerleştirilen köşe odaları, harim mekânında payelerle sağlanan nişlerin eşit geniş ve yükseklikte olması gibi noktalarla Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nden farklı özellikler de göstermektedir. Diyarbakır Behram Paşa Camii (1564-73)'nde sözünü ettiğimiz plan üzerinde, yine yapıya özgü bazı uygulamalar ve düzenlemelerle karşılaşılmaktadır. Harim mekânındaki payelerin oluşturduğu nişlerin üzerine küçük birer mahfil yerleştirilmesi farklı bir özellik olarak bu yapıda dikkatimizi çekmektedir. Ancak buradaki mahfiller payelerin üst örtüyle olan ilişkisini kesmeyecek şekilde taşıyıcıların aralarına yerleştirilmiş olup aralarının kemerlerle bağlanması suretiyle sekizgen strüktürü yine desteklemektedir. Ayrıca, mihrap cephesindekiler iki katlı olmak üzere, yapının dört köşesine yerleştirilen odalar (itikâf hücreleri) da, yapının kuvvetli strüktürüne işaret eden unsurlardır. Bunlardan başka, o dönemde Osmanlı'nın yönetimindeki eyaletlerden Halep'te 1565-66 yıllarında inşa edilen Dukakinzade (Adiliye) Camii de, plan üzerinde bu gruptaki yapılar arasındadır. Tokat Ali Paşa Camii (XVI. yüzyıl üçüncü çeyreği-1572) sözünü ettiğimiz planda ve bu grup içinde değerlendirilen yapılardan biri olup nişlerin üzerindeki mahfil düzenlemesi açısından da Diyarbakır Behram Paşa Camii'ne benzemektedir. Diyarbakır Behram Paşa Camii'ni inşa ettiren Behram Paşa'nın Halep'te yine banisi olduğu Behramiye Camii (1580-83) de payelerin sağladığı niş alanları ve üzerlerindeki mahfilli düzenlemeleriyle bu grup içindeki bir diğer örnektir. Behram Paşa'nın daha önce gördüğü ve benimsediği Halep Dukakinzade (Adiliye) Camii'nin plan kuruluşunu, önce Diyarbakır'da, daha sonra ise Halep'te inşa ettirdiği iki yapısında da, sipariş ederken tercih etmiş olabileceği akla gelmektedir.

İkinci grup olarak bahsedebileceğimiz yapılardan Fatih Bali Paşa Camii, yapılış tarihi 1546 olarak kabul edildiğinde, ele aldığımız örnekler içinde en erken tarihli yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yapıda az önce belirttiğimiz yataydaki plan benzerliği devam etmekte, ancak harim mekânında payelerle oluşturulan nişlerin üzerinde boylu boyunca yer alan mahfiller payelerin üst örtüyle olan ilişkisini kesmektedir. Böylece, ilk grup içinde bahsettiğimiz yapılardan farklı olarak payelerin sekizgen strüktürü destekleme fonksiyonları bulunmamaktadır. Harim mekânındaki nişlerin içeride sağladığı genişlik hissi, nişlerin üzerinde yer alan mahfillerce de vurgulanmakta, bu suretle harim mekânı basık bir izlenim yaratmamaktadır. Kay-

seri Hacı Ahmed Paşa Camii'nde (1585-86) de benzer olarak harim mekânındaki payelerin aralarında oluşan derin nişlerin üzerinde yer alan mahfil düzenlemele-ri, payelerin yapının üst örtüsüyle olan ilişkisini kesmiş, bunların yalnızca harim mekânındaki farklı bir düzenleme unsuru konumunda olmalarını sağlamışlardır. Kayseri Hacı Ahmed Paşa Camii'nin bu grup içinde değerlendirilen planı için de, yine bir süre Halep'te görev yapmış olan banisinin, Dukakinzade ve Behramiye Camii'lerini görerek, Kayseri'de benzer bir yapı yaptırma isteğinin oluştuğu düşünülebilir. Anadolu dışında, yine döneminde Osmanlı'nın hâkim olduğu topraklardan Bağdat'ta Abdülkadir Geylani Camii (1534), etrafındaki yapılar topluluğu içinde, türbeyle bağlantılı bir konumda olup harim mekânı düzenlemesi ve üst örtünün taşınması strüktürü açısından ikinci grup olarak belirttiğimiz yapılarla paralellik göstermektedir.

Sonuç olarak yukarıda da vurguladığımız gibi, çalışmada ele aldığımız yapılar 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, birbirlerine oldukça yakın tarihlerde, hatta bazen aynı baniye sahip olarak inşa edilmişlerdir. Yapılardan bazılarının Mimar Sinan'ın tezkirelerinde isimlerinin zikredilmesiyle doğrudan ona mal edilen yapılar olmasının yanında, bazılarının da onun Mimarbaşı olduğu bu dönemde, eldeki mevcut plana göre değerlendirilerek inşa edildikleri tahmin edilmektedir. Yapıların planlarının yatayda benzer olması, bazen bütün örneklerin aynı plana dâhil oldukları yönünde değerlendirilmelerine neden olmuş, ancak taşıyıcı strüktür açısından değerlendirildiklerinde farkları ortaya konmuştur. Kabaca bakıldığında aynı gibi görünen bu plan tipinin, iki varyasyon altında incelenmesine yol açan sekiz destekli strüktür uygulanması ya da uygulanmaması dışında, aslında, bazen yapıların konumlanışına göre daha yüksek bir kübik gövdeye sahip olması (Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii, Kayseri Hacı Ahmed Paşa Camii), bazılarında ihtiyaca binaen köşe odalarının yerleştirilmesi (Kilis Canbolat Paşa Camii ve Diyarbakır Behram Paşa Camii) gibi özelliklerle de karşımıza çıkması, elde bulunan planın, her ihtiyaç hâsil olduğunda aynen uygulanmadığı, yapıların özelinde onlara uygun çözümlerin üretildiğine de işaret etmektedir. Böylece, kubbenin taşınma strüktürü bakımından iki değişik çözümle uygulanan bu plan, hem harim mekânın her yöne genişlemesi suretiyle farklı bir sonucu daha getirmiş, hem yapıların özellerinde uygulanan çözümler itibariyle kendi içinde farklı özellikler de geliştirmiştir. Çok çeşitli ve yetkin örneklerle dolu 16. yüzyıl Osmanlı Mimarlığı içinde bu yapılar belki küçük bir grup gibi görünse de, Mimar Sinan'ın (ve belki Mimarbaşı olduğu dönemin yetiştirdiği mimarların da) geliştirdikleri bir plan üzerinde fikri sabit kalmayıp, her yapıya uygun çözüm üretme ve sonsuz bir arayış heyecanıyla yapıları hayata geçirdiklerini düşünmeyi mümkün kılmakta ve bu konuda örnek olmaktadır.

Kaynakça/References

- AKÇIL HARMANKAYA, N. Çiçek, *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk İslam Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 2017.
- AKÇIL HARMANKAYA, N. Çiçek, *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm*, İstanbul 2018.
- AKİS, Metin, “İ. Hakkı Konyalı Armağanına Katkı: Kilis Sancağında Canbolat Oğulları Ailesinin Yönetimi”, *Şehirlerin Sevdalı İbrahim Hakkı Konyalı Armağanı*, Konya 2015, s. 391-404.
- ALTUN, Ara, *Ortaçağ Türk Mimarisinin Anahatları İçin Bir Özet*, İstanbul 1988.
- ASLANAPA, Oktay, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul 1986.
- ATASEVER, Gülümser, *Kilis’de Türk Mimari Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Türk Sanatı Kürsüsü Lisans Tezi, İstanbul 1969.
- BATUR, Selçuk, “Osmanlı Camilerinde Sekizgen Ayak Şemasının Gelişmesi Üzerine”, *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, I, İstanbul 1968, s. 139-163.
- BAYRAK, Meral FERLİBAŞ, “Halep’te XVIII. Yüzyıla Ait Bir Vakıf Örneği: Vezir Osman Paşa Külliyesi”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S. 22, İstanbul 2010, s. 27-84.
- BEYSANOĞLU, Şevket, *Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi Akkoyunlular’dan Cumhuriyet’e Kadar*, C. 2, Ankara 1996.
- CEZAR, Mustafa, “Türk Mimarisinde Kubbe”, *Türkiyemiz*, C. IX, S. 27, Ankara 1979, s. 32-38.
- DÜNDAR, Abdülkadir, *Kilis’teki Osmanlı Devri Mimari Eserleri*, Ankara 1999.
- ERDOĞAN, Meryem KAÇAN, “XVI. Yüzyılda Halep’te Bir Osmanlı Vakfı: Behram Paşa Külliyesi”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S. 22, İstanbul 2010, s. 1-26.
- EROĞLU, Süreyya, “Kilis Tekke (Canpolat Paşa) Camisi’nin Mimarisi ve Süslemesi”, **21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu 25-27 Ekim 2017**, Antalya 2017 (Bildiri kitabı baskıda).
- ERTUNGA, Alper, *Kayseri Camileri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Türk İslam Sanatı Kürsüsü Lisans Tezi, İstanbul 1974.
- ERZİ İhsan, *Camilerimiz Ansiklopedisi*, C. 1, İstanbul 1987.
- ESİN, Emel, “Türk Kubbesi (Gök-Türklerden Selçuklulara Kadar)”, *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, C. 3, Ankara 1971, s. 158-182.
- EYİCE, Semavi, “Ali Paşa Camii”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul 1989, s. 430-431.
- EYİCE, Semavi, “İstanbul’da Bali Paşa Camii ve Mimar Sinan”, *Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu’na Armağan*, İstanbul 1991, s. 507-524.
- EYİCE Semavi, “Bali Paşa Camii”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul 1994, s. 27-28.
- EYİCE, Semavi, “İbrahim Paşa Külliyesi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 21, İstanbul 2000, s. 341-343.
- GABRIEL, Albert L., *Monuments Turcs d’Anatolie*, Paris 1931, *Anadolu’da Türk Anıtları Kayseri*, Çev. M. Akif Tütenk, Haz. Faruk Yaman, Kayseri 2009.
- GÜNKUT, B., *Diyarbakır Tarihi*, Diyarbakır 1937.
- HADJAR, A., *Historical Monuments of Aleppo*, Translated by Khaled Al-Jbaili, Aleppo 2006.

- İŞMEN, Duran, Hadım İbrahim Paşa Külliyesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Mezuniyet Tezi, İstanbul 1966.
- JASSER Lamia; KHALAF, Salem; SABBAĞ, Abbas; MAMO, Adnan, **Halep'te Osmanlı Döneminde İnşa ve Tadil Edilen Mimari Eserlerin Envanteri**, Ed. Ahmet Özpay, H. İbrahim Yakar, Gaziantep 2010.
- KAFESÇİOĞLU, Çiğdem, "In Image of Rûm: Ottoman Architectural Patronage in Sixteenth Century and Damascus", **Muqarnas**, V. 16, 1997, s. 70-96.
- KAZAN, Hilal, "İstanbul'da Bâli Paşa Vakfiyesi ve Yeni Bilgiler", **Vakıflar Dergisi**, S. 29, Ankara 2005, s. 55-75.
- KONYALI, İbrahim Hakkı, **Abideleri ve Kitabeleri ile Kilis Tarihi**, İstanbul 1968.
- KUBAN, Doğan, **Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekan Teşekkülü (Rönesansla Bir Mukayese)**, İstanbul 1958.
- KURAN, Aptullah, **Mimar Sinan**, Ankara 1987.
- MEINECKE, Michael, "Syrian Blue and White Tiles of the 9th/15th Century", **Damaszener Mitteilungen**, 3, 1988, s. 203-214.
- MÜLAYİM, Selçuk, "Kubbe", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 26, Ankara 2002, s. 300-303.
- NECİPOĞLU, Gülru, **Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür**, İstanbul 2013.
- OKÇUOĞLU, Tarkan, Anadolu Selçuklu Mescitlerinde Kubbeye Geçiş Alanının Değerlendirilmesi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1995.
- OKÇUOĞLU, Tarkan, "Hadım İbrahim Paşa Camii", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, C. 3, İstanbul 1994, s. 490-491.
- ÖNKAL, Hakkı, **Anadolu Selçuklu Türbeleri**, İstanbul 2015.
- RABY, J., "Diyarbakır, a Rival to İznik", **İstanbul Mittelungen**, 27/28, Tübingen, 1977-78, s. 439-459.
- SEÇGİN, Nuri, Tokat'taki Türk Mimari Eserleri, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk ve İslam Sanatları Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1993.
- SÖZEN, Metin, **Diyarbakır'da Türk Mimarisi**, İstanbul 1971.
- TANMAN, M. Baha, "Hekimoğlu Ali Paşa Camii'ne İlişkin Bazı Gözlemler", **Aslanapa Armağanı**, İstanbul 1996, s. 253-280.
- TEKİN, Kemal Hakan, Halep'teki Osmanlı Dönemi Dini Eserleri, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi, Kayseri 2008.
- TUNCER, Orhan Cezmi, "Batıda Merkezi Kubbe ve Koca Sinan'ın Mekân Kavramı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S. 12, İstanbul 1983, s. 149-160.
- TUNCER, Orhan Cezmi, **Diyarbakır Camileri Mukarnas Geometri Orantı**, Diyarbakır 1996.
- ULUÇAM, Abdüsselam, "Bağdad'da Abdülkadir Geylanî (K. S.) Külliyesi", **Vakıflar Dergisi**, S. 20, Ankara 1988, s. 63-84.
- ULUÇAM, Abdüsselam, **Irak'taki Türk Mimari Eserleri**, Ankara 1989.
- UYŞAL, Ali Osman, "Tokat'taki Osmanlı Camileri", **Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu**, Ankara 1987, s. 313-364.

- YAZICI, Yalçın, Tokat'ta Osmanlı Devri Mimari Eserleri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk İslam Sanatı Kürsüsü Lisans Tezi, İstanbul 1966.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz, "Les Revetement de Ceramiques Dans Les Edifices Ottomans de Diyarbakır au XVI e Siecle", **Ars Turcica, Akten des VI. Inetrnalen Kongresses für Türksche Kunst**, Münih 1987, s. 368-393.
- YETKİN, Suut Kemal, "Beylikler Devri Mimarisinin Klasik Osmanlı Sanatını Hazırlayışı", **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. 4, S. 3, Ankara 1955, s. 39-43.
- YETKİN, Şerare, "İstanbul Silivrikapı'daki Hadım İbrahim Paşa Camii'nin Çinilerindeki Özellikler", **Sanat Tarihi Yıllığı**, S. 13, İstanbul 1988, s. 199-211.
- YÜKSEL, Aydın, **Osmanlı Mimarisi: II. Bayezid, Yavuz Selim Devri**, İstanbul 1983.
- YÜKSEL, İ. Aydın, **Osmanlı Mimarisinde Kânûnî Sultan Süleyman Devri (926-974/1520-1566) İstanbul**, C. VI, Ankara 2004.



Op Art Sanatının Modaya Yansımaları ve Örnek Bir Uygulama

Ali Osman Elmas* , Nurdan Kumaş Şenol** 

Öz

20. yüzyılın soyut sanat akımlarından olan Op Art 1960'lı yıllarda Avrupa'da ortaya çıkarak uluslararası sanat ortamında yaygınlaşmıştır. Sanatın temel özelliği, iki boyutlu bir yüzeyde üç boyut etkisi yaparak algıda yanılgılar yaratmasıdır. Op Art genellikle resimlerin etrafında hareket ederek keşfedilebilen ve harekete geçirebilen optik etkiler üzerine tasarlanmıştır. Cetvel, gönye ve pergel kullanımının çizim için büyük önem arz etmiş olması ise bu biçimleme sanatını bilimle buluşturmuştur. Op Art, geometri ve matematiği estetikle birleştiren ve soyut resim alanı içinden türeyen; video, grafik, heykel ve moda gibi sanatsal alanların bünyesinde kendini geliştirmeye devam etmiştir. Bu çalışmada Op Art sanatından etkilenen moda tasarımcılarının tasarımları incelenecek ve özgün tasarım örnekleri verilecektir.

Anahtar Kelimeler

Op Art Sanat • Moda • Moda Tasarımı

The Fashionable Reflections of Op Art and a Sample Application

Abstract

Op art, from the abstract art movements of the 20th century, has emerged in Europe in the 1960s and is widespread in the international art environment. The basic feature of art is that it creates illusions in the mind by making three dimensions on a two-dimensional surface. Op art is often designed on optical effects that can be explored and triggered by moving around the pictures. The use of the ruler, Miter and Pergel is of great importance for drawing, and it combines the art of this format with science. In other words, the Op art, which was born within the art of abstract painting combining graphics, digital and fashion art genres. In this study, the designs of fashion designers affected by Op Art Art will be examined and the original design examples are given ayers.

Keywords

Op Art Sanat • Fashion • Fashion Design

* **Sorumlu Yazar:** Ali Osman Elmas (Öğr. Gör.), Giresun Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, Tasarım Bölümü, Giresun, Türkiye. Eposta: aloselalose@gmail.com.

** Nurdan Kumaş Şenol (Öğr. Gör.), Giresun Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, Tasarım Bölümü, Giresun, Türkiye. Eposta: gazi-moda@hotmail.com

Atf: ELMAS, Ali Osman; KUMAŞ ŞENOL, Nurdan, "Op Art Sanatının Modaya Yansımaları ve Örnek Bir Uygulama", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 141-162. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0006>

Giriş

Op Art diğer bir deyişle optik sanat Amerika ve Avrupa’da 1960’lı yıllarda ortaya çıkan ve gözün optik kısmında yanılısamayı amaçlayan bir sanat akımıdır. Geometrik ve soyut nitelikte olan Op Art’ta optik yanıltma, resimde hareketlilik etkisi yaratır.

“Hareket yanılısaması, ışık ve optik mekân bu akımda yeni değerler olarak sunulmuştur. Renklerin, biçimlerin, çizgilerin görsel etkiler yaratmak amacıyla sistematik araştırılması, görsel etkinin her bireyin gözünde algılama mekanizması yoluyla aynı biçimde oluşması ve yapıtın kavraması için seyircinin belli bir kültürel birikime gereksinimi olmayışı optik sanatın temel görüşünü belirlemektedir.”¹

Times dergisinin 1964 yılında yayınlanan bir makalesinde Op Art terimi ilk kez yeni bir sanat üslubu olarak tanımlanmıştır. Bu makalede “Göz aldanmalarıyla uğraşan ve adeta bununla oynayan yeni bir optik sanat akımı doğuyor. Bir optometri uzmanının kâbusu olabilecek tüm bileşenleri kullanan görsel araştırmacıların yapıtları gerçekten cezbedici, göz alıcı ve göz yakıcı.” olarak bahsedilen terim daha sonra, yanılısama ve optik efektler kullanarak izleyici üzerinde psikofizyolojik etkiler yaratan tüm eserler için kullanılmaya başlanmıştır.² Op Sanat, “Doğru ve eğri çizgilerin, ya da geometrik şekillerin çoğun yanıltıcı bir etki uyandıracak şekilde (sözgelimi bir hareket etkisi) kullanılmasıyla belirginleşen, nesnel olmayan (nonobjektive) bir sanat eğilimi”dir.³

“Amacı görsel ikilikten yararlanarak retinayı güçlü biçimde etkilemek ve optik yanılısama yoluyla titreşim, yanıp sönme ve hareket duygusu yaratmaktır. Bu nedenle op Sanat örneklerinde betimsel öğeler yok edilerek çizgi, kare, daire vb. temel geometrik biçimlerden oluşan düzenlemeler ve renk ilişkileri temel alınmıştır.”⁴

Optik sanatın titreşen optik güçleri üreten görsel öğeleri, resim düzleminin sınırlarından kurtulmak için sürekli mücadele ederek izleyiciyi huzursuz eder ve bu durum Cyrill Barrett tarafından izleyicinin algılaması olarak tanımlanır. Optik sanat izleyiciyi duygusal ve fiziksel anlamda hareketlendirir, sürekli titreşimleriyle onu şaşırır.⁵

Op Art sanatçıları, sanatın tarihinde benzeri olmayan seyircileri istemleri dışında resme katılıma davet eden bir tutumu benimsemişlerdir. Ayrıca, izleyici çoğunlukla fiziksel olarak yapıtın tüm görsel etkilerini kavrayabilmek için, resmin önünde

1 Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat**, İstanbul 1997, s. 27.

2 Stephen Farthing, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Hayalperest Yayınları, İstanbul 2017, s. 524.

3 Zeynep Rona, “Op Sanat”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Hürriyet Ofset, İstanbul 1997.

4 Avner Ziss, **Estetik**, Çev. Yakup Şahan, De Yayınevi, İstanbul 1984.

5 Berrin Karaçalı, 1960 Sonrası Avrupa Kadın Giyiminde Op Art Etkileri, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008, s. 30.

6 John A. Walker, “Ağ Tabakanın Bombardmanı: OP Sanat”, Çev. Mehmet Mahir, **Sanat Çevresi**, Sayı: 195, İstanbul 1995, s. 39.

hareket etme gereksinimi duymuşlardır.⁶ Teknik beceriden ve matematik kurallarından faydalanan bilimsel bir üsluba sahip olan akımın sanatçıları renkleri kullanırken, bir rengin diğer bir renk üzerindeki etkilerini belirlemiş ve renkleri amacına uygun bir şekilde kullanarak oluşturdukları optik biçimleri elde etmişlerdir. Empresyonist ressamalarda olduğu gibi onlar da Chevreul gibi fizikçilerin renk ile ilgili çalışmalarından; geometriden ve seyircide yapacağı etki yönünden psikoloji alanlarındaki ilerlemelerden faydalanmışlardır.⁷

Optik Sanat akımının önemli temsilcileri; Victor Vasarely, Bridget Riley, Yaacov Agam, Almir Mavignier, Carlos Cruz-Diez, Gerhard Von Graevenitz, Julian Stanczak, Gunter Fruhtrunk, Adolf Fleischmann ve Jésus Raphael Soto'dur.

Victor Vasarely ve Optik Sanat

1908'de Macaristan'da doğan Vasarely, 1930'dan sonra Paris'e yerleşir ve 1950'lerin başında optik etkili resimler üzerinde çalışmaya başlar. Kare, dikdörtgen, daire, üçgen gibi geometrik biçimleri resmin temel elemanları olarak betimleyen sanatçı, bu karelerin, dikdörtgenlerin ya da üçgenlerin, matematik düzen ve ışığın etkisiyle gözde uzay görüngüsü yarattığını savunur:

“Kesin çizgilerle sınırlanmış olan kareler, dikdörtgenler, üçgenler siyah-beyaz ya da renkli olarak, kesin bir şekilde sınırlanmayan fon önünde bütünleşerek, tek tek, hep birlikte ve guruplar halinde değer kazanırlar. Fonun sınırsız bütünlüğü, geometrik biçimlerin optik etkilerini kuvvetlendirir.”⁸

Bridget Riley ve Optik Sanat

1931 yılında Londra'da doğan sanatçının çocukluk ve gençlik yılları II. Dünya Savaşı'nın gölgesi altında geçer. 1960 yılında Hemsey Collage'de katıldığı seminer ile ilk optik resimlerini yapması ile birlikte 1966'ya kadar sürecektir siyah beyaz dönemi başlar. Eserlerinde optik yanılsama oluşturmak için ışık, hareket ve boşluğu kullanmıştır. “Riley'in siyah beyaz dönemi çalışmaları genellikle beyaz üzerine siyahla tek bir geometrik öğenin tekrarlanmasından oluşan bir desenden oluşur. Kompozisyonlarını oluşturma sürecinde Riley, kullandığı öğeleri çeşitli değişim prensiplerine göre hükmü altına alır. Bunun sonucunda desenin bazı bölümleri gerilimle çarpıtılır veya ritmik hareketlerle yeniden hayat bularak canlılık kazanır.”⁹

I. Moda ve Tasarımda “Op Art” Sanatı

“Giymek için sanat ya da giyilebilir sanat hareketi, çağdaş sanat hareketlerinin ge-

8 Berrin Karaçalı, **a.g.t.**, s. 32.

9 Sevim Eti, **Çağdaş Sanat**, Karaca Ofset, İstanbul 1971, s. 116.

10 J. A. Walker, **a.g.m.**, s. 41.

tirmiş olduğu özgürlük anlayışından ve yaşamın kendiliğindenliğiyle özdeşleşen bir dünyadan esinlenmiştir; diyebiliriz. Giyilebilir sanatta, endüstriyel bir üretim biçimi ve moda anlayışı olmaması onun “anti moda” olarak yorumlanmasına yol açmaktadır. Giyilebilir sanatın, bu durumda moda endüstrisine karşı bir “hareket” olarak geliştiği de ifade edilebilir. 20. yüzyılın çağdaş sanat akımlarından köklerini alan giyilebilir sanat hareketinin içerdiği, popüler olana karşı olma durumu onu kavramsal sanatın içinde bir hareket olarak konumlandırmamıza olanak sağlamaktadır.”¹⁰ Bu hareketi yansıtan eserler; kısa sürede moda endüstrisinin malzemesi haline dönüşmekle beraber yine de, tam olarak modanın malzemesi olmamıştır. Ancak, tasarım detaylarıyla moda giyim eğilimlerine yansıyan örnekleri ile gündelik giysileri (casualwear) etkilediği gözlemlenmektedir.”¹¹

Moda tasarımcıları akımın görsel araçlarını benimsemiş, giysi modelleri, moda reklam panoları, albüm kapakları ve iç mekânlar Op Art imgeleriyle donatılmaya başlanmıştır. 1965 yılında New York’taki Museum of Modern Art’ta, “duyarlı göz” adlı büyük bir sergi açıldığında Manhattan’daki butikler, sergideki resimlere öykünen giysi tasarımlarını vitrine çıkarmışlardır. Popüler kültürde asimile olmak, Op Art’ın itibarını yitirmesine neden olmuş ve yüksek sanattan çok, kitlelere hitap eden geçici bir fenomen olarak görülmeye başlanmıştır.

20. yüzyılın başından itibaren insanlar giyimde radikal değişiklikler yapma eğiliminde olmuştur. 1960’ların ortalarında, müzik, film, moda ve sosyal değişimin bir araya gelmesiyle, modanın görünümü de bu hızlı değişimden nasibini almıştır. Tarihte ilk defa gençlere ebeveynlerinden başka tarzda seçenekler sunulmuştur. Altmışlarda, gençlerin giymek istedikleri giysiler tasarlanmaya başlanmış ve böylece ebeveynlerinin neslini tamamen dışlayan kıyafetler ortaya çıkmıştır. Bu değişen modanın görünümü de keskin ve cesur hatlarıyla dikkat çekmiştir.

Op Art ve hareketin ön safında yer alan sanatçılar tanınmaya başladıkça, altmışların gençlik kültürü patlaması da ivme kazanmıştır. 1930’ların poster tasarımcısı Victor Vasarely Op Art ile daha geniş kamuoyuna ulaşmıştır. Vasarely’yi Bridget Riley izlemiştir. İngiliz ressam Bridget Riley’nin tamamen optik olan ilk eseri *Movement in Squares*, 1961’de ortaya çıkmış ve Amerikalı elbise üreticisi Larry Aldrich bu özgün işin ticari potansiyelini çabuk fark etmiştir. Hem Riley’den hem de Amerikalı soyut ressam Richard Anuszkiewicz’den eserler ve bu yeni edinimlerinden ilhamla bir dizi kumaş satın almıştır.¹² Aldığı kumaşlardan bir dizi tasarımlar yapan Aldrich için 1960’ların kısa, kullanışlı ve modern mini elbiseleri Op Art etkili kumaş tasarımları için mükemmel bir tual görevi görmüştür (G. 1).



G. 1. 1967, Aldrich Tasarım Elbise

<http://coutureallure.blogspot.com.tr/2012/03/weekend-eye-candy-larry-aldrich-1967>

1965'te New York'taki Responsive Eye adlı sergide Bridget Riley ve Victor Vasarely'nin Op Art temalı eserleri oldukça dikkat çekmiştir. Bu dikkat çekiş ile aniden Op Art desenleri, giyimden reklâma, kırtasiyeden kumaşlara kadar her nesnenin üzerinde belirmeye başlamış ve 60'ların ikonik haline gelen Op Art sanatlı kâğıt elbisesiyle dönemine damga vurmuştur (G. 2).



G. 2. 1966, Kâğıt Elbise

www.op-art.co.uk/op-art-fashion/

Moda tasarımcısı Betsey Johnson da bu akımdan esinlenmiş ve 1966'da tasarladığı üç elbisenin geometrik desenlerinde, resimdeki göz yanıltıcı optik illüzyonları tanımlamak için kullanılan Op Art'a gönderme yapmıştır (G. 3). Op Art'ın tek renkli geometrik izleri, William Klein'ın 1966 filmi *Quietes-vous Polly Maggoo*'da mod görünümünün cesur biçimlerini mükemmel bir şekilde tamamlanmıştır (G. 4).



G. 3. 1966, Betsey Johnson, **Modanın Tüm Öyküsü**, 2014, s. 362.



G. 4. 1966, *Quietes-vous Polly Maggoo*

<https://www.ladepeche.fr/article/2016/04/20/2329215-monde-mode-retrouve-festival-hyeres-accueille-william-klein.html>

Genreich'in dikkat çekici tasarımı daha az tartışmaya yol açan cezbedici kolay giyiminin gölgesinde kalmış; yapısız dokuma jarse kalın renklerle ve Op Art modeliyle çağın modellerinden oldukça farklı bir üslupta sunulmuştur.¹³ (G. 5).



G. 5. 1967, Jarse Salon Giysisi
Modanın Tarihi-1900'den Bugüne, 2013, s.243.

Farklı bir sanat akımından etkilenerek doğan bu sanat akımının Op Art baskıları ve mod görünümü altmışların sonlarına doğru moda sahnesinden çekilmeye başlamıştır. Kendini hızlıca tüketen modada yayılım daha popüler renklere ve doğadan alınan organik biçimlere doğru kaymıştır. 2000'li yıllara kadar pek ortalıkta görünmeyen Op Art tasarımları günümüz tasarımcılarının tasarımlarında tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Riccardo Tisci Givenchy, 1973 yılında Geoff Mc Cormack tarafından çekilmiş olan David Bowie'nin Op Art, monokrom ceketinden ilham alarak 2010 yılı ilkbahar yaz koleksiyonu tasarlamış ve Op Art ilham verici baskıları tekrar bizlere hatırlatmıştır (G. 6).

¹³ Cally Blackman, **Modanın Tarihi-1900'den Günümüze**. Çev. Kaan Onur Kaftanoğlu, Karesus Yayınları, İstanbul 2013, s. 243.



G. 6. 2010, Givenchyopart Ceket

<https://irinairimia.wordpress.com/2009/10/05/377/>

Ünlü moda tasarımcısı Valentino da tasarımlarında Op Art'a kayıtsız kalamamış 2015/2016 Sonbahar Kış koleksiyonlarında bu trendi kullanmıştır. Valentino'nun yakaladığı bu sanatsal dışa vurum ile Op Art'ın sanatın içinde her zaman var olacağını yeniden bizlere anımsatmıştır (G. 6).



G.6. 2015, Valentino, Op Art Elbise

<http://andpr.com/geometric-monochrome/>

Amerikan moda tasarımcısı Marc Jacobs da Op Art'tan ilham alarak tasarladığı koleksiyonunda keskin siyah beyaz çizgiler ve güçlü tekrarlanan geometrik desenler içerdiği bir moda koleksiyonunu 2013 yılında bizlere sunmuştur (G. 6, G. 7).



G. 6. (Solda), G. 7. (Sağda) 2013, Marc Jacobs, Elbise
<http://www.op-art.co.uk/2012/09/marc-jacobs-op-art-collection/>

2014 Sonbahar Kış kreasyonunda Op Art ağırlıklı tasarımları ile dikkat çeken modacılar Derek Lam, Emanuel Ungaro, Edun, Rodarte ve Balmain, bu etkileyici formların etkisi ile izleyiciyi uzun süre etkisi altına almıştır (G. 8).



G. 8. 2014, Op Art Elbise Örnekleri

<https://www.coolchicstylefashion.com/2014/01/fashion-inspiration-tendenze-per-la.html>

II. Yöntem

Op Art sanat akımının moda trendleri doğrultusunda güncel giysilerde karışık teknik uygulanarak yorumlanmasını kapsayan bu çalışma, bir değerlendirme araştırmasıdır. *“Değerlendirme araştırmaları, temel araştırma bulgularının uygulamaya konulduğu hallerde ne tür sonuca varıldığını ortaya koymayı amaçlaması yönüyle “uygulamalı araştırma” niteliklerini de içermiş olur.”*¹⁴ “Uygulamalı araştırma, mevcut bilgilerden yararlanarak belli sorunları çözme amacındadır. Sorun hakkındaki bilgileri geliştirerek sağlanan yararın artırılması hedefler ve elde edilen bilgiler için çoğunlukla patent hakkı alınır.”¹⁵

Op Art modasında kullanılan giysilerin tasarım özellikleri incelenmiş ve elde edilen bulgular doğrultusunda deneysel tasarım örnekleri ile yeniden yorumlanmıştır. Karışık teknik uygulanarak oluşturulan tasarımlar için 38 tane eskiz çizim içinden temayı en iyi yansıtan 12 tasarım seçilerek koleksiyon oluşturulmuş ve giysilerin tasarım değerleri araştırmada yeniden yorumlanmıştır.

III. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde esin kaynağı olarak belirlenen Op Art sanatını koleksiyonlarında

14 Ali Arseven, *Alan Araştırma Yöntemleri: İlkeler, Teknikler, Örnekler*, Gül Yayınevi, Ankara 1994, s. 28.

15 Oğuz Çetin, “Bilimler Araştırma Yöntemleri”, <https://oguzcetin.gen.tr/bilimsel-arastirma-yontemleri.html>

kullanan moda tasarımcılarının çalışmaları incelenerek, tasarım ilke ve yöntemleri doğrultusunda eskizleri hazırlanmıştır. Önceden hazırlanan bu eskiz çizimler içleri oyularak şablon tekniğine uygun hale getirilmiştir. Farklı varyasyonlar kullanılan çalışmalarda birçok Op Art zemini oluşturulmuştur. Dijital ortamda hazırlanan görseller ve koleksiyonu oluşturan giysiler tasarım ilkeleri açısından yorumlanmıştır. Yapılan bu deneysel tasarımların Op Art sanat akımına esin kaynağı olarak yaratıcılığa katkı sağlayacağı ön görülmüştür.



T. 1

Op Art sanatı 60'lardan günümüze dek birçok alanda desen veya zemin olarak kullanılmıştır. **T. 1** Genreich'in dikkat çekici bir üslupla bizlere sunduğu modelinden ilham alınarak oluşturulmuştur. Şablon olarak kullanılan hazır görsel, Op Art desenli koltuk kumaşı zemini kullanılarak figürde bütünlüğü sağlanmıştır.



T. 2

T. 2’de Op Art’ın temel prensiplerinden olan espas (resimde derinlik) görsele biçim derinliği sağlamıştır. Zeminde hazır nesne üzerine kullanılan şablon baskı tekniği ile alan derinliği oluşturulmuştur. Rengin siyah kullanılması yüksek karşıtlık sağlayıp boşluk hissi yaratmış ve böylelikle algıda yanılsama meydana getirmiştir.



T. 3

Sert kontur çizgileriyle monokrom görüntü elde edilen **T. 3**'te seri ve devamlı bir ritim oluşturulmuştur. Bu kamuflaj görüntüsünün altına yerleştirilen dalgalı görsel, şablondaki desen üzerinde yanılsayıcı bir etki yaratmıştır. Konturlarla oluşturulan ritim, desene boyut kazandırmıştır.



T. 4

Cezanne ile başlayan Kübizm akımı yıllar içerisinde birçok akıma ve sanatçıya ilham olmuştur. Bu ilham birçok farklı kulvarda kendini göstermiŐ, endüstriyel eŐyarlardan tekstil alanına kadar geniş bir yelpazeye yayılmıştır. **T. 4**'te kübik formların en bilindik çizgileri birim tekrarı halinde ortaya konmuştur. Birbirini takip eden sıralı çizgiler zıt yönlerde yerleştirilerek hipnoz etkisi yaratılmıştır.



T. 5



T. 6

T. 5 ve T. 6’da çizimi ve kalıbı hazırlanan model için oluşturulan zeminde, vektörel hatlar ve koyu açık dengesi kullanılarak ışıklı kontrast elde edilmeye çalışılmıştır. Düz beyaz zemin üzerinde dalgalı ve yer yer degrade geçişler olan bu yüzey çizgisel blokların kesişimlerinde üçboyutlu planlar oluşturmuştur. Oluşturulan bu form, büyük parçalı tekdüze kumaşlara nispeten daha etkileyici görünmüştür.



T. 7



T. 8

Modernizm ile birlikte birçok sanat akımı iç içe vücut bulmuş, birbirinden etkilenecek biçimsel olarak ayrılan fakat temelde aynı amaca hizmet eden disiplinleri oluşturmuşlardır. **T.7** ve **T. 8**'de statik parçaların bir birim tekrarı halinde bir araya getirilmesiyle oluşturulan kromatik ve 3d zemin, görsele hem hareket hem derinlik kazandırmıştır.



T. 9

Geleneksel Anadolu motiflerinden kazayağı deseninin Op Art'a uyarlanmasıyla elde edilen bu görsel T. 9'da kullanılmıştır. Tasarımın oluşturulmasında geometrik formun Op Art'a uygunluğu ve mitolojik içeriği etkili olmuştur. Zeminde kullanılan siyah yüzey stilize edilen figürün altında bir espas derinliği oluşturmuştur. Biçim bütünlüğü ve birim tekrarı ise uyum ve hareketin varlığını ortaya koymuştur.



T. 10

T. 10'da iki farklı Op Art deseni kullanılmıştır. Beden kısmındaki birim tekrarlı görsel, etek kısmında ise kazayağı motifinin birleşiminden zemin oluşturulmuştur. Desen geçişlerinde kırılma olmadan uygulanan tasarım yarattığı uyum ile dikkat çekmiştir.



T. 11

50'li yılların puantiyeli motiflerinin modadaki pozitif yansıması 60'lı yıllarda ortaya çıkan Op Art sanatında da yer bulmuştur. Op Art'ta sıkça kullanılan oval ve daire formu **T. 11**'de kullanılmıştır. Dönemin moda trendlerinden olan transparan elbise modellerinden etkilenilmiş ve tasarımın biçimsel bütünlüğü bozulmadan zemin derinliği yaratılmıştır.



T. 12

Piet Mondrian'ın eserlerinden etkilenerek oluşturulan **T. 12**'de geometrik formlar, gözde yanılsamalar yaratarak parçalanmış bir zemin efekti oluşturulmuştur. Bu köşeli formların renksel ve biçimsel farklılıkları algı yanılsamasını daha da kuvvetlendirmiştir. Yüksek karşıtlıkta oluşturulan açık koyu değerlerine nazaran bu tasarımda griler ve flu tonlar illüzyon etkisi yaratmıştır.

IV. Sonuç

Modern sanat akımı olan Op Art, soyut sanatlardan biridir. “*Deneyler sonucu ortaya çıkmış olan bu akımda; çok küçük, birbirinin aynı geometrik nesnelere, renkli ya da siyah beyaz olarak, yatay, düşey, dama tahtası, yıldız ya da iç-içe geçmiş çerçeveler halinde bir araya getirilerek sanki dengesizmiş, yanlış yerleştirilmiş ya da aralarında boşluklar varmış gibi yanılısına sağlayacak görsel etkiler oluşturmuştur.*”¹⁶ Bu da savaş sonrasında duygusal resim anlayışına tepki gösteren bir akımın parçası olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu tepkilerden diğer sanat dalları gibi moda da bir hayli etkilenmiş ve 1960’lı yılların ikinci yarısında Op Art, modacıların tasarımlarında sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Moda tasarımcıları optik sanatın kumaş yüzeyindeki yanılısalarını kullanarak renk, ışık, desen ve perspektif oyunları ile harmanladıkları koleksiyonlarını bizlere sunmuşlardır. Bu harmanlanmış yapı ile de Op Art stiline karakteristik özellikleriyle değerlendirilmiştir. Bu çalışmada da Op Art’ın gelişimi, Bridget Riley, Betsey Johnson, Rudi Genreich, Givenchy, Valentino ve Marc Jacobs gibi dünya moda sektörünün en önemli isimlerinden olan markaların tasarımlarından örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

Ulaşılan yazınsal ve görsel kaynaklar sonucunda yapılan uygulama çalışmasında ise modanın esin kaynaklarından olan Op Art sanatında etkilenmenin çoğunlukla görsellik üzerine odaklandığı dikkate alınmış ve tasarımcının yaratıcılığını geliştirmesine katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Çalışmada da örneklediği gibi, tasarımcının bakış açısını genişleten tasarımların değeri ve özgünlüğü arttıracığı sonucuna varılmıştır.

Kaynakça/References

- ARSEVEN, Ali, **Alan Araştırma Yöntemi: İlkeler, Teknikler, Örnekler**, Gül Yayınevi, Ankara 1994.
- BLACKMAN, Cally, **Modanın Tarihi- 1900’den Günümüze**. Çev. Kaan Onur Kaftanoğlu, Kerasus Yayınları, İstanbul 2013.
- ETİ, Sevim, **Çağdaş Sanat**, Karaca Ofset, İstanbul 1971.
- FARTHING, Stephen, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınları, İstanbul 2017.
- FOGG, Marnie, **Modanın Tüm Öyküsü**, Çev. Emre Gözgülü, Hayalperest Yayınları, İstanbul 2014.
- GERMANER, Semra, **1960 Sonrası Sanat**, İstanbul 1997.
- KARAÇALI, Berrin, 1960 Sonrası Avrupa Kadın Giyiminde Op Art Etkileri, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008.
- KODA, Harold, **Extreme Beauty: The Body Transformed**, Metropolitan Museum of Art Series, 2004.
- PISCHEL, Gina, **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, 4 Cilt, Çev. Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç, Görsel Yayınlar, İstanbul 1978.

- RONA, Zeynep. “Op Sanat”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Hürriyet Ofset, İstanbul 1997.
- WALKER, John A., “Ağ Tabakanın Bombardımanı: OP Sanat”, Çev. M. Mahir, **Sanat Çevresi**, Sayı: 195, İstanbul 1995, s. 38-41.
- YETMEN, Gözde, “Giyilebilir Sanat, Wearable Art”, **ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar**, Ocak 2012, 5 (1), s. 76-93.
- ZISS, Awner, **Estetik**, Çev. Yakup Şahan, De Yayınevi, İstanbul 1984.
- <https://oguzcetin.gen.tr/bilimsel-arastirma-yontemleri.html>
- <http://coutureallure.blogspot.com.tr/2012/03/weekend-eye-candy-larry-aldrich-1967>, Erişim Tarihi: 12. 04. 2018.
- https://www.liveauctioneers.com/item/59274187_rare-op-art-paper-caper-dress-scott-paper-co-1966, Erişim Tarihi: 12. 04. 2018.
- <https://www.ladepeche.fr/article/2016/04/20/2329215-monde-mode-retrouve-festival-hyeres-accueille-william-klein.html>, Erişim Tarihi: 14. 04. 2018.
- <https://irinairimia.wordpress.com/2009/10/05/377/> Erişim Tarihi: 21. 04. 2018.
- <http://www.op-art.co.uk/op-art-fashion/> Erişim Tarihi: 25. 04. 2018.
- <https://www.coolchicstylefashion.com/2014/01/fashion-inspiration-tendenze-per-la.html> Erişim Tarihi: 25. 04. 2018.



Frig Tipi Fibulalarda Tanrıça Sembolizmi Üzerine Bazı Düşünceler

Emre Erdan ^{*}

Öz

Anadolu Demir Çağı'nın en önemli uygarlıkları arasında sayılan Frigler, Matar-Kybele Kültü'ne büyük saygı duymuşlardır. Söz konusu toplum için neredeyse doğanın bizzat kendisi konumunda yer aldığı, çeşitli kültür öğeleri aracılığıyla doğrulan inanç sisteminin başlıca ögesi olan tanrıça, Frigler tarafından farklı biçimlerde yansıtılmıştır. Tanrıçanın, Frig sanat eserlerinde doğrudan betimlendiği heykel ve yüksek kabartma gibi eserler olabildiği gibi, aynı zamanda idol biçimli temsili öğeler çerçevesinde değerlendirildiği de bilinmektedir. Çalışmamız, sembolizm kapsamında değerlendirebileceğimiz ve farklı Frig öğelerinden tanıdığımız Matar-Kybele idollerinin temsili olarak Frig fibulalarının iğne tutamak plakalarında yansıtıldığına inandığımız görünümünü açıklamaya yöneliktir. Çok sayıda alt grup kapsamında değerlendirilen Frig fibulalarının en erken örnekleri arasında sayılan Tıp XII-7A fibulaları ile başlatılan temsili tanrıça görünümü zamanla standart ve karakteristik bir özelliğe dönüşmüştür.

Anahtar Kelimeler

Frig • Fibulalar • Demir Çağ • Matar-Kybele • Sembolizm

Some Thoughts About the Goddess Symbolism on Phrygian Type Fibulae

Abstract

The Phrygians, considered among the most important civilizations of the Anatolian Iron Age, had great respect for Matar-Kybele. The goddess, who is the key element of the belief system that is clearly understood today, is reflected in different ways by the Phrygians. It is also known that the goddess not only was directly reflected in masterpieces such as sculpture and high relief by the Phrygians, but also was evaluated in the form of idol-shaped representations. This study is intended to explain that the Phrygian fibulae are reflected in catch plates as a representation of Matar-Kybele idols that we can evaluate within the scope of symbolism and which we recognize from different Phrygian artefacts. Starting with the Type XII-7A, which are one of the earliest examples of Phrygian fibulae, the goddess appearance has evolved into a standard and characteristic feature over time.

Keywords

Phrygian • Fibulae • Iron Age • Matar-Cybele • Symbolism

* **Sorumlu Yazar:** Emre Erdan (Dr. Öğr. Üyesi), Adnan Menderes Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Aydın, Türkiye. Eposta: erdanemre@gmail.com

Atf: ERDAN, Emre, "Frig Tipi Fibulalarda Tanrıça Sembolizmi Üzerine Bazı Düşünceler", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 163-185. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0007>

Giriş

Giysileri daha sağlam ve güvenli bir şekilde tutturmak amacıyla üretimine başlanmış ve eskinin çengelli iğnesi olarak anabileceğimiz fibulaların ilk olarak nerede ve ne zaman üretilmeye başlandıkları bilinmemektedir. Muscarella tarafından, bir çeşit kimlik kartına benzetilen Frig tipi fibulalar, sergiledikleri farklı özellikler itibarıyla hem Anadolu hem de çevre kültürlerde karşılaşılan tiplerden ayrılmaktadır¹. Bu çalışma, Frig tipi fibulaların karakteristik özellikleri arasında sayılan ve çoğunlukla “boynuz” ya da “pençe” olarak tanımlanan iğne tutamak plakalarını, hem öncül kültürlerin, hem de Friglerin diğer yapıtlarından tanınan tanrıça ikonografisinin özellikleriyle değerlendirmeye yöneliktir. Çalışmamızda, Frig tipi fibulaların iğne tutamak plakasında yer alan ve yukarıda andığımız farklı tanımlarla bir arada değerlendirilen biçem özelliği, tanrıçanın *omega* sembolü olarak da adlandırılan ve öncü örnekleri Yakındoğu’nun güçlü tanrıçaları olan Ninhursag ve Hathor’a uzanan, ucu kıvrık saç tipi temel alınarak değerlendirilmiştir.

Frig Tipi Fibulalar

Frig bronz işçiliğinin en özgün buluntularının sayıca en fazla grubunu fibulalar oluşturmaktadır. Frig başkenti Gordion’da özellikle tümülüslerde oldukça fazla sayıda ele geçen fibulaların, diğer başlıca Frig merkezlerinden ele geçen örnekleri de bilinmektedir. Genellikle bronz, nadir olarak altın, gümüş ve elektron gibi değerli madenler kullanılarak üretildiği bilinen fibulaların tarihlendirilmesi konusunda farklı görüşler bulunmaktadır².

Danimarkalı araştırmacı ve akademisyen Blinkenberg tarafından kapsamlı olarak incelenen fibulalar çok sayıda alt gruba ayrılmıştır. Anadolu ve Frig örneklerini kapsayan sayıca en fazla olan XII. gruptur ve Anadolu’da Gordion başta olmak üzere, Ankara, Alışar, Bayraklı, Boğazköy, Ephesos, Eskişehir, İvriz, Kerkenes, Midas Kenti, Larisa, Manisa, Pazarlı, Sardis ve Troia gibi merkezler aracılığıyla bilinmektedir³. Muscarella, XII. grup fibulalar hakkında hazırladığı kapsamlı çalışmasında değerlendirilen fibulaların pek çok alt gruba ayrıldığını ve bunların büyük çoğunluğunun doğrudan Frig yerel üretimi olduğu düşüncesine değinir⁴.

XII. gruba dahil edilen Frig fibulaları tipolojik açıdan Tip 2, 2A, 2B, 3, 4, 5, 7, 7A,

1 Oscar White Muscarella, “Frig Fibulaları/Phrygian Fibulae”, **Friglerin Gizemli Uygarlığı**, İstanbul 2007, s. 173.

2 Konu hakkında kapsamlı bilgi için bkz. Ertuğrul Caner, **Fibeln in Anatolien: Prähistorische Bronzefunde: Abteilung XIV**, München 1983, s. 29-31.

3 E. Caner, **a.g.e.**, s. 3-26; Oscar White Muscarella, **Phrygian Fibulae From Gordion (No. 4)**, London 1967a, Appendix C.

4 O. W. Muscarella, **a.g.e.**, s. 59. Metinde anılan güncel yer adları, konu ile ilgili çalışmalarda söz konusu illerde yer alan müzelerde bulunan ve kesin geliş yeri belli olmayan eserleri tanımlamak için kullanılmıştır.

8, 9, 11, 13, 13A, 14 ve 14A gibi farklı alt gruplarda incelenmektedir⁵. Frigler tarafından kullanılan en eski fibula tipi, Tip XII.7A grubudur⁶. Karakteristik özellikleri arasında “boynuzlu çengel uçlu” ve büyük, yassı ya da at nalı şeklinde yaylı olması sayılmaktadır⁷. Fibulaların çoğu yay ile birlikte dökülmüş ve diğer Frig objelerinden de bildiğimiz silmelerle süslüdür⁸. Fibulaların erken evrelere tarihlenen örneklerinde yay kısmı dikdörtgen kesitli ince bir görünümdeyken zamanla kalınlaştığı ve üzeri kabaklarla bezelenen bir görünüme kavuştuğu bildirilmektedir⁹.

Frig fibulaları yalnız materyal açısından değil, betimleme elemanları açısından da Khorsabad, Persepolis ve İvriz’de yer alan kabartmalarla karşılaştırılabilir. İÖ 8. yüzyıl sonlarına tarihlenen “Khorsabad frizi” bilinen en iyi örneklerden biridir ve betimlenen kişinin giysisi üzerinde yer alan fibula, Muscarella tarafından, Tip XII 7 grubuna dahil edilmiştir¹⁰. Bir diğer kabartma ise Persepolis Apadanası’ndadır ve İÖ 5. yüzyıl sonlarına tarihlenmektedir. Bu kabartma üzerinde I. Artakserkses’e hediyeler sunan 14 figürden ikisinin giysilerini tutturmak için fibula takıyor oluşu, bu figürlerin kimlikleri ile ilişkili sayılmış, kişilerin Frig kökenli oldukları düşünülmüştür¹¹. Anadolu Arkeolojisi açısından büyük önem taşıyan İvriz Kabartması’nda tanrısı Tarhunza’nın karşısında duran Tabal kralı Warpalawaş’ın giysisi üzerinde yer alan geometrik desenler ve giysiyi tutturmak için kullandığı Frig fibulası krala gönderilmiş prestij hediyelerinden sayılmakta, dönemin sosyo-kültürel yapısı hakkında bilgiler sunmaktadır¹².

Tanrıça Sembolizminde Ucu Kıvrık Saç Motifinin Kısa Tarihi

Eski Babil mühürlerinde tanrıça sembolizmi amacıyla kullanıldığı bilinen ucu kıvrık saç motifine, bugüne değin birbirinden farklı anlamlar yüklenmiştir. Tanrıça kültü ile ilişkisi şüphe götürmeyen söz konusu motifin, daha çok omega¹³, Hathor saçı¹⁴,

5 O. W. Muscarella, **a.g.e.**

6 Maya Vassileva, “Early Bronze Fibulae and Belts from The Gordion Citadel Mound”, **The Archaeology of Phrygian Gordion, Royal City of Midas: Gordion Special Studies 7**, Pennsylvania 2013, s. 111-126.

7 Maya Vassileva, “Frig Tunç İşlemciliği”, **Frigler, Midas’ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde**, İstanbul 2012, s. 322-323.

8 M. Vassileva, **a.g.e.**, s. 323.

9 Veli Sevin, “Frigler”, **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**, C. 2, İstanbul 1982, s. 248-274.

10 Oscar White Muscarella, “Fibulae Represented on Sculpture”, **Journal of Near Eastern Studies**, C. 26 (2), 1967b, s. 82-86. Gordion kentinin son kronolojik sonuçları ışığında Muscarella tarafından İÖ 8. yüzyıl sonlarına tarihlenen fibula için İÖ 850 ve sonrasını önermek gerekmektedir. Zira Tip XII 7 grubu tahrip tabakası öncesine denk gelen erken tümülüslerden de bilinmektedir.

11 O. W. Muscarella, **a.g.e.**, s. 88.

12 Winfried Orthmann, **Untersuchungen zur Späthethitischen Kunst**, Vol. 8, Bonn 1971, s. 487; Rainer Michael Boehmer, **Die Kleinfunde aus der Unterstadt von Boğazköy: Grabungskampagnen 1970-1978**, Berlin 1972, s. 46; Trevor Bryce, **The World of The Neo-Hittite Kingdoms: A Political and Military History**. Oxford 2012, s. 150 vd; M. Vassileva, **a.g.e.**, s. 323.

13 Heinrich Zimmern, **Die Göttersymbole des Nazimaruttaš-Kudurru**, Leipzig 1906, s. 33 vd.

14 William John Hinke, **A New Boundary Stone of Nebuchadrezzar I From Nippur**, Philadelphia 1907, s. 121.

terazi¹⁵, kuyruklu yıldız¹⁶, boyunduruk¹⁷, saç bandı¹⁸, peruk¹⁹, inek rahmi²⁰ ve yılan²¹ gibi tanımlarla değerlendirildiği görülmektedir.

Ucu kıvrık saç motifi, ya da yaygın, fakat çok da doğru bulmadığımız tanımıyla *omega* sembolü (Ω), ilk olarak Sümer tanrıçası Ninhursag ve onun etkileşimindeki Mısır tanrıçası Hathor'un sembolizminde karşımıza çıkmaktadır²². Bununla beraber kimi çalışmalarda anılan sembolün doğrudan Ay tanrısı Sin ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Samsat'ta bulunan bir mühür üzerinde Sin, elinde söz konusu sembolle bir arada betimlenmiştir²³.

Ana tanrıça formunda tapınım gördüğü bilinen Ninhursag kültü, söz konusu sembolün ortaya çıkışında öncül rolüyle son derece önemlidir. Ubaid Dönemi içlerinde tapınım görmeye başlayıp kültü zamanla tüm Yakındoğu'ya yayılan Tanrıça Ninhursag, farklı kültürlerde "dağların kraliçesi", "tanrıların anası" ve "tüm çocukların anası" olarak anılmıştır²⁴. Yaklaşık 1500 yıldan fazla bir süre tapınım görmüş olan Ninhursag'ın ana tapınım merkezleri arasında Ur, Mari, Keş, Adab, Hiza sayılabilmektedir.

Sümer panteonunun yedi ana kültünden birini oluşturması itibariyle dönem toplumunda büyük önem verilen tanrıça, yukarıda değinmiş olduğumuz üzere daha çok *omega* olarak tanımlanan bir sembol ile betimlenmekte, kendisinden ziyade doğrudan sembolü aracılığıyla yansıtıldığı materyal kültür öğeleri de bulunmaktadır. Sınır taşı olarak kullanıldığı bilinen *kudurru*'lar bunun en önemli örnekleri arasında yer almaktadır²⁵.

Anadolu'da doğrudan Ninhursag kültü ile ilişkili öğeler, Orta Tunç Çağı'ndan

15 Jeremy Black, Anthony Green, **Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary**, London 1992, s. 146.

16 Ilse Fuhr, **Ein Altorientalisches Symbol: Bemerkungen zum sogenannten "omegaförmigen Symbol" und zur Brillenspirale**, Wiesbaden 1967, s. 4vd.

17 Leonard William King, **Babylonian Boundary-stones and Memorial-tablets in The British Museum**, London 1912, s. 15 vd; Susanne Berndt Ersöz, "Cutting The Gordian Knot: The Iconography of Megaron 2 at Gordion", **Opuscula-Annual of The Swedish Institutes at Athens and Rome**, C. 8, Rome 2015, s. 114.

18 J. Black, A. Green, **a.g.e.**, s. 146.

19 J. Black, A. Green, **a.g.e.**, s. 146.

20 Henri Frankfort, "A Note on The Lady of Birth", **Journal of Near Eastern Studies**, C. 3-3, 1944, s. 198 vd.

21 Sevgi Dönmez, "Eski Yakındoğu'da Yılanlı Tanrıça Kültü Üzerine Bir Değerlendirme", **Tarih İncelemeleri Dergisi**, C. XXXII/2, 2017, s. 411.

22 Ucu kıvrık saç motifinin bilimsel çalışmalarda Hathor tipi saç olarak tanımlanmasına karşın, Ninhursag kültürünün Hathor'dan daha önceye dayandığı bilinmektedir. Michael Jordan, **Dictionary of Gods and Goddesses**, New York 2004, s. 115, 221.

23 Nimet Özgüç, "Samsat Mühürleri", **Belleten**, C. 51, 1987, s. 436, Res. 13.

24 Gwendolyn Leick, **A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology**, London 1991, s. 132; Eric Orlin, **Routledge Encyclopedia of Ancient Mediterranean Religions**, Abington 2015, s. 656.

25 W. J. Hinke, **a.g.e.**; Ursula Seidl, **Die Babylonischen Kudurru-Reliefs: Symbole Mesopotamischer Gottheiten**, Freiburg 1989.

itibaren görülmeye başlanmaktadır. Asurlu tüccarların yoğun ticari faaliyetleri sonucunda tanınan tanrıçanın ucu kıvrık saçlarının betimlendiği damga mühürlerin Anadolu’da Acemhöyük²⁶ (G. 1a), Alişar²⁷, Çavlum²⁸, Gordion²⁹, Karahöyük³⁰ gibi merkezlerde -özellikle çocuk mezarlarında- tespit edilmiş örnekleri dikkat çekmektedir. Bilgen, söz konusu sembolün dönem içerisinde salt damga mühürlerde değil, aynı zamanda kolye sallantısı gibi eklentilerde de gözlemlendiğine dikkat çekmektedir. Bu sembol betimli objeleri kullanan ya da mezarlara bırakan bireylerin, dönemin Ninhursag rahipleri olabileceği düşünülmektedir³¹. Bu noktada, Ninhursag’ı betimleyen eserler üzerinde, tanrıçanın ucu kıvrık saç biçimli eklentisi olan kolyelerle betimlendiği örnekler önem kazanmaktadır³² (G. 1b). Nitekim Eski Mısır’da da kadınların, hamilelikleri esnasında benzer biçimli kolyeler taktıkları da bilinmektedir³³.

Anadolu’da Orta Tunç Çağ sonlarına doğru figüratif anlatıda yer bulmaya başlayan ucu kıvrık saç motifi, Geç Tunç Çağı’nda özellikle sphenkslerde izlenebilmektedir³⁴. Bu süreçte söz konusu sembol kimi zaman kanatlı güneş kurslarının merkezinde yer alan diskleri çevreler şekilde³⁵, kimi zamansa eril panteonun egemen güçlerinden dağ tanrıalarının göğüslerine kadar uzanan saçlarında görülmeye devam etmiştir³⁶.

İklimsel değişikliklere bağlı olarak gelişen ve yaşanan geniş çaplı kuraklığa bağlı olarak, Frig kültürünün şekillenmesine neden olan Geç Tunç Çağı’ndan Erken Demir Çağ’a geçiş sürecinde Hititler’in tarih sahnesinden çekildikleri bilinmektedir. Buna karşın, uygarlığın kültürel izleri Anadolu’nun özellikle Güney ve Güneydoğusu ile Kuzey Suriye’de kurulan bir dizi kent devleti aracılığıyla bir süre daha yaşamaya devam etmiştir. Söz konusu kent devletlerinin kültürel yapılanması, İÖ 2. binyıldan köklenen birikimin izlerini yansıtmaya devam etmiş, bir süre sonra bölgeye ulaşan yeni halkların da katılımıyla melez özellikler sergilemeye başlamıştır³⁷.

26 Michael Rainer Boehmer ve Hans Gustav Güterbock, *Glyptik aus dem Stadtgebiet von Boğazköy: Grabungskampagnen 1931-1939, 1952-1978*, Berlin 1987, s. 41, Abb. 27 h-i.

27 Hans Henning von der Osten, *The Alişar Hüyük Seasons of 1930-1932 Part II*, Chicago 1933, Fig. 479.

28 Nejat Bilgen, “Frigya’da Ninhursag İnancının İpuçları”, *Anadolu Üniversitesi I. Uluslararası Düünden Bugüne Eskişehir Sempozyumu: Siyasal, Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Yapı*, Eskişehir 2005, s. 357-361, Şek. 2-z.

29 Machteld Johanna Mellink, *A Hittite Cemetery at Gordion*, Philadelphia 1956, Pl. 23-n.

30 Sedat Alp, *Konya Civarında Karahöyük Kazılarında Bulunan Silindir ve Damga Mühürleri*, Ankara 1994, s. 207, Şek. 162-164.

31 N. Bilgen, *a.g.e.*, s. 359.

32 Lotte Motz, *The Faces of Goddess*, New York 1997, s. 94, Fig. 32.

33 Stephanie Lynn Budin, *Images of Woman and Child from the Bronze Age: Reconsidering Fertility, Maternity, and Gender in the Ancient World*, Cambridge 2011, s. 204.

34 Önder Bilgi, *Anadolu’da İnsan Görüntüleri: Klasik Çağ Öncesi*, İstanbul 2012, s. 378, Res. 1087.

35 Hatice Kübra Ensert, “M.Ö. İkinci Binde “Kanatlı Güneş Kursu” İle Taçlandırılmış Anadolu Hitit Figürleri”, *Anadolu/Anatolia*, C. 28, 2005, s. 25 vd.

36 Peter Neve, *Hattuša-Stadt der Götter und Tempel: Neue Ausgrabungen in der Hauptstadt der Hethiter*, Darmstadt 1992, Abb. 82.

37 W. Orthmann, *a.g.e.*

Asur, Arami ve Fenike etkilerinin gerek toplumsal yaşam, gerekse sanat alanında yenilikleri beraberinde getirmesine karşın, Orta Tunç Çağı'ndan bu yana görülen ucu kıvrık saç motifi bu dönemde yeniden, Tunç Çağı'nda baskılanan ve gücünü eril tanrılarla paylaşmak durumunda kalan tanrıça inancıyla, başta "Kubaba" betimleri olmak üzere yeniden görülmeye başlanmıştır. Anadolu'da, kökleri Neolitik Çağ'a değin giden "ana tanrıça" inancının uzantısı niteliğinde yeniden güçlenen kültürün gelişimi, başta Kargamış ve Melid Krallıkları olmak üzere, devrin sanat yapıtları ve yazılı kaynaklarında belirgin olarak izlenebilmektedir³⁸.

Demir Çağ'da ucu kıvrık saç motifiyle betimlenen tanrıça görünümü, Walastin yakınlarından elde edilen ve İÖ 11. yüzyıla tarihlenen Meharde Steli'nde izlenmeye başlanmaktadır (G. 2a). Tanrıça Kubaba burada ilk kez ucu kıvrık saç motifi ile betimlenmiştir. Stel üzerinde yer alan yazıtla, yerel dilde *Kupapiya* olarak anılan tanrıça, bir niş içerisinde cepheden ve ayakta, altında kutsal hayvanı aslana basar şekilde betimlenmiştir³⁹.

Meharde Steli'ni takip eden süreçte tanrıça, İÖ 10. yüzyıla tarihlenen Zincirli ortostatlarında benzer bir saç şekliyle profilden gösterilmiştir⁴⁰ (G. 2b). Bu yüzyılın sonlarında tanrıça Melid'de bir stel üzerinde benzer bir saç motifiyle tekrar betimlenmiştir⁴¹ (G. 2c). Melid Steli'nde yalnızca tanrıça değil, aynı zamanda sahnenin üst kısmını sınırlandıran kanatlı güneş kursunda da aynı sembolün, kursun merkezinde yer alan disk çevreler halde bulunması dikkat çekmektedir. Benzer bir uygulama İÖ 900'lere tarihlenen Birecik Steli'nde de görülmektedir (G. 2d). Burada tanrıçanın hem polos altından aşağı doğru sarkan saçları, hem de üstünde yer alan güneş kursunun disk biçimli gövdesi, ucu kıvrık saç motifini yansıtır niteliktedir⁴². Ucu kıvrık saç modeli ile ilgili son örnek Kargamış'tan gelmektedir. Diğer Geç Hitit merkezlerinden tanıdığımız kompozisyonun devam ettiği, orthostat üzerinde betimlenen ve profilden işlenen tanrıçanın polosundan aşağıya doğru sarkan saçının iki sıra ve uçlardan kıvrımlı olacak şekilde düzenlendiği görülmektedir⁴³ (G. 2e).

Frig Sanatında Ucu Kıvrık Saç Motifinin Yansımaları

Frigler, Erken Demir Çağ içlerinde Anadolu'ya Balkanlardan giriş yaptığı düşünülen, buna karşın kökeni oldukça tartışmalı bir topluluktur. Doğu'nun yazılı kaynaklarında Muşki ya da Mu-şa-ka-za, Batı kaynaklarında ise Frig olarak tanımlanan top-

38 T. Bryce, a.g.e.

39 John David Hawkins, "Cilicia, the Amuq, and Aleppo", *Near Eastern Archaeology*, C. 72, 2009, s. 170.

40 Maurits Nanning van Loon, *Anatolia in The Earlier First Millennium B.C. Iconography of Religions*, Leiden 1991, Pl. XV.

41 W. Orthmann, a.g.e., Taf. 42f.

42 W. Orthmann, a.g.e., Taf. 5c.

43 W. Orthmann, a.g.e., Taf. 23b.

luluğun kültürel izleri Anadolu'nun öncül ve çağdaş kültürlerinden derin izler taşır. Frig kültürünün oluşumunda tanrıça inancının önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Neredeyse baş tanrıları konumunda olan "Matar-Kybele" kültünü doğrudan Geç Hitit Kent Devletleri'nden öğrenerek, kendi düşün dünyalarında geliştiren Frigler, doğanın bizzat kendisi olarak gördükleri tanrıçalarını hem antropomorfik olarak üç boyutlu ya da yüksek kabartma biçiminde, hem de idol olarak sanat yapıtlarında yansıtmışlardır.

Frig "Matar-Kybele" ikonografisi, Geç Hitit etkili, fakat Frig katkılarıyla özgünleştirilmiş biçimde karşımıza çıkar. Daha çok Dağlık Frigya Bölgesi'nde tanrıça adına oluşturulmuş fasadlarda, yüksek kabartma ve basamaklı anıtlar üzerinde yer alan idoller aracılığıyla tanıdığımız tanrıçanın heykelleri oldukça az sayıdadır. Tanrıça adına oluşturulmuş az sayıdaki heykellerden biri Boğazköy Frig katlarında ele geçmiştir. Kent kapısının hemen yanında, yardımcılıyla bir arada betimlenen tanrıçanın ucu kıvrık saç modeli, karakteristik yansımanın uzantısı niteliğindedir⁴⁴ (G. 2f).

Frig başkenti Gordion/Yassihöyük'te uzun yıllara dayanan çalışmalar, Matar-Kybele inancında ucu kıvrık saç motifinin önemini yansıtır nitelikte sunduğu farklı tipte eserler itibarıyla önemlidir. Buranın yanı sıra, sonradan Friglerin başkenti olduğuna inanılan Pteira kenti ile bir tutulan Kerkenes⁴⁵ ve Ankara'da dağınık durumda ele geçen bir dizi eser üzerinde, Frig tanrıçasının ucu kıvrık saç motifıyla betimlendiği bilinmektedir.

Gordion'da ucu kıvrık saç motifli tanrıça betimi ilk önce İç Kale, Teras Binası 2'de ele geçen Kuzey Suriye kökenli fildişi at koşum takımı parçası ile gözlemlenmektedir⁴⁶ (G. 2g). Eser üzerindeki tanrıça görüntüsü, Doğu Akdeniz'in güçlü "hayvanlar hakimi" tanrıçayı çağrıştırır niteliktedir. Tanrıçanın betim özellikleri arasında yer almasa da, polosunun üst kısmındaki güneş kursunun disk biçimli merkezinin, Yakındoğu geçmişinden iyi bilinen ucu kıvrık saç motifi ile sarmalandığı görülmektedir.

Frigler'de tanrıçanın idol şeklinde betimlenmesine dair düşüncenin tam olarak ne zaman başladığı bilinmese de, kentin sunduğu son kronolojik değişiklikler, anılan durumun tahrip tabakasından hemen önce şekillenmeye başladığını gösterir bulgular taşmaktadır. İÖ 9. yüzyıl sonlarına tarihlenen ve Megaron 2'nin dış duvarlarında tespit edilen, çizilerde karşılaşılan idol⁴⁷ (G. 3a), Frig düşüncesinde tanrıça-idol görünümünün olası erken örneklerini sunması itibarıyla önemlidir.

44 Kurt Bittel, "Untersuchungen auf Büyükkale. Das Archiv im Gebäude K. Das phrygische Burgtor in vx/6-7." *MDOG*, C. 91, 1958, s. 57 vd; Friedhelm Prayon, *Phrygische Plastik: Die früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient*, C. 7, Tübingen 1987, Taf. 3a-c.

45 Geoffrey Summers, Françoise Summers, "Kerkenes Dağ", *Frigler, Midas'ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde, In the Land of Midas, In the Shadow of Monuments*, İstanbul 2012, s. 162.

46 F. Prayon, a.g.e., Taf. 44c.

47 Lynn Roller, *The Incised Drawings from Early Phrygian Gordion*, Philadelphia 2009, s. 56-58.

Frig tanrıçasının idollerindeki ucu kıvrık saç tipi ile, farklı merkezlerden gelen stel ve basamaklı anıtlar üzerindeki betimlemelerde karşılaşılmaktadır. Ankara Sincan yakınlarında bulunmuş ve İÖ 8-7. yüzyıllara tarihlendirilen bir Frig steli üzerinde betimlenen ikiz tanrıçaların tek bir ortak saç örgüsünü paylaştıkları, saçın her bir idolün bir yanında ucu kıvrık şekilde sonlandığı görülmektedir (G. 3b). Benzer bir yaklaşım Dağlık Frigya'nın en bilindik basamaklı anıtlarından "Kitabeli Sunak" (G. 3c) üzerinde, kazıma çizgiyle oluşturulmuş tanrıça görüntülerinde de izlenebilmektedir⁴⁸. Dağlık Frigya'da idollerin yanı sıra, basamaklı anıtların taht biçimli arkalık kısımlarının tanrıçayı yansıtır şekilde düzenlenmiş olduğu düşünülmektedir⁴⁹. Bu düşüncenin temel dayanağı, söz konusu arkalığın her iki yanında duran aslanların varlığıdır. Tarihsel süreçte, ayrılmaz kutsal hayvanı olan aslan ile olan birlikteliği iyi bilinen tanrıça kimliğinin, sözü edilen tahtların, Köhnüş 2 no'lu anıt örneğinde olduğu üzere kazıma çizgilerle oluşturulmuş ucu kıvrık saçlarla aktarılmaya çalışıldığı görülmektedir⁵⁰ (G. 3d).

Frig idollerinin ucu kıvrık saç yapısı ile bağlantısının geç örnekleri Kerkenes kazılarında elde edilmiştir. Özellikle Kapadokya Kapısı olarak adlandırılan bölümde yoğunlaşan kazı çalışmaları sonucunda saptanan basamaklı alan ve üzerinden elde edilen üç boyutlu idol görünümü steller, yine tanrıçanın ucu kıvrık saçlarını yansıtır yapıda oluşturulmuştur. Kerkenes'te tespit edilen idol ve stel örneklerinde ucu kıvrık saçların yalın ya da kazınarak işlenmiş halde, iki farklı üslupta değerlendirildiği görülmektedir⁵¹ (G. 3e).

Frig sanatında, tanrıça görüntülerinin doğrudan yansıtıldığı heykel, yüksek kabartma ve idollerin dışında, ahşap eserler de önemli bir grubu oluşturmaktadır. MM Tümlüsü (İÖ 740'lar) servis standlarının ön yüzlerinde yer alan disk içi rozet motifleri ve rozetlere bağlantılı olarak standın her iki yanına doğru uzayan kıvrık ayak biçimli uzantılar, temsili "Matar-Kybele" görüntüsü olarak tanımlanmış, söz konusu ayakların, tanrıçanın eşlikçisi aslanlara ait olduğu belirtilmiştir⁵² (G. 3f), Simpson daha sonraki çalışmasında, söz konusu standların bu haliyle "taşınabilir kült anıtı" halini aldıklarını düşüncesine değinmiştir⁵³.

Ucu kıvrık saç, ya da araştırmacılar tarafından sıklıkla bilinen haliyle "omega

48 Taciser Tüfekçi Sivas, **Eskişehir-Afyonkarahisar-Kütahya İl Sınırları İçindeki Phryg Kaya Anıtları**, Eskişehir 1999, s. 126-127, Lev. 125-126.

49 T. Tüfekçi Sivas, **a.g.e.**, s. 119 vd.

50 T. Tüfekçi Sivas, **a.g.e.**, s. 131-132, Lev. 147-150.

51 Geoffrey Summers, "Phrygian Expansion to The East: Evidence of Cult from Kerkenes Dağ", **BaM**, C. 37, 2006, s. 649, Taf. 1a-c.

52 Elizabeth Simpson, Krysia Spirdowicz, **Gordion Wooden Furniture: The Study, Conservation and Reconstruction of The Furniture and Wooden Objects from Gordion, 1981-1998**, Ankara 1999, s. 43.

53 Elizabeth Simpson, "Gordion Mobilya ve Ahşap Eserleri", **Frigler, Midas'ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde**, İstanbul 2012, s. 344.

motifi”, Frig mühürlerinden de tanınmaktadır. Ayrıntılı çalışmaları Dusinberre tarafından gerçekleştirilen ve *omega tutamaklı damga mühürler* olarak tanımlanan⁵⁴ mühürlerin yüksek kaide üzerine ucu kıvrık saç motifini anımsatır halka tutamaklarla bezendiği görülmektedir (G. 3g). Tartışmalı olsa da, genellikle Orta Frig Dönemi’ne (İÖ 800-540) ait söz konusu eser grubunun baskı yüzlerinde yer alan figürlerin biçem özellikleri İÖ 770’e tarihlendirilen P Tümülsü ahşap hayvan heykelcikleri ile karşılaştırılmakta ve büyük benzerlikler taşıdığı belirtilmektedir⁵⁵.

Ucu kıvrık saç motifinin Frig sanatı ve dini dünyasındaki yerine dair bir diğer bulgu, başkent Gordion’da yer alan ve tanrıça Matar-Kybele kültürünün merkezi olabileceği düşünülen “Megaron 2” yapısının tabanında tespit edilen çakıl taşı mozaiklerden gelir. Bu alanda gerçekleştirilen çalışmalarda, İÖ 9. yüzyıl sonlarında yapıldığı bilinen yapının tabanında keşfedilen son derece karmaşık desenli mozaik, ilk önce Young tarafından incelenmiştir⁵⁶. Mozaik tabanın merkezinde yer alan ve “ocak” şeklinde değerlendirilen yuvarlak boşluk dikkat çekicidir. Young’ın ocak olarak tanımladığı ve tüm geometrik örgelerin merkezinde yer alan bu yuvarlak boşluğun hemen üzerinde, Frig sanatında sıklıkla tanrıça ikonografisinin bir uzantısı niteliğinde sembolleştirilen daire içi rozet motifini yer almaktadır (G. 3h). Yuvarlak ocağın (?) alt sağ-sol yanlarında yer alan uzun ve ince dikdörtgen boşluk bulunmaktadır. Bu boşlukların dairenin dışındaki konum özellikleri, ocak olarak tanımlanan küresel boşluğun üstünde yer alan rozet motifini ile bir arada değerlendirildiğinde, Simpson ve Spirdowicz tarafından incelenen servis standlarındaki temsili “Matar-Kybele” görüntüsüyle büyük uyum sergilediği anlaşılmaktadır. Young tarafından ocak olarak tanımlanan alanda yer alan boşluğun Frig ahşap repertuarından tanımadığımız, fakat olasılıkla yangından etkilenecek yok olmuş, oval, kakmalı ve “Matar-Kybele” inancını yansıtan bir ahşap eserle doldurulmuş olması son derece olasıdır. Megaron 2’nin hemen dış kısmında tespit edilen akroter ve yapının dış duvarlarında yine tanrıça kültürü ile bir arada değerlendirilebilecek unsurlar sunan çizilerin varlığı⁵⁷, bir bütün olarak yapının Gordion kent merkezindeki Matar-Kybele tapınağı olarak kullanım görmüş olduğunun en güçlü kanıtları olarak değerlendirilmelidir.

Ucu kıvrık saç motifinin Frig Matar-Kybele’si ile bağlarına dair yukarıda ele aldığımız örnekler dışında, tanrıçanın önemli eşlikçilerinden biri olduğunu bildiğimiz gryphonların da ucu kıvrık saç motifini kapsamında ayrıca değerlendirilmesi gerekmektedir. Başkent Gordion’da ele geçen protom gryphonların⁵⁸ Frig düşüncesinde tanrıça ile birliğini en net yansıtan eser, Etlik Steli’nde niş içerisinde poloslu tanrıça-

54 Elspeth Dusinberre, *Gordion Seals and Sealings Individuals and Society*, Pennsylvania 2005, s. 23.

55 E. Dusinberre, *a.g.e.*, s. 23, Fig. 31, Cat. No. 21-10351 SS 258.

56 Rodney Stuart Young, “Early Mosaics at Gordion”, *Expedition*, C. 7/3, 1965, s. 4 vd.

57 L. Roller, *a.g.e.*

58 F. Prayon, *a.g.e.*, Taf. 20e-f.

nın hemen yanında betimlenen, ayakta duran gryphondur⁵⁹ (G. 4a). Frig sanatında yer bulan ortostatlar üzerinde, tanrıçanın aslan ve boğa gibi diğer kutsal hayvanlarıyla bir arada betimlenen gryphonların, Emirdağ-Daydalı gibi örnekler aracılığıyla Frig coğrafyasının farklı noktalarında da sevilerek yansıtıldığı görülmektedir⁶⁰.

Frig sanatında gryphon betimleri, Orta Tunç Çağı'ndan itibaren Anadolu'da varlığı bilinen sfenkslerde görülen ucu kıvrık saç motifi ile büyük benzerlikler taşır. Özellikle Ankara ortostat grubu⁶¹ (G. 4b) ve Daydalı'da⁶² (G. 4c) örneklerindeki gryphonların son derece belirgin bir şekilde ucu kıvrık saç motifi ile betimlendiği görülmektedir. Bununla beraber Etlik Steli'nde de ayakta duran gryphonun üstünde Frig sanatında çokça karşılaşmadığımız bir öge olan kanatlı güneş kursu bulunmaktadır. Her ne kadar stel üzerinde yer alan güneş kursunda kıvrık saç örgüsü ile karşılaşılmasa da, benzer örneklerinde kanatlı güneş kursunun da ucu kıvrık saç motifini barındırdığının bilinmesi, sembolizmin yansıtılmasında farklı biçemlerin de olabileceğini düşündürmektedir. Nitekim Vassileva, idollerde görülen ucu kıvrık saç tipinin Hitit İmparatorluk Dönemi kanatlı güneş kurslarıyla etkileşim sonucunda Frig sembolizmine girmiş olabileceğine değinmektedir⁶³.

Frig Tipi Fibulalarda Tanrıça Sembolizmi

Daha önce değindiğimiz üzere önce Blinkenberg⁶⁴, daha sonra Muscarella⁶⁵ ve Caner⁶⁶ tarafından değerlendirilen Frig tipi fibulalar, yaklaşık olarak İÖ 840'lı yıllardan itibaren üretilmeye ve kullanılmaya başlanmış, başta süsleme geleneği ve genel yapıları itibarıyla sergiledikleri belli başlı tipolojik farklılıklar neticesinde 15 alt gruba ayrılarak incelenmiştir. Gordion yeni kronolojisi ışığında net tarihler sunan tümülüslerden elde edilen örnekleri ışığında değerlendirildiğinde söz konusu alt gruplar arasında en erken örnekleri İÖ 840'lardan itibaren görülmeye başlanan Tip 7A, Tip 3 ve Tip 13'ün oluşturduğu anlaşılmaktadır. İÖ 830'lardan itibaren Tip 2, İÖ 810'lardan itibaren Tip 4 Frig tipi fibulalar üretilmeye başlanır. İÖ 780'lere gelindiğinde fibula alt gruplarında bir artış yaşanmış, bu tarihten itibaren önceki fibula alt gruplarına Tip 5, Tip 7 ve Tip 9 eklenmiştir. Anılan alt grupları İÖ 740'lardan itibaren Tip 5 ile Tip 11 ve İÖ 700'lerde üretimine başlanan Tip 2A izlemiştir.

59 F. Prayon, **a.g.e.**, Taf. 9-b.

60 Hasan Tahsin Uçankuş, "Emirdağı'nda Yeni Bulunan Bir Hitit Kabartması", **Belleten**, C. 35/139, 1971, Lev. I-VI, X.

61 Ekrem Akurgal, **Phrygische Kunst**, Archäologisches Institut der Universität Ankara, Ankara 1955, s. 68; F. Prayon, **a.g.e.**, Taf. 7b.

62 H. T. Uçankuş, **a.g.e.**, Lev. I-VI, X.

63 Maya Vassileva, "Phrygian Rock-Cut Thrones, 'Idols' and Phrygian Royal Symbolism", **Thracia**, C. 18, 2009, s. 117.

64 Christian Sørensen Blinkenberg, **Fibules Grecques et Orientales**, Kobenhavn, 1926, s. 204-230.

65 Oscar White Muscarella, **Phrygian Fibulae From Gordion (No. 4)**, London, 1967a.

66 E. Caner, **a.g.e.**

Frig dünyasında fibulalar, çağdaşı pek çok çevre kültürün aksine, günlük yaşamın bir parçası olmaktan çok, bir prestij unsuru olarak sayılmışlardır. Frig başkenti Gordion'da yürütülen çalışmalar, söz konusu eserlerin önemli bir kısmının soylu bireylere ait tümülüslerde tespit edildiğini göstermesi açısından son derece değerlidir. Uzun yıllara dayanan çalışmalar neticesinde henüz fibulaların üretildiği atölye ya da kalıplar bulunamamış olsa da araştırmacılar tarafından Gordion, fibula üretim merkezleri arasında sayılmaktadır⁶⁷. Demir Çağ Anadolu'sunun önemli merkezlerinden olan Kaman-Kalehöyük⁶⁸ ve Smyrna⁶⁹ gibi merkezlerde tespit edilen Frig tipi fibula kalıpları, söz konusu prestij ürünün Frig çekirdek coğrafyası sınırlarını aşarak büyük bir beğeniyle lokal merkezlerde de üretildiğinin en önemli göstergeleri arasındadır.

Tanrıça Matar-Kybele'nin önceki bölümlerde ayrıntılı bir şekilde değindiğimiz ucu kıvrık saç motifi ile bağlantısının yansımaları bize göre Frig tipi fibulalarda değişmez bir unsur olarak karşımıza çıkan iğne tutamak plakalarında izlenebilmektedir. Ayrıntılı tipolojik ayrımları önceki yıllarda gerçekleştirilen önemli çalışmalarda değinilmeyen bu özelliğe dair yorumumuz öncelikle Simav Yöresi'nden elde edilen ve en erken örnekler arasında sayılan Tip 7A Frig fibulalarında gözlemlenmektedir.

Tip 7A fibulalar genellikle yarım ay biçimli, çoğunlukla dörtgen kesitli yassı bir gövdeye sahiptir. Diğer tüm Frig tipi fibulalarda olduğu üzere Tip 7A fibulalarında da gövde kısmı her iki taraftan kimi zaman boncuk, disk, silme, düğme ve abacus gibi, bir dizi süsleme ile bezenmektedir. Fibulanın sağ ya da sol taraflarındaki bir dizi bezemeden sonra, uç kısımlarında yer alan zemberek ve ona bağlı iğne ile diğer tarafta iğneyi karşılar şekilde biçimlendirilen iğne tutamak plakası yer almaktadır.

Frig tipi fibulalarda yer alan iğne tutamak plakaları, daha önceki çalışmalarda çoğunlukla "boynuz" ya da "pençe" şeklinde tanımlanan⁷⁰ karakteristik bir özellik sergiler. Bu özellik salt Tip 7A'da değil, takip eden tüm fibula alt gruplarında, bazı farklılıklarla izlenebilmektedir. Tutamak kısımlarının özellikle Simav yöresinden elde edilen erken örnekleri bize yukarıda değinilen sıfatları değil, "Matar-Kybele" ikonografisinin önemli yorumlarından ucu kıvrık saç motifini yansıttığını düşündürmektedir. Caner tarafından yayınlanan Simav⁷¹, Uşak⁷² (G. 5a2), Eskişehir⁷³ (G. 5a3) ve aynı görüntüyü sergileyen, fakat nereden elde edildiği bilinmeyen benzer örnek-

67 O. W. Muscarella, **a.g.e.**; E. Caner, **a.g.e.**

68 Masao Mori ve Sachihito Omura, "1988 Kaman-Kalehöyük Kazıları", **KST**, C. 11, 1990, s. 337, 347, Res. 9-6.

69 O. W. Muscarella, **a.g.e.**, s. 49.

70 O. W. Muscarella, **a.g.e.**; Maya Vassileva, "Frig Tunç İşlemciliği", **Frigler, Midas'ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde**, İstanbul 2012, s. 323.

71 E. Caner, **a.g.e.**, Taf. 16-211.

72 E. Caner, **a.g.e.**, Taf. 37-483.

73 E. Caner, **a.g.e.**, Taf. 29-361A.

ler⁷⁴ aracılığıyla izlenebilen ve Tip 9 fibulalarda⁷⁵ (G. 5a4) iyice belirginleşen içe kıvrımlı halka biçimli uzantıların Matar-Kybele temsiline ait olduğu, değerlendirdiğimiz diğer Frig eserlerinde sergilenen kimi öğelerle karşılaştırıldığında çok daha net bir biçimde görülebilmektedir.

