



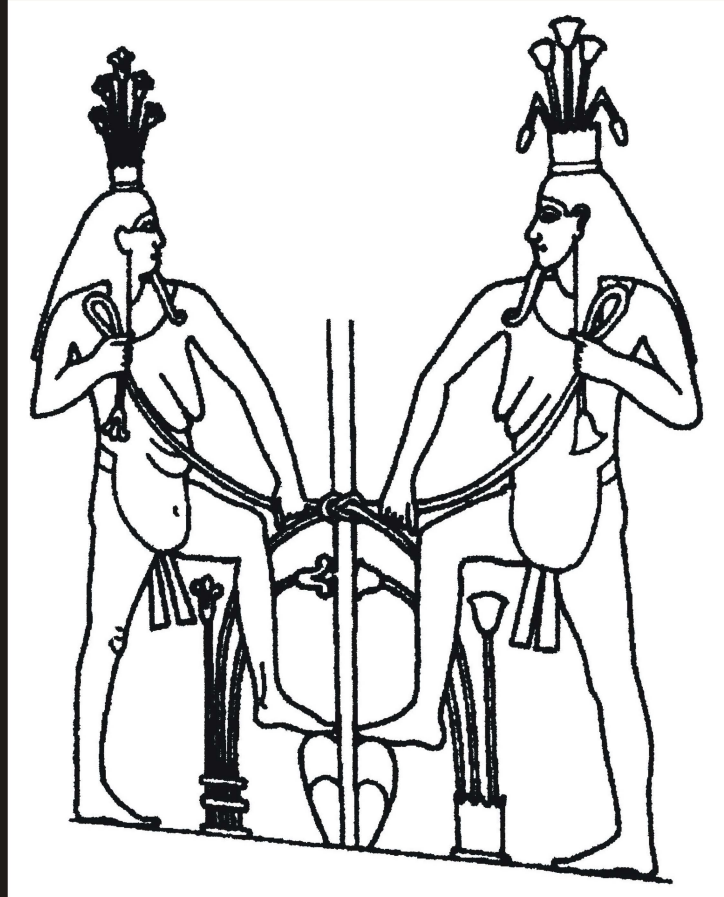
AMISOS

AMISOS

Yıl/Year: 2022 Haziran/June

Cilt/Volume: 7 Sayı/Issue: 12

ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230



AMİSOS / AMISOS

ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230

Yıl/Year: 2022 ♦ Cilt/Volume: 7 ♦ Sayı/Issue: 12



TARANDIĞI İNDEKSLER / INDEXS



AMİSOS / AMISOS

ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230

Yıl/Year: 2022 ♦ Cilt/Volume: 7 ♦ Sayı/Issue: 12

Başeditör / Head-Editor

Doç. Dr. Davut YİĞİTPAŞA

(Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun/Türkiye)

Editörler / Editors

Doç. Dr. Fevziye EKER

(Ordu Üniversitesi, Ordu/Türkiye)

Doç. Dr. Hakan ÖNİZ

(Akdeniz Üniversitesi, Antalya/Türkiye)

Editör Yardımcıları / Vice Editors

Prof. Dr. Ersel ÇAĞLITÜTÜNCÜGİL

(Katip Çelebi Üniversitesi, İzmir/Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi N. Tuba YİĞİTPAŞA

(Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun/Türkiye)

Alan Editörleri / Field Editors

Doç. Dr. Fevziye EKER

(Klasik Arkeoloji)

Doç. Dr. Hakan ÖNİZ

(Sualtı Arkeolojisi)

Dr. Öğr. Üyesi N. Tuba YİĞİTPAŞA

(Sanat Tarihi)

Doç. Dr. Harun OY

(Eskiçağ Tarihi)

Dr. Cemal YILMAZ

(Eskiçağ Tarihi)

Dr. Öğr. Üyesi Zehra ÖZBULUT

(Antropoloji)

Dr. Öğr. Üyesi Nisa YILMAZ ERKOVAN

(Mimarlık)

Yabancı Dil Editörleri / Foreign Language Editors

Doç. Dr. Emrah EKMEKÇİ

(Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun/Türkiye)

Doç. Dr. Alan Michael GREAVES

(Liverpool University, Liverpool/England)

Dr. Öğr. Üyesi Eric JEAN

(Hitit Üniversitesi, Çorum/Türkiye)

Yazı İşleri /Sekretariat

Arş. Gör. (Doktorant) Gülferi AKIN ERTEK (Ordu Üniversitesi, Ordu/Türkiye)

Kapak Tasarım / Cover Design

Doç. Dr. Davut YİĞİTPAŞA

Kapak Resmi / Cover Design

Filiz AY ŞAFAK, Tanrı Hapı Tasvirleri (Hart 2005, 61)

Dergi Yazışma Adresi / Corresponding Adress

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü,
Kurupelit Kampüsü, 55139-Samsun/TÜRKİYE
Ondokuz Mayıs University, Faculty of Letters, Department of Archaeology,
Kurupelit Campus 55139-Samsun/TURKEY
Tel: 00 (90) 362 312 19 19 / 4687 **Mobil:** 0 (505) 110 12 94 **Faks:** 00 (90) 362 457 60 81
E-posta: amisos.dergi@gmail.com, amisos@omu.edu.tr

Dergi Otomasyon Sistemi <http://dergipark.gov.tr/amisos>

© 2016 Uluslararası Amisos Dergisi. Her Hakkı Saklıdır. Dergide yayımlanan yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.
© 2016 The International Journal Of Amisos. All rights reserved The views expressed in the journal are the responsibility of the individual authors

Makalelerin Tarandığı İntihal Programı



Yayın Kurulu / Editorial Board

Unvan (Prof.; Doç.; Dr.) ve soyadı alfabetik / Title and surname, alphabetic

Prof. Dr. Sümer ATASOY	(Emekli Öğretim Üyesi, İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Isabella CANEVA	(Retired Lecturer, Lecce/Italy)
Prof. Dr. Yaşar E. ERSOY	(Yaşar Üniversitesi, İzmir/Türkiye)
Prof. Dr. Sergey FAZLULLİN	(Moscow State University, Moscow/Russia)
Prof. Dr. Halime HÜRYILMAZ	(Hacettepe Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet KARAOSMANOĞLU	(Emekli Öğretim Üyesi, Kayseri/Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÖZSAİT	(Emekli Öğretim Üyesi, İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Gocha R. TSETSKHLADZE	(Oxford University, Oxford/England)
Prof. Dr. Remzi YAĞCI	(Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir/Türkiye)
Doç. Dr. Alan Michael GREAVES	(Liverpool University, Liverpool/England)
Doç. Dr. Haydar YALÇIN	(Katip Çelebi Üniversitesi, İzmir/Türkiye)

Danışma Kurulu / Advisory Board

Unvan (Prof.; Doç.; Dr.) ve soyadı alfabetik / Title and surname, alphabetic

Prof. Dr. Veli BAHSHALİYEV	(Azerbaycan Milli İlim Aka., Nahçıvan/Nahçıvan)
Prof. Dr. Nevzat ÇEVİK	(Akdeniz Üniversitesi, Antalya/Türkiye)
Prof. Dr. Adnan DİLER	(Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla/Türkiye)
Prof. Dr. Murat DURUKAN	(Mersin Üniversitesi, Mersin/Türkiye)
Prof. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ	(Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta/Türkiye)
Prof. Dr. Deniz Burcu ERCİYAS	(Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Prof. Dr. Marcella FRANGIPANE	(Retired Lecturer, Rome/Italy)
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU	(Emekli Öğretim Üyesi, İstanbul/Türkiye)
Prof. Dr. Bilge HÜRMÜZLÜ KORTHOLT	(Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta/Türkiye)

Prof. Dr. Stephan KROLL	(Ludwig-Maximilians-Universität München, München/Germany)
Prof. Dr. Irena LAZAR	(Primorska University, Koper/Slovenia)
Prof. Dr. A. Tuba ÖKSE	(Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli/Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÖZHANLI	(Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta/Türkiye)
Prof. Dr. Marina PUTURIDZE	(Tbilisi State University, Tbilisi/Georgia)
Prof. Dr. Andrzej PYDYN	(Nicolaus Copernicus University, Toruń/Poland)
Prof. Dr. Andreas SCHACHNER	(The German Archaeological Ins., İst./Turkey)
Prof. Dr. İbrahim Tunç SİPAHİ	(Ankara Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Prof. Dr. Blazej STANISLAWSKI	(Institute of Archaeology and Ethnology Polish Academy of Sciences, Warszawa/Poland)
Prof. Dr. Michele STEFANILE	(University of Naples l'orientale, Napoli/Italy)
Prof. Dr. S. Yücel ŞENYURT	(Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Prof. Dr. Turan TAKAOĞLU	(18 Mart Üniversitesi, Çanakkale/Türkiye)
Prof. Dr. Jak YAKAR	(Tel Aviv University, Tel Aviv/Israel)
Prof. Dr. Ünsal YALÇIN	(Deutsches Bergbau-Museum, Bochum/Germany)
Prof. Dr. Levent ZOROĞLU	(Batman Üniversitesi, Batman/Türkiye)
Doç. Dr. Şengül AYDINGÜN	(Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli/Türkiye)
Doç. Dr. Hülya BULUT	(Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla/Türkiye)
Doç. Dr. Murat KARADEMİR	(Selçuk Üniversitesi, Konya/Türkiye)
Doç. Dr. Erkan KONYAR	(İstanbul Üniversitesi, İstanbul/Türkiye)
Doç. Dr. Thomas ZIMMERMANN	(Bilkent Üniversitesi, Ankara/Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Güner COŞKUNSU	(Autonomous University of Madrid, Madrid/Spain)
Dr. Öğr. Üyesi Eric JEAN	(Hitit Üniversitesi, Çorum/Türkiye)

Amisos Dergisi Aralık ve Haziran olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir. Derginin yayın içerik, kapsam ve düzeni ile ilgili kararlar yayın kurulu üyelerinden gelen teklifler doğrultusunda yayın kurulu başkanı tarafından alınır.

Kapsam ve İlkeler

Dergi konu olarak, antropoloji, arkeoloji, arkeometri, epigrafi, filoloji, sanat tarihi, koruma / onarım, mimarlık tarihi, müzecilik gibi sosyal bilimlerin alanlarındaki ana konular ile bunlarla ilgili, ilişkili veya yardımcı konuları ve bunlarla ilişkili yorum, yaklaşım ve kuramları kapsar. Dergi kapsamına uygun olarak bilimsel yenilik getiren, özgün araştırma ve yorum makaleleri, haberler, kazı raporları ve kitap tanıtımlarını içerir.

Makalelerin dergimizde yayınlanabilmesi için daha önce başka bir yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Yazarlar dergiye gönderdikleri makalenin özgün olduğunu, başka bir dilde dahi olsa makalenin daha önce yayımlanmadığını ya da yayımlanmak üzere bir başka dergiye gönderilmemiş olduğunu taahhüt etmiş olurlar. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ve yayımlanmamış bildiriler, bu durum belirtilmek şartı ile dergimizde yayımlanmak üzere kabul edilir. Yayımlanmak üzere verilen makale eğer yazarın bir tezinden (lisans, yüksek lisans veya doktora) üretilmişse bunun başlığı veya ilk paragraf cümlelerinden birine konulacak dipnot ile açıklanması gerekmektedir. Yazıların bilimsel sorumluluğu yazarlara aittir. Dergiye yazı gönderen bir yazar makalelerin yayımlanmama hakkının editör, hakem ve bilim kurulu üyelerinde saklı olduğunu ve onlardan gelecek değişiklik, düzeltme ve ilaveleri yapmayı taahhüt etmiş sayılır.

The International Journal of Amisos

The International Journal of Amisos is a peer-reviewed and refereed international journal published biannually (June - December). Decisions regarding publication, content, scope and formation of the journal are taken by the chairman of the editorial board in line with the proposals from the members of the editorial board.

Scope and Principles

The journal includes main topics in social science such as anthropology, archeology, archaeometry, epigraphy, philology, history of art, conservation/restoration, history of architecture, history of museology and the topics related with social sciences, interpretations, approaches and theories. The journal includes original researches and reviews that bring scientific innovation, articles, news, excavation reports and book reviews in accordance with its scope.

In order for the articles to be published in our magazine, they must not have been published elsewhere or accepted for publication. The authors commit that the article they submit to the journal is unique and has not been published previously or sent to any other journal for publication even if it is on a different language. The articles presented at a scientific meeting but not published are acceptable for publication in our journal with the condition to be specified. If the article for publication is produced from a thesis of the author, it must be specified in the footnote that placed in one of the phrases in the first paragraph. The scientific responsibility of the manuscripts belong to the authors. A writer who submits a paper is considered to be committed that the editor, referee and scientific committee member's right to not publish the articles and to make future amendments, corrections and additions there to.

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

MAKALELER / ARTICLES

Nizam ABAY

A Figured Ostothek Lid From The Roman Period..... 1-8
Roma Dönemine Ait Figürlü Bir Ostothek Kapağı

Savaş ALTUN

Yozgat Müzesi'nden Bir Grup Metal Eserin Değerlendirmesi..... 9-21
An Evaluation of A Group of Metal Works From The Yozgat Museum

Filiz AY ŞAFAK

Eski Mısır'da Nil Nehri ve Tanrı Hapi 22-47
The Nile River and The God Hapi in Ancient Egypt

Murat KARADEMİR - Ayben KAYIN

İpsala'da Bir Osmanlı Hatırası: Alaca Mustafa Paşa Camii 48-65
An Ottoman Memory In İpsala: Alaca Mustafa Pasha Mosque

Mehmet Kayhan MURAT

**Tralleis Kazısı Gymnasium Alanında 2007 Yılında Bulunan
Roma Sikkeleri..... 66-83**
Roman Coins Found In Gymnasium Area Of Tralleis Excavation In 2007

Özlem OYMAN-GİRGİNER

**Tatarlı Höyük Hitit İmparatorluk Dönemi Seramiklerinde
Çömlekçi İşaretleri..... 84-98**
Potmarks On The Ceramics Of Tatarlı Höyük In The Hittite Empire Period

Sinan ÖZCAN

Aizanoi Antik Kenti'ndeki Gladatör Betimleri..... 99-120
Gladiator Descriptions In Aizanoi Ancient City

Şahabettin ÖZTÜRK

**Geleneksel Bitlis Evlerinden Fikri Kızılkaya Evi Koruma Projesi
Hakkında Bir Araştırma..... 121-138**
*A Study About Preservation Project For Fikri Kızılkaya House,
One Of The Traditional Bitlis Houses*

Cennet PİŞKİN AYVAZOĞLU

**Şanlıurfa Müzesi'nden İki Adet Pişmiş Toprak Uzanan Figürinin
İkonografik İncelemesi 139-154**
*Iconographic Analysis Of Two Terracotta Reclining Figurine From
Şanlıurfa Museum*

Kevser TAŞDÖNER

Roma Siyasetinde Askeri Güç: Aelius Seianus 155-167
Military Power In Roman Politics: Aelius Seianus

Gül TUNÇEL - Akın TERCANLI

Artemisia Gentileschi'nin Tasvirlerinde “Bat-Şeva” İkonografisi 168-185
The “Bat-Sheva” Iconography In The Descriptions Of Artemisia Gentileschi

Necdet UYGUR - Menderes ŞEREFİLİŞAN - Onur Alptekin AYAN -

Hülya ŞEREFİLİŞAN

**Pavot: First Discovered Sunken Ship From 1st World War At
İskenderun Bay 186-198**
Pavot: İskenderun Körfezi'nde Birinci Dünya Savaşı Batıklarından İlk Keşif

Güneş ÜNAL

John Ruskin ve Yedi Yol Gösterici Işıktan “Bellek” 199-207
John Ruskin and “The Memory” From The Seven Lamps

Ercüment YILDIRIM

From Cuneiform Texts To Ancient Writers: Berossos 208-223
Çiviyazılı Metinlerden Antik Yazarlara: Berossos

Dilara Hazal YILMAZ

**2863 Sayılı Kanun'un 25. Maddesinin Uygulanmasında Ortaya
Çıkan Sorunlar ve Çözüm Önerilerinin Değerlendirilmesi 224-242**
*Evaluation Of The Problems Arising In The Implementation Of
Article 25 Of The Law No 2863 And The Suggestions Of Solutions*

Dergi Yazım Kuralları..... 243-252
Publication Instructions

12. SAYI HAKEMLERİ / REVIEWERS OF THE 12TH ISSUE

Prof. Dr. Remzi DURAN	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdulkadir DÜNDAR	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Binnur GÜRLER	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Nimet KESER	(Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Elif ÖZER	(Pamukkale Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI	(Altınbaş Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatih Mehmet BERK	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet BİLİR	(Düzce Üniversitesi)
Doç. Dr. Yusuf CİVELEK	(Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)
Doç. Dr. Aytaç COŞKUN	(Dicle Üniversitesi)
Doç. Dr. Murat ÇEKİLMEZ	(Adnan Menderes Üniversitesi)
Doç. Dr. Hacı ÇOBAN	(Bozok Üniversitesi)
Doç. Dr. Meral HAKMAN	(Aksaray Üniversitesi)
Doç. Dr. Murat KARADEMİR	(Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Hüseyin KÖKER	(Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Aytül PAPİLA	(Beykent Üniversitesi)
Doç. Dr. Sami PATACI	(Ardahan Üniversitesi)
Doç. Dr. Ercüment YILDIRIM	(Sütçü İmam Üniversitesi)
Doç. Dr. Çağatay YÜCEL	(Dicle Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nizam ABAY	(Selçuk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül BEKMEZ	(Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şuayip ÇELEMOĞLU	(Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Fatih ERHAN	(Korkut Ata Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Eric JEAN	(Hitit Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Gül KÜÇÜKBEZCİ	(Selçuk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Cüneyt ÖZ	(Dicle Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İrfan TUĞCU	(Korkut Ata Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Turgay YAZAR	(Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Arş. Gör. Dr. Mesut CEYLAN	(Atatürk Üniversitesi)
Arş. Gör. Dr. Emel ŞENER BOY	(Gaziosmanpaşa Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Zerrin ERDİNÇ	(Dumlupınar Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Kübra KARABULUT AY	(Akdeniz Üniversitesi)

AMİSOS / AMISOS
MAKALELER / *Articles*

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 1-8
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1122883



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 29. 05. 2022
Kabul Tarihi/ Accepted: 17. 06. 2022

A FIGURED OSTOTHEK LID FROM THE ROMAN PERIOD

ROMA DÖNEMİNE AİT FİGÜRLÜ BİR OSTOTHEK KAPAĞI

Nizam ABAY*

Abstract

This study focused on Ostothek lid with Lion and woman figure from today's fire institution department area in the Ilgın district center. This Ostothek lid is made of local limestone with the front part finished. On the lid of the Ostothek, a standing lion figure depicted from the front is seen. When style criticism is made with the likeness of the lion figure on the lid; It is thought that it is designed for protective and frightening purposes. The schematized female figure between the front legs of the standing lion figure is also interesting. Giving this female figure dressed as Peplos vs Hymation between the feet of a lion is a symbol that the owner of the tomb is protected from evil and is under protection. The dress folds of the figure, which are given as a superficial relief, provide clues to the find and date of the lid. This find should probably have been brought from ancient settlements near Ilgın. Because this archaeological find in the Ilgın district has close stylistic and iconographic similarities in Antiquity with the female figures of the Mountain Phrygia region. The style and iconographic features that emerged as a result of the comparison made with the similar figures of both the lion and the female figure show that this Ostothek lid belongs to the second half of the 2nd century AD.

Keywords: Ilgın, Ostothek, Lion and Woman Figure, Stylistic, Iconography.

* Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Alaadin Keykubat Kampüsü, Selçuklu/Konya/Türkiye E-posta: nizamabay21@gmail.com ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-8334-4436>

Öz

İlgın ilçe merkezinde yer alan günümüzde itfaiye kurumu olarak faaliyet sürdüren binada korunan aslan ve kadın figürlü ostothek kapağı çalışmaya kaynaklık etmektedir. Bu ostothek kapağı, yerel kireç taşından yapılmış olup ön cephesi işlenmiştir. Ostothek kapağı üzerinde ayakta ve cepheden betimlenmiş aslan figürü görülmektedir. Kapak üzerinde yer alan aslan figürünün benzerleri ile stil kritiği yapıldığında; koruyucu ve korkutucu amaçla tasarlandığı düşünülmektedir. Ayakta betimlenmiş aslan figürünün ön ayakları arasında şematize işlenmiş kadın figürü de ilgi çekicidir. Peplos ve himation giyimli bu kadın figürünün aslan ayakları arasında verilmesi mezar sahibinin kötülüklerden korunduğunu ve koruma altına alındığının da bir simgesidir. Alçak kabartma olarak verilen figürün elbise kıvrımları, kapağın buluntu yerine ve tarihlendirilmesine yönelik ipucu sağlamaktadır. Bu buluntu, muhtemelen İlgın yakınlarındaki antik yerleşimlerden getirilmiş olmalıdır. Çünkü ilçede görülen bu arkeolojik buluntunun, Antik Dönem’de ilçenin içinde yer aldığı Dağlık Phrygia bölgesi kadın figürlü eserleriyle stilistik ve ikonografik yakın benzerlikleri saptanmıştır. Tarih olarak da gerek aslan gerek de kadın figürünün benzerleri ile yapılan kıyaslama sonucunda ortaya çıkan stilistik ve ikonografik özellikler, bu ostothek kapağının MS 2. yüzyılın ikinci yarısına ait olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: İlgın, Ostothek, Aslan ve Kadın Figürü, Stilistik, İkonografi.

Introduction

The concept of Ostothek was formed from the combination of the words Osteon (bone) - theke (crate, box, enclosure) and was generally called a bone storage container.¹ The word Ostothek is also used as the opposite of the word Samotetek to mean the sarcophagus where the dead are buried directly without being cremated.² The material used in the construction of Ostotheks, which can also be considered as bone drawers and ash urns,³ varied on the region where it is made, personal demand, and the financial situation of the owner. It is known that mostly used materials of Ostotheks are limestone and marble followed by terracotta, metal, and wood.⁴ The Ostotheks, which appear as square, rectangular⁵ and vase-shaped, are divided into two groups as rock-bound and free-standing.⁶ Small, portable and independently standing⁷ ones may be the reason for preferences. As a matter of fact, Ostotheks had been one of the most preferred tomb types for cremation burials from the end of the Hellenistic Period⁸ to the Roman Period.⁹

The Ostothek consists of two separate parts, the body and the lid. Form features and decoration elements are of particular importance for Ostothek bodies as well as lids. For example, an Ostothek lid obtained from the İlgın fire station, which is the subject of the study, contributes to this importance. The lid of the Ostothek, made of local yellow limestone, is generally preserved.¹⁰ The facial features of the lion on it, whose head is facing from the front, are not evident due to the ruptures (Fig. 1). The lion's tail passes between the right hind leg and forms a tasseled fold over the hip. Dense and thick feathers at the tip of the tail are stylistically detailed with thick, superficial lines. Fore and hind paws preserved. The claws are given almost in the form of a comb. The legs and hips of the lion are appearances quite strong. The separation of the hip part from the body is evident. The muscle details are quite well rendered and the eyes were made massive. Manes in semi-spiral form, which give a fluffy and majestic appearance with wire-processed wire, extend from the neck to the back. The feathers on the back of their forefeet are also carefully noted.

¹ Çelgin 1990, 463.

² Asgari 1965, 16

³ Koch 2001, 219.

⁴ Çelgin 1990, 504.

⁵ Köse 2015, 11-15.

⁶ Çelgin 1990, 480.

⁷ For detailed information on the concept of portable ostothek, see. Altun 2016, 497-506.

⁸ Earliest Ostothek (4th century BC) example was found in the tomb of Alketas. For detailed information see. Toynbee 1971, 39-43; Çelgin 1990, 129-144.

⁹ Korkut 1999, 381-389; Koch 2001, 219.

¹⁰ Height: 79 cm, width: 29 cm, depth: 61 cm; figure length: 28 cm, width: 10 cm, depth: 1.7 cm.

Body sharper than profile and it's been pretty long.¹¹ Four rib-shaped lines on each side of the abdomen are given as rib detail (Fig. 2). In addition, the measured ratio between the flattened body is not accomplished at all. In the space between the front and hind legs of the lion, a female figure is depicted in superficial relief, standing and from the front. The figure is dressed in a mantle that lids the head, leaving the front part of the hair exposed.

Evaluation of Lion Figure

Mankind has sanctified the powers that it has not been able to defeat since its existence, and has given meaning to them. Lions are one of these creatures.¹² The lion also appears as a symbol of the earth, the underworld and fertility.¹³ The fact that the lion is also a strong and powerful being has also been very effective in this.¹⁴ Therefore, the lion is an enviable creature in terms of feeling its power, feeling its power and protecting and guarding the borders of the region where it lives. This feature is very evident in the art of tombs. The ostothek lid in the form of a standing lion, which is the subject of the study, must have been produced for these reasons, as mentioned above. As a similar example, many lion-shaped ostothek lids belonging to the Roman Imperial Period were also found in the Lykaonia¹⁵ and Isauria¹⁶ Regions. However, as seen in the Ilgin example, it is not depicted standing, on the contrary, lions are generally depicted lying on the lid with their feet on one side, or lying on their sides.¹⁷ Another difference arises from the directional position of the head. While the head of the Ilgin lion's¹⁸ is given from the front, in the examples of Lykoania and Isauria, the head is generally given from the right or left-facing profile. According to Köse, this head position points to the path the ostotheks face. It is intended that the lion figure be seen by passers-by on the town road. Thus the image of the Lion's terrible face is designed to deter passers-by.¹⁹

Lion tombs appear as a protective design element in both Lycaonia, Isauria, and Pisidia sarcophagus roof lids²⁰ and rock tombs. Lions are depicted standing in an aggressive position, as in the examples of Aslantaş and Kümbet²¹ and Aslankaya tombs²² in the Phrygia region. Particularly most of the Lion figures in the tomb iconography of this region, appear young and dynamic. According to Ferguson,²³ this living structure, reflects the power and majesty, of the feature of revival based on the belief that young lions are born dead and come back to life after three days.

The ostothek lid, which is the subject of the study, presents an integrated design with a human and a lion figure. In addition to the similar iconographic design in the ostotheks seen in the Isauria Region, they are also depicted²⁴ as lying on their sides rather than standing or holding various animal and human figures²⁵ between their claws. However, there are examples with similar forms and iconographic designs preserved in the garden²⁶ of Konya Archeology Museum. Between the feet of the

¹¹ This position is related to the exhibition of the work and its main aspect.

¹² Although ancient sources do not mention the existence of lions in Anatolian geography, archaeological findings claim the opposite of this view. Because lion bones were found in the II, III, IV early and V late layers of Troy. (Taşkıran 2018, 66).

¹³ Gorecka-Smolinska-Kleparski 2008, 27.

¹⁴ Ferguson 1954, 20-21.

¹⁵ Baldıran 2005, fig. 32-35.

¹⁶ Yılmaz 2005, 114-116, fig. 16, 21a-b, 35a-bc, 36a-b-c.

¹⁷ Koch 2001, 228.

¹⁸ Half or fully sculpted lions are common in tomb art in Anatolia until the end of the Roman Period. (Köse 2005, 42).

¹⁹ Köse 2005, 42.

²⁰ Köse 2005, 42.

²¹ Işık 2006, 51.

²² Işık 2006, 51.

²³ Ferguson 1954, 21.

²⁴ Doğanay 2009, 155.

²⁵ In the human figures killed, trampled or ridden in such scenes, it was probably intended to show the emphasis of "superiority-power".

²⁶ Buckler 1924, 31-32, pl. III, no, 11-13.

standing lions²⁷ on the lid, there is a female figure dressed in Peplos and Hymation in a similar stance and position to our example. Another similar design is seen in the Tashkent - Avşar ostotheks²⁸ located in the Lykaonia region. However, the prevailing shaping aspects of the lion figures in the Lykaonia and Konya Museums²⁹ are inconsistent and superficial, and dated to the 3rd century AD.³⁰ Although the distinctive facial details and manes of the lion figure on the lid seen in the Ilgin sample consist of fine lines and inward-turning embossed flame manes. According to Baldiran,³¹ the manes processed in this style are reminiscent of classical period hair curls. Due to the style features of the Ostothek lid which is dated to the 2nd century AD, It brings to mind the classicist³² fashion of the Hadrian Period. In addition, considering that the production of these ostotheks in Anatolia became widespread in the 2nd century AD,³³ it can be predicted that the ostothek, which is the subject of the study, was also produced during this period. Another point of comparison is the tail decoration. In our example, the figure of the tail creates a fold on the hip. In Isaurian lions, the tails are usually left behind the right hind leg (Fig. 4).