Simav, Uşak, Eskişehir örnekleri ışığında başta ucu kıvrık saç olmak üzere Matar-Kybele ikonografisindeki kimi uygulamaların Frig tipi fibulalarda yer bulduğuna dair düşüncelerimizin en önemli dayanaklarından birisi önce Simpson ve Spirdowicz⁷⁶, daha sonra da Vassileva tarafından değerlendirilen⁷⁷ Frig ahşap servis standlarında yansıtılan temsili Matar-Kybele idolleridir.

Servis standlarının ön yüzlerinde yer alan disk içi rozet motifleri ve standın her iki yanına doğru uzayan kıvrık ayak biçimli, Matar-Kybele'nin kutsal hayvanı aslanları yansıttığına inanılan uzantılar, temsili Matar-Kybele görüntüsü olarak tanımlanmaktadır⁷⁸. Taşınabilir bir kült anıtı olarak değerlendirilen⁷⁹ söz konusu eserin sunduğu kimi özellikler Frig tipi fibulaların iğne tutamak plakası ve bağlantılı kanca kısmı ile oldukça benzer yapıdadır.

Servis standları ve fibulaların iğne tutamak plakaları arasında gözlemlediğimiz ortak özelliklerden ilki ve en önemlisi, her iki grup eserin de temsili olarak Matar-Kybele'yi yansıtıyor oluşudur. Her iki grup eser üzerinde tanrıça, genel şemadan ayrılır şekilde, bir çerçeve içerisinde betimlenmiştir. Servis standında kazınarak oluşturulan bu görünüm, iğne tutamak plakasında yivli alanlarla sunulmuştur. İğne tutamak plakasında yivle açılan iki ya da üç sıra kanal, merkezde tek ya da iki sıra halinde dikey yönlü bir yükselti sağlamıştır. Böylece, tanrıçanın MM Tümülsü servis standındaki temsili görüntüsü⁸⁰ ve Kerkenes steliyle⁸¹ benzer yapıda biçimlendirilen ana gövdesini oluşturulmuştur (G. 5b1-3). Ana gövde, her iki yandan, iğne tutamak plakasının kanca kısmına doğru içe dönük kıvrımlı bir geçiş yapmaktadır. Bu özellik itibarıyla, fibulalar, servis standlarında karşılaşılan bir başka özellik olan “aslan pençesi” şeklinde sonlanışı vurgular şekilde sunulmuştur. Buna göre, ana gövdenin her iki yanından uzayan kanallar aslanın ayaklarını, kanca kısmı ise pençe görünümünü sunuyor olmalıdır. Plaka üzerinde açılan derin yivlerle oluşan kanallı yapının ortasında tek ya da çoğunlukla iki sıra halinde kalan yükseltinin, tekil ya da ikiz tanrıçanın gövde kısmının üzerinde, olasılıkla tanrıçanın başını yansıtır şekilde üçgen bir süsleme ögesi yer almaktadır. Bunun üzerinde, tanrıça ikonografisinin de-

74 E. Caner, *a.g.e.*, Taf. 16-210, 212-214; Taf. 23-291A.

75 O. W. Muscarella, *a.g.e.*, Pl. VI-31-32, Pl. VII-33-36; E. Caner, *a.g.e.*, Taf. 33-35.

76 E. Simpson, K. Spirdowicz, *a.g.e.*, s. 39-42.

77 M. Vassileva, *a.g.e.*, s. 323.

78 E. Simpson, K. Spirdowicz, *a.g.e.*, s. 43.

79 E. Simpson, *a.g.e.*, s. 344.

80 E. Simpson, K. Spirdowicz, *a.g.e.*, s. 43, Fig. 15-17, 27, 29, 31.

81 G. Summers, *a.g.e.*, Taf. 1c.

ğışmez unsurları arasındaki Frig Matar-Kybelesi'nde sıklıkla betimlenen polos, daha önceki çalışmalarda, ince ya da kalın bir dizi disk, abacus ya da kübik silme olarak adlandırılan bezekler aracılığıyla yansıtılmış olmalıdır. Söz konusu bezeğin değişken özellikler sunması, Demir Çağ polos tiplerinde görülen farklılıklarla bir arada değerlendirildiğinde şaşırtıcı değildir. Nitekim Kargamış Kubaba'sında kübik formlu bir polos taktığı görülen tanrıça, Boğazköy Kybele'si örneğinde olduğu üzere Frigler tarafından sıklıkla oval, aşağı doğru daralır yapıda polosla betimlenmiştir.

Frig fibulalarında yukarıda sözünü ettiğimiz saptamalar, Tip 7A gibi erken örneklerle birlikte başlamış ve küçük değişimlerle devam etmiştir. Bir süre sonra taşıdığı sembolik anlamı yitirerek tamamen bir moda dönüşmüş olma ihtimali bulunan ucu kıvrık saç etrafında şekillenen kompozisyonun Tip7A'yı takip eden süreçte üretilen sırasıyla Tip 13, 3, 2, 4, 5,7, 9, 14, 11 ve 2A alt gruplarında hafif dışa sivriltilmiş bir görüntü ile yansıtılmaya çalışıldığı izlenmektedir. Bunlar arasında yer alan ve İÖ 780-700 yılları arasında aktif kullanım gören Tip 9 fibulalarda söz konusu ucu kıvrık yapının diğerlerinden daha belirgin bir şekilde, pimlere sokulan iğne başı şekilli eklentilerle yuvarlatılmış ve içe dönük şekilde uygulanmış olması dikkat çekmektedir⁸².

Boğazköy Kybele'sinin polosunun, üst üste dörtlü silindir/yuvarlak sıradan oluştuğu ve daha büyük boyutlu ortası friz kuşağı görünümündeki elips bir yükseltiyle sonlandığı bilinmektedir. Bu görüntü de yine Frig fibula süslemelerinde gördüğümüz özelliklerden biri olması itibariyle önemlidir. Anılan heykelin polosu üzerindeki friz kuşağında yer alan dikey süslemeler, özellikle Tip 11 fibulalarda hem iğne tutamak plakası, hem de zembek kaidesindeki görünüm ile neredeyse birebir benzer niteliktedir. Caner tarafından, MM Tümülsü fibulaları olarak ele alınan malzemelerde, tıpkı Boğazköy Kybele'sinde olduğu üzere temsili tanrıça görüntüsünün üzerinde yükselen polos görünümlü süslemeler önce bir dizi ince silindir disk, disklerin üzerinde de elips formda daha geniş, orta kısmında kazıma dikine çizgilerden oluşan bezek içermektedir⁸³. Bize göre bu uygulama, yukarıda değindiğimiz ucu kıvrık saç uygulaması dışında tanrıça temsilinin fibulalarda sembolik olarak yansıtılmış olabileceğine dair bir başka veridir (G. 5c1-2).

Aslanların, ucu kıvrık saç motifi ile betimlenmiş Matar-Kybele ile olan güçlü bağının resmedildiği Boğazköy dinosu⁸⁴ (G. 3i) sembolizmde yer bulan söz konusu anlatının en net betim özelliklerinden birisini sunması bakımından son derece önemlidir. Nitekim fibulalar üzerinde temsili tanrıça betiminin varlığına dair ele alacağımız son ve önemli uygulamalardan biri, az sayıda Frig tipi fibula örneğinde karşımıza çıkan aslan eklentileridir. Özellikle Doğu Ege merkezlerinden elde edilen örnekler üzerinde görülen bu betimleme, fibulaların çalışmamız içerisinde önerdiğimiz tanrıçanın

82 E. Caner, a.g.e.

83 E. Caner, a.g.e., Taf. 38-492, 496, 499A, Taf. 39-500-506, 508-514.

84 Eva Maria Bossert, Die Keramik Phrygischer Zeit von Boğazköy, Mainz 2000, s. 62-63, cat. no. 272, Farb-

kutsal hayvanı aslanlarla olan bağlarını temsilden çıkartarak, doğrudan üç boyutlu görünüm halinde sunması bakımından önemlidir. İlk örnek, günümüzde Indiana Üniversitesi Müzesi'nde yer almaktadır ve Prayon tarafından incelenmiştir⁸⁵. İki iğneli mekanizmaya sahip Frig tipi fibulanın ucu kıvrık saç motifini de barındıran tanrıça temsilinin hemen altında yer alan iğne tutamak plakası yüksek tutulmuş, burada diğer Frig tipi fibulalarda pençe olarak tanımladığımız kanca uygulamasının yerine doğrudan minyatür bir aslan heykelciği yerleştirilmiştir (G. 6a). Pençeleri ikili iğne sisteminin kancası olacak şekilde, kavisli ve oyuk düzenlenen aslan heykelciği, Frig düşün dünyasında sembolik üslupla yansıtılan bir durumun ilk gerçekçi görüntüsünü sunması itibarıyla son derece önem taşımaktadır.

Tanrıçanın kutsal hayvanı olan aslanın, işlevsel bir şekilde ve heykelcik görüntüsünde oluşturulduğu nadir eserlerin dışında, tamamen bir süsleme aracı olarak Frig tipi fibulalar üzerinde betimlendiği örnekler de bulunmaktadır. Ephesos Artemision buluntuları aracılığıyla tanınan bu tipte fibulanın bir benzerinin, yoğun Frig etkileşimi ile bilinen Niğde Kaynarca'da da görülüyor oluşu ilgi çekicidir⁸⁶. Bammer ve Muss tarafından yayınlanan Ephesos altın Frig tipi fibula örneğinde (G. 6b) iri bir aslan başı, fibulanın merkezinde, yay kısmının hemen üzerinde cepheden işlenmiştir⁸⁷. Fibulanın her iki ayak kısmında yer alan zemberek ve iğne tutamak plakası arasına konumlandırılan aslan başının alt ve üst kısımlarında tanrıça ikonografisinin değişmez unsurlarından dört yapraklı çiçek ve rozet motifinin varlığı dikkat çekmektedir ve bu örnek, fibulaların tanrıça temsili için kullanıldığına dair bizlere bir dayanak sunmaktadır.

Sonuç

Frigler, Anadolu'ya İÖ 1200 göçleri neticesinde, Balkanlar üzerinden Boğazları aşarak geldiklerine inanılan bir toplumdur. Buna karşın Frig kültür öğeleri bir bütün olarak ele alındığında topluluğun, Anadolu'nun öncül ve çağdaş toplumlarından derin izler taşıdığı bilinmektedir. Alfabesini Fenike'den, başlıca inanç ögesi durumunda bulunan tanrıçasını Geç Hitit coğrafyası ve özellikle Kargamış'tan tanıyarak kendi düşün dünyasında, yeni unsurlar sunarak geliştiren Frigler, maden eser üretiminde de doğulu komşuları Tabal ve Urartu'dan etkilenmişlerdir. Plastik sanat ürünlerini, başta orthostat ve tanrıça kabartmaları olmak üzere yine Geç Hitit biçimleri ile şekillendiren Frigler'in kaya anıtları ve mezarları itibarıyla de çağdaşı Urartu'dan izler taşıdığı bilinmektedir. Gerek yazılı kaynaklar, gerekse arkeolojik verilerin doğruladı-

tafel D.

85 F. Prayon, a.g.e., Taf. 31a.

86 Mustafa Akkaya, "Objets Phrygiens en Bronze du Tumulus de Kaynarca", *La Cappadoce Meridionale jusqu'au la fin de l'époque Romaine. Etat des Recherches. Actes du Colloque d'Istanbul 1987*, Paris 1992, s. 26-27.

87 Anton Bammer, Ulrike Muss, *Das Artemision von Ephesos. Das Weltwunder Ioniens in archaischer und klassischer Zeit*, Mainz am Rhein 1996, Abb. 100.

ğı bu güçlü etkileşim süreci ile birlikte Frigler, “Anadolulu” bir kimlik kazanmakla kalmamış, uzun yıllar boyunca Doğu Ege’yi ancak İÖ 8. yüzyıldan sonra kontrol altına alabilmiş kimi Demir Çağ topluluklarına coğrafyanın köklü kültürel birikimi aktaran ana damarlardan biri olagelmıştır.

Fibulalar, ilk ortaya çıktıkları Geç Tunç Çağ’ından itibaren farklı bölgelerde, farklı tip ve amaçlarla kullanılmış, günümüz çengelli iğnelerinin öncü örnekleridir. Çalışmamızda değindiğimiz üzere, ayrıntılı tipolojisi Blinkenberg tarafından oluşturulmuş olan fibulaların üretildikleri bölgelere göre biçimsel farklılıklar gösterdikleri bilinmektedir. Söz konusu alt gruplar içerisinde değerlendirilen Tip XII, yani Anadolu tipi fibulaların önemli bir bölümünü oluşturan Frig tipi fibulalar, kültürün özgün sanat yapıtları olması açısından son derece önemlidir. Frigler tarafından üretilmeye başlandıkları İÖ 9. yüzyılın ikinci yarısını takip eden süreçten itibaren, dönem içi ticaret ve etkileşim yoluyla yayılarak Anadolu’nun başta Batısı olmak üzere, pek çok bölgesinde büyük beğeni gören fibulaların zamanla Anadolu sınırlarını aşarak İtalya’ya dek ulaştığı ve bu geniş coğrafyada yerel atölyelerde taklitlerinin üretildikleri bilinmektedir.

Frig tipi fibulalar üzerinde yer alan bezeme şemasında dikkatimizi çeken ve bu çalışmanın ana konusunu oluşturan sembolik tanrıça temsili, Frig sanatının pek çok farklı ögesinde izlenebilir bir durum olması itibarıyla ilgi çekicidir. Çalışmamızda değerlendirdiğimiz üzere, heykel, idol, anıt, mühür, ahşap gibi farklı eserler üzerinde varlığı bilinen ve ahşap servis standlarında olduğu gibi temsili sembolizm, tanrıça görüntüsünün üç boyutlu işlendiği sınırlı sayıda esere karşın, daha çok bu şekilde yansıtıldığını göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Çalışmamız kapsamında değerlendirdiğimiz fibulalar başta olmak üzere, tanrıçanın değindiğimiz temsili görüntüleri Frigler’in hangi nedenlerle böyle bir yol tercih ettiği konusunun sorularını beraberinde getirmektedir. Gerek maden işçiliği, gerekse ahşap ve kaya oyma konusunda yetenekli ustalara sahip olduğu iyi bildiğimiz Frigler’in tanrıçayı betimleme noktasında hangi sebeplerle “sembolizmi” tercih ettiklerini anlamak oldukça güçtür. Buna karşın Frigli ustaların, üzerinde tanrıçanın betimlenmesini planladıkları öğelerin boyutunu göz önüne alarak böylesi bir farklılığa yöneldiklerini düşünmek olasıdır. Nitekim malzeme ve işleniş yöntemlerindeki farklılıklar, servis standları-fibulalar karşılaştırmasında görüldüğü üzere işlenecek alanın daralmasıyla kompozisyonda yer alması mutlak tanrıça ve kutsal hayvanı aslana dair betimlerin bir ölçüde değiştiğini göstermesi açısından önemlidir.

Frig tipi fibulaların özellikle iğne tutamak plakaları, bize göre diğer Frig öğelerinden bildiğimiz tanrıça ikonografisinin önemli, fakat bir o kadar da az değinilen ucu kıvrık saç yapısını, yarı ikonik gövdesi ve aslan pençelerini yansıtmaktadır. Söz konusu plakalarda, herhangi bir işlevsel yönü bulunmayan süsleme ögesi olarak uygu-

lanan ve öncül çalışmalarda çoğunlukla “boynuz” biçimli olarak değerlendirilen uygulama, tanrıçanın sembolik biçimde temsil edildiği bilinen diğer Frig kültür öğeleri ile karşılaştırıldığında düşüncemiz daha da belirgin hale gelmektedir. İğne tutamak plakalarında andığımız sembolizme dair en yakın yorum Vassileva tarafından dile getirilmiş ve plakaların yapısını aslan pençesine benzetmiştir. Bize göre Vassileva tarafından pençe olarak tanımlanan görünüm, yalnız fibulaların iğne tutamak plakasının uç kısmında yer alan kanca kısmı ile ilgili olmalıdır. Plakanın yivlerle oluşturulan ve çok büyük oranda üçlü bir kanal görünümünü yansıtan merkezi tanrıça idolünün gövdesini, her iki yanından kancaya uzanan kanallar ise aslan ayaklarını, aynı servis standlarında olduğu üzere temsil ediyor olmalıdır. Frig tipi fibulaların özellikle Doğu Ege’de üretilen taklitlerinde, minyatür aslan heykelciği ya da cepheden aslan başı ile yansıtılan bu durumun, doğrudan Frig üretimi fibulalarda gözlemlenmiyor oluşu, tanrıçalarını “Dağlık Frigya”’dan, Ankara ve Kerkenes’e uzanan geniş coğrafyada idol şeklinde betimleyen bir kültür için şaşırtıcı olmasa gerektir.

Fibulalarda tanrıça temsili kadar önemli bir başka konu, söz konusu eser grubunun özellikle İÖ 8-6. yüzyıllarda gözlemlenen kullanım amacına yöneliktir. Bu tarihler arasında Frig coğrafyasında, çoğunlukla tümülselere bırakılan bir mezar armağanı olan fibulaların, tip ve alt grupları fark etmeksizin Batı’da bambaşka bir amaçla, bu defa tapınak armağanı olarak değerlendirildikleri görülmektedir. Hemen tamamı özünde “anayı” temsil eden Grek Panteonu’nun önemli tanrıçalarına adanan fibulaların, doğrudan doğum ile ilgili konularda tanrıçalara başvuran kadınların tercih ettikleri bir adak armağanı olduğu noktasında bilgilerimizin de bulunuyor olması, söz konusu tanrıça-fibula bağlantıları noktasında ilgi çekicidir⁸⁸.

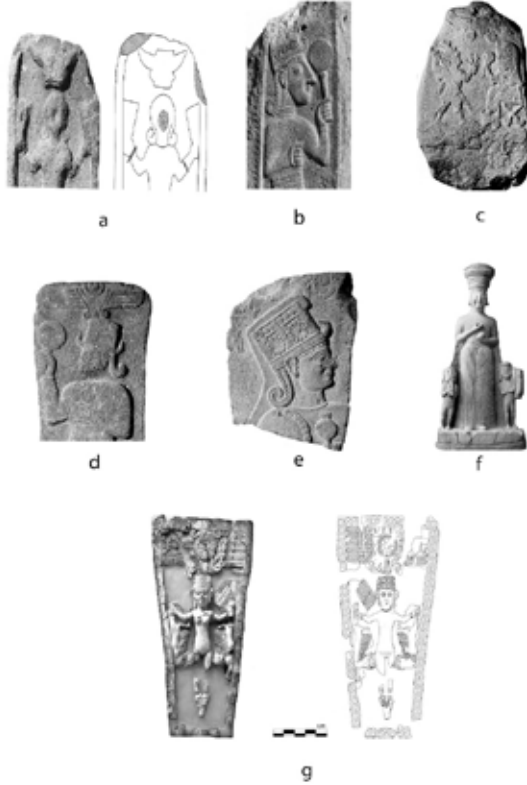
Tanrıça kültleriyle doğrudan bağlantılı olan fibulaların Frig üretimi örnekleri üzerinde tanrıça sembolizminin hangi amaçla uygulandığı sorusu net bir şekilde cevap bulamasa da, bize göre bu durum “koruyucu tanrıça” düşüncesi ile ilişkili olmalıdır. Etlik Steli üzerinde tanrıçanın gryphon ile olan birlikteliğinin “koruyan ve korunan yön” ile ilişkilendiriliyor oluşu ve gryphonun Yakındoğu örneklerinde ucu kıvrık saç tipini de barındırdığı bilinen kanatlı güneş kursu ile bir arada betimi, ilgi çekici bir özellik olarak yorumlanabilmektedir. Bu noktada, Frig soylularının, koruyucu yönünü ön plana çıkardıkları baş tanrıları “Matar-Kybele”yi hem yaşamları sürecinde, hem de ölümlerinin ardından üzerlerinde taşımak istemiş olmaları olasıdır. Bu doğrultuda, giysilerini tutturmak için kullandıkları fibulalar üzerinde, düşüncelerine paralel olarak, tanrıçanın temsili görüntüsünü yansıtmış oldukları düşünülebilir. Simpson’un ahşap servis standları için sunduğu “taşınabilir kült anıtı” önermesiyle paralel olarak tanrıça temsiline işlendiği fibulaların, işlevsel yönlerinden çok, Frig soyluları için tasarlanmış “taşınabilir kült objesi” oldukları düşünülmektedir.

88 Ayrıntılı bilgi için bkz. Emre Erdan, “Aydın Arkeoloji Müzesi’nden Bir Grup Frig Tipi Fibula”, **Arkeoloji ve Sanat**, C. 156, İstanbul 2017, s. 51 vd.

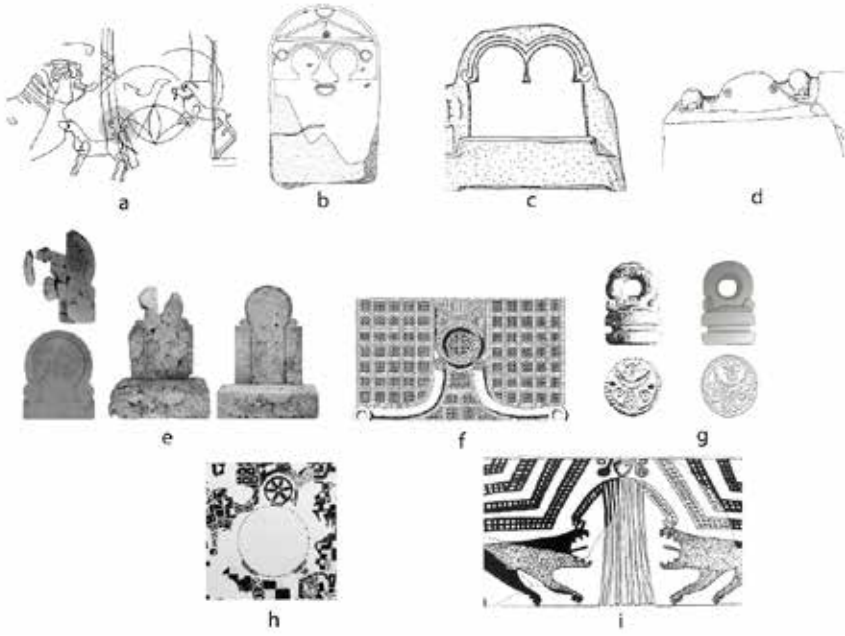
Görseller



G. 1. a. Achemhöyük Mührü. (Boehmer, Güterbock 1987: Abb. 27h); **b.** Ninhursag Heykelciği Çizim. (Motz 1992: Fig. 32).



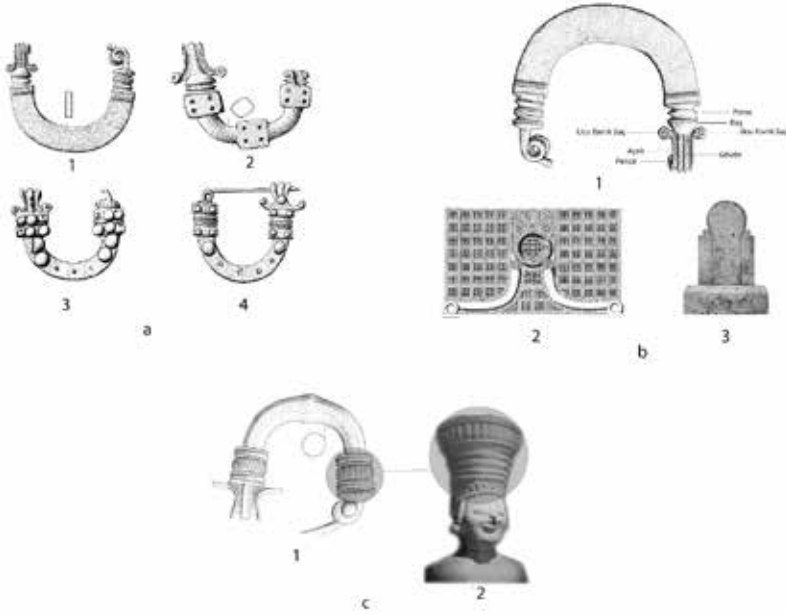
G. 2. a. Meharde Steli Detay. (Hawkins 2000: Pl. 225-226); **b.** Zincirli Kubabası. (van Loon 1991: Pl. XV); **c.** Melid Kubabası. (Orthmann 1971: Taf. 42f); **d.** Birecik Kubabası. (Orthmann 1971: Taf. 5c); **e.** Kargamış Kubabası (Orthmann 1971: Taf. 23b); **f.** Boğazköy Kybelesi. (Prayon 1987: Taf. 3); **g.** Gordion Fildişi At Koşum Parçası. (Prayon 1987: Taf. 44c).



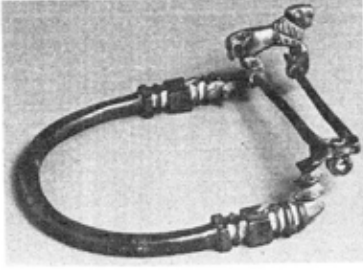
G. 3. a. Gordion Megaron 2 Çizim, İdol. (Roller 2009: 56-58); **b.** Sincan Steli. (Metin, Akalın 2001: Pl. 5); **c.** Kitabeli Sunak. (Tüfekçi Sivas 1999: Lev. 125-126); **d.** Köhnüş 2 No'lu Anıt. (Tüfekçi Sivas 1999: Lev. 147-150); **e.** Kerkenes İdoller. (Summers 2006: Taf. 1a-c); **f.** MM Tümülsü Servis Standı. (Simpson, Spirdowicz 1999: Fig. 31); **g.** Frig Mührü. (Dusinberre 2005: Fig. 31); **h.** Gordion Megaron 2'ye ait Mozaik Taban. (Young 1965: 11); **i.** Boğazköy Frig dinosu üzerinde betimlenen tanrıça ve aslanlar. (Bossert 2000, 62-63, cat. no. 272, Farbtafel D)



G. 4. a. Etlük Steli. (Prayon 1987: Taf. 9b); **b.** Ankara Frig Ortostatı. (Prayon 1987: Taf. 7b); **c.** Daydalı Gryphonları. (Uçankuş 1971, Lev. X)



G. 5. a1. Simav'dan Frig Tipi Fibula. (Caner 1983: Taf. 16-211); **a2.** Uşak'tan Frig Tipi Fibula. (Caner 1983: Taf. 37-483); **a3.** Eskişehir'den Frig Tipi Fibula. (Caner 1983: Taf. 29-361A); **a4.** Frig Tip 9 Fibula. (Caner 1983: Taf. 34-434); **b1.** Simav'dan Frig Tipi Fibula. (Caner 1983: Taf. 16-211); **b2.** MM Tümülsü Servis Standı. (Simpson, Spirdowicz 1999: Fig. 31); **b3.** Kerkenes İdolü. (Summers 2006: Taf. 1); **c1.** MM Tümülsü'nden Fibula Örneği. (Caner 1983: Taf. 38-492); **c2.** Boğazköy Kybele Polos Detayı. (Prayon 1987: Taf. 3c)



a



b

G. 6. a. Indiana Üniversitesi Müzesi'nden Frig Tipi Fibula. (Prayon 1987: Taf. 31a); **b.** Ephesos Artemision'da Ele Geçen Frig Tipi Fibula. (Bammer, Muss 1996, Abb. 100)

Kaynakça/References

- AKKAYA, Mustafa, “Objets phrygiens en Bronze du tumulus de Kaynarca”, **La Cappadoce Meridionalejusqu ‘a la fin de l’epoque Romaine. Etat des Recherches. Actes du Colloque d’Istanbul 1987**, Paris 1992. s. 25-27.
- AKURGAL, Ekrem, **Phrygische Kunst**, Ankara 1955.
- ALP, Sedat, **Konya Civarında Karahöyük Kazılarında Bulunan Silindir ve Damga Mühürleri**, Ankara 1994.
- BAMMER, Anton; MUSS, Ulrike, **Das Artemision von Ephesos. Das Weltwunder Ioniens in Archaischer und klassischer Zeit**, Mainz am Rhein 1996.
- BERNDT ERSÖZ, Susanne, “Cutting The Gordian Knot: The Iconography of Megaron 2 at Gordion”, **Opuscula-Annual of The Swedish Institutes at Athens and Rome**, C. 8, Rome 2015, s. 99-122.
- BİLGİN, Nejat, “Frigya’da Ninursag İnancının İpuçları”, **Anadolu Üniversitesi I. Uluslararası Düünden Bugüne Eskişehir Sempozyumu: Siyasal, Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Yapı**, Eskişehir 2005, s. 357-361.
- BİLGİN, Önder, **Anadolu’da İnsan Görüntüleri: Klasik Çağ Öncesi**, İstanbul 2012.
- BITTEL, Kurt, “Untersuchungen auf Büyükkale. Das Archiv im Gebäude K. Das Phrygische Burgtor in vx/ 6-7”, **MDOG**, C. 91, 1958, s. 57-72.
- BLACK, Jeremy; GREEN, Anthony, **Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary**, London 1992.
- BLINKENBERG, Christian Sørensen, **Fibules Grecques et Orientales**, Kobenhavn 1926.
- BOEHMER, Rainer Michael, **Die Kleinfunde aus der Unterstadt von Boğazköy: Grabungskampagnen 1970-1978**, Berlin 1972.
- BOEHMER, Rainer Michael; GÜTERBOCK, Hans Gustav, **Glyptik aus dem Stadtgebiet von Boğazköy: Grabungskampagnen 1931-1939, 1952-1978**, Berlin 1987.
- BOSSERT, Eva Maria, **Die Keramik Phrygischer Zeit von Boğazköy: Funde aus den Grabungskampagnen 1906, 1907, 1911, 1912, 1931-1939 Und 1952-1960**, Mainz 2000.
- BRYCE, Trevor, **The World of the Neo-Hittite Kingdoms: A Political and Military History**, Oxford 2012.
- BUDIN, Stephanie Lynn, **Images of Woman and Child From The Bronze Age: Reconsidering Fertility, Maternity, and Gender in The Ancient World**, Cambridge 2011.
- CANER, Ertuğrul, **Fibeln in Anatolien: Prähistorische Bronzefunde. Abteilung XIV**, München 1983.
- DÖNMEZ, Sevgi, “Eski Yakındoğu’da Yılanlı Tanrıça Kültü Üzerine Bir Değerlendirme”, **Tarih İncelemeleri Dergisi**, C. XXXII/2, 2017, s. 407-426.
- DUSINBERRE, Elspeth, **Gordion Seals and Sealings Individuals and Society**, Pennsylvania 2005.
- ENSERT, Hatice Kübra, “M. Ö. İkinci Binde “Kanatlı Güneş Kursu” İle Taçlandırılmış Anadolu Hitit Figürleri”, **Anadolu/Anatolia**, C. 28, 2005, s. 25-47.
- ERDAN, Emre, “Aydın Arkeoloji Müzesi’nden Bir Grup Frig Tipi Fibula”, **Arkeoloji ve Sanat**, C. 156, İstanbul 2017, s. 51-60.
- FRANKFORT, Henri, “A Note on the Lady of Birth”, **Journal of Near Eastern Studies**, C. 3(3), 1944, s. 198-200.

- FUHR, Ilse, **Ein altorientalisches Symbol: Bemerkungen zum sogenannten “omegaförmigen Symbol” und zur Brillenspirale**, Wiesbaden 1967.
- HAWKINS, John David, **Corpus of Hieroglyphic Luwian Inscriptions. Volume I, Inscriptions of the Iron Age**, Berlin 2000.
- HAWKINS, John David, “Cilicia, the Amuq, and Aleppo”, **Near Eastern Archaeology**, C. 72, 2009, s. 164-173.
- HINKE, William John, **A New Boundary Stone of Nebuchadrezzar I From Nippur**, Philadelphia 1907.
- JORDAN, Michael, **Dictionary of Gods and Goddesses**, New York 2004.
- KING, Leonard William, **Babylonian Boundary-stones and Memorial-tablets in The British Museum**, London 1912.
- LEICK, Gwendolyn, **A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology**, London 1991.
- MARGREITER, Ingrid, **Alt-Ägina II. 3–Die Kleinfunde aus dem Apollon-Heiligtum**, Darmstadt 1988.
- MELLINK, Machteld Johanna, **A Hittite Cemetery at Gordion**, Philadelphia 1956.
- METİN, Mustafa; AKALIN, Mehmet, “Frigyada Bulunan İkiz İdol”, **Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2000 Yılı**, 2001, s. 183-188.
- MORI, Masao; OMURA, Sachihiko, “1988 Kaman-Kalehöyük Kazıları”, **KST**, C. 11, 1990, s. 335-355.
- MOTZ, Lotte, **The Faces of Goddess**, New York 1997.
- MUSCARELLA, Oscar White, **Phrygian Fibulae From Gordion (No. 4)**, London 1967a.
- MUSCARELLA, Oscar White, “Fibulae Represented on Sculpture”, **Journal of Near Eastern Studies**, C. 26 (2), 1967b, s. 82-86.
- MUSCARELLA, Oscar White, “Frig Fibulaları/Phrygian Fibulae”, **Friglerin Gizemli Uygarlığı / The Mysterious Civilization of the Phrygians**, Ed. T. Tüfekçi Sivas, H. Sivas, İstanbul 2007, s. 173-181.
- NEVE, Peter, **Hattuša-Stadt der Götter und Tempel: Neue Ausgrabungen in der Hauptstadt der Hethiter**, Darmstadt 1992.
- ORLIN, Eric, **Routledge Encyclopedia of Ancient Mediterranean Religions**, Abington 2015.
- ORTHMANN, Winfried, **Untersuchungen zur Späthethitischen Kunst**, Bonn 1971.
- VON DER OSTEN, Hans Henning, **The Alişar Hüyük Seasons of 1930-1932 Part II**, Chicago 1933.
- ÖZGÜÇ, Nimet, “Samsat Mühürleri”, **Belleten**, C. 51, 1987, s. 429-439.
- PRAYON, Friedhelm, **Phrygische Plastik: Die früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient**, Tübingen 1987.
- ROLLER, Lynn, **The Incised Drawings from Early Phrygian Gordion**, Philadelphia 2009.
- SEIDL, Ursula, **Die Babylonischen Kudurru-Reliefs: Symbole Mesopotamischer Gottheiten**, Freiburg 1989.
- SEVİN, Veli, “Frigler”, **Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi**, C. 2, 1982, s. 248-274.
- SIMPSON, Elizabeth, “Gordion Mobilya ve Ahşap Eserleri”, **Frigler, Midas’ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde/ In the Land of Midas, In the Shadow of Monuments**, Ed. T. Tüfekçi Sivas, H. Sivas, İstanbul 2012, s. 334-360.

- SIMPSON, Elizabeth; SPIRDOWICZ, Krysia, **Gordion Wooden Furniture: The Study, Conservation and Reconstruction of the Furniture and Wooden Objects from Gordion, 1981-1998**, Ankara 1999.
- SUMMERS, Geoffrey, “Phrygian Expansion to The East: Evidence of Cult from Kerkenes Dağ”, **BaM.**, C. 37, 2006, s. 647-658.
- SUMMERS, Geoffrey; SUMMERS, Françoise, “Kerkenes Dağ”, **Frigler, Midas’ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde/ In the Land of Midas, In the Shadow of Monuments**, Ed. T. Tüfekçi Sivas, H. Sivas, İstanbul 2012, s. 162-181.
- TÜFEKÇİ SİVAS, Taciser, **Eskişehir-Afyonkarahisar-Kütahya İl Sınırları İçindeki Phryg Kaya Anıtları**, Eskişehir 1999.
- UÇANKUŞ, Hasan Tahsin, “Emirdağı’nda Yeni Bulunan Bir Hitit Kabartması”, **Belleten**, C. 35/139, 1971, s. 359-378.
- VAN LOON, Maurits Nanning, **Anatolia in the Earlier First Millennium B.C. Iconography of Religions**, Leiden 1991.
- VASSILEVA, Maya, “Phrygian Rock-Cut Thrones, ‘Idols’ and Phrygian Royal Symbolism”, **Thracia**, 18, 2009, s. 111-124.
- VASSILEVA, Maya, “Frig Tunç İşlemciliği”, **Frigler, Midas’ın Ülkesinde, Anıtların Gölgesinde/ In the Land of Midas, In the Shadow of Monuments**, Ed. T. Tüfekçi Sivas, H. Sivas, İstanbul 2012, s. 310-334.
- VASSILEVA, Maya, “Early Bronze Fibulae and Belts from the Gordion Citadel Mound”, **The Archaeology of Phrygian Gordion, Royal City of Midas: Gordion Special Studies 7**, Ed. C. B. Rose, Pennsylvania 2013, s. 111-126.
- YOUNG, Rodney Stuart, “Early Mosaics at Gordion”, **Expedition**, C. 7/3, 1965, s. 4-13.
- ZIMMERN, Heinrich, **Die Göttersymbole des Nazimaruttaš-Kudurru**, Leipzig 1906.

Sanatçısını Aşan Yapıt Bağlamında Necla Rüzgar'ın Fauna Sergisine Bakış*

Özlem Gök**

Öz

Bu araştırma Necla Rüzgar'ın, Galeri Nev'de 2014 yılında açmış olduğu *Fauna* sergisinde yer alan *Metafizik Cinayetler*, *Algının Diğer Formları* ve *Mücevherler* adı altında şekillenen üretimlerine odaklanır. Bu üretimlerin sanatçısının yüklediği anlamların dışında, feminist ve türçülük karşıtı vegan düşünce bağlamında başka anlamları da ürettiği iddiasıyla bu anlamların göstergebilim üzerinden deşifre etme yoluna gidilmiştir. İnsanın bilişsel devrim sonrası hayal gücüyle kurguladığı mitler, cinsiyetçi ve türcü bağlamda kutsalların oluşumunu başlatır. Sanat tarihinde avcılık natüromortlarına dayanan gelenekle şekillenen ve aile portrelerine yansıyan hayvanın metaforik; cinsiyet hiyerarşisine dayalı anlamları, insanın büyükenici eril yapısını gösterir. İnsanmerkezcilik sonrasının yerinden ettiği erkekinsan, her şeyin merkezinde ve türler arası hiyerarşinin kurucusu olan bir kavramdır. "Erkekinsan"nın egemenliğinde kurgulanan kadınlar ve hayvanlar arasında olumsuz bir özdeşleştirme, her ikisinin de ahlaki varlıklar olarak ciddiye alınmadığı ortak bir kaderi işaret eder. Bu çalışmada feminist ve türçülük karşıtı vegan bağlamda ele alınan *Metafizik Cinayetler*'deki kuşların, çok katmanlı anlam örgüsünde karşılaşılan, kökeni avcılık natüromortlarına dayanan hayvanın metaforik yansımaları olarak tartışılması amaçlanmaktadır. İnsan merkezci bakışın yarattığı algının açık edildiği, *Algının Diğer Formları* başlığında ayakta durabilen ve eldivenlerden oluşan heykeller, vegan bağlamda insan ve hayvan arasında oluşan türcü yaklaşımın göstergeleri olarak ele alınmıştır. Et parçaları şeklinde düzenlenmiş taşlardan oluşan *Mücevherler* yerleştirmesi, Carol J. Adams'ın kayıp gönderge kavramı üzerinden bakıldığında ise etin kayıp göndergesi ortaya çıkmaktadır. Kayıp göndergesi hayvan olan et, cinsiyetçi ve türcü yaklaşımın göstergesi olarak konumlandırılır. Sonuç olarak Necla Rüzgar tarafından bu üretilere böyle bir anlam tam olarak yüklenmemiş olsa bile çalışmada odaklanılan bu yapıtlar ile kurulan diyalogda, yapıtların feminist ve türçülük karşıtı vegan bağlamda sanatçısından bağımsız, sanatçısını.

Anahtar Kelimeler

Çağdaş Sanat • Cinsiyetçilik • Türçülük • Vegan • Necla Rüzgar

A Look At Necla Rüzgar's Fauna Exhibition Within The Context Of The Work Outperforming Its Artist

Abstract

This study focused on Necla Rüzgar's productions called *Metaphysic Murders*, *Other Forms of Perception*, and *Jewelries* at her *Fauna* exhibition that was opened in 2014 in Galeri Nev. The meanings of the works in this exhibition apart from those attached by the artist were deciphered through semiology with the claim that they produced other meanings in the context of feminist and antispeciesist vegan thought. The myths that were constructed with the imagination of the people after the cognitive revolution initiated the formation of the sacred in the sexist and speciesist context. Shaped by tradition based on hunting still-life in art history and reflected in family portraits, the meaning of animal based on metaphorical gender hierarchy shows the great masculine structure of man. The male human displaced by post-humanitarianism is a concept that is at the center of everything and the founder of the interspecies hierarchy. A negative identification between women and animals constructed under the sovereignty of the male human points to the common destiny, neither of which is taken seriously as moral beings. In this study, the birds in *Metaphysic Murders* that was considered within the feminist and antispeciesist context were discussed as the metaphorical reflections of the animal that was encountered in multi-layered meaning pattern and based on hunting still-life. As for the *Other Forms of Perception* that gave clue about the perception created by anthropocentrism, the statues in the forms of shoes and gloves were considered as the indicators of speciesist approach between human and animal within a vegan context. Composed of the stones in meat shapes, *Jewelries* showed the absent referent of meat when considered from Carol J. Adams' concept of absent referent. The meat, whose absent referent is the animal, was positioned as an indicator of sexist and speciesist approach. In conclusion, although these productions were not given such meanings by Necla Rüzgar, it can be stated that the works produced meanings that were independent from and outperformed their artist within feminist and antispeciesist context.

Keywords

Contemporary Art • Sexism • Speciesism • Vegan • Necla Rüzgar

* Bu araştırma II. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 3-7 Mayıs 2017'de "Sanatçısını Aşan Yapıt" başlığıyla özet olarak sunulan metnin genişletilmiş halidir. https://drive.google.com/file/d/1oFe4EQX86l92rN_2z9AHQP60pIPbGj4t/view Erişim Tarihi: 18. 11. 2018.

** Sorumlu Yazar: Özlem Gök (Dr. Öğr. Üyesi), Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Tokat, Türkiye. E-mail: ozlemgok23@gmail.com

Atf: GÖK, Özlem, "Sanatçısını Aşan Yapıt Bağlamında Necla Rüzgar'ın Fauna Sergisine Bakış", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 187-206. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0008>

Giriş

Sanatçısının yüklediği anlamlar dışında, yapıtın başka anlamlar yüklenerek dolasına girmesi, Leonardo'nun *Mona Lisa*'sı, Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* tablosu gibi ve daha da çoğaltılabilecek örnekler düşünüldüğünde, sanat tarihi içerisinde rastlanılan bir durumdur. Özellikle postmodern sürecin literatürüne dahil olan ve çok anlamlılık sağlayan eleştiri üzerinden bakıldığında, günümüz düşün yapısının etkileri, sanatçısından bağımsız olarak, yapıta bakan izleyici tarafından katmanlaştırılabilir.

Bu araştırma sanatçısının yüklediği anlamların dışında, feminist ve türçülük karşıtı vegan düşünce bağlamında başka anlamları da ürettiği iddiasıyla Necla Rüzgar'ın, Galeri Nev'de 20 Ocak 2014 tarihinde açtığı *Fauna* sergisinde yer alan *Metafizik Cinayetler*, *Algının Diğer Formları* ve *Mücevherler* adı altında şekillenen üretimlerine odaklanır. Sanatçı ve akademisyen olan Necla Rüzgar'ın bu sergisinde on yedi adet çalışması sergilenmiştir. Genel olarak bakıldığında sergide bulunan heykeller, hayvan ve insan temsillerinden oluşur. Balıklar sergideki iki çalışmada görülür. *Derin Mavi Suları Görmek İstemişti*, yerde uzanmış yatan bir kadın figürünün ayaklarının ve ellerinin etrafında toplanmış balıklarla konumlandırılırken, *Olasılıklar* başlığındaki heykel, karnı yarılmış büyük bir balığın içinden dökülen irili ufaklı balıklardan oluşur. Sergide kuşların görünürlüğü daha fazladır. İlki *Göçmen Kuşlar*, bilekten kesilmiş insan elinin avuç içinde duran buğdayları yer konumunda iki kuş figüründen oluşur. İkinci olarak *Metafizik Cinayetler*'de kırk adet kuş yerde istiflenmiş şekilde konumlandırılırken, üçüncü olarak duvarda rölyef şeklinde konumlandırılmış biri diğerinin ağzına gagasını sokmuş iki karga figürü *Her Gün, Bir Yerde, Birileri* adıyla sergilenmiştir. Dördüncü olarak *Kim Olduğunu Biliyorum* ve *Hepsiyim* adındaki iki heykelden bahsetmek mümkündür. Bu heykeller kuş başlı erkek ve kadın figürleridir. Son olarak *Sol Yarımküre*'de kuşun kendisi değilse bile kürenin içindeki kadın figürüyle beraber kuş tüyleri sergideki kuş temsillerinin göstereni olarak düşünülebilir. Sanatçının daha önceki çalışmalarında da sıklıkla konu edinilen geyik temsili bu sergide iki yapıtta görülür. *Kendini Boşlukta Tamamla*, yarı bedeninden ayrılmış ve birbirine dolanmış iki geyik başından oluşurken, *Çocuk Sudur*'da aynı geyiğin bu defa boynundan ayrılmış kafası tek başına karşımıza çıkar. Bu geyikler kürklerinden azade derilerinin altında damarları görünür şekildedir. Geyiklerdeki bu yüzey anlatımı *Algının Diğer Formları* olarak adlandırılan dört çalışma; bir çift kadın, bir çift erkek ayakkabısı ve iki çift eldivenden oluşan dört heykelde de karşımıza çıkar. *Şiirsel Hakikat* heykeli ise duvar yüzeyine tıpkı bir pençe gibi tırnaklarını geçirmiş şekilde dirseklerinden kesilmiş bir çift kol olarak tasarlanmıştır. *İnsan İnsanın Kurdudur* adlı heykel küçük, tepeye benzer bir form üzerinde harekete geçmek üzere konumlanmış bir kurt temsildir. Kurt temsili de yine sanatçının üretimlerinde sıklıkla kullandığı figürlerdendir. Sergide yer alan *Mücevherler* adlı yapıt ise değişik boyutlardaki taş-

ların et parçaları görüntüsünde sergilenmesinden oluşur. Necla Rüzgar, yapıtlarında öteden beri kadın ve hayvan temsilleri kullandığını “Yaptığım işlerde, sadece ‘Fauna’ sergisinde değil, kadınlar, balıklar, kuşlar ve geyikler öteden beri benim vazgeçemediğim figürler oldu.”¹ şeklinde ifade eder, hayvan ve kadın arasındaki ilişkiyi, “Bu figürler, bir şekilde kutsal olarak görülen figürler aynı zamanda.”² şeklinde tanımlar. Rüzgar, kutsallık tanımlamasıyla yan yana getirdiği kadın ve hayvanı öldürmek eylemini üzerinden yine kutsal atfedilişlerinden dolayı eleştirir: “Geyik veya ceylan, bizim kültürümüzün kutsalıdır; geyik öldürmek günah olarak kabul edilir. Kuşlar ve kadın da kutsal olarak görülmez mi? Tuhaf olan, kutsal olarak görülmelerine rağmen, bu canlıların en fazla şiddete maruz kalmaları.”³ Kutsallık atfedilenin şiddete uğraması arasındaki ilişkiyi Rüzgar, “Doğurganlık, sanki kutsal ile şiddet arasındaki trajik durumu işaret ediyor.”⁴ şeklinde ifade eder. Sanatçının diğer başka üretimlerinde de okunur olan ve kendisinin de inkar etmediği feminist düşünceye ait bir dili vardır. Fakat bu araştırmada feminist ve türcülük karşıtı vegan bağlamda üretimler yeniden ele alınmıştır. Çünkü sanatçının bu araştırmaya konu olan yapıtları, sanatçının ifade ettiği şekliyle kadını anneliğe indirgeyen ve ataerkil sistemin cinsiyet hiyerarşisine dayanan kutsallık atfedilişini onaylayan yaklaşımının çok ötesinde bir anlam üretir. Bu anlam araştırmanın ilerleyen bölümlerinde genişletilerek ele alınan şekliyle erkekinsan merkezinde şekillenen cinsiyetçi ve türcü yaklaşımın eleştirisine dayanır. Rüzgar’ın şiddet ve kutsallık arasında doğurganlık üzerinden kurduğu ilişki, insanın bilişsel devrim sonrası kurguladığı mitlerden kaynaklanır ve bu mitlerle yaratılan kutsallar da hem cinsiyetler arası hiyerarşiyi oluşturmuş hem de hegemonik sistemde erkekinsanın iktidarını sağlama almıştır. Kutsalların oluşumu şiddete karşı koruyucu bir anlam içermez. Öteden beri birçok kültürde yaşam kutsaldır fakat bu kutsallık şiddeti, hatta en keskin ifadeyle öldürmeyi engellemez. Çünkü kutsalın belirleyicisi her şeyin sahibidir. Bu belirleyici, kutsalın kapsamını güncelleyerek yeni söylemlerle yeni iktidarlar yaratabilir. Dolayısıyla bu araştırma sanatçının yarattığı form üzerinden yapıtları feminist ve türcülük karşıtı vegan bağlamda sanatçısının yüklediği anlamlardan bağımsız olarak yeniden ele almayı amaçlamaktadır.

Sanatçı diyalogu form üzerinden başlatılır. Bu diyalogda birtakım öznelere arasındaki ilişkilerin keşfedilmesinde sanatsal pratiğin özü yer alır. Sanat yapıtı bir öneridir. Bu öneri ortak bir dünyada yer almaya yöneliktir. Buna bağlı olarak da sanatçının üretimi, dünyayla kurulan ilişkilerden bir parçadır. Bu ilişkiler sonsuz bir şekilde devam edecek olan daha başkalarını doğurur.⁵ Göstergelerin anlamı hiçbir zaman tek başına ele alınarak çözümlenemez. Göstergeleri çözmek için göstergibilimci, nesne-

1 <http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 07. 2018

2 <http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 07. 2018

3 <http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 07. 2018

4 <http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 07. 2018

5 Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, İstanbul 2005, s. 34.

lerin belli bir saflığıyla mücadeleyi, tıpkı bir dil bilimci gibi anlamın mutfağına girerek başlatmalıdır.⁶ Dolayısıyla bu araştırma da dünyayla kurulan ilişkilerden doğan Necla Rüzgar'ın *Fauna* sergisindeki üretimlerinin bütününe ilişkisel bağlamda bakarak, farklı anlamlar üzerinden diyalogu başlatır ve sergide diğer çalışmalardan ayrılan altı yapıta odaklanır. Bunlardan ilki metafor olarak kuş temsillerinin cinsiyetler arası hiyerarşiye dayalı türcü bakışın geleneksel yapısının göstereni olan *Metafizik Cinayetler* adıyla şekillenen yerleştirmedir. İkinci olarak *Algının Diğer Formları*'nda türcülük karşıtı bir yaklaşım olarak vegan düşüncüyü günlük kullanımda hayatımıza dahil olan deri ayakkabı ve eldivenlerin hayvan sömürüsüne işaret eden yanıyla etkili bir gösterge olarak sunulur. Üçüncü olarak *Mücevherler* bu serginin ilişkisel bağlamda cinsiyetçi yaklaşımın kadını *et*'e indirgediğine dair ve hayvanın varlığını örten yanıyla türcü anlamlar üreterek insanmerkezci bakışın ifşa edilmesine bir nokta koyuş niteliğinde okunur. Bu bağlamda bu araştırma seçilen bu altı yapıt üzerinden sanatçı-sından bağımsız olarak yapıtın izleyiciyle kurduğu diyalogda oluşan çok anlamlılığın göstergebilim üzerinden anlamın mutfağına girerek deşifre edilmesidir. Fakat burada bahsedilen anlamın deşifre edilmesi; “(...) toplumun ve insanın değişmez *doğrusunu*, gizlenmiş *özünü* ortaya çıkarmak gibi bir amaçla sınırlanmak değil; tam tersine, yapıtın anlamının toplumsal ve kültürel yapı içerisinde neyi *temsil ettiğini* ve genel, daha yerinde bir deyimle *hegemonik* ideoloji içindeki yerini belirlemeyi amaçlamaktır.”⁷ İnsanın kendini merkeze yerleştiren dünya algısının yarattığı bakış, toplumun inşasında da erkekinsan ve ötekisi üzerinden kurulan söylemler dahilinde cinsiyetçi ve türcü iktidarını oluşturur. Fakat “Sanat, daima farklı seviyelerde ilişkisel, yani toplumsallığın bir etmeni ve bir diyalog kurucu olmuştur.”⁸ Dolayısıyla sanatın ürettiği göstergeler ve anlamlar toplumda başlattığı diyalogla toplumsal dilin inşasına da katkı sunar. Rüzgar'ın yapıtlarına bakarken ortaya atılan bu yeni anlamlar feminist ve türcülük karşıtı vegan bağlamda ortak bir dilin sanat alanında üretilmesine katkı sağlamak amaçındadır. Çünkü “(...) sanat yapıtının formu, ortak olarak kavrayabildiklerimizle olan bir tartışmadan doğar.”⁹

Necla Rüzgar'a göre, sergiye adını veren *Fauna*, “biraz fanusa benzeyen, ama içinde sadece hayvanların değil, insanların da yaşadığı bir dünyayı temsil ediyor.”¹⁰ *Fauna*, TDK'da üç sözlük üzerinden tanımlanmaktadır: *Biyoloji Terimleri Sözlüğü*'ne göre *Fauna*, bir ülke, bölge, özel bir çevre ya da çevreye has tüm hayvanlar olarak açıklanır. Aynı kelime *Su Ürünleri Terimleri Sözlüğü*'ne göre; belirli bir coğrafi alanda bulunan hayvan türlerinin tümü olarak tanımlanmıştır. *Veteriner Hekimliği*

6 Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, Çev. M. Rıfat ve S. Rıfat. İstanbul 2014, s. 186.

7 Ahmet Oktay, *Sanat ve Siyaset*, İstanbul 2004, s. 67.

8 N. Bourriaud, *a.g.e.*, s. 24.

9 N. Bourriaud, *a.g.e.*, s. 34.

10 <http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 07. 2018.

Terimleri Sözlüğü'nde ise fauna, hayvanların yaşadığı bölge olarak belirtilmektedir.¹¹ Görüldüğü gibi fauna kelimesinin sözlük tanımı hayvanı işaret etmektedir. “(...) İnsan kelimesi gerçekte “Homo cinsine mensup bir hayvan” anlamına gelir (...)”¹² Bu sebeple sergiye adını veren fauna kelimesinin anlamlarının ardından insanlar ve diğer hayvanlar arasındaki kırılmanın başlangıç noktasına kadar gitmek gerekir: “Tarih öncesi insanlarla ilgili bilinmesi gereken en önemli şey etraflarına goriller, ateşböcekleri veya deniz analarından fazla etki etmeyen sıradan hayvanlar olduklarıdır.”¹³

İnsanlar ve diğer hayvanlar arasındaki ilk büyük farkın oluşması, ateşin insan tarafından kontrol edilebilir olmasıyla başlar. İnsanlar ateşi kullanmayı öğrenmeleriyle beraber sınırsız bir güce sahip oldular. Bu durumla Sapiens'in besin zincirinde yukarı çıkışının çok ani oluşu, ekosistemin dengeyi sağlaması açısından yeterli vakit bulamayışıyla sonuçlanmıştır. Şöyle ki, piramidin üstünde olan aslanlar daha ölümcül oldukça ceylanların daha da hızlı koşmaya başlaması, ekosistemin kontrol ve denge mekanizması sayesinde milyonlarca yıl içinde piramidin tepesine yükselen hayvanların terör estirmesini engellemiştir. Ekosistemin hayvanlardaki dengeyi sağladığı düzen Sapiens'in ateşi kontrol etmesiyle işlevsiz kalmıştır. Bu dönemde tek bir insanın yanan bir sopa ya da çakmak taşı yardımıyla koca bir ormanı kısa sürede yok edebiliyor oluşu, Sapiens'i bir diktatöre dönüştürmüştür. Savandaki orta halli yaratıklar olan Sapiens'in bu ani yükselişi, ölümcül savaşımlardan çevre felaketlerine pek çok tarihsel kötülüğün başlangıcıdır.¹⁴

İnsanı diğer hayvanlardan ayıran bir diğer durum da bilişsel devrimdir. Yeni düşünce ve iletişim biçimleri anlamına gelen bilişsel devrim, Sapiens'in beyin içyapısının, en çok kabul gören teoriye göre, genetik mutasyonlarla değişmesidir ki bu da Sapiens'in daha önce yapamadığı şekilde düşünmesini sağlamıştır. Bilişsel devrimle, tamamen yeni dillerle iletişim kurabilen Sapiens'in kurgular hakkında konuşabilme becerisi oluşur. Böylece Sapiens hayal ettiklerini kolektif olarak yapar. Bu kolektif yapı, kurgularının mitlere dönüştüğü anda ortak inanca hizmetin örgütlenmesiyle kurulmuş olur. Ortak inanca hizmet eden mitlerle, çok esnek bir biçimde sonsuz sayıda yabancıyla kolektif iş yapabilme özelliği, Sapiens'i dünyayı yönetir bir konuma getirmiştir.¹⁵ Dolayısıyla “Efsaneler, mitler, tanrılar ve dinler ilk kez Bilişsel Devrim sayesinde ortaya çıktı.”¹⁶ İnsanın hayali gerçeklerle oluşturduğu bu mitler toplumların inşa sürecinde belirleyici rol oynar. “Gerek kadim, gerekse modern toplumlar kendilerine hikayeler anlatarak kendilerini bilir ve anlamlandırır. Bu toplumsal

11 http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts Erişim Tarihi: 20. 04. 2015.

12 Yuval Noah Harari, **Hayvanlardan Tanrılara Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi**, Çev. Ertuğrul Genç, İstanbul 2016, s. 19.

13 Y. N. Harari, **a.g.e.**, s.18.

14 Y. N. Harari, **a.g.e.**, s. 24-26.

15 Y. N. Harari, **a.g.e.**, s. 35-40.

16 Y. N. Harari, **a.g.e.**, s. 37.

anlatıların temel yapı taşları ya da temel anlamlayımsal birimleri mitlerdir.”¹⁷ Toplumlardaki hiyerarşik sistemler ağı da bu yolla kurulur. Kutsalları belirleyen şey de öteden beri süregelen bu kurguların, mitlerin yansımasıdır.

Burada bütün bu kurguyu oluşturan insanın kendisini nasıl kurguladığına bakıldığında karşımıza insanmerkezcilik sonrası yerinden edilen, “erkek insan” kavramı çıkar. Daha sonradan bu kurgunun üzerine eklenen söylemlerle sağlama alınan eril iktidar yapı; “(...) ataerkil ve fallik iktidarın oluştuğu, erkeklerin kutsalı kendilerinin kıldığı dönemden çıkışını alır.”¹⁸ Cinsiyetler arası hiyerarşiye dayanan toplumsal cinsiyet rolleri insanın hayal gücünün yarattığı mitlerin ürünüdür. Toplumlar tarafından katmanlar halinde yavaş yavaş biriktirilen, biyolojiyle ilgisi olmayan kültürel fikirlerin ve normların yansıması olarak ortaya çıkan cinsiyet hiyerarşisi, bu kurgulardan kaynaklanan şekilde kadını, erkeğin karşısında ikincil olarak görmüştür. Türler arası hiyerarşinin ve her şeyin ölçüsü olarak tek, standart, ortak bir erkek insan kavramının, kurucu özne olarak işaret edilişi ve söylemler dahilinde sağlama alınan bu konumlandırışla hem kendi türü arasında cinsiyet hiyerarşisine dayanan hegemonik yapıyı tahsis etmiş, hem de diğer türlere karşı türcü¹⁹ bir anlayışı ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla, “(...) türçülük, yani salahiyyet anlayışının bütün başkalarının bedenine erişim sahibi olunmasını içeren başat tür olarak erkek insanın, insanmerkezci kibrinin eleştirisine dayanmaktadır.”²⁰ Bu noktada *Fauna* sergisindeki yapıtlardan seçilen örneklerin okunması, göstergebilim üzerinden cinsiyetçilik ve türçülük ile bağlam oluşturarak yapılır. Dolayısıyla bu araştırma kuramsal olarak dayanaklarını cinsiyetçiliğin karşısında duran feminist düşünce ve türçülük karşıtı yaklaşımı savunan veganizm²¹ düşüncesi üzerine kurmaktadır.

Metafor Olarak Kuş: Metafizik Cinayetler

İnsanmerkezci bakışta “hayvanlara yönelik ahlaki tavırlarımız en hafif tabirle şizofreniktir.”²² Hayvanlarla kurulan bu şizofrenik ilişkide, onları gözlemliyor, hayrete düşüyoruz. Onların üzerinde deneyler yapıyor, onları yiyor ve hatta giyiyoruz, dahası onların hakkında yazıyor, çiziyor, resimliyor ve fotoğraflarını çekiyoruz. Onları,

17 Irvin Cemil Schick, *Batının Cinsel Kıyısı Başkalkıç Söylemde Cinsellik ve Mekansallık*, Çev. Savaş Kılıç ve Gamze Sarı. İstanbul 2001, s. 6.

18 Luce Irigaray, *Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru*, Çev. Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tural, Ankara 2006, s. 70.

19 Türçülük [speciesism], bir kişinin kendi biyolojik türünün çıkarları lehine ve diğer biyolojik türlerin çıkarları aleyhine, ön yargılı ya da yanlı davranmasıdır. Bkz. Peter Singer, *Hayvan Özgürleşmesi*, Çev. H. Doğan, İstanbul 2005, s. 43.

20 Rosi Braidotti, *İnsan Sonrası*, Çev. Öznur Karakaş, İstanbul 2014 s. 88.

21 Veganizm, hayvanların da duyarlı canlılar olduğu gerçeğinden hareketle, onlara uygulanan meta statüsünü reddederek, sömürüye maruz kalmadan yaşam haklarını savunan bir özgürleştirme hareketidir. Bkz. Zülal Kalkandelen, *Vegan Devrimi ve Hayvan Özgürlüğü*, Kocaeli 2018, s. 25-26.

22 Gary L. Francione, *Hayvan Haklarına Giriş: Çocuğunuz mu Köpeğiniz mi?*, Çev. Renan Akman ve Elçin Gen, İstanbul 2008, s. 49.

oradan oraya hareket ettiriyoruz, doğalarını yeniden şekillendiriyoruz, onlar adına rızaları olmadan kararlar alıyoruz ve pek çok tuhaf şekilde temsil ediyoruz. Çoğunlukla da kim olduklarını, ne istediklerini görmezden geliyoruz.²³ Bu temsil ediş, öteki olarak hayvanın karşısında insanın kendini, insanmerkezci ön kabullerle konumlandırmasından kaynaklanan, ötekini tahakküm altına alma arzusunun sonucudur. İnsan ve hayvan ilişkisinde metafor olarak “Hayvanlar uzunca bir zamandır insanların hayrına, erdemlerin ve ahlaki ayrımların toplumsal dilbilgisini ifade edegelmiştir.”²⁴ Hayvanların temsil edilişlerindeki bu sorunlu anlatılar, insanmerkezci yaklaşımın gösterge sisteminin bir çıktısıdır. İnsan merkezci türcü bakış temsilini sağladığı hayvanları, insanın ahlaki özelemlerine destek veren yanıyla ve yine insanın bir yansıması olarak metafor düzeyindeki ilişkide kurar. Carol J. Adams’ın kayıp gönderge kavramını hayvanların metafor olarak kullanılışında görmek mümkündür. Hayvanların insan deneyimlerini anlatmak için metaforlara dönüşmesiyle oluşan mecazi anlamda, hayvanın anlamı, başka bir şeye dönüştürülerek veya işaret edilerek türetilir. Burada hayvanın mecazen özgün anlamının altı oyularak farklı bir anlam hiyerarşisinin içine çekilir, bu da onu kayıp gönderge yapar.²⁵ Haraway’ın sözleriyle; “Köpekler başka konulardan söz etmenin bahanesi değildir; köpekler, teknobilimde vücut bulmuş etten kemikten maddi-göstergesel mevcudiyetlerdir. Köpekler, kurama vekaleten burada bulunmuyorlar; düşüncenin araçları değiller. Birlikte yaşamak için buradalar.”²⁶

“Hayvanın mülksüzleştirilmesinin, onların mutlak otoritenin birer istendiğinde harcanabilir tebaanın bir parçası olduğunu gösteren, özellikle monarşi ve feodal toplumlarda yaygın bir ritüeldir ava çıkma.”²⁷ Sanat tarihi içerisinde avcılık natürmortları olarak bilinen ve aslında 16. yüzyılda da öncü örneklerinden bahsedebileceğimiz bu resimler, 1650’lerden sonra özellikle Hollanda’da oldukça ilgi bulmuştur. Fakat “(...) avlanmış hayvanların resmedildiği bir sürü eski natürmort tabloya bakarken bizleri etkileyen şey, ne kadar çok hayvanın öldürülmüş olduğudur.”²⁸ Bu hayvanların istifler halindeki ölü bedenlerinin temsilinde, avcılık natürmordunun tuhaf estetiğini kurgulayan ve sürdüren şey; avlanma yani öldürme hakkının aristokrasiye öncelikli olmasından doğan toplumsal sınıf çatışması kaynaklıdır. Dolayısıyla dönemin prestij anlayışına dahil olan bu avlanma geleneği, üst burjuvazinin aristokrasi karşısında onlar kadar çok öldürme hakkına sahip olamasa da en azından bu eylemin görsel sonuçlarının imgesine sahip olma hakkını avcılık natürmortlarıyla tanımış olur. Bu

23 Marc Bekoff, **The Animal Manifesto**, California 2010, s. 39-40.

24 R. Braidotti, **a.g.e.**, s. 80.

25 Carol J. Adams, **Etin Cinsel Politikası Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram**, Çev. Güray Tezcan ve Mehmet Emin Boyacıoğlu, İstanbul 2013, s. 101.

26 Donna J. Haraway, **Başka Yer Donna Haraway’den Seçme Yazılar**, Çev. Güçşal Pusar, İstanbul 2010, s. 229.

27 Özen Nergis Dolcerocca, “Bu kadar Alegori Yeter!/: Hayvan, Dil ve Mülksüzlük Üzerine”, **Cogito: Yaralanabilirlik**, S. 87, İstanbul 2017, s. 186.

28 Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü / İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul 2009, s. 109.

imgeye sahip olma toplumsal anlamda kazanım sağlayan bir araçtır. Aristokrasinin elinde bulunan öldürme fantezisini, ölü hayvan bedenlerinin estetize edilmiş imgesiyle burjuvazi elde etmiştir. Avcılık natürmortlarında dönemin modasına uygun zarafet anlayışıyla kompoze edilmiş ölü hayvan temsilleri insanın zaferi olarak kurgulanırken, hakkından gelinen düşmanın metaforu olarak ölü kuğu temsili oldukça aranan ve pahalı bir tablonun konusu olmuştur.²⁹ Ölü hayvan bedenlerini izlemenin bir zevk olarak düşünüldüğü bu dönemde duyulan hazzın kaynağı, seyredilen hayvan bedeninin görsel güzelliği ve resimdeki teknik beceriye yönelik bir “(...) ‘doğal’ tepkiden ziyade, seyircilerin “doğal” düzendeki kendi yerlerini ölü hayvanlar aracılığıyla tahayyül etmeleri idi.”³⁰ Çünkü “Hayvan, insan irade ve iktidarının nesnesi olarak her zaman onun merhametindedir.”³¹ Öldürme vurgusu üzerinden, hakkından gelinen av hayvanları erkek kimliğinin de göstergesidir. Ötekinin bastırılmış ölü bedeninin sergilenişi, iktidar sistemlerini yeniden kurgulayan görsel düzenekler olarak, resim tarihinin popüler konularındandır. Avcılık natürmortları yarattığı görüntüyle seyircinin bakışında, öldürmenin ve öldürme hakkının itici gücüne sahip olmanın iktidarını yeniden sağlama alır. Aile portrelerinde de ataerkil otoritenin bir savunusu olarak av ve öldürme üzerinden vurgu yapmanın göstergesi ölü kuşlardır. Kendilerini öldüren adamın erkekliğini gösteren kuşlar ve 18. yüzyıldan başlayan bir dönemde ise kadının evdeki rolünü hatırlatan kafeslenen kuşlar, cinsiyet hiyerarşisinin vurgulanmasında kullanılan metaforlardır. Resimlerde yer alan şekliyle, evin kadınına karşılık gelen kafesteki kuş, kocasının bakımı ve koruması altındaki kadının edilgen bağımlı rolünün göstergesidir. Eylem göstergebiliminde, İngiliz üst sınıf erkeklerle ait olan, avlanma ritüeli aynı zamanda kapsamlı bir mülkiyet üstünden, eril egemenliğin toplumsal düzendeki simgesel tahakkümünün de göstergesidir.³²

29 R. Leppert, **a.g.e.**, s. 109-114.

30 R. Leppert, **a.g.e.**, s. 121.

31 Ö. N. Dolcerocca, **a.g.m.**, s. 186.

32 R. Leppert, **a.g.e.**, s. 121-126.



G.1. Necla Rüzgar, *Metafizik Cinayetler*, 2013, polyester, yağlı boya, gerçek ölçülerinde kırk parça. Kaynakça: http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf
Erişim Tarihi: 30. 7. 2018.

Necla Rüzgar'ın *Metafizik Cinayetler* isimli yerleştirmesi (G.1) yığın halinde gelişigüzel istiflenmiş kırk adet gerçek boyutunda kuş heykelinden oluşur. İlişkisel anlamda bu kırk adet figürün mekanla kurduğu diyalogda, izleyiciye yansıyan, üç boyutlu kuş temsillerinin ölümü hatırlatan bir pratiği akla getirmesidir. *Fauna* sergi kataloğunda yer alan yazısında Susann Wintsch, *Metafizik Cinayetler* 'le karşılaşmasındaki ilk izlenimlerini “Bir köşeye süpürülmüş kırk serçe. Kahverengi benekli tüyler ve pembe ayaklar, gövdelerine doğru çekilmiş. Gözleri kapalı. Bir kez daha ayırdına varıyoruz, evet, ölümler.”³³ şeklinde tarif eder. Burada ölü hayvan bedenlerinin “bir köşeye süpürülmüş” şeklinde tanımlanması, hayvan ve insanın farklı algılanmasından kaynaklanır: “Simgesel düzen ve yaptırımları, hayvanının alınabilir-satılabilir-yenebilir-depolanabilir-temellük edilebilir-öldürülebilir bir canlı olduğunu kanıtlamıştır (...)”³⁴ Bu bakışla çoğu toplumun arketipleri arasında da yer aldığı şekliyle insan ve hayvanın ölümü farklı algılara sahiptir ve kendi düzenini yaratmıştır: “İnsanlar ölür, hayvanlar telef olur. İnsanlar gömülür, hayvanlar çöpe atılır”³⁵ Çünkü “(...) ölümü anımsatan insan değil hayvandır... Ölümün *fazlalığı* insanı değil, hayvanı hatırlatmaktadır.”³⁶ Yücel Kayıran da Wintsch

33 http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20. 09. 2018.

34 Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, İstanbul 2018, s. 124.

35 Z. Sayın, *a.g.e.*, s. 124.

36 Z. Sayın, *a.g.e.*, s. 124.

gibi kuşların ölü kuşlar temsili olarak kurgulandığı fikrindedir, fakat o ölümün biçimini, nasıl ve nereden geldiğini sorgular. Bu cinayetdeki olağan şüpheliyi işaret eder. Kayıran'a göre, “(...) *Tanrının Kuşları*'nın³⁷ ölme/öldürülme biçimleri, hayvanların öldürme biçiminden çok insanların öldürme biçimlerine benzer. Hepsi de aynı anda, farkına varmadan aynı biçimde, sanki kimyasal silah kullanımının sonucunda ölmüş gibidirler. Toplu kıyım, katliam ya da her ikisinin teolojik ifadesi olan kıyamet, insanın bir keşfidir.”³⁸ Kayıran'ın bahsettiği toplu kıyım, katliam, farkına varmadan aynı biçimde, kimyasal silah kullanımının sonucu ölmüş olmasalar da, insan tarafından öldürülmesiyle de ortaklık kuran bu görüntünün çağrıştırdığı imge, avcılık natürmortlarıdır. Rüzgar, çalışmalarında yer alan hayvan ve kadın temsillerini, “Bu figürler, bir şekilde kutsal olarak görülen figürler aynı zamanda... Kuşlar ve kadın da kutsal olarak görülmez mi? Tuhaf olan, kutsal olarak görülmelerine rağmen, bu canlıların en fazla şiddete maruz kalmaları”³⁹ şeklinde açıklar. Rüzgar'ın kutsallık üzerinden ilişki kurduğu kadınlar ve kuşlar yine, 18. yüzyıl aile portrelerinde yer aldığı şekliyle eril iktidarın sisteminde, cinsiyetçi ve türcü yaklaşımla kodlanan kurgularla bağlantı kurularak anlamlandırılabilir. Bu durumu Rüzgar, “Ve en çok da bu kutsal dediğimiz şeyleri öldürürüz. Aynı şey “kadın” için de geçerli. Kadın kutsal, cennet onun ayaklarının altında. Ama öldürülüyor. Doğurganlık şiddet ve kutsallık arasında sıkı bir ilişki olduğunu düşünüyorum.”⁴⁰ şeklinde açıklamaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri içerisinde kadına annelik üzerinden yüklenen anlamların hemen yanında durur kutsal atfediliş. Annelik, kadını tanımlayan ataerkil sistemin, cinsiyet hiyerarşisinin kutsallarına dahil ettiği etikettir. Dolayısıyla da insanın kurgularla yarattığı bu mitlerin, oluşturduğu kutsalların koruduğu ataerkil sistemden başkası değildir. Rüzgar'ın da esasen kendisi bu şekilde ifade etmese bile kadın ve kuş temsillerini yan yana getirerek sistemi sorgulamasını sağlayan şeyin altında yatan argümanın, cinsiyetçi ve türcü yaklaşıma bir karşı çıkış olduğu söylenebilir. Sanat tarihinde yer alan göstergelerle bilinçaltımıza yer eden eril söylemler dahilinde kurulan bu metaforların tekrarından kaçınmak cinsiyetçilik ve türcülük karşıtı vegan düşünceyle anlamın deşifre edilmesiyle mümkündür. *Metafizik Cinayetler*'deki kuşlar bu bağlamda kendini öldüren eril iktidarın yapısını hatırlatır ve aynı zamanda edilgen kadın temsili olarak da çift taraflı anlam örgüsüyle cinsiyet hiyerarşisine dayanan, 17. yüzyıl geleneğini aynı metaforla galeriye taşır. Diğer taraftan, hayvanın ölü bedeninin temsilini galeri mekanına taşıyarak izleyiciyle kurduğu diyalog, türcülük karşıtı vegan bir yaklaşımın önermesi olarak da anlamlandırılabilir. Bu yığılmış ölü bedenler her gün yığınlar halinde hayvan endüstrisinde kıyımla katledilen hayvanların göstereni olarak türcülük karşıtı vegan düşünce bağlamında düşünülebilir.

37 *Fauna* sergisinde *Metafizik Cinayetler* adıyla sergilenen kuş heykellerinden oluşan yerleştirme çoğaltılarak *Tanrının Kuşları*, adıyla *Çok Kalpli Varlık* sergisinde yeniden sunulmuştur.

38 <http://m.t24.com.tr/k24/yazi/necla-ruzgarin-sanatinin-olusumu,1954> Erişim Tarihi: 27.09.2018.

39 <http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 07. 2018.

40 <http://www.kaosgl.org/sayfa.php?id=21288> Erişim Tarihi: 11. 05. 2018.

İnsanmerkezci Bakış: “Algının Diğer Formları”

Hayvanlara yapılan sömürü “ayakkabılarımızdaki deriden, yüzümüzü yıkamak için kullandığımız sabuna, yorganımızdaki kuş tüyünden yediğimiz et ve tükettiğimiz süt ürünlerine kadar bütün dünyamız diğer hayvanların ölümüne bağımlılık üzerine kurulmuştur.”⁴¹ Diğer türler olan hayvanların ölümüne bağımlı kılınan yaşamlarımız, toplum tarafından onaylanmış bir şiddettir. “İleri kapitalizmin bütün kategorilerinde, her tür hayvan, küresel bir insanmerkezcilik sonrası sömürü piyasasına dahil mübadele edilebilir, elden çıkarılabilir bedenlere dönüşmüştür.”⁴² Dolayısıyla, “Hayvanların sadece yemek olarak değil, ayakkabı, çanta, eldiven, mont vb. eşya haline dönüştürülerek de yok edildiği bir dünyada yaşıyoruz.”⁴³

İnsanın et yemeyi mazur gösterecek türlü çeşitli, bahaneler sıralamasındaki ana argümanı bir varsayıma dayanır. Bu varsayım sağlıklı olmak ve hayatta kalmak için etin gerekli olduğudur. Fakat hayvan sömürsünde, insanların giyeceğe dönüştürmek üzere, hayvanların sırtından derilerini, postlarını ya da kürklerinin alınması, et yemenin mazereti olan varsayımla bile açıklanamaz. Buradaki sebep toplumsal statü belirleyicisi olarak kurulmuş düzende, başta kürk olmak üzere, deri ve yünün lüks bir şey olarak kurgulanmış olmasıdır. Bu sömürünün mazereti türcü yaklaşımın tekstil sektöründeki pazarlama araçlarından olan moda ile açıklanabilir.⁴⁴



G.2. Necla Rüzgar, *Algının Diğer Formları I* 2013, deri erkek ayakkabısı ve yağlı boya, 35x23x12cm. Kaynakça: http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf
Erişim Tarihi: 30. 7. 2018.

41 C. J. Adams, **a.g.e.**, s. 139.

42 R. Braidotti, **a.g.e.**, s. 82.

43 Zulal Kalkandelen, **Vegan Devrimi ve Hayvan Özgürlüğü**, Kocaeli 2018, s. 45.

44 Tom Regan, **Kafesler Boşalsın Hayvan Haklarıyla Yüzleşmek**, Çev. Serpil Çağlayan, İstanbul 2007, s. 160.



G.3. Necla Rüzgar, *Algının Diğer Formları II* 2013, deri kadın ayakkabısı ve yağlı boya, 25x15x8cm. Kaynakça: http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 30. 7. 2018.

Necla Rüzgar'ın *Fauna* sergisinde yer alan *Algının Diğer Formları* adlı seri, kadın ayakkabısı, erkek ayakkabısı ve eldivenlerden oluşur. Bu yapıtlarda hayvan derisinden yapılmış hazır nesnelere yağlı boya ile yeniden düzenlenerek sunulmuştur. *Algının Diğer Formları I* (G.2), deri erkek ayakkabısının üzeri yağlı boya ile memeli bir canlının kürksüz derisini anımsatır şekilde boyanmıştır. Bu seride yer alan deri kadın ayakkabısı (G.3) ve deri eldivenlerden oluşan diğer çalışmalarda da aynı görüntü elde edilmiştir (G.4), (G.5). Wintsch, izlenimlerini "(...) salt bir gaddarlık duygusu çarpar bizi. Necla Rüzgar iki çift ayakkabıyı, sanki insan derisinden yapılmışlar gibi, atardamarlar ve taze kesiklerle boyanmıştır."⁴⁵ şeklinde ifade eder ve bu çalışmaların Meret Oppenheim'in *Kürklü Kahvaltı* olarak bilinen yapıtını akıllara getirdiğini söyler: "(...) bir fincan, tabağı ve kaşığı kürk ile kaplanmıştır. Bunlar, bir fincan, tabağı ve kaşığı olmayı sürdürürler, ancak kürk onlar için tasarlanmış asıl işlevi olanaksızlaştırır. Bunun tersine, canlı bir insanın ayağından ayrıştırılamaz hale gelmiş ayakkabılar hala işlevlerini korumaktadır."⁴⁶ Wintsch, 1936 tarihli bu yapıtı, Rüzgar'ın üretimleriyle *işlevinden edilen* nesnelere doğrultusunda karşılaştırmış ve sonucun aynı olmadığını, yani esasen aralarında bu anlamda bir bağ olmadığını da açık etmiştir. Fakat burada Wintsch'e *Kürklü Kahvaltı*'yi anıştıran esas unsur, hayvan derisi ve kürkünün iki sanatçının yapıtında da ortak kullanımda olmasında gizlidir. Oppenheim, fincan, tabağı ve kaşığı hayvan kürküyle kaplarken; Rüzgar, hayvanın derisinden yapılmış nesnelere üzerini deriyi yeniden temsil edecek şekilde boyar.

45 http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20.09.2018.

46 http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20.09.2018.



G.4. Necla Rüzgar, *Algının Diğer Formları III* 2014, deri eldiven, inci, yağlı boya, 23x10.5x2cm.

Kaynakça: http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf

Erişim Tarihi: 30. 7. 2018.



G.5. Necla Rüzgar, *Algının Diğer Formları IV* 2014, deri eldiven, yağlı boya, 51x14x0.5cm.

Kaynakça: http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf

Erişim Tarihi: 30. 7. 2018.

Gerçeküstücü akımın az sayıdaki kadın temsilcilerinden biri olan Meret Oppenheim’in sıradan nesnelere, gizem katmak için onları gündelik işlevlerinden soyutlayarak oluşturduğu *Tüylü Kahvaltı*’sı gerçeküstücü nesnenin başlıca örneği olarak nitelendirilir.⁴⁷ Bu bağlamda Cao Hui’nun, *Görsel Sıcaklık* başlığındaki serisi (G.6), gerçeküstücü yaklaşımıyla Oppenheim’in *Tüylü Kahvaltı*’sı ve Rüzgar’ın *Algının Diğer Formları* serisinde yer alan üretimlerinin canlı deri görüntüsüyle yansıtması bakımından benzerlik kurar. Fakat Cao Hui’nun üretimleri bu sanatçılardan malzeme kullanımıyla ayrılır. Çünkü sanatçı anlatımlarının malzemesi olarak gerçek deri veya kürk kullanmaz.



G.6. Cao Hui, *Görsel Sıcaklık - Ayakkabı*, 2009, Reçine, fiber gibi karışık malzemeler.

Kaynakça: <https://www.misole.co/esculturas-de-cao-hui/cao-hui-4/>

Erişim Tarihi: 30.7. 2018.

Algının Diğer Formları serisinde yer alan üretimler ile ilgili Wintsch, “(...) akıl almaz bir eyleme tanık oluruz: Canlı derinin yüzülmesi.”⁴⁸, Kayıran da; “Derisi yüzülmüş, sanki derisi yüzülmüş ayak ile iç içe geçmiş, yüzülürken kesilmiş yerleri ve damarları görünen ayakkabı-varlığıdır bu.”⁴⁹ şeklinde izlenimlerini aktarırlar. Bu iki yorumda da ortak olan *deri yüzülmesi*’ne yönelik izlenimdir. Bu izlenim insanmer-

47 Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul 2008, s. 134.

48 http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20. 09. 2018.

49 <http://m.t24.com.tr/k24/yazi/necla-ruzgarin-sanatinin-olusumu,1954> Erişim Tarihi: 27. 09. 2018.

kezci algının yarattığı bakışla algının diğer formlarını yansıtır. Bu algıyı oluşturan şey, temelde insana ait bir nesnenin, bir giysinin tanımlanıyor oluşu ve bu giysilerin canlı deri görüntüsünde sunulması durumunun giysiyi aradan kaldırarak, doğrudan el ve ayak görüntüsü üzerinden algıyı yönetiyor oluşudur. Bu tanıdık olanın iç içe geçişi izleyende tamamıyla kendine dönük bir empati durumu ortaya çıkarır. Fiziksel acının göstereni olarak kesiklerle kanayan canlı deri görüntüsü ayakkabılar ve eldivenler üzerinde gerçeküstücü bir görüntü yaratır. Rüzgar “Kullandığım malzemeler hayvan ürünü olmasına rağmen, her acıyı ve dramatik durumu insan üzerinden kurmamız yansıdı anlayışıma. Sonraki dönem eserlerimi sık sık acıyı ancak kendisi üzerinden tanımlaması gibi kurmuştum.”⁵⁰ şeklinde insanmerkezci bakış üzerinden kendisini eleştirir. Nazile Kalaycı’ya göre:

Kitleler halinde ya da teker teker öldürülenler, dayak yiyenler, aşağılananlar, tecavüze uğrayanlar, yediğimiz hayvanlar ve benzerleri, kuraldan sapan tekil durumlar ya da aykırı örnekler değil, kuralın işleyişinin, maçın aralıksız sürmesinin göstergeleridir. Dahası, bütünüyle inkâra dayanarak inşa ettiğimiz ve şiddetten azade olduğunu düşündüğümüz gündelik hayatlarımız da kötülüğün sıradanlaştığı, bu sıradanlaşmanın çeşitli gizleme teknikleriyle görünmez hale getirildiği alanlardır. Ancak, ne kadar incelikli çalışılırsa çalışılsın, izler büsbütün silinememektedir. Bize düşen iz sürmek, –herhangi bir oyun/kural/maç çerçevesinde– yerinden edilmiş varlıklara haklarını teslim etmektir.⁵¹

Kalaycı’nın yukarıda bahsini ettiği, üzeri örtülen şiddet ve kötülüğün sıradanlaşmasına karşı koymak ve yerinden edilmiş varlıklara haklarını teslim etmek, türcülük karşıtı vegan yaklaşımla mümkündür. Rüzgar’ın *Algının Diğer Formları* serisinde yer alan üretimleri izleyenin algısını, yarattığı formlar üzerinden türcülük karşıtı vegan bir yaklaşımla da sorgular şeklinde okunabilir.

Göndergesi Kayıp Bir Metafor Olarak Et Parçaları: Mücevherler

Natürmort resmin bütün tarihi boyunca, hatta eski dünyadaki ilk örneklerine kadar uzanan bir dönemi kapsayarak, kesintisiz karşılaştığımız şey yiyeceklere yönelik tükenmek bilmeyen ilgidir. Yiyeceklerin görüntüsü, tüketimden önceki halleri, sofranın düzeninde ya da eski Roma mozaik örneklerinde olduğu gibi masada yemek kırıntıları olarak karşımıza çıkar. 16. yüzyılda halkın hayatı ve refahının merkezi dolaylı ya da dolaysız şekilde tarım ekonomisine bağlıydı. Dolayısıyla da beklentiler tarımdan gelecek bolluk ve kıtlık düşüncesi arasında, tam da bu beklentiyi temsil anlamında, olumlu kılacak görseller üretmesi bakımından, yiyecek resimlerini saplantılı şekilde ilgi odağı yapmıştır. Modernitenin doğduğu dönem olan 16. yüzyıl sonları, yiyecek

50 <http://www.kaosgl.org/sayfa.php?id=21288> Erişim Tarihi: 11. 05. 2018.