However, the ends of the tails are plastic and linear, as in the Ilgin lions, and are processed in the form of a comb.³⁴

Evaluation of Woman Figure

Another source that can help with the dating and comparison is seen in the female figure³⁵ depicted from the front and standing between the lion's feet (Fig. 3). The figure here is the soul of the deceased and is under the protection of the lion against evil.³⁶ In addition, the duty of lions is to protect the deceased, who is the owner of the tomb, from evil.³⁷ According to Doğanay,³⁸ it is depicted as a protective animal, which is a friend of the tomb owner to protect him from his enemies. The female figures standing in front of the lion's paws, dressed in a dress should be related to whether the tomb was made to indicate that it belonged to a woman. Although there are abrasions and ruptures on the figure's face, the full face is noticeable. The figure is dressed in hymation on a round-necked chiton. Hymation liss the whole body, including the arms, except the hands. The right hand, which was broken at the elbow under the hymation, is removed from the hymation in a diagonal manner and rises on the left chest, while the left hand is slightly bent at the elbow and stands on the left leg. This position stance reflects the characteristics of the Palliatus³⁹ type. Pfuhl-Möbius used the term "normal type" instead of "Palliatus",⁴⁰ The depictions of women in this Palliatus typology appear as a very common figure on tomb steles⁴¹ from the Hellenistic and Roman Periods. However, the female figure, which is the subject of the study, is very characteristic for the Mountainous Phrygia Region,⁴² due to stylistic features such as the solidification of the movement, the superficial or schematized rendering of the figure, and the disappearance of the arm and leg movement. For this reason, when evaluating

²⁷ It is stated that these covers, which are said to be from the Konya region, were designed as tomb monuments. (Buckler 1924, 31).

²⁸ Baldiran 2005, 84-85, fig. 33, 35.

²⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Mclean 2002, cat. 7, fig. 7; cat. 10, fig. 12; cat. 11, fig. 14; cat. 22, fig. 31; cat. 191, fig. 225; cat. 193, fig. 226; cat. 194, fig. 228.

³⁰ Baldiran 2005, 86.

³¹ Baldiran 2005, 84.

³² Baldiran 2005, 84.

³³ Koch 2001, 14, 219.

³⁴ Yılmaz 2005, kat. no. Osk2, osk3, Osk6, Osk8, Osk10, Osk11, Osk13, Osk14, Osk 22.

³⁵ Apart from these symbols, we also see male figures on ostothek covers with lions. The male figures on these lids are depicted under the right front paw of the lion. In some examples, the male figure is depicted with his feet pulled towards his stomach and raising his hands upwards as if asking for help. (Daylan 2021, 114, fig. 51).

³⁶ Yılmaz 2005, 28.

³⁷ Er-Scarborough 1991, 348.

³⁸ Doğanay 2009, 155.

³⁹ Palliatus, derived from the Latin word Pallium (mantle), is known as hymation in Greek. (Şahin 2000, 71, dn. 86).

⁴⁰ Pfuhl-Möbius, 1977, 90, 148, taf. 34-75.

⁴¹ Pfuhl-Möbius, 1977, 90, 148, taf. 34-75; Şahin 2000, 71-73.

⁴² MAMA VII, 1956, no. 14, 37, 46, 52, 63, 343, 369, 384, 447, 500, 518.

the female figure on the ostotheke lids, it would be more accurate to look at places that show closer parallels for comparison works. For example, both the posture position and the pattern and schematic processing of the dress folds of the female depictions on a tomb stela from the Roman Imperial Period in Sarayönü Çeşmelisebil⁴³ are stylistically similar to the ostotheke figure. There are other figures that are rendered in a similar fashion in terms of dress and posture. The dress and posture details, facial physiognomy and schematic processing of the female figure in the vaulted niche of the tomb stele in Ladik⁴⁴ are exemplary. Considering the stylistic similarity of the lion and female figures examined, we can date the work to the second half of the 2nd century AD.

Conclusion

The style and appearance of the lion-figure ostotheke brings to mind the provincial imitation of Roman sarcophagi of Anatolian origin. The poor quality of the material used in the construction of the Ostotheke and the talents of the masters who made them show a provincial or local style, which strengthens this imitation situation.

This lion figure, probably found in the entrance structures of the necropolis structures, took on the role of "gate guards" in the sense of protective and frightening.

During the survey we conducted in the region, no finds that could be the ostotheke lid with a lion figure were found. Probably the main factor that causes the necropolis areas to be perceived as independent from settlements is the detection of almost no architectural elements. This situation has been explained by some researchers with the establishment of temporary settlements by the people of the region.⁴⁵

Although the stylistic and iconographic features of the lion and human figure on the lid differ from the Lykaonia and Isauria regions, it has been seen that it is also used as a popular decoration element in the tomb structures due to the high cultural interaction between the regions. The Ostotheke lid find will contribute to the dating and burial tradition of the burial finds in Iğın and the surrounding provinces in the light of the style evaluation and comparison.

Conflict of Interest Statement

There is no financial conflict of interest with any institution, organization, person related to our article titled "A Figured Ostotheke Lid From The Roman Period" and there is no conflict of interest between the authors.

References

- Altun, S. 2016, "İsaura Antik Kenti Nekropolleri", *SEFAD*, 36, 497-506.
- Asgari, N. 1965, *Hellenistik ve Roma Çağlarında Anadolu Ostothekelele*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Baldıran, A. 2005, "Taşkent-Avşar Ostotekelele", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 22/2, 67-86.
- Bossert, H. Th. 1942, *Altanatolien Kunst und Handwerk in Kleinasien von den Anfängen bis zur völligen Aufgehen in der Griechischen Kultur*, Berlin.

⁴³ MAMA XI, 1957, 202-204

⁴⁴ MAMA XI, 1957, 261.

⁴⁵ Doğanay 2016, 400.

- Buckler, W. H. 1924, "Asia Minor, Monuments from Iconium, Lycaonia and Isauria", *The Journal of Roman Studies*, 14, 24-84.
- Çelgin, A. V. 1990, *Termessos Kenti Nekropolleri*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Daylan, N. E. 2020, *Güney Lykaonia ve İsaoria Bölgesi Aslanlı Ostotek Kapakları*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.
- Doğanay, O. 2009, *İsaoria Bölgesi Kaya Mezarları ve Ölü Gömme Gelenekleri*, Çizgi Kitap Evi, Konya,
- Doğanay, O. 2016, "Zengibar Kalesi (İsaoria) 2010-2015 Yılları Yüzey Araştırmaları: İlk Sonuçlar ve Düşünceler", *İdil*, 5/21, 390-403.
- Er-Scarborough, Y. 1991, *The Funerary Monuments of Cilicia Tracheia*, Cornell University, (Unpublished PhD Tesis), New York.
- Ferguson, G. 1954, *Signs and Symbols in Christian Art*, Newyork.
- Górecka-Smolinska, M. - Kleparski, G. A. 2008, "On The Symbolism Of Mammals In The Cultures Of The World- An Outline", *ZESZYT*, 51, 22-35.
- Haspels, C. H. E. 1971, *The highlands of Phrygia: Sites and monuments, I-II*, New Jersey,
- Işık, F. 2006, "Phryg Dini, Tek Tanrıça Matar Kubeleya", *Arkeoatlas*, 5, 47-52.
- Koch, G. 2001, *Roma İmparatorluk Dönemi Lahitleri*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Köse, V. 2005, *Die Nekropolen und Grabdenkmäler von Sagalassos in Pisidien in Hellenistischer und Römischer Zeit VII*, Brepols publishersn.
- MAMA VII, 1956, *Monumenta Asiae Minoris antiqua: Monuments from Eastern Phrygia*, Ed. W.M. Calder, Manchester.
- MAMA XI, 1957, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*. Kaynak: <http://mama.csad.ox.ac.uk/monuments/MAMA-XI-204.html>.
- Mclean, B. H. 2002, *Greek and Latin Inscriptions In The Konya Archaeological Museum*, Ankara: British Institute of Archaeology.
- Pfuhl, E. - Möbius, H. 1977, *Die Ostgriechischen Grabreliefs*, I. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- Şahin, M. 2000, *Miletopolis Kökenli Figürlü Mezar Stelleri ve Adak Levhaları*, TTK Basımevi. Ankara.
- Taşkıran, H. 2018, "Prehistorik Arkeoloji ve Mağaralar", *Mavi Gezegen*, 24, 62-68.
- Toynbee, J.M.C. 1971, *Death and Burial in The Roman World*, Ithaka published, New York.
- Yılmaz, M. 2005, *Bozkır Çevresinin (Hadim-Ahırlı-Yalıhüyük) Antik Tarihi ve Eserleri: "İsaoria"*, Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya.



Fig. 1: General View



Fig. 2: Profil View



Fig. 3: Woman Figure and Detail



Fig. 4: Tail Detail

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 9-21
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1105540



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 18. 04. 2022
Kabul Tarihi/ Accepted: 27. 04. 2022

YOZGAT MÜZESİ'NDEN BİR GRUP METAL ESERİN DEĞERLENDİRMESİ

AN EVALUATION OF A GROUP OF METAL WORKS FROM THE YOZGAT MUSEUM

Savaş ALTUN*

Öz

Antik Dönemde Galatia Bölgesi olarak adlandırılan bölge sınırları içinde kalan Yozgat ili kavşak noktalarında yer alması sebebiyle önemli bir yere sahiptir. Bununla birlikte bilimsel arkeolojik kazıların az sayıda olması nedeniyle bölgenin tarihsel verileri az sayıdadır. Yozgat Müzesi'nde yer alan bağış, satın alma vb yollarla envantere kazandırılmış eserler bölgenin geçmişine ışık tutan veriler arasında değerlendirilebilir. Sistemli kazılarda ele geçen eserler kadar net verileri elde edemesek de bölgenin antik dönem kültürünü öğrenmemize yardımcıdır. Bu nedenle her eserin değerlendirilmesinin ileride yapılacak araştırmalara katkı sağlayacağını unutulmaması ve özenle yorumlanması gereklidir. Yozgat Müzesi'nde yer alan metal takılar da bu bağlamda değerlendirmeye alınmıştır.

Bu çalışmada ele aldığımız bilezik ve süs iğneleri tarihsel süreçte genellikle süs eşyası olarak adlandırılmaktadır. Temel amaç süslenmek olsa da farklı amaçlarla da kullanıldığı görülmektedir. Bu farklı amaçlar statü göstergesi, tılsım (şans, bereket vs), adak ve mezar hediyesi olarak sıralanabilir. Yapımlarında kullanılan malzemeler taş, kemik, cam ve metal gibi birçok materyalden yapıldıkları görülmektedir. Bu çalışmada da Yozgat Müzesi envanterine kayıtlı metal takıları ele alarak bir değerlendirilmiştir. Bu eserlerin literatüre kazandırılmasının sadece Yozgat tarihine değil Orta Anadolu kültür tarihine de katkı sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bronz Bilezik, Süs İğnesi, Yozgat Müzesi, Antik Dönem Süs Eşyaları.

* Dr. Öğr. Üyesi, Yozgat Bozok Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Yozgat/Türkiye. E-posta: savas.altun@bozok.edu.tr ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-9173-4338>

Abstract

Yozgat province, which is within the boundaries of the region called Galatia Region in the Ancient Period, has an important place because it is located at the junction points. However, due to the limited number of scientific archaeological excavations, the historical data of the region is scarce. The artifacts in the Yozgat Museum, which were brought into the inventory through donations, purchases, etc., can be considered among the data that sheds light on the past of the region. Although we cannot obtain as clear data as the artifacts unearthed in systematic excavations, it helps us to learn the ancient culture of the region. For this reason, it should not be forgotten that the evaluation of each work will contribute to future research and should be interpreted with care. Metal jewelry in the Yozgat Museum has also been evaluated in this context.

The bracelets and pins that we deal with in this study are generally called ornaments in the historical process. Although the main purpose is to decorate, it is seen that it is also used for secondary purposes. These secondary purposes can be listed as a status indicator, talisman (luck, abundance, etc.), votive, grave gift, etc. However, it is seen that they are made of many materials such as metal, bone, glass, stone. We made an evaluation by considering the metal jewelry registered in the Yozgat Museum inventory. We believe that bringing these works into literature will contribute not only to the history of Yozgat but also to the cultural history of Central Anatolia.

Keywords: Bronze Bracelet, Ornamental Needle, Yozgat Museum, Ancient Period Ornaments.

Giriş

Antik dönem insanların başlangıçta doğada kolay ulaşabilecekleri malzemelerden yaptıkları ve zaman içerisinde yaşam kalitelerini değiştiren faaliyetlerde bulunmaları günlük ihtiyaçlarından fazlasını üreterek artı zaman elde etmeleri, günlük yaşam için gerekli fiziksel faaliyetlerin azalmasına katkı sağlamıştır. Buna bağlı olarak kişisel bakımlarını ve daha güzel görünmelerini sağlayacak ve farklı amaçlarla kullanacakları ham maddeleri işlenebilecek hale getirerek süs eşyaları yapacak yetenekleri kazanmışlardır. Zaman içinde gelişen bu yetenekler farklı zaman dilimlerinde farklı malzemeler kullanılarak yapılmış ve kullanım amaçları zaman içinde çok yönlü bir hal almış süs eşyaları, günümüze kadar ulaşmış olan örnekleriyle yaptıkları dönemlerin sosyal, ekonomik ve kültürel olayları hakkında bilgi alabileceğimiz önemli veriler olarak karşımıza çıkmaktadır. Süs eşyalarının yapımında kullanılan, doğada az bulunan değerli ve kolay ulaşabilecekleri değersiz malzemelerden yapılmış ve günümüze kadar koruna gelmiş örnekleri zengin ve fakir olan kişilerde ve toplumlarda farklı biçim ve özelliklerdedir. Her ne kadar değerli malzemeler kullanılarak yapılan süs eşyası örnekleri kişilerde bir statü sahibi ve zenginliğin göstergesi olsa da, oldukça fazla sayıda günümüze kadar gelmiş ve değersiz malzemelerden yapılmış süs eşyası¹ kullanan fakir kişilerin ortak paydası bunların kullanımlarından duydukları zevk olmalıdır. Çalışmanın konusunu oluşturan antik dönemde süs eşyası olarak kullanılan örneklerden olan farklı metallere yapılmış bilezikler ve süs iğneleri, uzun dönemler boyunca farklı ekonomik seviyedeki insanların kullandıkları süs eşyaları olarak bilinmektedir.