51 http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20. 09. 2018.

temsilleri Benelüks⁵² ülkelerindeki resmin temalarındandı. Bu natürmortlar parçalanmış, kıyımla elde edilmiş hayvan ölüsünden oluşan görüntüler ve tüketime hazır hale gelene kadar etin geçirdiği dönüşümleri gösterir. Hayvan kesim halinden, parçalanmasına ve işlem görmüş haline kadar aynı resimde yer almıştır.⁵³

Hayvan ve insan etkileşiminin araçsal parametresinde yerini alan yediğimiz hayvanlar, nihayetinde tüketilmek zorunda oldukları düşüncesinin kabulünden hareketle et, yeniden yemek anlamıyla tanımlanarak kesilmiş hayvanın görüntüsünü gizler.⁵⁴ “Kültürümüz Gastronomik bir dille “et” kelimesini daha da anlaşılabilir hale getirir. Böylece “et” denildiğinde aklımıza kesilmiş, öldürülmüş hayvanlar değil mutfak gelir. Dil, hayvanların yokluğuna bu şekilde katkıda bulunur.”⁵⁵ Plutarch, Pisagor’un et yemekten neden uzak durduğunu kendisine soranlara, tarih boyunca süren et yemek üzerine tüm söylemleri bir kenara bırakarak, et yeme meselesini;

Ağzına ilk defa et süren, ölü bir hayvanın etini diline değdiren, birilerinin önüne bu ölü bedenleri ve onların hayaletlerini koyan insanların, bu parçalara nasıl et ve erzak olarak isim verebildiklerini, ki bu hayvanlar kısa süre önce boğazlanmış, çığlıklar atmış, taşınmış ve ardından doğranmış hayvanlar oluyor; bu insanlar, gözlerinin önünde öldürülen, derisi yüzülen ve parçalara ayrılan hayvanların kanının görüntüsüne nasıl tahammül edebiliyor, onların kokusuyla nasıl baş edebiliyor, bu hayvanların başına gelen şey, lezzetini nasıl etkilemiyor, başkalarının etlerini nasıl çiğneyebiliyor, bu ölümcül yaralara baharat gibi şeyler katarak nasıl yenebilir hale getiriyorlar, cidden çok takdir ediyorum.⁵⁶

şeklindeki yaklaşımıyla, düşünceyi geleneklerden uzaklaştırarak ölü hayvan bedenini yeme fikrinin kabulenilmişliğini tersine çevirerek, bütün sertliği ile yeniden düşünceye açar. Fakat gerçekte “Bir hayvan ölmeksizin kimse et yiyemez. Yaşayan hayvanlar da böylece et kavramı içerisinde kayıp bir göndergeye tekabül eder.”⁵⁷ Gönderge noktası, kesilen bir hayvanın öldürülmüş, kanayan bedeninden ibaret olan et, bu gönderge noktası olmaksızın boşlukta süzülen bir imgedir. Anlamın bir aracı olarak görünen et, gönderge olan “hayvan” tüketildiğinden, tabiatı gereği o da anlamlı görülmez. Dolayısıyla et, asıl göndergesi kayıp olmasından kaynaklı bir metafor olarak, bir çok konuya uyum sağlayabilir; “et parçaları” teriminin hem ataerkil hem de feministler tarafından kadınlara yönelik baskıyı ifade etmek için kullanılması gibi.⁵⁸

52 Benelüks, Belçika, Hollanda ve Lüksemburg’un coğrafi olarak birlikteliğini anlatan, politik ve resmi bir iş birliği temeline oturan birliktir.

53 R. Leppert, *a.g.e.*, s. 127-128.

54 R. Braidotti, *a.g.e.*, s. 80.

55 C. J. Adams, *a.g.e.*, s. 100.

56 Plutarch, “Et Yemek Üzerine”. Ed. K. Savaş, *Hayvan Hakları & Veganizm*, Kocaeli 2013, s. 95.

57 C. J. Adams, *a.g.e.*, s. 100.

58 C. J. Adams, *a.g.e.*, s.111-112.



G.7. Necla Rüzgar, *Mücevherler*, 2013, taş ve yağlı boya, muhtelif ölçülerde. Kaynakça: http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf
Erişim Tarihi: 30. 7. 2018

Rüzgar'ın, taş parçalarını, kesilmiş et parçaları halinde boyayarak *Mücevherler* (G.7) adıyla sergilediği yapıtı, feminist anlamda okumaya açık bir gösterge oluşturur. Çünkü “Ataerkil toplumlarda erkek, kadının da hayvanın da sahibi olarak görülür. Kadının da hayvanın da bedenleri üzerinde hak iddia eden görüş, ikisini de “et” olarak değerlendirir.”⁵⁹ Buradaki “et parçaları” anlamın aracı olarak bir terime işaret eder. Bu terim, kadının eksikli öteki olarak görüldüğü ataerkil toplumun eril dil sistemi içerisinde oluşur. Bunun bir örneği olarak, hayvanların ölüm tecrübesini, yaşarken deneyimleyen tecavüz mağduru kadınların anlatılarında yer alan et parçası mecazının kullanımınıdır. Bu durum tecavüz mağdurlarının ya da dayak yiyen kadınların, “kendimi birer et parçası gibi hissettim” şeklindeki ortak tanımlamalarında görülmektedir.⁶⁰

Kalaycı, bu durumu “yerinden edilmiş bir varlık olarak et: gündelik hayatlarımızda iğrenç ya da utanılabilir olarak kodlanan et sergide estetize edilmiş, bir mücevher gibi işlenerek yüceltilmiştir.”⁶¹ şeklinde yorumlar. Kalaycı'nın bu yorumunda bahsettiği yüceltme, et parçalarının mücevher olarak tanımlanması sebebiyle bir yüceltme mi yoksa yerinden edilmiş bir varlık olarak kayıp gönderge olan hayvanı hatırlatmasından kaynaklı bir yüceltme midir? Çünkü “Et kelimesinin bir kayıp göndergesi vardır o da ölü hayvanlardır... Kayıp gönderge, hem hayvanın bağımsız bir varlık olarak varlığını unutmamıza imkan verir, hem de hayvanları görünür kılma çabalarına di-

59 Z. Kalkandelen, a.g.e., s. 112.

60 C. J. Adams, a.g.e., s. 101.

61 http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20. 09. 2018.

renmemizi mümkün kılar.”⁶² Dahası burada Kalaycı'nın bahsettiği şekilde mücevheri temsil eden onu andıran herhangi bir görüntü olmadığı gibi, “mücevher gibi işleme” de söz konusu değildir. Bunlar göstergenin en açık haliyle düpedüz et parçaları olarak düzenlenmiş görüntülerdir. *Mücevherler* sanatçının yapıtı tanımlamak için koyduğu isim olarak yapıtta yeni anlamları var eder. Dolayısıyla bu et parçaları yeni bir anlamla kodlanır. Mücevherin ekonomik sistemde bir değer atfedilmiş, alınır satılır süs eşyası, değerli “taş”lar olduğu düşünüldüğünde, bu isimle sergilenen ölü hayvan bedeninin göstereni olan et görüntüleri; meta olarak etin “taş”a dönüştürülmesidir. Böylece hem eril dilde kadının metalaşmasına atfedilen et, hem de kayıp göndergesi ölü hayvan olan et, katmanlı bir anlamla bir araya getirilmiş olur. Etin temsil alanına dahil olarak toplumsal yapıdaki konumu, eril kimliği tahsis eden yanı sıra bu et parçaları, birer maddi üründür ve bu ürün mücevher olarak ataerkil sistemin pazarına iade edilir. Etin semboller evrenindeki kadını işaret eden yanı sıra üzerine Adams, “Üzerine et olma kaderini yazdığımız beden metni, gerçekten kadın değilse bile, sembolik olarak kadındır.”⁶³ şeklinde yorum yapar. *Mücevherler* adındaki bu yapıtın, hem cinsiyetçilik üzerinden eleştiri yapan feminist alanda, hem de türçülük karşıtı vegan düşünceye denk gelen bir alanda anlamlar ürettiği söylenebilir.

Sonuç

Nicolas Bourriaud, “Eleştirmenin görevi, sanatsal etkinliği şimdiki zamanda incelemektir”⁶⁴ der. Şimdiki zamanın ruhuna denk bir anlayışla, postmodern sürecin literatürüne dahil olan ve çok anlamlılık sağlayan şey eleştiridir. Sanatçısından bağımsız olarak, yapıta bakan izleyici tarafından anlamın katmanlaştırılması, günümüz düşün yapısının sanat yapıtına etkilerindedir.

“Erkekiness”nin egemenliğinde kurgulanan kadınlar ve hayvanlar arasında olumsuz bir özdeşleştirme, her ikisinin de ahlaki varlıklar olarak ciddiye alınmadığını gösterir.⁶⁵ Bu ortak kaderi oluşturan cinsiyetçi ve türçü bakıştır. Rüzgar'ın kuşları, insanın izin verdiği ölçüde ve yüklediği anlamlarla varlığını sürdürmesinin dayatıldığı ve yine sadece insanların duygularını anlatmak için metafor olarak temsil edilen hayvanların göstereni olarak da türçülük karşıtı vegan bir yaklaşımla anlamlandırılabilir. Hayvanların ölümüne bağımlılık düzeyinde kurulan türçü hayatlarımız, bizden derinin yaşayan bir canlıdan koparıldığı gerçeğini gizler. Üzerini örttüğümüz bu düşünceyle deri ayakkabılarımızı ve eldivenlerimizi kullanmaya devam ederiz. Ta ki bu ayakkabıları ve eldivenleri yüzeyinden boyası sıyrılarak, kesikler içinde, da-

62 C. J. Adams, *a.g.e.*, s. 100.

63 C. J. Adams, *a.g.e.*, s. 152.

64 N. Bourriaud, *a.g.e.*, s. 17.

65 Josephine Donovan, *Feminist Teori*, Çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan, İstanbul 2010 s. 389.

marları görünen tanıdık görüntüsüyle Rüzgar'ın heykellerinde karşılaşmaya kadar. Algımızın diğer formlarını açık eden bu karşılaşma insanmerkezci bakışımızın türcü yanının göstereni olarak da okunabilir. Dolayısıyla bu okuma bizi türcülük karşıtı vegan düşünce bağlamında bir sorgulamaya davet eder. Bu noktada *mücevherler* olarak et parçalarını yeniden tanımlayarak erik iktidarın pazarına sunmak, ironik bir dille oluşturulmuş feminist ve türcülük karşıtı vegan bir eleştiri olarak düşünülebilir. Rüzgar'ın *Fauna* sergisinden seçilmiş bu üç yapıt üzerinden yapılan okumalar sonucunda, sanatçısının yüklediği anlamların ötesinde sanatçısını bu günden aşan, feminist ve türcülük karşıtı vegan düşünceyi işaret eden anlamların varlığından bahsedilebilir.

Kaynakça/References

- ADAMS, Carol. J., **Etin Cinsel Politikası Feminist-Vejetaryen Eleştirel Kuram**, Çev. Güray Tezcan ve Mehmet Emin Boyacıoğlu, İstanbul 2013.
- ANTMEN, Ahu, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul 2008.
- BARTHES, Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. M. Rıfat ve S. Rıfat. İstanbul 2014.
- BEKOFF, Marc, **The Animal Manifesto**, California 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas, **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, İstanbul 2005.
- BRAIDOTTİ, Rosi, **İnsan Sonrası**, Çev. Öznur Karakaş, İstanbul 2014.
- DOLCEROCCA, Özen Nergis, “Bu kadar alegori yeter!: Hayvan, Dil, ve Mülksüzlük Üzerine”, **Cogito: Yaralanabilirlik.**, S. 87, İstanbul 2017, s. 185-197.
- DONOVAN, Josephine. **Feminist Teori**, Çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek ve F. Sayılan, İstanbul 2010.
- FRANCIONE, Gary L. **Hayvan Haklarına Giriş: Çocuğunuz mu Köpeğinin mi?**, Çev. Renan Akman ve Elçin Gen, İstanbul 2008.
- HARARI, Yuval Noah, **Hayvanlardan Tanrılara Sapiens İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi**, Çev. Ertuğrul Genç, İstanbul 2016.
- HARAWAY, Donna J., **Başka Yer Donna Haraway'den Seçme Yazılar**, Çev. Güçsal Pusar, İstanbul 2010.
- IRIGARAY, Luce, **Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru**, Çev. Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tural, Ankara 2006.
- KALKANDELEN, Zulal, **Vegan Devrimi ve Hayvan Özgürlüğü**, Kocaeli 2018.
- LEPPERT, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü / İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul 2009.
- OKTAY, Ahmet, **Sanat ve Siyaset**, İstanbul 2004.
- PLUTARCH, “Et Yemek Üzerine”, Ed. K. Savaş, **Hayvan Hakları & Veganizm**, Kocaeli 2013.
- REGAN, Tom, **Kafesler Boşalsın Hayvan Haklarıyla Yüzleşmek**, Çev. Serpil Çağlayan, İstanbul 2007.
- SAYIN, Zeynep, **Ölüm Terbiyesi**, İstanbul 2018.

SCHICK, Irvin Cemil, **Batının Cinsel Kıyısı Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık**, Çev. Savaş Kılıç ve Gamze Sarı. İstanbul 2001.

SINGER, Peter, **Hayvan Özgürleşmesi**, Çev. H. Doğan, İstanbul 2005.

İnternet Kaynaklar:

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts Erişim Tarihi: 20. 04. 2015.

<http://m.t24.com.tr/k24/yazi/necla-ruzgarin-sanatinin-olusumu,1954> Erişim Tarihi: 27. 09. 2018.

http://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf Erişim Tarihi: 20. 09. 2018.

<http://www.kaosgl.org/sayfa.php?id=21288> Erişim Tarihi:11. 05. 2018.

<http://www.radikal.com.tr/hayat/kirmizi-baslikli-kizlari-koruyamiyoruz-1176122/> Erişim Tarihi: 30. 7. 2018.

https://drive.google.com/file/d/1oFe4EQX86I92rN_2z9AHQP60pPbGj4t/view Erişim Tarihi: 18. 11. 2018.



II. Meşrutiyet Dönemi'nde V. Murad'a İfade-i İtibar: Mimar Vedad (Tek) Bey'in Türbe Düzenlemesi

Müjde Dila Gümüş^{*}

Öz

V. Murad, 1876 yılında üç ay süreyle padişahlık yapmış, ardından akli dengesinin yerinde olmadığı gerekçesiyle tahttan indirilmiştir. 1904 yılında hayatını kaybetmiş ve Cedit Havatin Türbesi'ne gömülmüştür. 1908'de, II. Meşrutiyet'in ilanından kısa süre sonra, V. Murad için bir türbe düzenlemesi yapılmasına karar verilmiştir. II. Abdülhamid iktidardayken gündeme gelen projenin uygulaması ertesi sene, V. Mehmed Reşad tahttayken tamamlanmıştır. Cedit Havatin Türbesi'nin güney doğu köşesi demir şebekelerle çevrilmiş ve V. Murad'ın sandukası buraya yerleştirilmiştir. Milli Mimari üslubu çerçevesinde değerlendirilebilecek olan tasarım, sandukanın etrafını çevreleyecek mermer korkuluklar ve onların üzerine yerleştirilecek demir şebekelerden meydana gelmektedir. Söz konusu proje Vedad (Tek) Bey tarafından hazırlanmış olup, kendisi üzerine yapılan yayınlarda yer almamaktadır. Makale kapsamında, V. Murad için yaptırılan türbe düzenlemesinin zamanlamasına dikkat çekilerek dönemin siyasi gelişmeleriyle olan ilişkisi kurulması amaçlanmıştır. Bununla beraber, sandukanın etrafındaki şebekeler süsleme özellikleri açısından incelenmiş, dönem örnekleriyle karşılaştırılmış ve Vedad Bey'in tasarım anlayışı içinde konumlandırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler

II. Meşrutiyet Dönemi • V. Murad • Vedad Tek • Milli Mimari akımı • Türbe mimarisi

Restoring the Reputation of Murad V During the Second Constitutional Era: Tomb Design By Vedad (Tek) Bey

Abstract

Murad V as a sultan for three months in 1876, was dethroned on the grounds that his mental balance was bad. He died in 1904 and was buried in the Cedit Havatin Tomb. In 1908, shortly after the proclamation of the Second Constitutional Monarchy, it was decided to organize the south-eastern corner of the Cedit Havatin Tomb for Murad V. The implementation of the project, which was on the agenda when II. Abdülamid was in power, was completed the following year while V. Mehmed Reşad was on the throne. The south-eastern corner of the Cedit Havatin Tomb was surrounded by iron grids and the wooden sarcophagus of Murad V was placed there. The design, which can be evaluated within the framework of the National Architecture style, consists of marble railings that surrounds the sarcophagus and iron grids placed over them. The Project was prepared by Vedad (Tek) Bey and is not included in publications on him. In the context of the article, it is aimed to establish the relationship between the political developments of the period by drawing attention to the timing of the Project. In addition, the grid around the wooden sarcophagus is examined in terms of its ornamentation characteristics, compared with the examples of the period and an attempt is made to position it within the design approach of Vedad Bey.

Keywords

Second Constitutional Era • Murad V • Vedad Tek • National Architectural Movement • Tomb architecture

Vedad Bey'in V. Murad Türbesi şebekelerine ait çizimini benimle paylaşan Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Vefa Çobanoğlu'na, Vedad Tek Aile Arşivi'nde çalışmama olanak sağlayan Suha Özkan'a, V. Murad'a ilişkin pek çok kaynağı benimle paylaşan Cengiz Yolcu'ya çok teşekkür ediyorum.

* **Sorumlu Yazar:** Müjde Dila Gümüş (Araş. Gör. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk ve İslam Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye. Eposta: müjde.gumus@istanbul.edu.tr

Atf: GÜMÜŞ, Müjde Dila, "II. Meşrutiyet Dönemi'nde V. Murad'a İfade-i İtibar: Mimar Vedad (Tek) Bey'in Türbe Düzenlemesi", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 207-224. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0009>

Giriş

1876 yılında üç ay süreyle padişahlık yapmış olan V. Murad, akli dengesinin bozulduğu gerekçesiyle tahttan indirilmesinin ardından hayatını kaybettiği 1904'e kadar Çırağan yaşamıştır. Ölümünün ardından, II. Abdülhamid'in kararıyla, Cedid Havatin Türbesi'ne defnedilmiştir. V. Murad'ın ölümünden dört sene sonra, II. Meşrutiyet'in ilanından ise yaklaşık beş ay sonra, kendisi için türbe içinde bir düzenleme yapılmasına karar verilmiştir. Cedid Havatin Türbesi'nin güney doğu köşesinde yer alacak düzenlemeye ait çizimin altında, dönemin ünlü mimarlarından Vedad (Tek) Bey'in imzası bulunmaktadır. Türbenin iç düzenlemesinin Vedad Bey' ait olduğu yeni yapılan arşiv çalışmalarının sonucunda ortaya koyulmuş olup¹ söz konusu tasarıma kendisine ilişkin çalışmalarda değinilmemiştir.² Milli Mimari üslubu çerçevesinde değerlendirilebilecek olan tasarım, sandukanın etrafını çevreleyecek mermer korkuluklar ve onların üzerine yerleştirilecek demir şebekelerden meydana gelmektedir. Bu makalede, V. Murad için yaptırılan türbe düzenlemesinin dönemin siyasi gelişmeleriyle olan ilişkisinin ortaya koyulması ve Vedad Bey'in tasarım anlayışı içinde konumlandırılması amaçlanmaktadır.

V. Murad'ın Yaşamı, Ölümü ve “Murad Psikozu”

V. Murad, Abdülmecid'in ilk şehzadesi olarak 1840 yılında dünyaya gelmiş ve Abdülaziz'in tahta çıkmasının ardından “veliahd-ı saltanat” konumunu kazanmıştır. Velihtlık yıllarını Abdülaziz tarafından kendisine tahsis edilen Kurbağalıdere Köşkü'nde geçirmiştir.³ Meşrutiyet taraftarı olan V. Murad veliahtlık yıllarında Yeni Osmanlılar ile yakın ilişki kurmuş, Kurbağalıdere Köşkü meşrutiyetin ilanına ilişkin pek çok toplantıya ev sahipliği yapmıştır.⁴

1 Ahmet Vefa Çobanoğlu, **Osmanlı Mimarisi'nde Plan ve Projeler**, Emlak Konut Yayınları, İstanbul 2018, s. 399.

2 Gül Cephanecigil, “Tüm Çalışmaları”, **M. Vedad Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar**, Ed. Afife Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s. 323-384; Suha Özkan, “Mimar Vedat Tek (1873-1942)”, **Mimarlık**, Sayı: 11-12, 1973, s. 45-51; Şener Bulduk, **Mimar Vedad ve Eserleri**, İÜEF Sanat Tarihi Bölümü Lisans Tezi, İstanbul 1973; Lale Uluç M. Vedat Tek, **Architect. An Episode in Turkish Architecture**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 1987; Tülin Onur, **Mimar Vedad Tek: Mimari Kişiliği ve Dönemin Mimarlık Sorunları**, Ankara Üniversitesi DTCF, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1988.

3 Necdet Sakaoğlu, **Bu Mülkün Sultanları**, Alfa Yay. İstanbul 2015, s. 441.

4 Davut Hut, “Veliht Murad-Yeni Osmanlılar İlişkisinde Fikirtepe V. Murad Köşkü”, **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi** 20, İstanbul 2009, s. 101.



G. 1. V. Murad. (Salt Araştırma/Households and Families / Said Bey / Miscellaneous / Photographs/ AFMSBDIVH171.)

V. Murad, Yeni Osmanlıların desteğiyle, 1876 yılında Abdülaziz'in yerine tahta çıkarılmıştır. Fakat cülus gününden itibaren dengesiz davranışlar gösteren V. Murad, kısa süre sonra, ruh sağlığının yerinde olmadığına ilişkin raporların sonucunda tahttan indirilmiştir ve II. Abdülhamid'in iktidarı başlamıştır. 93 gün tahtta kalmış olan V. Murad, Osmanlı tarihinde en kısa süre hüküm sürmüş olan padişah'tır. V. Murad, tahttan indirildikten sonra, liberaller ve masonlar tarafından, imparatorluk içinde ve Avrupa'da desteklenmiştir.⁵ II. Abdülhamid'in iktidarının özellikle ilk yıllarında, kamuoyunda V. Murad'ın iyileştiği ile ilgili pek çok söylenti yayılmıştır. Orhan Koloğlu, II. Abdülhamid'in mücadele etmek zorunda kaldığı bu durumu "Murad Psikozu" olarak adlandırmıştır.⁶ II. Abdülhamid, V. Murad'ın Çırağan Sarayı'nda çok sıkı bir gözetim altında tutulması için önlemler almış olsa da, V. Murad'ı kaçırmak ve yeniden tahta geçirmek için çeşitli girişimler gerçekleşmiştir.⁷ Çırağan'daki Ali Suavi vakasının ardından, V. Murad'ın Kütahya, Isparta veya Sivas'a, annesinin ise Hicaz'a gönderilmesi gündeme gelmiş ve daha sıkı tedbirler alınmıştır.⁸ V. Murad'ın kamuoyundaki

5 François Georgeon, *Sultan Abdülhamid*, İletişim Yay., İstanbul 2012, s. 124, 352.

6 Orhan Koloğlu, *Abdülhamit Gerçeği: Ne Kızıl Sultan, Ne Ulu Hakan*, Gür Yay., İstanbul 1987, s. 143-147.

7 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Ali Suavi Vak'ası", *Bellekten*, Cilt: VIII, Sayı: 29, Ankara 1944, s. 71-118. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "V. Murad'ı Tekrar Padişah Yapmak İsteyen K. Skaliyeri-Aziz Bey Komitesi", *Bellekten*, Cilt: VIII, Sayı: 30, Ankara 1944, s. 245-328. "V. Murad ile Oğlu Salâhaddin Efendi'yi Kaçırmak için Kadın Kıyafetinde Çırağana Girmek İsteyen Şahıslar", *Bellekten*, Cilt: VIII, Sayı: 32, 1944, Ankara, s. 589-.

8 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Beşinci Murad'ın Tedavisine ve Ölümüne Ait Rapor ve Mektuplar", *Bellekten*,

görünürlüğünün yok edilmesi de alınan tedbirlerdendir. Basında V. Murad'a yönelik haberlerin yayınlanmasına izin verilmez.⁹ Dönemin ünlü yazarlarından Halid Ziya (Uşaklıgil) anılarında II. Abdülhamid dönemindeki sansür uygulamalarından bahsederken, “birader” kelimesinin V. Murad'ı hatırlattığı için kullanılmadığını aktarır.¹⁰ Çarpıcı bir örnek, V. Murad'ın torunlarına ait iki mezar taşının konumlandırılışı ve kitabelerinde yer alan ifadelerdir. V. Murad'ın tek oğlu olan Selahaddin Efendi'nin 1889 ve 1896 yıllarında ölü doğan oğulları, Yahya Efendi Dergâhı'nda dikkat çekmeyen bir köşeye defnedilirler. Mezar taşlarında ise, defnedilmiş olan bebeklere, şehzade oldukları halde, “Efendi” yerine “Bey” unvanı verilmiş, şehzade oldukları belirtilmemiştir. Ne çocukları için, ne de babaları Selahaddin Efendi için alışıldığı üzere “devletlu necabetlu ... hazretleri” ifadeleri kullanılmamıştır. V. Murad ise “Sultan Murad Han-ı Hamis” yerine yalnızca “Murad” olarak anılmıştır. Ethem Eldem, mezar taşlarının konumu ve kitabelerinde kullanılan ifadeleri, II. Abdülhamid'in V. Murad'ı ve sülalesini unutturmaya çalışmasının bir parçası olarak yorumlar.¹¹



G. 2. Sultan V. Murad'ın oğlu Şehzade Salâheddin Efendi'nin ölü doğmuş iki oğlunun mezar taşları. 20 Şubat 1886 ve 11 Mart 1889, Yahya Efendi Dergâhı. (Salt Araştırma, Other Holdings / Death in Istanbul/Photographs/ AMIH023)

Cilt: X, Sayı: 38, 1946, Ankara, s. 318-367.

9 Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Arkadaş Yay., İstanbul 2017, s. 255.

10 Halid Ziya Uşaklıgil, **Kırk Yıl**, Özgür Yay., İstanbul 2008, s. 663.

11 Mezar taşlarının transkripsiyonu şu şekildedir: Âh mine'l-mevt. Şehzade Salâheddin Efendi bin Murad hazretlerinin mahdumu Mehmed Bey'in ruhiyçün. Li'llahi'l-fatiha. Vilâdeti fi 18 Ramazan sene 1313. Vefâtı fi 18 Ramazan sene 1313. Transkripsiyon 2: Âh mine'l-mevt. Şehzade Salâheddin Efendi bin Murad Hazretleri'nin mahdumu Mehmed Bey'in ruhiyçün. Li'llahi'l-Fatiha. Vilâdeti fi 21 Receb sene 1306. Vefâtı fi 21 Receb sene 1306. Edhem Eldem, **İstanbul'da Ölüm: Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm ve Ritüelleri**, Osmanlı Bankası Arşive ve Araştırma Merkezi Yay., İstanbul 2005, s. 138.

Murad, 29 Ağustos 1904 günü Çırağan Sarayı'nda hayatını kaybeder. Ölümünden önce oğlu Selahattin Efendi'ye Yahya Efendi Türbesi civarına defnedilmek istediğini vasiyet etmiştir. Selahattin Efendi bu vasiyeti yazılı olarak padişaha bildirerek vasiyetin yerine getirilmesi için izin ister fakat V. Murad'ın Cedid Havatin Türbesi'ne, annesi Şevkefza kadının yanına gömülmesine karar verilir.¹² Cedid Havatin Türbesi, daha çok sarayın kadın mensuplarının defnedildiği bir mahal olup¹³ V. Murad'ın buraya gömülmesi alışıldığı dışında bir uygulama olmuş ve V. Murad'ın akıl sağlığını kaybetmiş olmasıyla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.¹⁴ V. Murad'ın halk üzerindeki etkisi göz önünde bulundurularak, cenazenin geçtiği yerlerde halkın toplanmasına ve bazı gösteriler yapılması ihtimaline karşı gazetelerde sadece kısa bir resmi tebliğ yayınlanmasının uygun görülür.¹⁵ Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde söz konusu ilanın taslağını oluşturan notlar mevcuttur. H.17 C 1322/29 Ağustos 1904 tarihli müsveddelerde V. Murad'ın uzun süredir şeker hastası olduğu, önceki gün vefat ettiği, Yeni Cami'nin yanındaki Valide Türbesi'ne (Cedid Havatin Türbesi) defnedileceği yazılıdır.¹⁶

V. Murad'ın cenaze günü yaşananlara yönelik detaylı bir kayıt, Ziya Şakir'in anılarında bulunmaktadır. Ziya Şakir, V. Murad'ın ölümünü gazetelerden okuyanların, Yeni Cami'ye nasıl nakledileceğini görmek için Galata Köprüsü, Eminönü ve Sirkeci civarında toplandığını ve bütün bölge zabıta tarafından denetlendiğini; kimsenin durmasına ve birkaç kişinin bir araya gelmesine izin verilmediğini aktarır. Alınan tüm önlemlere rağmen cenaze süresince asayiş zorlukla sağlanabilmiştir. Mezarın tasarımı ile ilgili bir bilgi vermeyen Ziya Şakir, sadece Şevkefza Valide Sultan'ın kabrinin arkasında Sultan Murad için bir mezar açıldığını ve türbenin yanında iki taşçı ustasının mezarı örtecek mermer kapağı yonttuğunu yazmıştır.¹⁷ Cenaze töreni düzenlenmemesi ve sade bir biçimde gömülmesi, V. Murad'ın kamuoyundaki görünürliğini yok etmeye yönelik bir hareket olarak yorumlanabilir.

II. Meşrutiyetin İlanının Ardından V. Murad İle İlişkili Mimari Faaliyetler

II. Meşrutiyet'in ilanın ardından, V. Murad'a "iade-i itibar" çerçevesinde değerlendirilebilecek bir grup mimari çalışma gerçekleştirilir. Bir kısmı meşrutiyetin ilanın (23 Temmuz 1908) hemen ardından, bir kısmı ise V. Mehmed Reşad'ın tahta çıkmasıyla (27 Nisan 1909) beraber gerçekleştirilen bu çalışmalar, V. Murad için bir

12 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Beşinci Murad'ın Tedavisine ve Ölümüne Ait Rapor ve Mektuplar", *Bellefen*, Cilt: X, Sayı: 38, 1946, Ankara, s. 318-367.

13 Hakkı Önkal, *Osmanlı Hanedan Türbeleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 2017, s. 458.

14 Servet Yanatma, *The Deaths and Funeral Ceremonies of Ottoman Sultans (From Sultan Mahmud II. to Mehmed VI Vahideddin)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s. 160.

15 Ziya Şakir, *Çırağan Sarayında 28 Sene V. Murad'ın Hayatı*, Anadolu Türk Kitap Deposu Yay., İstanbul 1943, s. 249.

16 BOA.Y.PRK.BŞK.72/108.

17 Ziya Şakir, *a.g.e.*, s. 252

türbe düzenlemesi yapılmasına ve çocukları Selahaddin Efendi ile Fatma Sultan'ın ikametgâhlarına ilişkindir.

V. Murad şehzadeligini geçirdiği Kurbağalıdere Çiftliği'ne Abdülaziz'in tahttan indirilmesinin (1876) ardından el konulmuş ve burası II. Meşrutiyet'in ilanına kadar Hazine-i Hassa Nezareti'nin yönetiminde kalmıştır. Kurbağalıdere'deki çiftlik, bostan, tarla ve çayır; II. Meşrutiyet'in ilanından kısa bir süre sonra, II. Abdülhamid tarafından V. Murad'ın oğlu Selahaddin Efendi'ye verilir.¹⁸ V. Mehmed Reşad'ın 27 Nisan 1909'da tahta çıkmasının ardından, Selahattin Efendi'nin ikamet ettiği Kurbağalıdere Köşkü'nün ve V. Murad'ın kızı Fatma Sultan'ın ikamet ettiği Esmâ Sultan Yalısı'nın¹⁹ tamiri için dönemin saray mimarı Vedad Bey tarafından kapsamlı birer ön keşif defterleri hazırlanır.²⁰ II. Meşrutiyet yıllarında sarayın maddi olanaklarının kısıtlı olmasında rağmen Kurbağalıdere Köşkü için de, Esmâ Sultan Yalısı için de yüksek bütçeli müdahaleler ön görülmüştür. Bu iki ön keşif defterini ilginç kılan bir başka nokta ise, Vedad Bey'in "sermimar-ı hazret-i şehriyari" unvanıyla, yani saray mimarı olarak atanmasının ardından hazırladığı en erken tarihli iki çalışmasıdır.²¹

V. Murad'ın mezarına ilişkin çalışmalar ise, II. Meşrutiyet'in ilanından yaklaşık bir ay sonra gündeme gelir. II. Abdülhamid, 1908 yılı Ağustos ayında, V. Murad'ın mezarının harap bir halde olmasının kabul edilemeyeceğini belirterek bir sanduka yapılması emrini verir.²² V. Murad'ın mezarına ilişkin kararlar sanduka yaptırılması ile sınırlı kalmaz, Vedad Bey tarafından aynı sene hazırlanmış olan ve sandukanın

18 Davut Hut, "Veliahd Murad-Yeni Osmanlılar İlişkisinde Fikirtepe V. Murad Köşkü", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 20, İstanbul 2009, s. 102-103.

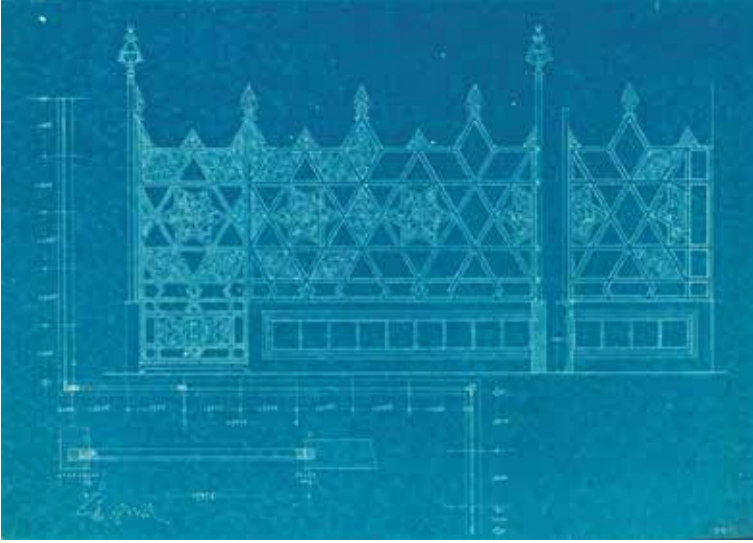
19 V. Murad'ın kızlarından Fatma Sultan 1907 yılında Mahmud Refik Bey ile evlendiğinde, kendilerine Ortaköy'deki Esmâ Sultan Yalısı tahsis edilmiştir. Cengiz Yolcu, "Sofya'da Medfun Bir Osmanlı Sultanı V. Murad'ın Kızı Fatma Sultan", *Toplumsal Tarih*, 289, Ocak 2018, İstanbul, s. 38-42.

20 Hanedanın kullanımına mahsus yapıların tamirine yönelik ön keşifleri hazırlamak, dönemin sermimarı Vedad Bey'in görevi olduğundan, R. Temmuz 1325/Temmuz - Ağustos 1909 tarihli keşif çalışması, kendisinin imzasını taşır. "Kurbağalıdere nâm mahaldeki köşklerin tamirâtı" başlıklı, R. Temmuz 1325/Temmuz Ağustos 1909 tarihli ve 60.825,60 Kuruş masraf öngörülen keşif özet içeriği şöyledir: Kiremitlerin, derelerin ve olukların yenilenmesi. Dış kaplamaların, merdiven basamaklarının tamiri. Bodrum katında çürümüş olan döşemelerin yenilenmesi. Çatlamış duvarların yıkılması ve yeniden yapılması. Kapı, çerçeve, tavan tamirleri. Birinci katta silmelerin ve kalemkârlarının tamiri. Büyük salonun tavanında eksik olan silmelerin, kalemkârların ve köşe direklerinin tamamlanması. Birinci kata parke döşenmesi. BOA.HH.D.27125. Müjde Dila Gümüş, *a.g.e.*, s. 197. "Ortaköy'de Devletli Necâbetli Fatma Sultan Hazretleri'nin sarayının tamirât keşfidir." başlıklı, R. 2 Haziran 1324 (belgede sene hatalı yazılmış, 1325 olmalı) /M.15 Haziran 1908 tarihli ve tahmini bedeli belirtilmemiş keşif özet içeriği şöyledir: Deniz tarafında natamam kalmış ocakların tamamlanması. Harem tarafındaki mermer taşlığın kırık taşlarının yenilenmesi ve tamiri. Haremdeki büyük sofanın odaya dönüştürülmesi. Büyük sofanın tavanının tamiri ve kalem işi yapılması. Selamlık tarafındaki merdivenin boyanması. Rihtim kısmen yeniden inşası. Çatı tamiri. Kiremitlerin yenilenmesi. Dış kaplamaların tamiri. Bodrum katında mermer basamaklarının tamiri, çerçeve ve kafeslerin tamiri. Birinci katta bir numaralı salon tavanının silmeleriyle kalemkâr işlemlerinin tamiri. Odaların tavan silmelerinin tamiri. Birinci katta 1,2,3 numaralı odaların parke döşemelerinin yenilenmesi. Pencerelelere panjur yaptırılması. BOA.HH.D.27125. Müjde Dila Gümüş, *a.g.e.*, s. 197.

21 Vedad Bey'in sermimar sıfatı ile hazırladığı ön keşiflerin kronolojik listesi ve özet içerikleri için bkz. Müjde Dila Gümüş, *a.g.e.*, s. 196-263.

22 Servet Yanatma'nın tezinde aktardığı belge şöyledir:
Yıldız Saray-ı Hümâyunu Baş Kitabet Dâiresi

etrafının şebekelerle çevrilmesini konu alan proje ile²³ devam eder. Servet Yanatma, II. Abdülhamid'in sanduka yapılmasına ilişkin irade-i seniyyesinin V. Murad'ın ölüm yıldönümüne denk gelmesine dikkat çeker ve türbe düzenlemesi kararının zamanlamasını bu bağlamda açıklar.²⁴ Fakat sanduka yaptırılmasına ilişkin kararın II. Meşrutiyet'in ilanından çok kısa süre sonra alınması, göz önünde bulundurulması gereken önemli bir etkidir.



G. 3. V. Murad'ın sandukasını çevirecek şebekelerine ait R. 29 Teşrinisani 1324/12 Aralık 1908 tarihli ve Vedad imzalı çizim. (Ahmet Vefa Çobanoğlu, **Osmanlı Mimarisi'nde Plan ve Projeler**, Emlak Konut Yayınları, İstanbul, 2018, s. 399.)

Vedad (Tek) Bey Tarafından Hazırlanan Türbe Düzenlemesi

V. Murad'ın sandukasını çeviren şebekelere ilişkin proje, 12 Aralık 1908 tarihli ve Vedad imzalıdır. Türbe düzenlemesine ilişkin yazışmalar, uygulama sürecinin yaklaşık yedi ay sürdüğünü, II. Abdülhamid iktidardayken hazırlanmış olan projenin, V. Mehmed Reşad tahta çıktıktan sonra tamamlandığını gösterir. Uygulama işini üstlenen müteahhit, Evkaf Nezareti'ne bağlı çalışan mühendis Bonkovski tarafından

Şevketli padişahımız efendimiz hazretlerinin eccad ve eslaf-ı izâm-ı şahâneleri merakid-i şerifelerinin hâl-i harâbide bulunması nezd-i hümâyun-ı hazret-i şehriyârde asla taviz buyurulmayacağı gibi hakân-ı sabık cennetmekân Sultan Murad Han hazretlerinin medfenleri üstüne henüz sanduka inşa olunmadığı dahî bâ kemâl-i tevessül olunması zımmında evkaf-ı Hümâyun nezâretine tebligat ifası şerefsadır olan irade-i seniyye cenab-ı hilafetpenâhuma icab-ı celilden olmağla olbaddan emr ve ferman hazreti veliyyulemdir.

M.2 Şaban 926/R.17 Ağustos 324/30 Ağustos 1908 Sertkâtib-i Hazret-Şehriyâri Tahsin.

BOA.HUS. Dosya: 169 Gömlek: 1326 S -02. Servet Yanatma, **a.g.e.**, s. 49.

23 Ahmet Vefa Çobanoğlu, **Osmanlı Mimarisi'nde Plan ve Projeler**, Emlak Konut Yayınları, İstanbul 2018, s. 399.

24 Servet Yanatma, **a.g.e.**, s. 49.

denetlenmiştir²⁵ fakat söz konusu dönemde Vedad Bey Evkaf Nezareti'ne bağlı çalışmamaktadır. Bu durum, şebeke tasarımı için Vedad Bey'in özel olarak seçildiğini göstermektedir. 1909 yılı Temmuz ayında, V. Mehmed Reşad'ın başkâtibi Halid Ziya Bey, sandukanın üzerine örtülmek üzere Hazine-i Hümayun'da bulunan şallardan birinin verilmesine dair irade-i seniyyeyi Hazine'ye bildirir. İstenen şalın kısa süre içinde Evkaf Nezareti'ne gönderilmesiyle, V. Murad'ın türbe düzenlemesi tamamlanmıştır.²⁶



G. 4, 5. Cedid Havatin Türbesi'nde V. Murad'ın sandukasına ait köşe. (Müjde Dila Gümüş, 2018)

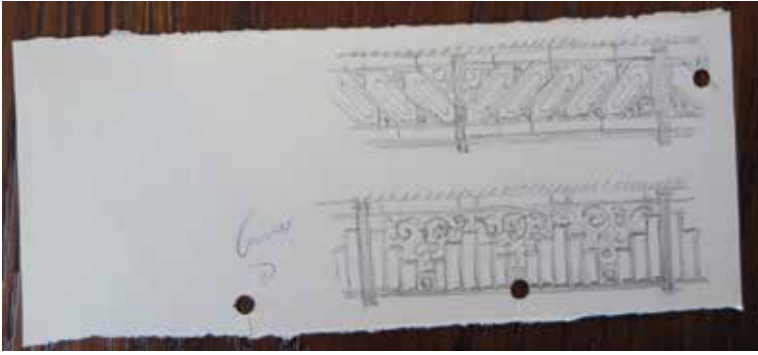
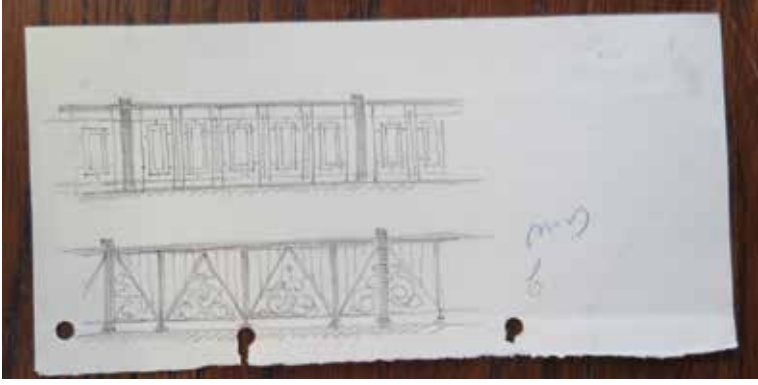
25 Türbe inşaatına nezaret etmek Mühendis Bonkovski'nin Evkaf Nezareti'nde son görevi olmuştur. 1909 yılında Vedad Bey'in sermimarlığa atanması ile, Mühendis Bonkovski Vedad Bey'in maiyetinde çalışmak üzere Ebniye-i Seniyye İdaresi'ne tayin edilmiştir. BOA.HH.EBA.668.60.1. Mühendis Bonkovski ile ilgili bilgi için bkz. Müjde Dila Gümüş, II. Meşrutiyet'te Saray İçin Çalışmak: Vedad (Tek) Bey'in Sermimarlık Dönemi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018, s. 34-35.

26 BOA.TSMA.E.0385.

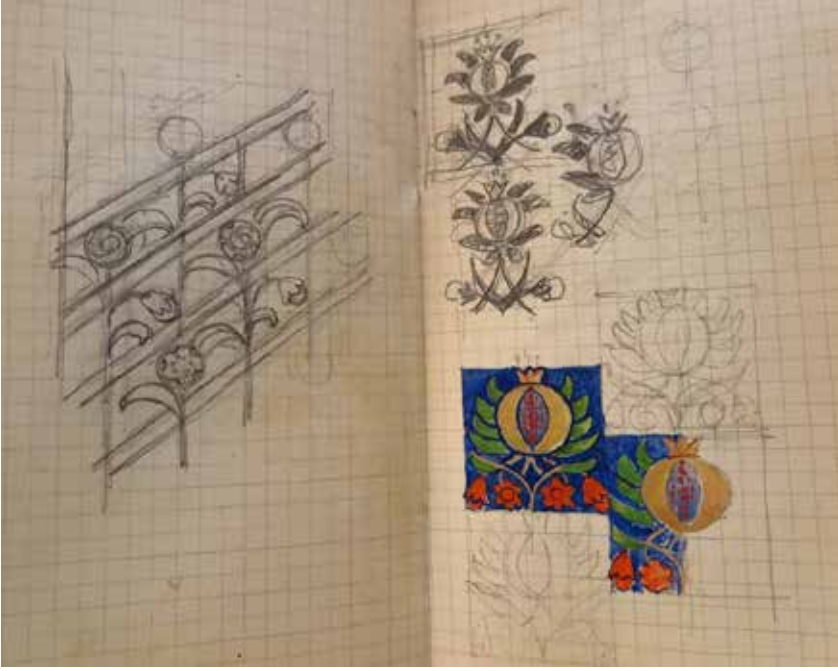
V. Murad'ın kabri, Cedid Havatin Türbesi'nde girinti ve çıkıntılarının yoğunlaştığı güney doğu köşesinde yer almaktadır. Kabir iki yönde uzanan mermer korkulukların üzerine oturtulan demir şebekelerden meydana gelmektedir. Hafifçe yüksek bir platform üzerindeki bu özel bölüme geçişi sağlayacak bir kapı da yapılmıştır. Hakkı Önkal, V. Murad'ın mezarını, itina gösterilmiş ve dikkatle düzenlenmiş bir makber olarak yorumlar.²⁷ V. Murad'ın sandukasını çeviren demir şebekelerde, Milli Mimari üslubundaki yapılarda sıklıkla tercih edilen altı köşeli yıldız, palmet, rumi ve şemse motifleri kullanılmıştır. Kompozisyon, temel olarak büyük bir altıgenin içine yerleştirilmiş altı köşeli yıldızlar ve onların merkezlerine yerleştirilmiş daha küçük altı köşeli yıldızlardan meydana gelir. İç içe bulunan altıgenlerden merkezde yer alanların içleri, rumi ve palmetlerle doldurulmuştur. Dışarıda bulunan yıldızların tepeleri ise palmetlerle taçlandırılmıştır. Yıldızların arasında kalan baklava biçimli alanlarda iri şemseler bulunmaktadır. Vedat Bey, 1908'den önce tasarladığı Büyük Postane, Defter-i Hakani Binası vb. yapılarındaki gibi, V. Murad Türbesi şebekelerinde de, Selçuklu ve Osmanlı mimari süsleme repertuarından motifler kullanmıştır. İncelediğimiz şebekedeki altı köşeli yıldız, rumi ve palmet motiflerine hem Vedat Bey'in diğer yapılarında; hem de dönemin çeşitli yapılarında rastlanır. Vedat Bey'in, yapılarında yer alacak mobilyaları, çini ve kalem işlerinin desenlerini kendisinin hazırladığı bilinmektedir.²⁸ Vedat Tek Aile Arşivi'nde pek çok şebeke, korkuluk vb. eskizi bulunması, kendisinin yapıyı tamamlayıcı mimari elemanlar üzerinde titizlikle çalıştığına işaret etmektedir. Vedat Bey'in bireysel tasarım anlayışını yansıtan bu eskizlerden dikkat çekici bir örnek, son derece özgün tasarım özellikleri barındıran nar motifli tirabzanlardır.

27 Hakkı Önkal, *a.g.e.*, s. 458.

28 Vedat Bey'in abisi olan Yusuf Razi Demirbel'in konu hakkında yazdıkları şöyledir: "Mimar Vedat kabiliyetini, fitri istidadını yaptırdığı ufak tefek eşyada da göstermiştir. Nice güzel masalar, dolaplar, raflar yaptırmıştır ki, sadeliği ve zarafeti ile görenlerin zevkini okşar. Bunların en küçük teferruatı, bir artist elinden çıktığını gösterir." Yusuf Razi Demirbel, "Meşhur Mimarlar V: Prof. Mimar M. Vedat Tek", *Arkitekt*, 129-130, 1941, s. 231-233.



G. 6,7. Vedad Bey'in çeşitli korkuluk eskizleri. (Bodrum Mimarlık Kitaplığı, Vedad Tek Arşivi, Suha Özkan-Pelin Derviş koleksiyonu)



G. 8. Vedad Bey'in not defterlerinde bulunan nar motifli korkuluk eskizi. (Bodrum Mimarlık Kitaplığı, Vedad Tek Arşivi, Suha Özkan-Pelin Derviş koleksiyonu)

Vedad Bey'in genel eğilimi, Selçuklu veya Osmanlı dönemlerinden bezeme ve süsleme programlarını doğrudan kopyalamak değil, onlardan yola çıkarak yeni kompozisyonlar oluşturmaktır.²⁹ V. Murad için tasarladığı şebekeler de bu bağlamda değerlendirilebilir. Yıldız Demiriz'in "Altıgen/Üçgen 01" olarak tanımladığı, paralel çizgiler kullanması ile elde edilen ve iç içe geçen altı köşeli yıldızlardan oluşan geometrik süslemeler, Vedad Bey'in tasarladığı şebekelerin esin kaynağı olarak değerlendirilebilir. Erken dönem Osmanlı yapılarında sıklıkla kullanılan kompozisyonun dikkat çekici bir örneği, Bursa Yeşil Camii çinilerinde bulunur.³⁰ Bursa Yeşil Camii, Milli Mimari Dönemi mimarlarının kaynak olarak faydalandığı bilinen³¹ Usûl-ü Mimârî-i Osmânî'de ele alınmış yapılardan biri olmakla beraber, Vedad Bey, söz

29 Hakan Arlı'nın Vedad Bey'in pek çok yapısındaki çinilerin üretici olan Kütahyalı Mehmed Emin Usta üzerine hazırladığı tezinde, Vedad Bey'in yapılarındaki çini kullanımıyla ilgili tespiti şöyledir: "Mehmed Emin'in çinileri ile kaplı yapılar arasında, mimarı belli olanlardan Vedad Tek ve Muzaffer'e ait olanlar kolaylıkla ayrılabilirler. Bu yapıların çinileri diğer yapılara göre daha farklıdır. Üslup açısından bariz bir farklılık göstermelerinin sebebi bu çinilerin desenlerinin ve renklendirmelerinin mimarlarına ait olmasıdır. Mimar Vedad'ın ve Muzaffer'in desen çalışmaları olduğu ve kendi yapılarının çini süsleme ve diğer süsleme desenlerini, programlarını kendilerinin hazırladıkları bilinmektedir." Hakan Arlı, "Kütahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserlerinin Üslubu", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1989, s. 153.

30 Yıldız Demiriz, **İslam Sanatında Geometrik Süsleme Bir Envanter Denemesi**, İstanbul 2000, s. 32.

31 Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası**, Metis Yay., İstanbul 2002, s. 35.

konusu çini süslemenin aynısını ilerleyen yıllarda Haydarpaşa İskelesi'nin yan cephesinde ve Cumhuriyet Halk Fırkası Mahfeli'nin (II. Türkiye Büyük Millet Meclisi Binası) giriş cephesinde kullanmıştır. V. Murad Türbesi'nde ise söz konusu kompozisyonun bir yorumu yer almaktadır. Bursa Yeşil Camii'nde paralel çizgiler kullanması ile elde edilen iç içe geçen altı köşeli yıldızlar, Vedad Bey'in kompozisyonunun da temelini oluşturur. Fakat V. Murad Türbesi örneğinde, altı köşeli yıldızların içleri ve araları, diğer örneklerden farklı şekilde; Vedad Bey'in özgün rumi-palmet kompozisyonları ile doldurulmuştur. Vedad Bey, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinden ilham alarak yeni bir kompozisyon meydana getirmiştir.



G. 9. Bursa Yeşil Cami'den çini süsleme örneği. (www.mustafacambaz.com)



G. 10. II. TBMM Binası'ndan çini süsleme örneği. (Müjde Dila Gümüş, 2018)



G. 11. Haydarpaşa İskelesi'nden çini süsleme örneği. (Çetin Korkmaz, 2018)

V. Murad Türbesi Şebekelerinin Dönem Örnekleriyle Karşılaştırılması

V. Murad sandukasının şebekeleri, II. Meşrutiyet yıllarında hayatını kaybeden diğer hanedan üyelerinin sandukalarında kullanılan şebekelerden açık biçimde ayrılmaktadır. V. Mehmed Reşad'ın (ö. 1918) sandukasını çevreleyen şebekeler ile II. Mahmud Türbesi içinde yer alan Yusuf İzzeddin Efendi (ö. 1916), II. Abdülhamid (ö. 1918), Emine Sultan (ö. 1920) ve Saliha Naciye Sultan (ö. 1924) sandukalarını çevreleyen şebekeler ufak farklılıklar dışında birbirlerinin aynısıdır. Milli Mimari üslubunun devlet katında tercih edildiği II. Meşrutiyet yıllarında üretilmiş olan şebekeler, söz konusu üslubun özelliklerini taşırlar. Mimar Kemaleddin Bey V. Mehmed Reşad, Eyüp'te bulunan türbesini 1910 yılında projelendirmiştir. Yapının inşasına ise 1911'de başlanmıştır.³² V. Mehmed Reşad Türbesi'ndeki örneğin, II. Mahmed Türbesi'nde bulunan ve birbirine benzeyen şebeke grubu içinde en erken tarihlisi olarak ötekilere ilham kaynağı olduğu öne sürülebilir.



G. 12. V. Mehmed Reşad'ın sandukasını çevreleyen şebekeler. (Müjde Dila Gümüş, 2018)

32 Yıldırım Yavuz, **İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin 1870-1927**, İstanbul Mimamlar Odası Yay., İstanbul 2009, s. 177.



G. 13. Yusuf İzzeddin Efendi'nin sandukasını çevreleyen şebekeler (solda) ve Emine Sultan'ın sandukasını çevreleyen şebekeler (sağda). (Müjde Dila Gümüş, 2018)

V. Mehmed Reşad Türbesi'ndeki şebekeler, II. Mahmud Türbesi'ndekilerin tam eşi olmamakla beraber, onlara büyük benzerlik gösterir. Şebekenin üst kısmında birbirlerine yapışık bir düz bir ters iri palmetlerden oluşan bir palmet dizisi kullanılmıştır. Palmetlerin arasında Esmâ-ül Hüsna'dan (Allah'ın isimlerinden) çeşitli örnekler rumi motifli zemin üzerinde yer alır. Alt sıraya sekiz köşeli yıldızlar ve içlerine kabalar yerleştirilmiştir. Üstteki palmet sırası ile alttaki sekiz köşeli yıldızların arasında ufak palmetler bulunur. II. Mahmud türbesindeki en erken tarihli şebeke örneği Yusuf İzzeddin Efendi sandukası etrafında olup, köşe dönüşleri dışında V. Mehmed Reşad Türbesi şebekeleri ile aynıdır. II. Abdülhamid ve sonrasına tarihlenen örneklerde ise, rumi çiçleri sırasının altındaki palmetlerin yerini iri şemseler alır. Yalnızca II. Abdülhamid örneğinde, kabalar sekiz köşeli yıldızlar yerine kareler içine yerleştirilmiştir. V. Mehmet Reşad'ın sandukasını çeviren şebekenin köşe dönüşleri, öteki örneklerden farklıdır. İri rumiler ve ufak sekiz köşeli yıldızlar, sandukanın etrafını çevirmeye uygun olarak, köşelerde dışbükey olarak yapılmışlardır. Bu ince işçilik, II. Mahmud haziresindeki şebekelerde görülmez; oradaki örneklerde köşeler pahlanmış ve köşelere denk gelen motifler düz biçimde yapılmıştır. II. Mahmud ve V. Mehmed Reşad Türbelerindeki şebekelere ait herhangi bir çizim veya belgeye ulaşılamadığından, tasarımlarının kime ait olduğunu kesin olarak söylememek mümkün değildir. Fakat Mehmed Reşad Türbesi şebekelerinin, türbenin mimarı olan Kemaleddin Bey tarafından tasarlanmış olması ihtimal dâhilindedir.



G. 14. II. Abdülhamid sandukasını çevreleyen şebekeler. (Müjde Dila Gümüş, 2018)



G. 15. Saliha Naciye Sultan sandukasını çevreleyen şebekeler. (Müjde Dila Gümüş, 2018)

Sonuç

V. Murad'a ait sanduka ve çevresinin düzenlenme süreci, iki açıdan ilgi çekicidir. Bunlardan ilki, düzenlemenin dikkat çekici zamanlamasına; dolayısıyla dönemin siyasi koşullarıyla bağlantısına ilişkindir. II. Abdülhamid'in iktidarı süresince kamuoyunda görünürlüğü kısıtlanan V. Murad, diğer padişahlardan farklı olarak hanedan kadınlarının gömüldüğü Cedid Havatin Türbesi'ne defnedilmiştir ve 1908 yılına kadar mezarı için herhangi bir düzenleme yapılmamıştır. II. Meşrutiyet'in ilanından bir ay sonra ise, II. Abdülhamid tarafından sandukasının yaptırılması emredilmiş; ardından Mimar Vedad Bey tarafından sandukayı çevirecek şebekelerin projesi ha-

zırlanmıştır. Türbe düzenlemesinin yanı sıra, V. Murad'ın şehzadelik yıllarında ikamet ettiği fakat Abdülaziz'in tahttan indirilmesinden 1908'e kadar Hazine-i Hassa Nezareti yönetiminde kalan Kurbağalıdere Köşkü, II. Meşrutiyet'in ilanından hemen sonra, V. Murad'ın oğlu Selahaddin Efendi'ye tahsis edilmiştir. İki gelişmenin de aynı dönemde yaşanması dikkat çekicidir. II. Meşrutiyet'in ilanı ile beraber II. Abdülhamid'in iktidarı sarsılmış ve İttihat ve Terakki Cemiyeti önemli bir siyasi güç elde etmiştir. Meşrutiyet yanlısı olduğu ve Yeni Osmanlılar ile yakınlığı bilinen V. Murad'ın türbesine ve çocuklarının ikametgâhlarına ilişkin çalışmalar, söz konusu yıllarda güç dengelerinde yaşanan değişim bağlamında ele alındığında, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin siyasi bir hamlesi olarak okunabilir. Türbe düzenlemesini ilgi çekici kılan ikinci nokta ise, sandukayı çeviren şebekelerin tasarımıdır. Milli Mimari üslubunda değerlendirilebilecek olan şebekeler Vedad Bey tarafından tasarlanmış olup, kendisi üzerine şimdiye kadar yapılan çalışmalarda yer almamaktadır. Tasarım, erken dönem Osmanlı yapılarında pek çok örneği bulunan, paralel çizgiler kullanması ile elde edilen ve iç içe geçen altı köşeli yıldızlardan oluşan geometrik süslemelerden izler taşımaktadır. Vedad Bey, kompozisyona yerleştiği rumi, palmet ve şemselerle; erken dönem Osmanlı yapılarında kullanılan şablona özgün bir yorum getirmiştir. II. Meşrutiyet Dönemi'nde vefat eden hanedan üyelerinin sandukalarının etrafındaki şebekeler, ufak farklılıklar dışında birbirlerinin aynısıdır. V. Murad için tasarlanan şebekelerin ise bir benzeri bulunmamaktadır. Söz konusu şebekeler, hem Vedad Bey'in özgün tasarım anlayışını yansıtmakta, hem de kendisinin mimari dışı üretimlerine dikkat çekici bir örnek teşkil etmektedir.

Kaynakça/References

- Ali Vâsıf Efendi Bir Şehzadenin Hâtırâtı**, Haz. Selaheddin Osman Osmanoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.
- ARLI, Hakan, Kütahyalı Mehmed Emin Usta ve Eserlerinin Üslub, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1989.
- BOZDOĞAN, Sibel, **Modernizm ve Ulusun İnşası**, Metis Yayınları, İstanbul 2002.
- BULDUK, Şener, Mimar Vedad ve Eserleri, İUEF Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Lisans Tezi, İstanbul, 1973.
- CEPHANECİGİL, Gül, "Tüm Çalışmaları", **M. Vedad Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar**, Ed. Afife Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003, s. 323-384.
- ÇOBANOĞLU, Ahmet Vefa, **Osmanlı Mimarisi'nde Plan ve Projeler**, Emlak Konut Yayınları, İstanbul 2018.
- DEMİRBEL, Yusuf Razi, "Meşhur Mimarlar V: Prof. Mimar M. Vedad Tek", **Arkitekt**, 129-130, 1941, s. 231-233.
- DEMİRİZ, Yıldız, **İslam Sanatında Geometrik Süsleme Bir Envanter Denemesi**, İstanbul 2000.
- ELDEM, Ethem, **İstanbul'da Ölüm: Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm ve Ritüelleri**, Osmanlı Bankası Arşivi ve Araştırma Merkezi Yayınları, İstanbul 2005.

- GEORGEON, François, **Sultan Abdülhamid**, Çev. Ali Berktaç, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- GÜMÜŞ, Müjde Dila, II. Meşrutiyet'te Saray İçin Çalışmak: Vedad (Tek) Bey'in Sermimarlık Dönemi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.
- HUT, Davut, "Veliahd Murad-Yeni Osmanlılar İlişkisinde Fikirtepe V. Murad Köşkü", **Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi** 20, İstanbul 2009, s. 101-142.
- KOLOĞLU, Orhan, **Abdülhamid Gerçeği: Ne Kızıl Sultan, Ne Ulu Hakan**, Gür Yayınları, İstanbul 1987.
- LEWIS, Bernard, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Arkadaş Yayınları, İstanbul 2017.
- M. Vedad Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar**, Ed. Afife Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.
- ONUR, Tülin, Mimar Vedad Tek: Mimari Kişiliği ve Dönemin Mimarlık Sorunları, Ankara Üniversitesi DTCF, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1988.
- ÖNKAL, Hakkı, **Osmanlı Hanedan Türbeleri**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 2017.
- ÖZKAN, Suha, "Mimar Vedat Tek (1873-1942)", **Mimarlık**, Sayı: 11-12, 1973, s. 45-51.
- SAKAOĞLU, Necdet, **Bu Mülkün Sultanları**, Alfa Yayınları, İstanbul 2015.
- ŞAKİR, Ziya, **Çırağan Sarayında 28 Sene V. Murad'ın Hayatı**, Anadolu Türk Kitap Deposu Yayınları, İstanbul 1943.
- ULUÇ, Lale, M. Vedat Tek, Architect. An Episode in Turkish Architecture, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 1987.
- UŞAKLIGİL, Halid Ziya, **Kırk Yıl**, Özgür Yayınları, İstanbul 2014.
- UŞAKLIGİL, Halid Ziya, **Saray ve Ötesi**, Özgür Yayınları, İstanbul 2013.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı, "Ali Suavi Vak'ası", **Belleten**, Cilt: VII, Sayı: 29, Ankara 1944, s.71-118.
- , "V. Murad'ı Tekrar Padişah Yapmak İsteyen K. Skaliyeri-Aziz Bey Komitesi", **Belleten**, Cilt: VIII, Sayı: 30, Ankara 1944, s. 245-328.
- , "V. Murad ile Oğlu Salâhaddin Efendi'yi Kaçırarak için Kadın Kıyafetinde Çırağana Girmek İsteyen Şahıslar", **Belleten**, Cilt: VIII, Sayı: 32, Ankara 1944, s. 589.
- , "Beşinci Murad'ın Tedavisine ve Ölümüne Ait Rapor ve Mektuplar", **Belleten**, Cilt: X, Sayı: 38, Ankara 1946, s. 318-367.
- YANATMA, Servet, The Deaths and Funeral Ceremonies of Ottoman Sultans (From Sultan Mahmud II. to Mehmed VI. Vahideddin), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- YAVUZ, Yıldırım, **İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemalettin 1870-1927**, İstanbul Mimarlar Odası Yay., İstanbul 2009.
- YOLCU, Cengiz, "Sofya'da Medfun Bir Osmanlı Sultanı V. Murad'ın Kızı Fatma Sultan", **Toplumsal Tarih**, 289, Ocak 2018, İstanbul s. 38-42.
- BOA.Y.PRK.BŞK.72/108
- BOA.HH.EBA.668.60.1
- BOA.HH.D.27125
- BOA.HH.EBA.667.13.2.
- BOA.TSMA.E.0385.



Bir Suzeni Sanatçısı Zeynelkhan Mukhamedzhanuly*

Banu Hatice Gürcüm**, Nursel Baykasoğlu***, Assel Yerdenova****

Öz

Arkeolojik kazı ve yazıtlar, Kazak el sanatlarında özel bir yere sahip olan işleme sanatının uzun bir geçmişi olduğunu kanıtlamaktadır. Kazakistan'ın yetenekli zanaatkarlarının imgelemine yansıyan ve bir ulusun entelektüel birikimi olan işlemecilik zanaatının yüzlerce yıllık geçmişinde pek çok özgün desen geliştirilmiş ve bu desenler Kazak el sanatlarını farklılaştıran üsluplar olarak günümüze kadar ulaşmıştır. İşleme sanatı göz alıcı zarafeti ile Kazak toplumunun somut olan ve somut olmayan varlığına bir renk katarak anlamlı ve kalıcı bir el sanatı mirası olarak korunmuştur. Bu araştırmada geleneksel Kazak suzeni nakşını diğer el sanatlarından farklı bir yaklaşımla yapan Zeynelkhan Mukhamedzhanuly konu edilmektedir. Mukhamedzhanuly suzeni tekniğini gelenekselliğini bozmadan sanatsal bir teknik olarak kullanarak, bu zanaatın en çağdaş, en nadide örneklerini ortaya koymaktadır. Sanatçı eserleriyle geleneksel Kazak suzeni işlemeciliğini günümüze taşımakta, geleneksel işlemecilik zanaatını bir sanata dönüştürmekte ve Kazakistan'ın somut olmayan kültürel mirasına önemli katkılarda bulunmaktadır. Bu ustanın zanaata yaklaşım biçimi, geleneksel el sanatına getirdiği yenilikler geleneksel alanda eserler verecek tekstil tasarımcılarına önemli bir örnek oluşturacak niteliktedir. Kazakistan Rekorder Kitabı'nda ve Sanat Tarihi Kitabı'nda yer verilmiş olan sanatçının hayatı, eserleri ve görüşleri bu araştırmada açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler

Zeynelkhan Mukhamedzhanuly • İşlemecilik sanatı • Suzeni • Tekstil • Kazakistan

A Suzani Artist Zeynelkhan Mukhamedzhanuly

Abstract

Archeological findings and inscriptions provide evidence that Kazakh embroidery art was used long ago in daily life. Within the embroidery art, which has accumulated intellectual artifacts reflected on by the artistic imaginations of talented Kazakh artisans for centuries, many glorious patterns have been developed and which still survive today. Embroidery art with its flamboyant delicacy has remained as a meaningful and sustainable cultural heritage adding zest to Kazakh society's tangible and intangible being. The key subject of this research, Zeynelkhan Mukhamedzhanuly, has conducted traditional Kazakh suzeni embroidery techniques through a different approach in motifs and compositions to other artisans. Mukhamedzhanuly perform the most delicate and modern examples of this traditional technique by using it as an art medium. The artist transforms traditional Kazakh suzeni embroidery into art contributing much to the intangible heritage of Kazakhstan with his artworks. This artist's approach and his innovations in traditional handicrafts may provide an example to textile designers who intend to employ traditional techniques. The biography, artworks and views of Mukhamedzhanuly whose artworks are placed in the Records and Art History Book of Kazakhstan, are presented in this paper.

Keywords

Zeynelkhan Mukhamedzhanuly • Embroidery art • Suzani • Textile • Kazakhstan

* Bu araştırma 29-31 Mart 2018 tarihlerinde Ankara'da düzenlenen 6. Uluslararası Çin'den Adıyatik'e Sosyal Bilimler Kongresi'nde sözlü olarak sunulmuş ve özet olarak Kongre Özet Kitabı'nda basılmıştır.

** **Sorumlu Yazar:** Banu Hatice Gürcüm (Prof. Dr.), Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü, Tekstil Tasarımı ABD, Ankara, Türkiye. Eposta: banugurcum@gmail.com

*** Nursel Baykasoğlu (Dr. Öğr. Üyesi), Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi El Sanatları Bölümü, El Sanatları ABD, Ankara, Türkiye. Eposta: nbaykas@gazi.edu.tr

**** Assel Yerdenova (Arş. Gör.), Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi; Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Tasarımı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, Ankara, Türkiye. Eposta: asselyerden1@gmail.com

Atf: GÜRCÜM, Banu Hatice; BAYKASOĞLU, Nursel; YERDENOVA, Assel, "Bir Suzeni Sanatçısı Zeynelkhan Mukhamedzhanuly", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 225-239. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0010>

1. Giriş

Süsleme, resim sanatının bir kolu olup, belirli bir yerin, abidenin, eşyanın daha da güzelleştirilmesi için, biçimlendirilmiş şekil, resim ve motiflerle değerlendirilmesidir¹. İşleme ise, pamuk, ipek, yün, keten, metal gibi iplikleri kullanarak, çeşitli iğneler ve uygulama biçimleri aracılığıyla keçe, deri, dokuma üzerine yapılan bezemelere denir². İşleme teknikleri ve iğneler, coğrafi, sosyal, ekonomik şartlar ve estetik değerler doğrultusunda, yüzyıldan yüzyıla değişiklikler gösterir. Duygu ve düşüncüyü aktarma aracı olarak uygulanan iğnelerin zengin çeşitlendirmelerinde teknik beceri ve incelik dikkat çeker³. İşleme teknik bakımından iki gruba ayrılır; tek yüzlü işlemler ve iki yüzlü işlemler. Tek yüzlü işlemler iki yüzünden ayrı, ikiyüzlü işlemler ise her iki yüzünden aynı şekilde görülecek meydana getirilir. Yapımı son derece kolay olan ama zaman isteyen bir işleme olan Suzeni tekniği her iki yüzünden ayrı görüntü oluşturduğu için, bir yüzlü işlemler grubuna girer⁴.

Geleneksel suzeni tekniği için üzerine motif çizilmiş bezin kasmağa veya gergefe gerilmesi gereklidir. İğne veya tığla kasmağın altındaki iplikler üstten çekilerek, motifin sınırı içinde bir zincir halinde sürdürülür. Motifin dışında geri kalan kısmı kumaş halinde kalır. Bu tip işleme daha çok büyük parçalarda (duvar askısı, yorgan yüzü, vb.) kullanılır. Tığ ile yapılacak suzeni işi, sık dokunuşlu bütün kumaşlar üzerine uygulanabilir. Bu kumaşlar çizgili ve kareli de olabilir. İğne ile yapılacak suzeni işi, eskiden ipekten yapılmış bürümcük kumaşlar üzerine hayvansal ve bitkisel liflerden elde edilen bükümlü ince iplikler kullanılarak yapılırdı. Günümüzde farklı kumaş ve iplik türleri ile de uygulanmaktadır⁵. Anadolu'da suzeni olarak tanınan bu el sanatının Türk Kültürüne has köklü bir geçmişi vardır. Kazakistan'da ise suzeni nakşına, tığ ile nakşetmek anlamına gelen *biz keste*⁶ denir. Kasımanov, geçmişte Kazak halkı tarafından çok sıklıkla kullanılan süzeni nakışının bugün de yaygın bir şekilde gelin ile damat çeyizlerini, kahraman ve sanatçıların başlıklarını, kemerlerini, giysilerin yaka, kol ve eteklerini, pantolonların paçalarını, eşyalarını, yatak ve yorganlarını, örtülerini süslemekte kullanıldığını belirtir⁷.

Kazakistan'da geleneksel suzeni nakışı, en çok duvar keçesi anlamına gelen *tus kiyiz*⁸ denilen işlenmiş kumaşın ince ve hafif keçe ile astarlanmasıyla elde edilen duvar

1 Nursel Baykasoğlu, **İlme (Kasnak İşi - Suzeni)**, Ankara 1980, s. 3.

2 H. Örcün Barışta, **Türk İşleme Sanatı Tarihi**, Ankara 1984, s. 1.

3 H. Örcün Barışta, **Türk El Sanatı**, Ankara 1998, s. 130.

4 Nursel Baykasoğlu, **a.g.e.** s. 4.

5 http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Elde%20S%C3%BCzeni.pdf

6 Kazakçada "biz" tığ, keste nakış, nakşetmek anlamına gelir.

7 Sadık Kasımanov, **Qazaq Halkının Qolöneri**, Almatı 1995, s. 138.

8 Kazakçada "tus" duvar, "kiyiz" keçe anlamına gelir. "Tus kiyiz", Kazak Türklerinin geçmişte konargöçer yaşadıkları dönemlerde ahşap karkaslı çadır evlerinde hem dekorasyon için hem de soğuk ve rüzgârdan korunmak için çadır duvarlarına asarak kullandıkları duvar askısıdır. İşlevsel olması için dekoratif şekilde işlenmiş kumaş altında keçe ile dublelenmiştir. Günümüzde geleneği sürdürmek isteyen bazı aileler içine keçe yerleştirmeden sadece işlenmiş kumaşı duvara asmaktadır.

askılarında kullanılmaktadır (G.1). Tus kiyiz için sık dokumalı, tek renkli kadife, atlas gibi kumaşlar duvar keçesinin boyutuna göre biçilir ve suzeni tekniği ile işlenir⁹. Bu duvar askıları genellikle bitkisel bezemelerle süslemiştir. Genç evlilerin yeni kurdukları yuvayı geliştirmeleri, çoğalarak bu yuvayı kalıcı kılmaları, bir bitkinin devamlı gelişmesi, sürgün vererek büyümesi ile ifade edildiğinden, genellikle çiftlerin yataklarının olduğu duvara bitki sembolizmi ile bezeli işlenmiş duvar askılarının asıldığı sıklıkla gözlenmektedir. Tus kiyiz’de rastlanan bir başka bezeme türü de figürlü bezemelerdir. Hayvan figürünün sıklıkla kullanıldığı bezemelerde, Kazakların geçmişte hayvan yetiştiriciliği ile Şamanizm’den ulusal alt belleğine aldığı hayvan figürlerinin sembolizminin sürdüğü görülmektedir.



G.1. Tus Kiyiz¹⁰

Araştırmalara göre, duvar askılarında bulunan motifler aynı zamanda mesajlar taşımaktadır. Örneğin Kasımanov, Aleksei Levşin’in (1832) “duvar askısında bulunan tabak motifi (yuvarlak) bir kabile işaretidir, çanak ise Tabın¹¹’ın savaşta bir parolasıdır” dediğini ifade etmiştir¹². Demek ki, geleneksel işlemlerindeki motifler sadece sembol olarak değil, bir mesaj olarak da kullanılmıştır.

Kazakistan’da suzeni nakışı bir süsleme unsuru olarak önemini 20. yüzyılın sonuna kadar sürdürmüş olmasına rağmen bugün sadece geleneğin devam ettirilmesi ama-

9 Sadık Kasımanov, a.g.e. s.142.

10 <http://almaty-akshamy.kz/atletter-auy-ly-nda-y-mir-y-z-y-z-ajn/>

11 Kazak halkı esas olarak üç büyük boya ayrılır: Büyük Boy, Orta Boy ve Küçük Boy. Tabın ise Küçük Boy’a tabii esas Kazak boylarından birisidir. Tarih boyunca Argın, Kıpçak, Kerey, Tortkara, Baganalı, Tama gibi diğer Kazak boyları arasında etkin olmuş bir boydur.

12 Sadık Kasımanov, a.g.e, s. 144.

cıyla belirli kurum ve kuruluşlarda öğretilen ya da belirli yörelerde el sanatı ustaları tarafından sürdürülen yitirmekte olan bir el sanatı haline dönüşmüştür. Geleneksel sanatlar içinde suzeniye zanaat seviyesinden, yeni bir sanat seviyesine ulaştıran Kazak suzeni sanatçısı, Zeynelkhan Mukhamedzhanuly; günümüzde sayıları giderek azalan, suzeni ustaları arasında, emeğini, sevgisini ve gönlünü bu sanatı seven herkese açan ustalardan biridir. Bu araştırmada Mukhamedzhanuly'nun çalışmaları incelenmiş, sanatçıya ait bilgiler kendisiyle farklı dönemlerde görüşmeler yapılarak ve alanyazın taramasıyla elde edilmiştir. Araştırma, ülkemizde geleneksel alanda eserler vermek isteyen tekstil tasarımcılarına, geleneksel bir zanaatın özgün yaklaşımla dönüştüğü sanatsal ifade biçimini ortaya koyması açısından önemli olarak görülmektedir. Şüphesiz kendi öz varlığının ve kültürel kalıtından transfer ettiği donatının farkında olmak, tekstil tasarımcısının ulusaldan uluslararasına, yerelden küreselle geçmesine imkân sağlayacak ve bu sayede tasarımcı genelde özeli, sıradanda özneli ortaya koyabilecektir.

2. Zeynelkhan Mukhamedzhanuly'nin Özgeçmişi

Suzeni sanatında farklı tasarımlarıyla dikkat çeken bir usta olan Mukhamedzhanuly (1959-) Moğolistan'ın Bayan-Ölgii bölgesinde dünyaya gelmiştir. Babası Kaleke Mukhamedzhan çoban, annesi Oralkhan Cuangan halk sanatı ustasıdır. 1978 yılında Mukhamadzhanuly Moğolistan'ın Ulan-Bator şehrinde Resim Sanatı Meslek Yüksek Okulu Dokuma Bölümü'nden mezun olmuştur. Kazakistan Cumhuriyeti'nin bağımsızlığını almasından sonra 1992 yılında Almatı şehrine göç etmiş, aynı yıl Kazakistan Ressamlar Birliği'nin üyesi olmuştur. 1993 yılında Akın Sara Memorial Müzesi'nde ressam ve restoratör olarak görevlendirilmiştir¹³. 2005 yılında T. Djurgenov Kazak Ulusal Sanat Akademisi'nde öğretim üyesi olan sanatçı, 2008-2017 yılları arasında O.Tangısıkbayev Dekoratif Uygulamalar Koleji'nde öğretim üyesi olarak çalışmıştır. Kendisi halen Kazak Sanat Akademisi'nin muhabir üyesi ve Kazakistan El Sanatları Birliği ile Kazakistan Ressamlar Birliği'nin üyesidir. Kazakistan Cumhuriyeti Almatı şehrinde bulunan Devlet Kasteyev Müzesi'nde gerçekleşen Art-Avrasya-96 karma sergisinde, ilk defa eserlerini sunan Zeynelkhan Mukhamedzhanuly dünya görüşünü nakış işleminin bir kolu olan suzeni tekniğiyle kumaş üzerine aktarmıştır¹³.

Suzeni tekniğiyle çalıştığı eserlerinde geçmişten günümüze tarihi olayları resmeden Mukhamedzhanuly'nun uluslararası kariyeri 2000 yılında Master Class-2000 Uluslararası Festivali ödülünü kazanmasıyla başlamıştır. 2002 yılında Taşkent-Binali-2002 Uluslararası Sanat yarışmasında ödül almıştır. 2003 yılında Moskova Ressamlar Evi'nde, 2004 yılında İsviçre'de Vasteros şehrinde, 2005 yılında Paris'de UNESCO Genel Merkezi'nde, 2007 yılında Almanya'nın Münih şehrinde kişisel sergiler açmış ve 2007 yılında UNESCO Uluslararası Niteliksel Belgesini almıştır.

13 Zeynelkhan Mukhamedzhanuly, Ankara, 21 Mart 2018, görüşme.

2008’de Christie’s Auction House ve 2009’da Sotheby’s müzayede salonlarında eserleri alıcı bulmuştur.

Mukhamedzhanuly sanatına ilişkin soruları yanıtlamaya “benim profesyonel mesleğim resimdir” diye başlar:

Öğrenci olduğumda dekorasyon resimcisi olmayı hayal ediyordum. Resim sanatının boyama tarzında kendimi geliştirdikten sonra, geleneksel suzeni sanatı ilgimi çekti. Eşim, Güljai’dan öğretmesini istedim. Her şey ilgilenmekten ve meraklı olmaktan başladı. Zaman geçtikçe nakış iyice öğrenmeye başladım. Böylece 1986 yılında Moğolistan’da gerçekleşen Genç Resimciler Ulusal Sergisine “Natürmort” adlı suzeni tekniğiyle işlenmiş eserimle katıldım. Çok geçmeden Moskova’nın “İskusstvo” dergisinde bir Rus sanat araştırmacısının; Moğolistan’da gerçekleşen Genç Resimcilerin Ulusal Sergisi hakkında makalesi yayınlandı. Bu makalede benim “Natürmort” adlı eserim basılmış ve özel bir teknikle yapıldığı söylenerek, yetenekli genç sanatçı için sıcak dilekler dilenmiştir. Potansiyel kâşif, genç yetenekleri gelecekte büyük başarılar bekleyeceğini umuyordum. Bundan sonra ben bu sanatın benim olduğumu anladım, harika bir ilham hissettim. O zamandan beri, 30 yıldan fazla bir süredir suzeni sanatı üzerinde çalışıyorum.¹⁴

Mukhamedzhanuly usta, resim sanatı ile suzeni tekniğini birleştirerek yaptığı özgün tasarımları ile üne kavuşmuştur. Eserleri Kazakistan Kasteev Sanat Müzesi’nde, Moğolistan Sanatçılar Birliği Galerisi’nde, Kazakistan Cumhurbaşkanlığı Sarayı’nda ve Kore, Amerika Birleşik Devletleri, İsviçre, İsrail, Almanya, Rusya, Kanada, Japonya’daki koleksiyonelerde bulunmaktadır¹⁵.

3. Zeynelkhan Mukhamedzhanuly’nın Geleneksel Suzeni Sanatına Getirdiği Yenilikler

Bilindiği gibi geleneksel suzeni tekniği tığ veya iğne ile yapılacak işin büyüklüğüne göre kasnak veya gergef üzerinde işlenmektedir (G. 2). Mukhamedzhanuly eserlerini gergef üzerinde tığ ile önceleri pamuklu iplikle, günümüzde ise pamuk ve ipek ipliklerle oluşturduğunu ifade etmektedir. Zemin kumaşı olarak sık dokumalı veya düz yüzeyli kumaşları tercih etmektedir. Ayrıca sanatçı kullandığı tığları kendisinin yaptığını da söylemektedir.

Mukhamedzhanuly ülkesinde geleneksel sanatlar içerisinde suzeni tekniğini bozmadan farklı bir düzeye, yani geleneksel düzeyden yeni sanat düzeyine ulaştırmıştır. Suzeni sanatçısı genel olarak Bozkırı ve Kazakların Bozkırlarında geçen tarihi olayları işleme tekniği suzeni ile taval yerine kumaş, fırça yerine iğne, boya yerine pamuk ve ipek iplikler kullanarak aktarmıştır.

14 Zeynelkhan Mukhamedzhanuly, Ankara, 14 Mart 2018, görüşme.

15 Zeynelkhan Mukhamedzhanuly, “Qazaqtın Keste Öneri”, Almatı 2009, s. 81.



G.2. Geleneksel suzeni tekniği (biz keste)¹⁶



G.3. Zeynelkhan Mukhamedzhanuly'nun suzeni tekniği ile işlenmiş ilk eseri Natürmort,
45x45cm, 1986¹⁷

16 Zeynelkhan Mukhamedzhanuly, Ankara, 14 Mart 2018, görüşme.

17 Mukhamedzhanuly ile 7, 14, 18, 21 Mart ve 9 Nisan 2018 tarihlerinde ve 6 Ocak 2019 tarihlerinde görüşme yapılmış olup eserlerinin görselleri bu görüşmelerde kendisi tarafından temin edilmiştir. Görsel numarası 3-17 arasındaki tüm eserler sanatçının suzeni tablolarıdır.

Mukhamedzhanuly mesleğe başladığında dokuma, resim ve heykel gibi sanatlarla uğraşırken, resim bilgisini nakış sanatı ile birleştirerek uygulamış ve dünya çapında üne kavuşmuştur. Arkaik zamanında taş üzerinde yer alan sembolleri, grafiksel bir yöntemle, modern gereksinimlere uygun postmodernizm ve soyut eserler çalışmıştır. Sanatçı geleneksel bakışı renk ve ışık uyumu ile kompozisyon bileşimini, felsefi düşüncesi Büyük Bozkırın sembolik anlamlarını işleme sanatına eklemiştir.

Mukhamedzhanuly'na göre “eser, bir sanatçının ruhunun mücadelesi ve elemidir”. Sanatçı kendisine ilhamın çeşitli yollarla geldiğini, bazen bir olayın esin kaynağını oluşturduğunu, hiçbir zaman tekrar yapmadığını, eserini başka bir açıdan göstermeye amaçladığını ifade etmiştir. İmgelemi öncelikle kâğıda çizdiğini, zamanı geldiğinde ise konuyu netleştirip, kumaşa aktardığını söylemiştir¹⁸ Sanatçı geleneksel el sanatlarıyla, sanat arasındaki sürekliliği yeniden canlandırarak Kazak halkının bu sanata olan ilgisini arttırmayı başarmıştır. Onun sanatsal eserlerindeki karakterleri; atlı yolcular, anne ve çocuk figürleri ve hayvansal figürlerin soyutlanmasıyla oluşmuştur¹⁹.

Sanatçı geçmiş ile günümüzü, sevinç ile kederimizi eserlerine aktarmıştır. En küçük boyutlu eseri 1986 yılında yaptığı 45cmx45cm ebatlarındaki Natürmort adlı eseri (G. 3), en büyük boyutlu eseri ise 2017 yılında yaptığı 170cmx150cm ebatlarındaki Ebedi Ülke adlı eseridir (G. 7)²⁰.



G.4. Kartal eğiticisi (fragman), süzeni pano, 2018 (Mukhamedzhanuly)

18 Zeynelkhan Mukhamedzhanuly, Ankara, 14 Mart 2018, görüşme.

19 Zeynelkhan Mukhamedzhanuly, a.g.e., s. 83.

20 Zeynelkhan Mukhamedzhanuly, Ankara, 14 Mart 2018, görüşme.



G.5. Kartal eğiticisi süzeni pano, 60x60, 2018 (Mukhamedzhanuly)

Geleneksel süzeni tekniğinde kumaşa çizilen motifler içe doğru nakşedilir, zemin kısmı boş bırakılır ve sadece bir yönde işleme devam ederken (G. 2), sanatçı farklı yöntem kullanarak çizdiği kompozisyonun önce konturlarını süzeni tekniğiyle nakşeder, sonra kalan boşluklarını doldurur (G. 6). Ayrıca süzeni zincirini istediği yönde esnek bir şekilde hareket ettirerek, bazen de işlenmiş yüzeyin üzerinden tekrar işlem yaparak özgün dokular oluşturur. Örneğin, Görsel 4’te sunulan eserinde, önceden yapılmış geleneksel süzeni üzerine başka kompozisyon uygulayarak, tüm boşlukları doldurarak, sanatsal farkındalık yaratmaktadır.