Yozgat Müzesi envanterlerine kayıtlı bilezikler ve süs iğneleri, geniş bir tarih aralığına sahiptir. Bu eserler niteliklerine göre gruplandırılmış daha sonra her grup kendi içinde alt tiplere ayrılarak benzer örnekleri ile karşılaştırılarak değerlendirilmiştir.

1-Bilezikler

Yozgat Müzesi envanterine kayıtlı on bilezikten dokuzu bronz, bir tanesi gümüş malzemeden yapılmıştır.

¹ Bu süs eşyaları, üzerlerinde yer alan tasvirlerden dolayı sadece ekonomik değil dinsel özellikli ve hediye amaçlı kullanılmış olduğunu da göstermektedir (Abay 2021, 56).

1-A Bronz Bilezikler

İnsanların doğada ham halde bulunan metalleri işlemesi birbiri ile karıştırıp alaşımlar elde etmesi meslek grupları oluşmuştur. Kuyumculuk da bu evrede ortaya çıkan günümüzde de devam eden meslek gruplarından bir tanesi olmuştur. Altın, Gümüş gibi nadir metallere ek olarak bronz malzeme de sıklıkla kullanılmıştır. Aynen günümüzde olduğu gibi maddi imkânlarla göre kalitesi, malzemesi ve işlemleri çeşitlilik gösteren bilezikler arasında Bronz bilezikler Tunç devrinden itibaren sevilerek kullanılan süs eşyası olmuştur. Bronz bilezikler işleniş tarzlarına modellerine göre çeşitli alt gruplara ayrılmıştır.²

1-A-1 Halka Biçimli Ucu Kapalı Bilezikler

Bu grupta yer alan bir bronz bilezik 1987 yılında Mercimek Tepe Höyüğü kazılarında gün yüzüne çıkarılmıştır. Geç Tunç Dönemine tarihlenen bu bilezikler yuvarlak kesitlidir ve bileziklerin uçları birbiri üzerine gelecek şekilde birleştirilmiştir (Res. 1-2). Yozgat'a en yakın örnekleri Alacahöyük'te bulunan bilezikler de aynı döneme tarihlendirilmiştir.³ Basit bir forma sahip olan bu tip bilezikler Anadolu'da sıklıkla kullanılmıştır. Spesifik bir gelişim ya da süsleme geleneği göstermediği için kazı buluntusu dışında ele geçenlerin tarihlendirilmesi zordur. Burada ele aldığımız 560 ve 561 envanter numaralı eserler kazı çalışmaları sırasında ve mezar buluntusu olarak açığa çıkarılmaları nedeniyle Geç Tunç Çağına yani MÖ II. Bin yıl sonuna tarihlendirilebilir.⁴

1-A-2 Halkası Açık Uçları Düzleştirilmiş Bilezikler

Yozgat Müzesine satın alma, bağış gibi yollarla kazandırılmış üç bronz bilezik halkası açık uçları düzleştirilmiş bilezikler grubuna aittir. Dairesel kesitli gövdeye sahip bu bileziklerin açık bırakılan uç kısımları düzleştirilmiştir (Res. 3-5). Yassılaştırılmış uçlara sahip bilezik formlarını Urartu sanatında sıklıkla görmekteyiz.⁵ Ucu açık yılanbaşı ve hilal biçimli olmak üzere iki grupta değerlendirilen Urartu Dönemi bileziklerine baktığımızda bizim eserlerimizin her iki grup içinde değerlendirilebileceğini görmekteyiz. Uçları açıktır ve yassılaştırılmıştır. Bu açıdan stilize yılanbaşı bileziklere benzemektedir. Stilize yılanbaşı şeklinde yapılmış olan bu tipin geç örneklerini Isparta,⁶ Mersin,⁷ Kerkenes Dağında, Keykavus Kale'de⁸ ve İassos⁹ gibi şehirlerde görmekteyiz. Bu bölgelerde ele geçen örnekler Roma Döneminden Bizans Dönemine kadar geniş bir tarih aralığı göstermektedir.

Bizim bu çalışmada ele aldığımız eserlerin kullanım dönemlerini söylemek zordur. Bununla birlikte 61 envanter numaralı bilezik üzerine kazınmış "IIXII" bezemesi ve diğer iki bileziğin Urartu bilezikleri kadar özenli bir işçiliğe sahip olmadıklarını göz önüne alarak Roma Dönemi içinde değerlendirebiliriz¹⁰.

1-A-3 Uçları Açık Burgu Gövdeli Bilezikler

Anadolu Medeniyetleri Müzesinden Devir yoluyla Yozgat Müzesine kazandırılan bileziklerin gövdesi yuvarlak kesitlidir ve yüzeyleri vev yivlerle hareketlendirilerek burgu şekli verilmiştir (Res. 6-7). Uç kısımları burgusuz ve birbirine bakar biçimde dörtgen kesitli olarak verilmiştir. Bu yapı Urartu Dönemi hayvan başlı bileziklerini anımsatmaktadır. Bununla

² Gruplandırma yapılırken Cengiz Çetin'in bilezikler için yaptığı tipoloji temel alınmıştır. Çetin 2015, 10-18.

³ Koşay-Akkok 1966, lev. 43; Çetin 2015, 11.

⁴ Abay vd. 1999, 361, 367, çiz. 7; Bilgi 2001, 48, lev. 19-48; Fidan 2005, 77, lev. 54, 101, 140, 162.

⁵ Demircan 2009, 36-42; Yiğitpaşa 2016, 1010, fig. 13.

⁶ Çetin 2015, 13-16.

⁷ Köroğlu 2009, 421.

⁸ Summers 2001, 57, fig 17.

⁹ Berti 1988.

¹⁰ Gökçe-Levent 2021, 33-56.

birlikte Zeugma'da burgu gövdeli ama uçları açık yapılmış benzer bilezikler bulunmuştur.¹¹ Ancak kazı buluntusu olmadıkları için ve demir çağından Bizans Dönemine kadar benzer örnekleri olduğu için tarihlendirilmesi zordur. Bu tip bileziklerin günümüzde bile kullanılan örnekleri vardır. Bizim için önemi bu tip bileziklerin Orta Anadolu kültür tarihine katkısıdır. İnsanların geleneksel tarzda yapılmış bilezikleri kullandıklarını göstermesi açısından önemlidir.

1-A-4 Kanca Kilitli Bilezik

Yozgat Müzesine satın alma yoluyla kazandırılan bilezik Kanca Kilitli Bilezikler grubu içerisinde değerlendirilebilir (Res. 8). Yuvarlak kesitli gövdeye sahip bileziğin uçlarından biri halka diğeri kanca biçiminde yapılarak kilit halkası oluşturulmuştur. Gövdesi üzerinde verev kazıma çizgiler fark edilmektedir. Bileziğin tarihi hakkında değerlendirme yapmak güçtür. Bunun nedenleri arasında sistemli bir kazı sonucunda bulunmamış olması ve sık kullanılan bir form olması nedeniyle spesifik bir tarih vermek güçtür. Bizim örneğimize en yakın örneği Isparta Müzesinde yer alan örnekte görmekteyiz.¹² Bu benzerlik nedeniyle verebileceğimiz en olası tarih Geç Roma Dönemi olarak gösterilebilir.

1-A-5 Daire Biçimli Kapalı Bilezikler

Satın alma yoluyla Müze envanterine kazandırılan iki bronz bilezik yuvarlak kesitli ve daire formludur (Res. 9-10). Bileziklerin üzerinde herhangi bir işleme yoktur. Standart halka biçimli bu bilezikler sıklıkla kullanılan basit bileziklerdir. Olasılıkla cam bileziklerin bir taklidi olarak üretilen ve tercih edildiği için her dönem kullanılmıştır. Tarihlendirme yapabilmemiz için belirgin tipoloji göstermemeleri sebebiyle tarihlendirme yapamıyoruz. Önerilebileceğimiz en muhtemel tarih Roma Dönemi olarak belirtilebilir.

1-B-1 Gümüş Bilezik

1780 envanter numaralı gümüş bilezik Sarıkaya Roma Hamamında yapılan kazılar neticesinde ele geçmiştir. Uçları açık yapılan bileziğin birbirine bakan uçları küre şeklinde yapılmıştır. Gövdesi dikdörtgen kesitli yapılmış bileziğin merkez noktası genişleyerek dikdörtgen bir plaka halinde yapılmıştır ve üzerine kazıma olarak ve yapılmış bezemeler bulunmaktadır.

Bu bileziğin kazı sonucu bulunması ve hamamın yapılış tarihi ve kullanım süresini bildiğimiz için bileziği Geç Roma Dönemi içinde değerlendirmek mümkündür.

2- Süs İğneleri

Yozgat Müzesi envanterinde yer alan bir diğer süs eşyası süs iğneleridir. Değişik formlarda olan süs iğneleri antik dönemde çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Bunlardan en yaygın iki kullanım alanı giysi kumaşını birleştirmek amacıyla ve saç iğnesi olarak karşımıza çıkmaktadır.¹³ Metal, kemik, ahşap vb materyallerden yapılan süs iğneleri delikli ya da deliksiz olarak gruplandırılabilir. Delikli süs iğneleri "Gözlü Süs İğneleri" olarak adlandırılmaktadır.¹⁴ Süs iğneleri ayrıca baş kısımlarındaki formlarına göre küre, mercimek başlı, damla başlı gibi alt gruplara ayrılmaktadır.

Yozgat Müzesinde değerlendirmeye aldığımız 19 süs iğnesi gövde kısımlarında iğne deliği bulunanlar ve bulunmayanlar olarak "Delikli ve Deliksiz" süs iğneleri olarak gruplandırılarak değerlendirilmiştir.

¹¹ Khamis 2013, 116, fig. 37-38.

¹² Çetin 2015, 17-18.

¹³ Jacopsthal 1956 şek. 329-330; Yıldırım 1989, 13-18; Çetin 2015, 3.

¹⁴ Fidan 2012, 179; Çetin 2015, 3.

2-1- Deliksiz (Gözsüz) Süs İğneleri

Yozgat Müzesi envanterine kayıtlı bizim burada değerlendirmeye aldığımız beş (5) adet süs iğnesi deliksiz olarak yapılmıştır.

Bronz malzemeden yapılmış süs iğnelerinden dört tanesi küre şeklinde baş kısmına sahiptir (Res. 12) bununla birlikte gövdeden baş kısmına geçişte bazı farklılıklar gösterirler. 358 ve 548 envanter numaralı süs iğneleri uç kısmı sivri silindirik kesitli gövdeye sahiptir. Yukarıya doğru hafifçe genişleyen gövde üzerinde baş kısmında geçişte tüm gövdeyi dolanan çok ince ve keskin dış profil görülmektedir. Bu profilden sonra gövde kalınlığında devam eden çok kısa bir düz alan gelir ve bunun üzerine küre şeklinde yapılmış baş kısmı yerleştirilmiştir.

1402 envanter numaralı süs iğnesi uç kısmı sivri, silindir kesitli gövdeye sahiptir. Gövdeden baş kısmına geçişte gövde genişliğinden daha kalın yapılmış silindir kesitli bir kısım yer alır. Bu alanın üzerine küre şeklinde baş kısmı yerleştirilmiştir.

Son olarak 1465 envanter numaralı süs iğnesi en basit şekilde yapılmış olanıdır. Sivri uç kısmı silindir kesitli ve üst kısma doğru hafifçe genişleyen bir gövdeye sahiptir. Küre şeklindeki baş kısmı doğrudan gövdenin üzerine yerleştirilmiştir.

Müzeye satın alma bağı gibi yollarla kazandırılan bu eserlerin tarihlendirmesi yapmak hem kazı buluntusu olmadıkları için hem de bu tip objelerin geniş bir kullanım tarihi olduğu için güçtür. Burada değerlendirdiğimiz deliksiz küre başlı süs iğnelerinin yakın benzerleri Anadolu'ya ek olarak Roma eyaletlerinden Britanya'da da bulunmuştur.¹⁵ Tip 3 ve Tip 4 olarak adlandırılan bu süs iğnelerinin MS 2 . yy'dan MS. 4. yy'a kadar kullanım gördüğü belirlenmiştir.¹⁶ Buradan yola çıkarak, eserlerimizi, spesifik bir tarih verememekle birlikte Roma İmparatorluk Dönemi içinde değerlendirebiliriz.

Deliksiz olarak yapılmış bir diğer örneğimiz 1659 envanter numaralı süs iğnesidir. Diğerlerine göre daha kalın bir gövdeye sahip olan bu iğne silindir kesitlidir. Baş kısmı kazımlarla dilimli hale getirilerek rozet şeklinde yapılmıştır. Bu tipin gümüş olarak yapılmış olmasına rağmen benzer örneklerini Kültepe'de görmekteyiz.¹⁷ Bununla birlikte Roma Döneminde de sevilerek kullanılan bir form olduğunu Müzelerde sergilenen örneklerden bilmekteyiz. Bu eser için belirgin bir tarih önerememekle birlikte Anadolu'da uzun bir dönem sevilerek kullanılan bir form olduğunu söyleyebiliriz.

2.2- Delikli (Gözlü) Süs İğneleri

2.2-1 Mercimek Başlı Delikli (Gözlü) Süs İğneleri

Yozgat Müzesinde değerlendirmeye aldığımız süs iğnelerinden 10 tanesi literatürde mantar başlı,¹⁸ mercimek başlı¹⁹ gibi isimlerle adlandırılan grupta yer almaktadır. Bu süs iğnelerinin uçları sivri olarak yapılmıştır. Yukarıya hafif bir biçimde genişleyerek çıkar ve silindir kesitlidirler. Baş kısmına geçişte gövde genel yapıya göre daha dar yapılarak baş kısmına geçiş sağlar. Baş kısmı genişleyerek başlar ve yukarıya doğru hafif bir bombe (yükselti) yapar (Res. 14). Baş kısmı altında yer alan gövdeye geçişi sağlayan dar kısmın hemen altında iğne deliği yer almaktadır.

Mercimek başlı süs iğnelerinin değerlendirilmesinde baş formlarının ebatları yardımcı olmaktadır. Baş kısımları küçük, tepe noktası yükseklikleri az olan süs iğnelerini Tunç

¹⁵ Crummy 1979, 158, fig.3-4.