Mukhamedzhanuly iplikleri boya yerine kullandığından eserleri boyut kazanmıştır. Genelde eserlerin bitirdikten sonra, kendi elleriyle ahşap çerçeveyi hazırlayarak sergilemektedir.



G.6. Zeynelkhan Mukhamedzhanuly Eserini Nakşederken²¹

21 https://www.youtube.com/watch?v=k4Ou_uwUKAM&feature=youtu.be

30 yıldan beri suzeni nakışı ile ilgilenen ve bu sanatın kendisi için en uygun olduğunu vurgulayan Mukhamedzhanuly sanatın erkek ya da kadın sanatı diye ayıramayacağını belirtmektedir. Sanatçı çalıştığı Dekoratif ve Uygulamalar Koleji'nde suzeni tekniğini öğrencilerine de öğretmekten büyük gurur duymaktadır. Sanatçının eşi Güljai ile 4 çocuğundan biri olan kızı Botagöz, ata sanatını devam ettirmektedir. Zeynelkhan Mukhamedzhanuly asıl amacının suzeni sanatını farklı bir seviyeye ulaştırarak, tanıtmak olduğunu ve UNESCO tarafından kendisine Niteliksel Belge taktim edilmesine ile birlikte, bir halk sanatı olan suzeniye patent almak amacıyla olduğunu belirtmektedir²².



G.7. Ebedi Ülke, suzeni pano, 170x150, 2017 (Mukhamedzhanuly)

22 Zeynelkhan Mukhamedzhanuly, Ankara, 14 Mart 2018, kişisel görüşme.



G.8. Araba Kullanan Adam, suzeni pano, 60x60, 2008 (Mukhamedzhanuly)



G.9. Bilinç Altı, suzeni pano, 60x60, 2010 (Mukhamedzhanuly)



G.10. Müzik, suzeni pano, 70x62, 2013 (Mukhamedzhanuly)



G.11. İlham Perisi, suzeni pano, 60x68, 2014 (Mukhamedzhanuly)



G.12. Çocukluk Çağı, suzeni pano (Mukhamedzhanuly)



G.13. Sonsuzluk, suzeni pano (Mukhamedzhanuly)



G.14. Atlar, suzeni pano (Mukhamedzhanuly)



G.15. Kiskanç, suzeni pano (Mukhamedzhanuly)



G.16. İlk Av, suzeni pano (Mukhamedzhanuly)



G.17. Bozkır Müziği, suzeni pano (Mukhamedzhanuly)

4. Değerlendirme ve Sonuç

Zeynelkhan Mukhamedzhanuly, O. Tangsıkbayev Dekoratif Uygulamalar Koleji'nde yeni nesillere geleneksel bir zanaatı çağdaş bir sanat olarak öğretmek için çaba harcamaktadır. Sanatçı eserlerin başlangıcından bitimine tüm aşamalarını kendisi yapmakta, zanaatı, tasarımı ve sanatı bir potada eritmektedir. Aldığı ödüller, katıldığı karma sergiler ve pek çok ülkede açtığı bireysel sergileri ile bu sanatı tüm dünyaya tanıtmaya çalışmakta, Orta Asya kültürünün önemli bir mirası olan süzeni nakışının sürdürülebilmesine katkıda bulunmaktadır. Bu araştırma geleneksel bir tekniğin, çağdaş bir bakış açısı ve özgün çalışmalarla, eğitimi ve maharetli bireylerin ellerinde uluslararası beğeni toplayan bir sanata dönüşebileceğini göstermektedir.

Kaynakça/References

BARIŞTA, H. Örcün, **Türk El Sanatı**, Kültür Bakanlığı, Ankara 1998.

BARIŞTA, H. Örcün, **Türk İşleme Sanatı Tarihi**, Ankara 1984.

BAYKASOĞLU, Nursel, **İlme (Kasnak İşi - Suzeni)**, Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu, Ankara 1980.

KASİMANOV, Sadık, **Qazaq Halkının Qolöneri**, Qazaqstan Baspası, Almatı 1995.

MUKHAMEDZHANULY, Zeynelkhan, **Qazaqtın Keste Öneri**, Almatıkitap, Almatı 2009.

http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Elde%20S%C3%BCzeni.pdf
Erişim tarihi: 28.03.2018

https://www.youtube.com/watch?v=k4Ou_uwUKAM&feature=youtu.be Erişim tarihi:
05.01.2019.

<http://almaty-akshamy.kz/atletter-ayy-ly-nda-y-mir-y-z-y-z-ajj/> Erişim tarihi: 06.01.2019.

Müze Saraylar İçin Önleyici / Pasif Koruma

Alpaslan Hamdi Kuzucuoğlu 

Öz

Saraylar, her milletin kendi geçmiş kültür ve medeniyetinin sembolleri olarak tarihten günümüze ulaşabilen nadide kültürel miras eserleridir. Günümüze ulaşabilen bu yapılardan Osmanlı Sarayları, saray kompleksleri içinde yer alan saray yapısı, müstemilat ve bahçeleri ile döneminin mimari ve estetik anlayışını yansıtmaktadır. Bu nedenle öncelikle ve ciddiyle korunması gereken kültür mirasımızdır. Boğaz içinde ve kentsel alanlarda inşa edilmiş bu sarayların bazı yapıları günümüze kadar ulaşabilmiş, yangın ve deprem gibi afetler ve kamulaştırma çalışmaları nedeniyle bina ve müstemilatların bir kısmı da günümüze ulaşamamıştır. Bu haliyle saray kompleksinin ve koleksiyonlarının özgünlüğü ve bütünlüğü de bozulmuştur. Ulusal ve uluslararası koruma ilkeleri çerçevesinde bu yapıların ışık, sıcaklık, bağıl nem, toz, titreşim, hava kirliliği, mikrobiyolojik aktivite, güvenlik kontrolleri gibi koruma yöntemlerinin önleyici koruma kapsamında uygulanması gereklidir. Önleyici koruma ile hasar meydana gelmeden korumanın sağlanması, tarihi mirasın gelecek nesillere ulaşmasında ve kültürel belleğin oluşmasına önemli katkılar sunmaktadır. Müze saraylar için asıl amaç, bünyesindeki eserlerin uzun süre, sağlıklı ve güvenli olarak korunmalarıdır. Bu nedenle müze koruma stratejileri; kısa değil, uzun süreli koruma amacına hizmet etmelidir. Avrupa'daki müze sarayların iç ve dış mekânlarında önleyici koruma koşullarının sağlanmasına yönelik pek çok proje ve bilimsel etkinlikler yürütülmektedir. Bu projeler ile müze saray yapılarına uygun olmayan risk faktörlerinin elimine edilmesi için ulusal ve uluslararası düzeyde platformlar kurulmaktadır. Bunun yanında korumaya yönelik periyodik eğitimler de müze saray koleksiyonları ilgililerine verilmelidir. Meydana geldiğinde ciddi olumsuz sonuçlar bırakacak yangın gibi yıkıcı afetler, insan hata ve kusurları nedeniyle ya da doğal nedenlerden meydana gelebilmektedir. Bu yıkıcı etkiler meydana gelmeden önce yapılacak risk değerlendirmesi ve acil durum planlama çalışmaları büyük önem arz etmektedir. Pek çok paydaş kurumun birlikte çalışacağı bir acil durum planının ivedilikle hazırlanarak acil durum prosedürlerinin geliştirilmesi gerekir. Yapılan çalışma ile müze saraylarda uygulanabilecek her türlü riske yönelik risk yönetiminin profesyonelce ve ayrıntılarıyla yürütülebilmesi amaçlanmıştır. Bunun için öncelikle bir risk tanımlama ekibinin oluşturulması ve tüm risklerin bu ekip tarafından dokümanite edilmesi, bu öngörülen risklerin önceki ve mevcut tahribat ve bozulma sebeplerine göre ortak platformlar kurularak tartışılmasının sağlanmasıdır. Bu nedenle çalışmanın kapsamını müze saraylardaki yöneticiler, koruma profesyonelleri (restoratör ve konservatörler), iş güvenliği profesyonelleri ve bilgi profesyonelleri oluşturmaktadır. Tüm risk parametrelerinin gözden geçirilerek en yetkin ve güncel risk yönetim tekniklerinin belirlenmesi bütçe, iş gücü ve zaman kayıplarını da önleyecektir. Tüm risklere karşı müze sarayların direncini artırmaya yönelik etkili bir risk yönetim ve acil durum yönetim stratejisine karar verilerek bu doğrultuda hızlı karar alma mekanizmalarının kurulmasına yönelik çalışmalar yapılmalıdır.

Anahtar Kelimeler

Müze Saraylar • Önleyici koruma • Kültürel miras

Preventive Conservation for Palace Museums

Abstract

Palaces are cultural heritage sites that have survived from the past to the present day as symbols of a nation's individual culture and civilization. The Ottoman Palaces which can be currently accessed reflect the architectural and aesthetic

* **Sorumlu Yazar:** Alpaslan Hamdi Kuzucuoğlu (Doç. Dr.), İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü, İstanbul, Türkiye. Eposta: alpkuucuoglu@gmail.com

Atf: KUZUCUOĞLU, Alpaslan Hamdi, "Müze Saraylar İçin Önleyici / Pasif Koruma", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 241-253. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0011>

conception as well as the palace structure, annexation and gardens of the palace complexes of the period. For this reason, they should be protected as a priority as examples of unique cultural heritage. Some sections of these palaces built on the Bosphorus and in urban areas have survived to the present day, while some of the buildings and outbuildings could not be accessed due to damage from fires and earthquakes or expropriation works. As a result, the originality and integrity of the palace complex and its collections have also been distorted. Protection methods such as light, temperature, relative humidity, dust, vibration, air pollution, microbiological activity, and safety controls should be applied in the scope of preventive protection within the framework of national and international conservation principles. Preventive protection is an important contribution to the achievements in safeguarding historical heritage sites, to extend their life into future generations and the formation of cultural memory. The main purpose of museum palaces is to protect the collections stored within not only for a long time, but also safely. Therefore, museum protection strategies should aim for long-term protection. Many projects and scientific activities are being carried out in order to provide preventive protection conditions in indoor and outdoor sections of museum palaces in Europe. With these projects, national and international platforms are being established to eliminate risk factors that are detrimental to museum palace structures. In addition, periodic training on preservation methods should be given to directors and staff of museum palace collections. Destructive disasters such as fire, which can cause serious negative consequences, may occur naturally or may be attributable to human error and flaws. Risk assessment and emergency planning studies therefore have great importance faced with these destructive effects. Emergency procedures and plans should be developed by many stakeholder institutions as a matter of urgency. The aim of this work is to ensure the creation of a professional and detailed "risk management application" for potential risks in museum palaces. The establishment of a risk identification team and the documentation of all risks by this team would ensure that these risks are discussed and set up on the basis of prior or existing damage and deterioration. The scope of the work extends to museum managers, conservation professionals (restorers and conservators), occupational health and safety professionals and information professionals. The determination of the most appropriate and up-to-date risk management techniques by monitoring all the risk parameters will also prevent budget, labor and time losses. These efforts should be made to establish fast decision making mechanisms for effective risk management and emergency management strategies to increase the fortification of museum palaces against all risks.

Keywords

Palace Museums • Preventive conservation • Cultural heritage

1. Giriş

Osmanlı sarayları hem inşa edildikleri dönemin mimari özelliklerini, bina yapım malzeme ve teknolojisini aktarmakla birlikte barındırdıkları eşsiz koleksiyonlarla da bir köprü vazifesi görmektedir. Bu sarayların etrafındaki heykeller, köşk, çeşme, havuz ve müştemilat gibi örnekler de dönemin estetik ve sanat anlayışını yansıtmaktadır. Ayrıca saray kompleksi içerisinde bulunan set bahçeleri ya da bahçeler günümüzde de ihtişamını sürdürmektedir. Bu saraylar hali hazırda müze saray olarak hizmet vermektedir.

Cumhuriyetin ilanından sonra 3 Mart 1924 tarihinde çıkartılan 431 sayılı yasa ile saraylar ve her türlü emlakı ile mefruşatı bu yasanın 8, 9, 10. maddeleri ile millete devredilmiştir. 18 Ocak 1925 tarihli Bakanlar Kurulu Kararnamesi ile Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayları, aynı yıl içinde Yıldız Şale, Aynalıkavak Kasrı, Küçüksu Kasrı, 1930'da Yalova Atatürk Köşkü, Milli Saraylar adı altında korunmak üzere oluşturulan Millî Saraylar Müdürlüğü'ne bırakılmıştır. 1925'ten, 1933'e kadar TBMM adına Maliye Bakanlığı denetiminde kalan Milli Saraylar 1933 Bütçe Kanunu ile TBMM Başkanlığı'na bağlanmıştır. 1964 yılına kadar koruma amacıyla kapalı tutulan saraylardan Dolmabahçe ve Beylerbeyi Sarayları, TBMM Başkanlık Divanı'nın 10 Temmuz 1964 tarihli toplantısıyla ziyarete açılmıştır. 1984 yılına kadar açılıp kapanma suretiyle kesintili bir süreç yaşayan saraylar 1984 yılından itibaren kesintisiz olarak müze-saray olarak faaliyetlerini sürdürmektedir¹.

Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı hakkında Cumhurbaşkanlığı 12 Numaralı Kararnamesi ile Milli Sarayların (saray, müze, köşk, kasır ve fabrikalar ile bunlara bağlı taşınır ve taşınmaz kültür varlıkları) yönetimi ve tanıtımı için Cumhurbaşkanlığına bağlı olarak genel bütçeye tabi Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı kurulmuştur. Bu şekliyle Milli Saraylar, Cumhurbaşkanlığı uhdesine girmiştir.

Saraylar sadece Osmanlı sultanlarının ikametgâhı değil, aynı zamanda devletin idari işlerinin yürütüldüğü merkezlerdi. Bu eşsiz kültürel mirası gelecek nesillere aktarılması için özenle korunmasına yönelik aktif ve pasif önlemlerin alınmasını gerektirir. Her malzeme imal edilmesinden itibaren kısa, orta ve uzun vadede çevre ve koruma koşullarına bağlı olarak bozulma sürecine girer. Aktif ve pasif yöntemlerle koruma, yapı malzemesi ve koleksiyonlar için zamana karşı koruyucu bir rol oynar. Teknolojik ekipmanların da önleyici korumada önemli bir payı bulunmaktadır.

Müze sarayların çevre koşullarından, bina ve içeriğindeki yapısal ve yapısal olmayan malzemeden, koleksiyonların tedbir alınmadan sergilenmeleri nedeniyle riskler bulunmaktadır. Bu nedenle;

1 Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı Hakkında Cumhurbaşkanlığı 12 Numaralı Kararnamesi. <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2018/07/20180716-2.pdf> Erişim Tarihi: 09.09.2018.

- Müze saray çevresi
- Yapı ve malzemeler
- Koleksiyon üzerindeki risklerin ayrı ayrı belirlenip, risk seviyelerine göre kısa, orta ve uzun vadede alınacak tedbirlerin de tespit edilmesi gereklidir. Bu risklerin meydana getirebileceği hasar da önceden öngörülmalıdır. Mevcut ve olası riskler dokümanite edilip, belgelendirilmelidir. Müze saraylardaki ve koleksiyonlardaki riskleri belirlemek için hareketli ve sabit sensörlerden faydalanılır. Gelişen teknoloji ve seri üretim sayesinde hareketli sensör fiyatlarında gittikçe bir düşüş yaşanmaktadır. Bu sensörlerle iç ortamda etkili olan risklerden ışık, sıcaklık, bağıl nem, hava kirleticileri gibi parametreler kolaylıkla ölçümlenebilmektedir.

Önleyici korumanın amacı koleksiyonlarda ve saray yapısını oluşturan malzeme-deki bozulmayı azaltmaktır ve müze koleksiyonlarının bütünlüğünü uygun bir şekilde sürdürmektir. Bu şekilde şimdi ve gelecekte toplumun bilgiye erişimine katkı sağlar. Koleksiyonların korunmasındaki amaç koleksiyonlara insanların erişiminin artmasını sağlamaktır. Herkesin farkındalığını ve katılımını gerektirir. Önleyici koruma, çok disiplinli bir koruma yaklaşımıyla ancak bir takım çalışmasıyla yapılabilir.

Müzedeki sorumluluk, bir kişiden bir gruba kadar değişen yelpazede bulunabilir. Koruyucu önlem için yapılan takım çalışmasında, koleksiyonun korunmasına olumlu etki sağlayan personeli bir araya gelir. Takım çalışması:

- Konuyla ilgili mevcut bilgi ve becerilerin birleştirilerek, sorunlara daha iyi odaklanılmasını,
- Planlamanın işi yapacak insanlar tarafından yapılmasına olanak sağlar.
- Fonların ve personelin en etkin kullanımını sağlayarak, ek maliyetleri azaltır².

Müze sarayların bünyesinde inorganik koleksiyonlar kadar perde, halı gibi tekstil ürünleri, kâğıt, deri, ahşap gibi organik koleksiyonlar da yer alır. Bu eşsiz eserler olumsuz iç ortam koşullarından etkilenecek bozulma sürecine girerler. Bununla beraber alınacak güvenlik ve acil durum risk önlemleri de bulunmaktadır. Çalışmada müze saraylarda oluşabilecek riskler ile bu risklere yönelik alınacak tedbirler konusunda vurgu yapılmıştır.

2. Amaç

Müzeler, bir bilgi merkezi olup insanlara doğru bilgiyi nesilden nesile ulaştırma misyonları bulunmaktadır. Çalışma konusu olan ve aynı misyonu üstlenen müze sarayların genel risklerine vurgu yapılmış, bu risklerin önlenmesi için geliştirilen bazı tedbirler açıklanmıştır. Koleksiyonların iç ve dış konfor koşulları, acil bir du-

2 Neal Putt, Sarah Slade, **Teamwork for Preventive Conservation**, ICCROM, Roma 2004, s.1.

rum/afet, hırsızlık, yanlış depolama/taşıma vb. etkilerden olumsuz etkilenip hasarlanmasının önlenmesi amacıyla proaktif olarak risk analiz ve acil durum planlama çalışmalarının yapılması ve bu konuda müze saray personellerinin farkındalığının artırılması amaçlanmıştır.

3. Kapsam

Bu çalışmanın kapsamını müze saraylardaki yöneticiler, koruma profesyonelleri (restoratör ve konservatörler), iş güvenliği profesyonelleri ve bilgi profesyonelleri oluşturmaktadır. Olası risklerin belirlenmesi suretiyle konunun öneminin vurgulanması hedeflenmiştir.

4. Yöntem

Müze-saray yapılarındaki olası riskler ve alınan tedbirler açısından, ölkemiz ve yurtdışındaki müze-saraylar incelenmiştir. Çalışmada, müze-saraylara yönelik genel sorun ve önceyici koruma uygulamalarını tespit etme yöntem olarak belirlenmiştir.

5. Önceyici Koruma

Müze saraylar fiziksel, kimyasal ve biyolojik kaynaklı riskler nedeniyle zaman içinde tahribata uğrayarak bozulmaktadır. Doğal ve insan kaynaklı riskler ise tahrip gücü en yüksek olan risklerdir. Doğal afetler; deprem, sel, fırtına, orman yangını gibi yıkıcı etkisi büyük acil durumlardır. İnsandan kaynaklı riskler ise sabotaj, vandalizm, hırsızlık, insan hata, kusur ve ihmallerinden (periyodik kontrollerin yapılması, önlemlerin alınmaması, hatalı taşıma, hatalı depolama, hatalı temizlik, temizlik yapmama vb) kaynaklıdır. Herhangi bir hasar gelmeden önce alınacak önlemler için önceyici koruma pasif, endirekt koruma olarak da adlandırılmaktadır.

Pasif koruma, müze objelerindeki hasarın en aza indirilmesi ve hasarın önlenmesi için müdahale gerektirmeyen (objeye direkt olarak müdahalenin yapılmadığı, ancak yapısal olmayan risklere karşı önlemlerin alınması, ortamın objeye uygun iklim koşullarına göre tasarlanması, periyodik kontroller, personelin eğitimi vb.) eylemleri kapsar. Buradaki amaç hasarlanmaya neden olan faktörlerin minimize edilmesidir.

Önceyici koruma önlemleri arasında;

- Çevresel etkenlerin (ışık, bağıl nem, sıcaklık, hava kirliliği vb.) etki derecelerinin izlenmesi ve kayıt edilmesi,
- Objelerin durumlarının incelenmesi/denetlenmesi ve kayıt edilmesi,
- Çevresel etkenlerin kontrol edilmesi,
- Müze koleksiyonlarının bulunduğu tüm alanlarda “Kapsamlı Biyolojik Koruma Yönetimi”nin (KBY) uygulanması,

- Taşıma, depolama, sergileme, temizlik ve bakım, paketleme, nakliye teknikleriyle ilgili düzenli uygulamaların yapılması,
- Acil yönetim planlarına müze koleksiyonlarının da dâhil edilmesi sayılabilir³.

Bu noktada dört unsurun ön plana çıktığı görülmektedir. Bunlar:

- Koleksiyon: Objelerin durumu (iç ya da dış risk parametrelerden etkilenme hali)
- Bina: Binanın durumu (iç ya da dış risk parametrelerden etkilenme hali)
- Çevre: Çevredeki risk unsurları (binanın yakın çevresinden gelebilecek riskler: komşu parsellerde çıkabilecek yangın, su taşkını vb.)
- İnsan (personel, ziyaretçi) davranışları: İnsan hata ve kusurlarından doğabilecek riskler. Bunlar kasıtlı veya kasıtsız olabilir.

Berlin Teknik Üniversitesi'nde yapılan bir araştırmada pasif koruma stratejileri belirlenirken aşağıdaki prodürlere dikkat edilmiştir:

- Koleksiyondaki objenin tarihsel gelişiminin analizi;
- Çevrenin tarihsel gelişiminin analizi;
- Mevcut bina gelişimi ile ilgili olarak çevredeki eğilimlerin analizi;
- Trafik durumuna ilişkin eğilimlerin analizi;
- Ekonomik gelişme ile ilgili eğilimlerin analizi;
- Tasarım iyileştirmeleri için fırsatların değerlendirilmesi;
- Tüm aşamaların raporlanması;
- Obje için gerekli olan şehircilik unsurlarını tanımlamak, çevrede korunacak bir alanın saptanması, süreç içinde komşu parsellerdeki gelişimin izin verilen bina yüksekliğinin sabitlenmesidir⁴.

Pasif koruma ve kontrol yöntemleri yapıya ve esere zarar vermeyen (tahrip etmeyen) kontrol, test ve izleme yöntemleri ile yönetmelik ve eğitim çalışmalarını kapsar. Laboratuvar ortamında ve konunun uzmanı kişilerce doğrudan objeye yapılan muamele “aktif koruma”yı, “aktif koruma”nın öncesinde ve sonrasında objenin taşınması, paketlenmesi, depolanması, bulunduğu ortamın nem, sıcaklık ve ışık değerlerinin düzenlenmesi ile bunların sürekli kontrolü ise “pasif (önleyici) koruma”yı oluşturur⁵.

3 Gunhild Myrbakk, “Mountain Vaults: A Thousand Years Perspective”, **World Library and Information Congress: 71th IFLA General Conference and Council, “Libraries - A voyage of discovery”, August 14th - 18th 2005**, Oslo 2005, s. 1-7.

4 Preventive Measures In Environmental Protection
<https://www.icomos.org/monumentum/vol9/vol9-1.pdf> Erişim Tarihi: 01.09.2018.

5 Hande Kökten Ersoy, “Türk Müzeciliğinde Kanun, Yönetmelik ve İç Tüzüklerde Koruma(Ma)”, **Kuruluşunun 15. Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu III Bildirileri 24-26 Eylül 1996**, T.C. Genelkurmay Başkanlığı Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı, Ankara 1997, s. 168-175.



G.1 Saray ortamında bağıl nem ve sıcaklık izlemesi - Spot analiz (A. Kuzucuoğlu Arşivi)

6. Osmanlı Saraylarında Önleyici Koruma Önlemleri

Aslı eski Farsça'da srada (ev) olan sarây kelimesi X. yüzyıldan beri Türkçede de kullanılmaktadır. İslâm devletlerinde saray, hem hükümdarın ailesiyle birlikte yaşadığı özel alan hem de devlet işlerinin görüldüğü yer olarak ana merkez konumundadır ve genellikle dört eyvanlı bir avlu etrafında şekillenmiştir. Diğer bir yapılanma özelliği de kare veya dikdörtgen bir avlunun bir cephesini oluşturan binalar topluluğudur⁶. Osmanlı döneminde pek çok kasır, köşk, saray ve cami İstanbul'da ve çeşitli şehirlerde inşa edilmiştir. Osmanlı padişahları tamirat ve restorasyon amaçlı saraylara bütçe tahsis edilerek bunların ihyasını sağlamışlardır.

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin uhdesine geçen saray, köşk, kasır, müzeler ve tarihi fabrikalar korunmuştur. Hali hazırda Dolmabahçe ve Beylerbeyi Saraylarında sürekli restorasyon ekipleri bulunmaktadır. Saray bünyesinde bulunan taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarına aktif ve pasif koruma yöntemleriyle müdahale edilmektedir.

Cumhurbaşkanlığı'nın 12'nolu kararnamesiyle birlikte, TBMM uhdesinde bulunan görevler; yani saray, köşk, kasır, müzeler ve tarihi fabrikalar ile bunların bünyesinde yer alan taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarının tespitini, tasnifini, periyodik bakımını, muhafazasını, restorasyonunu, tanıtımını, yönetimini ve işletilmesini yapmak görevleri Cumhurbaşkanlığı yönetimindeki Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı'na devredilmiştir.

6 Zeynep Ertuğ, "Saray", **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 36, İstanbul 2009, s. 117-121.

Osmanlı döneminde de pasif koruma yöntemlerine çok önem verilmiştir. Beylerbeyi Sarayı'nda bulunan bambu bahçeleri ile zemin altında bulunan ıslak zeminlerin oluşturacağı riskler minimize edilmiştir. Bambu bitkisinin kökleri doğası gereği su ihtiyacı nedeniyle ıslak ve alüvyonlu zeminde en ideal bitki olarak seçilmiştir. Dış mekânlardaki süs havuzları olası bir yangın durumunda söndürmeye yönelik alternatif su kaynakları olarak kullanılmıştır.

Saray içleri ortamın nemli olması nedeniyle bu nemi bünyelerine çekebilecek, kuru olduğunda da bünyelerindeki nemi iç ortama verecek özellik (higroskopik özellik) taşıyan hasırlar döşemenin üzerine serilmiştir. Dünyanın çeşitli bölgelerinden nadide hasırlar saraya getirilmiş, bunların tamirâtı için de personel görevlendirilmiştir.



G.2 Saray zemininin higroskopik özellikteki hasır ile kaplanması (A. Kuzucuoğlu Arşivi)

Osmanlı döneminde tüm pencerelerde Hereke kumaşından yapılan uzun perdeler bulunmaktaydı. Uygun olmayan ışık etkilerinden bu şekilde korunma sağlanıyordu. Ayrıca saray bahçelerine ışık kırıcı nitelikteki ağaçların dikilmesi diğer önlemlerden biriydi.

Yangınlara yönelik olarak da su kuyuları, büyük havuzlar ve süs havuzları alternatif su kaynakları işlevi görmekteydi.

7. Günümüzde Müze Saraylarda Önleyici Koruma Önlemleri

Saray müze ortamlarındaki koleksiyonlar ışık, sıcaklık, bağıl nem, toz ve hava kirleticileri gibi olumsuz etkiler nedeniyle tahribata uğrarlar. Koleksiyonların sürekli sergilenmesi sonucu bu olumsuz etkiler nedeniyle özellikle organik eserlerde çok

ciddi bozulmalar meydana gelir (renk değiştirme, bozulma, parçalanma, dağılma, kırılma vb.). Bilhassa, kuruma ve ıslanma dönülerinde eserlerin gerilme, büzülme ve gevşeme süreçlerinde bu bozulma daha da artar.

Dünya üzerindeki bazı müzelerde saraylarda komplike cihazlardan oluşan izleme ve kontrol sistemleri oluşturulmaktadır. Bunlardan biri Çin Qing Hanedanlığı'na ait Saray Müzesi'dir. Saray Müze yönetimi, kültürel mirasın yönetimini koordine edecek ve müzenin korunması için sistematik bir veri tabanı oluşturacak bir izleme merkezi açtı. İzleme yönetimi, çalışma kurallarının oluşturulmasını, teknik kriterleri uygulamayı, uyarı standartlarını sağlamayı, kültürel koruma için planlar yapmayı ve izleme ağını tamamlamayı içerir⁷.

Avrupa'daki saray müzelerin bazı iç mekânlarında ideal çevresel koşullar elektronik kontrollü sistemlerle sağlanmıştır. Bu sistemlerle koleksiyonlar için risk taşıyan ışık, uygun olmayan bağıl nem ve sıcaklık, toz gibi faktörler elimine edilmektedir. Almanya Berlin'deki Charlottenburg Sarayı'nın yedi sergileme salonundan dördünde kontrol sistemi kurulmuştur⁸.

Bu olumsuz risk parametrelerinden biri olan ışık etkilerine karşı Oslo Akershus Kalesi'nde bir eserin korunması, eserin önüne stor perde gelecek şekilde yapılmaktadır. Halen müze saraylarda da stor perde uygulaması yapılarak güneş etkileri azaltılmaktadır.



G.3 Oslo Akershus Kalesinde bir eserin korunması (solda), Beylerbeyi Sarayında stor perde uygulaması (sağda) (A. Kuzucuoğlu Arşivi)

7 Monitoring Center Established in Palace Museum to Protect Cultural Heritage <http://www.hnmuseum.com/en/aboutus/monitoring-center-established-palace-museum-protect-cultural-heritage> Erişim Tarihi: 05.09.2018.

8 Royal Sense of Space in the New Wing of Charlottenburg Palace in Berlin http://www.pc-control.net/pdf/012006/solutions/pcc0106_schloss_e.pdf Erişim Tarihi: 03.09.2018.

Müze saraylardaki koleksiyonların bu olumsuz risk parametrelerinden korunması için zaman zaman sergilemeden kaldırılarak dinlendirilmesi gerekmektedir. Bununla beraber olası bir acil durum veya afette koleksiyonların ağır hasar alabileceği ya da tamamen yok olabileceği göz önünde alındığında dijitalleştirme suretiyle belgelemenin önemi açıkça ortaya çıkmaktadır.

Japonya'nın Nara kentindeki "İmparatorluk Saraylarının ve Tapınakların" bulunduğu alan sit alanı ve milli park haline getirilmiştir. Bu alan trafikten arındırılmıştır. Trafikte seyreden araçlardan salınan egzoz gazları hava kirliliğine neden olan kaynakların başında gelmektedir. Sanayileşme ile üretim tesislerinden ve trafikten kaynaklı gazlar, asit yağmurları şeklinde bina yüzeylerinde ciddi tahribat meydana getirmektedir.

Gazların içerdiği, sülfürdioksit ve yağışın etkileriyle oluşan asit etkileri bunun nedenidir. Japonya'da tarihi saray binalarının bulunduğu Nara ve Kyoto şehirlerinde sit alanları oluşturulmuş ve bu alanlarda trafik sınırlandırılmıştır



G.4 Nara'da trafikten arındırılan sit alanı (A. Kuzucuoğlu Arşivi)

Acil durum planlaması da önleyici korumanın bir parçasıdır. Bu nedenle aniden ve hızla gelişen acil durumlara yönelik "her zaman hazır müze-saray" ilkesiyle personeliyle, ekipmanıyla her zaman acil durumların üstesinden gelebilecek bir mekanizma da kurulmalıdır.

Periyodik tatbikatlarla bu hazır olma durumu test edilmelidir. Yeterli sayıda yangın dolapları, yangın söndürücüler, yangın algılama - söndürme sistemleri ve

yangınla mücadele ekipmanları tahribatsız ya da en az hasar verilerek müze- saray ortamına monte edilmelidir. Sağlık ve güvenlik işaretleri herkesin görebileceği yerlere asılmalı, çalışanlar ile ziyaretçiler uyarılmalıdır. Bu ekipmanların aylık sürelerle işlevini sürdürüp sürdürmediği de kontrol formlarıyla kayıt altına alınmalı, işlevini kaybettiyse hızlı bir şekilde önlemlerin tedariki yoluna gidilmelidir.



G.5 Viyana Schonbrunn Saray Müzesinde yangın söndürücünün tahribatsız olarak yerleştirilmesi ve işaretlendirilmesi (A. Kuzucuoğlu Arşivi)

8. Tartışma

Müze-saray ortamına olumsuz yönde etki edebilecek binlerce tehlike ve bunlardan kaynaklanabilecek yine binlerce risk bulunabilir. Bu risklere yönelik ayrı ayrı sınıflandırma yapılarak risk analizleri ile risklerin değerlendirilmesinin yapılması gerekir. Bu risklerin değerlendirilmesinde, yapı, obje ve koleksiyonların kırılganlığı belirlenip, bu tehlikelerin riske dönüşmesi durumunda olası kayıpların öngöröldüğü risk skorlaması yapılmalıdır. Daha sonra da bu skora göre önceliklendirme çalışması yapılmalıdır. Tüm risk parametrelerinin gözden geçirilerek en yetkin ve güncel risk yönetim tekniklerinin belirlenmesi bütçe, iş gücü ve zaman kayıplarını da önleyecektir. Tüm risklere karşı müze sarayların direncini artırmaya yönelik etkili bir risk yönetim ve acil durum yönetim stratejisine karar verilerek bu doğrultuda hızlı karar alma mekanizmalarının kurulmasına yönelik çalışmalar yapılmalıdır.

Çalışma kapsamında hem ülkemizdeki hem de dünyanın çeşitli ülkelerinde bulunan müze-saray yapılarındaki önleyici koruma çalışmalarından örnekler verilmiştir. Bir karşılaştırma yapılacak olunursa Avrupa'daki müzelerin bazılarında iklimlendirme koşulları sağlanmış modern teknolojinin müze-saray yapısının bazı bölümlerinde kullanıldığı, acil durumlara yönelik sağlık ve güvenlik işaretlemelerinin konulduğu ve yangınla mücadele ekipmanlarının tam ve eksiksiz olduğu gözlenmektedir.

Müze-saray yapılarındaki koleksiyonlara yönelik önleyici koruma çalışmaları önemli olduğu gibi, çalışanların ve ziyaretçilerin de önleyici koruma kapsamında sağlık, güvenlik ve emniyet tedbirlerinin alınması gereklidir. Ülkemizde de 2012 yılında yürürlüğe giren 6331 sayılı İş Sağlığı ve Güvenliği Kanunu ile müze-saray yapılarında iş güvenliği uzmanı ve işyeri hekimleri tahsis edilmeye başlanmış, tehlike ve risklere yönelik risk ve acil durum planlama çalışmaları yapılmaktadır. Milli saraylarımızda yangın önsezi sistemleriyle de yangın kontrolü tek bir merkezden kontrol edilmektedir.

9. Sonuç ve Değerlendirme

Saray müzeler mutlaka korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması gereken eşsiz kültür mirasıdır. Bu nadide saraylar kimyasal, fiziksel ve biyolojik risk faktörlerinden etkilenecek kısa, orta ve uzun vadede bozulma sürecine girer. Bu nedenle her bir objeye yönelik spesifik önleyici koruma tedbirleri tanımlanmalıdır. Önleyici korumaya ayrılacak bütçeler, aktif koruma olan restorasyon bütçelerinin yanında oldukça düşük oranlarda kalmaktadır.

Yangın, deprem, fırtına, yıldırım ve sel / su taşkını gibi afetler için ve bunların ardından oluşabilecek ikincil afetler için de tedbirler öngörülmalıdır. Biyolojik risklere yönelik de fumigasyon, böcek kapanları, tütsüler gibi önleyici koruma önlemleri de alınmalıdır.

Hırsızlık ve vandalizme karşı güvenlik tedbirleri artırılmalıdır. Hem çalışanların hem ziyaretçilerin sağlığı açısından iş sağlığı tedbirleri ile can ve mal güvenliğini sağlayacak iş güvenliği tedbirleri de ciddiyetle alınmalıdır.

Çalışanlar risklere karşı riski yönetebilir duruma gelebilmeli, güvenlik ve acil durum kültürü farkındalığı ile risklerle mücadele kapasitesine sahip olmalıdırlar. Yetkililer ise hem bina hem de sahip oldukları koleksiyonlar açısından kültürel miras niteliğinde olan müze-sarayların korunması konusunda hassas ve konularının uzmanı olmalıdırlar.

Kaynakça/References

- ERTUĞ, Zeynep, “Saray”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, C. 36, s. 117-121, İstanbul 2009.
- KÖKTEN ERSOY, Hande, “Türk Müzeciliğinde Kanun, Yönetmelik ve İç Tüzüklerde Koruma(Ma)”, **Kuruluşunun 150. Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu III, Bildirileri**, 24-26 Eylül 1996, T.C. Genelkurmay Başkanlığı Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı, Ankara 1997, s. 168-175.
- MYRBAKK, Gunhild, “Mountain Vaults: A Thousand Years Perspective, Libraries”, **World Library and Information Congress: 71th IFLA General Conference and Council, ”Libraries - A Voyage of Discovery”, August 14th - 18th 2005**, Oslo 2005 s. 1-7.
- PUTT, Neal, SLADE, Sarah, **Teamwork for Preventive Conservation**, ICCROM, Roma 2004, Monitoring Center Established in Palace Museum to Protect Cultural Heritage <http://www.hnmuseum.com/en/aboutus/monitoring-center-established-palace-museum-protect-cultural-heritage> Erişim Tarihi: 05.09.2018.
- Milli Saraylar İdaresi Başkanlığı Hakkında Cumhurbaşkanlığı 12 Numaralı Kararnamesi. <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2018/07/20180716-2.pdf> E.Tarihi: 09.09.2018.
- Preventive Measures In Environmental Protection <https://www.icomos.org/monumentum/vol9/vol9-1.pdf> Erişim Tarihi: 01.09.2018.
- Royal Sense of Space in the New Wing of Charlottenburg Palace in Berlin http://www.pc-control.net/pdf/012006/solutions/pcc0106_schloss_e.pdf Erişim Tarihi: 03.09.2018.
- 6331 sayılı İş Sağlığı ve Güvenliği Kanunu <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.6331.pdf> Erişim Tarihi: 15.09.2018.

İran'da Birinci Pehlevi Dönemi Mimarisinde Fars-Zerdüş Milliyetçiliği*

Arash Kazemivand Niar**

Öz

İslâmiyet'ten sonra İran'da özellikle Selçuklu Türkleriyle birlikte devam eden ve daha da çoğalmaya başlayan mimari ürünler, XIX. yüzyılın sonlarına kadar gelişimine devam etmiş ve komşu coğrafyalarla özellikle Orta Asya ve Afganistan mimarisiyle iç içe olmuştur. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İran'da son yerli monarşi otorite olan Türk Kaçar devletinde güçlü bir şekilde faaliyet göstermeye başlayan Birleşik Krallık'ın (Britanya) sömürgeci politikaları, İran'ı neredeyse arka bahçesi haline getirmiş, devletin varlığını güçsüz kılmaya başlamıştır. Bu doğrultuda Hindistan'da Birleşik Krallık tarafından daha önceki yüzyıllarda kurulmuş olan Doğu Hint Şirketi vasıtasıyla 1857 yılında Türk Babür Devleti de ortadan kaldırılarak Hint-Avrupa sömürgeciliğine yeni alanlar açılmıştır. Bu ekseninde Avrupa'daki romantik asimilasyoncu-dışlayıcı Hint-Avrupa milliyetçiliği, önce Doğu Hint Şirketi ve daha sonra İngiliz Hindistan'ı aracılığıyla XIX. yüzyılda İran'da "mesrutiyet hareketi" gibi faaliyetlerle güçlenmiş ve gelişimine devam ederek 1926 yılında Kaçar devletini ortadan kaldırarak bugünkü anlamda İran ulus-devletinin temelini oluşturmuştur. Yeni kurulmuş olan ulus-devlet sayesinde İngiliz Hindistan'ı ile sıkı ideolojik ve örgütsel bağları olan Hindistan Zerdüş Parsileri'nin o dönemdeki güçlü ekonomik faaliyetlerine özellikle inşaat ihalelerine uygun zemin oluşturulmuştur. Pehlevi devleti Kaçar dönemine ait mimari yapıların birçoğunu sözde "gericiliği temsil ettiğinden" yıktırarak, İran'ın İslamiyet öncesi mimari unsurlarına başvurmuş, mimari ürünlerini yeni kurulmuş olan ulus-devletin ideolojik süzgecinden geçirerek, Zerdüş dininin temsili olan *Furuher* simgesinden, Ahameniş ve Sâsâni mimarisinin süslerine kadar binaların cephelerini biçimlendirmiştir. Bu biçimlendiriliş veyahut canlandırıcılık iki farklı tarzda uygulanmıştır: 1. Sasani-Ahemeniş mimarisindeki cephe öğelerinin simgesel olarak kullanıldığı binalar. 2. Sasani-Ahemeniş mimarisindeki cephe düzeninin birebir olarak taklit edildiği binalar.

Anahtar Kelimeler

İran • Kaçar • Pehlevi • Zerdüş • Canlandırıcılık

Persian-Zoroastrian Nationalism in the First Pahlavi Period Architecture

Abstract

The geography of Iran throughout the history of humanity has hosted different civilizations with their products and among these, the architectural products have been the dominant facts. After Islam, especially with the Seljuk Turks, these architectural products continued to increase in number and develop in terms of form, were intertwined with neighboring geographies like Afghanistan and Central Asia until the 19th century. Since the second half of the 19th century, initiatives based on the colonial policies of Great Britain began to operate strongly in the state of Qajar that was the last native monarchy authority in Iran. These influences of Great Britain had almost taken Iran under its authority and begun to weaken the state's power. By the time 1857, the Turkic-Mughal state was abolished by the East Indian Company (established by Great Britain in India in the previous centuries) and new fields of Indo-European colonialism were opened. Thereupon Indo-European Nationalism that was the product of European romantic assimilationist mentality, strengthened its authority first through the East Indian Company and later through British India with activities such as "Constitution Movement" in Iran. So by these interventions the state of Qajar was overthrown and the modern Iranian nation-state -known as Pahlavi- was established in 1925. The new nation-state system created suitable groundwork to economical activities and construction bids of the "Zoroastrian Parsis of India" who had strict ideological and organizational relations with British India. After destroying the majority of the architectural products belonging to the Qajar era because of -as they say- "representing the obscurantism", the Pahlavi state reverted to the pre-Islamic architectural elements of Iran, from the *Furuher* symbol of Zoroastrian religion to the exterior appearance of the Achaemenid and Sasanid architectural products to decorating the facades of buildings by passing them through the ideological filter of the established nation-state. This forming or revivalism was implemented in two different ways: 1. Buildings where the facade elements of Achaemenid-Sasanid architecture were used symbolically. 2. Buildings where the facade order of the Achaemenid-Sasanid architecture were imitated exactly.

Keywords

İran • Qajar • Pahlavi • Zoroastrian • Revivalism

* Yazının hazırlanmasında görüşlerinden faydalandığım değerli hocam sayın Prof. Dr. Mehmet Murat Gül'e ve ayrıca metni gözden geçiren sayın Prof. Dr. Ali Uzey Peker hocama sonsuz teşekkür ederim.

** **Sorumlu Yazar:** Arash Kazemivand Niar (Doktora Öğrencisi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye. Eposta: arashkazemivand@gmail.com

Atf: KAZEMİVAND NIAR, Arash, "İran'da Birinci Pehlevi Dönemi Mimarisinde Fars-Zerdüş Milliyetçiliği", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 255-274. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0012>

Giriş

İran coğrafyası, geçmişten günümüze dek tarihin farklı dönemlerinde çeşitli uygarlıkların oluşturduğu ürünleri barındırmıştır. Bu uygarlıkların varlığını belgeleyen unsurlar arasında mimari ürünlerin başat role sahip olduğu şüphesizdir. Tarihin ilk çağlarından başlayan ve modernleşme çağına kadar devam eden sürecin içerisinde mimari ürünlerin üretiminde en çok katkısı olan dönemler özellikle Büyük Selçuklular ile başlayan, bir mimari süreklilik içerisinde Kaçar Hanedanlığı'na kadar devam eden dönemdir. Bu mimari ürünlerin özellikleri komşu coğrafyalar, özellikle de Türkistan ve Afganistan'daki mimari ürünler ile iç içe olmuş ve birbirinden kopmaz, bütünlük sergileyen bir üslup haline gelmiştir. Bu hususun en önemli sebepleri, bu coğrafya ile Türkistan ve Afganistan arasında son bin yıldaki bazen ortak (Büyük Selçuklu, İlhanlı ve Timurlu), bazen ise farklı ama birbirleri ile çok yakın ilişkileri olan (Karakoyunlu, Akkoyunlu, Özbek Hanlığı, Safevi, Avşar ve Kaçar) devletlerin yönetimi ve bu coğrafyalardaki halkların kültürel yakınlıklarıdır. XIX. yüzyıla geldikçe Türkistan coğrafyası ağırlıklı olarak Rusya, Afganistan; İran coğrafyası ise Rusya ile Birleşik Krallık'ın (Britanya) askeri ve devamında sömürgeci eylemlerine mâruz kaldıklarından bu coğrafyalardaki kültürel ilişkiler kopuk hale gelmiştir. İran'da 1926 yılında Birleşik Krallık'ın doğrudan müdahalesiyle kurulan modern İran ulus-devleti bu kopukluğu hızlandırmış ve kısa bir süre içerisinde İran bambaşka bir kimliğin inşasına mâruz kalarak bölgenin “ötekisi” hâline gelmiştir. Modern İran ulus-devletinin kuruluş yılından itibaren (1926) 1940'lara kadar diğer alanlarda olduğu gibi mimari alanında da bu farklılığı oluşturma çabalarını görmek mümkündür. Bu çalışmada modern İran ulus-devletinin inşasına yönelik yapılmış olan altyapı faaliyetleri kısaca gözden geçirildikten sonra, ulus-devletin kuruluş felsefesi ve bu felsefenin mimari alanındaki tezâhürleri üzerinde durulacaktır.

1. Hint-Avrupacılık

Modern Fars-İran milliyetçiliğinin kuramları ve yaklaşımlarının temelini XVII. Yüzyılın oryantalist araştırmacıları tarafından üretilen tezlere dayandığını söylemek mümkündür. Hint-Avrupa türdeşliği kuramından ortaya çıkan soycu söylemler yaklaşımının kapsamında olan Fars milliyetçiliği kökeninin 1600 yılında kurulmuş olan Doğu Hint Şirketi'nin faaliyetlerine dayandığı düşünülmektedir¹. XVII. yüzyılın başlarından itibaren Doğu Hint Şirketi kapsamında yürütülen Avrupa'nın sömürgeci politikaları Portekiz, Hollanda ve Fransa devletleri tarafından devam ettirilirken, XVIII. yüzyılın başlarından itibaren bu sömürgeci politikaların devamının büyük bölümünün Birleşik Krallık aracılığıyla gerçekleştiği bilinmektedir². XVIII. yüzyılın sonlarına doğru bu faaliyetler kapsamında İngiliz filolog Sir William Jones, Sanskrit,

1 Abdollah Shahbazi, “İranoloji, Ari'cilik ve Tarih Yazımı”, *Entekhab Gazetesi*, Sayı: 17 ve 21, Nisan 2000 (Farvardin 1379), Tahran.

2 Abdollah Shahbazi, *a.g.m.*

Gre ve Latin dillerinin kökenlerinin aynı olduğunu ve bu doğrultuda aynı ırktan türediklerini belirtmiştir.³ Ama bu savın daha önce de Van Boxborn gibi araştırmacılar tarafından ileri sürüldüğü görülmektedir.⁴

Sir William Jones'un yaklaşımları XIX. yüzyılda yaygın olan Ari ırkın türdeşliği anlayışının belirleyicisi olmuştur. Bu yaklaşımların oluşturduğu yaygın kanı İrlanda'dan Hindistan'a kadar geniş bir Avrasya coğrafya içerisinde konuşulan İngilizce, İrlandaca, Arnavutça, İtalyanca, Yunanca, Rusça, Sanskritçe, Hintçe, Bengalce, Kürtçe, Farsça vb. dillerinin kökeninin aynı olduğudur.⁵

Ari ırkçılığının temelini oluşturan oryantalist araştırmacılarından biri Fransız aristokrat Arthur de Gobineau'dur. Gobineau'nun Fransa Doğu Hint Şirketi ile ilişkisi babasının oradaki faaliyetleriyle bilinmektedir.⁶ Gobineau'nun "İnsan Irklarının Eşitsizliği Üzerine Bir Deneme"⁷ adlı eseri XIX. ve XX. yüzyılın Nazizm gibi soyucu akımlarını etkilemiştir.⁸ Gobineau ırksal yaklaşımı ile ırkları beyaz, siyah ve sarı olarak üç gruba ayırmış, tarih boyunca sadece beyaz ırkların büyük uygarlıklar kurabildiklerini iddia etmiştir. Ona göre beyaz ırkın güzel, zeki ve güçlü olma kabiliyeti yaradılıştan olan ilahi/ulvi özelliklerdir.⁹

Hint-Avrupa milliyetçiliği konusunda kuramsal ve ciddi çalışmaların özellikle de Alman araştırmacılar tarafından sistematik bir şekilde beslendiği bilinmektedir. Birleşik Krallık tarafından finanse edilen ve Doğu Hint Şirketiyle bağlantısı olan Alman ve İngiliz (Anglosakson) asıllı araştırmacıların Yahudi asıllı başbakan Disraeli'nin döneminde İngiltere'de büyük oranda desteklendikleri bilinmektedir. Bunların arasında Birleşik Krallık'ın Doğu Hint Şirketi ile yakından ilişkisi olan Max Muller ile Annie Besant'ın rolü oldukça belirleyicidir.¹⁰

Annie Besantın topluluklarını "temel ırklara" göre sınıflandırarak "büyük Ari ırk"tan söz etmektedir. Besant'a göre dünyadaki bütün uygarlıklar Ari ırklar tarafından kurulmuştur. Diğer ırklara ait topluluklar vahşi ve bedavidirler.¹¹ Besant, Ari ırkın kurduğu uygarlıkları beş başlıkta ele almıştır. Ona göre bu uygarlıklar sırasıyla Hint, Mezopotamya, İran, Roma ve Çağdaş Avrupa Uygarlıkları'dır. Besant

3 **The Variegated Plumage: Encounters With Indian Philosophy (A Commemoration Volume in Honour of Pandit Jankinath Kaul 'Kamal')**, Edited by N. B. Patil and Mrinal Kaul Martand, 2003, s. 249.

4 R. M. Blench, **Archaeology and Language: Methods and Issues**, 2004, London, s. 52-74.

5 D. D'souza, "Is Racism a Western Idea?", **The American Scholar**, Vol. 64, No. 4, Washington D. C., Autumn 1995, s. 537.

6 Ivo Budil, **Arthur Gobineau and Greece**, Prague 2008, s. 134.

7 Detaylı bilgi için bkz. Arthur Comte de Gobineau, **The Inequality of the Human Races**, G. P. Putnam's Sons, Civilization, 1915.

8 D'souza, **a.g.m.**, s. 537.

9 Budil, **a.g.e.**, s. 100-101.

10 Shahbazi, **a.g.m.**

11 Shahbazi, **a.g.m.**

bu iddiasıyla sıranın şimdi “Çağdaş Avrupa Uygarlığı”na geldiğini söylemektedir. Besant’ın bu düşüncesini Max Muller kendi kuramıyla desteklemiştir. Max Muller’e göre Asya’daki Ari ırk Avrupa’daki türdeşleriyle birleşip Asya’daki Ari ırktan olmayan topluluklara uygarlık getirmelidir. Max Muller’in 1846 yılında Doğu Hint Şirketi tarafından Sanskritçe metinlerin yayınlanmasıyla görevlendirildiği bilinmektedir. Bu görevinden sonra Muller’in, Kraliçe Victoria Danışmanlık Konseyi’ne üye yapılarak ödüllendirildiği söylenmektedir.¹²

Shahbazi’ye göre adı geçen oryantalistler tarafından üretilen bütün bu tezler, belli bir oranda bilimsellik içermelerinin yanı sıra, İngiltere’nin Hindistan ve onun devamında İran’da sürdürdüğü sömürgeci politikalarına meşruiyet kazandırma çabasının aracı olmuşlardır.

XVIII. yüzyıl ile XX. yüzyıl arasında ortaya çıkan bu yaklaşımlar, propagandalar ve siyasi faaliyetlerin, Ön Asya’da hâkimiyette olan monarşi devletlerinin yıkılmasında ve onların yerine “Saf Ari Devletleri”nin kurulmasında büyük rolü olduğunu söylemek mümkündür.¹³ Bu bağlamda XIX. yüzyılın ortalarından itibaren Babür Türk hanedanlığının düşüşü, ardından Osmanlı Devleti’nde Kürt isyanları ile Ermeni olaylarının ortaya çıkışı ve sonunda ise 1925 yılında İran’da Kaçar Türk hanedanlığının bertaraf edilmesinin bu ırkçı anlayışlarla aynı devirlerde gerçekleşmesinin tesadüf olmadığı söylenebilir. Çünkü Max Muller’in doktorininde olduğu gibi yeni Ari ırktan oluşan imparatorluklar bölgede Ari olmayan topluluklara dahi uygarlık getirecekti. Başka bir deyişle Max Muller ve diğer fikirdaşlarının bu doktrini, yakın doğu coğrafyasında Ari ırktan olmayan Türk hanedanlıklarının yıkılmasıyla gerçekleşecekti.

İran bazında Ari soyculuğu ve İran-Fars ulus-devlet inşasına yönelik yapılan araştırmalar arasında ilk derli toplu eserlerden biri olarak Sir John Malcolm’un 1815 yılında ele aldığı **İran Tarihi** adlı kitabını zikretmek mümkündür.¹⁴ Kitapta ana kurgu İran mitolojisi ve destanları üzerine dayanmakla birlikte arasına “Herodotus” ve “Xenophon” gibi antik dönem tarihi referanslara başvurularak zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Daha sonraları İran ulus-devlet inşasına yönelik tarihi araştırmalar detaylandırılarak “Clement Huaret”, “R-Ghiresman”, “Olmstead”, “M. Dyakanov” ve “N. Debevoise” gibi tarihçiler tarafından “Ari soyculuğu ve İran-Fars ulus-devlet”inin fikri altyapısı oluşturulmuştur.¹⁵

Bu doğrultuda Birleşik Krallık, İran’da XIX. yüzyılın sonları ve XX. yüzyılın

12 Shahbazi, a.g.m.

13 Metinde Orta Doğu terimi yerine Ön Asya terimi kullanılmıştır.

14 **The History of Persia**. Kitabın giriş bölümünde yazar hazırladığı eserin Birleşik Krallık azametine layık olmasını umarak, eserin krallığın çıkarlarına uygunluğunu beyan etmiştir. Bu kitap kendisinden sonra gelen bir çok İran tarihçisi için kaynak oluşturmaktadır.

15 Mostafa Kiani, **Me’mari-e Dowre-e Avval-e Pahlav** (Birinci Pehlevi Devri Mimarisi), Tahran 2014, s. 52.

başlarına doğru önce Doğu Hint Şirketi vasıtası ile daha sonra doğrudan nüfuzuyla Kaçar Devleti'ni güçsüzleştirerek egemenliğini sürdürmüş ve 1925 yılında Pehlevi Devleti'nin kurulmasında en büyük rolü oynamıştır.¹⁶

Bu çalışmanın devamında bu dönemde yükseltilen Fars-Zerdüş milliyetçiliğini kısaca gözden geçirdikten sonra, bu milliyetçiliğin mimariye yansıma gerçeği analoji yöntemiyle incelenecektir.

2. Yeni Ulus İnşası'na Yönelik Kurgulanan Modern İran Ulus-Devleti

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Birleşik Krallık, Hindistan egemenliğinin tamamını ele geçirmesiyle birlikte, Kaçar devleti ile uğraşısı doğrultusunda, nüfuzu İran sınırları içerisinde daha da artmış ve Meşrutiyet Devrimi dâhil olmak üzere 1860-1925 yılları arasında gerçekleşen olayların birçoğunda etkin rol oynamıştır. 1856-1857 yıllarında Birleşik Krallık'a karşı İran'ın Herat şehrini kuşatmasıyla birlikte İngiliz ordusu bizzat Bûşehr'den girerek savaşı kazanmıştır.¹⁷ Bu doğrultuda yüzyılın sonuna doğru İngiltere, Meşrutiyet Devrimi dahil olmak üzere neredeyse olayların çoğunda diğer sömürgeci güçleri bir kenara iterek İran'da en güçlü sömürgeci olarak varlık ve otoritesini tespit edip güçlenmiştir.¹⁸ Bu nüfuz dolayısıyla, 1926'da Rıza Han'ın tahta çıkmasıyla birlikte İngiltere Hindistan'ında güçlü örgütlenmiş olan Zerdüş Parsileri, İran'la aralarında olan ilişkileri pekiştirmeye yönelik finansal, kültürel ve siyasal faaliyetlerde bulunarak İran'daki güç dengelerinin değişmesinde büyük rol oynamışlardır.¹⁹ Bu kişilerden biri İran'da büyük Zerdüş inşaat yatırımcılarına

16 Detaylı bilgi için bkz. Mahmoud Mahmoud, **Tarikh-e Ravabet-e Siyasi-e Iran Va Ingilis**, (İran İle İngiltere Arasındaki Siyasi İlişkiler Tarihi) 8 cilt, Tahran 1974.

17 Mahmoud Mahmoud, **a.g.e.**, C. I. Tahran 2014, s. 676-709; Bûşehr şehri İran'ın güneyindeki Basra Körfezi'nin kıyılarında yer alan bir şehirdir.

18 Bu konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Mahmoud Mahmoud, **a.g.e.**

19 Jahangir Ashidari, **History of Pahlavi and Zoroastrians** (Pehlevi Tarihi ve Zedüştlüler), C.1, Tahran 1976, s. 381. Parsiyan-e Zerdüş (تشریز نامی سراب); Hindistan, Pakistan ve İran'da yaşayan Hint-Avrupalı bir halktır. Konuştıkları dil ise Derice'dir. Zerdüş dini ise İslamiyet'ten önce Sasani devrinde İran'da yaygın olan inancın adıdır. Bkz. J. S. Palsetia, **The Parsis of India: Preservation of Identity in Bombay City** (Vol. 17), Brill, Leiden, Boston, Köln 2001, s. 1; Rıza Han'ın tahta çıkarılmasında İngiltere Hindistanı'nın İran'daki Zerdüş Temsilcisi olan Ardashir. G. Reporter'in etkin rolü olmuştur. Bkz. Abdollah Shahbazi, **Zohoor ve Soghoot-e Saltanat-e Pahlavi: Khaterar-e Arteshbod Fardoust** (Pehlevi Saltanatı'nın Ortaya Çıkışı ve Düşüşü: Maresal Fardoust'un Anıları) C. 1, Tahran 2008, s. 293-298; Bunun yanı sıra Kaçar devrinde sadrazamlık yapan, Ardashir G. Reporter ve Birleşik Krallık ile gizli ilişkilerde bulunan ve daha sonra modern İran ulus-devlet inşasının kuramcısı olan Mohammad Ali Foroughi de Rıza Han'ın tahta çıkmasında en önemli rolü üstlenmiştir. Bkz. Abdollah Shahbazi, **Zohoor ve Soghoot-e Saltanat-e Pahlavi** (Pehlevi Saltanatı'nın Ortaya Çıkışı ve Düşüşü), C. 2, Tahran 2007, s. 36-37, 141-142; Ayrıca 1880'lerden itibaren İran'da etkinlik gösteren, ekonomik faaliyetlerde bulunan, banka tesis eden ve güç dengelerini değiştirmede önemli rol oynayan Zerdüş yatırımcılar arasında Keykhosrow Shahrokh, Arbab Giv, Mankji Limji Hataria, Arbab Jamshid Bahman, Arbab Khosrow Jahanshahian, Arbab Rashid Mehr, Rostam Kermani, Arbab Jamshid Parsaei ve Feridoun Khosro Aharestani gibi isimleri söylemek mümkündür. Bkz. Mohammad Ali Alizadeh, "Naghsh-e Eghtesadi ve Siyasi-e Jame'e-ye Zartoshtian Dar Tahavvolat-e Doran-e Mashrouteh Ta Pahlavi-e Avval" (Meşrutiyet Devrinde Birinci Pehlevi'ye Kadar Zerdüştlüler Cami'ası'nın İktisâdi ve Siyasi Rolü), **Pajooeshname-e Tarikh Dergisi**, 2. Dönem, S. 6, 2009.

olanak sağlayan Arbab Keykhosrow Shahrokh'dur.²⁰ Böylelikle Zerdüşť yatırımcılar dönemin İran ekonomisindeki sermaye dolaşımının ana damarlarında bulunmalarına bağlı olarak siyaset, kültür ve sanat alanında büyük etkiler bırakmışlardır. İran'ın Birinci Pehlevi yani Rıza Han dönemindeki mimarisine Zerdüşť simgeler ve sembollerin taşınmasının bu örgütlü güç etkinliğinin mimari bir tezâhürü olduğunu söylemek mümkündür.²¹

Birinci Pehlevi dönemi Zerdüşť-Ahemeniş-Sasani klasik mimari canlandırmaçılığının dayandığı mimari üslûb Ernst Hertzfeld, Andre Godard ve Arthur Upham Pope gibi oryantalist arkeolog ve mimarlar tarafından eski Ahemeniş ve Sasani mimari eserleri üzerinde yaptıkları incelemeler neticesinde ortaya çıkmıştır.²²

- 20 Mostafa Kiani, **Me'mari-e Dowre-e Avval-e Pahlav** (Birinci Pehlevi Devri Mimarisi), Tahran 2014, s. 76; Touraj Amini, *The Reciprocal Discourses of The Iranian Religious Minorities and The Constitutional Revolution of 1906-1911*, (Far.), Los Angeles 2008, s. 73; Mojgan Hadji Akbari, "Vâkâvi-e Naghsh-e Zartoshtian Dar Egthesâd-e Dore-e Qâjâriye Bâ Tâ'kid Bar Tejaratkhaneha-e Zartoshti" (Zerdüşť Ticaret Şirketleri Önderliğinde Zerdüşťlerin Kaçar Dönemi Ekonomisine Etkilerinin İrdelenmesi), **Tarikh-e Nev Dergisi**, S. 11, 2015, s. 2-28. Keykhosrow Shahrokh (Keyhürev Şahruh) İran Milli Meclisi'nde Zerdüşť azınlığının millet vekilliği görevini üstlenmiştir. Shahrokh ayrıca Pehlevi dönemi Fars Milliyetçiliği'nin esas simgelerinden biri haline getirilen **Şehname** gairi Firdevsi'nin mezarını bulmakla görevlendirilen şahıstır. Jahangir Ashidari, **History of Pahlavi and Zoroastrians** (Pehlevi Tarihi ve Zedüşťlüler) (Far.), C. 1, Tahran 1976, s. 111.
- 21 Rıza Han'a Pehlevi isminin seçilmesi, yeni kurulan hükümetin kuramcısı olan Mohammad Ali Foroughi tarafından gerçekleştirilmiştir. Pehlevi ismi İran'da İslamiyet öncesi Sasani İmparatorluğunda kullanılan dilin adıdır. Ayrıca Firdevsi'nin **Şehnâme** adlı eserinde eski İran (Turan karşıtı) kahramanlarına verilen sıfatın adıdır. Bu olay bir taraftan Rıza Han'ın soyunu İslamiyet öncesi Sasani devrine götürme çabasından başka bir şey olmadığı gibi diğer taraftan Fars milliyetçiliği temelleri üzerine yeni kurulmakta olan modern İran ulus-devletinin meşruiyetini sağlayan ana etken olduğunu söylemek mümkündür. Bu mesele dönemin gerçek olan İran kimliğine o kadar yabancıydı ki Rıza Han'ın, Pehlevi isminin ne anlama geldiğini bile bilmediği söylenmektedir. Öyle ki Rıza Han dönemin İran'ında faaliyet gösteren ünlü arkeologlardan biri olan Ernst Herzfeld'e Pehlevi isminin ne anlama geldiği sorusunu sormuştur. Ernst Herzfeld de yukarıdaki bilgileri izah ederek, Rıza Han'ı aydınlatmaya çalışmıştır. Eskandar Deldam, **Zendegi'e Por Majera'e Reza Khan** (Rıza Han'ın Macera Dolu Yaşamı), Tahran 1992, s. 15-16.
- 22 Mostafa Kiani, **Me'mari-e Dowre-e Avval-e Pahlavi** (Birinci Pehlevi Devri Mimarisi), Tahran 2014, s. 63; Alman arkeolog olan Herzfeld 1907 yılında eski Ahemeniş yerleşkelerinden olan Pasargad'da bulunarak doktora tezini bu yerleşke hakkında yayınlamıştır. Bkz. **Ernst Herzfeld and The Development of Near Eastern Studies, 1900-1950**. Eds. A. C. Gunter, S. R. Hauser & M. Arthur, Brill, 2005, s. 10. Herzfeld ayrıca 1911-1930 yılları arasında İran ve Irak'ın antik yerleşkelerinde arkeolojik faaliyetlerde bulunmuştur. Detaylı bilgi için bkz. **a.g.e.**; Beaux-Arts mezunu olan Fransız mimar ve arkeolog Andre Godard İran sanat ve mimarisi hakkında 4 ciltlik **Athar-e Iran** ve **L'Art de L'Iran** adlı eserleriyle Ahemeniş döneminden XIX. yüzyıla kadar İran sanatı ve mimarisi hakkında bilgi vermektedir. Bu eserler günümüze kadar İran ile ilgili olan mimarlık tarih yazımı literatüründe birinci kaynak olarak kullanılmaktadır. Godard ayrıca 1928 yılında İran'a geliştinden sonra Antik Eserler ve Arkeoloji İdaresi'nin Müdürlüğü, Arkeoloji Dergisi (Nashriye-e Bâstanshenâsi) ile Tahran Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kuruculuğu ve başkanlığı gibi önemli görevlerde bulunmuştur. Bkz. Mostafa Kiani, **a.g.e.**, s. 222; Amerikalı mimar olan Arthur Upham Pope, mimari ve sanat tarih yazımında Fars milliyetçi söylemlerini oluşturan öncül isimlerdendir. O'na göre Japonya ve Çin'den Roma'ya kadar dünyadaki bütün sanatlar İran sanatından esinlenmiştir. Bkz. Sara Mehdi-zadeh, Pirooz Hanachee, "The Role of Western Archaeologists and Architects in Restoration of Historical Buildings During The Pahlavi Era, Iran (1925-1979)" (Far.), **Honar-Ha-Ye-Ziba-Memari-Va-Shahrsazi Dergisi**, Tahran 2016, s. 10; Arthur Upham Pope, Mohammad Ali Foroughi ve Mohsen Foroughi, Milli Eserler Kurulu üyeliğinin verdiği yetkilerle 1925-1941 yılları arasında rakamlarının milyonları aştığı iddia edilen İran'ın tarihi eserlerini ve elyazmalarını dünyadaki çeşitli müzelerle kaçak olarak taşımışlardır. Detaylı bilgi için bkz. Mostafa Kiani, **a.g.e.** s. 60-61; Asghar Heidari, "Karname-e Arthur Upham Pope, İran Shenâs-e Amrikâ'î" (Amerikalı İranşinas, Arthur Upham Pope'un Karnesi), **Panezdah-e Khordad Üç Aylık Dergi**, S. 28, 2011, s. 116; "Anjoman-e Asar-e Meli" (Milli Eserler Kurulu) yukarıda adı geçen Keykhosrow Shahrokh ve Mo-

3. Birinci Pehleviler Dönemi Fars Milliyetçiliği'nin Mimariye Yansıması

Birinci Pehlevi döneminde Fars milliyetçiliğinin mimariye yansımasını iki başlıkta ele almak mümkündür:

1. İnan'da dönemin iki önemli şehri olan Tahran ile Tebriz'de ve İnan'ın diğer şehirlerinde Kaçarlar döneminde yapılmış olan mimari eserlerin ve izlerinin yıkılması

2. Fars Milliyetçiliği zihniyetinin dışavurumu olarak şehirlerde yapılan kamu binaları

3.1. Kaçar Mimari Eserlerin Yıkılması

Kaçar Hanedanlığı İnan'ı 1785 yılından 1925 yılına kadar yöneten son Türk hanedanlığıdır. XV. yüzyılın sonlarında Anadolu'nun Bozok (Yozgat) yöresinden, şimdiki Azerbaycan Cumhuriyeti'nin Gence yöresine göç eden Akça Koyun, Akçalı ve Şam Bayatı Türkmen obalarını meydana getirmişlerdir.²³ Kaçar dönemi mimarisi kendi içinde çok geniş bir alan kapsadığı için bu çalışmanın konusunu aşar. Ancak Kaçar mimarisini özetlemek gerekirse üç dönemden oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu dönemsel sınıflandırmalar siyasi süreçlerin rolünü de göz önünde bulundurarak genellikle cephe süslemesi, yapım tekniği, malzeme ve işlev faktörlerine göre yapılmıştır. Birinci dönem 1785-1850 yılları arası (Ağa Muhammed Han, Feth'ali Şah, Muhammed Şah hükümeti yılları), ikinci dönem 1850-1881 yılları arası (Nasireddin Şah hükümeti yılları) ve üçüncü dönem ise 1881-1925 yılları arasında (Muzaffereddin Şah, Muhammed Ali Şah ve Ahmed Şah hükümeti yılları) olduğu düşünülmektedir.²⁴ Birinci dönemde, Safevi mimarisinin devamı ve yerli unsurların egemen olduğu bir üslup hâkimdir.²⁵ İkinci dönemde Nasireddin Şah'ın Avrupa ve özellikle Fransa gezileri sonucunda oluşan Fransa'nın Neo-klasik ve Barok mimari üslubunun etkisi, ayrıca yerli unsurların da devamı görülür.²⁶ Üçüncü dönemde ise özellikle köşk ve saray mimarisinde ağırlıklı olarak Avrupa Barok ve Neo-klasik üslubunun hâkim olduğu bir mimari gözlemlenmektedir.²⁷

hammad Ali Foroughi başta olmak üzere Avrupa'da eğitim almış olan diğer mütevellileri tarafından 1922 yılında kurulduktan sonra Rıza Han'ın başkanlığıyla ilk başlardaki amacı İnan'ın Kaçar dönemindeki sözcü "geride kalmış kültürü"nü yükseltmekti. Bu nedenle İnan'ın kültürünü "İslamiyet öncesi Sasani devrindeki kültür"e ulaştırmak kurucu üyeler tarafından amaçlanmıştı. İşte bu kurulun vasıtasıyla yukarıda adı geçen Ernst Herzfeld, Arthur Upham Pope ve Andre Godard gibi oryantalistler davet edilerek İnan'da onların faaliyetlerine olanak tanınmıştır. Bkz. Hossein Bahrololumi, **Karname-e Anjoman-e Asar-e Melli Ez Ağâz Ta 2535 Şâhenşâhi 1311** (Başlangıçtan 2535 Şâhenşâhi'ye (yılına) Kadar Milli Eserler Kurulu'nun Karnesi), Tahran 1976, s. 14.

23 Faruk Sümer, "Kaçarlar", **İslam Ansiklopedisi**, C. 24, Türkiye Diyanet Vakfı, 2012, s. 51.

24 Vahid Ghobadian, **Styles & Concepts in Iranian Contemporary Architecture** (İnan Çağdaş Mimarisi'nin Üslup ve Kavramları) (Far), Tahran 2015, s. 31.

25 Vahid Ghobadian, a.g.e. s. 45; Kaçar mimarisi üslupları hakkında ayrıca detaylı bilgi için bkz. **Sabkshenâsi-e Me'mâri-e İnan**, Ed. Mohammad Karim Pirnia, Gholamhossein Me'marian (İnan Mimarisinin Biçembili-mi) (Far), Tahran 2009, s. 141-149.

26 Vahid Ghobadian, a.g.e. s. 87-88.

27 Vahid Ghobadian, a.g.e. s. 119.

İran'ın farklı şehirlerinde bu dönemlerden kalma çok sayıda eser, Rıza Han'ın veya daha doğrusu Pehlevi hükümetinin hâkimiyete gelmesiyle acımasız bir şekilde tahrip edilerek ortadan kaldırılmıştır. Devrin Fars milliyetçiliğinin şovenist zihniyetiyle yıktırılan bu eserlerin çoğunluğu, Nasireddin Şah ve ondan sonra gelen padişahların döneminde yapılmış olan yapıları kapsamaktadır. Yıktırılan eserlerin çoğunluğu dini işlevi olmayan kamu, köşk ve saray yapılarıdır. Bu yapılar arasında saraylar, bağ köşkleri, şehir kapıları, şehir ölçeğindeki mahalleler ve meydanlar, surlar, devlet binaları gibi eserler yer almaktadır. Kaynaklar bu dönemde yaklaşık 2000 adet yapı ve şehir manzarasının “Kaçarları anımsattığı için” yok edildiğini belirtmektedir.²⁸

Rıza Han'ın İran'ın geçmişi, kimliği ve özellikle Kaçar eserlerine karşı saldırgan tavrı kendi döneminde yaşanan ve Pehlevi sisteminin içinde bulunan kişiler tarafından bile kınanmıştır. Bunların arasında Rıza Han'ın eşi olan Tâc'ül Mulûk Ayrımlu bu tahribat hakkında şunları ifade etmektedir:

*“Erk Meydan'ının alanı Erk Pazarı'nın giriş bölümünden başlamaktaydı. Bu meydan içindeki binaları ile birlikte Baharistan Meydanı'na ve Kamran Mirza İmareti'ne kadar uzanmaktaydı. Rıza şahlık makamına eriştikten sonra bütün bu binaların ve köşkerlerin yıkılmasını ve onların yerine Adalet ve Maliye bakanlıkları binalarıyla bir kaç yeni binanın inşa edilmesini emretti. Baharistan Meydanı'nın kuzeyinde de Feth'ali Şah tarafından yaptırılan köşk kompleksleri vardı. Baharistan Meydanı'nın girişinden başlayan ve diğer ucu Şemiran Kapısı ile Tahran'ın Kuzey Hendeği'ne kadar uzanan çok büyük bir bağ (park) daha vardı. Rıza bütün bunların da yıktırılmasını emretti”.*²⁹

Tacül Mulûk sözlerine devam ederek bu yıkımların nedenini şu şekilde açıklamaktadır:

*“Ben Rıza ile bu nefis binaları yıkmasın diye sürekli tartışıp kavga ediyordum. Ama Rıza diyordu ki: Kaçar hanedanlığını anımsatan her şey yıkılmalıdır ki halkın gözünün önünde olmasın ve onları (Kaçarları) anımsatmasın”.*³⁰

Yahya Dowlatâbâdi (Yahya Devletabadi) kendi kalemiyle yazdığı **Yahya'nın**

28 Ervand Abrahamian, **Tarikh-e Iran-e Modern** (Modern İran'ın Tarihi), Tahran 2010, s. 166.

29 Tajolmoolook Ayramloo, **Khaterat-e Malakeh Tajolmoolook Ayramloo** (Tac'ül Mulûk Ayrımlu Anıları), Tahran 2001, s. 22; Tac'ül Mulûk Ayrımlu Türk asıllı ve Bakü doğumludur. Tajolmoolook Ayramloo, **a.g.e.** s. 22.

30 Tajolmoolook Ayramloo, **a.g.e.** s. 165; Tac'ül Mulûk Ayrımlu'nun babası olan Timur Han Ayrımlu, Kozak ordusunun komutanlarından. Kozak ordusu Kaçar devletinin Rusya'dan anlaşmalı olarak aldığı paralı askerlerden oluşan bir güruhtu. O zamanlar Rıza Han Kozak ordusunda alt rütbeli olan bir askeri. Tezar Rusya ile Bolşevikler arasındaki savaşta Rıza Han, Timur Han'ın hayatını kurtardığı için aralarında yakın arkadaşlık ilişkisi başlamıştır. Timur Han'ın Rıza Han'ın Kozak ordusundaki rütbesinin yükselmesinde doğrudan rolü olmasıyla aralarındaki yakınlık daha da artmış ve ardından Timur Han, Rıza Han'ı kendi kızıyla evlendirmiştir. Tacül Mulûk Rıza Han'ın da ailesinin zamanında Bakü'den Esterabad'a taşındığını söyleyerek Türkçesinin çok iyi olduğunu belirtmiştir. Bkz. Tajolmoolook Ayramloo, **a.g.e.** s. 25-27. Bu bilgiler ışığında Rıza Han'ın kendisinin de Türk olduğu gerçeği açıkça aydınlanmaktadır. Şunu da ifade etmek gerekir ki Rıza Han'ın Türk olmasının pek de önemi yoktur. Zira Rıza Han'ın kendi eliyle uyguladığı Kaçar mimarı eserlerine yönelik yıkımların nedenlerinin başında Pehlevi devletinin Farsçı ve anti-Türk ideolojisi çerçevesinde yürüttüğü politikaların geldiğini söylemek mümkündür.

Hatırâları adlı kitabın IV. cildinde bu yıkımlardan bahsetmektedir. Devletabadi bu yıkımlarla ilgili şunları ifade etmektedir: “*Darbe vasıtasıyla Kaçar devletinin sona ermesinden hemen sonra Kaçar adını taşıyan bütün binalar gece saatlerinde yıktırılmaya başlandı*”.³¹ Mehdigholi Hedayat, **Hatıralar ve Tehlikeler** adlı kitabında yapılan bu tahribatı kınayarak şunları söylemektedir: “*Şehir kapılarını yeni yollar yapılacak diye yıktılar ve bu yıkımlara Avrupalılar bile üzülüyordu*”.³²

Tahrip edilen eserlerin tümünün neler olduğuna dair yeterince bilgi ve belge bulunmamakla birlikte burada sadece konu kapsamı dâhilinde birkaç tanesini sayabilmek mümkündür. Bu yıkımların çoğunun 1926 yılında yani Rıza Han'ın tahta çıkmasıyla birlikte gerçekleştiği görülmektedir.³³ Bunların arasında en başta Tahran şehrinin surları ve 12 kapısı gelmektedir. Bu kapıların isimleri sırasıyla: Yusuf Abad, Devlet, Şemiran, Tavşan Tepe, Dolap, Horasan, Abdül'azim, Gar, Hâni Abad, Gümrük, Kazvin ve Bağşah olarak geçmekteydi.³⁴ Bu kapılar dışında şehir içinde olan meydanların kapıları da yıktırılmıştır. Bu eserlerin çoğunluğu mimari açıdan Avrupa Neo-Klasikliği ve Fransa Barok'u özelliklerini taşıyalar da, kendi içlerinde Kaçar mimari özelliklerini de barındırdıkları görülmektedir.

3.2. Fars Milliyetçiliği Zihniyetinin Dışavurumu Olarak Şehirlerde Yapılan Kamu Binaları

Birinci Pehlevi dönemi mimarisinde Zerdüş-Ahameniş-Sasani mimari canlandırıcılığı veya Farsça tabiriyle *Me'mari-e Melli (Milli Mimari)* genellikle kamu

31 Yahya Dowlatabâdi, **Hayat-e Yahya**, 4. cilt, Tahran 1983, s. 400; Ahmet Kesrevi'ye göre Yahya Devletabadi (1862-1939) ve babası Bâbi ve meşrutiyet hareketinde etkin rolü olan bir şahsiyettir. Ahmad Kasravi, **Tarikh-e Mashrute-e Iran** (İran'ın Meşrutiyet Tarihi), Tahran 1990, s. 291.

32 Mehdigholi Hedayat, **Memories and Dangers** (Khaterar va Khatarat) (Hatıralar ve Tehlikeler) (Far), Tahran 1965, s. 410.

33 Yıkıtılan binalar hakkında herhangi bir özel çalışma bulunmamaktadır. Bu nedenle kaynakların incelenmesiyle Kaçar yapılarını tespit edip bugün ayakta kalmayanlarından bir mimari değerlendirme yapmak gerekli gözükmektedir. Aşağıda adı geçen yıktırılmış yapılar sadece Kaçar döneminin en önemli yapılarıdır ve üç referans kitaptan alınmıştır. Bu kitaplarda binaların yıkılıp yıkılmadığı hakkında herhangi bir bilgi verilmemekle birlikte, yıkılan yapıların tespiti bugün ayakta olmamalarından hareketle yapılmıştır. Bu yıkımların çoğunluğu dönemin en önemli iki şehri olan Tahran ve Tebriz'de gerçekleşmiştir. Tahran'da yıktırılan en önemli yapılar yapılaş tarihiyle birlikte sırasıyla şunlardır: Erk Meydanı ve etrafındaki neredeyse bütün yapılar, Gülistan Bağı Hâbgah (yurt) İmareti (1887), Gülistan Bağı Haremhâne İmareti (?), Gülistan Bağı İmareti-i Huruc (1801), Devlet Tekyesi (1873), Bab-ı Hümayun Meydanı ve giriş kapısı (1871), Tophâne Meydanı (1867), Meşk Meydanı ve giriş kapısı, Sipehsalar (Baharistan) İmareti (1874), Mes'udiye bağı ve imareti (1873), Lâlezar bağı ve köşkü (Muhtemelen 1810'lar), Bağşah bağı ve imareti (1882), Kaçar Kasrı (19. Yüzyılın başları), Saltanatabad parkı ve köşkleri (1859), Tavşan Tepe bağının köşkleri ve giriş kapısı (1852), İşretabad bağ ve imareti (1874), Mü'irül Memalik köşkleri (1860'lar), Eminüdevle Parkı imareti (1860'lar). Tebriz'de yıktırılan önemli yapılar arasında ise Bağ-ı Şimal'daki yapıların çoğunluğu söz konusudur. Yapıların yapılaş tarihi tam belli olmamakla birlikte mimari özellikleri dolayısıyla 1850'ler sonrasına ait oldukları yüksek olasılık taşımaktadır. Bunlar arasında İtîzâdiye Köşkü, Bağ-ı Şimal İmareti, Bağ-ı Şimal Giriş Kapısı, Eski İmaret ve Külâh Ferengi İmareti'ni söylemek mümkündür. Yapıların mimarisi hakkında detaylı bilgi için bkz. Amir Bahimasoud, a.g.e., s. 84-177; Yahya Zeka, **Tarikhche-e Sakhtemanha-e Ark-e Saltanati-e Tehran ve Rahnama-e Kakh-e Golestan** (Tahran Erk Saltanat Binalarının Tarihçesi ve Gülistan Köşkü'nün Kılavuzu), Tahran 1970, s. 286-378; Vahid Ghobadian, a.g.e, s. 25-127.

34 Mostafa Kiani, a.g.e, s. 178.

yapılarında gerçekleştirilmiştir. Dönemin kamu yapıları dışında sayıları az olsa da özel binalarda da bu üslubun kullanıldığı görülmektedir. Bu dönemde Milli Üslup dışında Geleneksel Mimari Üslup, Avrupa Neo-Klasik Üslubu ve Modern Üslup'ta inşa edilen yapılar olsa da, konu kapsamına dahil olmadığından bu çalışmada üzerinde durulmamıştır.³⁵ Dönemin Ahemeniş-Sasani mimari canlandırmacılığının dayandığı mimari üslup yukarıda izah edildiği gibi eski Ahemeniş ve Sasani dönemi yapılarında kullanılan mimari biçimler ve süslemelerdir.³⁶ Fakat bu özellikleri Ahemeniş dönemi yapılarında sadece Persepolis kompleksinde ve Sasani dönemi yapılarında ise sadece Tak-i Kisra binasında görmek mümkündür.³⁷ Bu bağlamda, Ahemeniş-Sasani mimari canlandırmacılığının örneklerinin tamamı bu iki eserdir. Ayrıca bu canlandırmacılığın bir mimari kuramsal dayanağı bulunmamakta, tamamen Ernst Herzfeld gibi arkeologların rekonstrüksiyon çizimleri ve kazılarda bulunan kalıntılara dayanmaktadır.³⁸ Bu nedenle ne kadar “Milli Mimari” olduğu kanaatini de sorgulamak gerekmektedir. Kaçar döneminin son yıllarında etkin faaliyet gösteren Zerdüşt yatırımcıların bu canlandırmacılık üslubunun daha olgunlaşmamış şeklini uyguladıkları görülmektedir. Erbâb Keyhüsrev Şâhruh'un aracılığı ile finanse edilen Adrian Zerdüşt Ateşkedesi'nin 1914 yılında Tahran'da kamuya açıldığı bilinmektedir. Persepolis'teki sütun başlıkları ile Palladian balustradlarının taklidinin bir arada uygulanmasının, daha sonraları Pehlevi dönemi ile birlikte “Milli Mimari” olarak da adlandırılacak olan üslubun olgunlaşmamış hali olduğunu söylemek mümkündür (G. 1).



G. 1. (Solda) Adrian Ateşkedesi (1914) Genel Görünüşü ve (Sağda) Cephesinde Kullanılan Furuher Simgesi (Arash Kazemivand Niar) Mimar: Anonim (Vahid Ghobadian, a.g.e)

Ahemeniş-Sâsâni canlandırmacılığına dayalı “Milli Mimari” üslubu adı altında üretilen mimari eserlerin niteliği bazı araştırmacılar tarafından sınıflandırılmıştır. Parviz Rajabi bu canlandırmacılığı “1. Mimari hizmetinde kullanılan Ahemeniş/Sasani mi-

35 Detaylı bilgi için bkz. Vahid Ghobadian, a.g.e., s. 125-199; Amir Banimasoud, a.g.e., s. 190-261; Eskandar Mokhtari Taleghani, **Miras-e Me'mari-e Modern-e Iran** (İran'ın Modern Mimari Mirası), Tahran 2017, s. 63-124; Mostafa Kiani, a.g.e., s. 233-256.