¹⁶ Crummy 1979, 161.

¹⁷ Michel 2021, 283, fig. 13 a-b.

¹⁸ Demircan 2009, 48.

¹⁹ Çetin 2015, 4-5.

Çağından Demir çağına kadar kazı buluntularından takip edebilmekteyiz²⁰. Buna ek olarak baş kısmı daha büyük ve tepe kısmının daha yüksek yapılan örnekler daha geç dönemde karşımıza çıkmaktadır.²¹ Baş boyutlarında görülen farklar kısmen dönemsel ayrımlara yapmamıza imkân tanısa da kazılarda Tunç Çağı tabakalarında orta büyüklükte baş formuna sahip süs iğneleri bulunduğu gibi demir çağı tabakalarında küçük baş formuna sahip süs iğneleri de bulunmuştur. Bu durum her iki tipin bir arada kullanıldığını göstermektedir.

Yozgat Müzesinde değerlendirmeye aldığımız bu süs iğnelerinin baş formları orta büyüklüktedir. Ancak 1198 envanter numaralı süs iğnesi diğerlerine göre daha büyük baş formuna sahiptir, neredeyse yarım küre formunda yapılmıştır ki olasılıkla diğerlerine göre daha geç bir döneme aittir.

Yozgat Müzesi envanterine kayıtlı bizim burada değerlendirmeye aldığımız 10 adet mercimek başlı delikli süs iğnesinin tarihlendirilmesi kazı buluntusu olmamaları nedeniyle oldukça zordur. Bununla birlikte orta büyüklükte başa sahip 9 tanesinin aynı tarihten ve 1198 envanter numaralı eser büyük bir başa sahip süs iğnesinin ise daha geç bir dönemden olduğunu belirtebiliriz.

2.2-2 Küre Başlı Delikli (Gözlü) Süs İğnesi

Yozgat Müzesinde değerlendirmeye aldığımız Küre başlı süs iğnelerinden bir tanesi deliklidir (Res. 15). 1194 envanter numaralı süs iğnesi sivri bir uca ve silindir kesitli gövdeye sahiptir. Gövde üzerinde başın biraz altında iğne deliği bulunmaktadır. Küre şeklinde yapılmış baş kısmının ortasında kürenin etrafını saran hafif kabartma bant bulunur. Bu tipte süs iğneleri Tunç Devrinden Bizans Çağına kadar uzun bir zaman aralığında kullanılmıştır.²² Bu nedenle Müzeye satın alma yoluyla kazandırılan eser için bir tarih önermek mümkün değildir.

2.2-3 Damla Başlı Delikli (Gözlü) Süs İğnesi

Yozgat Müzesine kayıtlı 357 envanter numaralı süs iğnesi damla formlu başa sahiptir. Sivri bir uca, silindir kesitli gövdeye sahiptir. Gövde üzerinde bir genişlemeye neden olan bir delik bulunmaktadır (Res. 16). Damla biçimde yapılmış olan baş kısmı gövde ile bütünleşmiştir.

Damla biçimli süs iğnesi, Küre başlı ya da Mercimek Başlı örneklerle karşılaştırıldığında daha az karşımıza çıkmaktadır. Bilinen örneklerden bir tanesi Yozgat'a yakın bir antik yerleşim olan Kültepe'de,²³ bir diğeri de Isparta Müzesinde karşımıza çıkmaktadır²⁴. Bu örnekler ufak farklılıklar göstermekle birlikte süs iğnesi formunun benzerliği nedeniyle aynı grup içinde değerlendirilebilir. Bağış yoluyla Yozgat Müzesine kazandırılan bu eserin tarihlendirilmesi oldukça zordur. Benzer örneklerle dayanarak Orta Tunç Çağı içinde değerlendirebiliriz.

Değerlendirme ve Sonuç

Antik dönem insanların süs eşyası olarak kullandıkları takı geleneği, kullanılan malzemenin fazla olmasından dolayı başlangıçta taş, kemik ve ahşap gibi şekil verilmesi kolay olan veya bunların doğada buldukları hallerinin basit işlemlerle kullanılacak duruma getirilmesiyle vücutlarında farklı amaçlar için kullanımıyla başlamıştır. Farklı dönemlerde gelişen ve kullanılan malzemelerin daha da artmasıyla basit işlemlerle yapılan süs eşyaları;

²⁰ Goldman 1956, fig.431; Bilgi, 2001, 16; Efe 2006, res. 7; Demircan 2009, 48; Keskin 2009, 68; Fidan 2012, 184; Çetin 2015, 4-5.

²¹ Garstang 1953, 232; Yener 2005, 38-44.

²² Seeher 1991, 103-104, 112; Çetin 2015, 4.

²³ Özgüç 1955, 62.

²⁴ Çetin 2015, 5-6.

küpeler, yüzükler, kolyeler, cameolar, bilezikler, aplikler, iğneler vb. yerini zanaatkarların şekil verip üreteceği yapıldıkları dönemin özellikleri hakkında bilgi alabileceğimiz bir sanat halini almıştır. Kullanım alanlarının günlük hayatın bir parçası olmasının yanı sıra ölen kişinin süslenmesi için takıldığını gösteren mezar buluntuları ve dini ritüeller de bilinmektedir. Kullanım amaçları da kişisel kullanımda gerekli olan işlevsel bir malzeme olması, kötülüklerden korunmak için tılsım objesi, adak eşyası ve mezar hediyesi olarak kullanımlarına ait bilgiler bulunmaktadır.

Bu çalışmada değerlendirilen metal bilezik ve süs iğnelerinin büyük bir bölümü satın alma, bağış vb. yollarla müzeye kazandırılmıştır. Eserlerin buluntu yeri bilinmediği için tarih önerisinde bulunmayı oldukça güçleştirmiştir. Bu nedenle eserlerin değerlendirilmesinde analogi yöntemi kullanılmış, benzer örnekler üzerinden tarih önerisi yapılmıştır.

Çalışma içinde ele alınan 11 adet bilezikten 10 tanesi bronz 1 tanesi gümüş malzemenen yapılmıştır. Bilezikler arasında sadece 560 ve 561 envanter numaralı eserler kazı buluntusudur. Mezar Geç Tunç dönemine tarihlendirilmiştir. Diğer bilezikler daha önce de belirttiğimiz üzere satın alma, bağış vb. yollarla müzeye kazandırılmıştır. Halkası açık uçları düzleştirilmiş bilezikler (aynı zamanda stilize yılan başı olarak da adlandırılmaktadır) ilk olarak karşımıza Urartu sanatına karşımıza çıkmaktadır. Urartulardan itibaren kullanılan bir stil olan bilezikler Roma Döneminden Bizans Dönemine kadar devam etmiştir. Aynı şekilde Urartu döneminden itibaren gördüğümüz bir başka tip uçları açık burgu bileziklerdir ki günümüzde bile kullanılmaya devam eden bir tarz olarak karşımıza çıkar. Daire biçimli kapalı bilezikler de yukarıda saydığımız örneklerle benzer şekilde her dönem kullanılan formlardır. Kanca kilitli bronz bilezik ve gümüş bilezik genellikle Roma İmparatorluk ve Geç Roma döneminde karşımıza çıkmaktadır.

Süs iğnelere baktığımızda bilezikler gibi dönemsel çeşitlilik göstermektedir. Delikli ve deliksiz olmak üzere iki ana grupta karşımıza çıkan süs iğneleri küre, mercimek başlı, damla başlı, rozet başlı gibi alt formları bulunmaktadır. Tunç devrinden Roma devrine kadar kullanım gören süs iğneleri Yozgat Müzesi envanterinde yer almaktadır.

Bu çalışmada ele aşınan metal takılar sayıca az olmasına ve buluntu yerleri bilinmemesine rağmen gösterdikleri çeşitlilik açısından ve antik dönemde Orta Anadolu insanı tarafından sevilerek kullanıldıklarını göstermesi açısından önemli eserlerdir. Bu bakımdan bölgenin kültür tarihine katkıda bulunacağı ve bilimsel kazılarla daha çok örneğin açığa çıkarılabileceğinin işaretidir.

Çıkar Çatışması Beyanı

“Yozgat Müzesi’nden Bir Grup Metal Eserin Değerlendirmesi” başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Abay, N. 2021, “Roma Dönemine Bir Grup Figürlü Gemmenin İkonografik ve Stilistik Değerlendirilmesi”, *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Alanında Yenilikçi Araştırmalar*, İstanbul: 69-72.
- Berti, F. 1988, “Les Travaux de la Mission Archeologique Italienne a Iasos en 1987”, *KST*, 10/2, 1-10.
- Bilgi, Ö. 2001, “Orta Karadeniz Bölgesi Protohistorik Çağ Maden Sanatının Kökeni ve Gelişimi”, *Bulleten*, 242, 1-35.

- Crummy, N. 1979, "A Chronology of Romano-British Bone Pins", *Britannia*, 10, 157–163.
- Çetin C. 2015, "Isparta Müzesi'nden Bir Grup Takı", *Cedrus*, III, 1-30.
- Demircan H. 2009, *Malatya Müzesi'nde Yer Alan Bir Grup Urartu Tunç İğne ve Bilezikleri*. Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Diyarbakır.
- Efe, T. 2006, "Küllüoba 2005 Yılı Kazı Çalışmaları", *KST*, 28/1, 71–90.
- Fidan E. 2005, *İç Batı Anadolu Orta Tunç Çağı Öncesi Metal Eserleri*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Fidan, E. 2012, "İç Kuzeybatı Anadolu İlk Tunç Çağı Gözlü Süs İğneleri", *CollAn*, 10, 179-204.
- Garstang, J. 1953, *Prehistoric Mersin Yümük Tepe in Southern Turkey*, Oxford.
- Goldmann, H. 1956, *Excavations at Gözlükule -Tarsus II: From the Neolithic through the Bronze Age*, Princeton.
- Gökçe B.-Levent, K. E. 2021, "A Group of Jewellery from Diyarbakır Archaeological Museum", *ADerg*, XXVII, 33-56.
- Jacobsthal, P. 1956, *Greek Pins and Their Connexions with Europe and Asia*, Oxford.
- Keskin, L. 2009, *İzmir Bölgesi Maden İşçiliği: Başlangıcından M.Ö. III. Binyıl Sonuna Kadar Madeni Eser Üretimi ve Ticareti*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.
- Khamis, E. 2013, "Copper Alloy Objects", *Excavations at Zeugma*, Vol.III, Oxford University (Ed.W. Aylward) The Packard Humanities Institute Los Altos, California: 93-166.
- Koşay, H. Z.-Akok M. 1966, *Alaca Höyük Kazısı: 1940-1948 deki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor*, Ankara.
- Koroğlu, G. 2009, "Yumuktepe Höyüğü Kazılarında Ortaçağ Takıları". Eds. N. Pektaş-S. Cirtil-S. Ö. Cirtil, *13. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 16-14 Ekim 2009, İstanbul: 417-426.
- Michel, C. 2021, *Belts and Pins as Gendered Element of Clothing in Third and Second millennia Mesopotamia*, Harlow, Mary; Michel, Cécile; Quillien, Louise. *Textiles and Gender in Antiquity from the Orient to the Mediterranean*, Bloomsbury, pp.179-192, 2020, 9781350141490.hal-0308883
- Özgüç, T. 1955, "Kültepe Hafriyatı 1954 İb Katı Eserleri", *Belleten*, 19, 54-63.
- Summers, G. D. 2001, "Keykavus Kale and Associated Remains on the Kerkenes Dağ in Cappadocia, Central Turkey", *Anatolia Antiqua*, 9, 39-60.
- Yener, K. A. 2005, "Aççana Höyüğü 2004 Yılı Kazı Sonuçları", *KST*, 27/1, 37-46.
- Yıldırım, R. 1989, *Urartu İğneleri*, Ankara.
- Yiğitpaşa, D. 2016, "Arkeolojik Veriler ve Müze Buluntuları Işığında Urartu Madeni Bilezikleri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9/42, 999-1118.

Resimler



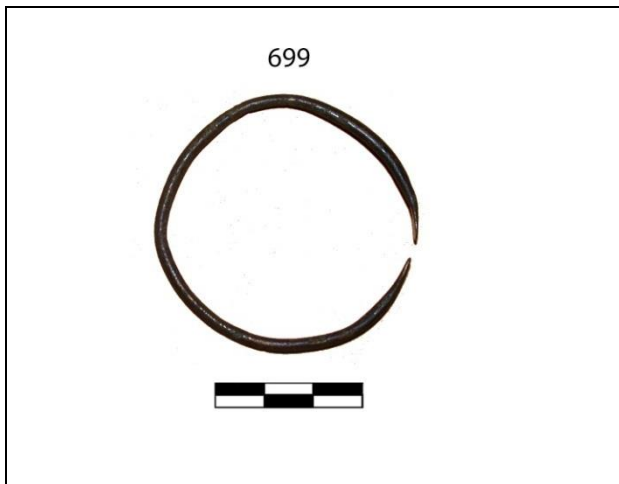
Res. 1: Env. 560 Halka biçimli ucu kapalı bilezik.



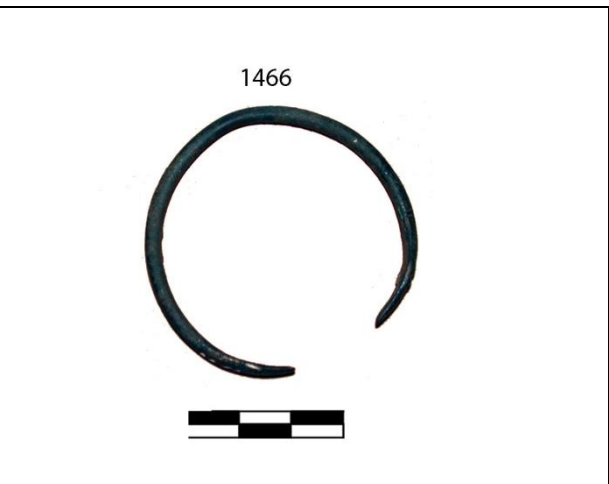
Res. 2: Env. 561 Halka biçimli ucu kapalı bilezik.