36 Vahid Ghobadian, a.g.e., s. 184; Mostafa Kiani, a.g.e., s. 251.

37 Persepolis kompleksi Farsçada Taht-i Cemşid olarak geçmektedir.

38 Örneğin Avrupa'da klasik mimari canlandırmacılığı veya Neo-Klasik mimari üslubunun dayanağı ayakta olan veya olmayan mimari eserler ile kalıntılar ve bu mimari kalıntıların özelliklerini belgeleyen Vitruvius, Alberti ve Palladio gibi yazarların mimari risale kitaplarıdır.

mari öğeleri 2. Ahemeniş/Sasani mimari öğelerinin hizmetinde olan mimari” olarak iki tarzda açıklamaktadır.³⁹ Mostafa Kiani de “1. Ahemeniş-Sasani mimarisinden esinlenerek yapılan binalar. 2. Ahemeniş-Sasani mimari simge ve öğelerinin belirgin bir şekilde dışa vurulduğu binalar” olarak sınıflar.⁴⁰ Vahid Ghobadian bu binalardaki üslupları şu şekilde iki gruba ayırır: “1. Karma şekilde farklı mimari üslupların bir arada kullanıldığı binalar (Eklektizm) 2. Ahemeniş ve Sasani mimari üsluplarının baskın ve egemen şekilde kullanıldığı binalar”.⁴¹ Amir Banimasoud, bu dönemde Ahemeniş-Sasani canlandırıcılığı tarzıyla yapılan eserleri herhangi bir alt gruba ayırmayarak, “Milli Üslup” olarak nitelendirmektedir.⁴² Bu sınıflandırmalara bakıldığında ilk iki araştırmacının vasıflandırdıkları özellikler farklı cümlelerle olsa da aynı kavrama açıklık getirmektedir. Ghobadian’ın vasıflandırdığı özelliklerin ise kavramsal açıdan açık olmadıkları için yetersiz oldukları söylenebilir. Çünkü Ahemeniş-Sasani mimari canlandırıcılığının yukarıda söylenildiği gibi tam bir kuramsal dayanağı olmadığından hangi koşulda eklektik veya saf sayılabileceğini nitelendirebilecek ölçüt bulunmamaktadır. Daha uygun bir sınıflandırma yapmak gerekirse: “1. Sasani-Ahemeniş mimarisindeki cephe öğelerinin simgesel olarak kullanıldığı binalar. 2. Sasani-Ahemeniş mimarisindeki cephe düzeninin birebir taklit edildiği binalar” şeklinde iki tanım önerilebilir.

Birinci grup yapılar arasına: Birinci Meclis Binası (1934) (G. 2), Posta İdaresi Binası (1928-1934) (G. 3), İran Dış İşleri bakanlığı Köřkü (1933-1939) (G. 4), Firüz Bahram Okulu (1930-1932) (G. 5), Zerdüşťler Ateřkedesi (1934) (G. 6), İranşehir Okulu (1934-1939) (G. 7) ve Antik İran Müzesi Binası (1934-1937) (G. 8) dahil edilebilir.



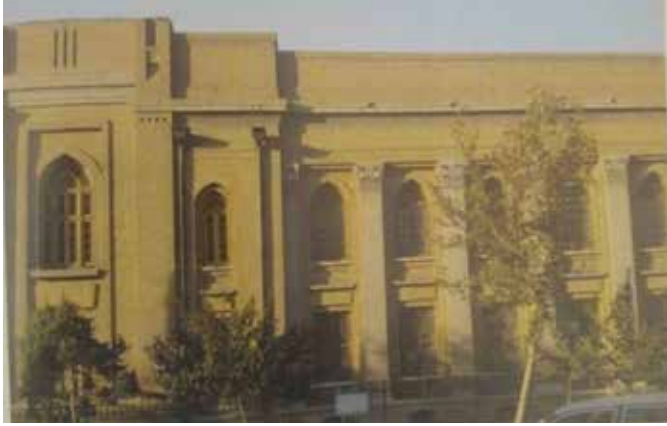
G. 2. Birinci Meclis Binası (1934) Mimar: Kerim Tâhîrzâde (Vahid Ghobadian, a.g.e)

39 Parviz Rajabi, **Me'mari-e Iran Dar Asr-e Pahlavi** (Pehlevi Döneminde İran Mimarisi), Tahran 1976, s. 55.

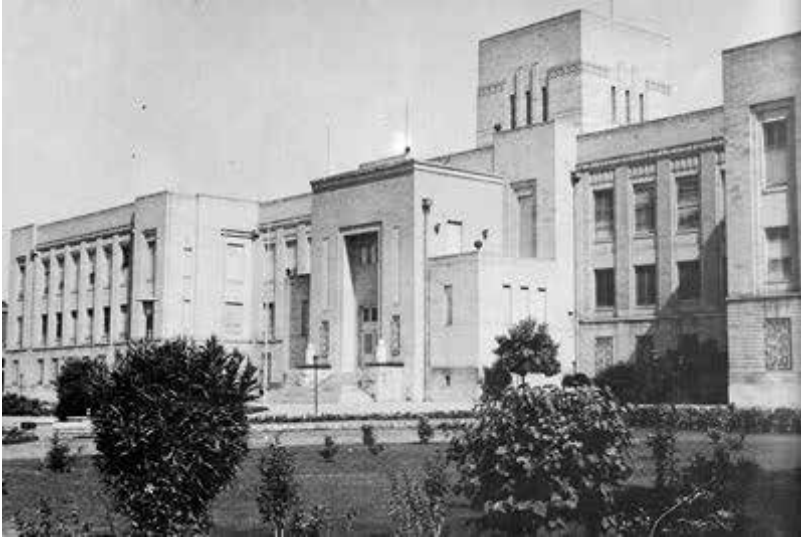
40 Mostafa Kiani, a.g.e., s. 86.

41 Vahid Ghobadian, a.g.e., s. 149-165, 183-198; Ghobadian birinci gruptan eklektik üslup, ikinci gruptan da “Milli Üslup” olarak bahsetmektedir.

42 Amir Banimasoud, a.g.e., s. 193.



G. 3. Posta İdaresi Binası (1928-34) Mimar: Nikolai Markov (Vahid Ghobadian, **a.g.e**)



G. 4. İran Dış İşleri Bakanlığı Köşkü (1933-39) Mimar: Gabiel Guevrekian (Vahid Ghobadian, **a.g.e**)



G. 5. (Solda) Firuz Bahramşah Okulu (1930-32) Genel Görünüşü ve (Sağda) Cephede Kullanılan Furuher Simgesi (Arash Kazemivand Niar) Mimar: Cafer Han Mimarbaşı (Vahid Ghobadian, a.g.e)



G. 6. (Solda) Yazd Zerdüşti Ateşkesesi (1934) Genel Görünüşü ve (Sağda) Cephesinde Kullanılan Furuher Simgesi (Arash Kazemivand Niar) Mimar: Anonim, Cemşid Emanet (Vahid Ghobadian, a.g.e)



G. 7. Yazd İranşehr Okulu (1934-39) (Arash Kazemivand Niar) Mimar: Andre Godard (Vahid Ghobadian, a.g.e)



G. 8. Antik İran Müzesi (1934-37)(Arash Kazemivand Niar) Mimar: Andre Godard (Vahid Ghobadian, a.g.e)

İkinci gruptaki binalar arasında ise: Rıza Şah Hastanesi (1928-1934) (G. 9), Enûşirevan Okulu (1934-1936) (G. 10), Firdevsi'nin Mezarı (1929-1934) (G. 11), Şehrbâni Köşkü (1932-1936) (G. 12), İran Milli Bankası merkez binası (1933-1936) (G. 13), Derbend Karakolu (1936) (G. 14) ve Ferş Binası'nı (1926) (G. 15) saymak mümkündür.⁴³

⁴³ Şehrbâni Köşkü şimdi İran İslam Cumhuriyeti Dış İşleri Bakanlığı binası olarak kullanılmaktadır.



G. 9. Rıza Şah Hastanesi, Mimar: Kerim Tâhîrzâde (Vahid Ghobadian, a.g.e)



G. 10. Enûşîrevan Okulu (1934-36), (Arash Kazemivand Niar) Mimar: Gabiel Guevrekian (Vahid Ghobadian, a.g.e)



G. 11. Firdevsi'nin Mezarı (1929-34) (Arash Kazemivand Niar), Mimar: Kerim Tâhîrzâde (Vahid Ghobadian, **a.g.e**)



G. 12. (Solda) Şehrbâni Kōşkū (1932-36) (Şimdi Dış İşleri Bakanlığı Binası) Giriş Bölümü Görünüşü ve (Sağda) Cephesinde Kullanılan Furuher Simgesi (Arash Kazemivand Niar), Mimar: Gabel Guevrekian (Vahid Ghobadian, **a.g.e**)



G. 13. (Solda) İran Milli Bankası Merkez Şubesi (1933-36) Genel Görünüşü ve (Solda) Cephesinde Kullanılan Furuher Simgesi (Arash Kazemivand Niar), Mimar: Heinrich (Vahid Ghobadian, **a.g.e**)



G. 14. Derbend Karakolu (1936) Giriş Bölümü Görünüşü ve Cephedeki Furuher Simgesi (Arash Kazemivand Niar) Mimar: Anonim



G. 15. Ferş (Halı) Binası (1926) (Vahid Ghobadian, a.g.e), Mimar: Anonim

Bu binalar, cephe süslemesi dışında işlevsellik ve genel mimari kütle açısından döneminin Almanya Weimar-Nazi ve İtalya Faşist mimarisi ile büyük benzerlik göstermektedirler.⁴⁴ Bu yapıların genel mimari özelliklerini aşağıdaki başlıklarla özetlemek mümkündür :

1. Platform üzerinde yapılan yüksek binalar
2. Cephe süslemelerinde Ahameniş ve Sasani mimari süs elemanlarının kullanımı
3. Zerdüş Tanrısı (Furuher) simgesinin kullanılması (hepsinde değil)
4. Dışa dönüklülük
5. Simetrik cephe düzeni ve merkez aksta giriş bölümünün konumlandırılması
6. Simetrik plan
7. Giriş bölümünde geniş peristiller, yüksek sütunlar ve geniş giriş merdivenleri
8. Ahameniş ve Sasani heykel ve kabartmalarının kullanılması
9. Yarım daire, sivri ve eliptik kemer düzeni
10. Geniş ve süreklilik gösteren ufuk çizgisi ve alınlığın bina boyunca devamlılığı
11. Cephede taş ve tuğla malzemesinin kullanımı
12. Kıрма ve eğik çatı biçimleri

Sonuç

1926 yılında Rıza Han'ın tahta çıkmasıyla birlikte İran'da kurulan Pehlevi devletinde, yeni İran ulus-devlet inşasına yönelik ciddi girişimlerde bulunulmuştur. Bu girişimlerdeki değerler sisteminin kuramcıları tarafından uygulanan politikalar neticesinde, İran'da yeni kurulmakta olan ulus-devlet sınırları içerisinde olan halkın belleği, tarihsel kimliği ve görüntüsü sistematik bir şekilde değiştirilmiş, çevresindeki komşu ülkeleri ile iletişim bağları koparılarak "bölgenin ötekisi" haline gelmiştir. Bu ötekileştirme ve bellek yıkımı bütün sahalarda olduğu gibi, mimaride de kendini göstermektedir. Bu dönemde uygulanmaya başlanan İran'ın İslamiyet öncesi münferit Ahameniş-Sasani mimari yapılarındaki unsurlarının canlandırıcılığı, bu dönemden önceki Kaçar devrinin binalarının yıkıtılması ile gerçekleştirilmiştir. Canlandırıcılık olgusu o devirde inşa edilmekte olan diğer ulus-devletlerde olduğu gibi normal görünse de, sorun canlandırılan mimari üslubun niteliğidir. Öyle ki İran'da İslamiyet sonrası Selçuklular ile başlayan ve Kaçarlara kadar devam eden bir mimari gelenek söz konusuysen, bu dönemde bütün bu mimari devirler yok sayılarak, halka, halkın inancına, kültürüne ve belleğine yabancı, çoktan unutulmuş tarihi bir dönemden devşirilmiş bir üslubun yapay canlandırılması söz konusu olmuştur. Canlandırılan mimari üslupta daha yakın ve içinde yaşanılan kültüre yani Selçuklu, Timurlu, Safevi ve Kaçar dönemlerine ait mimari özellikler dışlanmıştır. Görünen o ki Birinci Pehlevi saltanatının kuruluş felsefesi açısından İran'ın son bin yılı görmezden gelinerek, mimari kimlik âmirâne bir şekilde değiştirilmeye çalışılmıştır.

⁴⁴ Bu esinlenmenin en önemli nedenlerinden biri de, bu dönemde çok sayıda Alman mühendis ve şirketlerinin gösterdiği etkin faaliyetlerdir. Bkz. Banimasoud, a.g.e., s. 201.

Kaynakça/References

- ABRAHAMIAN, Ervand, **Tarikh-e Iran-e Modern (Modern İnan'ın Tarihi)** (Far.), Nashr-e Ney, Tahran 2010.
- ALIZADEH, Mohammad Ali, "Naghsh-e Egtesadi va Siyasi-e Jame-ye Zartoshtian Dar Tahavvolat-e Doran-e Mashrouteh Ta Pahlavi-e Avval" (Meşrutiyet Devrinden Birinci Pehlevi'ye Kadar Zerdüştüler Cami'ası'nın İktisâdi ve Siyasi Rolü) (Far.), **Pajooheshname-e Tarikh Dergisi**, 2. Dönem, S. 6, Tahran 2009, s. 1-23.
- AMINI, Touraj, **The Reciprocal Discourses of The Iranian Religious Minorities and The Constitutional Revolution of 1906-1911**, (Far.), Ketap Crop Yayınları, Los Angeles 2008.
- ASHIDARI, Jahangir, **History of Pahlavi and Zoroastrians (Pehlevi Tarihi ve Zedüştüler)** (Far.), C. 1, Hookht Monthly, Tahran 1976.
- AYRUMLU, Tacülmülük, **Khaterat-e Malakeh Tajolmolook Ayramloo (Tacülmülük Ayrımlu Anıları)** (Far.), 2. Baskı, Nashr-e Beh Afarin, Tahran 2001.
- BAHROLOLUMI, Hossein, **Karname-e Anjoman-e Asar-e Melli Ez Ağâz Ta 2535 Şâhenşâhi 1311** (Başlangıçtan 2535 Şâhenşâhi'ye (yılına) Kadar Milli Eserler Kurulu'nun Karnesi), Selsele Entesharat-e Anjoman-e Asar-e Melli, Tahran 1976.
- BANIMASOUD, Amir, **Me'mari-e Mo'aser-e İnan** (İnan Çağdaş Mimarisi), Honar-e Me'mari Yayınları, Tahran 2015.
- BLENCH, R. M, **Archaeology and Language: Methods and Issues**. A Companion To Archaeology, London 2004.
- BUDIL, Ivo, **Arthur Gobineau and Greece. A View of a Man of Letters and Diplomat**, Prague Papers on the History of International Relations, Prague 2008.
- COMTE DE GOBINEAU, Arthur, **The Inequality of Human Races**. GP Putnam's Sons, 1915.
- DELDAM, Eskandar, **Zendegi'e Por Majera'e Reza Khan** (Rıza Han'ın Macera Dolu Yaşamı), Nashr-e Gholfam, Tahran 1992.
- DOWLATABÂDI, Yahya, **Hayat-e Yahya (Yahya'nın Hayâtı)**, 4. cilt, Entesharat-e Attar, Tahran 1983.
- D'SOUZA, D, "Is Racism a Western Idea?" **The American Scholar**, Vol. 64, No.4, Washington D. C., Autumn 1995, pp. 517-539.
- Ernst Herzfeld and The Development of Near Eastern Studies, 1900-1950**. Eds. Ann Clyburn Gunter, Stefan R. Hauser, Brill 2005.
- GHOBADIAN, Vahid, **Styles & Concepts in Iranian Contemporary Architecture** (İnan Çağdaş Mimarisi'nin Üslup ve Kavramları), 3. Baskı, Elm-e Me'mar Yayınları, Tahran 2015.
- GODARD, A, **L'art de l'İnan** (Vol. 1). Arthaud 1962.
- GODARD, A, **Athar-e İnan 1-2** (Far.), Astan-e Ghods-e Razavi Yayınları, Mashhad 1992.
- GODARD, A, **Athar-e İnan 3-4** (Far.), Astan-e Ghods-e Razavi Yayınları, Mashhad 1992.
- HADJI AKBARI, Mojgan, "Vâkâvi-e Naghsh-e Zartoshtian Dar Egtesâd-e Dore-e Qâjâriye Bâ Tâ'kid Bar Tejaratkhaneha-e Zartoshti" (Zerdüşt Ticaret Şirketleri Önderliğinde Zerdüştlerin Kaçar Dönemi Ekonomisine Etkilerinin İrdelenmesi) (Far.), **Tarikh-e Nev Dergisi**, S. 11, s. 2-28, 2015.
- HEDAYAT, Mehdiğholi, **Memories and Dangers (Khaterar va Khatarat)** (Hatıralar ve Tehlike-ler) (Far.), Zavar Publications, Tahran 1965.

- HEIDARI, Asghar, “Karname-e Arthur Upham Pope, Iran Shenaseh-e Amrikâ’i” (Amerikalı İraşnas, Arthur Upham Pope’un Karnesi), **Panezdah-e Khordad Üç Aylık Dergi**, S. 28, Tahran 2011.
- KASRAVI, Ahmad, **Tarikh-e Mashrute-e Iran** (İran’ın Meşrutiyet Tarihi) (Far.), 15. baskı, Amir Kabir, Tahran 1990.
- KIANI, Mostafa, **Me’mari-e Dowre-e Avval-e Pahlavi** (Birinci Pehlevi Devri Mimarisi) (Far.), 3. Baskı, Nashr-e Shahr Yayınları, Tahran 2014.
- MALCOLM, J, **The History of Persia, From The Most Early Period to The Present Time: Containing an Account of The Religion, Government, Usages and Character of The Inhabitants of That Kingdom**, Vol. 1& 2, J. Murray, Oriental Institute Library, Oxford University, London 1952.
- MAHMOUD, Mahmoud, **Tarikh-e Ravabet-e Siyasi-e Iran Va İngiliz** (İran İle İngiltere Arasındaki Siyasi İlişkiler Tarihi), 8 cilt, (Far.), Eqbal Yayınları, Tahran 1974.
- MOKHTARI TALEGHANI, Eskandar, **Miras-e Me’mari-e Modern-e Iran** (İran’ın Modern Mimari Mirası), 2. baskı, Daftar-e Pajouhesh’ha-e Farhangi, Tahran 2017.
- MEHDIZADEH, Sara; HANACHEE, Pirooz, “The Role of Western Archaeologists and Architects in Restoration of Historical Buildings during the Pahlavi Era, Iran (1925-1979)” (Far.), **Honar-Ha-Ye-Ziba-Memari-Va-Shahrsazi Dergisi**, S. 3, Tahran 2016, s. 5-14.
- PALSETIA, J. S, **The Parsis of India: Preservation of Identity in Bombay City**, Vol. 17, Brill, Leiden, Boston, Köln 2001.
- RAJABI, Parviz, **Me’mari-e Iran Dar Asr-e Pahlavi** (Pehlevi Döneminde İran Mimarisi) (Far.), Daneshgah-e Melli-e Iran, Tahran 1976.
- Sabkshenâsi-e Me’mâri-e Iran** (İran Mimarisinin Biçembilimi) (Far.), Ed. Mohammad Karim Pirnia, Gholamhossein Me’marian, Nashr-e Soroush-e Danesh, Tahran 2009.
- SHAHBAZI, Abdollah, (2000). “İranoloji, Ari’cilik ve Tarih Yazımı”, (söyleşi), **Entekhab Gazetesi**, Sayı: 17 ve 21, Nisan 2000 (Farvardin 1379), Tahran 2000.
- SHAHBAZI, Abdollah, **Zohoor ve Soghoot-e Saltanat-e Pahlavi: Khaterar-e Arteshbod Fardoust** (Pehlevi Saltanatı’nın Ortaya Çıkışı ve Düşüşü: Mareşal Fardoust’un Anıları) (Far.), C. 1, Entesharat-e Ettela’at, Tahran 2008.
- SHAHBAZI, Abdollah, **Zohoor ve Soghoot-e Saltanat-e Pahlavi** (Pehlevi Saltanatı’nın Ortaya Çıkışı ve Düşüşü) (Far.), C. 2, Entesharat-e Ettela’at, Tahran 2007.
- SÜMER, Faruk. “Kaçarlar”, **İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 24, Türkiye Diyanet Vakfı, 2012, s. 51.
- The Variegated Plumage: Encounters With Indian Philosophy (A Commemoration Volume in Honour of Pandit Jankinath Kaul ‘Kamal’)**, Edited by N. B. Patil and Mrinal Kaul Martand, Motilal Banarsidass Publishers, Delhi 2003.
- ZEKA, Yahya, **Tarikhche-e Sakhtemanha-e Ark-e Saltanati-e Tehran ve Rahnama-e Kakh-e Golestan** (Tahran Erk Saltanat Binalarının Tarihçesi ve Gülistan Köşkü’nün Kılavuzu) (Far.), Milli Encümen Eserleri, Tahran 1970.

Horse sacrifice in the Üzüür Gyalan Tomb: An Altai Mountain Kurgan*

Vedat Onar^{**} , Sebahattin Küçük^{***} , Dilek Olğun Erdikmen^{****} , Enkhbat Galbadrakh^{*****} ,
Ahmet Taşağıl^{*****} 

Abstract

This study evaluated the horse sacrifice results and tomb remains of the Üzüür Gylan tombs which were recovered in 2015 at a location 35 km North-West from the centre of the Mönkhairhan province of Hovd in western Mongolia.

A woman's corpse buried with her clothing, some goods for daily life, a mummified horse skeleton and its harness as well as sheep remains were all recovered from a rock carved tomb. Radiocarbon dating placed the tomb as the 10th century A.D. Isotope analysis carried out on the horse showed that the horse lived in an environment comprising of C3 plantation with ample water and vegetation.

There were markings on the Frontal region of the horse's skull showing that it had been killed by being struck with a hard instrument as a sacrifice for the funeral ceremony. The tomb remains have given information about the style of living of the Altay people during the period of the 10th century A.D. and place and influence of horse in their lives.

Keywords

Horse • Kurgan • Sacrifice • Altai Mountain • Mongolia

Üzüür Gyalan Mezarında At Kurban Edilmesi: Bir Altay Dağı Kurganı

Öz

Bu çalışmada, 2015 yılında, Batı Moğolistan'ın Hovd vilayeti Mönkhairhan ilçe merkezine 35 km mesafede kuzeybatı tarafında, Altay dağlarının 2803 m yüksekliğinde keşfedilen Üzüür Gyalan mezarında at kurban edilme ve mezar bulguları değerlendirildi. Arkeologlar tarafından kaya oyuğu içerisinde bulunan bu mezarda yürütülen arkeolojik kazı çalışmaları sonucunda kıyafetleri ile gömülmüş kadın ile birlikte günlük yaşamda kullandığı malzemeler, mumifiye olmuş at iskeleti ile buna ait kuşum takımları ve bazı koyun kalıntıları tespit edildi. Mezar örneklerinden radyokarbon tarihlendirme yapıldığında, mezar dönemseller olarak MS.10 yy'a ait olduğu saptandı. İzotop analizleri, atın C3 diyet ifade edilen sulak iklim şartlarında yaşayan otlarla bu atın beslendiğini göstermekteydi. Cenaze ritüeli içinde atın kurban edildiğini gösteren, kafanın Frontal kemiği üzerinde atın öldürülmeden önce sert bir darbe ile alınına vurulduğunu gösteren bulgu bulunmaktaydı. Mezar bulguları MS. 10 yy Altay toplumunun yaşam biçimi ile bu toplumda atın yeri hakkında önemli bilgiler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler

At • Kurgan • Kurban • Altay Dağı • Moğolistan

* This study is funded and coordinated by the Turkish Cooperation and Coordination Agency (TIKA).

** **Corresponding Author:** Vedat Onar (Prof. Dr.), Istanbul University-Cerrahpaşa, Faculty of Veterinary Medicine, Department of Anatomy, Osteoarchaeology Unit, Avcılar, İstanbul, Turkey. E-mail: onar@istanbul.edu.tr

***Sebahattin Küçük (Asist. Prof. Dr.) Mimar Sinan Fine Art University, Faculty of Fine Art, İstanbul, Turkey. E-mail: sebahattin.kucuk@arkist.com

****Dilek Olğun Erdikmen (Assoc. Prof. Dr.) Istanbul University-Cerrahpaşa, Faculty of Veterinary Medicine, Department of Surgery, Avcılar, İstanbul, Turkey. E-Mail: dilekolgun@gmail.com

*****Enkhbat Galbadrakh, Director of Center of Cultural Heritage, Cultural palace F-2, Ulaanbaatar-11, Mongolia. E-Mail: enkhbat@monheritage.mn

*****Ahmet Taşağıl (Prof. Dr.) Yeditepe University, Department of History, Faculty of Arts and Sciences, Ataşehir, İstanbul, Turkey. E-mail: ahmet.tasagil@yeditepe.edu.tr

To cite this article: ONAR, Vedat; KÜÇÜK, Sebahattin; OLGUN ERDİKMEN, Dilek; GALBADRAKH, Enkhbat; TAŞAĞIL, Ahmet, "Horse sacrifice in the Üzüür Gyalan Tomb: An Altai Mountain Kurgan", *Art-Sanat, 11(Ocak 2019)*, s. 275-298. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0013>

Introduction

The Context of The Üzüür Gyalan Findings

Located in the vast and high landscape of the Eurasian continent,¹ the Altai Mountains host a wide array of archeological sites that range from the Paleolithic to Late Medieval periods.² The most significant of all of the archaeological discoveries from this region is the Scythian Frozen Tomb complex,³ which can be dated back to circa 450-250 BC and represents the apex of the Pazyryk culture.⁴ Unfavorable to agriculture, the region hosted nomadic communities of hunter-gatherer pastoralists.⁵ In the hard climatic condition of the mountains, the very same environmental factors which made life extremely challenging, helped preserve the tombs into which they were interned following the death.⁶ These are known as ‘the frozen Kurgan burials’, and in many of these burials (e.g. Berel2, Ak-Alakha, and Olon-Kurin-Gol), leaked water in the tomb accumulated and ultimately froze due to the environmental factors and preserved the entire burial materials, the dead body, garments and accessories as well as the horse harness materials.⁷ A special type of architectural feature of the burial site was also a key to these preserved conditions.⁸

Not having this unique architectural feature, the tomb that was unearthed within the borders of the Hovd province of West Mongolia, is one of the Kurgan tombs which have survived untouched until today with all of its grave goods thanks to the climatic conditions. The nomadic steppe tradition of the Altai art is seen in the entire findings of the tomb (i.e. wood, leather, textile, and mummy).⁹

The tomb was discovered in 2015, 35 kilometers to the North-West of the Mönhairhan city center in Hovd province, at 2803 meters altitude in the Altai Mountains (G. 1). The burial was completed by digging the soil to the left of a large rock in a location called Üzüür Gyalan.¹⁰ (G. 2).

1 Henri Paul Francfort, “Ancient Altai culture and its relationship to historical Asian Civilizations”, **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 35-36.

2 Vyacheslav I. Molodin, “The Frozen Scythian Burial Complexes of the Altai Mountains: Conservation and Survey Issues”, **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 25.

3 Vyacheslav I. Molodin, **Ibid**, p. 25.

4 Henri Paul Francfort, **Ibid**, p. 35-36.

5 Henri Paul Francfort, **Ibid**, p. 35-36.

6 Henri Paul Francfort, **Ibid**, p. 35-36; Vyacheslav I. Molodin, **Ibid**, p. 25; Jorge Vasquez, “Excavation and Sampling Techniques in the Frozen Tombs of Kazakhstan”, **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 67.

7 Henri-Paul Francfort, **Ibid**, p. 35-36; Hermann Parzinger, “The Scythians: Nomadic Horsemen of The Eurasian Steppe”, **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 22.

8 Vyacheslav I. Molodin, **Ibid**, p. 25.

9 Henri-Paul Francfort, **Ibid**, p. 35-36.

10 Çuluunbat Mönhbayer, “Üzüür Gyalan Rock Cemetery, Archaeological Excavation Research”, **Rock Cemetery Culture (ХАДАН ГЭРИЙН СОЁЛ)**. Eds. by S. Dagvadorj, B. Jamsranjav, E. Galbadrah, National Museum of Mongolia, Ulanbator 2017, p. 29-33.



G.1. The Location of the Üzüür Gyalan Tomb With Respect to Other Tombs.

This burial site, which is claimed to be from the Göktürk period, is located 35 kilometers to the north-west of the Mönhhairhan city center and at coordinates 48°33'33.3"N 91°28'06.4"E.

Upon excavating the rock hole (G. 2), the archeologists found a burial of a woman who was buried with her garments, some materials she had used in her daily life, a mummified skeleton of a horse along with its tack materials, and some sheep remains. The lower part of the skull, neck and back of a dried human body could easily be seen while entering into the bottom right side of the tomb.¹¹ These exposed parts were contaminated by the outside environment. The garment and felt at the back of the dead body, were eaten away by animals and – inevitably - had lost their original condition.



G.2. The Location of The Female Mummy With Horse¹²

11 Çuluunbat Mönhbayer, **Ibid**, p. 29-33

12 Çuluunbat Mönhbayer, “Üzüür Gyalan Rock Cemetery, Archaeological Excavation Research”, **Rock Ce-**

In an effort to fully recover the findings, the tomb was excavated from behind and at 1.5 meters depth, the remains of a horse skeleton, as well as the fleece, skull, and feet of a sheep were revealed. At 1.90 meters depth, there were 4 large stone slabs covering the tomb. Beneath these, were placed the body of a female individual, her belongings, as well as the harness of the horse including the bridles.¹³ The findings were brought to the Hovd museum for a detailed examination and the necessary restoration and conservation. In 2016, all of the findings from the tomb were brought to Ulan Bator from the Hovd Museum's Heritage Institute for further analysis within the framework of an agreement between the Mongolian Directorate of Cultural Heritage and TİKA. The analyses were carried out at the Directorate of Cultural Heritage of Mongolia, supervised by Veysel Çiftçi, the coordinator of the Turkish Cooperation and Coordination Agency (TİKA) in Mongolia.

Results

Radiocarbon Dating and Isotope Analyses

Nine samples, consisting of human, animal, and textile materials, were subjected to radiocarbon dating and isotope analysis. In order to cross-check the results, these samples were selected in sets of two (Table 1).

metry Culture (ХАДАН ГЭРИЙН СОЁЛ). Eds. by S. Dagvadorj, B. Jamsranjav, E. Galbadrah, National Museum of Mongolia, Ulanbator 2017, p. 31.

13 Çuluunbat Mönhbayari, *Ibid*, p. 31; Şaravdorj Enhtuya, "Registration of The Üzüür Gyalan Artifacts", **Rock Cemetery Culture (ХАДАН ГЭРИЙН СОЁЛ).** Eds. by S. Dagvadorj, B. Jamsranjav, E. Galbadrah, National Museum of Mongolia, Ulanbator 2017, p. 34-55.

Table 1. Results of Radiocarbon Dating and Isotope Analyses

Analysis	Materials	No	Conventional age	Stable isotopes & CN $\delta^{13}\text{C}(\text{‰})$	C3:-20 to -35‰ (-27) C4: -9 to -17‰ (-13)	Calibration	Cal BP	Intercept of radiocarbon age with calibration curve
ONLY ISOTOPE ANALYSIS	Horse (Bone/skin)	1		$\delta^{13}\text{C}(\text{‰})$ -26,4 $\delta^{15}\text{N}(\text{‰})$ +15,5	C3			
	Horse (Hair)	1A 2 2A		$\delta^{13}\text{C}(\text{‰})$ -21,2 $\delta^{15}\text{N}(\text{‰})$ +8,4	C3			
RADIOCARBON DATING AND ISOTOPE ANALYSIS	Sheep (Tissue)	3 3A	1100±30 BP	$\delta^{13}\text{C}(\text{‰})$ -19,2	C3	Cal AD 885 to 1015	Cal BP 1065 to 935	Cal AD 970
	Horse (Bone Collagen)	4	1120±30 BP	$\delta^{13}\text{C}(\text{‰})$ -20,6 $\delta^{15}\text{N}(\text{‰})$ +7,0 CN +3,3 Wt %C +42,02 Wt %N +14,94	C3	Cal AD 780 to 785 Cal AD 880 to 990	Cal BP 1170 to 1165 Cal BP 1170 to 960	Cal AD 900 Cal AD 925 Cal AD 945
	Textile	5 5A	1180±30 BP	$\delta^{13}\text{C}(\text{‰})$ -20,0		Cal AD 770 to 900 Cal AD 925 to 945	Cal BP 1180 to 1050 Cal BP 1025 to 1005	Cal AD 780-880
	Textile	6 6A	1000±30 BP	$\delta^{13}\text{C}(\text{‰})$ -20,0		Cal AD 990 to 1045 Cal AD 1095 to 1120 Cal AD 1140 to 1145	Cal BP 960 to 905 Cal BP 855 to 830 Cal BP 810 to 805	Cal AD 1020
	Textile	7 7A	1100±30 BP	$\delta^{13}\text{C}(\text{‰})$ -10,3		Cal AD 885 to 1015	Cal BP 1065 to 935	Cal AD 970
	Human (Hair)	8 8A	1110±30 BP	$\delta^{13}\text{C}(\text{‰})$ -18,5	C3/C4	Cal AD 885 to 995	Cal BP 1065 to 955	Cal AD 905-965
	Human (Tissue)	9 9A	1110±30 BP	$\delta^{13}\text{C}(\text{‰})$ -25,4 $\delta^{15}\text{N}(\text{‰})$ +16,7	C3	Cal AD 885 to 995	Cal BP 1065 to 955)	Cal AD 905 Cal AD 920 Cal AD 965

A general evaluation of the data obtained by the calibrated radiocarbon dating traced the findings to the 10th century AD. Both the human and horse remains showed a similar date. Although exposed to the external environment and contamination which partially caused a fluctuation in the texture, the textile materials, also showed the date traced back to 10th century AD.

Three different samples from the horse were used in the isotope analyses. When isotope C and N values were assessed, the results ranged between $\delta^{13}\text{C}$ (‰) -20.6 and -26.4 (mean -22,73), $\delta^{15}\text{N}$ (‰) +7.0 and 15.5 (mean +10.3).

Horse Stature and Morphology

The horse skeleton was mummified. Its fore and hind limbs were extended, and it was laid leftwards (G. 3 and G. 4). Buried with a simple leather halter attached to its head, the horse was covered by a layer of skin and hair (G. 3). The coat color of the horse is likely to be chestnut. It was a male horse of approximately 15 years of age (with distinct canine teeth). A close examination of the skeletal remains – especially the lack of a tuberculum pubicum dorsale in pelvis and a pit in this area – strongly suggested that it had been castrated.



G. 3. The Üzüür Gyalan Horse from The Hovd Province, Mongolia (Picture from: V. Onar)



G. 4. The Leather Bridle of The Üzüür Gyalan Horse. A. *In situ* Skull, B. Skull After Being Cleaned (A: Picture From Ç. Mönhbayar, B: Picture From: V. Onar)

It was observed that the horse had no discernible pathology (except for its front metacarpal, and its dental and skeletal structure were in good condition. As a result of the ossification of the ligamentum interosseum, it was determined that a bone fusion occurred between Mc2 and Mc3 in the left metacarpal. However, fusion did not take place between Mc4 and Mc3 (G. 5). A similar condition could be observed in the right metatarsal. While the ligamentum interosseum between Mt2 and Mt3 was ossified, no trace of pathology could be discerned between Mt4 and Mt3. Each piece of data suggested the existence of medial splints in both the fore and hind metapodials.



G.5. Left Metacarpus. Arrows: The Ossification of The Lig. Interosseum (Picture from: V. Onar)

An examination on the skeleton revealed that the legs of the horse lacked some bones in the extremities. It seems likely that these bones went missing either during the excavation or when the Üzüür Gyalan tomb findings were being transferred from the Hovd province to Ulan Bator.

Measurements were taken from all possible bones suitable for osteometric measurement. The measurements are presented in tables 2 and 3. Some mummified tissues are still present on the horse skeleton, however, so as not to damage them, it was not possible to take measurements from some of the bones.

Table 2. Osteometric Measurements of The Üzüür Gyalan Horse

Bone	Side	GL	GH	GB	GLC	GLI	L1	DC	Bp	Dp	SD	Bd	Dd
Coxae	Total	417.62											
Femur	right										43.29	97.28	
	left	396.68			354.54			57.98	125.79		41.66	97.82	
Tibia	right	352.92					321.32		103.41		40.53	76.02	45.04
	left	355.32					323.20		100.90			75.4	45.37
Patella	left	71.73		70.85									
Calcaneus	right	108.97		54.24									
	left	108.65		54.27									
Astragalus	right		59.61	64.93									
	left		60.48	64.27									
Metacarpus	left	225.00*									34.71	49.26	
Metatarsus	right	265.32				261.11	258.04		50.53	43.76	31.22	50.77	39.30
	left	264.14				260.05	256.87		49.45	44.79	30.96	50.03	39.57
Phalanx I (P)	right	84.67							58.98	38.17	33.08	46.39	
Phalanx II (P)	right	49.95							53.07	33.40	44.26	48.86	
Phalanx II (A)	right								53.84	32.95			
	left								53.68	32.76			
Phalanx III (A)	left	81.89		77.18									

Table 3. Osteometric Measurements of The Üzüür Gyalan Horse (continued)

Bone	Side	DD	LmT	BFp	BFd	LA	LAR	LS	SB	LFo	GBA	GBTi	SBI
Coxae						68.73	60.05	181.09	30.57	65.39	219.69	207.86	110.40
Femur	right												
	left												
Tibia	right												
	left												
Patella	left												
Calcaneus	right												
	left												
Astragalus	right		58.96		53.13								
	left		60.65		52.32								
Metacarpus	left	20.73											
Metatarsus	right	25.04											
	left	24.93											
Phalanx I (P)	right			53.73	42.63								
Phalanx II (P)	right			46.14									
Phalanx II (A)	right			47.73									
	left			47.40									

Osteometric Measurements¹⁴:

GL-greatest length; GH-greatest height; GB-greatest breadth; GLC-greatest length from caput femoris; GL1-greatest length of the lateral part; L1-lateral length on the outer side; DC-greatest depth of the caput femoris; Bp-breadth of the proximal end; Dp-depth of the proximal end; SD-smallest breadth of the diaphysis; Bd-breadth of the distal end; Dd-depth of the distal end; DD-depth of the diaphysis; LmT-length of the medial part of the trochlea tali; Bfp-breadth of the facies articularis proximalis; BFd-breadth of the facies articularis distalis; LA-length of the acetabulum including the lip; LAR-length of the acetabulum on the rim; LS-length of the symphysis; SB-smallest breadth of the shaft of ilium; LFo-inner length of the foramen obturatum; GBA-greatest breadth across the acetabula; GBTi-greatest breadth across the tuber ischadica; SBI-smallest breadth across the bodies of the ischia.

The average withers height of the Üzüür Gyalan horse was estimated to be 1.39 m. This suggests it to be a medium size horse in comparison to modern data.¹⁵ Assessed by metacarpal and metatarsal slenderness indices (SD/GL*100), the horse proved to have a typological structure that ranged from slightly slender legged to slender legged (Tables 4 and 5).

Table 4. Estimated Withers Height by Long Bone Measurements

Bone	Withers height (According to the May' coefficients) ¹
mur	1.39
Tibia	1.40
Metacarpus	1.37
Metatarsus	1.39
Mean	1.39

Table 5. Metapodial Indices of The Üzüür Gyalan Horse

Reference	Breed	Withers heights	Metacarpal*			Metatarsal*		
			SD/GL	BP/GL	Bd/GL	SD/GL	BP/GL	Bd/GL
Üzüür Gyalan	Pony	1.39	15.43 Slightly slender legged	-	21.89	11.74 Slender legged	18.88	19.04

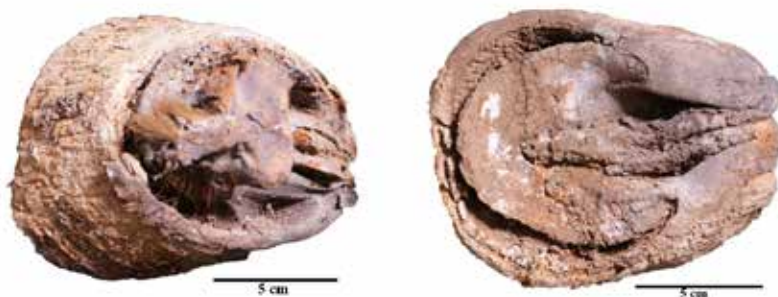
*:Index value was measured as *100

14 Angela von den Driesch, "A Guide to the Measurement of the Animal Bones from Archaeological Sites", Peabody Museum Bulletin 1, Massachusetts 1976.

15 V.O. Vitt, "Die Pferde der Kurgane von Pasyryk (Russisch)", Sovjetskaja Arch., Moskau, I.16, 1952, p.163-205.

The Mt/F*100 index,¹⁶ which is deemed indicative of Paleo-environmental changes, could be determined by the measurements of the Üzüür Gyalan horse's left femur and left metatarsal bones alone and yielded a value of 66.59.

An examination of its right anterior hoof (*capsula ungulae*) suggested that the horse had never been shod in its lifetime (G. 6). The hoof's maximum width was 104.71 mm, and its maximum length was 136.27.



G. 6. The Right Fore Hoof (*capsula ungulae*) of The Üzüür Gyalan Horse With Bones (*phalanges*) (Picture From: V. Onar)

A preliminary morphological evaluation of the horse skeleton revealed that its inner organs had not been removed before it was placed into the tomb. Due to the Üzüür Gyalan rock tomb's exposure to the external environment from the bottom and the resulting contamination,¹⁷ and a large amounts of rodent feces being found on the skeleton as well as in all the cavities of the horse body suggests that some parts of its body had been consumed by rodents.

To determine the horse's cause of death, all its body parts were subjected to radiographic scanning by utilizing an X-ray device with DR system and a flat panel detector (G. 7).

16 N. Bourova, "Horse Remains From The Arzhan-1 and Arzhan-2 Scythian Monuments", **Impact of the Environment on Human Migration in Eurasia**, Eds. by E.M. Scott, A.Y. Alekseev, G. Zaitseva, Dordrecht 2005, p. 329.

17 Çuluunbat Mönhbayar, "Üzüür Gyalan Rock Cemetery, Archaeological Excavation Research", **Rock Cemetery Culture (ХАДАН ГЭРИЙН СОЁЛ)**, Eds. by S. Dagvadorj, B. Jamsranjav, E. Galbadrah, National Museum of Mongolia, Ulanbator 2017, p. 29-33.



G.7. Radiographic Shots (Picture from: V. Onar)

An evaluation of the radiographs indicated a pre-mortem fracture in the forehead section (frontal area) of the horse's skull (G. 8). The horse's (frontal) data strongly suggested that it suffered a hard blow to its forehead right before its death. Given that its entire body was covered with mummified skin, the collapse in the horse's forehead was not visible to the naked eye and could only be detected through radiographic scanning.



G. 8. The Radiograph of The Üzüür Gyalan Horse Skull and Its Depressed Broken Part (arrow)
(Picture From: V. Onar)

The Harness Remains of The Horse

Along with the horse skeleton, the Üzüür Gyalan tomb contained a saddle and a set of bit with bridles (G. 9). Consisting of a browband and noseband, the bridles were made of leather, which partially featured metal ornaments. The snaffle-bit of the bridle was made with a twisted iron part - not a curb bit – rather a corkscrew (twisted)-shaped bridle that was used to control horses of calm temperament. To the right and left of the bit, there were check-pieces made of bone. There was neither a chin strap nor a curb chain. The joints of the bridle featured metal reliefs resembling flowers.



G. 9. The Horse Harness (left: bridle; right: saddle) (Picture from: S. Küçük)

The saddle is supported by wooden material that made it more conducive for riding than for using the horse for transport and labor. The stirrups are made of metal and tied up with a strap made of leather. Supported by wood, the front of the straps stands higher than the rear side. The metal stirrups to the left and right side of the saddle are approximately 14 cm long.¹⁸

Discussion

The high altitude of the Üzüür Gyalan Tomb at 2803 m has not only served well for its preservation by natural causes but also prevented it from being plundered, despite the tomb's exposure to the surrounding area.¹⁹ In most cases of frozen Kurgan tombs²⁰, the hard climate conditions in the Altai Mountains²¹ have helped preserve the tomb with all its contents: Body, garments, accessories, horse skeleton and horse

18 Şaravdorj Enhtuya, "Registration of The Üzüür Gyalan Artifacts", **Rock Cemetery Culture (ХАДАН ГЭРИЙН СОЁЛ)**. Eds. by S. Dagvadorj, B. Jamsranjav, E. Galbadrah, National Museum of Mongolia, Ulanbator 2017, p. 34-55.

19 Çuluunbat Mönhbayar, "Üzüür Gyalan Rock Cemetery, Archaeological Excavation Research", **Rock Cemetery Culture (ХАДАН ГЭРИЙН СОЁЛ)**. Eds. by S. Dagvadorj, B. Jamsranjav, E. Galbadrah, National Museum of Mongolia, Ulanbator 2017, p. 29-33.

20 Henri Paul Francfort, "Ancient Altai Culture and Its Relationship to Historical Asian Civilizations", **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 36; Hermann Parzinger, "The Scythians: Nomadic Horsemen of The Eurasian Steppe", **Preservation of the Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 22.

21 Henri Paul Francfort, **Ibid**, p. 36; Vyacheslav I. Molodin, "The Frozen Scythian Burial Complexes of The Altai Mountains: Conservation and Survey Issues", **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 25; Jorge Vasquez, "Excavation and Sampling Techniques in The Frozen Tombs of Kazakhstan", **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 67.

tack. The findings obtained from this tomb provide researchers with significant information about the Altai people of 10th century AD, their lives, horses and horse sacrifice rituals among many other burial customs.²²

Besides providing the meat, milk, hide, and manure as a farm animal,²³ horses served as one of the most vital means of transport for people.²⁴ They allowed people to develop both in farming and transportation,²⁵ as well as playing a significant role in mobile pastoralism.²⁶ Mongolian shepherds prevented overgrazing by moving from one place to another with only the help of their horses.²⁷

While the role of horse in human-horse relationships is often straightforward, it sometimes elicits more attention. Burial findings, in particular, can shed new light on this relationship. The features of the well-preserved horse tack equipment, saddle, and bridle materials²⁸ from Kurgans such as Pazyryk, Bash Adar, and Ak-Alakha 3, for instance, supply researchers detailed information about how horses were used. Moreover, the paleo-pathologic clues from the horse skeletons in these tombs can potentially supply evidence to illustrate how these animals were exploited by humans.²⁹

Towards the end of the Bronze Age (1300-700 B.C.), the ritual of horse sacrifice in many Kurgans (e.g. Deer Stone-Khirigsuur, Pazyryk, Berel)³⁰ are encountered from the archaeological evidence of horseback riding nomads in the eastern Eurasian steppes.³¹

22 Vyacheslav I. Molodin, *Ibid*, p. 25

23 William Taylor, 2017. "Horse Demography and Use in Bronze Age Mongolia", *Quaternary International*, V. 436, Part A., 2017, p. 270-282.

24 Bat-Ochir Bold, *Equus Mongolica*, Reykjavik 2012.

25 Ann T. Bowling, Anatoly Ruvinsky, "Genetic Aspects of Domestication, Breeds and Their Origins", *The Genetics of Horse*, Eds. by A.T. Bowling, A. Ruvinsky, Cabi Publishing, U.K. 2000, p. 31-32.

26 William Taylor, *Ibid*, p. 270-282.

27 Clyde E. Goulden, Banzragch Nandintsetseg, Lkhagva Ariuntsetseg, "The Geology, Climate and Ecology of Mongolia", *Mapping Mongolia: Situating Mongolia in The World From Geologic Time to The Present*, Ed. by P. Sabloff, Philadelphia 2011, p. 87-103.

28 Sergei I. Rudenko, *Frozen Tombs of Siberia: The Pazyryk Burials of Iron-Age Horsemen*, Berley, 1970; Marsha A. Levine, Geoff N. Bailey, Katherine E. Whitwell, Leo B. Jeffcott, "Paleopathology and Horse Domestication: The Case of Some Iron Age Horses From The Altai Mountains, Siberia", *Human Ecodynamics. Symposia of The Association for Environmental Archaeology*, Eds. by G. Bailey, R. Charles, N. Winders, York 2000, p. 123-133.

29 Marsha A. Levine, Geoff N. Bailey, Katherine E. Whitwell, Leo B. Jeffcott, "Paleopathology and Horse Domestication: The Case of Some Iron Age Horses From The Altai Mountains, Siberia", *Human Ecodynamics. Symposia of The Association for Environmental Archaeology*, Eds. by G. Bailey, R. Charles, N. Winders, York 2000, p. 123.

30 William Timothy T. Taylor, Jamsranjav Bayarsaikhan, Tumurbaatar Tuvshinjargal, "Equine Cranial Morphology and The Identification of Riding and Chariotry in Late Bronze Age Mongolia", *Antiquity*, V. 89, I.346, 2015, p. 854-871; Sergei I. Rudenko, *Frozen Tombs of Siberia: The Pazyryk Burials of Iron-Age Horsemen*, Berley, 1970; Sebastien Lepetz, "Horse Sacrifice in a Pazyryk Culture Kurgan: The Princely Tomb of Berel"(Kazakhstan). Selection Criteria and Slaughter Procedures", *Anthropozoologica*, V.48, I.2, 2013, p. 309-321.

31 William Timothy T. Taylor, Jamsranjav Bayarsaikhan, Tumurbaatar Tuvshinjargal, *Ibid*, p. 854.

Radiocarbon dating of the Üzüür Gyalan tomb remains yielded evidence that significantly diverged from the Scythian tombs.³² It was striking that none of the animal motifs³³ on the carved wood pieces were seen in the horse tack equipment, ornaments, or even in the garments of the Pazyryk Scythian culture, which are also usually carved onto the Ibex masks³⁴ placed on the head of the horse in the ceremonial rituals that were peculiar to the kurgans of the Pazyryk culture were found in this tomb. However, the radiocarbon dates from the Üzüür Gyalan tomb represent a time period different from the Pazyryk Scythian culture.

The Altai Mountains host archaeological sites of immense richness.³⁵ Many sites from the Paleolithic to the Medieval Ages have been discovered here. However, the Scythian frozen tomb complexes of the Pazyryk culture are considered the most significant of all.³⁶ It is, however, a well-established fact that the Kirghiz culture coexisted with the Scythians in the Altai.³⁷ Unlike other tribes of the Kirghiz period (i.e., the Strostki), Turkic tribes lived in the mountainous regions of the Altai and interacted with the Kirghiz around 9-10 centuries AD.³⁸ The shape and manufacturing features of the bridles discovered in the Üzüür Gyalan tomb are very similar to those of the Kurgan 13 among the Yenisei Kirghiz kurgans³⁹ (G. 10). The bit has a folding pivot, its interior ends are hook shaped and the exterior ends are formed in a figure of 8. The bit closely resembles the Kirghiz bit with its figure of 8 exterior ends. As well as the radiocarbon dating, it is significant that this kind of bit has been reported⁴⁰ in many of the early Middle Age (9-10th century AD) archaeological sites in Altai, Tuva, Khakassia, and Eastern Kazakhstan, which also corresponds to the historical period of the Üzüür Gyalan Tomb.

32 Vyacheslav I. Molodin, “The Frozen Scythian Burial Complexes of The Altai Mountains: Conservation and Survey Issues”, **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 25; Hermann Parzinger, “The Scythians: Nomadic Horsemen of The Eurasian Steppe”, **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 19-24; Sergei I. Rudenko, *Ibid.*, p.13-44.

33 Fredrik T. Hiebert, “Pazyryk Chronology and Early Horse Nomads Reconsidered”, **Bulletin of The Asia Institute, New Series**, V. 6, 1992, p. 122; Hermann Parzinger, *Ibid.*, p. 22.

34 Henri Paul Francfort, “Ancient Altai Culture and Its Relationship to Historical Asian Civilizations”, **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 36; Sebastien Lepetz, 2013, *Ibid.*, p. 318; Sergei I. Rudenko, *Ibid.*, p. 179-184; Jorge Vasquez, “Excavation and Sampling Techniques in The Frozen Tombs of Kazakhstan”, **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 68.

35 Vyacheslav I. Molodin, “The Frozen Scythian Burial Complexes of The Altai Mountains: Conservation and Survey Issues”, **Preservation of The Frozen Tombs of the Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 25.

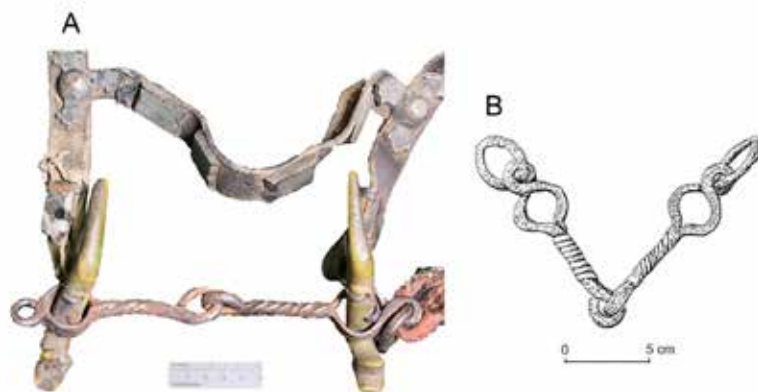
36 Vyacheslav I. Molodin, *Ibid.*, p. 25; Hermann Parzinger, “The Scythians: Nomadic Horsemen of The Eurasian Steppe”, **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 22.

37 Petry K. Dashkovskiy, “Kurgans of The Yenisei Kyrgyz at The Chineta II Burial Ground in The Altai”, **Archaeology Ethnology and Anthropology of Eurasia**, V. 42, I. 2, 2014, p. 86.

38 Petry K. Dashkovskiy, *Ibid.*, p. 86.

39 Petry K. Dashkovskiy, *Ibid.*, p. 86

40 Petry K. Dashkovskiy, *Ibid.*, p. 86



G. 10. A Comparison of The Horse Bridle From Üzüür Gyalan Tomb. A. Üzüür Gyalan Horse Bridle (Picture From: V. Onar), B. Horse Bridle of The Kirghız period⁴¹

The bridle found in the Üzüür Gyalan tomb had features that differed from all Altai Pazyryk bridles. While none of the Altai Pazyryk bridles had no straps at the chin or across the forehead,⁴² the bridle of the Üzüür Gyalan horse featured a forehead strap. The straps under the horse's neck likely allowed the rider to halt the horse and could be tied up behind the ears. It was observed that the halter and the snaffle-bit of the Üzüür Gyalan horse are similar to those of the Turkic period;⁴³ however, it is worth noting that they also resemble the bridles of the Kirghız period. Besides the bridle in the tomb, the horse also had a simple and coarse leather bridle that was tied up with a knot known as “Buihin dör”.⁴⁴ Notwithstanding that the majority of organic materials are unlikely to be preserved in archaeological contexts;⁴⁵ the abovementioned leather halter was placed on the horse's head at burial.

It was observed that the mummified human body found in the Üzüür Gyalan Tomb belonged to a 30-40 year old woman (personal communication with anthropologist Yasemin Yılmaz, 2016; personal communication). The architectural style of the tomb, however, does not reflect the distinct architecture of the Eurasian steppe

41 Petry K. Dashkovskiy, *Ibid*, p. 84, fig. 5

42 Sergei I. Rudenko, *Frozen Tombs of Siberia: The Pazyryk Burials of Iron-Age Horsemen*, Berley 1970, p. 120.

43 Çuluunbat Mönhbayar, “Üzüür Gyalan Rock Cemetery, Archaeological Excavation Research”, *Rock Cemetery Culture (ХАДАН ГЭРИЙН СОЁЛ)*. Eds. by S. Dagvadorj, B. Jamsranjav, E. Galbadrah, National Museum of Mongolia, Ulanbator 2017, p. 29-33.

44 Gayabazar Pürevdorj, “The Historical Ethnic Origin of The Üzüür Gyalan Monument”, *Rock Cemetery Culture (ХАДАН ГЭРИЙН СОЁЛ)*. Eds. by S. Dagvadorj, B. Jamsranjav, E. Galbadrah, National Museum of Mongolia, Ulanbator 2017, p. 59-60.

45 Sandra L.Olsen, “Early Horse Domestication on The Eurasian Steppe”, *Documenting Domestication: New Genetic and Archaeological Paradigms*, Eds. by M.A. Zeder, D.G. Bradley, E. Emshwiller, B.D. Smith, Berkeley, Los Angeles, California 2006, p. 245-269.

kurgans, especially those of at Berel, Ak-Alakha, Pazyryk, Arzhan.⁴⁶ The hole dug to the left side of a large rock suggests that the burial was a simple and straightforward event. The sacrifice of the horse, however, indicates that the tomb still experienced some traditional burial practices. The strongest evidence is that the horse was sacrificed as part of a burial ritual. This is understood from the radiographic images of a forcefully delivered strike mark on the forehead, showing that the animal suffered a hard blow to its (frontal) skull immediately before its death (G.8). However, no axe like tool, which is common in the tombs of the Pazyrk culture (i.e., Berel'),⁴⁷ has been found in Üzzür Gyalan. The radiographic images, nevertheless, suggest that the horse was sacrificed with an axe of this kind. However, because the corpse of the horse is covered with mummified skin, the skull fracture is invisible to the naked eye.

According to some researchers, Kurgan clans or families mark their land.⁴⁸ It is also striking that, in excavation culture (e.g. the Kazakhs and Kirghizs), the dead are buried only near or next to the winter grasslands.⁴⁹ The horse and sheep remains of the Üzüür Gyalan tomb provide insights about 9-10th-century burial practices. The fact that the horse and sheep wool were found in this tomb, suggests that the burial ceremony was likely performed in winter time. Moreover, the cut marks in the ear of the horses (representing ownership in the Pazyryk culture),⁵⁰ is also present in the ear of the Üzüür Gyalan horse.⁵¹ Also significant from a burial ritual perspective, is that the horse, which was approximately 15 years of age, was sacrificed as a symbolic practice⁵² to celebrate its long abiding partnership with its female owner, who is thought to have ridden this male (yet castrated) horse in her lifetime. The castration

46 Henri Paul Francfort, "Ancient Altai Culture and Its Relationship to Historical Asian Civilizations", **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 36; Hermann Parzinger, "The Scythians: Nomadic Horsemen of The Eurasian Steppe", **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, Paris 2008, p. 22; Sergei I. Rudenko, **Frozen Tombs of Siberia: The Pazyryk Burials of Iron-Age Horsemen**, Berkeley, 1970; Tsagaan Törbat, Pierre-Henri Giscard, Dunbüree Batsükh, "First Excavation of Payryk Kurgans in Mongolian Altai", **Current Archaeological Research in Mongolia**, Eds. by J. Bemmann, H. Parzinger, E. Pohl, D. Tseveendorzh, Bonn 2009, p. 221-230.

47 Sebastien Lepetz, "Horse Sacrifice in a Pazyryk Culture Kurgan: The Princely Tomb of Berel' (Kazakhstan). Selection Criteria and Slaughter Procedures", **Anthropozoologica**, V. 48, I. 2, 2013, p. 309-317, fig. 8; Sandra L. Olsen, *Ibid*, p. 259; Tsagaan Törbat, Pierre Henri Giscard, Dunbüree Batsükh, *Ibid*, p. 227, fig. 10.

48 N.V. Polosmak, **Steregushchiye Zoloto Griphy**. Novosibirsk: Nauka ("Guarding The Gold Griffins"), 1994, p. 14.

49 Sergei I. Rudenko, **Gornoaltaiskiy Nakhodka i Skify**. Moscow Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR ("Scythian Period Discoveries in The Altai Mountains"), 1952; Ludmila Koryakova, "Some Notes About the Material Culture of Eurasian Nomads", **Kurgans, Ritual Sites, and Settlements Eurasian Bronze and Iron Age**, Eds. by J. Davis-Kimball, E. M. Murphy, L. Koryakova, L. T. Yablonsky, BAR International Series 890, 2000, p. 16.

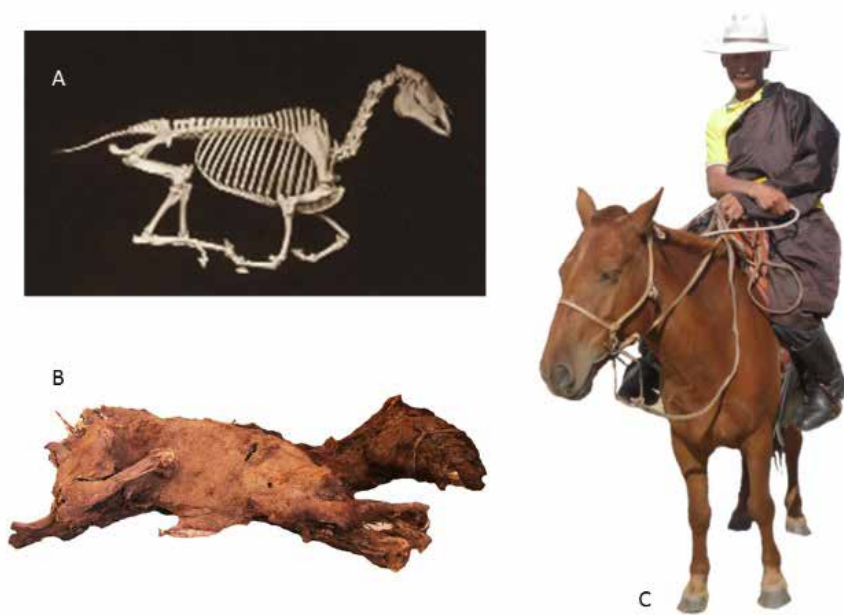
50 Fredrik T. Hiebert, "Pazyryk Chronology and Early Horse Nomads Reconsidered", **Bulletin of the Asia Institute, New Series**, V.6, 1992, p. 127.

51 Gayabazar Pürevdorj, "The Historical Ethnic Origin of The Üzüür Gyalan Monument", **Rock Cemetery Culture (ХАДАН ГЭРИЙН СОЁЛ)**, Eds. by S. Dagvadorj, B. Jamsranjav, E. Galbadrah, National Museum of Mongolia, Ulanbator 2017, p. 59-60.

52 Sebastien Lepetz, "Horse Sacrifice in a Pazyryk Culture Kurgan: The Princely Tomb of Berel' (Kazakhstan). Selection Criteria and Slaughter Procedures", **Anthropozoologica**, V.48, I.2, 2013, p. 320.

is likely to have made the temperament of horse calmer and facilitated its control, which were preferable qualities especially for a female rider. It is further important to note that this horse was barely larger than a pony, a type relatively easier to control.⁵³

The osteometric measurements of the Üzüür Gyalan horse yielded an approximate withers height of 1.39, which places it in the upper spectrum of Mongolian horses, also known as “Mongolian ponies” (G. 11). The sex (male) and castration is thought to play an important role in this. The predominant manifestation of stallions⁵⁴ in the Kurgan traditions of the Scythian Pazyry culture – Berel’, Pazyryk, Arzhan1 and 2, for instance – was also the case in the 10th century AD. The Üzüür Gyalan tomb is located in the same geographic region. However, the present day shaggy Mongol horse very closely resembles the Üzüür Gyalan horse in terms of physical features (see G. 11).



G.11. The Horse Skeleton Found in The Hovd Province of Mongolia. A. Representative Skeleton Position, B. Üzüür Gyalan Horse, C. Contemporary Mongolian Horse and Its Rider
(Picture from: V. Onar).

53 Gail Brownrigg, 2006. “Horse Control and The Bit”, **Horses and Humans: The Evolution of Human-Equine Relationships**, Eds. by S. L. Olsen, S. Grant, A.M. Choyke, L. Bartosiewicz, BAR International Series 1560, 2006, p. 167.

54 N. Bourova, “Horse Remains From The Arzhan-1 and Arzhan-2 Scythian Monuments”, **Impact of The Environment on Human Migration in Eurasia**, Eds. by E.M. Scott, A.Y. Alekseev, G. Zaitseva, Dordrecht 2004, p. 323-324; Sebastien Lepetz, **Ibid**, p. 318.

When comparing the approximate withers height of the 10th-century AD Üzüür Gyalan horse to the data of the horses found in the Kurgans of Eurasian steppes and Altai region, it was determined that their size had remained more or less unchanged since Iron Age Pazyryk culture (Table 6). Although the environmental factors may, in some cases, cause changes in the size of same horse races (e.g. as argued for the Arzhan 1 and 2 cases- according the Bourova⁵⁵), we have observed that the Üzüür Gyalan horse bears the morphological features of the local horses.

Table 6. The withers Height of The Üzüür Gyalan in Compare to The Reference Data

Bone	Withers height (According to the May' coefficients ²)						
	Üzüür Gyalan	Altai*	Pazyryk*	Berel'*	Arzhan-1*	Arzhan-2*	BTG and TSK1*
Femur	1.39	1,33	1,39	1,40	1,29	1,41	1,34
Tibia	1.40	1,36	1,42	1,41	1,31	1,42	1,36
Metacarpus	1.37	1,35	1,35	1,37	1,37	1,39	1,34
Metatarsus	1.39	1,38	1,40	1,41	1,37	1,41	1,37
Mean	1.39	1,36	1,39	1,40	1,34	1,41	1,35

*:Means Value From Francfort and Lepetz⁵⁶

The Üzüür Gyalan horse is found a little larger than a Przewalski horse if we compare the withers height and metapodial indices to the modern pony (Table 7), and stands as a medium size horse, on the upper limit of modern ponies. However, the Üzüür Gyalan horse's structure was quite solid by the racial standards of ponies, thanks to it adapting well to the environmental conditions in the Altai Mountains. Although it is logical to relate the pathological data from the metapodium to transport or riding activity, we cannot necessarily conclude that the horse was unhealthy or ill. This unshod horse manifested a medial splint caused by push-type of the foot.

55 N. Bourova, "Horse Remains From The Arzhan-1 and Arzhan-2 Scythian Monuments", **Impact of The Environment on Human Migration in Eurasia**, Eds. by E.M. Scott, A.Y. Alekseev, G. Zaitseva, Dordrecht 2004.

56 Henri Paul Francfort, Sebastien Lepetz, "Les Chevaux de Berel' (Altaï) - Chevaux Steppiques et Chevaux Achéménides: Haras et Races", **Histoire d'équidés : Des Textes, Des Images et Des Os**, Eds. by N. Boulbes, A. Gardeisen, E. Furet, (Monographies d'Archéologie Méditerranéenne), Montpellier 2010, p. 69, fig. 11.

Table 7. The Withers Height of Üzüür Gyalan Horse Compared With Other Horse Races

Reference	Breed	Withers	Metacarpal			Metatarsal			
		heights	SD/GL	BP/GL	Bd/GL	SD/GL	BP/GL	Bd/GL	
Üzüür Gyalan	Pony	1386.60	15.43	-	21.89	11.74	18.88	19.04	
From Johnstone, 2004 ³	Pony	997.78	16.45	23.09	24.43	12.04	0.00	19.76	
	Pony	1152.97	17.11	23.02	23.07	12.60	0.00	18.72	
	Pony	1367.09	15.48	23.82	22.49	12.31	18.41	18.64	
	Pony	1235.73	14.47	22.50	21.86	11.52	19.32	18.41	
	Pony Exmoor	1334.00	15.52	23.81	22.76	0.00	19.92	18.83	
	Pony Icelandic	1341.87	14.96	21.63	21.73	12.12	17.58	17.98	
	Pony Mongolian	1348.46	14.62	21.03	19.23	11.82	18.29	18.99	
	Pony Mongolian	1321.89	13.85	21.21	21.49	11.56	18.73	17.88	
	Pony Mongolian	1343.05	15.10	23.20	21.32	12.23	19.59	18.08	
	Pony New Forest	1213.49	14.79	22.00	20.42	11.50	18.67	17.96	
	Pony New Forest	1376.05	13.78	22.57	20.87	11.09	18.84	17.28	
	Pony Norwegian	1439.62				11.54	19.29	18.79	
	Pony Tonkin	1289.01	14.12	22.39	21.80	14.72	17.85	18.33	
	Pony Welsh	1187.79	13.51	22.89	21.19	20.34	19.14	18.36	
	Pony WelshA	1205.91	16.46	22.48	22.64	12.16	18.10	18.57	
		Pony Mean	1276.98	15.02	22.55	21.81	11.17	16.25	18.44
		Przewalski	1314.91	13.30	22.84	21.70	10.42	19.31	18.19
		Przewalski	1288.76	13.66	20.74	21.67	10.95	18.73	18.02
		Przewalski	1289.68	14.64	22.09	20.10	11.80	18.44	17.16
		Przewalski	1279.84	14.46	21.40	20.11	11.70	18.52	17.45
		Przewalski	1336.31	15.00	23.00	21.27	12.19	19.54	18.39
		Przewalski	1351.03	14.92	22.12	21.40	11.72	18.63	18.02
		Przewalski	1237.84	16.60	23.15	22.39	13.25	19.77	18.37
		Przewalski	1295.78	14.15	21.99	20.21	11.90	19.12	17.21
		Przewalski	1322.60	15.36	22.81	21.89	12.56	19.41	17.38
		Przewalski	1329.71	14.86	22.01	21.32	12.30	18.91	17.69
		Przewalski	1310.11	13.95	23.26	22.01	10.30	20.03	18.45
		Przewalski	1327.11	14.95	23.18	21.05	11.83	19.09	17.41
		Przewalski	1259.98	14.23	23.42	22.24	11.22	20.89	18.40
	Przewalski	1314.74	14.32	22.81	21.57	11.34	19.03	17.93	
	Przewalski	1300.96	14.76	21.95	21.71	12.06	19.39	17.67	
	Przewalski	1345.56	14.16	22.16	20.69	11.1	18.65	17.26	
	Przewalski Mean	1306.56	14.58	22.43	21.33	11.67	19.22	17.81	

The C and N values ranged between δ 13C (‰) -20.6 and -26.4 (mean -22.73), δ 15N (‰) +7.0 and 15.5 (mean +10.3). This data suggests that the horse had been nourished with CO₂-saturated grass (also known as C3 and usually found in watery climate conditions). This kind of vegetation has adapted to climate conditions with less light and less heat but with higher humidity. These values were also in line with the data obtained from a study⁵⁷ of C3 and C4 vegetation found in the inner regions

57 Chunfu Zhang, Yang Wang, Tao Deng, Xiaoming Wang, Dana Biasatti, Yingfeng Xu, Qiang Li, "C4 Expansion in The Central Inner Mongolia During The Latest Miocene and Early Pliocene", **Earth and Planetary**

of Mongolia. However, a more comprehensive study is necessary for the evaluation of $\delta^{13}\text{C}$ and $\delta^{15}\text{N}$ values.

The Mt/F*100 index,⁵⁸ which is considered to be an indicator of paleo-environmental changes and claimed to have an impact on animal size, presents a value of 66.59 to the Üzüür Gyalan horse. It was observed that this value (66.59) was lower than the Arzhan-II (mean 67.30) and Arzhan-I (71.60) values.⁵⁹ Considering the fact that humid climates produce lower indexes and higher indexes are characterized by drier climates,⁶⁰ the vegetation system seemed to correlate with the results of isotope analyses. A low Mt/F*100 index value such as 66.59 points to a relatively humid climate, which in turn, reinforces the probability that the horse had consumed C3 vegetation adapted to colder and humid climate conditions. When compared with the data from Arzhan I and II,⁶¹ Altai and Berel',⁶² our obtained data suggests at least two phases of changes in the environmental conditions with a gradual shift to a humid climate condition from the end of the Bronze Age to the 10th century AD.

In conclusion, the Üzüür Gyalan tomb provides crucial information about the customs and rituals of the 10th-century AD Altai people, especially their burial practices related to horse sacrifice. We suggest that a comprehensive research including anthropology, archeology and ethnographical approaches for the Üzüür Gyalan tomb, also known as the “female mummy with horse”, will help better understand the significance of the tomb in the Altai culture.

Acknowledgements

This study was funded and coordinated by the Turkish Cooperation and Coordination Agency (TIKA). We offer our kind thanks especially to president of TIKA (Turkish Cooperation and Coordination Agency) Dr. Serdar ÇAM for his kind support and contributions, also to the Mongolian Coordinator of TIKA Mr. Veysel Çiftçi for his kind efforts and support in the organization of this study.

Science Letters, V. 287, 1.3-4, 2009, p. 311-319.

58 N. Bourova, “Horse Remains From The Arzhan-1 and Arzhan-2 Scythian Monuments”, **Impact of The Environment on Human Migration in Eurasia**, Eds. by E. M. Scott, A. Y. Alekseev, G. Zaitseva, Dordrecht 2004, p. 329.

59 N. Bourova, **Ibid**, p. 329.

60 V.O. Vitt, “Die Pferde der Kurgane von Pasyryk (Russisch)”, **Sovjetskaja Arch.**, Moskau, 16, 1952, p. 163-205; N. Bourova, **Ibid**, p. 329.

61 N. Bourova, “Horse Remains From The Arzhan-1 and Arzhan-2 Scythian Monuments”, **Impact of The Environment on Human Migration in Eurasia**, Eds. by E.M. Scott, A.Y. Alekseev, G. Zaitseva, Dordrecht 2004, p. 329.

62 Henri Paul Francfort, Sebastien Lepetz, “Les Chevaux de Berel' (Altai) - Chevaux Steppiques et Chevaux Achéménides : Haras et Races”, In: **Histoire d'équidés : Des Textes, Des Images et Des Os**, Eds. by N. Boulbes, A. Gardeisen, E. Furet, (Monographies d'Archéologie Méditerranéenne), Montpellier 2010, p. 67, fig. 9.

Kaynakça/References

- BAT-OCHIR, Bold, “**Eques Mongolica**”, Bold & Bodi. Reykjavik 2012.
- BOUROVA N., “Horse Remains From The Arzhan-1 and Arzhan-2 Scythian Monuments”, **Impact of The Environment on Human Migration in Eurasia**, Eds. by E.M. Scott, A.Y. Alekseev, G. Zaitseva, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2004, pp. 323-332.
- BOWLING, Ann T.; RUVINKSY, Anatoly, “Genetic Aspects of Domestication, Breeds and Their Origins”, **The Genetics of Horse**, Eds. by A.T. Bowling, A. Ruvinsky, Cabi Publishing, U.K. 2000, pp. 25-52.
- BROWNRIGG, Gail, “Horse Control and The Bit”, **Horses and Humans: The Evolution of Human-Equine Relationships**, Eds. by S.L. Olsen, S. Grant, A.M. Choyke, L. Bartosiewicz, BAR International Series 1560, 2006, pp. 165-171.
- DASHKOVSKIY, Petry K., Kurgans of The Yenisei Kyrgyz at The Chineta II Burial Ground in The Altai”, **Archaeology Ethnology and Anthropology of Eurasia**, V. 42, I. 2, 2014, p. 82-89.
- ENHTUYA, Şaravdorj, “Registration of The Üzüür Gyalan Artifacts”, **Rock Cemetery Culture (ХАДАН ГЭРИЙН СОЁЛ)**, Eds. by S. Dagvadorj, B. Jamsranjav, E. Galbadrah, National Museum of Mongolia, Ulanbator 2017, pp. 34-55 (Mongolian).
- FRACFORT, Henri Paul, “Ancient Altai Culture and Its Relationship to Historical Asian Civilizations”, **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. By J. Han, UNESCO, Paris 2008, pp. 35-40.
- FRACFORT, Henri Paul; LEPETZ, **Sebastien**, “Les Chevaux de Berel’ (Altai) - Chevaux Stepiques et Chevaux Achéménides: Haras et Races”, **Histoire d’équidés : Des Textes, Des Images et Des Os**, Eds. by N. Boulbes, A. Gardeisen, E. Furet, (Monographies d’Archéologie Méditerranéenne, hors série n°4), Montpellier 2010, pp. 57-104.
- GOULDEN, Clyde E.; NANDINTSETSEG, Banzragch; ARIUNTSETSEG, Lkhagva, “The Geology, Climate and Ecology of Mongolia”, **Mapping Mongolia: Situating Mongolia in The World From Geologic Time to The Present**, Ed. by P. Sabloff, University of Pennsylvania Press, Philadelphia PA 2011, pp. 87-103.
- HIEBERT, Fredrik T., “Pazyryk Chronology and Early Horse Nomads Reconsidered”, **Bulletin of The Asia Institute, New Series**, V. 6, 1992, pp. 117-129.
- JOHNSTONE, Cluny Jane, “**A Biometric Study of Equids in The Roman World**”, University of York, Department of Archaeology, PhD Thesis, York (UK), 2004.
- KARYAKOVA, Ludmila, “Some Notes About The Material Culture of Eurasian Nomads”, **Kurgans, Ritual Sites, and Settlements Eurasian Bronze and Iron Age**, Eds. by J. Davis-Kimball, E.M. Murphy, L. Koryakova, L.T. Yablonsky, BAR International Series 890, 2000, pp. 13-18.
- LEPETZ, Sebastien, “Horse Sacrifice in a Pazyryk Culture Kurgan: The Princely Tomb of Berel’(Kazakhstan). Selection Criteria and Slaughter Procedures”, **Anthropozoologica**, V. 48, I.2, 2013, pp. 309-321.
- LEVINE, Marsha A.; BAILEY, Geoff N.; WHITWELL, Katherine E.; JEFFCOTT, Leo B., “Paleopathology and Horse Domestication: The Case of Some Iron Age Horses From The Altai Mountains, Siberia”, **Human Ecodynamics. Symposia of The Association for Environmental Archaeology**, Eds. by G. Bailey, R. Charles, N. Winders, Owbow Books, U.K. 2000, pp. 123-133.
- MAY, Eberhard, “Widerristhöhe und Langknochenmasse bei Pferden Ein Immer Noch Aktuelles Problem”, **Zeitschrift für Säugetierkunde**, V. 50, I.1, 1985, pp. 368-382.

- MOLODIN, Vyacheslav I., “The Frozen Scythian Burial Complexes of The Altai Mountains: Conservation and Survey Issues”, **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, UNESCO, Paris 2008, pp. 25-30.
- MÖNHBAYAR, Çuluunbat, “Üzüür Gyalan Rock Cemetery, Archaeological Excavation Research”, **Rock Cemetery Culture (ХАДАН ГЭРИЙН СОЁЛ)**. Eds. by S. Dagvadorj, B. Jamsranjav, E. Galbadrah, National Museum of Mongolia, Ulanbator 2017, pp. 29-33 (Mongolian).
- OLSEN, Sandra L. “Early Horse Domestication on The Eurasian Steppe”, **Documenting Domestication: New Genetic and Archaeological Paradigms**, Eds. by M.A. Zeder, D.G. Bradley, E. Emshwiller, B. D. Smith, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, California 2006, pp. 245-269.
- PARZINGER, Hermann, 2008. “The Scythians: Nomadic Horsemen of The Eurasian Steppe”, **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, UNESCO, Paris 2008, pp. 19-24.
- POLOSMAK, N. V., **Steregushchiye Zoloto Griphy**. Novosibirsk: Nauka (“Guarding The Gold Griffins”), 1994.
- PÜREVDORJ, Gayabazar, “The Historical Ethnic Origin of The Üzüür Gyalan Monument”, **Rock Cemetery Culture (ХАДАН ГЭРИЙН СОЁЛ)**, Eds. by S. Dagvadorj, B. Jamsranjav, E. Galbadrah, National Museum of Mongolia, Ulanbator 2017, pp. 59-60 (Mongolian).
- RUDENKO, Sergei I., “**Frozen Tombs of Siberia: The Pazyryk Burials of Iron-Age Horsemen**”, University of California Press, Berley, GB 1970.
- RUDENKO, Sergei I., “**Gornoaltaiskiye Nakhodki i Skify**”, Moscow Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR (“Scythian Period Discoveries in The Altai Mountains”), 1952.
- TAYLOR, William, “Horse Demography and Use in Bronze Age Mongolia”, **Quaternary International**, V. 436, Part A., 2017, pp. 270-282.
- TAYLOR, William Timothy T.; BAYARSAIKHAN, Jamsranjav; TUVSHINJARGAL, Tumurbaatar, “Equine Cranial Morphology and The Identification of Riding and Chariotry in Late Bronze Age Mongolia”, **Antiquity**, V. 89, I.346, 2015, pp. 854-871.
- TÖRBAT, Tsagaan; GISCARD, Pierre Henri; BATSÜKH, Dunbüree, “First Excavation of Payryk Kurgans in Mongolian Altai”, **Current Archaeological Research in Mongolia**, Eds. by J. Beermann, H. Parzinger, E. Pohl, D. Tseveendorzh, Rheinische Friedrich-Wilhelms University, Bonn 2009, pp. 221-230.
- VASQUEZ, Jorge, “Excavation and Sampling Techniques in The Frozen Tombs of Kazakhstan”, **Preservation of The Frozen Tombs of The Altai Mountains**, Ed. by J. Han, UNESCO, Paris 2008, pp. 67-70.
- VITT, V. O., “Die Pferde der Kurgane von Pasyryk (Russisch)”, **Sovjetskaja Arch.**, Moskau, V. 16, 1952, pp. 163-205.
- VON DEN DRIESCH, Angela, “**A Guide to The Measurement of The Animal Bones From Archaeological Sites**”, Peabody Museum Bulletin 1, Harvard University, Massachusetts 1976.
- ZHANG, Chunfu; WANG, Yang; DENG, Tao; WANG, Xiaoming; BIASATTI, Dana; XU, Yingfeng; LI, Qiang, “C4 Expansion in The Central Inner Mongolia During The Latest Miocene and Early Pliocene”, **Earth and Planetary Science Letters**, V. 287, I.3-4, 2009, pp. 311-319.

(Footnotes)

- 1 Eberhard May, "Widerristhöhe und Langknochenmasse bei Pferden Ein Immer Noch Aktuelles Problem", **Zeitschrift für Säugetierkunde**, V.50, I.1, 1985, p. 368-382.
- 2 Eberhard May, "Widerristhöhe und Langknochenmasse Bei Pferden Ein Immer Noch Aktuelles Problem", **Zeitschrift für Säugetierkunde**, V. 50, I.1,1985, p. 368-382.
- 3 Cluny Jane Johnstone, "A Biometric Study of Equids in The Roman World", University of York, Department of Archaeology, PhD Thesis, York (UK) 2004, p. 402, tab. 6.80.

Unesco Dünya Miras Listesi'ne Doğru Anavarza Antik Kenti

Veysel Özbey^{*}, Duygu Saban^{**}

Öz

Son yüz yılda başta Avrupa olmak üzere tüm dünyayı etkileyen iki dünya savaşı ve büyük yıkımlar yaşayan insanlık, yüzyıllar boyunca kurduğu yaşam alanlarının yok olması ile birlikte kent bilincine erişerek şehirler üzerinde korumacı bir yaklaşıma kavuşmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra koruma kuramında bütünlük koruma yaklaşımı ortaya çıkmış ve benimsenmiştir. Bu kapsamda devletlerin tanımladığı varlıklarının korunmasını teşvik etmek amacı ile UNESCO çatısı altında Dünya Miras Merkezi kurulmuş ve Üstün Evrensel Değer taşıdığı kabul görmüş varlıklar üzerinde korumacılığı arttırmak adına Dünya Miras Listesi (Asıl Liste, Kalıcı Liste) oluşturulmuştur.

Çalışmada, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin tanımladığı varlıklardan birisi olan Anavarza Antik Kenti'nin Dünya Miras Listesi başvurusu için UNESCO'nun belirlediği Üstün Evrensel Değer olarak tanınma kriterlerine ve varlığın özelliklerine göre Geçici Miras Listesi'nde yer alan diğer adaylar arasındaki öncelik durumu, antik kent tanıtılarak değerlendirilmiştir. Çalışmada, Anavarza'yı diğer aday varlıklar arasında öne çıkaran niteliklere ve Dünya Miras Listesi adaylık sürecinde eksik kalan yönlere odaklanılmıştır. Yapılan araştırma sonucunda antik kentin Asıl Liste (DML)'ye alınma potansiyelinin yüksek olduğu belirlenmiş olmasına rağmen, adaylığında miras değerinden ziyade politik kararın belirleyici olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Anavarza Antik Kenti • UNESCO Dünya Miras Listesi • Üstün evrensel değer • Kültürel varlık

The Ancient City of Anazarbos Through The Unesco World Heritage List

Abstract

In the last century, two world wars affecting the whole world (especially Europe), and great demolition works which have caused destruction of living spaces established through the centuries have resulted in a conscious and conservative approach to historic cities. After the Second World War, an integrated conservation approach emerged and was adopted as part of conservation theory. Within this scope, the World Heritage Centre was established under the auspices of UNESCO and it has constituted the World Heritage List (Main List, Permanent List) to promote the protection of the assets displaying Outstanding Universal Value.

In this study, the priority status of the Ancient City of Anazarbos in its proposal to appear on the main (permanent) list by the government of the Republic of Turkey (according to asset properties and the criteria of recognition as an Outstanding Universal Value determined by UNESCO), was evaluated among the other candidates on the Tentative List by introducing the ancient city. The study focused on the qualities that make Anazarbos stand out among the other candidates, and, on the missing aspects of the World Heritage List nomination process. As a result of the research, it has been determined that the political decision process is more decisive than the inheritance value, although it has been determined that the ancient city has a high potential to be included in the Main List (WHL).

Keywords

Ancient City of Anazarbos • UNESCO World Heritage List • Outstanding universal value • Cultural heritage

* **Sorumlu Yazar:** Veysel Özbey (Doktora Öğrencisi), Çukurova Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Adana, Türkiye. Eposta: veyselozbey@gmail.com.

** Duygu Saban (Prof. Dr.), Çukurova Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Adana, Türkiye. Eposta: fduygu@cu.edu.tr.

Atf: ÖZBEY, Veysel; SABAN, Duygu, "Unesco Dünya Miras Listesi'ne Doğru Anavarza Antik Kenti", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 299-324. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0014>

Giriş

Kültürel mirasın korunarak gelecek kuşaklara aktarılması düşüncesi saraylar ve dini yapılar özelinde 18. yüzyılda başlamış, Sanayi Devrimi ve sonrasında kentsel ölçekteki fiziksel değişim ve dünya savaşları sonucundaki büyük yıkımlar, miras alanlarının yeniden tanımlanması ve korumanın yapı değil alan ölçeğinde gerçekleşmesi gerektiği düşüncesini geliştirmiştir¹. İkinci Dünya Savaşı sonrasında kültürel mirasın korunması örgütlü ve sistemli şekilde ve belirli ilkeler doğrultusunda tüm dünyada kabul görmüştür. Bu alandaki en önemli örgüt şüphesiz UNESCO (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü)'dur. 1945'te kurulan Birleşmiş Milletler Örgütü'ne bağlı olarak, 1946 yılında eğitim, bilim ve kültür alanındaki faaliyetlerin yürütülmesi amacıyla oluşturulan UNESCO, kültürel miras alanlarının korunmasına yönelik olarak ilkeler belirleyen, ICOMOS (Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi) ve ICCROM (Kültürel Varlıkların Korunması ve Onarımı Araştırma Merkezi) gibi danışma organları bulunan bir örgüttür. UNESCO tarafından dünya mirasına ilgi çekmek ve korunmalarını sağlamak amacıyla 1972 yılında Dünya Miras Komitesi kurulmuş ve Dünya Miras Listesi oluşturulmaya başlanmıştır. UNESCO Dünya Miras Listesi'ne kabul edilen bir varlık, ortak dünya mirasına katılmakta ve dünya genelinde tanınırlığı artmaktadır.