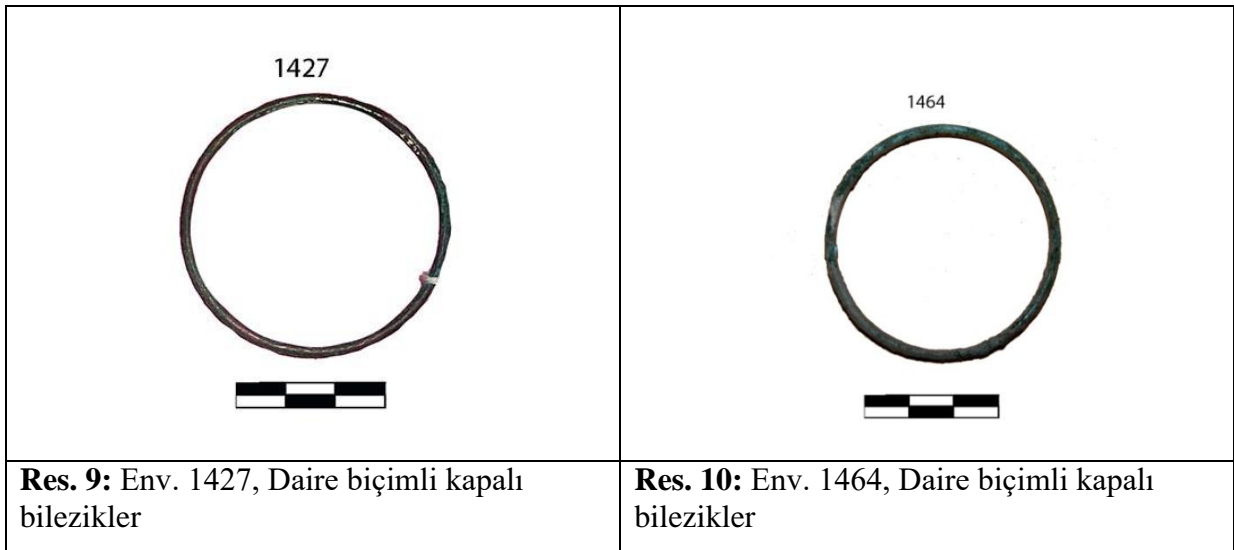
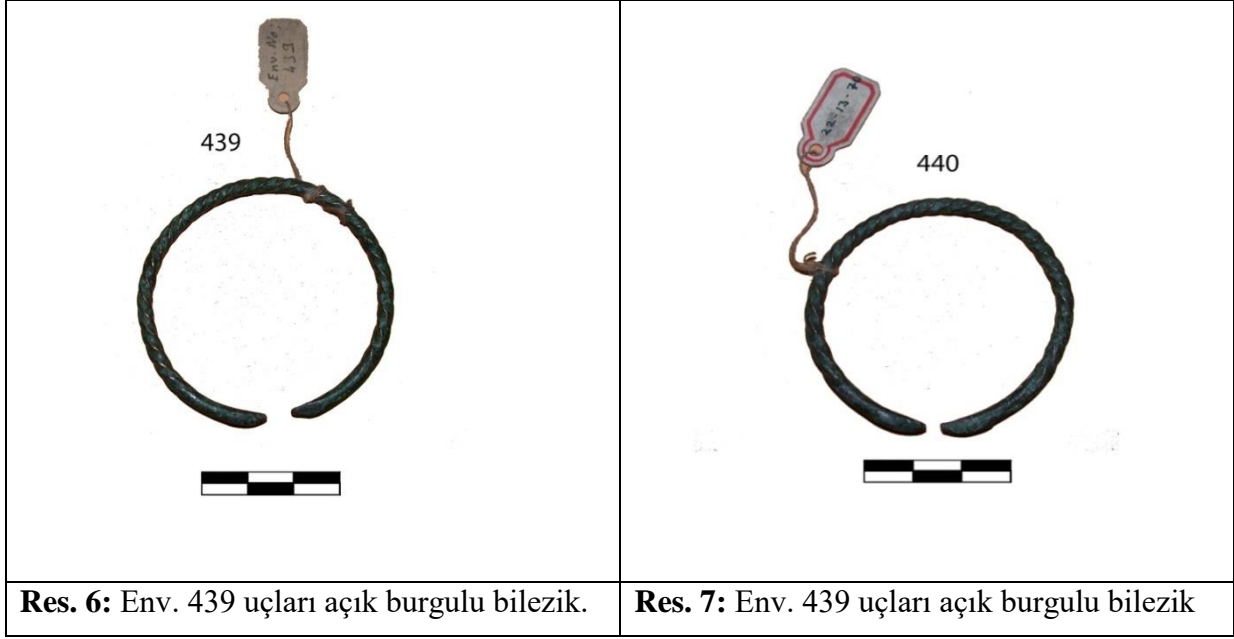
Res. 3: Env. 61 Halkası açık uçları düzleştirilmiş bilezik.

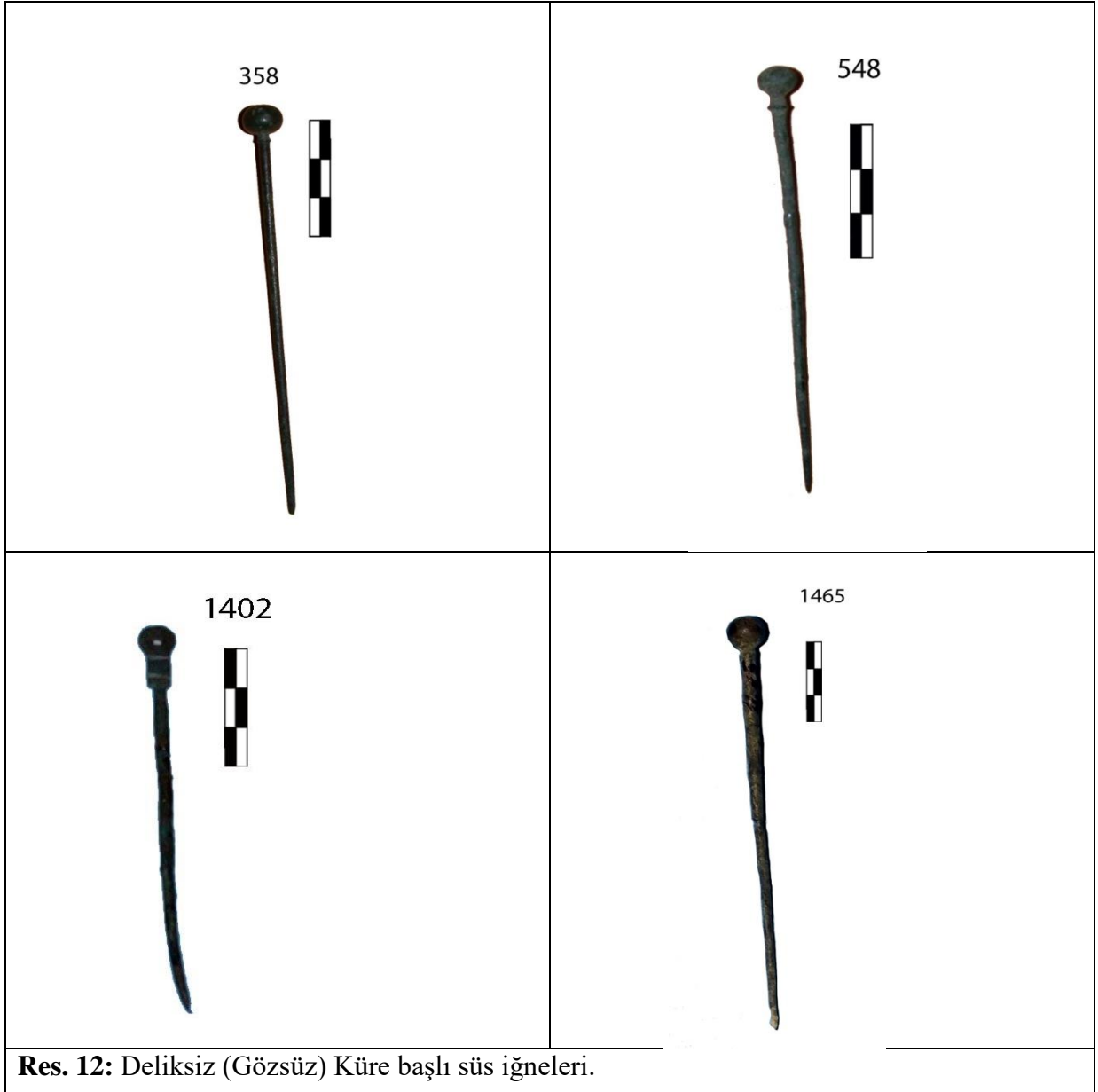


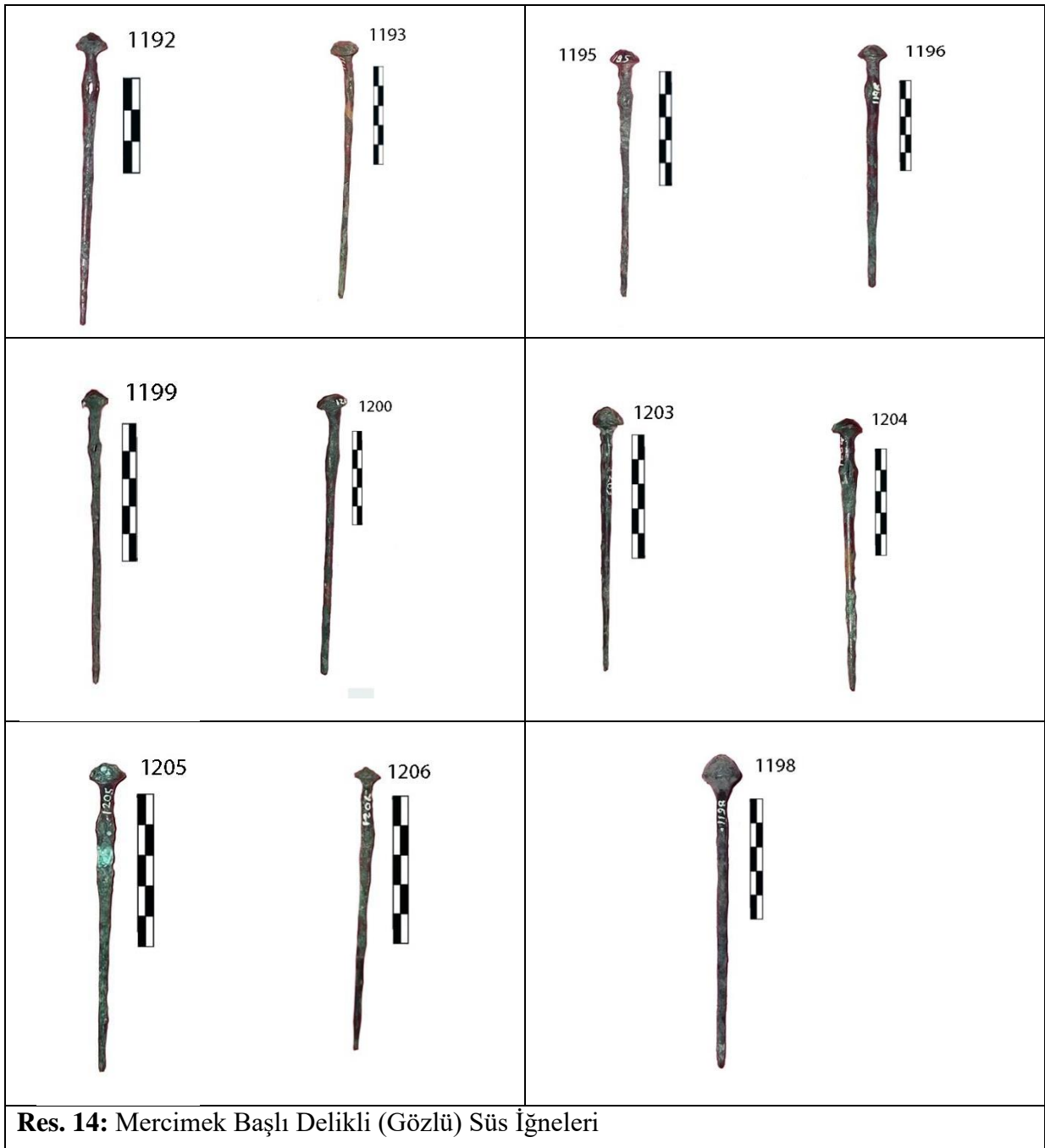
Res. 4: Env. 699 Halkası açık uçları düzleştirilmiş bilezik.

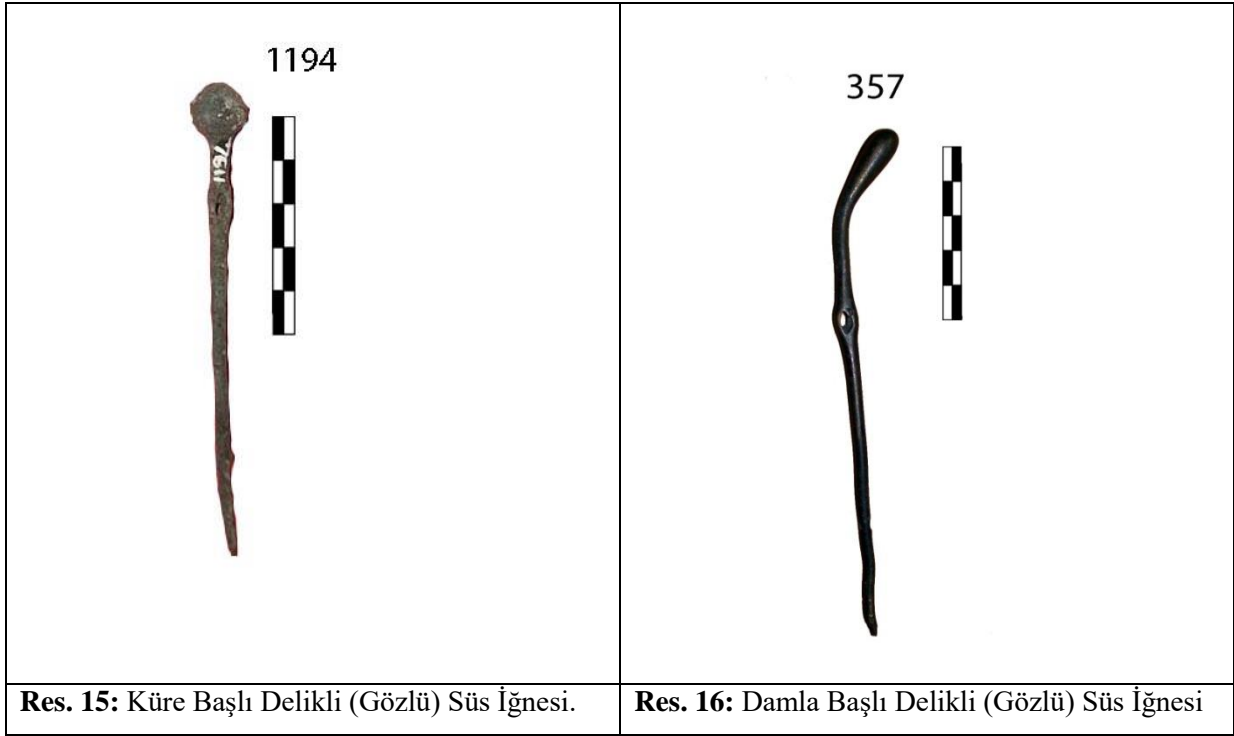


Res. 5: Env. 1466 Halkası açık uçları düzleştirilmiş bilezik.









AMİSOS / AMISOS

Cilt / Volume 7, Sayı / Issue 12 (Haziran / June 2022), ss. / pp. 22-47
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1112603



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi / Received: 05. 05. 2022
Kabul Tarihi / Accepted: 27. 06. 2022

ESKİ MISIR'DA NİL NEHRİ VE TANRI HAPİ

THE NILE RIVER AND THE GOD HAPI IN ANCIENT EGYPT

Filiz AY ŞAFAK*

Öz

Yunan nehir tanrısının adı olan "Neilos" kelimesinden gelen ve Eski Mısır yazılı kaynaklarında "Iteru" olarak geçen Nil nehri, Mısır coğrafyasının en belirgin özelliği olmasının yanı sıra dünyanın en uzun nehridir. Nehrin Mısırlıların yaşamlarının neredeyse her alanında önemli olduğu, Herodot'un "Nil Osiris'in armağanı, Mısır Nil'in armağanıdır" sözünden de anlaşılmaktadır. Nehrin Mısır toplumu için taşıdığı önemi, özellikle cenaze töreni etkinlikleri, kutlanan bayramlar ile taptıkları tanrı ve tanrıçalarda görebilmekteyiz. Bu noktada yazılı metinler ve tasvirler göre tanrı Hapi, Hapi Atur, Hnum ve Sobek ile tanrıça Heket, Satet ve Anuket'in Nil nehri ile ilişkili oldukları görülür. Bunlar içinde adına düzenlenen festivaller, söylenen ilahiler, sunulan adaklar ve tasvirler, Mısırlıların Nil Taşkını olarak tanımladıkları tanrı Hapi'nin, diğer Nil tanrılarında daha önemli konumda olduğunu gösterir. Diğer tanrılardan Hapi Atur Nil'in cennet tanrısı, Sobek üreme ve bereketlilik, tanrı Heket ise doğurganlık ve yeniden doğuşla ilgilidir. Hnum, Satet ve Anuket ise Nil taşkınıyla bağlantılı Elefantin'in üçlü tanrı grubunu oluşturmuşlardır. Eskiçağ'da Nil Nehri'nin taşma zamanlarında düzenlenen bayramlar, Mısır'da çok uzun süre benzer şekilde kutlanmaya devam ettiyse de günümüzde bu geleneğin terk edildiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Nil Nehri, Nil festivalleri, Hapi, Hapi Atur, Hnum, Sobek, Heket, Satet, Anuket.

* Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Sivas/Türkiye. E-posta: filizaysafak@gmail.com ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-8813-5588>

Abstract

The Nile river, which comes from the word "Neilos", the name of the Greek river god, and is referred to as "Iteru" in Ancient Egyptian written sources, is the longest river in the world, as well as being the most prominent feature of Egypt's geography. The fact that the river was important in almost every aspect of the lives of the Egyptians is also understood from Herodotus' saying "the Nile is the gift of Osiris, but Egypt is the gift of the Nile". We can see the importance of the river for the Egyptian society, especially in the funeral ceremonies, celebrated holidays and the gods and goddesses they worshiped. At this point, according to the written texts and descriptions, it is seen that the gods Hapi, Hapi Atur, Hnum and Sobek and the goddesses Heqet, Satet and Anuket are related to the Nile river. Among these, the festivals held in name, the hymns sung, the offerings and the depictions show that the god Hapi, whom the Egyptians defined as the Nile Flood, was more important than the other Nile gods. Among other gods, Hapi Atur is the god of the Nile's heaven, Sobek is related to reproduction and fertility, and the god Heket is related to fertility and rebirth. On the other hand, Hnum, Satet, and Anuket formed the triple god group of Elephantin associated with the Nile flood. Although the festivals held during the flooding of the Nile in Ancient Period continued to be celebrated in a similar way in Egypt for a very long time, it is seen that this tradition has been abandoned today.

Keywords: The Nile, Nile festivals, Hapi, Hapi Atur, Hnum, Sobek, Heket, Satet, Anuket.

Giriş

6670 km uzunluğu ile dünyanın en uzun nehri olan Nil Nehri,¹ Mısır'ın en belirgin coğrafi yapısı olup, ülkeyi Vadi ve Delta olarak isimlendirilen ve birbirinden farklı beşeri özelliklere sahip olan iki farklı bölgeye ayırmıştır. Bu coğrafi bölümlenme ile oluşan değişim, yaşadıkları çevreyi iyi gözlemleyen Mısırlıların kültürlerine, mitolojilerine ve dini inançlarına yansımıştır.²

Kaynağını Orta Afrika'nın göller bölgesindeki Victoria Gölü'nden alan Nil Nehri'nin³ Beyaz Nil, Mavi Nil ve Atbara Nehri olmak üzere üç kaynağı vardır.⁴ Mavi Nil ve Atbara Nehri'nin her yıl muson yağmurları nedeniyle artan su seviyesi; Haziran ayının sonunda Nil Nehri'nin debisinde artışa neden olmuş ve nehrin Eylül ayı sonuna kadar Mısır topraklarındaki yolculuğunda taşkınlar yoluyla doğu ve batı kenarlarında tarıma elverişli taşkın ovaları meydana getirmiştir.⁵ Ekim ayında ise nehrin su seviyesindeki azalma sonucunda ortaya çıkan verimli topraklarda ekim işlemlerine başlandığı yazılı belgelerden bilinmektedir.⁶ Dolayısıyla Mısır'da tarımsal faaliyetler Nil'in taşma zamanlarına göre düzenlenmekte ve Mısır halkının gıda ihtiyacının önemli bir kısmı karşılanabilmekteydi.⁷ Buna karşın Nil Nehri'nin 6-9 m arasında yükselmesi yararlıyken, daha fazla ya da az yükselmesi tarımsal faaliyetleri olumsuz etkileyip kıtlığa sebep olabilmekteydi.⁸ Nil Nehri'nin Akdeniz'e dökülmeden önce oluşturduğu delta, Kahire şehri ile Akdeniz arasında yer almaktadır. Delta doğu-batı yönünde 270 km, kuzey-güney yönünde ise 160 km genişliğe sahiptir. Erken dönemlerden günümüze kadar önemli bir tarım alanı olmasının yanında, sığır

¹ Yiğit 2019, 13.

² Brewer-Teeter 2011, 31.

³ Yiğit 2019, 13-14.

⁴ Brewer-Teeter 2011, 26-27; Van de Mieroop 2019, 8.

⁵ Schlögl 2019, 8.

⁶ Gates 2015, 124-125.

⁷ Van de Mieroop 2019, 8.

⁸ Gates 2015, 125. Nil'in taşması yılın en önemli olayı sayılırken hem çekilen bentlerle taşkınlardan korunmayı, hem de taşkın suyunu büyük havuzlar inşa ederek biriktirmeyi ve suları bölmek için de kanallar açmayı gerektirmiştir (Schlögl 2019, 8).

ve koyunlar için otlak olarak da kullanılmıştır. Delta oluşumu günümüzde de nehrin iki kolu tarafından devam ettirilmektedir.⁹

Mısır'da tarımsal yaşamın devamlılığı tamamen Nil Nehri'ne bağımlı olup, toplum nehrin gücünü yaklaşık 3000 yıl boyunca tarımsal, sosyal ve dini amaçlı olarak kullanmış; sanat, yazı ve politika alanlarında da nehrin etkisi görülmüştür. Örneğin Eski Mısırlıların dini hayatlarında en erken kùltten ikisi, güneş ve doğaydı. Tarımcı bir toplum olarak, toprakların verimli olması Nil taşkınlarına, bol bir hasat ise güneşe bağılıydı.¹⁰ Nehir yalnızca yıllık taşkınların mucizesini getirmekle kalmamış; nehrin oluşturduğu vadinin de tarımsal açıdan oldukça faydalı olduğunu kanıtlamıştır.¹¹ Bu durum Nil Nehri'nin, tanrıların kutsal bir hediyesi olarak görülmesini de beraberinde getirmiştir.¹²

"Nil" kelimesi, bir Yunan nehir tanrısının adı olan Yunanca "Neilos"¹³ kelimesinden gelir.¹⁴ Ancak Mısırlılar nehre basitçe Eski Mısır yazılı kaynaklarında nehir anlamına gelen "Iteru" adını vermişlerdir.¹⁵ Nehir, Mısırlıların dünyasında tek nehir olması nedeniyle özel bir isimle adlandırılmamıştır.¹⁶ "Nil Osiris'in armağanı, Mısır Nil'in armağanıdır" şeklinde yazan Herodot, nehrin Mısır için olan önemini kısa ve öz olarak anlatırken Mısır ile Mısırlıların hikayesinin Nil Nehri'nden bağımsız olarak ele alınamayacağını da belirtmiştir.¹⁷ Osiris insanlara tarımın ayrıntılarını öğretmiş; kanal ve sulama arklarının sistemini planlayarak suyun eşit dağılımı için yasalar belirlemiştir. Ayrıca insanların Nil'in kutsal sayılan suyunu kullanması için emirler vermiş ve Nilometreyi¹⁸ geliştirmiştir.¹⁹

Nil Nehrine, Mısır'da bir tanrı gibi tapınılmış; nehrin Mısır ritüelleri ve mitolojisinde farklı bir yerde olduğu görülmüştür. İki Nil mitosunda tanrı Aton, biri yeraltı dünyasında olup yeryüzüne çıkarılan, diğeri gökte olan iki Nil yaratmıştır.²⁰ Nil'in yıllık kabarma ve çekilme dönemleri, Osiris'in Nil'de boğularak ölmesi, daha sonra İsis ve Neftis tarafından diriltilmesi biçiminde mitolaştırılmıştır.²¹ Selin dördüncü ayında, Nil'in çekildiği ve ekinlerin filizlenmeye başladığı 12. günden 30. güne kadar olan ve tanrının öldükten sonra ölümler dünyasının hükümdarı olarak yeniden doğuşunun kutlandığı Osiris Festivali, dirilişin güçlü bir sembolüydü. Festivalde tanrının heykeli tapınağından alınıp çöldeki mezarına götürülür; daha sonra tekrar tapınağına getirilirdi.²²

Hatşepşut'un hükümdarlığı ile başlayan Opet Festivali ise kralın gücünü kanıtlamak amacıyla her yıl Tebes'te kutlanırdı. Festivalde Teb üçlüsünün²³ (Amon, Mut ve Khonsu)

⁹ Bard 2007, 54; Tristant-Midant-Reynes 2011, 45.

¹⁰ Gad 2008, 86.

¹¹ Wilkinson 2010, 31.

¹² Yıldırım 2019a, 12.

¹³ "Neilos" kelimesi ilk olarak Hesiod'ta görünür; ama kökeni bilinmez (Moret 1996, 28).

¹⁴ Christensen 2009, 8.

¹⁵ Brewer-Teeter 2011, 30; Christensen 2009, 8; Gad 2008, 87; Quirke 2015, 13; Wilkinson 2010, 34; Yıldırım 2019a, 12.

¹⁶ Wilkinson 2010, 34; Yıldırım 2019a, 12.

¹⁷ Jones, 1995, 9; Moret 1996, 27-28; Rice 2003, 9.

¹⁸ Nil Nehri'nin taşkınlarının seviyesini ve berraklığını ölçen katmanlara, basit taşlara veya diğeri yüzeylere ilişkin kayıtlardır (Brewer-Teeter 2011, xxi, 28; Hall 2017, 45; Pinch 2019, 284).

¹⁹ Hall 2017, 43, 45.

²⁰ Hooke 1995, 68, 78. Bu durumdan Akhenaton'un Güneş tanrısına İlahisi'nde söz edilmektedir (Foster 2001, 105, ix).

²¹ Hooke 1995, 79.

²² Teeter 2011, 58; Van de Mieroop 2019, 116-117..