Dünya Miras Listesi'ne kabul edilen varlıkların korunmasında sorumluluk, varlığı tanımlayan ülkeye ait olsa da korumanın takibi ve gözetimleri tüm dünyaya açıktır. Dünya Miras Listesi'ne alınan bir varlık UNESCO'dan teknik destek alabilmekte ve belirli koşullar altında Dünya Mirası Fonu'ndan faydalanabilmektedir². Ayrıca varlığın sahibi konumundaki halk üzerinde varlıkla ilgili bilinç oluşturarak varlığı korumanın gerekliliği ve takibi hakkında kamuoyu oluşturması da listeye dahil olmanın bir diğer getirisidir. Ziyaret edilecek bölgenin asıl listede yer alan varlık ya da varlıklar barındırması özellikle kültür turizmi gerçekleştiren ziyaretçilerin önemli bir bölümünde destinasyon seçimini etkileyebilmektedir³. Kültür turizminin bölgedeki yaygınlığı turizm faaliyetlerindeki kaliteyi yükseltebilmektedir⁴. Bu ve benzeri nedenlerle sözleşmeye taraf devletler kültür miraslarını listeye dâhil ettirmeyi önemsemektedir⁵.

1 ICOMOS, "Tarihçe", 2011, <https://www.icomos.org/en/about-icomos/mission-and-vision/history/>, Erişim Tarihi: 27 Kasım 2018.

2 Dünya Miras Fonu'ndan faydalanma ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Serap Akipek, "Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşmenin Değerlendirilmesi", **AÜHF Dergisi**, C. 50, S. 4, 2001, s. 31-37.

3 Kültür turizmi ve varlıklarla ilişkisiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Bob McKercher, Robert McKercher, Hilary Du Cros, **Cultural Tourism: The Partnership Between Tourism and Cultural Heritage Management**, Routledge 2000.

4 Turizm faaliyetlerinin kaliteli turizm pazarlamasıyla ilişkisi için bkz. Aylin Orbaşlı, **Tourists in Historic Towns: Urban Conservation and Heritage Management**, E & FN Spon, Londra 2000.

5 Diğer bazı nedenler için bkz. Yeliz Gögebakan ve Duygu Saban, "Dünya Miras Listesi ve Vespasianus -Titus Tüneli- Süreç Üzerine bir Değerlendirme", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 11, S. 55, Şubat 2018, s. 343.

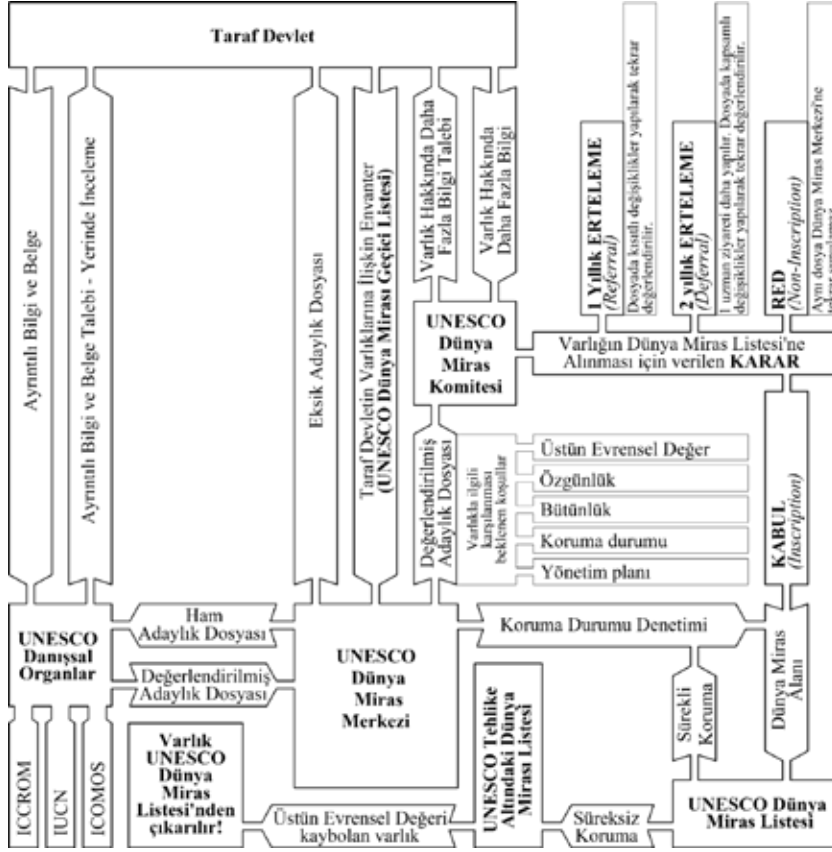
1972 tarihli Doğal ve Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi, 14 Nisan 1982 tarih ve 2658 sayılı Kanunla Türkiye Cumhuriyeti Devleti tarafından kabul edilmiş ve 23 Mayıs 1982 tarih ve 8/4788 sayılı Bakanlar Kurulu Kararıyla onaylanmış, 14.02.1983 tarih ve 17959 sayılı Resmî Gazetede yayımlandıktan sonra yürürlüğe girmiştir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti ilk başvurusunu 1984 yılında gerçekleştirerek 1985 yılında üç varlığıyla Liste'ye dahil olmuştur.

Bu çalışmanın konusu 2014 yılında UNESCO Dünya Mirası Geçici Listesi'ne alınmış olan Anavarza Antik Kenti'dir. Anavarza Antik Kenti'nin Dünya Miras Listesi'ne aday gösterilme potansiyelinin araştırılması amacıyla yürütülen çalışmada, Türkiye'den aday gösterilen ve Kalıcı Liste'ye giren diğer kültürel miras alanları ile Anavarza Antik Kenti karşılaştırılmış ve giriş sürecinde gelinen nokta incelenirken aynı noktaya erişen diğer varlıkların durumu da gözden geçirilmiştir. Böylece Antik Kent'in asıl listeye aday gösterilme olasılığı ve alanı ön plana çıkarabilecek faktörler sorgulanmıştır.

1. UNESCO Dünya Miras Listesi

Dünya Miras Komitesi, Doğal ve Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'ne (1972) Taraf Devletler arasından dört yılda bir yapılan seçimler sonucunda belirlenen 21 Taraf Devlet'ten oluşmaktadır. Komite bir aday varlığın *Dünya Miras Listesi*'ne veya *Tehlike Altındaki Dünya Miras Listesi*'ne alımı (G. 1) konusunda son kararını vermek için belirli prosedürleri takip eder. Geçici Listelerin oluşturulmasında varlıkların Dünya Miras Komitesi'nin belirlediği kriterlere uygunluklarına ek olarak tarihi, mimari ve kültürel bir takım özellikleri de dikkate alınmaktadır. Dünya Miras Listesi'ne kayıt için sunulacak varlıklarının yer aldığı Geçici Listelerini UNESCO Dünya Miras Merkezi'ne iletmek, Sözleşme'ye taraf devletlerin sorumluluğudur. Bu listeler UNESCO Dünya Miras Merkezi'ne ulaştığında yayınlanır ve Taraf Devlet hazırlıklarını tamamladığında varlıklara ilişkin adaylık dosyaları Dünya Miras Komitesi'ne sunulur⁶. Komite, hangi alanların Kalıcı Liste'ye alınabileceğine karar vermek üzere yılda bir kez toplanır.

6 Süreçle ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Duncan Marshall, **Preparing World Heritage Nominations**, UNESCO, 2011.



G. 1: UNESCO Dünya Miras Listesi'ne Alınma Süreci Akış Diyagramı (Yazar tarafından üretilmiştir)

Aday gösterilen bir varlık, Dünya Mirası Sözleşmesi'nin öngördüğü iki danışal organ tarafından değerlendirilir: ICOMOS ve IUCN (Uluslararası Doğa Koruma Birliği). Üçüncü danışal organ olarak hükümetler arası bir kuruluş olan ICCROM görev almaktadır⁷.

Bir varlığın Dünya Miras Listesi'ne alınabilmesi için hazırlanan adaylık dosyasında, Üstün Evrensel Değer, özgünlük, bütünlük, koruma durumu ve yönetim planı⁸ gibi koşulların yerine getirilmesi beklenmektedir⁹. Üstün Evrensel Değer taşıdığı için kabul görmesi için ise varlığın, UNESCO tarafından tanımlanan altısı kültürel, dördü doğal olmak üzere toplam on adet kriterden en az birisini karşılaması gerekmektedir. Bu kriterler, Sözleşme metninin yanı sıra Dünya Mirası ile ilgili temel çalışma aracı

7 UNESCO, "World Heritage Centre", 2018, <http://whc.unesco.org>, Erişim Tarihi: 28 Kasım 2018.

8 Ayrıntılı bilgi için bkz. Duncan Marshall, a.g.e.

9 Koşulların sağlanmasında dikkat edilmesi gereken önemli konularla ilgili bkz. Bernard M. Feilden ve Jukka

olan ve periyodik olarak kontrol edilen Dünya Miras Sözleşmesi'nin Uygulanmasına Dair Rehber'de (*Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*) açıklanmaktadır¹⁰.

1.1. Dünya Miras Listesi'nde Türkiye

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin 2018 yılı itibarı ile UNESCO Dünya Miras Listesi'nde (Kalıcı Liste) tanımladığı 18 adet varlığı yer almaktadır (Tablo 1). Kalıcı Liste'ye alınması için UNESCO'nun gerekli birimlerine başvuruda bulunduğu doğal ve kültürel varlıklarının (Geçici Liste'deki varlıklarının) toplamı ise 2018 yılı itibarı ile 77 adettir. Kalıcı Liste başvurusu için her sene, Uygulama Rehberi'nde belirtilen kurallar çerçevesinde iki adet (biri kültürel, diğeri doğal ya da karma miras alanı olmalıdır) varlık seçilir ve varlıklara ait adaylık dosyalarına yönetim planları eklenerek T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından T.C. UNESCO Daimi Temsilciliği aracılığı ile Paris'te yer alan UNESCO Dünya Miras Merkezi'ne iletilir.

Tablo 1: Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin UNESCO Dünya Miras Listesi'ne Alınan Varlıkları¹¹

Yıl	Varlık	Karşıladığı Kriterler
1985	Kapadokya ve Göreme Milli Parkı	1, 3, 5, 7
1985	Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası	1, 4
1985	İstanbul'daki Tarihi Yerler	1, 2, 3, 4
1986	Hattuşaş: Hitit Başkenti	1, 2, 3, 4
1987	Nemrut Dağı	1, 3, 4
1988	Pamukkale ve Hierapolis Milli Parkı	3, 4, 7
1988	Ksantos-Letoon	2, 3
1994	Tarihi Safranbolu Şehri	2, 4, 5
1998	Troya (Truva) Antik Kenti	2, 3, 6
2011	Selimiye Camii ve Külliyesi	1, 4
2012	Neolitik Dönem Çatalhöyük Kalıntıları	3, 4
2014	Cumalıkızık Köyü	1, 2, 4, 6
2014	Bergama Antik Kenti	1, 2, 3, 4, 6
2015	Diyarbakır Surları ile Hevsel Bahçeleri	4
2015	Efes Antik Kenti	3, 4, 6
2016	Ani Arkeolojik Alanı	2, 3, 4
2017	Afrodisias	2, 3, 4
2018	Göbekli Tepe	1, 2, 4

2. Anavarza Antik Kenti

Anavarza (Anazarbos) Antik Kenti, Adana'nın Kozan İlçesi'nde, Dilekkaya Köyü içerisinde yer almakta (G. 2) ve Adana ili, Kozan ilçe merkezine 27,5 kilometre; Osmaniye ili, Kadirli ilçe merkezine 30,5 kilometre uzaklıkta bulunmaktadır.

Jokilehto, **Management Guidelines for World Cultural Heritage Sites**, ICCROM, Roma 1998.

10 UNESCO, a.g.e.

11 UNESCO, a.g.e.



G. 2: Anavarza Antik Kenti'nin Görünümü (Pelin Emrahoğlu, 2016, www.altinschiradana.com. Fotoğraf, yazar tarafından düzenlemelerle iyileştirilmiştir.)

M.Ö. 1. yüzyılda Romalılar, Ceyhan havzasını kontrol altına almışlar ve bölgenin yönetimini vassal¹² kral statüsünde Tarkondimotos'a bırakmışlardır. M.S. 2. yüzyıl sonlarında antik dünyanın bölgedeki en önemli kentlerinden birisi haline gelen Anavarza'ya, M.S. 3. yüzyılda "Mētropolis¹³" unvanı ve üç kez de "Neokoros¹⁴"luk unvanı verilmiştir¹⁵. Antik kent, 8. yüzyıl boyunca Arap ve Bizans orduları arasında sık sık el değiştirmiş ve M.S. 796 yılında Arapların eline geçmiştir¹⁶. M.S. 11. yüzyılın sonlarında Antakya Krallığı'na bağlanan kent¹⁷, M.S. 12.-14. yüzyıllar arasında önce Kilikya Ermeni Baronluğu ve sonrasında Kilikya Ermeni Krallığı'na bağlı olarak kalmıştır. Memlukler tarafından 1375 yılında ele geçirilmesi ile birlikte kentteki yerleşim son bulmuştur¹⁸.

Anavarza'da yer alan kalıntılar arasında, yaklaşık 1500 metre uzunluğunda olan sur duvarı (yukarı şehir suru), sütunlu yol, hamam, kiliseler, tiyatro, amfiteyatro,

12 "Avrupa feodal sisteminde, derebeyine (feodal lord) hizmetleri karşılığında kendisine toprak ve köylü (yurtluk) tahsis edilen kişi". Bkz. Marc Leopold Benjamin Bloch, **Feodal Toplum**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Ankara 1995.

13 "Ana kent" anlamına gelmektedir. Antik Yunan kolonilerinde önem sırası üst düzeyde yerleşim birimidir. Bkz. Alexander John Graham, **Colony and Mother City in Ancient Greece**, Manchester University Press, Manchester 1999.

14 Roma'da şehirlere verilen imparatorluk propagandası yapma hakkıdır. Bu hak şehirlere bizzat Roma İmparatoru tarafından verilmiştir. Roma İmparatorluğu'nda 37 şehir neokoros hakkını kazanabilmiştir. Daha fazla bilgi için bkz. Barbara Burrell, **Neokoroi: Greek Cities and Roman Emperors**, Vol. 9: Brill, Boston 2004.

15 TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014, "Anavarza Antik Kenti (Adana) [2014]", Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,93760/anavarza-antik-kenti-adana-2014.html> Erişim Tarihi: 15.04.2018.

16 İsmail Salman, "Adana'nın Antik Kentleri", **Efsaneden Tarihe, Tarihten Bugüne Adana: Köprü Başı**, Ed. Erman Altun, M. Sabri Koz, YKY Yayınları, İstanbul 2000, s. 178-201.

17 Ahmet Ünal, K. Serdar Girginer, **Kilikya-Çukurova: İlk Çağlardan Osmanlılar Dönemi'ne Kadar Kilikya'da Tarihi Coğrafya, Tarih ve Arkeoloji**, Homer Kitabevi, İstanbul 2007, s. 424.

18 Hasan Buyruk, "Konumu Geçmişi ve Kimliği ile Anavarza", **Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştır-**

Roma circusu¹⁹, suyolları ve kaya mezarları bulunmaktadır²⁰. Aşağı kenti güney, batı ve kuzey yönünde çevreleyerek koruyan surlar yaklaşık 2870 metredir ve güney kanadında üç girişli zafer takı yer alır.

Ayrıca M.S. 3. yüzyıla tarihlenen Thetys mozaiği²¹ ve bir Ortaçağ kalesi yer almaktadır (G. 3). **De Materia Medica** isimli beş ciltlik eseri 18. yüzyıla kadar birçok modern tıp fakültesinde temel eserlerden biri olarak okutulan dünyaca ünlü farmakolog Dioskurides'in Anavarza'lı olması²² ve bu coğrafyada yetişmiş olması da kent tarihi için oldukça önemlidir²³.



G. 3: Anavarza Antik Kenti'nin Vaziyet Planı (De Giorgi, "Hellenistic Founders, Roman Builders: Anazarbos in Cilicia", **Hellenismus in der Kilikia Pedia**, 2011, s. 126. Fotoğraf, yazar tarafından düzenlemelerle iyileştirilmiştir.)

maları Dergisi, C. 6, S. 3, 2016, s. 697.

19 Roma döneminde, içerisinde at ve araba yarışları yapılan ve bazı oyunların oynandığı özel yapıdır. Bkz. Secda Saltuk, **Antik Çağda Hipodromlar, Circuslar**, Ege Yayınları, İstanbul 2001, s. 1.

20 Işıl Polat Pekmezci, Çukurova Bölgesindeki (Kilikya) Bazı Tarihi Yapılarda Kullanılan Harçların Karakterizasyonu Ve Onarım Harçları İçin Öneriler, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2012, s. 29.

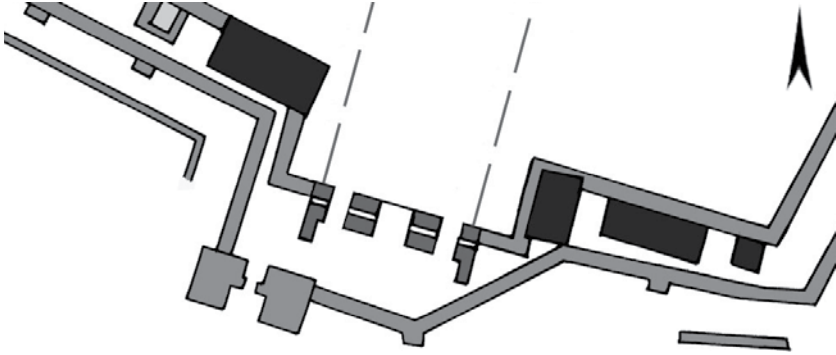
21 Thetys mozaikleri ve Anavarza'daki örneğinin karşılaştırmalı ve detaylı bir anlatımı için bkz. Şehnaz Eraslan, "Tethys and Thalassa in Mosaic Art", **Art-Sanat Dergisi**, S. 4, 2015, s. 1-13.

22 Sherman E. Johnsons, "Early Christianity in Asia Minor", **Journal of Biblical Literature**, C. 77, S. 1, Mart 1958, s. 10-11.

23 TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2014, **a.g.e.**

2.1. Alakapı (Zafer Takı)

Antik kentin ana ulaşım arteri kuzey-güney doğrultusunda uzanan 34,8 metre genişliğindeki antik caddedir. Ortadoğu ve Anadolu'nun en geniş antik caddesi olarak kabul edilen²⁴ ulaşım aksının güney ucunda dünyadaki sayılı zafer taklarından birisi olan kentin tören kapısı yer alır. Zafer Takı, M. S. 3. yüzyılda Roma İmparatorluğu tarafından Perslere karşı kazanılan zaferi ölümsüzleştirmek için yaptırılmıştır (G. 4).



G. 4: Zafer Takı Planı (Posamentir, 2008, s. 100. Fotoğraf, yazar tarafından düzenlemelerle iyileştirilmiştir.)

Tak, 22,5 metre uzunluğunda ve 10,5 metre yüksekliğindedir (G. 5). Günümüze ulaşan bölümlerinden karakteristik özellikleri okunabilmektedir (G. 6). Yapının diğer bir adı da *Alakapı*'dır. Altı sütunu korint nizamında ve siyah granitten üretilmiştir. Geçiş kemerlerinde zengin süslemeler bulunur. "Alınlık ve arşitrav akantuslar, apireller, çiçeklerle süslenmiş aslan boğa kabartmaları ve eros süslemeleri dikkat çekmektedir"²⁵ (G. 7).



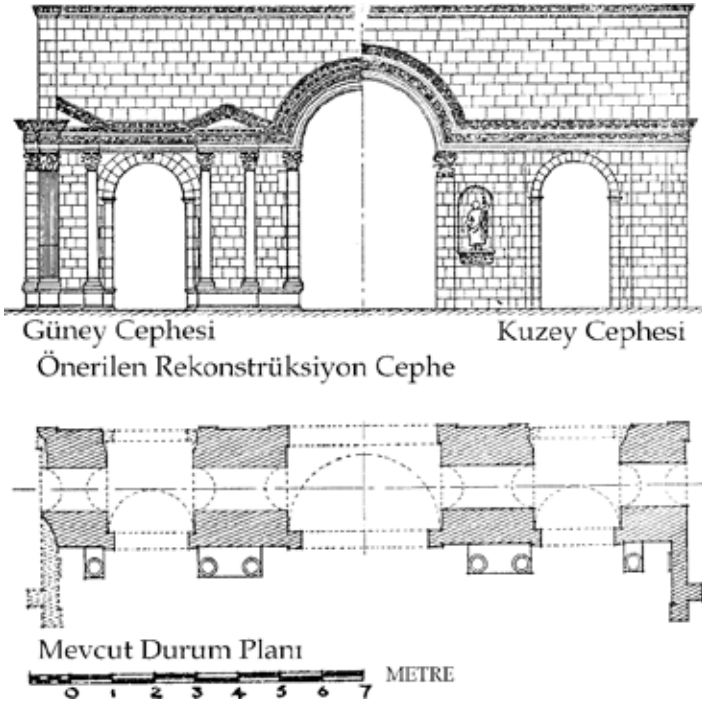
G. 5: Zafer Takı'nın 1905 Tarihli Görünümü (Bell, 1905. Fotoğraf, yazar tarafından düzenlemelerle iyileştirilmiştir.)

24 Mustafa H. Sayar ve Pelin Ercan, "Kilikya YüzeY Araştırmaları 2007", **26. Araştırma Sonuçları Toplantısı**, Haz. Fahriye Bayram ve Özme Adil, Ankara, S.1, Mayıs 2008, s. 75-84.

25 Hakan Can, 2016, "Bir Saklı Hazine: Anavarza Antik Kenti", **OTC news**. <http://www.otcnews.com.tr/bir-sakli-hazine-anavarza-antik-kenti/>, Erişim Tarihi: 06.05.2018.



G. 6: Anavarza Zafer Takı – Alakapı (Özbey, “Alakapı”, Anavarza-Adana, 2015)

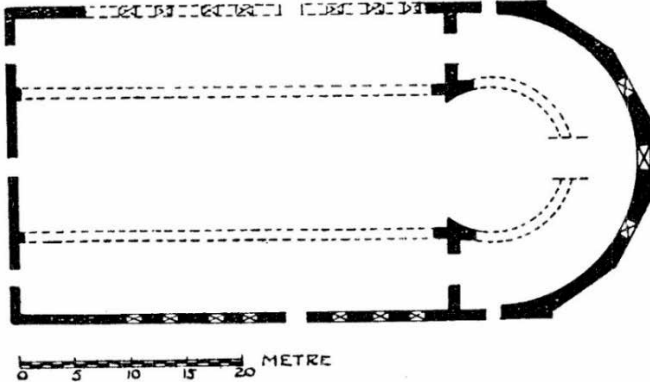


G. 7: Zafer Takı Planı ve Öneri Rekonstrüksiyon Cepheleri (Gough, 1952, s. 110. Çizim, yazar tarafından düzenlemelerle iyileştirilmiştir.)

2.2. Anavarza Kiliseleri

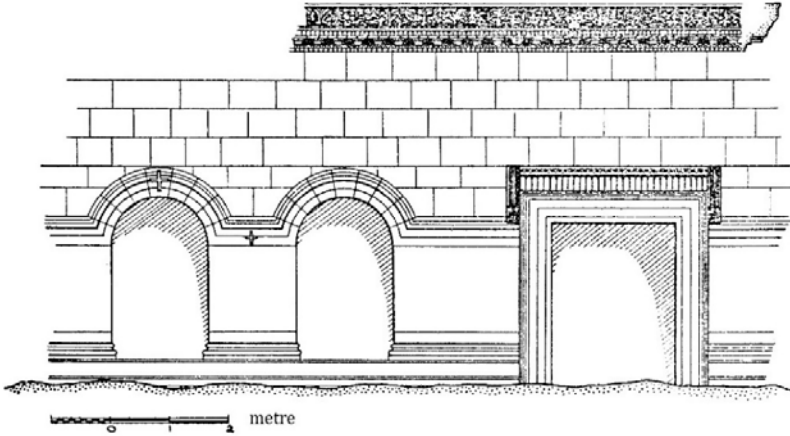
Anavarza Antik Kenti'nde dört adet kilise bulunmaktadır. Kent merkezinde yer alan Havariler Kilisesi, en önemli olanıdır (G. 8 ve G. 9). Deprem sonucu apsisin güney bölümü dışında çoğu yıkılan kilise, sütunları ve taş işlemleriyle dikkat çek-

mektedir²⁶. Güney duvarı düz olarak devrilmiştir. Narteksi bulunmamaktadır. Yapının tabanı 56,2 x 28,1 metredir. Kesme taştan inşa edilen kilisede şipolien (devşirme) malzemenin kullanıldığı tespit edilmiştir²⁷.



G. 8: Havariler Kilisesi Planı (Gough, 1952, s. 116. Çizim, yazar tarafından düzenlemelerle iyileştirilmiştir.)

Havariler Kilisesi'nin apsisi dış tarafa beş bölümlü şekilde yansıtılmış ve her bölümün üzerinde süslemeler kullanılmıştır. Batı yönündeki duvarın üzerinde iki düz kemerli pencere ve iki metre genişliğinde bir ana kapı bulunan kilisenin üst örtüsü hakkında tam bir bilgi olmasa da, apsisin hemen üstünde bir yarım kubbe olduğu düşünülmektedir²⁸.



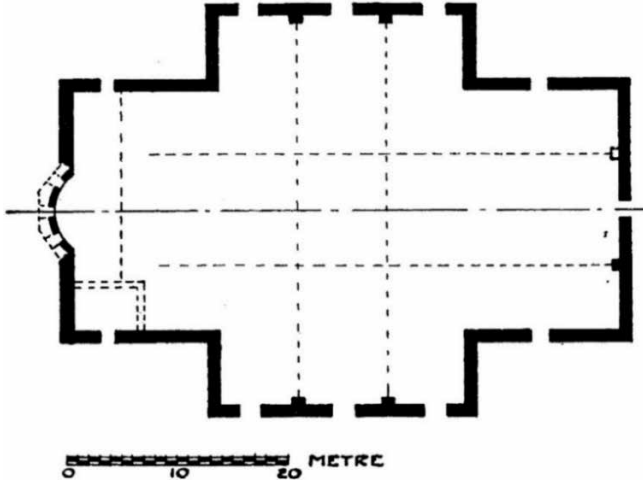
G. 9: Havariler Kilisesi Rekonstrüksiyon Çizimi (Gough, 1952, s. 117. Çizim, yazar tarafından düzenlemelerle iyileştirilmiştir.)

26 Can, a.g.e.

27 Michael Gough, "Anazarbus", *Anatolian Studies*, C. 2, 1952, s. 116.

28 Gough, a.g.e., s. 116.

İkinci kilise Güneybatı Kilisesi'dir. Kilise, kentin batısında, batı giriş kapısının güneydoğusunda yer alır. Kilise günümüzde tamamıyla yıkılmış durumdadır ancak kalan izlerden ve çevreye dağılan mimari parçalardan, tamamıyla kesme taştan inşa edildiği anlaşılmaktadır. Kalan tek sıra taş dizisine bakılarak kilisenin 52 metreye yakın bir uzunluğa ve 24 metre civarında genişliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Haç planlı kilisenin on bir kapısı vardır ve narteksi yoktur. Kilise merkezinin her iki yanında, orta kısımdan doğuya doğru 24 metre uzunluğunda ve 7 metre genişliğinde transeptler uzanmaktadır. Kapıların beşi güney duvarında, beşi kuzey duvarında yer alırken batı duvarında doğrudan apsise yönelen tek bir kapı bulunur (G. 10). Kuzey kanadın ortasında bulunan ana kapının basit işlemeli kenger yapraklı parçaları yerlere dağılmış vaziyettedir. Apsisin kuzey tarafında bir odanın izleri algılanabilir olsa da yapının üst örtüsü hakkında fikir yürütmek güçtür²⁹.

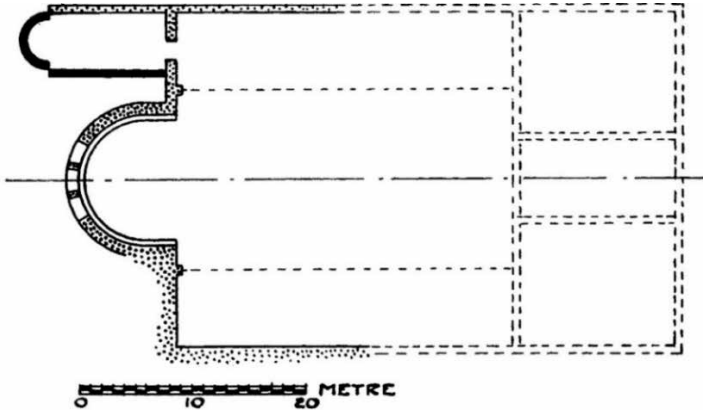


G. 10: Güneybatı Kilisesi Planı (Gough, 1952, s. 114. Çizim, yazar tarafından düzenlemelerle iyileştirilmiştir.)

Üçüncü olarak Kaya Kilise, yukarı şehirde, kale surlarının güneyinde, nekropol alanı içerisinde bulunur. Kalker kayalıklar oyularak oluşturulmuş olan kilise günümüzde büyük oranda tahrip olmuştur. Taban alanı yaklaşık 43 x 29 metre olan kilisenin apsisinin dış tarafı dairesel forma sahiptir ve içeride bir oturak bulunur. Kalan izlerden apsisin üç pencere ile dışa açıldığı anlaşılmaktadır³⁰ (G. 11).

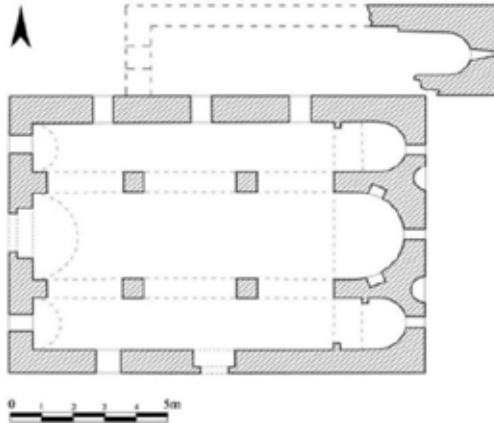
29 Gough, a.g.e., s. 113-114.

30 Buyruk, 2016, a.g.e., s. 704.



G. 11: Kaya Kilise Planı (Gough, 1952, s. 114. Çizim, yazar tarafından düzenlemelerle iyileştirilmiştir.)

Son olarak Ermeni Krallarının Kilisesi, yukarı kentte, kalenin birinci bölümünde, avlu içerisinde yer almaktadır. Yapı, 13,1 x 9,7 metre ölçülerinde, üç nefli bazilikal planda oluşturulmuştur. Yapımında düzgün kesme taş kullanılmıştır. Güneyde ve batıda birer giriş kapısı olduğu anlaşılmaktadır. Günümüzde güney kapısının tamamı yıkılmıştır. Batı kapısı ise büyük oranda hasar görmüştür. Yapının doğu cephesinde yapının ayrı bölüntülerine hizmet veren üç dar pencere bulunmaktadır (G. 12 ve G. 13).



G. 12: Ermeni Kralları Kilisesi ve Bizans Dönemi Şapeli Planı (Buyruk, 2016, s. 705. Çizim, yazar tarafından düzenlemelerle iyileştirilmiştir.)

Günümüzde okunamayacak durumda olan Ermenice bir kitabe, yapıyı çepeçevre dolanmaktadır. Kuzey duvarının üst kısmında kitabenin bir kısmı algılanmaktadır. Kitabe ile kilisenin, Anavarza'nın başkentlik yaptığı devirde ülkedeki erken dönem

yöneticiler tarafından gömüt yeri yapıldığı anlaşılmaktadır. Kiliseye bitişik olan şapelden ise günümüze çok az bir bölüm ulaşmıştır. Şapelin batı girişi ve duvarından bir kalıntı bu bölüme dahildir. Yapının en iyi korunmuş bölümü ise doğu duvarıdır³¹.



G. 13: Şapelin Rekonstrüksiyon Çizimi (Gough, 1952, s. 126. Çizim, yazar tarafından düzenlemelerle iyileştirilmiştir.)

2.3. Kaya Mezarları

Anavarza Antik Kenti'nde bulunan kaya mezarları ve lahitler büyük önem taşımaktadır. Nekropol, akropolün eteklerinde, şehir surlarına yakın bir bölgede bulunmaktadır ve işlemeye elverişli çıplak kalker kayaların oyulmasıyla oluşturulmuştur. Oda mezarların haricinde münferit ve sabit lahit mezarlar nekropol alanında dağılmış durumdadır³². Hristiyanlık öncesine ait mezarlarda bazı değişik işlemler ve çiçek motiflerinin yanı sıra sunak yerleri de bulunmaktadır. Kaya mezarların en çok dikkat çekenlerinden birisi de şehrin kuzey yakasında yer alan Kral Tarkondimotos'un damadının mezarıdır. Üzerinde dans eden kadın figürleri ve kitabesiyle ilgi çekmektedir³³.

2.4. Antik Tiyatro ve Amfitiyatro

Kentin antik tiyatrosu, dönemin kültür seviyesi hakkında bilgi vermektedir. Tiyatronun dış duvarının ve oturma yerlerinin bir bölümü ayakta kalabilmiştir. Sahne kısmının taşları ise taşınmıştır. Şehir surlarının dışında, şehrin kuzey-güney aksında yer alan ana yolunun devamında bir de Amfitiyatro bulunmaktadır. Dövüşlerin gerçekleştirildiği düşünülen amfitiyatro, Anadolu'da bilinen üç "Colosseum"dan biri olarak tanımlanır. Tiyatro ile amfitiyatronun aralarında doğu-batı aksı üzerinde Roma circusu yer alır. Askeri atışların ve spor müsabakalarının burada yapıldığı varsayılmaktadır. Roma circusunun güney tribünü antik kenti saran dağ kümesinin güney bölümünün eteklerinde, kayadan oyularak yapılmıştır³⁴.

31 Hasan Buyruk, Sis'i (Kozan) Akdeniz'den Kapadokya'ya Bağlayan Kervan Yolu Kaleleri, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum 2011, s. 153.

32 Orhan Aytuğ Taşyürek, "1973 Kilikya Araştırmaları", *Türk Arkeoloji Dergisi*, C. 22, S. 1, 1975, s. 120 vd.; aktaran; Rifat Ergeç, "Anazarbus Antik Kenti ve Nekropolü", *Varia Anatolica*, C. 13, S. 1, 2001, s. 389-410.

33 Can, a.g.e.

34 Can, a.g.e.

3. Geçici Liste’de Anavarza Antik Kenti

Anavarza Antik Kenti, 15 Nisan 2013 tarihinde yapılan başvuru sonucunda 15 Nisan 2014 tarihinde UNESCO Dünya Kültürel ve Doğal Mirası Türkiye Geçici Listesi’ne kaydedilmiştir. Anavarza Antik Kenti için *Üstün Evrensel Değer* kabul kriterleri UNESCO’nun resmi internet adresi üzerinde, aşağıdaki şekilde açıklanmıştır:

Kriter (III) (Yaşayan veya yok olan bir kültür geleneğinin veya uygarlığın istisnai, ender rastlanan bir temsilcisi olması)

- İki bin yıldan uzun süredir yaşamakta olan Anavarza, çok çeşitli zamanlara ait farklı kültürel ve mimari unsurlar arasındaki etkileşimi yansıtır. Kültürel varlık Anadolu’da hüküm süren farklı uygarlıkların kalıntılarının bir birleşimi ancak her şeyden önce Kilikya bölgesinde kurulan Tarkondimotos Krallığı’nın kültürel izlerini taşıyan en büyük ve en önemli yerleşim yeridir.
- Anavarza, Roma Dönemi’nde üç kez “neokoros” unvanını almış ve imparatorluk kültürünü inşa etme ayrıcalığına sahip olmuştur. Ayrıca İmparator Septimius Severus tarafından “metropol” ilan edilmiş ve MS 204’ten itibaren Anavarza’da toplanmaya başlayan devlet meclisinde lider olarak nitelendirilmiştir. Kentte farklı tarihlerde, “Severea Olympia Epineikia”, “Severea Philadelphia” ve “Dekios Oikumenikos” gibi imparatorların onurlandığı festivaller ve spor oyunları düzenlenmiştir.
- Anavarza kentinin coğrafi özellikleri ve iklim koşullarından doğan ihtiyaçların bir sonucu olarak, geniş bir bölgede (Roma’dan İsrail’e) yüksek saygınlıkta yerel bir dağ tanrısı kültü olan Zeus Olybris / Olybreus kültürünün merkezi olduğu epigrafik olarak kanıtlanmıştır. Zeus’un en önemli kültlerinden biri olan “Zeus Olybris / Olybreus” tapınağı, şehir merkezinde bulunduğu yerde açığa çıkmayı beklemektedir³⁵.

Kriter (IV) (İnsanlık tarihinin önemli bir aşamasını veya aşamalarını gösteren bir yapı tipinin, mimari veya teknolojik bütünün veya peyzajın istisnai bir örneği olması)

- Antik dönem spor oyunlarının düzenlendiği Roma circusu (stadyum ve hipodrom) ve amfi tiyatro gibi mimari yapıların bir şehirde aynı anda bulunması normal şartlar altında ender rastlanılmasından dolayı değerli örnekler arasındadır.
- Özellikle dikkat çekilerek bahsedilen mimari kalıntılar; Zafer Takı (Alakapı), sütunlu yollar (Cardo Maximus), amfi tiyatro ve su kemerleri, Roma mimarisi ve yapım teknolojisinin olağanüstü örneklerindedir.
- Kent duvarları, boyutları ve durumları ile ön plana çıkmaktadır. Böylesine uzun surlarla tamamen çevrili bir kale, Anadolu’da neredeyse yoktur.
- Kilikya Ovası’ndaki Roma döneminden kalma tek zafer takı olan Alakapı, ortada ana kemer ile yaya trafiğini, her iki ucunda daha küçük kemerlerle de araç trafiğini sağlamak üzere tasar-

35 UNESCO, a.g.e.

lanmıştır. Sonuç olarak, 1800 yıl öncesine kadar, hem şehre giriş kapısı hem de araç ve yaya trafiğini aynı anda çift yolla tanımlayan muhteşem bir tasarım örneği ortaya koymaktadır.

- Kentin doğusunda yer alan 4000 m uzunluğunda ve 200 m yüksekliğindeki kayalığın ortasında yer alan geçit, antik kent Flaviapolis'e kestirme bir yol oluşturmaktadır. Yolları kısaltmak ve kentler arasındaki taşımayı kolaylaştırmak için tasarlanan geçit, büyük ölçekli iş gücünün yanı sıra yaratıcı bilgi birikimi de gerektiren bir başyapıt olarak kaya kütleli üzerinde açılmıştır.
- Şehrin içinden geçen ana cadde ve ona dik olarak saplanan destelerce ikincil yol ile elde edilen ızgara sokak tasarımı muhteşem bir kentsel planlama ortaya koymaktadır.
- Kale ve akropol yerleşimi ile kent arasındaki bağlantı, ana kaya üzerine oyulan düzinelerce kaya merdiveni aracılığıyla sağlanmıştır. Büyük ve görkemli akropol zirvesine, şehir merkezi ile yüksekte yer alan kayalık zirve şehri arasında muhteşem bir bağlantı oluşturarak maksimum arazi kullanımına olanak tanıyan, bu sayısız kaya merdivenleri aracılığıyla erişilmesi benzersiz bir kent örneği sergiler.
- Yunan tanrıları arasında önemli bir yeri olan deniz tanrıçası Tethys, Antiocheia ve Zeugma'daki en eski Tethys mozaiklerinde Oceanoc'un eşi olarak görülmektedir. Tethys figürlerinin MS 3. yüzyılın ikinci yarısına ait örneklerinde bazı değişiklikler yapılmıştır. En önemli değişikliklerden biri, Tethys'in Oceanus olmadan tasvir edilmesi ve Thalassa'ya dönüşmesidir. Bu dönemde Yunan denizinin kişileştirilmiş duruşu olarak bilinen Thalassa mozaiklerinin var oluşu, MS 4. yüzyılın ortalarından sonradır. Thalassa, mozaiklerde Ketos ile birlikte, kafasında istakoz kısıkaçları ve omzunda çarkla tasvir edilir. Buna göre, Thalassa'nın en eski örneğinin Anavarza'da olduğunu ve Tarsus'ta (Türkiye), Philipopolis'de (Suriye), Madaba'da (Ürdün) ve Jaen'de (İspanya) modellendiğini söylemek yanlış olmayacaktır³⁶.

Kriter (VI) (İstisnai evrensel önem taşıyan sanatsal veya edebi eserler, inançlar, fikirler, yaşayan gelenekler ve olaylarla doğrudan veya dolaylı olarak ilgili olması -Komite bu kriterin tercihen diğer kriterler ile birlikte kullanılması gerektiğini kabul etmektedir-)

- Varlık, İmparator Neron döneminde orduda görev yapan dünyaca ünlü farmakolog Anavarzalı Dioskurides'in doğum yeridir. Onun beş ciltlik De Materia Medica eseri 18. yüzyıla kadar modern ülkelerdeki tıp fakültelerinde temel öğretilerden birisi olmuştur.
- Dioskurides çalışmasında, 1000 ilaç ve 4740 farklı kullanım alanını tanıtmıştır. Herodot ve Hipokrat gibi özel bir isim olan Dioskurides, bu titiz çalışmanın sonucunda dünya çapında saygı görmüş ve "Farmakolojinin Babası" olarak tanınmıştır. Söz konusu eser Arapça, Süryanice, İbranice, Farsça, Yunanca, İtalyanca, Fransızca, İngilizce ve Almanca'ya çevrilmiştir³⁷.

Antik Kentteki yukarıda belirtilen tüm kalıntılar belgelenmiş ve sit alanı üzerinde konumlandırılmıştır. Ancak varlığın çoğunluğu Ceyhan Nehri'nin yatağı altındadır ve arkeolojik çalışmalar ancak 2012 yılında başlatılabilmektedir. Varlık, 1981 yılında ar-

36 UNESCO, a.g.e.

37 UNESCO, a.g.e.

keolojik koruma alanı olarak ulusal envanterde tescil edilmesinden bu yana, 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'na uygun bir şekilde korunmuştur.

UNESCO'nun ana internet sayfasında³⁸, Anavarza Antik Kenti ile ilgili aşağıdaki değerlendirme yapılmıştır:

Varlık, mimari ve yapısal kapasite ve barındırdığı yapı stoku açısından büyük potansiyel taşıyor olsa bile mevcut durumundan dolayı çağdaşlarıyla doğru karşılaştırmalar yapabilmek için destek çalışmalarına ihtiyaç duyulmaktadır. Diğer özdeş varlıklar ile karşılaştırıldığında çıkarılan tekil yapılar, alanın benzerleri arasındaki önemi ve özgünlüğünü ortaya koymaktadır.

Örneğin, Anadolu'daki benzer amfi tiyatro örnekleri sadece Bergama ve Kyzikos'da görülür. Alakapı ise, Kilikya Ovası'nda Roma döneminden kalma yegâne zafer takıdır. Böylesine uzun surlarla tamamen çevrili bir kale, Anadolu'da neredeyse yoktur. Sonuç olarak, yüzeydeki kalıntılara dayanılarak, kentin dünyanın sadece bu bölgesinde yaşayan belirli bir medeniyetin kültürel izlerini taşıyan Anadolu'nun en görkemli kültür merkezlerinden biri olduğunu iddia etmek mümkündür.

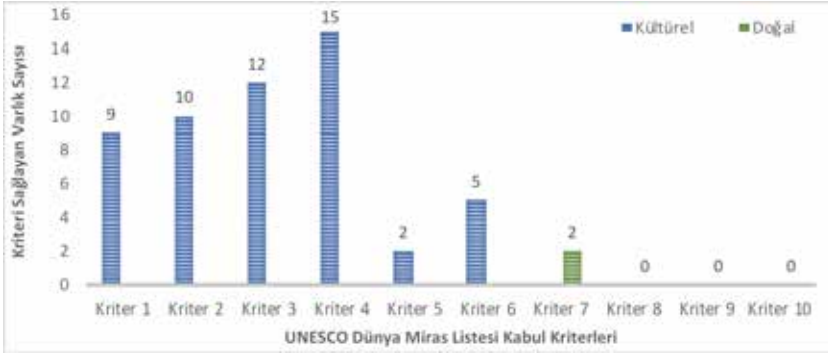
Söz konusu metinde bütçe ve çalışan sayısında artış gibi desteklerle arkeolojik kazı çalışmalarına verilen önemin arttırılmasının, Yönetim Planı Taslağı ve Yönetim Planı'nın hazırlanmasının, gerekli politik teşviklerin arttırılmasının ve yerel turizm potansiyellerinin araştırılarak geliştirilmesinin gerektiği vurgulanmıştır.

3.1. Dünya Miras Listesindeki Türkiye Cumhuriyeti Devleti Varlıkları ve Anavarza

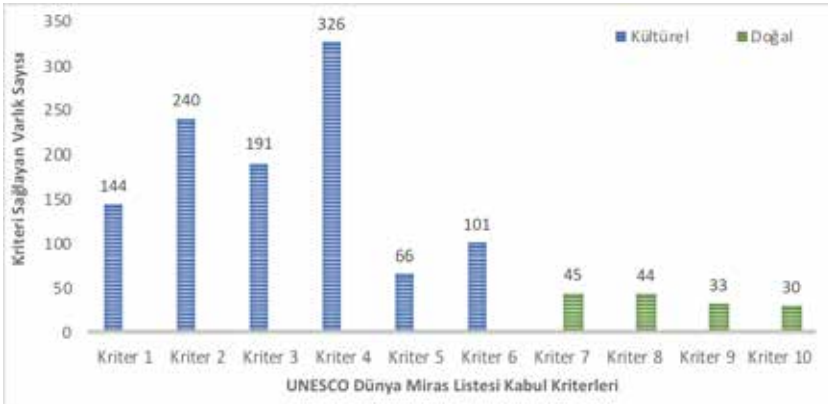
Anavarza Antik Kenti'nin asıl listeye kabul edilme potansiyeli hakkında bir bilgi vermesi açısından aynı kriterleri sağlayan mevcut kabul görmüş varlıklar çalışma kapsamında incelenmiştir. Bu çerçevede Türkiye, Türkiye'nin yer aldığı bölge olduğu için Avrupa ve Kuzey Amerika ve dünya geneli başlıkları altında kriterlere göre varlık sayısı araştırması yapılmıştır. Analizde her bir kriter için kalıcı listede o kriteri sağlayan toplam varlık sayısı incelenmiştir.

Türkiye'nin UNESCO Dünya Miras Listesi'ndeki varlıklarının listeye kabul kriterlerine göre dağılımı üzerine yapılan inceleme, ülkenin bulundurduğu varlıklarına karşı dönemlik anlayışı ve yaklaşımı hakkında fikir oluşturabilmek adına önemli veriler sunmaktadır. Tablo 2'de görüldüğü gibi 2018 yılında kalıcı listede yer alan varlıklar arasında Kriter 3 ve Kriter 4'ü sağlayan varlıklar çoğunluktadır. Kalıcı Liste'deki doğal varlıkların tamamı Kriter 7'den Liste'ye girmiştir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin 2018 yılı itibari ile Liste'de "doğal varlık" kategorisinde bir varlığının bulunmaması, Kriter 8, 9 ve 10'u karşılayan herhangi bir varlığının Kalıcı Liste'de temsil edilememesi ile sonuçlanmıştır.

38 UNESCO, a.g.e.

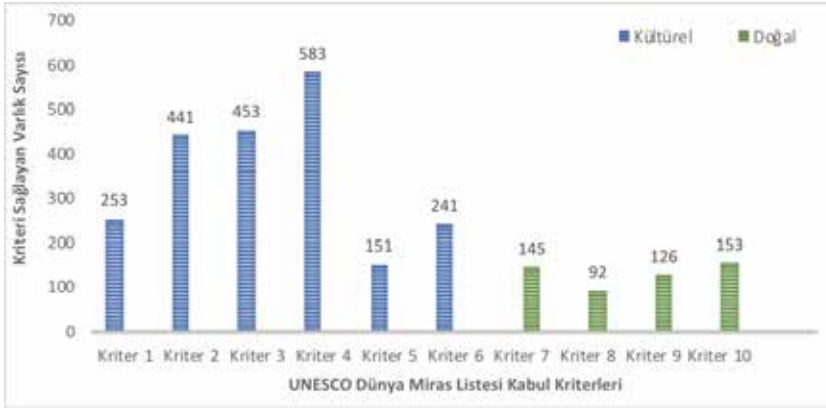
Tablo 2: Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin UNESCO Dünya Miras Listesi'ndeki Varlıklarının Sağladığı Kriterler³⁹

Türkiye, UNESCO tarafından yapılan grupta Avrupa ve Kuzey Amerika ülkeleri ile aynı kategoride yer almıştır. Bu grupta söz konusu varlıkların hangi kriterler esas alınarak Dünya Miras Listesi'ne dahil edildiği incelendiğinde (Tablo 3) Kriter 4'ün Türkiye'nin varlıklarında da olduğu gibi en fazla aranan kriter olduğu anlaşılmaktadır. Bu kriter “İnsanlık tarihinin önemli bir aşamasını veya aşamalarını gösteren bir yapı tipinin, mimari veya teknolojik bütünü veya peyzajın istisnai bir örneği olması” olarak tanımlandığından, insanlık tarihinde istisnai bir önem taşıyan kültür varlıkları Türkiye’de olduğu gibi Avrupa ve Kuzey Amerika’da da en fazla Kalıcı Liste’ye dahil edilen varlıklardır. Bu durum dünyadaki tüm kültür mirası için de geçerlidir (Tablo 4).

Tablo 3: UNESCO Dünya Miras Listesi'nde Avrupa ve Kuzey Amerika Bölgesi'ndeki Varlıkların Sağladığı Kriterler⁴⁰

39 Veriler; UNESCO, a.g.e.

40 Veriler; UNESCO, a.g.e.

Tablo 4: UNESCO Dünya Miras Listesi'ndeki Tüm Varlıkların Sağladığı Kriterler⁴¹**Tablo 5:** Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin, Avrupa ve Kuzey Amerika Bölgesi'nin ve Dünya Geneli'nin Liste'deki Toplam Varlıkları ve Varlıkların Karşıladığı Kriterlerin Oranları⁴²

	Anavarza		Türkiye		Avrupa ve Kuzey Amerika		Dünya Geneli	
		%	Varlık Sayısı	%	Varlık Sayısı	%	Varlık Sayısı	%
Kriter 1		0	9	50	144	27,9	253	23,2
Kriter 2		0	10	55,6	240	46,5	441	40,4
Kriter 3	•	100	12	66,7	191	37	453	41,5
Kriter 4	•	100	15	83,3	326	63,2	583	53,4
Kriter 5		0	2	11,1	66	12,8	151	13,8
Kriter 6	•	100	5	27,8	101	19,6	241	22,1
Kriter 7		0	2	11,1	45	8,7	145	13,3
Kriter 8		0	0	0	44	8,5	92	8,4
Kriter 9		0	0	0	33	6,4	126	11,5
Kriter 10		0	0	0	30	5,8	153	14,0
Toplam Varlık		100	18	100	516	100	1092	100

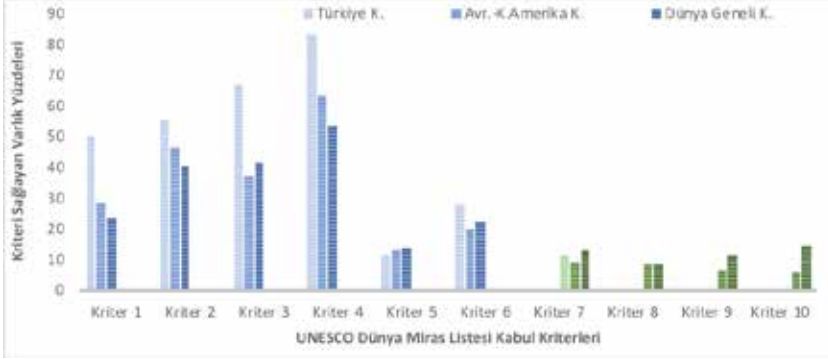
UNESCO tarafından Kriter 6, yalnız başına kabul görse bile öncelikli tercih, ortak kriterler arasında yer almasıdır. Bu sebeple varlık için belirleyici olan 1, 2, 3, 4 ve 5 numaralı kriterlerdir. Bu bağlamda Anavarza Antik Kenti'nin sağladığı Kriter 3 ve 4, *Türkiye ve Dünya Geneli*'nde en çok kabul gören kriterlerdir (Tablo 4, 5 ve 6). *Avrupa ve Kuzey Amerika bölgesinde* Kriter 4, %63,2 ile en çok kabul gören kriter iken, Kriter 3 sıralamada Kriter 2'nin ardından üçüncü sırada yer almıştır (Tablo 5). Bu açıdan *Dünya Geneli* verilerinden ayrılmaktadır. *Türkiye* genelinde Kriter 4'ün %83,3 ile ilk sırada, Kriter 3'ün ise %66,7 ile ikinci sırada yer alması ülkede en fazla Kriter 3: “Yaşayan veya yok olan bir kültür geleneğinin veya uygarlığın istisnai, ender rastlanan bir temsilcisi olması” ile Kriter 4: “İnsanlık tarihinin önemli bir aşamasını veya aşamalarını gösteren bir yapı tipinin, mimari veya teknolojik bütünü”

41 Veriler; UNESCO, a.g.e.

42 Veriler; UNESCO, a.g.e.

veya peyzajın istisnai bir örneği olması” ölçütlerinin benimsendiğini göstermektedir. Bu durumda 3, 4 ve 6 numaralı kriterler ile Geçici Liste'ye alınan Anavarza Antik Kenti'nin Dünya Miras Listesi'ne alınma ya da önerilme ihtimalinin yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 6: Kalıcı Liste'deki Varlıkların Kendi Kategorilerindeki Tüm Varlıklara Oranı⁴³



Kriterleri sağlayan Kalıcı Liste'deki varlıkların kendi kategorilerindeki tüm varlıklara oranı yüzde olarak Tablo 6'da verilmiştir. *Türkiye* varlıklarından Kalıcı Liste'ye kabul edilmiş olanlarının Kriter 1, 3 ve 4'ü karşılama oranları, *Avrupa ve Kuzey Amerika Bölgesi*'ne ve *Dünya Genel*'ine göre oldukça fazladır. Kriter 2 ve Kriter 6'yı karşılayan varlık oranının da her iki kümeden büyük olduğu görülmektedir. Bunun başvurulacak varlık özelliklerinden mi yoksa varlıkların kabul şartlarından mı kaynaklandığını anlayabilmek amacıyla Geçici Liste temelinde de benzer analizler gerçekleştirilmiştir. İncelemede Türkiye'nin doğal varlıklarının Kalıcı Liste'ye girişinde bir eksiklik görülmüştür. Sadece Kriter 7'yi sağlayan varlıkların oranında diğer grup oranları ile bir denge söz konusudur ve bu denge karma varlık olarak kültürel varlıklarla bir arada karşımıza çıkmaktadır. *Üstün Evrensel Değer* olarak doğal varlık kriterlerini sağlayan varlıkların yalnız başlarına Liste'de temsiliyet oranına bakıldığında ise Türkiye'nin geride kaldığı görülmektedir. Bu durumun coğrafyadaki doğal varlık yetersizliğinden kaynaklanması mümkün olmadığından politik nedenlerin sonucunda gerçekleştiği düşünülebilir.

Anavarza Antik Kenti, UNESCO Dünya Miras Listesi'nde yer alan Türkiye Cumhuriyeti Devleti varlıklarından aynı kriterleri karşılayan Bergama (Phergamon, Pergamon), Efes (Ephesus) ve Afrodiasias (Aphrodisias) antik kentleri ile karşılaştırıldığında, tüm kentlerin antik dönemde önemli yerleşim yerleri olduğu anlaşılmaktadır. 2014 yılında Dünya Miras Listesi'ne alınan Bergama Antik Kenti Helenistik Dönem-

43 Veriler; UNESCO, a.g.e.

de başkentlik yapmış bir “polis”tir⁴⁴ ve 19. yüzyılda başlayan kazılar sonucunda kent iki bölümden oluştuğu tespit edilmiştir⁴⁵. Roma circusu bulunmayan kentin Helenistik Dönem’de ve Roma Dönemi’nde inşa edilmiş tapınakları, sunakları, tiyatroları bulunmaktadır. 2015 yılında listeye dâhil edilen Efes Antik Kenti ise 9000 yıl kesintisiz olarak yerleşime sahne olmuş önemli bir liman kenti, aynı zamanda kültürel ve ticari faaliyetlerin yoğun olduğu bir merkezdir⁴⁶. Efes Antik Kenti, Helenistik ve Roma Dönemi’nin dini, kentsel planlama ve mimarlık tarihi hakkında çok önemli bilgiler sunan simgeleri barındırmaktadır. Antik Dönem’in yedi harikasından birisi olarak MÖ 8. yüzyılda inşa edilen kült merkezi Artemision, MS 431 yılında Ekümenik Konsül’ün gerçekleştirildiği Meryem Kilisesi, Hz. İsa’nın havarilerinden (Efes’te Yahya İncili’ni yazan) St. John’ın mezarı ve üzerine inşa edilen Bazilika gibi Erken Hristiyanlık Dönemi yapıları, Hristiyanlar için bir hac yeri olan Meryem Ana Evi ve Beylikler dönemi İslâm yapıları bu simgelerin en iyi örnekleridir⁴⁷. 2017’de Dünya Miras Listesi’ne alınan Afrodisias Antik Kenti ise Anavarza gibi Roma Dönemi’nde önem kazanan, heykeltıraşları ile ünlü⁴⁸ ve 7. yüzyılda “Stravpoli” (Haç Kenti) unvanını alan bir kenttir⁴⁹. Anavarza’yı önemli kılan antik Roma circusunun Anadolu’daki bir diğer örneği de Afrodisias’ta bulunmaktadır. Bu inceleme sonucunda, uygarlık tarihindeki yeri, bölgedeki önemi, tıp tarihindeki yeri ve Roma İmparatorluğu’nun kent planlama anlayışını tüm öğeleriyle anlatması sebepleriyle Anavarza’nın Dünya Miras Listesinde olması gerektiği düşüncesi desteklenmiştir.

1985 yılından bugüne Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kültür varlıklarını UNESCO Dünya Miras Listesi’ne aldırma çabasına bakıldığında (Tablo 7), ilk dört yılda özellikle 1, 2, 3 ve 4 numaralı kriterleri karşılayan kültür varlıkları ile başvurulduğu, ancak 3 ve 4 numaralı kriterlerin her zaman öncelikli olduğu görülmektedir. Tablo 7’de dikkat çeken diğer bir konu 1989 ile 2010 tarihleri arasında yeterli çaba gösterilmediği için asıl listeye sadece iki varlık dahil edilebilmiştir. 2014’te hız kazanan çalışmaların sonucu yukarıda bahsedilen üç antik kent, son dört yılda listeye dâhil olmuştur.

44 Anonim, “Hellenistik Dönem Krallık Başkenti: Pergamon”, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, 2014, <http://arkeoloji.cbu.edu.tr/kazi-ve-yuzey-arastirmalari/pergamon.9365.tr.html>, Erişim Tarihi: 04.04.2018.

45 Felix Pirson, “Pergamon Antik Kenti”, Çev. Zeynep Yılmaz, *Aktüel Arkeoloji Dergisi*, S.28, Temmuz 2012, s.116 vd.

46 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, “Efes (İzmir)”, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2015, Erişim tarihi 04.04.2018, (<http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44404/efes-izmir.html>).

47 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2015, **a.g.e.**

48 Rahmi Atalay, “Afrodisias Heykel Okulu”, *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, C.2, S.3, 2014, s.140-149.

49 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, “Afrodisias Antik Kenti (Aydın)”, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2017a, <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44400/afrodisias-antik-kenti-aydin.html>, Erişim Tarihi: 04.04.2018; Anonim, “Aphrodisias Tarihesi ve İlk Kazılar”, 2017, <http://www.aphrodisias.org/aphrodisias-tarihcesi-ve-ilk-kazilar>, Erişim Tarihi: 04.04.2018; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, ““Afrodisias”, Aydın İl Kültür Ve Turizm Müdürlüğü, 2017b, <http://www.aydinkulturturizm.gov.tr/TR,64400/afrodisias.html>, Erişim Tarihi: 04.04.2018.

olan sur duvarları korumuştur. Bu duvarların bir kısmı günümüze kadar ulaşmıştır. Denizden 235 metre yükseklikte bulunan Akropol'de yer alan Athena Tapınağı, Arkaik Çağ'da Anadolu'da Dor üslubunda üretilen tek örnektir. Denize doğru inildikçe agora, gymnasium, bouleuterion ve nekropol sıralanmaktadır⁵³.

2018 yılında Geçici Liste'ye alınan Priene Antik Kenti, Aydın İli, Söke İlçesi sınırları içerisinde bulunur. Izgara planlı kentteki bazı yapılaşmalar; limanlar, geniş caddeler, akropol, tiyatro, agora, gymnasium, antik tapınaklar, 31 adet dükkan, 400 adet hanedir⁵⁴. Yaklaşık 2500 metre uzunluğunda sur duvarları ile çevrelenmiştir⁵⁵. Kent, Yunanistan'ın Yedi Bilgesi'den biri ve İyon Federasyonu'nun bir akıl hocası olan filozof Bias'ın memleketidir. Bias'ın Priene'de kurduğu akılcı felsefi gelenek kenti, sonraki yüzyıllarda Yunan dünyasının spiritüel-entelektüel merkezlerinden birisi haline getirmiştir⁵⁶. Kentin, eğimli araziye akılcı oturmuş, ortogonal Hippodamos kentleşme çözümleri kent planlamada önemli bir örnektir. Yapılaşmadaki mimari incelikler burada dönemin önemli mimarlarının eser ürettiklerini düşündürmektedir.

Anavarza Antik Kenti, Priene ve Assos Antik Kenti ile karşılaştırıldığında Anavarza, Roma Dönemi'nde önemli bir yerleşim yeri iken, Assos'un bağımsız ancak Roma İmparatorluğu ile iyi ilişkileri kuran bir kent olduğu, Priene'nin ise daha sonraları İyonya hakimiyetine geçen bir Karia kenti olduğu, her üç kentte de önemli yapı türlerinin yer aldığı görülmektedir. Anavarza 4400 metre (2900 metre aşağı kentte, 1500 metre yukarı kentte) uzunluğunda bir sur duvarı ile çevrilmiş iken Assos 3100 metre; Priene 2500 metre uzunluğunda bir sur duvarı ile çevrilmiştir. Anavarza ve Assos'u, Aziz Paulus'un ziyaret ettiği düşünülmektedir. Anavarza Antik Kenti dünyaca ünlü farmakolog Dioskurides'in doğum yeri iken, Priene ünlü filozof Bias'ın memleketidir. Bir başka ünlü felsefeci Aristoteles ise M.Ö. 347-345 yılları arasında Assos'ta yaşamış ve burada bir felsefe okulu kurmuştur. Ancak Priene ve Assos'a kıyasla Anavarza, daha uzun süre yerleşik hayatın sürdüğü bir kent olduğundan kentteki kültür mirası tek bir uygarlığı ya da dönemi yansıtmamakta, çeşitlilik göstermektedir (özellikle dinler tarihinde). Sonuç olarak her üç antik kenti diğer kentlerden ayıran ve kendilerine özgü tarihi ve kültürel değerleri bulunmaktadır.

4. Değerlendirme ve Öneriler

UNESCO Dünya Miras Listesinde yer alan Bergama, Efes ve Afrodisias Antik Kentleri ile Geçici Liste'de yer alan Priene Antik Kenti ve Assos Antik Kenti, Ana-

53 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2017, a.g.e.

54 Ece Yüksel, 17. Yüzyıl Sonu, 18. Yüzyıl Ortası ve 19.Yüzyıl Başında Yabancı Seyyahların Gözünden Batı Anadolu Antik Kentleri, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Aydın 2012, s. 79-86.

55 R. Onur İbci, "Priene Antik Kenti", arkeopolis.com, 2016, <http://arkeopolis.com/priene-antik-kenti/>, Erişim Tarihi: 30 Kasım 2018.

56 UNESCO, a.g.e.

varza Antik Kenti ile aynı gerekçelerle listeye aday gösterilmiştir. Ancak Anavarza Antik Kenti, diğerlerinden daha geniş, dünyada ender görülen büyüklükte bir alana yayılan antik kent kalıntılarını barındırmaktadır. Üstelik kentte amfityatro, Roma Circusu, Zafer Takı gibi eşine nadir rastlanıy yapıların yer alması ve çok geniş bir ana caddesinin bulunması kentin kuruluş yıllarında ne kadar önemli bir merkez olduğunu göstermektedir. Antik Çağ'da bir spor ve festival merkezi olan kent, Kilikya Ermeni Krallığı Dönemi'nde ise bir inanç merkezi haline gelmiştir. Bünyesinde bulunan bir Roma Dönemi tapınak ve kiliselerden dört tanesi hakkında bilgiler mevcut iken devam eden çalışmalar kentin sanıldığından çok daha önemli bir inanç merkezi olduğunu düşündürmektedir.

Ayrıca antik kent, Adana İli'nin tek aday varlığıdır. Akdeniz sahil bandı boyunca Mersin İli'nden Antalya İli'ne kadar birçok varlık aday gösterilmiştir. Ege Bölgesi'nde de sahil bandı boyunca birçok aday varlık yer alır. Fakat Anavarza Antik Kenti'ne yapılacak yatırımlar Türkiye'nin Ege ve Akdeniz sahil bandı boyunca yayılan bölgesel kültür turizmi sektörünün getirilerini Doğu Akdeniz'e kadar taşımaya katkı sağlayacaktır. Ayrıca Güneydoğu Anadolu ile Doğu Anadolu bölgelerinde yer alan varlıkları ziyarete gelen turist potansiyeli için de bir geçiş durağı sağlayarak bütünleşik, alternatif turizm rotaları oluşturulmasına yardımcı olacaktır. Kentin, Dünya Miras Listesi'ne girmesi ile Çukurova Bölgesi'nde bulunan Tarsus, Kozan, Misis gibi döneminde yoğun ilişkilerde bulunduğu diğer antik kentlerle birlikte bölgesel bir turizm potansiyeli oluşturacağı düşünülebilir. Buna ek olarak Kalıcı Liste'de yer alan 18 varlıktan üçünün Anavarza ile benzerlik göstermesine karşın 77 varlığın yer aldığı Geçici Liste'de sadece iki varlığın benzerlik göstermesi kentin asıl listeye aday gösterilmesi için önemli bir gerektir.

Bu sebeplerle Anavarza Antik Kenti'nin Asıl Liste'ye başvurusunun yapılabilmesi için gerekli belgelerin tamamlanabilmesi adına çalışmaların yoğunlaştırılması yararlı olacaktır. Yönetim planı taslağı akabinde yönetim planının hazırlanması en önemli eksiklik olarak görünmektedir. Sivil Toplum Örgütleri'nin de bu konuda baskılarını arttırmaları ve bu konu üzerinde kamuoyu oluşturmaları, ancak tüm bunların olabilmesi için öncelikle kentteki kazı çalışmalarının belirli bir seviyenin üzerine çıkarılarak kentin önemini hatırlatacak ya da pekiştirecek düzeye gelmesi gerekmektedir. Son yıllarda antik kentteki çalışmalara verilen desteğin önemli ölçüde arttığı bilinmektedir, ancak başvuru dosyası için eksik kalan kısımların giderilmesi bölgedeki turizm potansiyelini arttırmak için oldukça önemlidir.

Kaynakça / References

- AKİPEK, Serap, “Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşmenin Değerlendirilmesi”, **AÜHF Dergisi**, C. 50, S. 4, 2001, s. 13-39.
- AKTEPE, Eylem, “Assos Antik Kenti”. Görülecek Yerler, Assos Rehberi, 2017, (http://www.assos-rehberim.com/nm-Assos_Antik_Kenti-cp-100), Erişim Tarihi: 10. 04. 2018.
- “Aphrodisias Tarihçesi ve İlk Kazılar”, <http://www.aphrodisias.org/aphrodisias-tarihcesi-ve-ilk-kazilar>, Erişim Tarihi: 04. 04. 2018.
- ATALAY, Rahmi, “Afrodisias Heykel Okulu”, **Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 2, S. 3, 2014, s. 140-149.
- BELL, Gertrude L., “Arab South Gate, in Front of Roman Triumphal Arch”, Newcastle University, 1905. http://gertrudebell.ncl.ac.uk/photos_in_album.php?album_id=3&start=160
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin, **Feodal Toplum**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara 1995.
- BURRELL, Barbara, **Neokoroi: Greek Cities and Roman Emperors**, Boston 2004.
- BUYRUK, Hasan, Sis’i (Kozan) Akdeniz’den Kapadokya’ya Bağlayan Kervan Yolu Kaleleri, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum 2011.
- BUYRUK, Hasan, “Konumu Geçmişi ve Kimliği ile Anavarza”, **Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, C. 6, S. 3, 2016, s. 695-710.
- CAN, Hakan. “Bir Saklı Hazine: Anavarza Antik Kenti”, **OTC news**, 2016, <http://www.otcnews.com.tr/bir-sakli-hazine-anavarza-antik-kenti/>, Erişim Tarihi: 06. 05. 2018.
- EMRAHOĞLU, Pelin, “Anavarza”, **Altınşehir Adana**, 2016, www.altinsehiradana.com
- ERASLAN, Şehnaz, “Tethys and Thalassa in Mosaic Art”, **Art-Sanat Dergisi**, S. 4, 2015, s. 1-13.
- ERGEÇ, Rifat, “Anazarbus Antik Kenti ve Nekropolü”, **Varia Anatolica**, C. 13, S. 1, 2001, s. 389-410.
- De GIORGI, Andrea U., “Hellenistic Founders, Roman Builders: Anazarbus in Cilicia”, **Hellenismus in der Kilikia Pedias**, 2011, s. 121-138.
- FEILDEN, Bernard M.; JOKILEHTO, Jukka, **Management Guidelines for World Cultural Heritage Sites**, 2. baskı, ICCROM, Roma 1998.
- GOUGH, Michael, “Anazarbus”, **Anatolian Studies**, C. 2, 1952, s. 85-150.
- GÖĞEBAKAN, Yeliz; SABAN, Duygu, “Dünya Miras Listesi ve Vespasianus -Titus Tüneli- Süreç Üzerine bir Değerlendirme”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 11, S. 55, Şubat 2018, s. 333-344.
- GRAHAM, Alexander John, **Colony and Mother City in Ancient Greece**, Manchester 1999.
- “Hellenistik Dönem Krallık Başkenti: Pergamon”, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, 2014, <http://arkeoloji.cbu.edu.tr/kazi-ve-yuzey-arastirmalari/pergamon.9365.tr.html>, Erişim Tarihi: 04. 04. 2018.
- İBCİ, R. Onur, “Priene Antik Kenti”, 2016, <http://arkeopolis.com/priene-antik-kenti/>, Erişim Tarihi: 30. 11. 2018.
- ICOMOS. “History”, 2011, <https://www.icomos.org/en/about-icomos/mission-and-vision/history/>, Erişim Tarihi: 27. 11. 2018.
- JOHNSONS, Sherman E., “Early Christianity in Asia Minor”, *Journal of Biblical Literature*, C. 77, S. 1, Mart 1958, s. 1-17.

- MARSHALL, Duncan, **Preparing World Heritage Nominations**, UNESCO, 2011.
- MCKERCHER, Bob; MCKERCHER, Robert; DU CROS, Hilary, **Cultural Tourism: The Partnership Between Tourism and Cultural Heritage Management**, Routledge, New York 2002.
- ORBAŞLI, Aylın, **Tourists in Historic Towns: Urban Conservation and Heritage Management**, E & FN Spon, Londra 2000.
- ÖZBEY, Veysel, “Alakapı”, **Anavarza-Adana**, 2015.
- PEKMEZCİ, Işıl Polat, Çukurova Bölgesindeki (Kilikya) Bazı Tarihi Yapılarda Kullanılan Harçların Karakterizasyonu Ve Onarım Harçları İçin Öneriler, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul 2012.
- PIRSON, Felix, “Pergamon Antik Kenti”, Çev. Zeynep Yılmaz, **Aktüel Arkeoloji Dergisi**, S. 28, Temmuz 2012, s. 116 vd.
- POSAMENTIR, Richard, “Kulturkontakt Als Impuls Architektonischer Innovation: Austausch Und Inspiration in Anazarbos, Einer Vergessenen Grenzstadt Zwischen Ost Und West.” s. 89-106, in **Austausch und Inspiration: Kulturkontakt als Impuls Architektonischer Innovation; Kolloquium vom 28-30.4.2006 in Berlin Anlässlich des 65. Geburtstages von Adolf Hoffmann, Veranstaltet Vom Architektur-Referat und der Abteilung Istanbul des DAI**, Vol. 9: Philipp Von Zabern Verlag GmbH, 2008.
- SALMAN, İsmail, “Adana'nın Antik Kentleri”, **Efsaneden Tarihe, Tarihten Bugüne Adana: Köprü Başı**, Ed. Erman Altun, M. Sabri Koz, YKY Yayınları, İstanbul 2000, s. 178-201.
- SALTUK, Secda, **Antik Çağda Hipodromlar, Circuslar**, Ege Yayınları, İstanbul 2001.
- SAYAR, Mustafa H.; Ercan, Pelin, “Kilikya YüzeY Araştırmaları 2007”, **26. Araştırma Sonuçları Toplantısı**, Haz. Fahriye Bayram ve Özme Adil, Ankara, S. 1, Mayıs 2008, s. 75-84.
- TAŞYÜREK, Orhan Aytuğ, “1973 Kilikya Araştırmaları”, **Türk Arkeoloji Dergisi**, S. XXII-1, 1975, s. 120 vd.
- TC KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI, “Anavarza Antik Kenti (Adana) [2014]”, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,93760/anavarza-antik-kenti-adana-2014.html>, Erişim Tarihi: 15. 04. 2018.
- TC KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI, “Efes (İzmir)”, 2015, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44404/efes-izmir.html>, Erişim Tarihi: 04. 04. 2018.
- TC KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI, 2017a, “Afrodisias Antik Kenti (Aydın)”, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44400/afrodisias-antik-kenti-aydin.html>, Erişim Tarihi: 04. 04. 2018.
- TC KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI, 2017b, “Afrodisias”, Aydın İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, <http://www.aydinkulturturizm.gov.tr/TR,64400/afrodisias.html>, Erişim Tarihi: 04. 04. 2018.
- TC KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI, 2017c, “Assos Arkeolojik Alanı (Çanakkale) [2017]”: Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,181113/assos-arkeolojik-alani-canakkale-2017.html>, Erişim Tarihi: 04. 04. 2018.
- UNESCO, “World Heritage Centre”, 2018, <http://whc.unesco.org>, Erişim Tarihi: 28.11.2018.

ÜNAL, Ahmet; GİRĞİNER, K. Serdar, **Kilikya-Çukurova: İlk Çağlardan Osmanlılar Dönemi'ne Kadar Kilikya'da Tarihi Coğrafya, Tarih ve Arkeoloji**, Homer Kitabevi, İstanbul 2007.

YÜKSEL, Ece, 17. Yüzyıl Sonu, 18. Yüzyıl Ortası ve 19. Yüzyıl Başında Yabancı Seyyahların Gözünden Batı Anadolu Antik Kentleri, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Aydın 2012.



Bir Bizans Teknesinin Anatomisi: Yenikapı 8 Batığı*

İşıl Özsait Kocabaş**

Öz

Yenikapı 8 batığı (YK8), İstanbul, Yenikapı’da, İstanbul Arkeoloji Müzeleri tarafından gerçekleştirilen kurtarma kazıları sırasında 2006 yılında keşfedilmiştir. Theodosius Limanı’nın sediment dolgusu içinde, kazı alanının güney tarafında bulunan batık, tabakasına göre MS 10. yüzyıla tarihlendirilmiştir. Batığın korunan uzunluğu 5 m ve genişliği 2,9 m’dir. Omurgası, 19 adet kaplama tahtası, 13 adet döşeği bulunan batığın yaklaşık yarısı palplanş duvarı altında kalmıştır. YK8, kazı alanında, geleneksel üç nokta ölçüm ve çizimleri, birebir ölçekli asetat çizimleri, fotoğraf ve foto-mozaik çekimleriyle *in situ* olarak belgelenmiştir. Sonrasında batık ahşapları sökülerek, İÜ Yenikapı Batıkları Araştırma Merkezi’ndeki havuzlara taşınmıştır. Yenikapı’nın kenar-kavelalı ve düz dipli tekneler grubu içinde yer alan YK8, Akdeniz karma yapım yöntemi ile inşa edilmiştir. Ön rekonstrüksiyon çalışmalarına göre, teknenin orijinal boyutlarının 12 m uzunlukta ve 4 m genişlikte olduğu hesaplanmıştır. Bu makalede, YK8 batığının kazısı ve belgelenmesinde uygulanan metodoloji ve batığın genel konstrüksiyon özellikleri diğer Yenikapı batıkları ile karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Yenikapı batıkları • Karma inşa yöntemi • Belgeleme

The Anatomy of a Byzantine Vessel: Yenikapı 8 Shipwreck

Abstract

The shipwreck Yenikapı 8 (YK8) was discovered in Yenikapı, İstanbul, in 2006 during the rescue excavations carried out by İstanbul Archaeological Museums. The shipwreck, which was found within the sediment-filled Theodosian Harbour in the southern side of the excavation area, was dated to the 10th century AD according to the stratigraphic layer. Its remains measure only 5 m long and 2.9 m wide. The shipwreck comprises the keel, nineteen strakes of planking and thirteen floor-timbers. In fact, approximately half of the vessel lies under the sheet pile wall. YK 8 was documented *in situ* with traditional triangulation measurements and drawings, full-scale clear acetate drawings, photography and photo-mosaics. Then the hull members were dismantled and moved to the storage tanks at the IU Yenikapı Shipwrecks Research Centre. YK 8 which was studied amongst the flat-floored shipwrecks with planking edge dowels of the Yenikapı Site, was built using a Mediterranean mixed construction technique. The original dimensions of the vessel were estimated at about 12 m in length and 4 m in breadth according to preliminary reconstruction studies. In this article, the excavation, documentation methodology and basic construction features of YK 8 were discussed, along with its structural similarities to other Yenikapı shipwrecks.

Keywords

Yenikapı shipwrecks • Mixed construction technique • Documentation

* İÜ Yenikapı Batıkları Projesi, İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi (Proje no: 2294, 3907, 7381, 12765) tarafından desteklenmiştir.

** Sorumlu Yazar: İşıl Özsait Kocabaş (Dr. Öğr. Üyesi), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Taşınabilir Kültür Varlıkları ve Onarımı Bölümü, Sualtı Kültür Kalıntıları Koruma Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye. Eposta: isilozsait@gmail.com

Atf: ÖZSAİT KOCABAŞ, İşıl, “Bir Bizans Teknesinin Anatomisi: Yenikapı 8 Batığı”, *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 325-338. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0015>

“Tarihi Yarımada” sınırları içinde yer alan Yenikapı semtinde 2004-2013 yılları arasında İstanbul Arkeoloji Müzeleri tarafından sürdürülen kurtarma kazıları, Konstantinopolis’in Marmara Denizi’ne bakan büyük limanlarından biri olan Theodosius Limanı’nı gün ışığına çıkarmıştır.¹ Gerçekleştirilen kazılarda, İstanbul’un kültür tarihini zenginleştiren pek çok arkeolojik buluntu ve yaklaşık 600 yıllık süre içinde farklı zamanlarda batmış 37 adet gemi kalıntısı, siltlenme ile oluşan dolgu katmanları içinde keşfedilmiştir.² Bu muazzam koleksiyonun bir parçası olan Yenikapı 8 batığı (YK8), müze arkeologları tarafından 2016 yılında Yenikapı kazı alanının güney sınırında, yeri değiştirilen bir atık su kanalının inşası sırasında bulunmuştur (G. 1). Batık, tabakasına göre MS 10. yüzyıla tarihlendirilmiştir. YK8’in ahşapları üzerinde gerçekleştirilen bilimsel çalışmalar halen devam etmektedir.



G. 1: Yenikapı kazı alanında YK8 batığının konumu (İÜ Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)

Batığın Kazısı

Yenikapı 8, İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi ekibinin belgeleyerek alandan kaldırdığı dördüncü batıktır. Kazı alanında YK 8 batığı üzerindeki çalışmalar Aralık 2016 ve Şubat 2007 tarihleri arasında sürdürülmüştür. S21-22 plan karelerinde, -0,90 ve 1,26 kotları arasında konumlanmış olan YK8, alan kazılmadan önce, demiryolu hattının çökmemesi için zorunlu olarak inşa edilen çelik duvarın (palplanş)

- 1 Zeynep Kızıltan, “Excavations at Yenikapı, Sirkeci and Üsküdar with in Marmaray and Metro Projects, Istanbul Archaeological Museums”, **Proceedings of the 1st Symposium on Marmaray-Metro Salvage Excavations 5th–6th May 2008**, Ed. Ufuk Kocabaş, Istanbul 2010, s. 1-16.
- 2 Yenikapı batıkları, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, İstanbul Üniversitesi ve Texas A&M Üniversitesi tarafından çalışılmaktadır.

altında kalmış durumda ele geçmiştir. Yarıya yakın kısmı bu duvar tarafından kesilerek kazı alanının dışında bırakılmış olan YK8'in çevresi çimento atıkları, moloz döküntüleriyle kaplıdır. Buna ilaveten kanalın içi su ile doludur. Batığın bulunduğu konum nedeniyle üzerine koruyucu çadır yapılamamış, bunun yerine iki tarafındaki palplanşlara bağlanan örtme ve atomize sulama sistemi kurulmuştur.



G. 2: Batığın ilk durumu ve temizlik çalışması (İÜ Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)

Batığın çevresindeki su boşaltıldıktan ve üzerindeki çamur tabakası temizlendikten sonra belgeleme çalışmaları başlamıştır (G. 2). Batık gövdesinin ölçümlerinde geleneksel üçgenleme yöntemi kullanılmıştır (G. 3). Bu yolla batık üzerinde belirlenen binlerce noktanın her birinin, 3 ayrı röper noktasından çekilen şerit metrelerle ölçümleri alınmış ve bunların kağıt üzerinde birleştirilmesiyle oluşan çizimleri yapılmıştır. Sonrasında bu paftalar taranarak bilgisayar ortamında çizilmiştir. Ölçekli plan ve kesit çizimlerinin yanı sıra, batığın iç ve dış kaplama tahtaları gerçek boyutlarında asetata kopyalanmıştır. Kaplamaların üzerine serilen asetat tabakalara, sabit kalemlerle kaplama hatları, ahşap damarları, birleşim yerleri, boş çivi delikleri, demir ve ahşap çiviler, alet izleri, serme kalafat ve macunlar ile yapım yöntemine dair pek çok veri, değişik renk ve tarama şekilleriyle işlenmiştir. Fotoğraf çekimlerinin yanı sıra batığın eğrili ve dış kaplamalı iki foto-mozaiği yapılmıştır. Belgeleme çalışmaları, batığın genel durumu ve elemanların sökülmesi sırasında ortaya çıkan detayların işlendiği el çizimleri ve görsel notlarla desteklenmiştir.³

3 Işıl Özsait Kocabaş, "III. Documentation: Reading the Timber", **The 'Old Ships' of the 'New Gate' 1, Yenikapı Shipwrecks, Vol. I**, Ed. Ufuk Kocabaş, İstanbul 2008, s. 27-72.



G. 3: Belgeleme çalışması (İÜ Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)

YK8'in kazı alanından kaldırılması için, ahşap elemanlarının sökülmesi yöntemi uygulanmıştır. İşlemlere başlanmadan önce kırık ahşap parçalar çelik tellerle birbirlerine tutturulmuş ve etiketlenmiştir. Sonrasında, gövde elemanları biçimsel özelliklerine ve korunmuşluk durumlarına göre belirlenen yöntemlerle demonte edilmiştir. Döşekler sağlam durumda oldukları için, kaplama bağlantıları kesildikten sonra, hazırlanan plakalara kolaylıkla alınmıştır. Dış kaplamalar için "L" profiller kullanılmıştır. Dış kaplamaların her biri, kendi biçimlerine göre hazırlanan bu profillerden oluşan düzenek sayesinde yerlerinden kaldırılmıştır. Alanda bulunan diğer batıklarda olduğu gibi, YK8 batığının omurgası da kendi ağırlığını taşıyamayacak durumda olduğundan, omurga biçiminde kesilmiş bir tahta platformdan yararlanılmıştır. Omurga, yan yüzeyine yaslanan bu platform ile birlikte yavaşça yatırılarak desteklenmiştir. Sökülerek birbirlerinden ayrılan ahşap elemanlar, boyutlarına göre inşa edilen ahşap

kasalara yerleştirilerek, bekletilecekleri havuzlarda su hareketlerinden etkilenmemeleri için, strafordan yapılan küçük takozlarla sabitlenmiştir (G. 4). Daha sonra, kasalar içindeki ahşap parçalar İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Araştırma Merkezi'ndeki tuzdan arındırma havuzlarına taşınarak pasif koruma altına alınmıştır.⁴



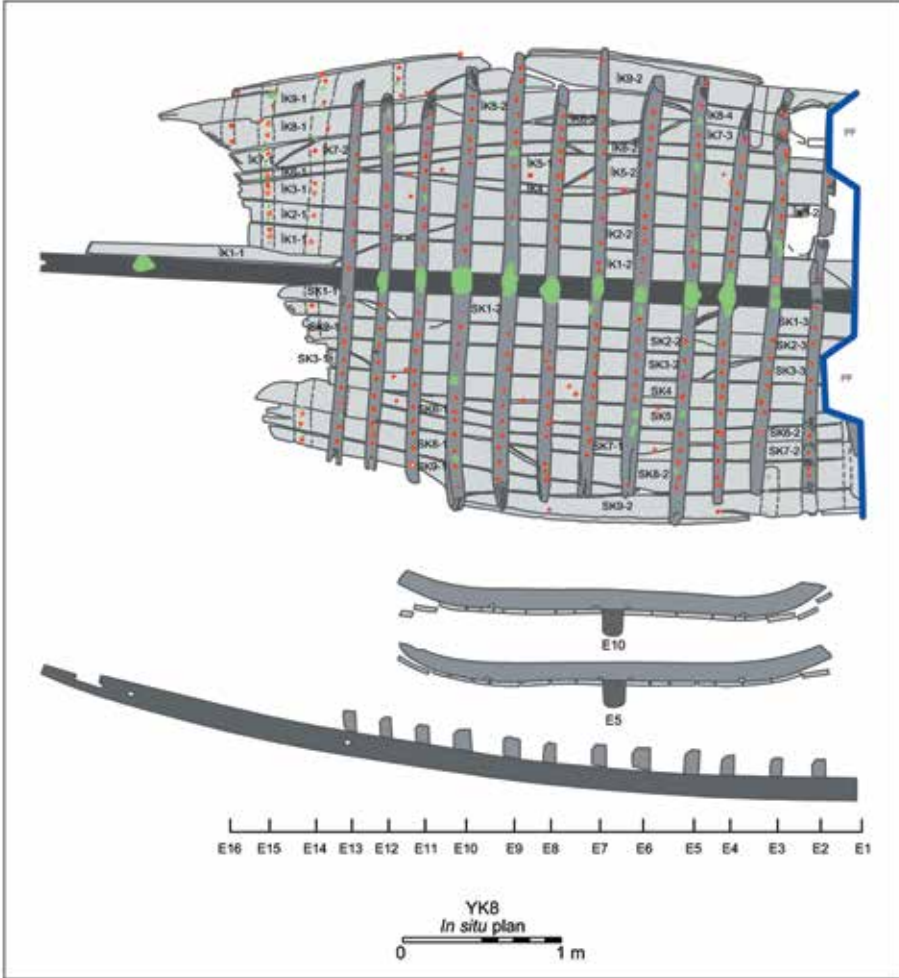
G. 4: Batık ahşaplarının sökülmesi (İÜ Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)

Konstrüksiyon Özellikleri

Bir tarafına doğru çok hafif bir eğimle deniz tabanına oturmuş olan YK8'in, 2,9 m genişlik ve 5 m uzunluktaki *in situ* gövde kalıntısı bütün halde günümüze ulaşmıştır. Bu kalıntı bir omurga parçası, 19 adet kaplama tahtası ve 13 adet eğriden oluşmaktadır (G. 5). Karina dönüşünden sonraki kaplamaları, çapa tahtaları, postaları, yelken yatağı gibi üst gövde elemanlarının kayıp olmasına rağmen, mevcut gövdenin kalın eğrileri ve geniş formu, teknenin tok ve sağlam yapısı hakkında fikir vermektedir.⁵ Yelken yatağının konumu teknelerin baş-kıç yönlendirmesinde oldukça belirleyici bir faktördür. Mevcut eğriler üzerinde yelken yatağına dair herhangi bir iz veya oturma yuvası bulunmaması, teknenin korunan kısmının gövdenin kıç tarafı olduğu yönünde değerlendirilmiştir.

4 Ufuk Kocabaş, Işıl Özsait Kocabaş, Namık Kılıç, "The Yenikapı Shipwrecks: Dismantling Methods and First Step to Conservation", **11th ICOM International Conference on Wet Organic Archaeological Materials (ICOM-WOAM)**, Eds. Kristiane Straetkvern, Emily Williams, İstanbul 2012, s. 303-312; Ufuk Kocabaş, Evren Türkmenoğlu, "Yenikapı Shipwrecks: Fieldwork, Conservation-Restoration Procedures and Construction Features", **Arqueologia Nàutica Mediterrània**, Ed. Xavier Nieto, Girona 2009, s. 235-243.

5 Işıl Özsait Kocabaş, Ufuk Kocabaş, "V. Technological and Constructional Features of Yenikapı Shipwrecks: A Preliminary Evaluation", **The 'OldShips' of the 'New Gate' 1, Yenikapı Shipwrecks, Vol. I**, Ed. Ufuk



G. 5: YK8'in *in situ* planı ve kesitleri (I. Özsaıt Kocabaş, dijital versiyon/DV Ç. Şanlıgençler)

Gövde Ahşapları

Omurga

5 m uzunluğunda, ortalama 12cm genişlik ve 12 cm kalınlıkta olan omurgası tek parçadır. Palplanşın kestiği ucu hasarlı diğer ucu ise geçme yeri ile birlikte sağlamdır. Üst yüzeyi düz olan omurganın iki yanı aşozsuzdur. Omurganın orta kısmında (ÇD1) ve parilesine yakın bir noktada (ÇD2) birer çekerek deliği mevcuttur. Bu deliklerden 5 cm çapında olan ÇD1, içi macun ve kalafatla dolu olarak bulunmuştur. ÇD2'nin bodoslama tarafına doğru aşınması mevcuttur (G. 6). Bu deliklerin teknenin karaya çekilmesi sırasında kullanıldığı; diğer zamanlarda ise içlerinin doldurulduğu düşü-

nülmektedir. Benzer çekek delikleri bazı Yenikapı batıklarında da belirlenmiştir.⁶ MS 6. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Dor 2001/1 batığının omurgasında teknenin karaya çekilmesi için kullanılan benzer bir delik bildirilmiştir.⁷ Karadeniz tekne yapım geleneğinde, küçük teknelerin karaya çekilmesi için, omurganın uç kısmına ya da bodoslama delik açıldığı ve kullanılmadığında bu deliklerin tıkanıdığı bilinmektedir.⁸



G. 6: Omurga parilesi ve çekek deliği (İÜ Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)

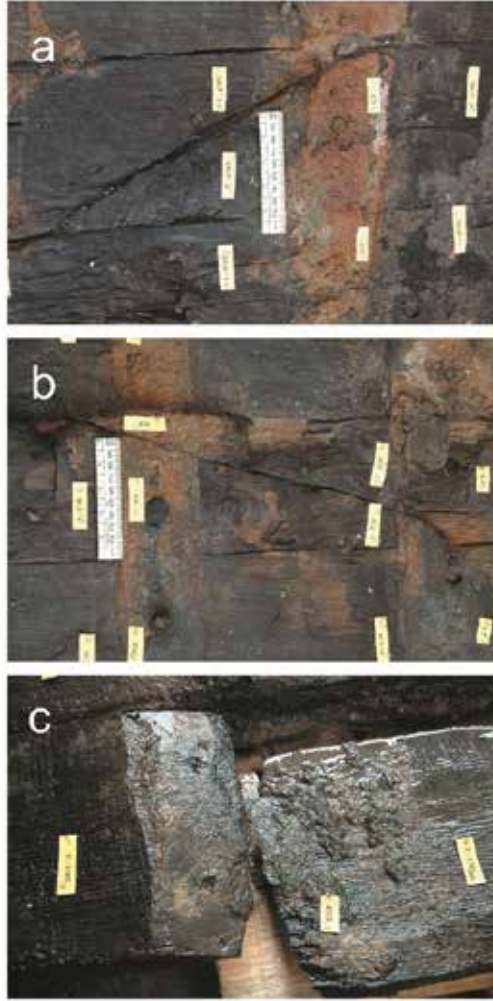
Kaplama Tahtaları

Batığın karinasını oluşturan kaplama tahtaları, gövdenin bir tarafında 10 sıra diğer tarafında 9 sıra halinde korunmuştur. Kaplama tahtalarının genişlikleri 5cm ile 22 cm arasında değişmektedir. İki ucu da korunmuş olan kaplamaların uzunlukları yaklaşık 3,5 m'ye ulaşmaktadır. Kaplama tahtaları gövde ortasında çok sayıda, farklı uzunlukta ve farklı tipte parileler ile birbirine eklenmiştir. Başlıca birleştirme diyagonal (G. 7a) ve S-biçimli parileler (G. 7b) ile yapılmıştır. Bir kaplama sırasında eğimli düz parile belirlenmiştir (G. 7c). Parileler, gövdenin iki tarafında simetrik bir düzende ve yönleri dönüşümlü olarak tasarlanmıştır. Ortalama kalınlığı 25 mm olan kaplama tahtaları arasında sık aralılarla yerleştirilmiş kenar-kavelaları tespit edilmiştir (G. 8).

6 Ufuk Kocabaş, "The Yenikapı Byzantine-Era Shipwrecks, Istanbul, Turkey: A Preliminary Report and Inventory of the 27 Wrecks Studied by Istanbul University", *IJNA*, S. 44.1, 2015, s. 74; Cemal Pulak, Rebecca Ingram, Michael Jones. "Eight Byzantine Shipwrecks from the Theodosian Harbour Excavations at Yenikapı in Istanbul, Turkey: An Introduction", *IJNA*, S. 44.1, 2015, s. 52.

7 Yaacov Kahanov, Hadas Mor, "The Dor 2001/1 Byzantine Shipwreck, Israel: Final Report", *IJNA*, S. 43.1, 2014, s. 42.

8 Gemi inşa ustası Hüseyin Bakan ile birebir görüşme, Amasra, Ekim 2009.



G. 7: Batığın parileleri (İÜ Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)



G. 8: Kaplama planında paraleller ve kenar-kavelalarının dağılımı (I. Özsait Kocabaş, DV Ç. Şanlıgençler)

Eğri Sistemi

Batığın 13 döşeği günümüze ulaşmıştır (G. 9). Ayrıca omurga ve kaplamalar üzerindeki izlerden 5 adet döşeğin yeri belirlenmiştir. Mevcut döşekler oldukça sağlam ve düzgün yapıdadır. Ancak çoğunun ucu kırıktır. Teknenin postaları kayıptır. Kaplamalar üzerindeki izlere göre, E3, E4 ve E12 numaralı döşeklerin 8. ve 9. kaplama sıralarında birer yan postası olduğu belirlenmiştir. Oldukça düz dipli devam eden döşekler ortalama 8-11 cm genişlikte ve 12 cm kalınlığındadır. Dikdörtgen biçimli enine kesitlerinin bir tarafı tamamen düz, diğer tarafı ise üst köşesinde bir pah'a sahiptir. Pahlı kısımlar omurga boyunca aynı yönde devam etmektedir. Döşekler, omurganın iki tarafında birer ve karina dönüşlerinde birer tane, olmak üzere 4 adet yarım daire sintine deliğine sahiptir. YK7, YK14 ve YK20 batıklarının bazı eğrilerinde bu tip dairesel sintine delikleri belirlenmiştir.⁹ YK8'in eğri paterni tam döşeklerden oluşmuştur. Döşekler 22-30 cm aralıklarla omurgaya yerleştirilmiş ve demir çivilerle bağlanmıştır. Döşek ve kaplama tahtaları arasındaki bağlantılar ahşap çiviler ve demir çiviler ile yapılmıştır.

9 Michael Jones, "The Hull Construction of Yenikapı 14 (YK 14), a Middle Byzantine Shipwreck from Constantinople's Theodosian Harbour, İstanbul, Turkey", *IJNA*, S. 46.2, 2017, s. 269; Taner Güler, "Construction Technique of the Yenikapı 20 Shipwreck, Found in the Harbour of Theodosius (İstanbul, Turkey)", *Ship and Maritime Landscapes, Proceedings of the Thirteenth International Symposium on Boat and Ship Archaeology, Amsterdam 2012*, Eds. Jerzy Gawronski, Andrévan Holk, Joost Schokkenbroek, Eelde 2017, s. 280-282; Işıl Özsait Kocabaş, Ufuk Kocabaş, *a.g.e.*, s. 137.

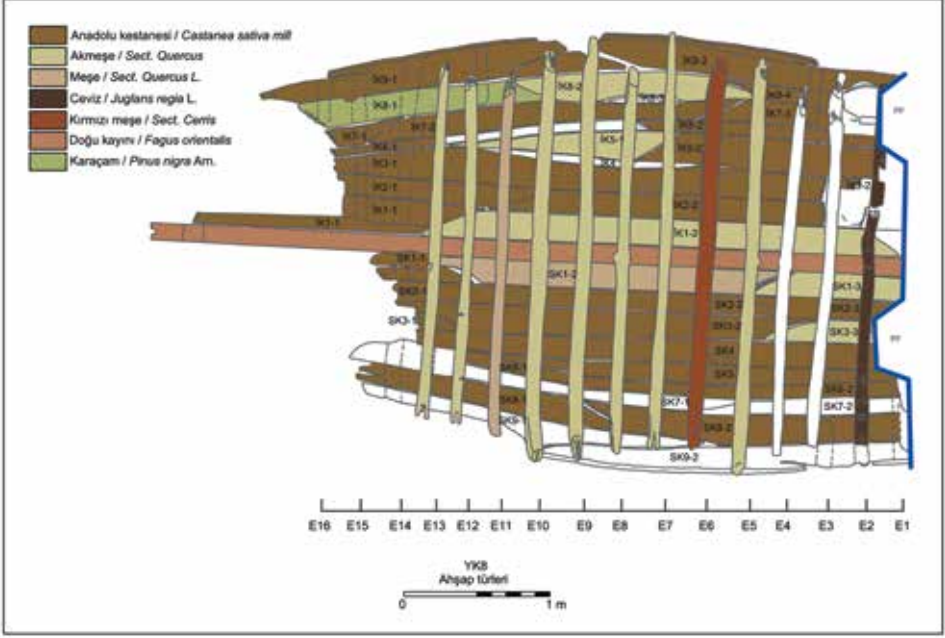


G. 9: YK8'in eğrili foto-mozaiği (İÜ Yenikapı Batıkları Projesi Arşivi)

Ahşap Analizleri

Ahşap cins/türlerinin belirlenmesi için YK8 batığı ahşaplarından 54 örnek alınmıştır. Yapılan analizler sonucunda, tekne inşasında kestane, meşe, ceviz, kayın ve karaçam olmak üzere 5 farklı cinsten ağaç kullanıldığı saptanmıştır (**G. 10**). Omurgada doğu kayını; dış kaplamalarda ağırlıklı olarak Anadolu kestanesi tercih edilmiştir. Birkaç kaplama akmeşe ve biri karaçam olarak tanımlanmıştır. Döşekler çoğunlukla akmeşeden şekillendirilmiştir. Birer döşek ceviz ve kırmızı meşe ağacındandır.¹⁰

10 Ünal Akkemik, **Yenikapı Shipwrecks Volume II: Woods of Yenikapı Shipwrecks**, İstanbul 2015, s. 32-34; Ünal Akkemik, Ufuk Kocabas, "Woods of Byzantine Trade Ships of Yenikapı (Istanbul) and Changes in Wood Use from 6th to 11th Century", **Mediterranean Archaeology and Archaeometry**, S. 14.2, 2014, s. 319.



G. 10: YK8’de kullanılan ahşapların cins/türleri (Teşhis Ü. Akkemik, DV Ç. Şanlıgençler)

Onarımlar

YK8’in gövdesindeki onarımları gösteren en güzel kanıtları kaplamaların arasındaki kesilmiş kenar-kavelaları oluşturmuştur. Bir kaplama kenarı boyunca devam eden ve komşu kaplama kenarında olması gereken yerde karşılığı bulunmayan kenar-kavelalara göre, onarım tahtaları kolaylıkla belirlenmiştir. Örneğin teknenin burma tahtalarının iki tarafında da kenar-kavelası yoktur. Bunun aksine, ikinci kaplama sıraları, burma tahtasına komşu olan yanları boyunca düzenli kenar-kavelalarına sahiptir. Burma tahtalarının teknedeki diğer kaplamaların aksine meşe ağacından yapılmış olması da bunların teknenin inşasından farklı bir zamanda, olasılıkla bir tamirat sırasında, eklenmiş olabileceği görüşünü desteklemektedir. Kaplamaların yanı sıra, bazı eğrilerin değiştirildiği tahmin edilmektedir. Gövde kaplamalarının iç yüzeylerinde, eğrilerin arasında ahşap çiviler tespit edilmiştir. Bunların etrafında kaplamaların armuzlarını geçer şekilde yaklaşık 8 cm kalınlığında bası izleri mevcuttur. Bu veri buralarda daha önceden var olan bazı eğrilerin söküldüğünün ve yenilerinin eklendiğinin bir göstergesi olarak yorumlanmıştır. Diğer döşeklerden farklı olarak, ceviz ve kırmızı meşeden yapılmış iki döşegin varlığı bu kanyı kuvvetlendirmektedir.

Değerlendirme ve Sonuç

Theodosius Limanı'nda keşfedilen 37 adet batığın 6 adeti kadırgalar ve 31 adet ticaret gemileri başlığı altında değerlendirilmiştir.¹¹ Bunlar, gövde kaplamalarının bağlantılarından yola çıkarak zıvanalı, kenar-kavelalı ve kenar-birleştirmesiz tekne ve gemiler olarak üç ana grupta toplanmıştır. Gövdelerinin en geniş yerlerinin enine kesit geometrisine göre, düz dipli ve şarap kadehi biçimli olarak ikiye ayırabildiğimiz bu tekne ve gemiler, omurgalarının aşozlu ve aşozsuz oluşu ya da eğri paternlerine göre çeşitli alt gruplarda ele alınmaktadır. Yenikapı'nın kenar-kavelalı batıkları ortak konstrüksiyon özelliklerine sahiptir. Kaplama tahtaları kenar-kavelaları ile su hattına kadar birbirine bağlı olan bu teknelerin, büyük çoğunluğu düz diplidir. Dış kaplama tahtalarının boyuna birleşimlerinde ağırlıklı olarak diyagonal ve "S" paralel kullanılmıştır. Omurgalarına çekek delikleri yapılmıştır. YK8 kenar-kavelalı ve kestane ağacından kaplamaları, tam döşekli eğri paterni, dümdüz tabanlı gövdesi ve aşozsuz omurgası ile İstanbul Üniversitesi'nin çalıştığı batıklar arasında YK6, YK7, YK9 ile yakın konstrüksiyon özellikleri taşımaktadır.¹² Bu batıklar, YK12 ve YK20 ile birlikte Karadeniz ve Marmara çevresine özgü yöresel tekne grubu olarak değerlendirilmiştir.¹³ Geniş yapılı gövdesi ve daha kalın eğrileri ile bu batıklardan boyut olarak ayrılrsa da, YK8'in aynı grupta yer alması önerilmektedir. YK8, yükü bulunmamış olmasına karşın, gövde altında ve etrafında bulunan amforalar ve içinde bulunduğu liman konteksti, geniş ve sağlam gövde yapısı doğrultusunda ticaret teknesi olarak tanımlanmıştır. Yapılan ön rekonstrüksiyon çalışmalarına göre teknenin orijinal boyutları 12 m uzunluk ve 4 m genişlik olarak hesaplanmıştır. Bizans kaynaklarında dönemin ticaret tekneleri düz dipli, geniş döşekli, baş ve kış bodoslamaları kavisli olarak tasvir edilmektedir. Bu tekneler Latin yelken donanımı ile hareket ettirilmekte ve bir çift omuzluk dümeni ile yönlendirilmektedir.¹⁴ Gövde tipi ile bu tanımını karşılayan YK8'in tek direkli, yelkenli ve omuzluk dümenleri ile yönlendiren bir Bizans teknesi olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

Akdeniz batıkları üzerindeki yapım teknolojisi çalışmaları, farklı uçlardaki iki inşa kavramının karşılaştırılması ile yola çıkar. Bunlar, inşaya omurga ve kaplamaların kurulumuyla başladığı kabuk-temelli yöntem ve omurganın üzerine kaplamalardan önce tasarlanmış eğri sisteminin yerleştirildiği iskelet-temelli yöntemdir. Kaplama inşa felsefesinden, iskelet inşa felsefesine doğru gerçekleşen teknoloji kayışında kullanılan teknikler karma inşa olarak tanımlanmaktadır. Karma inşa teknikleri, MS 2. yüzyıl ortalarından itibaren başlayan ve 11. yüzyılda hala devam eden uzun bir zaman

11 Ufuk Kocabaş, **a.g.m.**, s. 1-35; C. Pulak, R. Ingram, M. Jones, **a.g.m.**, s. 39-73.

12 Işıl Özsait Kocabaş, "The Yenikapı 12 Shipwreck, a 9th-Century Merchantman from the Theodosian Harbour in Istanbul, Turkey: Construction and Reconstruction", **IJNA**, S. 47.2, 2018, s. 380-382.

13 Işıl Özsait, **a.g.m.**, s. 371; Ü. Akkemik, **a.g.e.**, s. 197.

14 John H. Pryor, **Akdeniz'de Coğrafya, Teknoloji ve Savaş, Araplar, Bizanslılar, Batılılar ve Türkler**, Çev. Füsün Tayanç ve Tunç Tayanc, İstanbul 2004, s. 48-49; **Journeys on the Seas of Byzantium**, Ed. Diana Zafiropoulou, Athens 1997, s. 37-38, 84.

diliminde uygulanmıştır.¹⁵ Yenikapı'daki tekne ve gemiler, bu teknoloji değişiminin 5. ve 11. yüzyıllar arasındaki farklı aşamalarını gözler önüne sunmaktadır. YK8 batığının konstrüksiyonu, karma inşanın 10. yüzyılda uygulanma tarzını yansıtır. Kaplama tahtalarının birleştirilmesinde kullanılan sık aralıklı kenar-kavelaları, gövdenin iki yanındaki simetrik kurulum ve dönüşümlü parile yönleri YK8'in inşasında kaplamalardan oluşan kabuk yapıya verilen önemi vurgular. Bunun yanı sıra, benzer ve düzgün biçimlerdeki eğriler ve bunların düzenli aralıklarla yerleştirilerek omurgaya çivilenmiş olması iskeletin tekne tasarımıdaki değerini gösterir. YK8 geçiş döneminin sonlarına gelindiği düşünülen bir tarihte, en azından inşa edildiği yörede, gövdeyi oluştururken kabuğa verilen önemin hala devam ettiği ve gövde dayanımında iki yöntemin birbirini tamamladığını gösteren güzel bir örnektir.

Katkı Belirtme

İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne; İÜ Yenikapı Batıkları Projesi Başkanı Prof. Dr. Ufuk Kocabaş'a; İÜ Yenikapı Batıkları Projesi Ekibine; batığın ahşap analizlerini gerçekleştiren Prof. Dr. Ünal Akkemik'e; YK8 batığının çizimlerini dijital versiyonda hazırlayan Çisil Şanlıgençler'e ve İstanbul Üniversitesi'nin ilgili birimlerine sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Kaynakça/References

- AKKEMİK, Ünal, **Yenikapı Shipwrecks Volume II: Woods of Yenikapı Shipwrecks/ Yenikapı Batıkları Cilt II: Yenikapı Batıklarının Ahşapları**, İstanbul 2015.
- AKKEMİK, Ünal; KOCABAŞ, Ufuk, "Woods of Byzantine Trade Ships of Yenikapı (İstanbul) and Changes in WoodUsefrom 6th to 11th Century", **Mediterranean Archaeology and Archaeometry**, S.14.2, 2014, s. 317-327.
- BELTRAME, Carlo; BONDIOLI, Mauro, "A Hypothesis on the Development of Mediterranean Ship Construction from Antiquity to the Late Middle Ages", **Connected by the Sea, Proceedings of the Tenth International Symposium on Boat and Ship Archaeology, Roskilde 2003**, Eds. Lucy Blue, Fred Hocker, Anton Englert, Oxford 2006, s. 89-94.
- GÜLER, Taner, "Construction Technique of the Yenikapı 20 Shipwreck, Found in the Harbour of Theodosius (İstanbul, Turkey)", **Shipand Maritime Landscapes, Proceedings of the Thirteenth International Symposium on Boatand Ship Archaeology, Amsterdam 2012**, Eds. Jerzy Gawronski, Andrévan Holk, Joost Schokkenbroek, Eelde 2017, s. 280-282.
- JONES, Michael, "The Hull Construction of Yenikapı 14 (YK 14), a Middle Byzantine Shipwreck from Constantinople's Theodosian Harbour, İstanbul, Turkey", **IJNA**, S. 46.2, 2017, s. 253-283.

¹⁵ Patrice Pomey, Yaacov Kahanov, Eric Rieth, "Transition from Shell to Skeleton in Ancient Mediterranean Ship-Construction: Analysis, Problems, and Future Research", **IJNA**, S. 41.2, 2012, s. 307; Carlo Beltrame, Mauro Bondioli, "A Hypothesis on the Development of Mediterranean Ship Construction from Antiquity to the Late Middle Ages", **Connected by the Sea, Proceedings of the Tenth International Symposium on Boat and Ship Archaeology, Roskilde 2003**, Eds. Lucy Blue, Fred Hocker, Anton Englert, Oxford 2006, s. 92-93.

- KAHANOV, Yaacov; MOR, Hadas, “The Dor 2001/1 Byzantine Shipwreck, Israel: Final Report”, **IJNA**, S. 43.1, 2014, s. 41-65.
- KIZILTAN, Zeynep, “Excavations at Yenikapı, Sirkeci and Üsküdar with in Marmaray and Metro Projects, Istanbul Archaeological Museums”, **Proceedings of the 1st Symposium on Marmaray-Metro Salvage Excavations 5th–6th May 2008**, Ed. Ufuk Kocabaş, Istanbul 2010, s. 1-16.
- KOCABAŞ, Ufuk, “The Yenikapı Byzantine-Era Shipwrecks, Istanbul, Turkey: A Preliminary Report and Inventory of the 27 Wrecks Studied by Istanbul University”, **IJNA**, S. 44.1, 2015, s. 1–35.
- KOCABAŞ, Ufuk; ÖZSAİT KOCABAŞ, Işıl; KILIÇ, Namık, “The Yenikapı Shipwrecks: Dismantling Methods and First Step to Conservation”, **11th ICOM International Conference on Wet Organic Archaeological Materials (ICOM-WOAM)**, Eds. Kristiane Straetkvern, Emily Williams, Istanbul 2012, s. 303-312.
- KOCABAŞ, Ufuk; TÜRKMENOĞLU, Evren, “Yenikapı Shipwrecks: Fieldwork, Conservation-Restoration Procedures and Construction Features”, **Arqueologia Nàutica Mediterrània**, Ed. Xavier Nieto, Girona 2009, s.235–243.
- ÖZSAİT KOCABAŞ, Işıl, “III. Documentation: Reading the Timber”, **The ‘Old Ships’ of the ‘New Gate’ 1, Yenikapı Shipwrecks, Vol. I**, Ed. Ufuk Kocabaş, Istanbul 2008, s. 27–72.
- ÖZSAİT KOCABAŞ, Işıl, “The Yenikapı 12 Shipwreck, a 9th-Century Merchantman From the Theodosian Harbour in Istanbul, Turkey: Construction and Reconstruction”, **IJNA**, S. 47.2, 2018, s. 357-390.
- ÖZSAİT KOCABAŞ Işıl; KOCABAŞ, Ufuk, “V. Technological and Constructional Features of Yenikapı Shipwrecks: A Preliminary Evaluation”, **The ‘Old Ships’ of the ‘New Gate’ 1, Yenikapı Shipwrecks, Vol. I**, Ed. Ufuk Kocabaş, Istanbul 2008, s. 97-186.
- POMEY, Patrice; KAHANOV, Yaacov; RIETH, Eric, “Transition from Shell to Skeleton in Ancient Mediterranean Ship-Construction: Analysis, Problems, and Future Research”, **IJNA**, S. 41.2, 2012, s. 235–314.
- PRYOR, John H., **Akdeniz’de Coğrafya, Teknoloji ve Savaş, Araplar, Bizanslılar, Batılılar ve Türkler**, Çev. Füsün Tayanç ve Tunç Tayanç, İstanbul 2004.
- PULAK, Cemal; INGRAM, Rebecca; JONES, Michael, “Eight Byzantine Shipwrecks from the Theodosian Harbour Excavations at Yenikapı in Istanbul, Turkey: an introduction”, **IJNA**, S. 44.1, 2015, s. 39–73.
- Journeys on the Seas of Byzantium**, Ed. Diana Zafiropoulou, Athens 1997.

The Technique of Zilu Weaving in Anatolia, Caucasus and Iran

Ashkan Rahmani^{*} , Majid Reza Moghanipoor^{**} 

Abstract

Zilu is a kind of hand woven which is woven in three regions of Iran, Caucasus, and Anatolia. Zilu weaving of each area has its own characteristics in terms of the type of structure, design, color, raw materials used. Zilu is woven on the vertical wooden loom. zilu weaving in Anatolia and the Caucasus belong to the nomadic community and the village while the zilu weaving of Iran is only woven by groups that inhabit Iran's desert cities such as Meybod, Yazd and Kashan. The raw material used in Iran's zilu is entirely of cotton yarn, often in two colors. Zilu with blue-white color is common and the oldest zilu. The weaving structure of Iran's zilu is one of the most complex weavings among flat weaves. In Anatolian and Caucasian zilu, in addition to the warp and ground weft, the pattern weft is also used. In Anatolia, the pattern weft runs over and below certain warps that do not change to the end of the weaving. In the zilu weaving of the Caucasus, pattern weft wrapped around the warps. In Anatolia, with the technique of zilu, in addition of the floor covering, storage weaving like saddlebags, sacks, and bags are also woven. The motifs used in the zilu are entirely geometric and abstract, and only in the zilues of the Caucasus (Baku), there are motifs of birds and animals.

Keywords

Zilu weaving Technique • Anatolia • Caucasus • Iran

Anadolu, Kafkasya ve İran'da Zili Dokuma Tekniği

Öz

Zili bir el dokuması olarak üç bölgede; İran, Kafkasya ve Anadolu'da dokunmaktadır. Her bölgenin zili dokuma yapısı, tasarımı, rengi, kullanılan hammadde açısından kendi özelliklerine sahiptir. Zili ahşaptan yapılmış dikey tezgahlarda dokunmaktadır. Anadolu ve Kafkasya'daki zili dokuma göçebe topluluk ve köye ait olurken İran'ın zili dokuması sadece Meybod, Yazd ve Kaşan gibi İran'ın çöl kentlerinde yaşayan gruplar tarafından dokunmaktadır. İran'ın zili'sinde kullanılan hammadde tamamen pamuk ipliğidir, çoğunlukla iki renktir. Mavi-beyaz rengi olan zili, en eski ve yaygın zilidir. İran'ın zili dokuma tekniği, düz dokumalar arasında en karmaşık dokumalardan biridir. Anadolu ve Kafkasya zililerinde, desen atkısı üçüncü iplik olarak kullanılır. Anadolu'da desen atkısı, dokumanın sonuna kadar değişmeyecek şekilde belli çözümlerin üzerinden ve altından geçer. Kafkasya'nın zili dokumasında desen atkısı çözümlere sarılarak dokunur. Anadolu'da, zili tekniği ile yer yaygısı yanı sıra, heybeler, çuvalar ve torbalar gibi dokuma da dokunmaktadır. Zili'de kullanılan motifler tamamen geometrik ve soyuttur ve yalnızca Kafkasya'nın Bakü zililerinde, kuş ve hayvan figürleri da gözlenmektedir.

Anahtar Kelimeler

Zili Dokuma Tekniği • İran • Kafkas • Anadolu

* **Corresponding Author:** Ashkan Rahmani (Assistant Prof.), Shiraz University, Faculty of Art & Architecture, Department of Art. Shiraz, Iran. Email: rahmani.ashkan@shirazu.ac.ir

** Majid Reza Moghanipoor, (Assistant Prof.), Shiraz University, Faculty of Art & Architecture, Department of Art. Shiraz, Iran. Email: moghanipoor@shirazu.ac.ir

To cite this article: RAHMANI, Ashkan; MOGHANIPOOR, Majid Reza, "The Technique of Zilu Weaving in Anatolia, Caucasus and Iran", *Art-Sanat*, 11(January 2019), s. 339-363. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0016>

Introduction

The Caucasus is called an area between the Caspian Sea, the Black Sea, Azerbaijan province in Northwest of Iran and South Russia which are now divided into independent country Azerbaijan, Armenia and Georgia. This region has been an area until the independence of countries (1991). Anatolia is referred to Turkey, especially to the Asian part of the country. The three neighboring regions of the Caucasus, Iran and Anatolia have some common customs, history, art and culture. One of the common arts of these three areas is hand woven, which can be seen among the people of the area. Carpet weaving, kilim weaving, jajim weaving, bag weaving and etc. are considered to be hand woven from them. Another piece of hand woven that is woven in three areas is zilu weaving. Unlike the other hand woven, zilu does not have the same characters in the three regions, and in mentioned regions, this is not known as a same name. Zilu weaving of each area has its own characteristics. These characteristics include the weaving technique, the raw materials used, the design, the color, the type of application. In this paper, we try to identify the three areas of zilu weaving separately and then analyze the weaving structure based on the knowledge, and as a result, a comparison will be made among the zilu weaving of the three regions.

Paper Goals

1. Recognition of the Caucasian, Iranian and Anatolian zilu in according to their weaving techniques and motives.
2. Analysis and comparison of Iranian, Caucasian and Anatolian zilu technique.

Research Method

In this paper, to obtain comprehensive information and better results, descriptive-analytic method is used. From this perspective, by analyzing the weaving technique of the three regions, the analysis of their characteristics has been studied. Data collection based on library studies and field research, all pictures are provided on the field research from 2013 to 2017.

Background Research

In this context, some research has been done on zilu weaving of Iran. Javad Ali-mohammadi Ardakani (2007) in his book **A Survey of Yazd's Zilu** has discussed about history of zilu weaving, required tools, zilu production, Inscription and motifs. Parviz Tonavoli (2002) in **Persian Flatweaves** book, he has dedicated a chapter for zilu weaving. Iraj Afshar and Parvaneh Pourshariati (1992) in an article titled "Zilu", has surveyed the history of zilu weaving and they referred to the oldest examples. Antette Ittig (1992) has studied on "a piece of zilu at the Islamic Museum of Cairo".

John Thompson and Hero Grandger (1995-1996) have written an article titled “The Persian Zilu Loom of Meybod”. Several master’s theses have also been written about Iranian zilu weaving at Ardakan University of Science and Culture. But none of these studies have been analyzed zilu weaving technique and have not drawn zilu technique. One of the reasons can be the being of more complex weaving technique. In terms of Azerbaijani zilu weaving, Roya Tagiyeva (1999) has written about this in her **Azerbaijan Carpet** book. Latif Kerimov, W. Zollinger and Siawosch Azadi (2001) have also written a short overview of zilu weaving in the book of **Azerbaidjanisch- Kaukasische Teppiche**. In the case of Anatolian zilu weaving, the oldest book is **Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar** which was written by Belkis Acar (1975) and this book analyzed Zilu’s technique that is still used as a reference. Aysen Soy-saldi (2009) in her book has drawn flat weaves techniques and many others have researched theoretically about Anatolian zilu, but so far no comparison study has been done about these three regions on the zilu weaving.

Zilu Weaving

It is estimated that the zilu-*sili* word comes from Turkish or Persian origin. In Persian culture zilu also means taking up space in the other word means mat. Moein has written “the worthless mat covering the room”¹. Dekhoda says, “It is from the rug type”². Some researchers say the origin of the zilu is Arabic. According to Roya Taghiyeva, zilu comes from the word *zill*. *Zill* in the Arabic language means shadow. “The explanation for the use of the word *zill* may be the fact that the rug was used as curtain against the sun. This is confirmed by using *zili* as a ritual carpet, as well as the use of *ziluça* word for prayer carpets in central Asia”³. Zilu is a kind of flat weaves which is woven in different regions of Iran, Anatolia and Caucasus. Although we can see zilu weaving in all three areas, there are differences in their techniques, materials, colors and patterns. The zilues that are woven in Iran belong only to Yazd, Meybod and Kashan regions. Zilu as a mat, cotton yarn is used in the weft and warp. It is not a type of weaving for nomadic society. In the Caucasus we encounter a rug with S-shaped motif and weft wrapping (sumac) technique⁴. In Caucasus; Karabakh, Kazak, Baku, Shirvan are the main centers of zilu weaving. In Anatolia, the zilu is more commonly known as *sili* or *zili*. In Izmir, Manisa, Çanakkale regions, it is named zili, in Konya, Niğde, Aksaray, Kayseri’s environs name it zili- sili, çalma, çelme and also in Tokat, Amasya, Yozgat, Sivas region, zili, zilü, zilani, names are mentioned⁵.

1 Mohammad Moein, **Farhange Farsi**, Amirkabir Publication, Tehran 1382/2003, p. 1249.

2 Ali Akbar Dekhoda, **Loghat-nameh**, Tehran University, Tehran, 1339/1960, p. 7890.

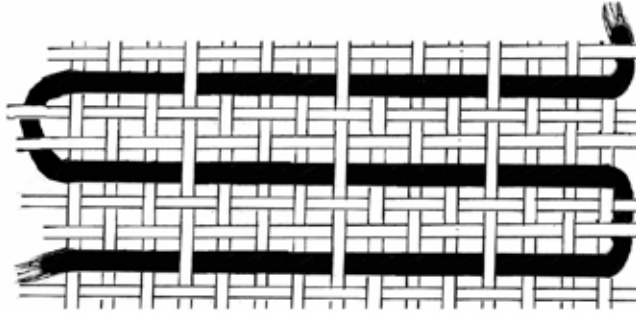
3 Roya Taghiyeva, **Azerbaijani Carpet (Encyclopedia)**, Sharg-Garb, Baku 2017, p. 103.

4 Anthony. N. Landreau, W. R. Pickering, **From Bosphorus to Samarkand Flat-Woven Rugs**, The Textile Museum, Washington, D. C. 1969, p. 13.

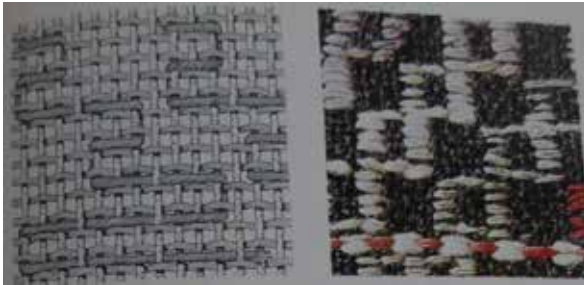
5 Bekir Deniz, **Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 2000, p. 81.

Anatolia

In Anatolian zilu “besides weft and warp threads, colored pattern wefts are used”⁶. While the patterns were filled with 2-1, 3-1, 5-1 colored pattern weft, the only remaining warp is seen with vertical stripes on its face⁷ (G. 1). The zilu has different names according to the weaving type. If the pattern wefts are shifted to the right or left of the warp in each row, the pattern wefts create the diagonal lines on the surface of weaves and this is why it is called a *çapraz zili* (crisscross zilu) (G. 2). If the pattern wefts form small motifs, it gets a name *seyrek zili* (sparse zilu) (G. 3). *Konturlu zili* (contoured zilu) (G. 4) creates motifs in the form of frames and *damalı zili* (zilu with checkered design) is another one (G. 5). In Anatolian zilu technique, the pattern weft is wrapped the warps, when they are more than five warps.



G. 1: Anatolian zilu technique (drawing by Ashkan Rahmani)



G. 2: *Çapraz zili* technique (Acar Balpınar 1982: 64)

6 Neriman Görgünay Kırzioğlu, **Türk Halk Kültüründe Doğu Anadolu Dokumaları ve Giysileri**, Türk Halk Kültürünü Araştırma ve Tanıtma Vakfı Yayınları, Ankara 1994, p. 33.

7 Belkis Acar Balpınar, **Kilim, Cicim, Zili, Sumak, Türk Düz Dokuma Yaygıları**, Eren Yayınları, İstanbul 1982, p. 63.



G. 3: *Seyrek zili* technique (Acar Balpınar 1982: 65)



G. 4: *Konturlu zili* technique (Acar Balpınar 1982: 67)



G. 5: *Damalı zili* technique (Acar Balpınar 1982: 66)

According to some views, despite the quick weaving of the zilu, it is not used frequently than other techniques due to the two reasons:

1. There is a limit due to technique to create pattern and the emergence of each pattern requires a large group of four – warp units.
2. The structure is weak, even thicker ground can be easily removed from the place where thin ground wefts are used and crossed with warps⁸.

Zilu weaving is more common in the Western Anatolia (Canakkale, Balıkesir, Ber-

8 Marla Mallett, **Woven Structures: A Guide to Oriental Rug and Textile Analysis**, Christopher Publication, Atlanta 1998, p. 92.

gama, Aydin, Manisa), South Eastern Anatolia (Adana, Gaziantep), South Anatolia (Toros Mountains, Mut, Silifke) (G. 6a, 6b) Nomads in the Central Anatolian Environments such as Eskişehir, Konya, Ankara, Kayseri and Turkmen settlement villages⁹. The weaving with zilu technique in the Sancakli nomads living in the vicinity of Kemalpaşa is called *oturğan dokuma* (sitting weaving). According to the form of the weaves, such as *oturğan kilim* (seated rugs), *oturğan heybe* (sitting saddlebags), *oturğan çuval* (sitting sacks) are given names¹⁰. In the Bahşis nomads living in Alanya environs, wool and goat hair are used as a weaving material. In this area prayer rug, sack, saddlebag (G. 7a, 7b), bag and floor covering are woven with zilu technique¹¹.



G. 6a: Zilu (çapraz zili), Toros Mountains nomads

9 Belkis Acar Balpınar, **Kilim ve Düz Dokuma Yaygıları**, Ak Yayınları, İstanbul 1975, p. 32.

10 Bekir Deniz, “Kemalpaşa (İzmir) Civarında Yaşayan Sancaklı Yörüklerinde Dokuma”, **Kemalpaşa Kültür ve Çevre Sempozyumu**, Kemalpaşa, 3-5 Haziran 1999, p. 139.

11 Bekir Deniz, **Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları**, p. 96.



G. 6b: Deatail of G. 6a



G. 7a: Saddlebag with zilu technique, Silifke region



G. 7b: Deatail of G. 7a

Motifs are completely geometric in zilu technique. Hexagons, rhombuses, lozenges, ram's horn, hooks motifs are used continuously in different arrangements. The motifs develop in vertical - horizontal and diagonal lines and are shaped in geometric forms (G. 8, 9).



G. 8: Floor covering with zilu technique, Toros Mountains



G. 9: Detail of Anatolian zilu motif

Caucasus

In Caucasus, Azerbaijan is a main center of hand-woven production that is why in this section some names are given in Turkish. In this area, flat weave material is usually wool but in Caucasian carpet cotton is also used, although woolen material is preferred. The use of cotton in flat weaves is not common¹². In Azerbaijan, the warp is called *eriş* and the weft is called *argaç*. A three-ply warp is sometimes preferred in this area. This property is also seen in the Caucasian carpets¹³. In Caucasus, flat we-

12 Bekir Deniz, "Azerbaycan ve Anadolu-Türk Halılarının Benzer Özellikleri", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S.18, 2007, p. 23.

13 Siawosch Azadi, Peter. A. Andrews, *Mafrash, Woven Transport Packs as an Art form among the Shah-sevan and other Nomads in Persian*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1985, p. 42.

aves include warp faced plain weave, rug, *palas*, *zilu*, *şadda*, *verni*, *sumac*, and *ladi*.

In the region of Caucasus, flat weaves such as *sumac*, *zilu*, *şadda* or *verni* are included in the three-thread weaving group of Turkish weaving arts. Different names are given for the techniques in different regions of Caucasus. The *zilu* technique named in Anatolia is called *verni* in some parts of Caucasus¹⁴. Some Researchers, however, call wrapping technique *verni* like a *sumac*¹⁵. The researcher, Eder, in his research on the Caucasian carpets says *zilu* is a special form of *sumac* technique¹⁶. Another researcher knows it as a supplementary weft technique¹⁷. In the meantime, Latif Kerimov as a first researcher of Caucasian weavings divided Caucasian *zilu* technique into several groups. Since this period Local researchers of Caucasian carpets have made similar classification on *zilu* technique¹⁸:

1. *Dolama*: wrapping: There are two types of this technique:

a) This technique cover the entire ground with 4/2 movement by wrapping the pattern yarn around warps like *sumac* technique. On the other hand, the next row is the same again. After each wrapping row, a ground weft is passed (G. 10).

b) Pattern yarn wrapped around two, three or four warps freely on the diagonal axes (G. 11).

2. *İlgaklı dolama*: The wrapping is applied on weft-faced or balanced plain weave technique. In this technique, designs are created when the pattern yarn is wrapped around three or four warps. Whereas in *sumac* technique, the pattern yarn wrapping around one or two warps. In Caucasus, horses cover, decorative ground cloths, various animal figurative weaves are generally woven with this technique.

3. The *zilu* woven with this technique is called *Sünbül* technique. The pattern yarn consists of two parts and two yarns. The pattern yarn wraps around to the second warp and then passes over two warps. The used two pattern yarns wrapping around the warps while cross each other. The outer appearance of this type of weaving is like a *sumac*. In *Sünbül* technique pattern is formed within one line. Because of its firmness the *Sünbül* technique is used on the upper and low edge of the pile carpet.

4. The weft or warp-faced weave is called the *zilu* technique in some parts of Caucasus but the warps of the weavings applied in this technique are dyed like wefts.

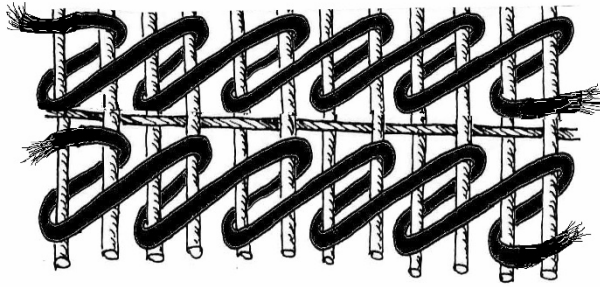
14 Doris Eder, **Orientteppiche Band 1: Kaukasische**, Battenberg, München 1979, p. 3; Azadi, Andrews, p. 35.

15 Roya Tagiyeva, **Azerbaijan Carpet**, Scientific Publication, Baku 1999, p. 89.

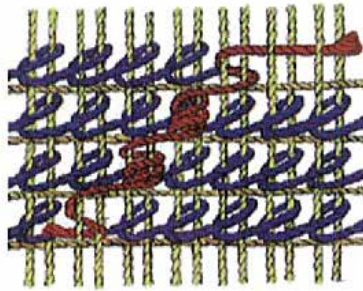
16 Doris Eder, **Orientteppiche Band 1: Kaukasische**, p. 408.

17 Alastair Hull, Jose Luczyc Wyhowska, **Kilim the Complete Guide**, Thames & Hudson, London 1993, p. 241.

18 Latif Kerimov, **Azerbaydžanskiy Kover (Azerbaijan Carpet)**, vol.1, Baku- Leningrad 1961; Roya Tagiyeva, op. cit, p. 85; Siawosch U. Azadi, Latif Kerimov, Werner Zollinger, **Azerbaidžanisch- Kaukasische Teppiche**, Sammlung Ulmke aus der Schweiz, Hamburg 200, p. 63.



G. 10: Caucasian zilu technique (drawing by Ashkan Rahmani)



G. 11: Caucasian zilu technique (Tagiyeva 1999: 87)

In Caucasus, zilu is woven and named according to the traditional techniques of the regions, according to which the pattern is also different. Zilu patterns more similar to *verni*. While more bird and animal figures are seen in the zilu of the Baku region (G. 12a, 12b), geometric and symbolic patterns are preferred in Kazak region (G. 13a, 13b). Karabakh zilu's are designed with geometric and floral motifs (G. 14a, 14b, 15a, 15b). Weft is generally red in Caucasian zilu and in the Baku group there is also red and blue.



G. 12a: Caucasian Zilu, Baku group
Azerbaijan Carpet Museum, Baku



G.12b: Detail of G. 12a



G. 13a: Caucasian Zilu Kazak group
Azerbaijan Carpet Museum, Baku



G. 13b: Detail of G. 13a



G. 14a: Caucasian zilu, Karabakh group



G. 14b: Detail of G. 14a
Azerbaijan Carpet Museum, Baku



G. 15a: Caucasian zilu, Karabakh group



G. 15b: Detail of G. 15a

Azerbaijan Carpet Museum, Baku

Iran

In the international sources and journals, there are less traces of the zilu of Iran, because zilu is not universally known and has not been marketed. Perhaps one of the main reasons for this is the raw material used in zilu, which is made from cotton yarn that is not compatible with the cold regions of European countries and is the most suitable substitute in hot and dry areas. Cotton cultivation is common in the desert regions of Iran. Indigo, which is the main dyeing material for cotton yarn, has recently been cultivated in these areas¹⁹.

19 Parviz Tanavoli, *Persian Flatweaves*, Antique Collectors' Club Ltd., London 2002, pp. 258-259.

In Iran, especially in the desert areas, one of the important uses of zilu is the mosque floor covering which is one of the reasons why zilu can survive (G. 15). Perhaps we can say that zilu weaving is the most difficult hand woven in Iran, so weavers can be woven without a carton. Heddle rod has a very important role in the formation of weaving structure. In this weaving the heddle rod used consists of two groups:

a) The heddle rod for ground weaving: The number of these heddles is two. At each row of the weaving, it should be replaced these two heddle rod, then one of two wefts is passed.

b) Pattern harness (G. 17) has two parts:

b-1) For field design: In this part, the number of harnesses depends on field design; it is varying from 7 to 70. For small design 7 heddle cords are used and for more complex design 70 are employed. The 13 cords are the most common.

b-2) For border inscription: The harness used for this part are separate from field design and geometric border patterns²⁰.



G. 16: Zilu weaving loom, Meybod

20 Jon Thompson, Hero Grandger, "The Persian Zilu Loom of Meybod", *CIEITA Bulletin*, V. 73, 1995-1996, p. 29.



G. 17: Pattern harnesses and heddle rod on zilu loom, Meybod

In zilu weaving of Iran, selecting and raising the pattern harness is the most difficult process of weaving. This is carried out by the weaver (G. 18). At this stage, depending on the type of design, the pattern harness will be selected and then the first weft will be passed (G. 19). Crossing the wefts from over and under the warp depends on the type of design; the warps are usually one, two, or three (G.20a). The weaver should be known which one of the pattern harnesses is selected and raised. In the next step, the heddle rods of the ground weave are exchanged and then a second weft is passed through the warp, after that weft is beaten by the beating comb. This action is repeated for another colored weft. In zilu weaving of Iran, for each design, a separate technique is required, for example: (G. 20a, 20b, 21a, 21b).



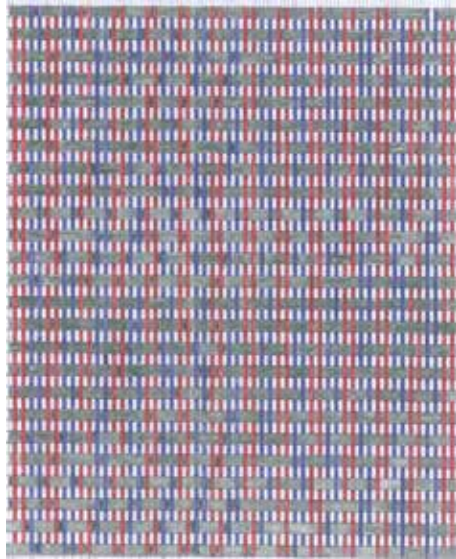
G. 18: Selecting and raising pattern harnesses



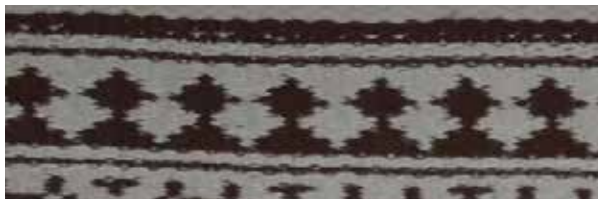
G. 19: Passing white weft through the warps



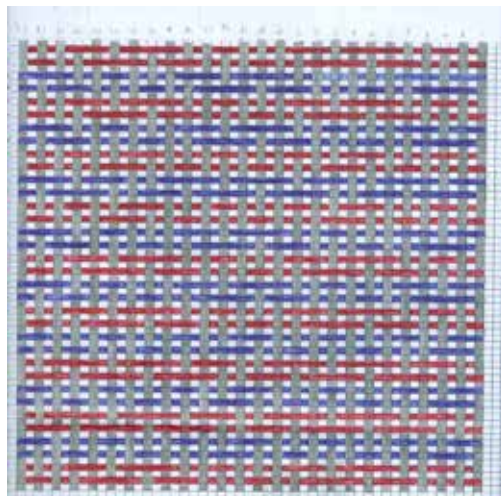
G. 20a: Pattern so called “zolfak topor”



G. 20b: The technique design of G. 20a



G. 21a: Pattern so called “modakhel”

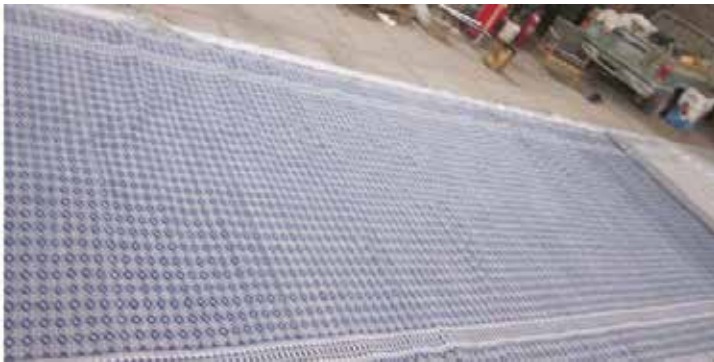


G. 21b: The technique design of G. 21a

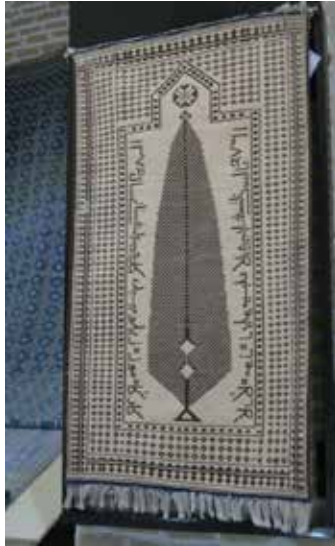
Motifs used in Iran's zilu:

The designs used in zilu weaving of Iran can be classified into two main groups and the motifs of both groups are geometric.

1. Repetitive design: The motifs of this group of zilu weaving are completely repetitive, symmetrical and more are interconnected motifs. More symmetrical are a quarter and one eighth (G.22). Due to the structure of the weaving and the type of heddling, the weaving of the various designs cannot be possible. If weavers desired, they can weave a variety of designs in the form of horizontal stripes just repetition of one motif in a stripe. The variety of motifs depends on the number of heddle rod. On the other hand, since the woven motif is memorable and without a design carton, the number of created motifs cannot be much.



G. 22: Repetitive design, Meybod



G. 23a: Prayer zilu, Meybod Zilu Museum



G. 23b: Detail of G.23a

2. Prayer zilu: Another design used is prayer zilu design. The pattern is woven in the form of symmetry and the motifs used in it are also symmetrical (G. 23a, 23b). The use of these zilues is more common in the mosques.

Inscription weaving is a piece of decorative elements of zilu border, which can be seen in some zilues. These categories are woven for specific purposes. Zilu's inscriptions weaving, like motifs, reflect the cultural and social behavior of the people

of Yazd. Belief in good deeds and public works, attention to religious issues, The interest in the durability of nicknames and most importantly, historical record are some things that are seen in the inscriptions²¹. The text of the inscriptions consists of common phrases and sentences; pray for endowment and curse on those who disobey the endowment, where zilu was dedicated there, weaver name, weaving date, place of production or weaving, zilu can not be removed from donation. Due to the type of heddling, it is difficult to weave a inscription on the horizontal border and because of this, inscription weaving is only woven on longitudinal border.



G. 24a: Prayer zilu, Meybod Zilu Museum



G.24b: Detail of G. 24a

21 Javad Alimohammadi Ardakani, **A Survey of Yazd's Zilu**, Academy of Art Publication, Tehran 2007, p. 39.

Comparison: Similarities and Differences

Zilu is a term used in the weaving field of Anatolia, Caucasus and Iran, but it is technically different with the meaning and application by the people of three regions. In all three regions, zilu is considered as flat weaves and in all of them, in addition to the warp and weft third yarn is employed. This third yarn of weaving is used in various forms. The structure of Iranian zilu is completely different with two others. In this weaving there are two sets of complementary wefts that exchange positions, alternating between the face and back of the weaves. Mentioned wefts have two different colors and the rate of use of these two wefts is equal. The motif is created by changing the two colors of the double weft, reversed from dark on light to light on dark which means reverse coloring²².

In Anatolian zilu weave, the third yarn is considered as a pattern weft and the use of this weaving yarn differs from the other two regions. In the Anatolian zilu, the pattern weft is passed above and below the previously mentioned warps. This system continues without changing to the end of the weave. In Anatolia, there are different storage weaves like sack, saddlebag, bag, and floor covering with the zilu technique, whereas in Iran and Caucasus generally with zilu technique floor covering are woven. Zilu technique in Iran is more complicated than other two regions and only one technique can be applied, while in Anatolia and Caucasus in addition of zilu technique, a couple of another technique (weft wrapping and slit tapestry) may be used.

In all parts of Azerbaijan, zilu is not technically and namely the same. In different regions of the Azerbaijan, zilu has different techniques. Zilu weaving is more of a weft wrapping, in addition to the thread of warp and weft, third yarn also used.

In all three countries, zilu is woven on a vertical loom. However, there are a few different in appearance of looms. Looms are made from wood in three countries. The tools used are somewhat similar.

Materials used in zilu weaving in Iran are all made of cotton yarn and are compatible with rural life and agricultural society and are special for dry and desert areas. In Azerbaijan and Anatolia, woolen yarn is used, and in some cases hair¹ is used. It is proportional to livestock and livestock production. Zilu weaving in Iran is limited in terms of color and is usually used in two colors: blue-white, brown-white, red-white, green-red. According to the pioneers of the field, in the past, the number of pairs of colors was even higher, which has been slowly decreasing over time. "Among these colors, zilues that are woven in blue and white are only used in mosques and shrines"

²² Annette Ittig, "Notes on a Zilu Fragment Dated 963/1556 in the Islamic Museum Cairo", *Iranian Studies*, V. 25, 1992, p. 38; Hans E. Wulff, *The Traditional Crafts of Persia*, Cambridge, London 1966, p. 211.

²³. Based on samples from the Zilu Museum in Meybod and samples remaining in other museums, blue-white zilu are more ancient.

The color of Anatolian zilu, like the other hand-woven flat weaves, is between four and eight colors. In some parts of Azerbaijan, zilu is a kind of hand woven that in addition to wefts, warps are colored. The color of Azerbaijani zilu has at least five colors.

Comparison of Zilu Weaving in the Three Regions

Subject		Iran	Anatolia	Caucasus
Loom		Vertical	Vertical	Vertical
Materials	Warp	Cotton	Wool, Hair	Wool, Cotton
	Ground Weft	Cotton	Wool, Hair	Wool
	Pattern Weft	Cotton	Wool	Wool, Silk, Cotton (for white pattern)
Color		Two colors (blue-white, red-green, brown-white, red-white)	At least five colors (blue, white, red, yellow, black)	At least five colors (blue, white, red, yellow, black)
Pattern		Geometric abstract	Geometric abstract	Geometric abstract, Herbal designs, animal designs and birds
Weaving areas		Yazd, Meybod, Kashan	Manisa, Izmir, Canakkale, Konya, Nigde, Aksaray, Kayseri, Tokat, Amasya, Yozgat, Sivas, Silifke (it is woven in the most areas of Anatolia).	Shirvan, Baku, Kazak, Karabakh
Area of use		Floor covering in house and mosque	Floor covering, blanket, sack, saddlebag	Floor covering, Curtain, blanket
Weavers sex		Male	Female	Female
Weavers Group		Townsmen and villager	Villager and nomads	Villager and nomads
Place of weaving		Workshop, home	Home	Home

Conclusion

With surveys conducted in all three areas, zilu weaving is one of the flat weaves hand woven that are woven on a vertically wooden loom. Zilu weaving of each area

23 S. Janebollahi, "Zilu Weaving in Meibod", *Miras Farhangi*, V. 3,4, 1991, p. 82.

with its own specific structure and color is different from one another. Zilu weaving of Iran is a more complex structure than other two regions. The type of design has a close relationship with the type of heddling and the number of heddle used, while in zilu weaving of Anatolia and the Caucasus, heddle is not affected. In three regions, zilu is woven without a carton. The applied motifs are completely memorable and geometric, and this is due to the weaving technique. The raw material in Iran's zilu weaving also varies with the others²⁴.

Although the zilu of Iran is not favor in the world markets, but it has been used in Iran to spread the floor of religious sites, especially mosques in tropical regions. This has made it possible for the zilu weaver co-operative to make its manufacturing workshop more mechanized and more productive.

Different structure of weaving with same name is not used only about zilu weaving but the same words are seen with different meanings in some regions. For example: *jajim* weaving in Iran and Anatolia. In Iran, *jajim* weaving is only referred to warp faced woven, while in Anatolia in addition of warp faced woven, it is also referred to as *jajim* by the use of supplementary weft. In some parts of Anatolia, zilu is called *çelme* and in another area *jajim* is named *çelme*. Applying the same terminology in neighboring civilizations can be a sign of the cultural and ethnic origins of different ethnic groups.

Kaynakça/References

- ACAR, Belkis, **Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar**, İstanbul 1975.
- AFSHAR, Iraj; POURSHARIATI, Parvaneh, "Zilu", **Iranian Studies**, V. 25, 1992, pp. 31-36.
- AZADI, Siawosch U.; KERIMOV, Latif; ZOLLINGER, Werner, **Azerbaidjanisch- Kaukasische Teppiche**, Hamburg 2001.
- AZADI, Siawosch; ANDREWS, Peter. A., **Mafrash, Woven Transport Packs As An Art Form Among The Shahsevan and Other Nomads in Persian**, Berlin 1985.
- ALIMOHAMMADI ARDAKANI, Javad, **A Survey of Yazd's Zilu**, Tehran 2007.
- BALPINAR ACAR, Belkis, **Kilim, Cicim, Zili, Sumak, Türk Düz Dokuma Yaygıları**, İstanbul 1982.
- DEHKHODA, Ali Akbar, **Loghat-nameh (Encyclopedic Dictionary)**, Tehran 1960.
- DENİZ, Bekir, "Azerbaycan ve Anadolu-Türk Halılarının Benzer Özellikleri", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, S.18, 2007, pp. 17-38.
- DENİZ, Bekir, "Kemalpaşa (İzmir) Civarında Yaşayan Sancaklı Yörüklerinde Dokuma", **Kemalpaşa Kültür ve Çevre Sempozyumu. Kemalpaşa**, 3-5 Haziran 1999, pp. 131-148.
- DENİZ, Bekir, **Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları**, Ankara 2000.
- EDER, Doris, **Orientteppiche Band 1: Kaukasische**, München 1979.

24 In some regions of Turkey (Mediterranean region, southeast Anatolia, southwest Anatolia) warp and ground weft are made from hair.

- GÖRGÜNAY KIRZIOĞLU, Neriman, **Türk Halk Kültüründe Doğu Anadolu Dokumaları ve Giysileri**, Ankara 1994.
- ITTIG, Annette, “Notes on a Zilu Fragment Dated 963/1556 in the Islamic Museum Cairo”, **Iranian Studies**, V. 25, 1992, pp. 37-42.
- JANEBOLLAHI, S. “Zilu Weaving in Meibod”, **Miras Farhangi**, V. 3, 4, 1991, pp. 80-96.
- HULL, Alastair; WYHOWSKA, Jose Luczyc, **Kilim the Complete Guide**, London 1993.
- LANDREAU, Anthony. N.; PICKERING W. R., **From Bosphorus to Samarkand Flat-Woven Rugs**, Washington, D. C. 1969.
- KERIMOV, Latif, **Azerbaydjanskiy Kover (Azerbaijan Carpet)**, Vol. 1, Baku-Leningrad. 1961.
- MALLET, Marla, **Woven Structures: A Guide to Oriental Rug and Textile Analysis**. Atlanta 1998.
- MOEIN, Mohammad, **Farhange Farsi (Persian Dictionary)**, Tehran 2003.
- REINHARD, U., “Silifke Yöresi Dokumaları”, **I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildiriler, C. 5 - Etnografya**, Ankara 1977, pp. 241- 250.
- SOYSALDI, Aysen, **Düz Dokuma Teknikleri ve Teknik Desen Çizimleri: (Kilim, Cicim, Zili/Sili, Sumak, vb.)**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 2009.
- TAGIYEVA, Roya, **Azerbaijan Carpet**, Baku 1999.
- TAGHIYEVA, Roya, **Azerbaijani Carpet (Encyclopedia)**, Baku 2017.
- TANAVOLI, Parviz, **Persian Flatweaves**, London 2002.
- THOMPSON Jon; GRANDGER TAYLOR, Hero, “The Persian Zilu Loom of Meybod”, **CIETA Bulletin**, V. 73, 1995-1996, pp. 27-53.
- WULFF, Hans E., **The Traditional Crafts of Persia**, London 1966.



Neoclassical Funerary Monuments at the Feriköy Latin Catholic Cemetery in Istanbul

F. Selva Suman^{*}

Abstract

Transformations in the socio-cultural structure of Istanbul that started in the eighteenth century were reflected in the architectural fabric of the city. In the meantime the Ottoman capital witnessed a growing appropriation of foreign architectural features and the emergence of a hybrid stylistic vocabulary. Westernization of the society was accompanied by an intensive building activity during the post-Tanzimat (1839) years, and consequently the rise of new buildings with western façades became the new trend.

This study involves an introduction to the Neoclassical style in nineteenth-century Istanbul, focusing on funerary monuments displaying this stylistic vocabulary at the Feriköy Latin Catholic Cemetery. Established in the 1850's, this cemetery where mostly prominent Levantines and their families are inhumed, is the largest Catholic burial ground in the city. Among a wide variety of styles, there are also a significant number of funerary structures built in the Neoclassical idiom. The analysis covers some of these tombs expounding on the ornamental features reflecting the Classical Revivalist style prevalent in Europe in the nineteenth century.

Keywords

Nineteenth-century Neoclassicism • Feriköy Catholic Cemetery • Neoclassical tombs • Funerary ornaments and symbols

İstanbul Feriköy Latin Katolik Mezarlığında Neoklasik Yapılar

Öz

İstanbul'da onsekizinci yüzyılda başlayan sosyokültürel değişimler kentin mimari dokusuna da yansımış, yabancı mimari unsurların artarak kullanılması ile karışık bir üslup dili görülmeye başlamıştır. Toplumda "Batılılaşma" hareketleri ile Tanzimat sonrası yıllarda görülen yoğun yapılaşma sonucu Osmanlı başkentinde batılı tarzları anımsatan cepheler ve bezeme unsurları ile yeni yapılar görülmeye başlamıştır.

Bu çalışmada, ondokuzuncu yüzyıl İstanbul'unda Neoklasik üslubun kısa bir tanıtımı yapılarak Feriköy Latin Katolik Mezarlığında bu tarzı sergileyen mezar anıtları ele alınmaktadır. 1850'lerde kurulmuş olan mezarlıkta çoğunlukla Levanten aileler gömülü olup halen kentin en büyük Katolik mezarlığı olma özelliğini sürdürmektedir. Burada görülen mezar yapıları, aralarında pek çok Neoklasik tarz da bulunan farklı üslupları yansıtmaktadır. Bunlar arasında yer alan mezarlar incelenirken, ondokuzuncu yüzyılda Avrupa'da yaygınlaşan Neoklasik üslubu işaret eden bezeme unsurları da irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler

Ondokuzuncu yüzyılda Neoklasisizm • Feriköy Latin Katolik Mezarlığı • Neoklasik Mezarlar • Mezar süslemeleri ve semboller

* **Corresponding Author:** F. Selva Suman (Ph.D. Candidate), Istanbul Technical University, Graduate School of Arts and Social Sciences, Istanbul, Turkey. Email: selvasuman@gmail.com

To cite this article: SUMAN, F. Selva, "Neoclassical Funerary Monuments at the Feriköy Latin Catholic Cemetery in Istanbul", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 365-392. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.0017>

The winds of change that swept through European architecture in the eighteenth century brought a multiplicity of options fostered by a growing interest in history and the antique world. It was almost at the same time that excavations in Herculaneum and Pompeii gave the architects an opportunity to get acquainted with ancient models; hence, antiquity became the main keyword for artistic production bringing about a similar fascination for antique Greek culture and classical orders.¹ This so-called Greco-mania spread rapidly in Europe, such that even jewelry, furniture, and ordinary household objects were designed in the *à la grec* fashion.² The word employed for the art and architecture inspired by this atmosphere was “Neoclassicism” although the term was not coined until the second half of the nineteenth century.

In the meantime, the eighteenth century had witnessed important transformations in the socio-cultural structure of Istanbul as well, also shaping the architectural fabric of the city.³ Secular inclinations and “westernizing” trends brought by the ambassadors sent to foreign countries continued into the 1800’s with a growing appropriation of western values that was reflected in changing life styles and daily recreational practices of the society. There was an increasing public visibility of men and women, a higher frequency of social gatherings, coffeehouses, promenades, and excursions.

The gradual infiltration of new forms, European elements and architectural features were reflected on the urban environment and fostered the emergence of a hybrid stylistic vocabulary.⁴

The declaration of the *Tanzimat* edict in 1839 and the following *Islahat* edict (1856) brought more radical reforms in secularization and westernization in the empire. Minorities attained social and economic rights regardless of religion. New institutions and legislations replaced the traditional in education, religion, law, and family matters. Diverse ethnic communities were granted freedom to work in government offices and to own property.⁵

1 John Summerson, **The Architecture of the Eighteenth Century**, London 1986, pp. 75-77. Some scholars of antiquity considered Greek art as superior to the Roman. As French aesthete Marc-Antoine Laugier pointed out in 1753: “Architecture owes all that is perfect to the Greeks”, although he had never seen a Greek temple himself. See, Barry Bergdoll, **European Architecture 1750-1890**, New York 2000, p.14.

2 Bülent Özer, **Rejyonelizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme**, İstanbul 1964, pp. 22-23; John Summerson, *op. cit.*, p. 76; Barry Bergdoll, *op. cit.*, pp. 14-15.

3 Selva Suman, “Questioning an Icon of Change: The Nuruosmaniye Complex and the Writing of Ottoman Architectural History”, **METU JFA**, 2011/2 (28: 2) 145-166; For an overview of the transformations that affected the social and architectural fabric of Istanbul in the eighteenth century, see Shirine Hamadeh, **The City’s Pleasures, Istanbul in the Eighteenth Century**, Seattle 2004, pp. 3-5.

4 Günsel Renda, “Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat”, <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=352709&/Yenileşme-Döneminde-Kültür-ve-Sanat-/Prof.-Dr.-Günsel-Renda- Erişim Tarihi: 14. 11. 2018>

5 Kemal Karpat, **Osmanlı Modernleşmesi, Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus**, İstanbul 2014, pp. 100-111; Kemal Karpat, **Osmanlı’da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma**, İstanbul 2006, pp. 267-269; Donald Quataert, **The Ottoman Empire, 1700-1922**, Cambridge 2001, pp. 146-147, 176; Rinaldo Marmara, **Bizans İmparatorluğu’ndan Günümüze İstanbul Latin Cemaati ve Kilisesi**, Tran. Saadet Özen, İstanbul 2006, pp. 98-107.

The Neoclassical style prevalent in Europe in the nineteenth century was accepted with much ease within the intensive building activity of the post-*Tanzimat* (1839) years in Istanbul. Introduced by foreign architects working in the city, it was predominantly preferred for banks and office buildings as well as embassies concentrated around the Grande Rue de Péra.

Although the Classical Revivalist style was mostly seen in secular buildings, the Dolmabahçe Mosque (1855) built by Garabed Balyan, a member of the renowned Balyan Family, may be considered an exception. Neoclassical features of the mosque are visible in the sultan's lodge and its slender minarets with balconies designed like Corinthian columns. The Neoclassical mausoleum of Mahmud II is an octagonal structure on the Divanyolu. Although the plan conforms to classical Ottoman tomb architecture, the building features Neoclassical and Empire style elements with ionic capital pilasters, arched windows, keystones, and floral decorations.⁶

The embassies in Péra became impressive models for other buildings, such as hotels, restaurants, galleries (French-style *passages*), and theaters in the area. The Russian Embassy was built by the Fossati brothers in 1839 in the Neo-Renaissance style. Another outstanding example of the Neoclassical idiom was the British Embassy built in 1845 by British architect W. J. Smith, upon the original design by Sir Charles Barry.⁷ Among others, there was the Naum Theater (later turned into the *Cité de Péra*) and the Péra Palace. The military barracks in Taksim (Istanbul Technical University, Faculty of Architecture, today) also built by W. J. Smith was a prominent Neoclassical structure with ionic columns highlighting the entrance.⁸

The Ottoman Bank (Bank-ı Osmanî-i Şahane; part of the building is currently occupied by SALT Galata) was built by Alexandre Vallaury in Galata in the 1890's and reflected the new style displaying rich panoply of Neoclassical features on the façade, especially the stonework making reference to the Neo-Renaissance idiom. Vallaury was born in Istanbul to a Levantine family and is buried at the Feriköy Latin Catholic Cemetery. Some of his architectural works are The Cercle d'Orient, Péra Palace, and the Union Française. Another building, also designed by Vallaury was the Imperial Museum (*Müze-i Hümayun* or the Istanbul Archaeological Museum today) within the premises of the Topkapı Palace. With its triangular pediment and Corinthian orders at the entrance, the museum is like a showcase for the Neoclassical style.

While these transformations were going on in the architectural environment of Istanbul, the area stretching from Taksim to Şişli gradually turned into a densely

6 Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, İstanbul 2007, p. 550.

7 Zeynep Çelik, **The Remaking of Istanbul, The Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century**, Seattle 1986, p.133.

8 Aygül Ağır, "William James Smith'in Mimarlığı Üzerine Bir Üslupsal Analiz", **Sultan Abdülmecid'in Bir Mimarı William James Smith**, Ed. Afife Batur, İstanbul 2016, pp. 214-223.

inhabited residential area. The region was occupied by a vast necropolis, the Grands Champs-des-Morts starting from Taksim, extending over Ayaspaşa and reaching the shores of the Bosphorus in Fındıklı. The Grand Champs was rather unique in the sense that it was used for the followers of different religions. The lower slopes were allocated for the Muslims, whereas in the northern area, toward Harbiye, lay the tombs of Christian communities.⁹

Concomitant with the developments in urbanization, the Ottoman government decided to abolish the Grand Champs and declared that the cemetery should no longer be used as a burial ground. Besides intense building activity in the area, the other main reason was that the cemetery was posing a threat to the health of the residents. In line with the declaration of the government, Christian cemeteries were relocated around Şişli and a new location was designated in the heights of Feriköy, to be used as the new cemetery for Catholics and Protestants. These cemeteries are now stretching on both sides of the Abide-i Hürriyet street.¹⁰

The Latin Cemetery in Feriköy is currently the largest Catholic burial ground in Istanbul and is a conspicuous representation of the multi-cultural mosaic of the city. The area of the cemetery is almost 10,900 square meters (about 95 m x 115 m) with more than 40,000 burials since 1859.¹¹ It is also a prominent *lieu de mémoire* and an important part of the cultural heritage of Catholic and Levantine Istanbulites. Most of the tombs in Feriköy belong to important Levantine families of Istanbul, as well as some other prominent Catholics like high-rank government officials, artists, architects, and their families. Besides Levantines, there are also families from other ethnic groups such as Greek and Armenian Catholics, Syrian, Chaldean, and Melkite communities. According to the Lausanne Treaty, the cemetery is under the official protection of the Turkish state.¹²

The Feriköy cemetery is partitioned into six sections, called *carrés* or “squares”. These are: *Carré Sts Pierre et Paul*, *Carré St Joseph*, *Carré St Albert*, *Carré St Laurent*, *Carré Sts Anges Gardiens*, *Carré St Jean Chrysostome*.

The remains of the Italian and French soldiers who took part in the Crimean War (1854-1856) and the first WW were exhumed from several cemeteries around Is-

9 Brian Johnson, “İstanbul’s Vanished City of the Dead, The Grands Champs des Morts”, **Istanbul Selected Themes**, İstanbul 2002, pp. 93-104; Rinaldo Marmara, *op. cit.* 2006, pp. 108-109.

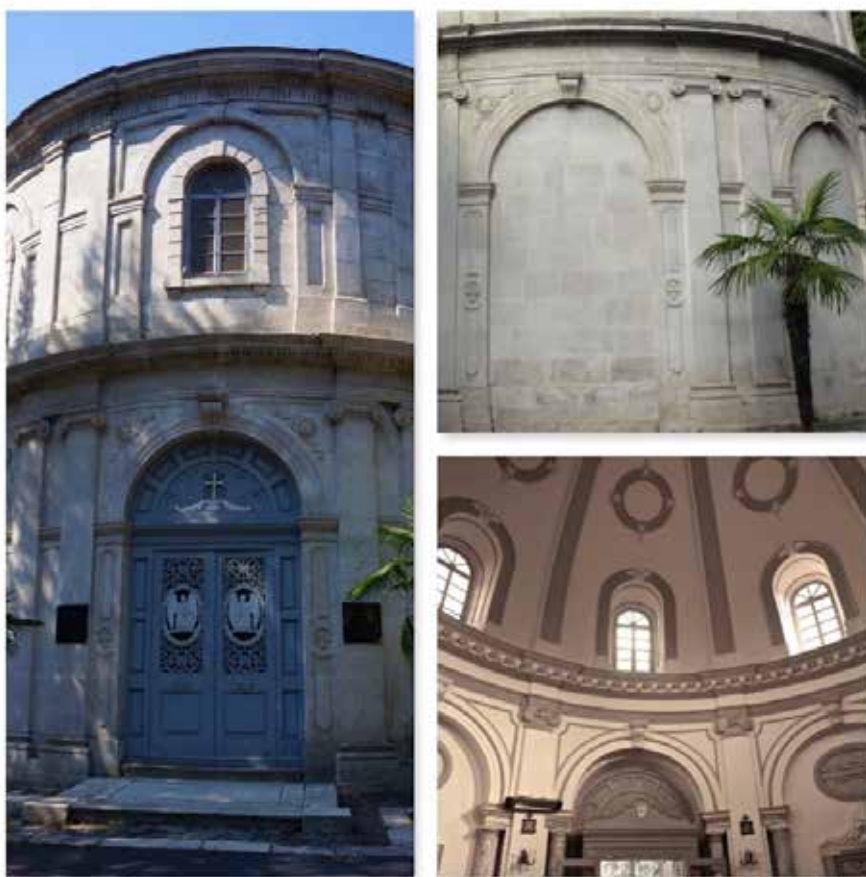
10 Rinaldo Marmara, *op. cit.* pp. 111-121; Rinaldo Marmara, **Pangaltı, (Pancaldi) 19. Yüzyılın Levanten Senti**, İstanbul 2001, pp. 62-66; Selda Alp, “İstanbul’un Sessiz Tanıkları: Feriköy Latin Katolik Mezarlığı Heykelleri”, **İstanbul Araştırmaları Yılığ**, No. 6, İstanbul 2017, pp. 177-192; Selda Alp, İstanbul’daki Rum, Ermeni ve Levanten Mezarlıklarında 19. Yüzyıl Figürlü Mezar Anıtları, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Unpublished Ph.D., Eskişehir 2015, pp. 85-93.

11 Burial registers of the cemetery.

12 Article 42, Lausanne Treaty.

tanbul and were later buried in separate grounds within the cemetery.¹³ There is a monument erected in the memory of French soldiers and another pyramidal one for the Sardinian soldiers died during the Eastern campaign in 1855.

The construction of the funerary chapel started in 1863. The chapel, attached to the western wall of the cemetery, was designed by Abbot Giorgiovich, a former pupil for the Propaganda in Rome. He had conceived the plan of the building and supervised the interior decoration and ornamentation. Due to budgetary constraints, construction could only be completed in 1872.¹⁴ (F.1: The Chapel at the Feriköy Latin Catholic Cemetery)



F.1: The Chapel at the Feriköy Latin Catholic Cemetery, Neoclassical details outside the Chapel and the interior

13 Alphonse Belin, *Histoire de la Latinité de Constantinople*, Paris 1894, p. 517; Rinaldo Marmara, *op.cit.* 2006, pp. 118-120; Rinaldo Marmara, *op.cit.* 2001, pp. 67-77.

14 Alphonse Belin, *op. Cit.* 514.

The chapel was built in the Neoclassical style in the form of an octagonal rotunda covered by a lead dome. Around the building there are arches flanked by pilasters with ionic capitals and the spandrels are decorated with wreaths and ribbons. The door is set under a curved arch with a keystone. The interior decoration displays funerary symbols, such as urns under a shroud, angels, and A & Ω. Keystones on the arches have acanthus leaves and the ionic capital pilasters are repeated inside the building, also making reference to the Neoclassical style. Daylight seeps in through the windows on the high drum. The windows have curved arches decorated with angel heads and wings. The altar is set across the entrance against the wall of the cemetery. The painting on the altar is a replica of the *Assomption* by Murillo and was presented as a gift from Napoléon III.¹⁵

The tombs in Feriköy reveal a wide spectrum of forms and styles. There are stelae, pillars or *cippus* type, obelisks, *aediculae*¹⁶, baldachins, and mausolea.¹⁷ Among a wide variety of artistic styles, there are Neo-Gothic, Neoclassical, Empire, Art Nouveau, Art Déco, as well as a significant number of eclectic tombs displaying several different styles. This study will focus on some of the outstanding examples of Neoclassical funerary structures at the Feriköy Latin Catholic Cemetery expounding on their ornamental features and details.

Jean Brindesi was an artist born in Istanbul. He was an orientalist and had his workshop in Péra. His drawings and watercolors of picturesque views of Istanbul, the daily life and sartorial patterns of contemporary Ottomans were compiled in two volumes.¹⁸ The Brindesi tomb was designed as a pillar. There is an urn with two handles and a wreath of flowers placed on the rectangular pillar that has curved pediments lined with a frieze of acanthus leaves. There is a relief of a garland of flowers in front of the pillar and inverted torches at the corners. The torch is a frequently used element, originating from Roman sarcophagi and when inverted symbolizes life that has faded away.¹⁹ The ends of the garland are tied to torch handles with ribbons and the epitaph is inscribed beneath the garland. A wreath of flowers, acanthus leaves, and the garland are elements of the Neoclassical style. (F.2-3: Jean Brindesi tomb)

15 Alphonse Belin, *op. cit.* 513.

16 *Aedicula* is a tomb in the form of small shrine, usually with a statue placed in the niche. *Aediculae* is used for plural. James Stevens Curl, **Dictionary of Architecture**, Oxford 2000, p. 8.

17 For a detailed analysis of different types of tombs at Christian cemeteries in Istanbul, see, Selda Alp, *op.cit.* 2015, pp. 101-144.

18 *Elbice-i Atika. Musée des Anciens Costumes Turcs de Constantinople* (1855) and *Souvenirs de Constantinople* (1856). Frédéric Hitzel, **Couleurs de la Corne D'Or, Peintres Voyageurs à la Sublime Porte**, Paris 2002, pp. 302-303.

19 Cecilia Vandervelde, **La Necropole de Bruxelles**, Bruxelles 1991, p. 55.



F.2: Jean Brindesi tomb



F.3: Acanthus leaves and garland of flowers

The Canzuch Family owned the renowned *Kanzuk Eczanesi* on the Grande Rue de Péra. Giuseppe Canzuch, buried in this tomb, ran the pharmacy until his death and was awarded *Diplôme de mérite* at the International Medical Congress in London in 1881. He had also received two Ottoman Imperial orders (*Mecidiye Nişanı* and the *Osmaniye Nişanı*).²⁰ The Canzuch Family tomb is an imposing marble pillar with curved pediments. A floral garland and a Latin cross are displayed on the pillar that is mounted over a curvilinear base decorated with acanthus leaves. The name of the family is inscribed on a plaque with a curved arch and is attached to the base with two fluted decorative elements making reference to triglyphs. There is another ornament with poppy flowers and acanthus leaves underneath the name plaque. Poppy flowers, acanthus leaves, and triglyphs point to the Neoclassical style in this tomb. (F.4: Canzuch Family tomb)



F.4: Canzuch Family tomb, garland, poppy flowers, and acanthus leaves

20 Halil Tekiner, "Osmanlı Eczalığında Bir Kilometre Taşı: İngiliz Eczanesi, İstanbul", <http://asosindex.com/cache/articles/osmanli-eczaciliginda-bir-kilometre-tasi-ingiliz-eczanesi-istanbul-f250751.pdf> Erişim Tarihi: 04. 06. 2017

The Cappella tomb is a very ornate structure profusely adorned with symbols and decorations. There is a kneeling angel with wings mounted on a pillar with curved pediments. A floral wreath tied with a ribbon is displayed under the curve of the pediment and there is a palmette with volutes at the center of the wreath. Two fluted half columns with composite capitals rise on both sides of the pillar and vertical rows of egg-and-dart molding line the inner edges of the half columns. The bases of the columns are adorned with acanthus leaves and the base of the pillar has similar decorations with acanthus leaves and floral compositions. The Cappella tomb also displays Neoclassical elements, such as the wreath, palmette, composite capitals, acanthus leaves, and egg-and-dart molding. (F.5: Cappella Family tomb)



F.5: Cappella Family tomb, Neoclassical details

The Christovics tomb consists of a Latin cross with an olive branch mounted on a pillar. The base of the cross is decorated with a relief of two garlands of flowers tied with a ribbon at the center. There is another garland of laurel leaves on the pillar that has inverted torches at the corners. An ornamental element with acanthus leaves, vo-

lutes, and a palmette is displayed under the name plaque. The decorative elements on this tomb, such as the olive branch, garlands, acanthus leaves, palmette, and volutes are features of the Neoclassical style. (F. 6: Christovics tomb)



F.6: Christovics tomb

Another pillar is the Antoine Collaro tomb that is designed in marble with an imposing acroter featuring a palmette with acanthus leaves and interlacing floral motifs. There are rows of egg-and-dart and dentil molding under this ornamental piece and the pillar is decorated with two garlands of flowers attached to rosettes. A relief of

a large Latin cross with palmettes and Neoclassical motifs is displayed on the pillar. At the base of the cross, an arrangement of olive branches tied with a ribbon frames a photograph. (F.7: Antoine Collaro tomb, F.8: Acroter with Neoclassical details)



F.7: Antoine Collaro tomb



F.8: Antoine Collaro tomb, acroter with palmette and acanthus leaves

The Gianetti Family tomb is also a marble pillar with a Latin cross carved at the center and the relief of a hanging rosary with two small crosses. The pillar is mounted over a base with volutes and reliefs of laurel branches. The burial area is defined by a marble surround with two ram's heads placed at the front ends. The heads are adorned with acanthus leaves. The ram's head is used in Neoclassical decoration, making reference to sacrificial rites and rituals.²¹ (F. 9: Gianetti Family tomb, F.10: The base and ram's head with acanthus leaves)



F.9: Gianetti Family tomb

21 Martha Blythe Gerson, "A Glossary of Robert Adam's Neoclassical Ornament", *Architectural History*, Vol. 24, 1981, pp. 59-82.



F.10: Gianetti Family tomb, Base with volutes and laurel leaves, ram's head with acanthus leaves

An urn draped in a shroud is mounted over a pillar at the Scarpello tomb that is designed in marble. The curved pediment has the relief of an hourglass with wings that denotes time or life flying away.²² The horns at the corners are decorated with acanthus leaves and the cornice under the pediment is lined with a frieze of acanthus leaves and dentil molding. A garland of flowers adorns the pillar and the ends of the garland are tied to inverted torches with ribbons. Besides Neoclassical elements, the Scarpello tomb is replete in funerary symbols as well. (**F.11:** Scarpello Family tomb, **F.12:** Neoclassical details)

22 Eva Şarлак, *İstanbul'daki Hıristiyan Mezarlıklarında Mimarlık ve Sanat*, İstanbul 2005, p. 45; Cecilia Vandervelde, *op.cit.* p.63; Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris 1982, p. 838.



F.11: Scarpello Family tomb



F.12: Scarpello Family tomb, Hourglass with wings, acanthus leaves, dentil molding, and garland of flowers

The profusely ornate tomb of the Adelaie-Sassiae-Longobardae²³ families is quite impressive with the child angel (*putto*) leaning on a draped urn and lavish decorations on the stepped monument. The upper edge displays a row of alternating large and small palmettes. The cornice is lined with egg-and-dart molding and there is a frieze with flowers and acanthus leaves. An inverted dove holding a small wreath in its beak is placed inside a circle formed by a snake biting its own end, which is another funerary symbol representing eternal renaissance, perpetual transformation between life and death. The snake's shedding its skin also makes reference to rebirth and renewal.²⁴ The base of the tomb has a relief of a garland of flowers with floral rosettes and acanthus leaves at the corners. The child angel, palmettes, egg-and-dart-molding, acanthus leaves, and garlands are elements making reference to the Neoclassical style in this tomb. (F. 13: The tomb of Adelaie-Sassiae-Longobardae families)



F.13: Adelaie-Sassiae-Longobardae Families

23 This is the inscription on the tomb.

24 Eva Şarлак, *op.cit.* 38; Cecilia Vandervelde, *op.cit.* 63-64; Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *op.cit.* 867-879. For animal symbols at the Christian cemeteries in Istanbul, see Selda Alp, "İstanbul Hıristiyan Mezarlıklarındaki Hayvan Sembolleri", <http://dergipark.gov.tr/uploads/issuefiles/912e/be7e/2e47/59df-1c463bd67.pdf>, Erişim Tarihi: 14. 11. 2018

A cross is mounted on a pillar in the Tossignani Family tomb. There are volutes and acanthus leaves arranged in flowing foliage at the base of the cross. The curved pediment of the pillar displays the relief of a butterfly and the pillar is decorated with a lavish garland of flowers and a series of gadroons at the base. (F.14: Tossignani Family tomb)



F.14: Tossignani Family tomb

The Rizzo and Welter tombs are both designed as Neoclassical *aediculae*. The Rizzo tomb has a triangular pediment lined with corbels and rows of egg-and-dart and

dentil molding. The architrave is supported by two fluted columns with ionic capitals. A high relief of an angel figure decorates the niche under the architrave.

The Welter *aedicula* is in white marble and has a triangular pediment with an imposing palmette placed at the apex. The eave is lined with a frieze of acanthus leaves and the tympanum with a row of dentil molding. The name of the family is inscribed on the architrave that is supported by two fluted columns with Corinthian capitals. The burial area is covered by a lid that has the relief of a Latin cross decorated by acanthus leaves (F.15: The Rizzo Family tomb - *aedicula*) (F.16-17: Welter Family tomb - *aedicula*).



F.15: The Rizzo Family tomb - *aedicula*



F.16: Welter Family tomb – *aedicula*



F.17: Welter tomb, details

Some family tombs at the cemetery are designed as mausolea. These are like family homes, designed with exquisite architectural and sculptural details. The Capoleone mausoleum is designed as a Greek temple with a triangular pediment with horns. The acroter is an urn and there is a relief of a cross on the tympanum. The name of the family is inscribed on the architrave that joins two fluted pilasters. The door is set under a curved arch and the spandrels are decorated with wreaths. Edoardo de Nari is also buried here since his wife was from the Capoleone Family. De Nari was an Italian constructor who built the Church of Sant’Antonio with Mongeri, the non-extant Park Hotel, and worked in the renovation of Casa d’Italia, Società Operaia Italiana, and the Church Complex of Santa Maria Draperis.²⁵ (F. 18: Capoleone Mausoleum)

25 Büke Uras, “The Story of a Life Extending from Italy to Istanbul: Edoardo de Nari (1874-1954)”, *The Arc-*



F.18: Capoleone Mausoleum

Another mausoleum designed as a Greek temple is built in white marble for the Mratovich Family. There is a triangular pediment and the entablature is composed of a series of triglyphs and metopes supported by two pilasters. The name of the family is inscribed on a plaque mounted on the architrave and the door is flanked by two half columns (**F. 19:** Mratovich Mausoleum).

hitect of Changing Times: Edoardo de Nari (1874-1954), İstanbul 2012.



F.19: Mratovich Mausoleum

The tympanum of the Medovich Mausoleum is lined with dentil molding and there is a relief of a cross on the tympanum. The pediment is supported by a pair of dosserets and fluted columns flanking the door to the burial chamber. The stonework in white marble makes reference to the Renaissance style. (**F. 20:** Medovich Mausoleum)



F. 20: Medovich Mausoleum

The northwest wall of the cemetery is lined with monumental funerary chapels belonging to prominent Levantine families of Istanbul (F.21, F.22). Designed as a prostylos temple, the Tubini Family chapel is a rectangular structure with symmetrical layout. The entablature is composed of a series of friezes: there are rows of egg-and-dart and dentil molding and acanthus leaves. The name of the family is marked on the architrave with relief letters and there is another frieze of acanthus leaves underneath. The façade is partitioned into three sections by pilasters and the door is set at the center under a curved arch with a keystone. There are reliefs of two large Latin crosses on both sides of the door. The symmetrical scheme of the structure is repeated in the front and there are four fluted columns with ionic capitals supporting

the entablature. The columns have square bases, hence making reference to antique Roman (F. 23: Tubini Chapel)



F.21: Funerary chapels



F.22: Funerary chapels



F. 23: Tubini Chapel

The Corpi Family chapel is more elaborate and designed in white marble with exquisite ornaments and details. The acroter is a draped angel with the head missing and is mounted over a decorative element composed of a floral garland, rosettes, volutes and acanthus leaves. Four urns are placed on both sides of the acroter, one pair on each side. The entablature is lined with a row of egg-and-dart molding. The name of the family is written with relief letters on the architrave that displays symmetrical decorations of rosettes and acanthus leaves enclosed in heart forms. The façade is partitioned into three sections by four ionic capital pilasters. The door is set under a curved arch at the center and an angel's head with wings is placed as the keystone. The two sections on both sides of the door have a niche under a curved arch adorned with olive branches and torches tied with ribbons. The angel's head with wings is repeated as the keystone on both niches. A statue of a female figure draped in a cloak is placed in each niche, but the heads are missing. The figure on the right is holding a rope tied to an anchor and the one on the left is holding a bunch of flowers (probably what is left of a broken wreath) and there is a cross and a scroll beside the feet. Both statues are placed on plinths that are decorated by a relief composition of a laurel wreath, ribbon, and two inverted torches crossing diagonally. (F. 24-25: The Funerary Chapel of the Corpi Family)



F. 24: The Funerary Chapel of the Corpi Family



F. 25: Corpi family Chapel, details

Originally from Genoa, the Corpi Family lived in Chios for some time and they came to Istanbul in the 1830's. They were engaged in shipbuilding and banking. Built by Ignazio Corpi as the family residence, the *Palazzo Corpi* was a magnificent Neoclassical structure in Péra designed by the Italian architect Giacomo Leoni. The building later served as the U.S. Embassy, then served as the U.S. Consulate. The *Palazzo Corpi* is a private members' club today. The Tubinis also came from Chios and were bankers in Istanbul.²⁶ They owned vast properties in Kadıköy and the two families were related through marriage.

26 Oliver Jens Schmitt, *Les Levantins*, Istanbul 2007, p.255.

Conclusion

The tombs at the Feriköy Latin Catholic Cemetery were built in a wide range of typology and artistic styles making reference to the multi-ethnic, multi-cultural context of the cemetery. It must be pointed out that the families buried in the Feriköy cemetery had strong ties with Europe and there are many references to and borrowings from European funerary architecture, decorative features, motifs, and symbols, one of which is the Classical Revival.

Neoclassical elements are mostly displayed in ornamental details such as acanthus leaves, palmettes, poppy flowers, wreaths, garlands, volutes, egg-and-dart and dentil moldings. These decorative features are lavishly employed in the Adelaë, Brindesi, Canzuch, Collaro, Christovics, Scarpello, Tossignani, Gianetti, Cappella, and Welter family tombs included in this study. Acanthus leaves are mostly used in a frieze or arranged in a composition adorning a surface. The acanthus on the ram's head in the Gianetti tomb is an interesting configuration and represents the only example in this cemetery. Palmettes are in general placed as the acroter or the antefix on a pediment. Wreaths and garlands are represented as hanging over an urn, as in the Brindesi tomb or in relief form on a pillar or on the spandrels flanking an arch as exemplified in the Capoleone mausoleum. The inverted torch, originating from ancient Romans is a most frequently used Neoclassical symbol as seen in the Brindesi, Christovics, Scarpello, and Corpi tombs.

There are also tombs that display the Neoclassical style in their architectural design. The Capoleone and Mratovich mausolea and Tubini funerary chapel are built as Greek temples, making reference to the Classical Revivalist vocabulary. Rizzo and Welter *aediculae* were also designed with pediments and display columns or pilasters with classical orders. The Chapel of the cemetery is also a Neoclassical structure built as a rotunda and featuring Neo-Renaissance references such as arches with keystones and the stonework around the windows on the high drum.

Besides the purely Classical Revivalist structures included in this study, the tombs at the Feriköy Latin Catholic Cemetery reflect a number of other different styles as well as eclectic designs featuring Neoclassical elements. This atmosphere is commensurate with the environment prevalent in Europe in the nineteenth century and the readiness in the Ottoman capital to assimilate European features. Hence, experimenting with new styles gave rise to a colorful architectural vocabulary in Istanbul. It should be emphasized that, Classical Revival, in terms of stylistic references and architectural design is conspicuous in a significant number of tomb structures at Feriköy.

References/Kaynakça

- AĞIR, Aygöl, “William James Smith’in Mimarlığı Üzerine Bir Üslupsal Analiz”, **Sultan Abdülmecid’in Bir Mimarı William James Smith**, Ed. Afife Batur, İstanbul 2016, pp. 214-223.
- ALP, Selda, **İstanbul’daki Rum, Ermeni ve Levanten Mezarlıklarında 19. Yüzyıl Figürlü Mezar Anıtları**, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Unpublished Ph.D., Eskişehir 2015.
- ALP, Selda, “İstanbul’un Sessiz Tanıkları: Feriköy Latin Katolik Mezarlığı Heykelleri”, **İstanbul Araştırmaları Yıllığı**, No. 6, İstanbul 2017, pp. 177-192.
- ALP, Selda, “İstanbul Hıristiyan Mezarlıklarındaki Hayvan Sembolleri”, <http://dergipark.gov.tr/uploads/issuefiles/912e/be7e/2e47/59df1c463bd67.pdf> Erişim Tarihi: 14. 11. 2018
- BERGDOLL, Barry, **European Architecture 1750-1890**, New York 2000.
- BELIN, Alphonse, **Histoire de la Latinité de Constantinople**, Paris 1894.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, **Dictionnaire des Symboles**, Paris 1982.
- CURL, James Stevens, **Dictionary of Architecture**, Oxford 2000.
- ÇELİK, Zeynep, **The Remaking of Istanbul, The Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century**, Seattle 1986.
- GERSON, Martha Blythe, “A Glossary of Robert Adam’s Neoclassical Ornament”, **Architectural History**, Vol. 24, 1981, pp. 59-82.
- HAMADEH, Shirine, **The City’s Pleasures, Istanbul in the Eighteenth-Century**, Seattle 2004.
- HITZEL, Frédéric, **Couleurs de la Corne D’Or, Peintres Voyageurs à la Sublime Porte**, Paris 2002.
- JOHNSON, Brian, “İstanbul’s Vanished City of the Dead, The Grands Champs des Morts”, **Istanbul Selected Themes**, İstanbul 2002, pp. 93-104.
- KARPAT, Kemal Karpat, **Osmanlı’da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma**, İstanbul 2006.
- KARPAT, Kemal, **Osmanlı Modernleşmesi, Toplum, Kuramsal Değişim ve Nüfus**, İstanbul 2014.
- KUBAN, Doğan, **Osmanlı Mimarisi**, İstanbul 2007.
- MARMARA, Rinaldo, **Pangaltı, (Pancaldi) 19. Yüzyılın Levanten Senti**, İstanbul 2001.
- MARMARA, Rinaldo, **Bizans İmparatorluğu’ndan Günümüze İstanbul Latin Cemaati ve KİLİSESİ**, İstanbul 2006.
- ÖZER, Bülent, **Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme**, İstanbul 1964.
- ÖZER, Filiz, “18. Yüzyılın Yaratıcı Osmanlı Mimarlığı”, **Sanat Tarihi Defterleri 15**, İstanbul 2012.
- QUATAERT, Donald, **The Ottoman Empire, 1700-1922**, Cambridge 2001.
- REDA, Günsel, “Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat” <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=352709&/Yenileşme-Döneminde-Kültür-ve-Sanat-/-Prof.-Dr.-Günsel-Renda> Erişim Tarihi: 14. 11. 2018.
- SCHMITT, Oliver Jens, **Les Levantins**, İstanbul 2007.
- SUMAN, Selva, “Questioning an Icon of Change: The Nuruosmaniye Complex and the Writing of Ottoman Architectural History,” **METU JFA**, 2011/2 (28:2), pp.145-166.

SUMAN, Selva, “Reading Tomb Structures as Funerary Art: The Latin Catholic Cemetery in Feriköy, Istanbul”, **Unpublished paper submitted at the 15th ICTA, Naples**, Italy, 16-18 September 2015.

SUMMERSON, John, **The Architecture of the Eighteenth Century**, London 1986.

ŞARLAK, Eva, **İstanbul’daki Hristiyan Mezarlıklarında Mimarlık ve Sanat**, İstanbul 2005.

TEKİNER, Halil, “Osmanlı Eczalığında Bir Kilometre Taşı: İngiliz Eczanesi, İstanbul”, <http://asosindex.com/cache/articles/osmanli-eczaciliginda-bir-kilometre-tasi-ingiliz-eczanesi-istanbul-f250751.pdf> Erişim Tarihi: 04. 06. 2017.

URAS, Büke, “The Story of a Life Extending from Italy to Istanbul: Edoardo de Nari (1874-1954)”, **The Architect of Changing Times: Edoardo de Nari (1874-1954)**, İstanbul 2012.

VANDERVELDE, Cecilia, **La Necropole de Bruxelles**, Bruxelles 1991.

Burial Registers of the Feriköy Latin Catholic Cemetery



Bilge Kağan'a Atfedilen Taç ve (Doğu) Gök Türklerin Budizm'e Yaklaşımı*

Anıl Yılmaz**

Öz

Modern araştırmacılar eski Türklerin yaşantısında Budizm'i her zaman sorgulayagelmişlerdir. Akademisyenler arasında, özellikle Gök Türk idarecilerinin bu sofistike dine karşı ilgileri olduğu yönünde bir algı bulunmaktadır. Bu konu çalışılırken, arkeolojik verilere, Çin kroniklerine dikkat edildiği kadar önem verilmediğini söyleyebiliriz. Hatta bazı konularda göz ardı bile edildikleri düşünülebilir. Hâlbuki eğer Kağanların böyle bir yaklaşımı varsa, kazılar bu soruya doğrudan cevaplar verebilirdi diye düşünmekteyiz. Bize bu konuda yardımcı olacak verilerden biri, 2001 yılında Bilge Kağan kült alanında yapılan kazıda ortaya çıkmıştır. "Bilge Kağan Hazinesi" olarak adlandırılan bu buluntu topluluğunun içindeki "Taç'ın" (diadem), bize Türklerin (ve Uygurların) Budizm'e bakış açıları hakkında bir fikir verebileceğini düşünmekteyiz. Çalışma, eski Türklerin bu inanç sistemlerine yaklaşımı ile ilgili farklı bir bakış açısı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Gök Türk • Budizm • Bilge Kağan kazıları • Avrasya'da taç • Orhun Uygurları • Maniheizm

The crown Attributed to Bilge Kaghan and The Approach of (Eastern) Gök Türks to Buddhism

Abstract

Buddhism has always been questioned, how effective it was in the life of the ancient Turks. There is a perception among the academicians about administrators of Turks are always interested in this sophisticated religion. Similar to other topics related to nomads, archaeological reports are not considered as important as the Chinese chronicles. They are even ignored in some cases. However, if the Kagan had such an approach, the excavation materials could give direct answers to this question. One of the pieces of data that will help us in this regard was unearthed in the excavation held in 2001 in the Bilge Kaghan cultic site. A crown found in this excavation and named after the owner of the cultic site - the "Bilge Kaghan Treasure" - may offer a clue about the viewpoints of the ancient Turks (and Uighurs) to Buddhism. This study proposes a different perspective on the approach of the ancient Turks to this religion.

Keywords

Ancient Turks • Buddhism • Bilge Kaghan Excavations • Diadem in Eurasia • Orkhon Uighurs • Manicheism

* Makale, 2017 yılında vefat eden Prof. Nejat Diyarbekirli için bir hatıra kitabı çıkarmak isteyen Dr. Cevdet Eralp Alışık tarafından istenmişti. Ancak onu da 27 Şubat 2018 tarihinde hiç beklemediğimiz bir anda kaybettik. Her ikisi de sadece akademik tavırları ile değil, kişilikleriyle de genç kuşaklara örnek olacak müstesna şahsiyetlerdi. Bu yüzden bu çalışmayı her ikisinin aziz ruhlarına ithaf etmek istiyorum.

** **Sorumlu Yazar:** Anıl Yılmaz (Doç. Dr), İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk İslam Arkeolojisi Bölümü, İzmir, Türkiye. Eposta: yilmazanil@yahoo.com

Atf: YILMAZ, Anıl, "Bilge Kağan'a Atfedilen Taç ve (Doğu) Gök Türklerin Budizm'e Yaklaşımı", *Art-Sanat*, 11(Ocak 2019), s. 393-414. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.11.00018>

Giriş

2000, 2001 ve 2003 yıllarında Türkiye-Moğol bilim insanlarından oluşan bir heyet, Bilge Kağan kült alanında bir seri kazı yaptı ve bazı önemli bulgulara ulaştı.¹ Çalışmalar, Türk akademisyenlerin önderliğinde yapılmasına rağmen, bulgular maalesef Türkiye’de uzun süre düzgün bir şekilde yayınlanmadı.² Oysa buluntuları oluşturan her bir element, sadece Türkiye’de Türk tarihi ile uğraşan arkeolog, sanat tarihçi, tarihçi ya da dilciler için değil, Avrasya göçer sanatı çalışan dünyadaki diğer meslektaşlarımız için de çok önemli veriler içermekteydi.

Neyse ki kazılarda ortak olarak bulunan Moğol akademisyenler bu malzemelerin bir kısmını yayınladılar da, en azından görselleri detaylı olarak görme fırsatı elde ettiler.³ Buluntular, 17 farklı gruptaki toplam 1878 adet gümüş nesne, 20 farklı gruptaki toplam 78 altın nesne, 6 farklı gruptaki toplam 26 değerli taş ve 304 bronz çividen oluşuyordu.⁴ Fakat bu yayınlarda da malzemelerin boyutları, üzerlerindeki detaylar vs. fotoğraftan görülebildiği kadarıyla kaldı. Ağırlıkları, boyutları, çizim detayları, kazı esnasındaki durumları, vs. kazıdan hemen sonra yayınlansaydı, üzerine bugüne kadar bir hayli külliyat geliştirilebilirdi.

Bilge Kağan Külliyesi’nde yapılan kazılarda ele geçen buluntular, bugün iki farklı yerde sergilenmektedir: İlki, buluntuların çıkarıldığı yer olan Höşöö Tsaydam (Koşo-Saydam) mıntıkasında yapılan müzedir. Buradaki malzemeler içinde bengü taş, heykeller ve kiremit gibi parçalar hariç, küçük buluntuların tamamı replikadır. Küçük buluntuların orijinaleri, Moğolistan’ın başkenti Ulanbator’daki Moğol Milli Müzesi’nde sergilenmektedir.

Taç

Bu malzemelerden biri 2001 yılında yapılan kazıda bulunan⁵ ve 2005-1 envanter numarası ile Moğolistan Milli Müzesi kayıtlarına geçen bir *taç*tır (diadem). Türkle-

1 Raporlar, TİKA tarafından üç büyük kitap halinde yayınlandı, kaynakçada görülebilirler.

2 Kazıları maddi yönden destekleyen TİKA, kazıların tüm safhasını detaylı bir şekilde anlatan üç kitap basmıştır. Ancak bu kitapta yer alan buluntu fotoğrafları düşük çözünürlüklü ve büyük basıldığından; üstelik malzemelerin çizimlerine ve detaylarına da yer verilmediğinden kazı malzemelerini başka bir yayında kullanmak mümkün değildir Bkz. TİKA, **Moğolistan’daki Türk Anıtları Projesi 2001 Yılı Çalışmaları**, Ankara 2003, levha 16-17, s. 33-42; Kazı ekibinde yer alan diğer akademisyenler de malzemelerin bir kısmını daha sonra yaptıkları yayınlarda kullanmışlardır Bkz. Hasan Bahar, “Avrasya’da Ölüm ve Türklerde Ölüm Kültü”, **Prof. Dr. Nejat Göyünc’e Armağan**, Ed. H. Bahar, M. Toker, M.A. Hacıgökmen, H.G. Küçükbezi, Konya 2013, Res. 5-8, 10, 11).

3 D. Bayar, “Noviye Arheologičeskiye Raskopki na Pamyatnike Bilge-Kagana”, **Arheologiya, Etnografiya i Antropologiya Evrazii**, 2004/4, No: 20; Dovdoyn Bayar, “Bilge Kaganga Arnalgan Eskertkiş Keşeninde Jurgızılgen Arheologiyalık Zertterler [1]”, **Shygys**, S. 1, 2005; Istvan Erdeli, “Razgadana il Tayna Zalatoğo Klada”, **Shygys**, 1, 2005.

4 D. Bayar, **a.g.e.**, 2004/4, s. 79.

5 TİKA, **a.g.e.**, 2003, s. 65.

rin başlarında, börk ya da benzeri bir başlık olduğunu⁶, Çin kaynaklarından⁷ ve günümüze ulaşabilen Gök Türk heykellerinden öğreniyorduk⁸. Ancak bir hükümdarlık sembolü olarak ilk defa elimize somut bir örnek geçmiş oldu. Aslında taç ile ilgili uygulamalar bozkırda oldukça eskiye uzanır. Geç Bronz / Erken Demir Çağı'na tarihlenen bazı petroglifler üzerinde 3 dişli taç kullanan figürler olduğu⁹ ve bu formun kesintiye uğramadan Selçuklu Dönemi'ne kadar sevilerek kullanıldığını biliyoruz.¹⁰



G. 1. (a-b-c) Moğolistan Tarih Müzesi'nde 2005-1 envanter numarası ile kayıtlı Bilge Kağan'a atfedilen taç Moğol Tarih Müzesi, Moğolistan

Yine de bu tacı, Bilge Kağan'a verilen hediyelerden biri olarak kabul edersek, Gök Türk kağanlarından birine ait olduğunu bildiğimiz şimdilik tek örnektir. Yüksekliği 9.3 cm., genişliği ise 23 cm. olan tacın, yüksek 5 dişi vardır.¹¹ Alnın ortasına gelen en uzun dişin cephesi 3 boyutlu ele alınmıştır. Burada bir kuş, boynundan itibaren öne doğru uzanmış, gagası ile altın bir telin ucuna asılmış değerli bir taş (ametist ?) taşımaktadır. Aslında kazı esnasında bulunan benzer bir taş belki aynı telde ikisinin birden taşındığını düşündürebilir ancak taç daha alana sunu olarak bırakılırken bilinçli bir şekilde katlandığından tahribat daha o zaman mı oldu, yoksa ikinci bulunan taç başka bir bütünün parçası mıydı anlayamadık. Kuşun başı, döküm tekniği ile yapılmış ve iki perçin yardımıyla taca sabitlenmiştir.¹² Kuş her iki kanadını açmış, göğe yükselir şekilde betimlenmiştir. Eğer arkasında duran nesneyi güneş kabul edersek, bu kursa doğru uçtuğunu var sayabiliriz. Tacın simetrik olan diğer 4 dişi, her iki tarafta kısalarak geriye doğru devam eder. Bu dişler tamamen bitkisel bezemeye süslenmiştir: bir sağa, bir sola kıvrılan dallar girland gibi algılanır ki, Türkler tarafından pek çok farklı malzeme üzerinde sevilerek kullanılmıştır. Dişlerin tamamı yatay şekilde uzanan bir şeride oturtulmuştur. Bu şeridin de üzerinde yatayda bitkisel bezeme tercih edilmiştir. Tacın bu hali ile başta durmayacağı açıktır. Zaten altına temas

6 Oktay Aslanapa, "Türklerde Arma Sanatı", *Türk Kültürü*, S.16, 1964.

7 Liu Mau Tsai, *Çin Kaynaklarına Göre Doğu Türkleri*, Çev. E. Kayaoğlu, D. Banoğlu, İstanbul 2011, s. 47.

8 Anıl Yılmaz, *Türk Dünyasında Balbalların Dağılımı*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2003, C. III.

9 E.G. Devlet / M.A. Devlet, *Mifi v Kamnye: Mir Nasnalkogo İskusstva Rossii*, Moskva 2005, s. 320, 349, 392.

10 Anıl Yılmaz, "Göktürk Heykelciliğinde Umay Ana Figürleri", *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu – Bildiriler (17-19 Ekim 2007)*, İzmir 2009, s. 462.

11 T. Tsendsuren, *Mongolın Muzeyn Şildeg Uzmergiyn Deejis*, Ulaanbaatar 2014, s. 19. Moğol müzelerindeki malzemeyi tanıtan bu katalogta bahsi geçen taç için kullanılan kod, Y.2003-4-46'dır.

12 D. Bayar, a.g.e., 2004/4, s. 79.

eden şeridin üzerindeki dış bordürde var olan küçük delikler ve şeridin sonundaki iki büyük delik, bu tacın bandana tarzı bir beze dikildiği ve bu şekilde başa sabitlendiğini düşündürür. Tacın genelinde bazı yuvarlak boşluklar vardır. Buralarda da değerli taşların olduğu düşünülebilir ancak kazı raporunda bu konu ile ilgili bir bilgi yoktur (Görsel 1 a-b-c).

(Bağdaş kurmuş) heykeller

Bilge Kağan kült alanında rastlanılan Türk sanatındaki bir başka yenilik de, bağdaş kurarak oturma formudur. Aslında yüksek ayaklı masa ve sandalye kullanmayan tüm toplumlar için bağdaş kurarak oturmak, alternatifi olmayan bir durumdur. Dost ortamında belki yatma pozisyonuna yakın bir şekilde uzun da oturulabilir ancak, resmi ortamlarda başka türlü düşünülemez. Çin Hanlarının oturdukları tahtları da bir tarafa bırakırsak, gerek güney komşuları Çinliler, gerek batı komşuları Soğd, Sasani ve Hindistanlılar bu şekilde oturmayı tercih ediyorlardı. Türklerin de yurtları içinde farklı türde oturdukları düşünülemez.

Hal böyleyken Gök Türk Döneminde şekillenen bir gelenek olan kült alanları önündeki Türk soylularının heykelleri, ister erkek ister kadınları betimliyor olsunlar, ayakta durur şekilde ifade edilmişlerdir.¹³ Heykellerin ikonografik özellikleri farklı şekilde değerlendirilebilir; ancak çalışma yaptığımız konuda dikkatinizi çekmek istediğimiz husus, oturur şekilde olmadıklarıdır.

Bilge Kağan Külliyesinde birden fazla heykel bağdaş kurmuş şekilde yontulmuştur.¹⁴ Hem mermer kalitesi hem de işçilik olarak diğerlerinden ayrılan iki tanesi Moğolistan Tarih Müzesi'nde, bir tanesi ise Höşöö Tsaydam Müzesi'nde sergilenmektedir. (G. 2, G. 3, G. 4). 4 numaralı heykel oturur pozisyonda olmasının dışında çok tahrip olmuştur. Diğer ikisi de böyledir ancak detaylar seçilebilir. 2 ve 3 Görsel numarası verilmiş heykeller üzerinden bir çıkarım yapacak olursak; aralarındaki tek fark paltolarının kapanma yönleridir. Her iki heykel de tespit edilebildiği kadarıyla, Gök Türk dünyasında hiç olmadığı kadar güçlü üç boyut etkisi yaratırlar. Heykeller bir platformun üzerinde bağdaş kurmuş şekilde ifade edilmişlerdir. Üzerlerinde var olan ayak bileklerine kadar uzanan palto, bacakları sarmış şekilde gösterilmiştir. Pal-

13 İstisnaları göz ardı edersek, Türk heykeltçiliğinde Bilge Kağan Dönemine kadar heykeller genellikle ayakta poz verir halde betimlenmişlerdir. Bkz. Anıl Yılmaz, **a.g.e.**, İstanbul 2003: çizim 44, 45... Anlaşılan Bilge kağan ile birlikte bu form da Türkler arasında rağbet görmeye başlamış ve uygulanagelmıştır. Bkz. Anıl Yılmaz, **a.g.e.**, 2003: çizim 143,144,146, ...).

Aslında heykelerde yeni pozlar verilmesi süreci Kül Tigin ile birlikte başlamıştır. Nihayetinde Kağanlığın dış politikası iki kardeş tarafından belirlendiğinden, Kül Tigin'e ait kült alanı da aynı dönem sanat ifadelerini içerir. Bkz. Lumir Jisl, "Kül Tigin Anıtında 1958'de Yapılan Arkeoloji Araştırmalarının Sonuçları", **Belle-ten**, S. XXVII/107, 1963, görsel 15.

14 Anıtlarda, TİKA tarafından görevlendirilen ilk heyet 1997 yılında Türkiye adına bir yüzey araştırmasını yapmış ve alanda "bağdaş kurar şekilde oturmuş" üç adet heykel olduğu bilgisini vermiştir. Bkz. Kenan Bilici, "Orhun Anıtları'nda 1997 Yılında Yapılan Çalışmalar: İlk Rapor", **Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi 4-7 Kasım 1997 – Ankara**, Ankara 1999, s. 119.

tonun üzerinden geçirilmiş plakalardan mamul kemer, paltoyu sıkarak hareket etmeye kolaylık sağlıyor olmalıdır. Her iki heykelin de göğüs kısmı tahrip olmuştur ancak paltolarının yakaları gayet açık şekilde görülebilir. Heykele kuvvetli bir şekilde üç boyut etkisi yaratan sol kol gövdeden ayrı bir şekilde sol bacağının üzerinden kaval kemiğine doğru uzanır. Sağ kolları da ağır tahrip olmasına rağmen, vücuda yapışık bir şekilde göğüs yüksekliğinde durur. Diğer Gök Türk heykellerinden yola çıkarsak her iki heykelin de sağ elleri ile bir kap tuttıklarını söyleyebiliriz. Heykellerde dikkat çeken bir diğer husus, üzerlerinde silah olmamasıdır. Oysa geleneksel Türk heykellerinde poz veren Beyler çoğunlukla sol elleri ile ya kılıçlarını ya da bacağına doğru uzatmış şekilde gösterilirler. Heykellerdeki ince işçiliği de dikkate alırsak geleneksel ikonografik öğeleri tekrarladıklarını söyleyemeyiz. Heykeller bu halleri ile Pagodalardaki Buddha heykellerini çağrıştırmaktadırlar.



G. 2. Paltosunun soldan sağa doğru kapanması sebebi ile Bilge Kağan'a atfedilen heykel, Bilge Kağan külliyesi Moğol Tarih Müzesi, Moğolistan



G. 3. Paltosunun sağdan sola doğru kapanması sebebi ile Bilge Kağan'ın karısına atfedilen heykel, Bilge Kağan külliyesi Moğol Tarih Müzesi, Moğolistan



G. 4. Bilge Kağan külliyesine oturur şekilde tasvir edilmiş, oldukça tahrip olmuş bir heykel Höşöö Tsaydam Müzesi, Moğolistan

Yukarıda açıklamaya çalıştığımız “taç” ve “oturma şekli” Asya’nın tamamına yayılmış bir başka inanç şekli içinde çok sevilerek kullanılan formlarla benzerlik göstermektedir. Buddha ki, Dünyada önemli sayıda inananı olan inanç sisteminin kurucusudur, gerek Pagodalardaki oturuş şekli, gerek Budist Tanrıların başındaki taç, Bilge Kağan buluntuları ile benzerlik içindedir:

Budizm’in Asya’nın doğusunda yükselmesi daha Wei hanedanlığı (MS. 386-534) döneminde başlamış, Sui (MS. 581-618) ve Tang hanedanlığı (MS. 618-907) dönemlerinde zirveye ulaşmıştır.¹⁵ Tang idaresi altındaki imparatorluk, başarılı dış politikalarla büyürken, bu inanç da Çin ile birlikte gelişmiş, genişlemiş ve kök salmıştır.

Tang yönetimi altında Çin İmparatorluğu güçlendikçe merkezi yönetim, merkezi yönetim güçlendikçe de inanç sisteminin özünü oluşturan Budist elementler imparatorluğun dört bir tarafına ulaştı ve komşu ülkelerle beraber filizlenme şansı elde ettiler. Korelilerin¹⁶ ve Japonların¹⁷ Budizm, Şintoizm, Konfüçyüsçülük gibi dinlere girmeleri ya da Sinizm gibi Şaman merkezli kendi inançları ile harmanlamaları hep bu sürece denk gelir.

Tang Döneminde her ne kadar Jùxíng dà yàn tǎ (Büyük Vahşi Kaz Pagodası) ya da Xiǎo yàn tǎ (Küçük Vahşi Kaz Pagodası) gibi önemli pagodalar inşa edildiye de, doğrudan Budizm ile ilişkilendirilen mağara kültü de oldukça zengindir. Dunhuang, Longmen, Yun’gang hatta inşası MS. 675 yılına kadar uzanan Fengxian mağaralar zinciri Budizm ile beraber zirveye ulaşmışlardır. Eğer ifade edildiği gibiyse, Türkler içinde de güçlü bir mağara kültü vardır¹⁸ ve bu alanların, Türkler tarafından bilinmiyor olduğunu söylemek ya da en azından ziyaret edilmediklerini düşünmek de pek mümkün değildir. Özellikle Türklerin Çin sınırları içinde 630 - 681 yılları arasında geçirdikleri fetret devri ve zaman zaman Çinlilerle yapılan ittifaklar, hem Türk tüccarların hem de Türk soylularının bu bölgeleri ziyaret etmelerine fırsat tanıyor olmalıdır.

Budizm’in bu süreçte, aynı Kore ve Japonya’da olduğu gibi Türkler arasında da kabul görmesi şaşırtıcı olmamalıdır. Dolayısıyla bazı Budist sanat formlarının Türkler tarafından kullanılması da beklenebilir.

İşte bu formlardan biri yukarıda ifade ettiğimiz gibi “bağdaş kurarak” oturma şek-

15 Tanglardan sonra başa gelen Song hanedanlığı, Budizm yerine Neo-Konfüçyüsçülüğü tercih etmiştir. Hanedan değişikliği ile birlikte Çin’de eskisi gibi tercih edilmeyen Budist rahipler bu sefer Uygurların içinde kendilerine yer bulmuşlar ve Uygur kültürünün ve imparatorluğunun dönüşmesine yardımcı olmuşlardır. Türkler içinde başlayan bu süreç, başlı başına bir çalışma konusudur.

16 Budizm’in Kore’de yayılmaya başladığı dönem MS. 4. yy. kabul edilse de, asıl hâkimiyet Silla yönetimi ile olur ki 668-935 yılları arasına denk gelmektedir.

17 Budizm’in Japonya’da tanınmaya başlaması MS. 6.yy.ın ortalarıyla birlikte olmuştur. Bkz. Robert Ellwood, **Japanese Religion**, 2007, s. 123.

18 Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi**, C. I, İstanbul 1971, s. 35, 36.

lidir. Bu tarzın stilistik olarak geleneksel Türk heykeltıraşlığı içinde olmadığını yukarıda belirttik. Kült alanını inşa eden heykeltıraşlar ki bunların da Çinli olduklarını biliyoruz (Bilge Kağan, kuzey yüzü 14ncü satır), yakından tanıdıkları bu formu işlemekte zorluk yaşamamış olsa gerektirler. İhtimalle 2 ve 3 Görsel numaralı heykeller bark binasının içinde bulunuyordu ancak kafaları yoktur. Dolayısıyla Bilge Kağan'a ait olanının başında bir diadem var mıydı? Yoksa Kül Tigin gibi bir börtü ile mi betimlenmişti bilemiyoruz. Ancak vücut şeklinin, trans haline geçmiş Buddha ile benzerliği dikkat çekicidir.

Diadem ile ilgili düşüncelerimizi paylaşacak olursak;

Buddha ve Budist tanrılar, çoğunlukla ya farklı başlıkla ya da saçları örülü bir şekilde başının üstünde toplanmış olarak ifade edilmişlerdir. Bununla birlikte Gök Türkler kadar, Kağanların taç/diadem taktıkları ile ilgili bir arkeolojik veri de elimize ulaşmış değildir. Sadece petrogliflerde ve heykellerde 3 dişli taç giyen kadın figürlerinin varlığından haberdarız.¹⁹ Bir de Çinli Budist keşiş Hsüan-tsang (Yuan Chwang/Huan Zang), Batı Gök Türk Kağanı T'ung Yabgu'nun alnında beyaz ipekten zarif bir bandanın varlığından haber verir.²⁰

Taç tamamen Türk sanatı içinde kalsaydı, üç dişli olmasını beklerdik. Çünkü Bronz Çağı'ndan - Anadolu Selçuklularına kadar takip edebildiğimiz bir form olduğuna yukarıda değinmiştik. Çin İmparatorunun tacını/başlığını da kopya edemeyeceklerine göre hafızalarında olan en yakın motif, Buddha ve Budist Tanrı/Tanrıçalarının kullandığı başlık olabilirdi.

Bu konu tarihi olarak da desteklenir mahiyettedir: Bazı yayınlarda, Gök Türk Kağanlarının Budizm'e ilgi duyduklarını ve halklarını Budist yapmak için gayret gösterdikleri, maalesef günümüze ulaşmasa da, bazı Budist Sutralar'ın Türkçeye çevrildiği bilgisi vardır.²¹

Yazılı kaynakları yorumlayan araştırmacılar, Taspar (Ta-po) Kağan'ın (570-582), tutsak Çinli bir rahibin etkisi ile (Jinagupta ki aslında Hintlidir) Çin'in kudretinin arkasında yatan gerçeğin Budizm olduğunu düşündüğünden bu dine geçtiğini, hatta bir tapınak yaptırıp Budizm ile ilgili kitaplar istediğini belirtmektedirler.²² Yine İşbara'nın (581-587), Çin imparatoruna gönderdiği bir mektupta, Çin adetlerini almak istediğini fakat kendi milletinin gelenek ve göreneklerinin çok köklü olmasından ötürü buna cesaret edemediğini²³; O'nu Ch'i-min Kağanın (603-609) takip

19 Anıl Yılmaz, a.g.m., 2009.

20 Yuan Chwang, *On Yuan Chwang's Travel in India 629-645 A.D.*, Ed. Thomas Watters M.R.A.S., London 1904, s. 74.

21 Zaynulla Samaşev v.d., *Eski Türkler Ait Şiveet Ulaan Mezar-Kült Kompleksi*, Astana 2016, s. 267.

22 Faruk Sümer, *Eski Türklerde Şehircilik*, Ankara 1994, s. 3.

23 Faruk Sümer, a.g.e., s. 4-5.

ettiğini ifade ederler.²⁴ Bilge Kağan'ın böyle bir teşebbüsü ise Tonyukuk tarafından vazgeçirilmiştir.²⁵

Bazı araştırmacılar daha da ileri giderek, Taspar Kağanın Budizm'i Tabgaç Hanedanı'na mensup rahiplerin tesiri ile devlet dini olarak seçtiklerini hatta nerede olduğu bilinmeyen bir Sanghânâmâra (Budist külliye) yaptırdığını düşünmektedirler.²⁶

Yukarıda ifade edilen düşüncelerin tamamı, Çin kronikleri esas alınarak kurgulanmıştır. Gerçekte Türklerin bıraktıkları yazıtları incelediğimizde, Onların Budizm ya da her hangi bir başka dine meylenmek gibi bir durumları olduğunu düşünmek söz konusu bile değildir. Bu konuda bir tane istisna bulunmaktadır. O da Bugut Yazıtı'dır. 10ncu satırında: “*ve O buyurdu: Yeni büyük bir Samgha (Budist cemaati) meydana getir. Ve sonra o zaman*” diye tercüme edilen cümle²⁷, yukarıda bazılarını ifade edebildiğimiz pek çok araştırmacıya Taspar Kağan'ın Budist olduğunu ve Budizm ile ilgili pek çok çalışma yaptığını düşündürmüştür. Ancak bu ön okumalar maalesef bilim dünyasını yanılttığı gibi farklı türde bir tarih algısı da yaratmıştır. Bu metinle ilgili son okuma önerisi Yoshida'dan gelmiştir ve Budizm ile hiç de alakası olmayan bir ifade kurgulanmıştır.²⁸

Antik metinlerdeki bilgileri doğru yorumlamak çok önemli bir konudur. Hele hele erken dönem okumalarında çok net olmayan bilgilerle ilgili keskin ifadeler kullanmak, tarih yazıcılığı içinde çok hatalı bir akademik tavrıdır. Bu bilgiler, arkeolojik verilerle harmanlansaydı, belki daha ihtiyatlı davranılabildi diye düşünüyoruz. Örneğin Batı Türklerinin (On Ok) kontrolü altındaki şehirler sadece Budistlere değil, Hristiyan, Mazdeist, Maniheist vs. tüm inançlara müsaade eden bir anlayışla yönetiliyorlardı. Yine de buradaki Kağanları doğrudan bu inançlar içinde gösteren ciddi veriler yoktur. Batı Gök Türkleri için hal böyleyken, Doğu Türklerinin Budist olduklarını iddia etmek dikkatle dile getirilmesi gereken bir tez gibi durmaktadır.

Dönemin dış ilişkilerini dikkate alarak bir sonuç çıkarmak istersek; Batı ve Doğu

24 Ahmet Taşağıl, **Gök-Türkler**, C. I, Ankara 1995, s. 62-63.

25 Liu Mau Tsai, **a.g.e.**, s. 241; Faruk Sümer, **a.g.e.**, s. 7; Ahmet Taşağıl, **Gök-Türkler**, C. III, Ankara 2004, s. 45.

26 Emel Esin, **İslamiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş**, İstanbul 1978, s. 127-128.

27 Saadet Çağatay, Semih Tezcan, “Köktürk Tarihinin Çok Önemli Bir Belgesi: Sogutça Bugut Yazıtı”, **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten**, S. 217, 1975, s. 251.

28 Budist rahiplerin toplandığı yer olduğunu düşündüren ifade; [*nwh snk' 'wst*]dir. Ve bunu çoğu araştırmacı metin içinde ifade ettiğimiz şekli ile kabul etmiştir. Oysa yeni okuma [*nwm snk' 'wst*] olarak kabul etmektedir. Bu da “*dini kanun taşıyı kurmak*” anlamında okunabilir ki, stelin bizatihi kendisini ifade ediyor olması gerekir. Metindeki yanlış okumalarla ilgili daha pek çok öneri için bkz. Mehmet Ölmez, **Orhon-Uygur Hanlığı Dönemi Moğolistan'daki Eski Türk Yazıtları**, Ankara 2012, s. 66, 68; Yine Bugut yazıtı ile ilgili bir tercüme yapan Ōsawa ise bu kelimeyi “*hukuk taşı*” olarak okumayı tercih etmiştir Bkz. Takashi Ōsawa, “Birinci Eski Türk Kağanlığı'nda Umna Kağan'ın Güzergâhı ve O'nun Oynadığı Siyasi ve Kültürel Rol Üzerine 2007-2008 Yılındaki Moğol ve Japon Ortak Yüzey Araştırmalarına Göre”, **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten**, C. 60, S. 1, 2012, s. 62.

Türklerinin güçlü bir Çin asimilasyonu altında olduğunu söyleyebiliriz. Üstelik bu durum bozkırda kurulmuş ilk Gök Türk Kağanlığı'ndan beri devam edegelmekteydi. Hunları bile itaat altına almanın, onlara Çin sınırlarında görev vermekten geçtiğini, bir süre sonra göçer hayatlarını bırakıp tarım ile ilgileneceklerini, Çinlilerin yaptığı usulde kurbanlar sunacakları gibi konuları Çinliler kendi iç yazışmalarında belirtmektedirler.²⁹

Böylesine ağır bir asimilasyon politikası karşısında Gök Türk kağanlarının istedikleri gibi davranmalarını; Çinlilere sonuna kadar karşı durmalarını beklemek çok doğru olmayacaktır. Eğer bir kağan olarak tanınmak, muhatap alınmak ve biraz da saygı duyulmak istiyorsanız hatta taht oyunlarında bazen siz Çinlilere, bazen Çinliler size yardım ediyorsa, sizin de Çin'in bu politik oyununa, politik manevralar ile karşı koymanız gerekir.

İşte bu yüzden Gök Türk kağanları Çinlilere yakınmış gibi ifadeler kurmuş olmalıdır. Hatta bazıları “Budist olmak heveslisi” gibi görünmek istemiş bile olabilir. Bir Kağan, buyruğu altındaki tüm halkları ilgilendiren kararlara imza atmadan önce ihtimalle danışmanları, tüm alternatifleri kendisine sunmaktadır.

Şöyle ki, Gök Türk kağanlarından Taspar'ın askeri gücünün Çin'den bazı üstün yanları vardı. Karısının bir Çin prensesi olduğunu da biliyoruz.³⁰ Gök Türkler, dönemin Çin hanedanlarından Chou ve Ch'i'ler arasındaki taht oyunlarına karıştırlar ve karışıyorsa, Taspar gibi bir kağan belki Çin'i kontrol altına almayı düşünmüş bile olabilir. Bir Çin prensesi ile evli olması O'na, Çin tahtına geçecek kişinin belirlenmesine bir fırsat da sağlayabilirdi. Bu sebeple Çin'e karşı uygulanan bu Gök Türk dış politikası, O'nun Budizm ile ilgilenmesini gerektirmiş olmalıdır.³¹ Bu amaçla -Çin'den ayrılmak zorunda kalan ya da davet edilen- Jinagupta'nın 10 yıl boyunca Gök Türk merkezinde ağırlanması başka bir sebebi olamaz.

Taspar Kağan gerçekten samimi olsaydı, Sutralar sadece Türkçeye çevrilmekle kalmaz, etrafında bazı Budist rahipler ve manastır vs. gibi daha ciddi çalışmalar da yapmış olurdu. Bu yüzden Bugut gibi Kağanlık yazıtlarını doğru okumak ve yorumlamak gerekiyor. Bugut'ta böyle bir ifadenin olmadığına değindik. Son çalışmalar bu Sutraların zaten Türkçe'ye değil, Çince'ye çevrildiği yönünde öneriler sunmaktadır.³²

Yine Kağanlardan Ch'i-min (603-609), Taspar gibi olmasa da, Budizm ve Çin kültürü ile ilgili yaklaşımı, Çin sarayı tarafından anlaşılması olacak ki kendisine; “kıyafetlerinizi ya da saçlarınızı değiştirmenizin bir anlamı yok, önemli olan yaşam şek-

29 T'ung Tien 1071/b.

30 Taşağıl, a.g.e., 2003, s. 28.

31 Kürşad Yıldırım, “Taspar Kagan ve ‘İlk Tercüme Faaliyetleri’ Üzerine Bazı Notlar”, *Dil Araştırmaları*, S. 19, 2016, s. 40.

32 Yıldırım, a.g.e., s. 44.

linizi değiştirmeniz” gibisinden bir cevap verilmiştir.³³ Çünkü baş örtmek, saçları toplamak, mor palto üzerindeki güneye doğru eğilip iki kez eğilip selam vermek³⁴ hem siyasi hem kültürel açıdan Çin'e bağlılık anlamına geliyordu. Bu sebeple Çinlilerin verdiği bu cevap, Türklerin çevirdiği siyasal manevraların, Çinliler tarafından anlaşıldığı şeklinde de yorumlanabilir. Ancak asıl önemli olan Ch'i-min'in neden böyle hareket ettiğini anlamamızdır. Bu davranış biçimi O'nun kağan olmadan önceki yaşantısı ile ilgilidir. Kağanlık mücadelesinde başarılı olamamış ve Çin'e sığınmak zorunda kalmıştı. Tardu'nun gücünü yitirmesi ile Kağan olabilmesi Çin'in yardımı ile gerçekleşmişti.³⁵ Bu sebepten ötürü Ch'i-min, Çin'i küstürmek istemeyen bir politika yürütmek zorunda kalmış olmalıdır. Üstelik tahta Ch'i-min'den hemen sonra geçen oğlu Shih-pi Kağan, babasının tam tersi bir politika ile devleti idare etmeye çalışmıştır.³⁶ Çünkü O'nun, babası gibi Çin'e herhangi bir minneti yoktu. Bu yüzden çok daha bağımsız bir tavır sergileyebilmiş olmalıdır.

Bu sebeplerden ötürü Gök Türk kağanlarının gerçekten Çin inanç sistemi ile çok yakından ilgilenmiş olmaları pek gerçekçi görülmemektedir. Konjonktür gereği bu şekilde davrandıklarını söylememiz ihtimalle yanlış da olmayacaktır.

Ancak taç artistik bakımdan incelendiğinde, açıkça Budist sanat içinde yer aldığı görülür.



G. 5. Bodhisattva Maitreya, Swat vadisi, Kuzeybatı Pakistan, MS. 7. yy.
h. 17.6 cm © Phoenix Ancient Art

33 Sümer, **a.g.e.**, s. 5; Tsai, **a.g.e.**, s. 78, 101; Edouard Chavannes, **Çin Kaynaklarına Göre Batı Türkleri**, Çev. Mustafa Koç, İstanbul 2013, s. 148, dip not 40.

34 Tsai, **a.g.e.**, s. 367.

35 Taşağıl, **a.g.e.**, 1995, s. 58-60.

36 Sümer, **a.g.e.**, s. 6; Taşağıl, **a.g.e.**, 1995, s. 65.



G. 6. Taçlı Buddha, bronz, Kaşmir, MS. 8-9.yy.lar

Wai-kam Ho, “Notes on Chinese Sculpture from Northern Ch’i to Sui Part I: Two Seated Stone Buddhas in the Cleveland Museum”, *Archives of Asian Art*, S. 22, 1968-1969, fig. 23).



G. 7. Bodhisattva Mañjuśrī, Nepal. MS. 10. yy.

bronz, h. 45 cm. Long-term loan from the Collection of Nyingjei Lam
(K. Debreczeny, “Wutai Shan: Pilgrimage to Five-Peak Mountain”, *Journal of the International Association of Tibetan Studies*, S. 6, 2011, Cat. No: 20)



G. 8. Mañjuśrī, Nepal, 13-14.yy.
bronz h. 6.5 cm. Collection of Nyingjei Lam (HAR 68442). (Debreczeny,**a.g.e.**, Cat. No: 24)



G. 9. Akchoba (detay), MS.17. yy.
Zanazabar Müzesi, Ulaan Baatar, Moğolistan.



G. 10. Amitayus (detay), MS.18. yy.
Zanazabar Müzesi, Ulaan Baatar, Moğolistan.



G. 11. Vaishravana (detay), MS.19.yy.
Zanazabar Müzesi, Ulaan Baatar, Moğolistan.

Çalışma içinde paylaştığımız 5 - 11 no'lu görsellerdeki taçlar incelendiğinde, bunların Bilge Kağan Hazinesi olarak adlandırılan buluntu topluluğu içindeki taç ile büyük bir benzerlik içinde olduğu görülür. Budist sanat içinde sevilerek kullanılan bu taç formu, Tanrı/Tanrıça ve hatta Buddha'nın bizatihi kendisi tarafından kullanılmıştır. Budizm'i (ya da versiyonlarından birini) resmi din olarak seçmiş devletlerin imparatorları ise böyle bir tacı kullanmaktan imtina etmiş gibi görülmektedirler. Örneğin Çin, Kore ya da Japon imparatorlarının giydikleri taç, yüzü perdeleyen siperlikli başlıklardan oluşuyordu.

Budist gelenekte zaman içinde pek çok taç şekli gelişmiş ve bazıları 19. yüzyıla gelinceye kadar kendi içinde çeşitlenmiştir. Bununla birlikte taçların da çeşitlendiği, daha grift haller aldığı söylenebilir. Ancak ortak özellikleri, bu tacın önce bir bandanaya, ardından bu bandana yardımı ile başa sabitlenmesidir. Anlaşıldığı kadarıyla bu tip taçların en erken örneklerine Bactria sınırları içinde kalan Swat vadisinde (G. 5) ve Kuzey Hindistan'daki Kaşmir'de rastlıyoruz (G. 6).³⁷ Bu alan farklı kültürlerin kaynaştığı ve sentezlendiği bir pota olması açısından önemlidir. Batıdan gelen Hellenistik etkiler, İran kültürünün Mezopotamya ile birlikte kadim uygulamaları, Hint dünyası ile doğrudan komşu olması ve dağlık yapısı yüzünden Altay kökenli göçer kültürlerin buraya inmeleri burasını bir harman yerine çevirmiştir.³⁸ Kuşan sanatı arkasından ortaya çıkan Gandara gibi ekoller, burada tüm bu farklı yaşam şekillerinden etkilenen bir tarz yaratmıştır.

İncelediğimiz Budist taçları, iki ana malzemedan oluşmaktadır. İlki, üç ama çoğunlukla beş dişli metal kısım ve ikincisi ise, kumaştan yapılan bandana. Metal bandanaya ilıştırilmekte ve bu sayede bandana başa bağlanabilmektedir. Ve açıkça görülmektedir ki, Bilge Kağan'ın tacı da gerek üslup gerek uygulama açısından Budist sanatta kullanılan taçlarla tam da bir benzerlik içindedir. Erken dönem örnekler de bunu teyit eder (G. 5 - 11).

Eğer durum yukarıda yorumladığımız gibiyse, yani Gök Türk kağanları Budizm ile sadece ilgileniyorlarmış gibi göründülerse, makalemize kaynaklık eden "taç" Gök Türk Dönemi'ne tarihlendirilemez. Çünkü savımız Gök Türk kağanlarının doğrudan Budizm ile ilgili bir nesneyi taşımalarını engeller.

Bu durumda NG 262B ve NG 261B kodları verilen açmaların kazı sürecini tekrar değerlendirmemiz gerekmektedir çünkü kazı başkanı bu buluntu topluluğunun ısrarla döşeme altında olduğunu ve Bilge Kağan Külliyesi planlanırken zemin altına

37 Ho, a.g.e., s. 24

38 K. Enoki, vd. "The Yüeh-Chih and their Migrations", **History of Civilizations of Central Asia – The Development of Sedentary and Nomadic Civilizations: 700 B. C. to A. D. 250**, Vol. II, Ed. Janos Harmatta, Paris 1994, s. 173; B.N. Puri, "The Kushans", **History of Civilizations of Central Asia – The Development of Sedentary and Nomadic Civilizations: 700 B.C. to A. D. 250**, Vol. II, Ed. Janos Harmatta, Paris 1994, s. 243.

yerleştirildiğini iddia etmektedir. Raporlar, buluntuların Bilge Kağan'ın dışında birine ait olabileceğini reddettiği gibi³⁹, Bilge Kağan Külliyesi'nin içinde bulunan ve “sembolik hatıra mezarı” olarak tanımlanan kült alanının, Bilge Kağan'a ait külliye ile birlikte, Uygurlar Dönemi'nde tahrip edildiğini ileri sürer.⁴⁰

Kazı ekibi tezini desteklemek için koyduğu görselde de “orijinal taban sıvasının eserlerin üstünü kaplayacak şekilde sıvandığı” bilgisi olmakla birlikte, biz yapılan kazıda bu bilgiyi teyit edecek bir iz göremediğimizi ifade etmek isteriz.⁴¹ Hatta görselden orijinal taban seviyesi görülmemektedir bile (G. 12).



G. 12. Bilge Kağan Hazinesi olarak yayınlanan buluntu topluluğunun kazı esnasındaki durumu (Bahar, a.g.e., 2013, Görsel 6; Bayar, a.g.e., 2004, Görsel 7).

Bu öneri, bilebildiğimiz kadarıyla her hangi bir makalede tartışılmadı. Konunun çok heyecan verici olması sebebiyle Türkiye’de konu ile ilgili söz sahibi olanlarca da genellikle kabul gördü.⁴² Farklı fikir süren akademisyenlerden birinin düşüncesi: “Bilge gibi, belki de Gök Türklere en refah dönemlerini yaşatmış bir Kağanın, böylesine basit bir sunu topluluğu ile diğer dünyaya uğurlanamayacağı” şeklindeydi.⁴³

39 Hasan Bahar, sadece bir yayınında bu eserlerin Bilge Kağan ya da çok yakınından birine ait olabileceği ifade etmiştir. Bkz. Hasan Bahar, “TİKA Projesi; 2001 Yılı Bilge Kağan Külliyesi Kazıları”, **XIV. Türk Tarih Kongresi, 09-13 Eylül 2002 – Ankara**, III, Ankara 2005, s. 506.

40 TİKA, a.g.e., 2003, s. 64; Bahar, a.g.e., 2013, s. 284-285; Bahar, a.g.e., 2005, s. 504.

41 Bahar, a.g.e., 2013, s. 284.; Bahar, a.g.e., 2005, s. 506.

42 Yaşar Çoruhlu, **Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar-Orta ve İç Asya'nın Erken Devir Türk Mimarisi Üzerine Bir Deneme-**, İstanbul 2016, s. 242, Res. 96-97.

43 Nejat Diyarbakirli, “Bilge Kaan Hazineleri ve TİKA'nın İnanılmaz Şovu”, **Sanat Çevresi**, S. 280, 2002, s.

Gerçekten de Bizans elçisi Zemarkhos'un, İstemi Yabgu'ya yaptığı ziyaret sonrası kabul edildiği yurt hakkında yazdıkları⁴⁴ ya da Çinli Budist rahip Hsüan-tsang'ın Batı Gök Türk Kağanı T'ung Yabgu'nun (Du'lu/Sheh hu) yurdunun tefrişatı için ifade ettikleri, Diyarbekirli'yi haklı çıkartacak niteliktedir.⁴⁵

Bilge Kağan Külliyesi'nin içindeki kült alanının bir mezar yapısı olmadığını, ölü adına düzenlenecek törenlerin yapıldığı yerler için planlandığını ifade etmek gerekmektedir.⁴⁶ Dolayısıyla Gök Türk Döneminde, Bilge Kağan Külliyesi'nin içine bir başka Türk soylusunun kült alanını yapmak pek mümkün görülmemektedir. Bu nedenle alanın "iki evreli yapı katı" olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

Bununla birlikte buluntu topluluğu gerçekten de *in-situ* olarak durmaktadır. Ancak düşüncemiz; bunlar Bilge Kağan'ın Külliyesi planlanırken değil, daha sonraki döneme ait bir kült alanı yapılırken yerleştirilmiş olmalıdır. Ve her nasılsa kazı esnasında, bu "iki farklı yapı katı" gözden kaçmış ve hafriyatı gerçekleştirenlerce buluntular, MS. 735'e, yani Bilge Kağan'ın kült alanının yapıldığı döneme tarihlendirilmiştir. Oysa sunağın doğusunda bulunan daha basit planlanmış kült alanının -yukarıda belirttiğimiz gibi- daha sonraki bir dönemde yapıldığı açıkça anlaşılmaktadır. Yapılırken de külliye taban örtüsünü kesmiş ve buluntu topluluğunu seviye olarak bu örtünün altında bir yerlere yerleştirmiştir. Zaten tek evreli bir yerleşmede zeminin altına inmek için arkeolojik olarak bir sebep de yoktur. Ancak bugün jeofizik radarlar yer seviyesinin altındaki anomaliler hakkında (mimari oluşumlar, metal gömütler vs.) arkeoloğlara oldukça ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. Kazı raporlarında jeofizik ölçümler yapılmış, bununla birlikte buluntu topluluğunun böyle bir çalışma sonucunda tespit edildiği ifade edilmemiştir.⁴⁷ Dolayısıyla kazı süreci ile ilgili bir takım sorunlar olduğu anlaşılmaktadır.

Bizim düşüncemiz, kazı ekibinin tersine, buradaki kült alanının Gök Türklerden sonraki bir döneme tarihlendirilmesi yönündedir. Bu kült alanını yapanlar da ya Uy-gur ya da Kırgız olmalıdır.

Kırgız olma ihtimali çok düşüktür çünkü Kırgızların tarihsel süreç içinde kitlesel olarak Budist ya da Maniheizt oldukları bir dönem yaşanmamıştır. Bugün sadece Doğu Türkistan'da, Tarbagatay'da az sayıda bir Kırgız nüfusu Budist inancına sahip olarak yaşamaktadırlar.⁴⁸

22.

44 Lajos Ligeti, **Bilinmeyen İç Asya**, Çev. Sadrettin Karatay, Ankara 1998, s. 64-65.

45 Yuan Chwang, **a.g.e.**, s. 74-75; Ligeti, **a.g.e.**, s. 87-88.

46 Anıl Yılmaz, "Baba mı, Balbal mı yoksa Bediz mi?", **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, S. II/4, 2005, s. 211.

47 Bahar, **a.g.e.**, 2005, s. 503.

48 S.M. Abramzon, **Kırgızı i ih Etnogenetiçeskiye i İstoriko-Kul'turniye Svyazi**, Leningrad 1971, s. 28. Kırgızların en azından birazının Maniheizt olup olmadığı bugün tartışmalı bir yazıt olan Süci yazıtına bağlanır. Bkz. Ölmez, **a.g.e.**, s. 287-290. Kanımızca bu yazıt, Kırgızlara ait olsa bile tüm bir halkı ilgilendirmemekte-

O halde bu alan Uygur Dönemi'ne aittir, böyle düşünmemizin nedenini şu şekilde açıklayabiliriz:

Uygur tarihini iki fasıl halinde inceliyoruz. İlki, Gök Türk adet ve gelenekleri ile neredeyse aynı olan Orhun Uygurları ve ikincisi ise, tüm kurumları ile yerleşik ve ticaret hayatını tercih eden Turfan Uygurları Dönemi⁴⁹. Aslında göçerler arasında yerleşik yaşam unsurları, daha ilk Uygur Kağanlığı Dönemi'nden itibaren tüm kurumları ile görülmeye başlanmıştı. Ancak arkeolojik veriler göstermektedir ki, halk arasında göçer kültür inançları yoğun olarak uygulama alanı bulabiliyordu.

Kuzeydeki göçerleri kontrol etmek için asimilasyonu dış politikalardan sadece biri olarak gören Çin idarecileri,⁵⁰ aynı baskıyı Uygurlar üzerinde de denemiş olmalıdır. Bu aşamada tarihi süreci iyi okumak gerekiyor: Gerek 680'de yeniden tesis edilen Gök Türk kağanlığı, gerek Uygurların ilk dönemi, askeri açıdan Türklerin Çinlilere karşı hep üstün olduğu bir sürece işaret eder. Pazarlardan serbestçe yararlanan Türk tüccarlar, Türklerin içine rahatlıkla giren Çinliler, her yıl Türklere ödenen vergiler vs.⁵¹ sanki Türkleri üstün durumdaymış gibi göstermektedir. Gerçekte ise durum tam tersidir; çünkü asimilasyon zorla uygulanmaya çalışıldığında, tam tersi sonuçlara sebep olduğunu biliyoruz. İlk Türk Kağanlığı dağıldığında, Çin sınırları içinde geçen 50 yıllık süreç, Türk idareciler arasında milli değerlere çok daha sarılmış bir bakış açısı yarattı. Dolayısıyla Çinlilerin bu uygulamaları, Türk Kağan ve danışmanlarınınca çok iyi bilindiğinden Budizm ile aralarına bir mesafe koymak istemiş olmalıydılar. Anlaşılan Uygur kağanları bu etkinin karşısında, Gök Türk kağanları kadar politik davranmadılar ve en azından şiddetini azaltmak için Soğdların inanç sistemi olan ve aslında Mazdaizm ile Budizm'den çok da farklı olmayan Maniheizm'i tercih etmek durumunda kaldılar.⁵² Gerçekten de Uygurlar bozkırda tarım toplumlarının geliştirdiği bir inanç sistemine geçen ilk göçer topluluk olması açısından bir dönüm noktasıdır. Böylece hem uzun süredir bölgede var olan Budizm felsefesini dışlamamış oldular hem de Çin'in etkisini en aza indirerek, daha bağımsız hareket edebileceklerini düşündüler.

Soğdlar da, aynı Çinlilerin yaptığı gibi, Gök Türklerle kurdukları ikili ilişkilerini

dir.

49 Bahaeddin Ögel, **İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi**, Ankara 1991, s. 348, 351; İbrahim Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, İstanbul 1998, s. 131, 135. Akademisyenler bu dönemleri farklı isimlendirebilmektedirler. Kafesoğlu üçüncü dönem olarak Kan-Çou Uygurlarından bahsetmektedir.

50 Chang'an'da yapılan bazı Budist tapınaklar ve manastırlar Gök Türkler'in de kullanımına sunulması planlanarak inşa ediliyorlardı: H-J. Klimkeit, "Buddhism in Turkish Central Asia", **Numen**, S. 37/1, 1990, s. 54.

51 Wolfram Eberhard, **Çin Tarihi**, Ankara 1995, s. 206.

52 Sergei G. Klyashorniy, **Kadim Avrasya'nın Bozkır İmparatorlukları**, İstanbul 2018, s. 150. Uygurların Mani inancına geçme süreçleri hakkındaki genel görüş, Çin'de yaşayan Mani rahiplerinin etkisi sonucunda şekillendiği yönündedir. Ancak Tekin bu sürecin böyle yaşanmadığı yönünde bir başka önermede bulunur. Bkz. Şinasi Tekin, "Mani Dininin Uygurlar Tarafından Devlet Dini Olarak Kabul Edilişinin 1200. Yıldönümü Dolayısıyla İle Birkaç Not (762-1962)", **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten**, S. 10, 1962, s. 10-11.

Uygurlara taşımışlardır.⁵³ İç Asya'da şehirlerin bu denli büyümesi, çoğalması ve idare edilebilmesini sağlayan organizasyon, Soğdların (ve bazı Çinli mimarların) yardımı ile gerçekleştirilmiş olmalıdır. Ortak kervanların sadece Çin'e doğru değil, tüm İpek Yolu boyunca gidip gelmesi bir yana, Uygur şehirciliği üzerindeki Soğd etkisini Baybalık inşa edilirken açıkça görmek mümkündür. Moyun Çor Yazıtı, Batı yüzü 5nci satır:⁵⁴ “Soğdlar ve Çinlilere Selenga'da Baybalık'ı yaptırtdım.”

Uygur idarecileri her ne kadar şehirleri, kurumları ile birlikte inşa ettiriyorlarsa da, şehirlerde yaşamayan halkın büyük bölümü eski inançları ve adetleri takip ediyordu. Arkeolojik veriler göstermektedir ki, Uygurlar “atalar kültü” içinde kült alanları inşa etmeye devam etmişlerdir. Bugün istisnaları göz ardı edersek, Avrasya bozkırlarında yaşayan Türk soylu halklar kendilerinden önceki kültürlerin maddi verilerine saygı göstermeye devam etmektedirler. Arkeolojik veriler göstermektedir ki, Hanuy vadisi Gök Türklerden sonra Uygur Boylarının kontrolüne geçmiştir. Dolayısıyla bu kült alanı, buradaki hâkim Boy'un ileri gelenlerinden birine ait olmalıdır. Neden Bilge Kağan külliyesi tercih edilmiştir? ihtimalle bu kült alanının sahibi, kendisi ile ilgili yapılacak ritüellerin (yoğ-aş merasimlerinin), hayattayken tüm saygıyı hak eden bir Türk Kağanı'nın külliyesinin avlusunda yapılmasını istemiş olmalıdır diye düşünebiliriz. Dolayısıyla bu kült alanına bırakılan sunular da, Uygur dönemine ait malzemelerini içeriyor olması gerekir.

Ancak bir konuya biraz daha açıklık getirmek gerekiyor: Taç, bir Bey'e mi yoksa bir Hatun'a mı aittir? Kült alanına ait heykel bulunabilseydi, bu soruna derhal bir çözüm getirebilirdik. Gök Türk döneminde yapılan kült alanlarındaki 3 dişli taç taşıyan heykellerin kadınları nitelendirdiğini biliyoruz.⁵⁵ Buluntular arasında hiç silah olmaması ve Taç'ın şekli bizde bu tacın Uygur döneminde Budizm ile yakından ilgilenen bir kadına ait olduğunu düşündürmüştür.

Taç, analogik olarak Pakistan'da başlayan bir tarzın devamı olmalıdır. Aynı form ileriki yüzyıllarda gelişerek devam edecektir. Elimizdeki örneğin (Taç'ın) Budistler tarafından kullanıldığı en erken örnekler Kuzey Hindistan'daki Swat vadisi ve Kaşmir'e kadar uzanır. Kushan sanatı, böyle bir formun taç olarak kullanılmasını başlatmış olabilir. Form İpek Yolunun kara güzergâhı üzerinden Uygur, Tibet ve Çin kültürüne geçmiştir.

Gök Türklere bir yaşam şekli ya da inanç sistemi olarak nüfus edemeyen Budizm, arkeolojik verilerden anlaşıldığı kadarıyla bazı sanatsal ifade tarzı aracılığı ile geçmiştir. Bilge Kağan'ın oturma şekli bunlardan biridir. Ejderha ve kaplumbağa kaide de, Gök Türkler arasında sevilerek kullanılan formlar olmuşlardır. Gök Türklerin

53 Étienne de la Vaissière, *Sogdian Traders*, Trans. James Ward, Leiden-Boston 2005, s. 306-309.

54 Ölmez, a.g.e., s. 273, 279.

55 Yılmaz, a.g.e., 2009, Res. 2-12.

Budizm (ve Çin kültürü) ile ilişkisi bu düzeyden daha ileriye gitmemiş olmalıdır. Arkeolojik ve artistik veriler Taç'ın, Uygur Dönemi içinde incelenmesi gerektirdiğini düşündürür. Dolayısıyla 2001 yılında ele geçen buluntu topluluğunun, Bilge Kağan'a ait bir hazine olarak değil, Uygur Dönemi Hatunlarından birine ait olarak düşünülmesini ve böyle yorumlanması gerektiğini ileri sürmekteyiz.

Kaynakça/References

- ABRAMZON, S.M., **Kırgız i ih Etnogenetiçeskiye i İstoriiko-Kul'turniye Svyazi**, Leningrad 1971.
- ASLANAPA, Oktay, "Türklerde Arma Sanatı", **Türk Kültürü**, S. 16, 1964, s. 40-47.
- BAHAR, Hasan, "TİKA Projesi; 2001 Yılı Bilge Kağan Külliyesi Kazıları", **XIV. Türk Tarih Kongresi, 09-13 Eylül 2002 – Ankara, III**, Ankara 2005, s. 501-512.
- BAHAR, Hasan, "Avrasya'da Ölüm ve Türklerde Ölüm Kültü", **Prof. Dr. Nejat Göyünç'e Armağan**, Ed. H. Bahar, M. Toker, M.A. Hacıgökmen, H.G. Küçükbezci, Konya 2013, s. 267- 304.
- BAYAR, D., "Noviye Arheologičeskiye Raskopki na Pamyatnike Bilge-Kagana", **Arheologiya, Et-nografiya i Antropologiya Evrazii**, 2004/4, No: 20, s. 73-84.
- BAYAR, Dovdoyn, "Bilge Kaganga Arnalgan Eskertkiş Keşeninde Jurgızılgen Arheologiyalık Zertterler [1]", **Shygys**, S. 1, 2005, s. 173-179.
- BİLİCİ, Kenan, "Orhun Anıtları'nda 1997 Yılında Yapılan Çalışmalar: İlk Rapor", **Uluslararası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi 4-7 Kasım 1997 – Ankara**, Ankara 1999, s. 115-124.
- ÇAĞATAY, Saadet; TEZCAN, Semih, "Köktürk Tarihinin Çok Önemli Bir Belgesi: Sogutça Bugut Yazıtı", **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten**, S. 217, 1975, s. 245-252.
- ÇORUHLU, Yaşar, **Eski Türklerin Kutsal Mezarları Kurganlar –Orta ve İç Asya'nın Erken Devir Türk Mimarisi Üzerine Bir Deneme–**, İstanbul 2016.
- CHAVANNES, Edouard, **Çin Kaynaklarına Göre Batı Türkleri**, Çev. Mustafa Koç, Selenge Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2013.
- DEBRECZENY, K., "Wutai Shan: Pilgrimage to Five-Peak Mountain", **Journal of the International Association of Tibetan Studies**, S. 6, 2011, s. 1-133.
- DEVLET, E. G.; DEVLET, M.A., **Mifi v Kamnye: Mir Nasnalkogo İskusstva Rossii**, Moskva 2005.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat, "Bilge Kaan Hazineleri ve TİKA'nın İnanılmaz Şovu", **Sanat Çevresi**, S. 280, 2002, s. 16-24.
- EBERHARD, Wolfram, **Çin Tarihi**, Ankara 1995.
- ELLWOOD, Robert, **Japanese Religion**, Journal of Buddhist Ethics Online Books, 2007.
- ENOKİ, K.; A. Koshelenko; Z. Haidary, "The Yüeh-Chih and Their Migrations", **History of Civilizations of Central Asia – The Development of Sedentary and Nomadic Civilizations: 700 B. C. to A. D. 250**, Vol. II, Ed. Janos Harmatta, Unesco Publishing, Paris 1994, s. 165-184.
- ERDELİ, Istvan, "Razgadana il Tayna Zalatogo Klada", **Shygys**, 1, 2005, s. 180-184.
- ESİN, Emel, **İslamiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş**, İstanbul 1978.
- HO, Wai-kam, "Notes on Chinese Sculpture from Northern Ch'i to Sui Part I: Two Seated Stone Buddhas in the Cleveland Museum", **Archives of Asian Art**, S. 22, 1968-1969, s. 6-55.

- JISL, Lumir, “Kül Tigin Anıtında 1958’de Yapılan Arkeoloji Araştırmalarının Sonuçları”, **Belleten**, S. XXVII/107, 1963, s. 387-410.
- KAFESOĞLU, İbrahim, **Türk Milli Kültürü**, İstanbul 1998.
- KLIMKEIT, H-J., “Buddhism in Turkish Central Asia”, **Numen**, S. 37/1, 1990, s. 53-69.
- KLYAŞTORNIY, Sergei G., **Kadim Avrasya’nın Bozkır İmparatorlukları**, İstanbul 2018.
- LİGETİ, Lajos, **Bilinmeyen İç Asya**, Çev. Sadrettin Karatay, Ankara 1998.
- ÖSAWA, Takashi, “Birinci Eski Türk Kağanlığı’nda Umna Kağan’ın Güzergâhı ve O’nun Oynadığı Siyasi ve Kültürel Rol Üzerine 2007-2008 Yılındaki Moğol ve Japon Ortak Yüzey Araştırmalarına Göre”, **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten**, Cilt 60, S. 1, 2012, s. 59-76.
- ÖGEL, Bahaeddin, **Türk Mitolojisi**, C. I, İstanbul 1971.
- ÖGEL, Bahaeddin, **İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi**, Ankara 1991.
- ÖLMEZ, Mehmet, **Orhon-Uygur Hanlığı Dönemi Moğolistan’daki Eski Türk Yazıtları**, Ankara 2012.
- PURİ, B.N., “The Kushans”, **History of Civilizations of Central Asia – The Development of Sedentary and Nomadic Civilizations: 700 B. C. to A. D. 250**, Vol. II, Ed. Janos Harmatta, Unesco Publishing, Paris 1994, s. 239-255.
- SAMAŞEV, Z.; DAMDİNSURENGİYİN, T.; ONGAR, A.; ÇOTBAYEV, A., **Eski Türklerle Ait Şiveet Ulaan Mezar-Kült Kompleksi**, Astana 2016.
- SÜMER, Faruk, **Eski Türklerde Şhircilik**, Ankara 1994.
- TAŞAĞIL, Ahmet, **Gök-Türkler**, C. I, Ankara 1995.
- TAŞAĞIL, Ahmet, **Gök-Türkler**, C. III, Ankara 2004.
- TEKİN, Şinasi, “Mani Dininin Uygurlar Tarafından Devlet Dini Olarak Kabul Edilişinin 1200. Yıldönümü Dolayısı ile Birkaç Not (762-1962)”, **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten**, S. 10, 1962, s. 1-11.
- TİKA, **Moğolistan’daki Türk Anıtları Projesi 2000 Yılı Çalışmaları**, TİKA (Türk İşbirliği ve Kalkınma İdaresi Başkanlığı), Ankara 2002.
- TİKA, **Moğolistan’daki Türk Anıtları Projesi 2001 Yılı Çalışmaları**, TİKA (Türk İşbirliği ve Kalkınma İdaresi Başkanlığı), Ankara 2003.
- TİKA, **Moğolistan’daki Türk Anıtları Projesi 2003 Yılı Çalışmaları**, TİKA (Türk İşbirliği ve Kalkınma İdaresi Başkanlığı), Ankara 2005.
- TSAI, Liu Mau, **Çin Kaynaklarına Göre Doğu Türkleri**, Çev. E. Kayaoğlu, D. Banoğlu, 2. Baskı, İstanbul 2011.
- TSENDSUREN, T., **Mongolın Muzeyn Şildeg Uzmergyn Deejis**, Ulaanbaatar 2014.
- T’ung Tien 1071/b, Gök Türkler**, Çev. Ahmet Taşağıl, C. II, Ankara 1999, s. 87-90.
- VAISSIÈRE, Étienne de la, **Sogdian Traders**, Trans. James Ward, Leiden-Boston 2005.
- YILDIRIM, Kürşad, “Taspar Kagan ve ‘İlk Tercüme Faaliyetleri’ Üzerine Bazı Notlar”, **Dil Araştırmaları**, S. 19, 2016, s. 37-52.
- YILMAZ, Anıl, **Türk Dünyasında Balbalların Dağılımı**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 3 Cilt, İstanbul, 2003.
- YILMAZ, Anıl, “Baba mı, Balbal mı Yoksa Bediz mi?”, **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, S. II/4, 2005, s. 206-214.

YILMAZ, Anıl, “Göktürk Heykelciliğinde Umay Ana figürleri”, **XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu – Bildiriler (17-19 Ekim 2007)**, İzmir 2009, s. 457-468.

YUAN CHWANG, **On Yuan Chwang’s Travel in India 629-645 A.D.**, Ed. Thomas Watters M.R.A.S., Royal Asiatic Society, London 1904.

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 Sistemleri'nde yayımlanan Art-Sanat Dergisi'nde Türk ve Türklerle ilişkili topluluklar hakkındaki Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Koruma-Onarım, Müzecilik ve sahne sanatları alanlarında özgün makaleler ve bilimsel yazılar kabul edilmektedir.

İletişim ve makale gönderimi için e-mail adreslerimiz:

art-sanat@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 görsel malzemenin (fotoğraf, resim, çizim, plan, v.s.) kaynak gösterilerek kullanılması 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, varsa çalıştığı kurum (üniversite, fakülte, bölüm v.b) ve e-mail adresi ve yazının teslim tarihi belirtilmelidir. Ayrıca yazar adının altında ORCID numarası yazılmalıdır.** ORCID numarası olmayan yazarların <https://orcid.org/> adresinden kayıt olmaları gerekmektedir. Birden fazla yazarlı makalelerde tüm yazarların ORCID numarası eklenmelidir.

Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile öz/abstract (150-200 kelime) ve 3-5 anahtar kelime olmalıdır. İngilizce özetten sonra Türkçe makaleler için 800-1000 kelime arasında İngilizce Extended Summary (Genişletilmiş Özet), İngilizce makaleler için ise 800-1000 kelimelik Türkçe Genişletilmiş Özet eklenmelidir.

Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpeg formatında olmalıdır (görüntü kalitesi düşük görseller kullanılmayacaktır). Yayında kullanılacak görsel malzemeler için koyu (bold) **G.** Kısaltması ile numaralandırma yapılmalıdır (**G.1., G.2., G.3.,** gibi). Görsel malzemenin açıklamasının altında parantez içerisinde mutlaka kaynak belirtilmelidir. Görsel malzeme yazara ait ise belirtilmelidir.

Makale metni; Times New Roman 12 punto, 1.5 satır aralığı, iki yana dayalı biçimde, paragraflar arasında önce 6 NK sonra 6 NK aralıkla yazılmalıdır. Paragraflar arasında ayrıca boşluk konmayacaktır. 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 italik yazılmalıdır. Makale metni 25 sayfayı (yaklaşık 6000 kelimeyi) aşmamalıdır. Makalede kullanılacak görsellerin metin sayfası ile eş orantılı olmasına dikkat edilmeli, en fazla 25 görsel yer verilmelidir. Karşılaştırma görsellerine gönderme yapılarak makale konusu ile doğrudan ilgili görseller tercih edilmelidir. Görseller, metin içerisinde numaralandırılarak ilgili yerde kullanılmalıdır.

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, virgülden sonra alıntı yapılan yayının tam adı koyu (bold) yazılmalı, virgülden sonra varsa çeviren Çev., hazırlayan Haz., editör Ed. kısaltması ile adı ve soyadı yazılmalıdır. Virgülden sonra varsa cilt (C.), sayı (S.), yayımlandığı yer ve tarih, sayfa (s.) belirtilmelidir. Yer ve tarih arasına virgül konulmayacaktır. 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 fazla 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. Aynı yazarın farklı yayınları kullanılırken tekrar durumunda karışmaması için eser adının ilk kelimeleri kısaltılarak verilebilir.)

Kitaplar için klasik dipnot örneği:

Nurhan Atasoy, **İbrahim Paşa Sarayı**, İstanbul 1972, s. 85.

Makaleler/Ansiklopedi Maddesi için dipnot örneği:

Semavi Eyce, "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, S. 4, İstanbul 1990, s. 77.

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/Referances başlığı altında bibliyografik esaslara uygun olarak verilmelidir. Arşiv kaynakları varsa önce, elektronik kaynaklar varsa sonra sıralanmalıdır. Kaynakçada yazarın soyadı başta ve büyük harflerle, virgülden sonra adı ise küçük harflerle yazılmalıdır. Birden fazla yazar var ise soyadları büyük yazılacak ve yazar adları arasında noktalı virgül kullanılacaktır. Kaynaklarda 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, Nisan 1989, 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.

Yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uymayan makaleler kesinlikle değerlendirmeye alınmayacaktır.

Istanbul University

Research Institute of Turkology

PUBLICATION RULES and WRITING STYLES

Art-Sanat Journal is an international, academic, refereed, electronic journal published twice a year (January and July). The Art-Sanat Journal is published on Dergipark Open Journal Systems and only original and scientific and scholarly articles about Archeology, History of Art, History of Architecture, Conservation-Restoration, Museology and Performing Arts about Turkish, Turkic and Turkic-related communities are accepted.

Our e-mail addresses for the communication and article submission:

art-sanat@istanbul.edu.tr

Websites: <http://artsanat.istanbul.edu.tr>

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

All rights reserved by Art-Sanat Journal. The publication rights of the published articles belong to Art-Sanat Journal. The author has the legal and scientific responsibility for the contents of the articles. The visual materials (figures, photographs, pictures, drawings, plans, etc.) used in the articles should not be used without reference and the author has to obtain permission for the copyrighted material. The legal responsibility for these issues belongs to the authors.

The articles submitted for publication in the Art-Sanat Journal should neither have been published elsewhere nor have been submitted to another journal. The IThenticate (Plagiarism Prevention Program) is used to ensure plagiarism control for each submission.

Articles in Turkish and English are accepted for the journal. After the submitted article has been reviewed by the editors and editorial board, it is sent to three referees and published when at least two referees make positive decisions. The names of the authors are not sent to the referees.

The articles submitted to Art-Sanat Journal must be in Microsoft Word and PDF format. Under the title of the article, the author's name and surname should be included. After the name of the author, the star (*) should be used as a footnote sign and the job title, the institution and the e-mail address of the author and the submission date of the article should be specified at the bottom of the first page. ORCID number should also be written under the author's name. (If you don't have an ORCID number please register: <https://orcid.org/>)

Articles should have Turkish and English titles, abstracts (150-250 words) and 3-5 keywords.

After the English abstract, the Turkish articles should contain an English extended summary of 800-1000 words. The English articles should contain an Turkish extended summary of 800-1000 words.

Each of the visual material must be in jpeg format with a resolution of at least 300 dpi (images with a poor image quality will not be used). For the visual materials used in the article, numbering should be done with the abbreviation bold **G. (G.1., G.2., G.3., etc.)**. The description of the visual

material should be specified below the material in parentheses. If visual material belongs to the author, it should be indicated.

Article should be written in Times New Roman, 12 pt., 1.5 line spacing, before 6NK-after 6NK spacing and both side justified. Footnotes should be written in Times New Roman, 10 pt., 1 line spacing and both side justified. Words that need to be emphasized should be written in italic. The Quotations less than five lines should be written in quotation marks in the same paragraph and the quotations longer than five lines should be written separately 1 cm inside from left and right sides of page, blocked and in 8 pts. The article should not exceed 25 pages, the visuals used in the article should not be more than the number of text pages and also maximum 25 images are allowed. The visuals which are directly related to the subject should be preferred with reference to comparison images. Images should be numbered in the text and used in the relevant place.

The footnotes should be numbered under the page with a classic reference style. Firstly the name(s) of the author/authors and then the full name of the article or if it is an item from encyclopedia the name of the item should be written in quotation marks. The full name of the publication cited written in bold. If any, the name of the editor (Ed.), translator (Tran.) or prepared by, edition number (12th ed. etc.) the volume (V.), the issue (No.), the publishing place, the date and the page number (p. or pp.) are given in order. If a thesis is used, the full name of the thesis (not in bold) and the full name of the institution, the academic degree of the thesis, the place and the date of the thesis and the citation page / pages should be indicated. If the work is used more than once and if no other work of the same author has been used, the first letter of the author's name (such as A.) and surname, **Ibid** (for the book, the article/item) or **op.cit.** and then page number should be written. By this abbreviation, it will be referred to the previous work of the author. This abbreviations must be used carefully if author has more than one work.

A classical footnote example for books:

Nurhan Atasoy, **İbrahim Paşa Sarayı**, İstanbul 1972, p. 85.

A footnote example for articles/items:

Semavi Eyice, "Mimar Sinan'ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, No. 4, İstanbul 1990, p. 76.

A footnote example for thesis:

M. Baha Tanman, İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul 1990, p. 496.

The sources that are used in articles must be given in the end of the article under the title of Kaynakça/References. (If there is) Archive resources must be sorted first. In the bibliography, the surname of the author should be written firstly and in capital letters, the name should be written in small letters. Authors should be sorted alphabetically by the surname. The page number of the cited article should be fully specified.

A bibliography example for books:

ATASOY, Nurhan, **İbrahim Paşa Sarayı**, İstanbul 1972.

A bibliography example for articles/items:

EYİCE, Semavi, “Mimar Sinan’ın Osmanlı-Türk Mimarisinin Gelişmesindeki Yeri”, **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, No. 4, Nisan 1989, pp. 75-80.

A bibliography example for thesis:

TANMAN, M. Baha, İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri, İstanbul University, Institute of Social Science, The Department of Art History, PhD Dissertation, İstanbul 1990.

A bibliography and a footnote example for archive sources:

BOA. DH.SN.THR.00071.00032.005.006

When an online scientific resource is used, the link of entire address should be given in the footnote and bibliography, and the date of viewing should be added.

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

Attention: Articles which do not comply with the publication rules and writing styles will not be taken into consideration.