²³ İlahi üçlüler şeması (aslen aynı şehirden, daha sonra da farklı coğrafi konumlardan gelen üç tanrının birliktelikleri) eski Mısır'ın en sık görülen tanrı grubudur. Bir üçlünün oluşumu, doğrudan doğruya tanrıların belirli bir bölgenin çeşitli kùltleri ya da farklı bölgelerin hizmetleri arasında bir bağlantı kurmaya yönelik amaç ve ilgisinden kaynaklanmıştır. Mısır üçlüsü aile ile ilişkili üç tanrıyı temsil eder: baş tanrı, oğlu ve ana tanrıça.

kutsal kayıklarının nehirde yapılan geçit törenini kralın kendi kayığı da izler, Luksor Tapınağı'nda kralın *ka'sı*²⁴ tanrı Amon ile birleşerek bir yıllığına yenilenirdi.²⁵

Mısırlılar, Nil'in yıllık taşkınının Sopdet (Sirius) yıldızının yükselişinden kısa bir süre sonra ortaya çıktığını gözlemlemişlerdir. *Sopdet'in Yükselişi* olarak bilinen bu olay, İsis'in²⁶ ruhunun yükselişini simgeliyor, İsis'in eşi Osiris²⁷ için döktüğü gözyaşları, nehrin yıllık taşmasına neden oluyordu. Nil'in ve Sopdet'in yükselişi, Mısır'daki en büyük ve en önemli festivallerden biri olup, *Wepet Renpet* adlı Mısır yeni yılının başlangıcına işaret ederdi. Nil'in en yüksek seviyesine ulaştığı Haziran ayında kutlanan festivalde İsis onurlandırılırdı.²⁸

Nil Nehri, eski Mısırlıların inancına göre yaşam ve ölüm arasındaki merkezdi. Olasılıkla yeraltı dünyasının her gün güneşin öldüğü batıda yer aldığına inandıkları için ölümlerini Nil Nehri'nin batı yakasına²⁹ gömmüşlerdir.³⁰ Mısır toplumu, Nil'in batı yakasındaki uçurumların, ölenlerin yaşadığı ve nekropolün koruyucu tanrıçası Hathor'un koruduğu geniş yeraltı alemlerine ev sahipliği yaptığına inanıyordu. Yalnızca Tebes'te kutlanan Vadi Festivali de Osiris'in festivalleri gibi cenaze inançlarıyla yakından ilişkiliydi. Festival kralın önderliğinde, yerel halk ve rahiplerin eşliğinde Nil'in doğu yakasında başlıyor,³¹ rahipler tarafından yapılan arınma törenlerinde kişiler ve tapınaklar su ile temizlenip, tütsü ile dezenfekte ediliyordu.³² Arınma törenlerinin ardından rahipler, tanrı heykeli ve merhum kraliyet ailesini tasvir eden heykelleri tapınaktan Nil'e taşıyarak geçit töreni yapılıyordu.³³

Mısır'da doğudan batıya geçiş, yaşamdan ölümler diyarına geçişi simgelerdi.³⁴ Bu nedenle ölü gömme ritüellerinde ilk eylem, ölen kişinin yaşayanların ülkesi olan Nil'in

Üçlü oluşumlar Mısır tarihinde nispeten geç bir fenomen olmasına ve Mısır metinlerinde 'üçlü' kelimesi nadiren geçmesine karşın, tanrısal üçlüler aslında Mısır'da çok yaygındı: Osiris, İsis ve Horus (Abidos); Ptah, Sekhmet ve Nefertum (Memfis); Amun, Mut ve Konsu (Karnak); Hnum, Satet ve Anuket (Elefantin); Khepri-Re-Atum (Heliópolis); Ptah-Sokaris-Osiris (Memfis); Hathor, Horus ve Ihy (Dendera); Horus, Hathor ve Harsomtut (Edfu) daha iyi bilinenlerden bazılarıdır (Sales 2012, 115, 117, 120).

²⁴ İnsan biçiminde resmedilen, ölümden sonra yiyecek ve ikramlara gereksinim duyan ruhun bir bölümüdür (Brewer-Teeter 2011, xx).

²⁵ Brewer-Teeter 2011, 114. Günümüzde Opet Festivali'nin bir taklidi olarak Muhammed Şeyh Ebu Haccac için düzenlenen festivalde Luksor tapınağı etrafında kayıklarla geçit törenleri ve kutlamalar yapılmaktadır (Brewer-Teeter 2011, 122).

²⁶ İsis (Auset, Aset, Ast), Osiris'in eşi ve kız kardeşi, Nebet-Het ve Set'in kardeşidir. Büyünün Hanımı ve Çocukların Koruyucusu İsis, adının anlamı olan bir taht veya koltuk şeklindeki tacı ile tanınır. Osiris'e oğlu Anpu'nun yardımıyla sonsuz yaşam veren İsis, Eski Mısır'daki en önemli tanrıça olmasının yanı sıra ölümlerin dört koruyucu tanrısından biridir (Ruiz 2001, 110).

²⁷ Osiris (Ausar, Asar, Wsir), başlangıçta toprak ve bitki tanrısı olup, Ölülerin ve Dirilişin Tanrısı olarak yeniden doğmuştur. Osiris'in oğlu Anpu, İsis'e mumyalama sanatını öğretmiş; bu bilgi ve beceriyle Osiris yeniden dirilmiştir. Yeniden doğuş döngüsünün kişileştirilmesi olan Osiris, Yeraltı Dünyasının yargıç, hükümdarı ve ölümler diyarı Amenti'nin Efendisidir. Osiris ayrıca farklı renklerde insan formunda tasvir edilmiştir: siyah, cenaze çağrışımlarını sembolize eder; beyaz onun mumyalanmış halidir; yeşil, bize bolluk ve bitki örtüsü tanrısı olarak orijinal statüsünü hatırlatırken onun yenileyici gücünü, yeniden doğuşunu tasvir ederdi. Osiris'in adı "Tahtı Gören" anlamına gelip; kült merkezi Abedju (Abidos) ve Djedu veya Per Ausar'da (Busiris) bulunuyordu (Ruiz 2001, 110).

²⁸ Ruiz 2001, 157.

²⁹ Nil'in doğusunda birçok mezarlık bulunsa da, teorik olarak tüm ölümler "Güzel Batı'ya" gömülmüş ve "onurluların (ölülerin) ayrıldığı güzel yollara" Batı'ya doğru yola çıkmışlardır. Eski Krallık Dönemi yazıtlarına göre "Batılılar" ifadesi, hem o zamanlar hem de daha sonra, ölümler için kullanılan bir tanımdır (Jaroslav 1952, 80; Brewer-Teeter 2011, 186).

³⁰ Gad 2008, 89.

³¹ Teeter 2011, 66-67.

³² Petrie 1906, 72.

³³ Teeter 2011, 66-67.

³⁴ Teeter 2011, 67.

doğusundan ölümlerin meskeni olan Nil'in batısına taşınmasıydı.³⁵ Ruhun mezarda ve mezarlıkta varlığını sürdürmesi inancı ile ölen kişinin mezardan çıkıp yaşamla yeniden bağlantısını sağlayabilen ruhu olan *ba*'sı, mezarlık tanrıçası tarafından sağlanan yiyecek ve içecekler ihtiyacı duyuyordu ki tasvirlerde tanrıça içki dökerken ve bir tepsi yiyecek taşıırken görülmektedir. Bu inanç doğrultusunda mezarlara ölen kişiler için su, şarap ve belki diğer sıvılarla dolu kaplar, tahıl kapları, yiyecekler bırakılırdı.³⁶ Benzer durum ölen kişinin *ka* ruhu için de geçerliydi.³⁷ Yapılan birçok ritüel, dans, duaların okunması ve yiyeceklerin sunulmasından sonra, mezar odası tuğlayla kapatılıp mühürlenir; kuyu molozla doldurulurdu. Tören bittikten sonra, Nil'e doğru olan yaşayanlar diyarına geçilir; kırk gün sonra ölen kişinin anısına tekrar geri dönülebilirdi. Daha sonra yaşayanlar her yıl kutsanmış ölümleri ziyaret etmek için Vadi'ye gelirdi.³⁸

Nehir temelli toplumlarda en uygun ulaşım aracı olan tekneler, tamamen işlevsel rollerini aşan mistik öneme sahip oldukları için de önemliydi.³⁹ Bu nedenle, teknelerin Eski Mısırlıların yaşamlarında baskın durumda olması, zihinsel süreçlerini ve dini düşüncelerini derinden etkilemesi şaşırtıcı değildir.⁴⁰ Örneğin ölen kişilerin akrabaları, ruhu öbür dünyada taşımak için mezarlara genellikle küçük tekneler bırakmışlardır.⁴¹ Ayrıca ölen kişilerin mumyalarını Nil'de taşımak, Abidos'a veya diğer kutsal yerlere götürmek için kullanılan törensel amaçlı tekneler olduğu da görülmektedir.⁴² Bunlardan Eski Krallık Dönemi'nde papirüs demetlerinden yapılmış büyük boyutlu çift uçlu papirüs tekneler, törensel ve dini amaçlı olarak, ölen kişilerin mezar eşyalarını nehirden nekropollere taşımak için kullanılmıştır.⁴³ Orta Krallık Dönemi'nde bir tekne modelinde ölen kişinin mumyası bir gölgelik altında yatar pozisyonda tasvir edilmiştir. Yeni Krallık Dönemi'nde de Orta Krallık Dönemi örnekleriyle benzer özellikler yansıtan bu teknelerin ortasında bir gölgeliğin altında ölen kişi ve heykelinin taşındığı, bunların diğer teknelere göre daha gösterişli, süslü oldukları ve başka bir tekne tarafından çekildiği görülmektedir.⁴⁴ Yeni Krallık Dönemi metinlerinde tekneye Osiris'in kutsal teknesi olan *neshmet barque* denirdi ki⁴⁵ ölen soylu kişi çiçeklerle donatılmış olan bu tekneyle Nil Nehri'nden taşınır, tekneyi içinde akraba, yakın arkadaşları, şarkıcı ve müzisyen kadınlar ile hizmetkarlarının olduğu diğer kayıklar izlerdi.⁴⁶ Tebes'te Mezar 347'de tabutu taşıyan tekneyi *neshmet* olarak gösteren bir yazı vardır. Bu metinde de nehrin batı yakasına geçmek, yalnızca erdemlilere tanınan bir güvenlik ve ilahi varlığa geçiş alanı olarak yorumlanmıştır. Bir tören teknesinin kullanımıyla birlikte bu "kutsal açıklama",

³⁵ Teeter 2011, 147.

³⁶ *Ba*, insan başlı bir kuş olarak tasvir edilen, bedenden ayrı ruhtur. Bu görüş mezarlarda sıkça görülen, insan başlı, sessizce ileri geri uçan beyaz baykuşlardan doğmuştur. Tasvirlerde kuş, mumyanın üzerinde dinleniyor ya da ona yeniden girmeye çalışırken gösterilmiştir (Petrie 1906, 9, 12-13; Wilfong 2013, 26-27, 52, fig. 36, 103-104). Mısır'ın Ölümler Kitabı'ndaki görüntüler de *ba*'nın mezara girip çıktığını göstermiş; böylece onun hareketliliği vurgulanmıştır (Wilfong 2013, 26-27, fig. 36).

³⁷ Brewer-Teeter 2001, xx, 186.

³⁸ Teeter 2011, 147.

³⁹ Rice 2003, 47-48.

⁴⁰ Mısırlılar balık tutma, avcılık, seyahat, ulaşım, eğlence için de çok amaçlı tekneler üretmiş; bu durum teknelerin Mısır'ın ekonomik, politik ve dini ya da ideolojik yaşamında önemli bir yer tuttuğunu göstermiştir (Jones 1995, 9, 27).

⁴¹ Gad 2008, 89.

⁴² Törensel amaçlı bu teknelerin yanı sıra, ölenlerin öbür dünyaya yolculuklarında ihtiyaç duyacağına inandıkları tekneler; seyahat, navlun, avcılık veya zevk amaçlı kullanılan tekneler ve ölen kralın gündüzleri gökyüzünü, geceleri de yeraltı dünyasını geçmesi için kullanılan sihirli tekneler de vardır (Jones 1995, 27).

⁴³ Gilbert 2008, 8, 30; Jones 1995, 43.

⁴⁴ Jones 1995, 48.

⁴⁵ Assmann 2005, 304; Teeter 2011, 138.

⁴⁶ Assmann 2005, 304; Tebes'te ölen kişinin şenlikle Nil Nehri'nden geçirilmesinin ayrıntılı anlatımı için bkz. Le Page-Renouf 2016, 92-93.

Batı'ya geçişin, cesedin yalnızca bir yerden başka bir yere fiziksel olarak aktarılmasından ziyade, nehir kıyısında bir tören alayı şeklinde olduğunu gösterir.⁴⁷

Mısır'da Nil'in tarlaları gençleştirdiği gibi, yıllık yükselişiyle de kendini gençleştirdiğine inanılıyordu. Nil'in taşması, bir döngü içinde kendi içine geri dönen, böylece tekrarlamayı ve yenilenmeyi mümkün kılan döngüsel zamanın merkezi sembolüydü. Bu nedenle su, libasyon sunularının en önemlisidir. Burada Nil selinin kaynakları olan mağaralardan gelen suyun ölüleri tanrılara bağlayan sosyalleştirici ve zamanın geriye doğru akmasını sağlayan gençleştirici etkisi olup; kutsal güçlerin suda olduğu açıktır.⁴⁸

Mısır inancında, Birinci Çağlayan bölgesi olan Elefantin, Nil'in ölümler diyarından çıktığı yerdirdi. Bu durum Osiris için yazılmış bir libasyon metninde: *“Bacağımdan, Nil taşkınlarının fişkırdığı kaynak mağaradan çıkıp teninize gelen “Yaşamın Tekrarlayıcısı” su ile Majestelerini arındırıyorum ki, Majesteleri gençleşsin”* şeklinde anlatılmıştır. Efsaneye göre, yıllık su baskını, katili Set tarafından Osiris'in bacağından açılan bir yaradan dökülüyordu. Bu sol bacak Elefantin ile bağlantılı olup, burası, Osiris'ten fişkıran, Mısır'ı sular altında bırakan ve tüm yaşam araçlarını ortaya çıkaran yaşam sularının çıktığı yerdirdi. Öldürülen tanrının vücudundan akan taşkın suyu, hem ona hem de onunla eşit olan tüm ölümlere yaşamı geri getirmeyi mümkün kılırdı. Tanrının yarısından akan sular, topraktaki tüm canlıları doğuran ve besleyen gerçek bir yaşam iksiriydi. Bu nedenle özellikle sel suları ile selin başlangıcında ölümlerin diriltilmesi için libasyon ayinleri yapılmıştır. Tapınak ve mezarlardaki birçok tasvirde de bir libasyon kabından akan su, “yaşam” hiyerogliflerinden oluşan bir zincir şeklinde gösterilmiştir.⁴⁹

Arındırıcı ve canlandırıcı özellikte olduğu düşünülen ve çeşitli dini törenlerde kullanılan Nil'in suları genellikle tüm yıl boyunca kutsal kabul edilmiştir. Kutsal suyun depolandığı Serapis vazoları olarak adlandırılan özel vazolar da, yavaş yavaş bağımsız bir ibadet nesnesi veya bağımsız bir tanrı haline gelmiştir. Yeni tasavvur edilen Ptolemaios tanrısı Serapis nedeniyle Tanrı Osiris etkisini kaybetmiş; fakat dini hayatta tamamen kaybolmamıştır.

Herodot da Nil'de boğulan veya timsahlar tarafından yenilenlerin cesetlerine özel bir statü verilerek bunların kutsal kabul edildiklerini, ölümlere yalnızca Nil rahiplerinin dokunma hakkının olduğunu aktarmaktadır.⁵⁰

Nil Nehri ile ilgili yukarıda sözünü ettiğimiz inançların yanı sıra evrenin oluşumunda suyun yerine de değinmek gerekir. Evrenin yaratılışında “yoktan var eden” ilk tanrının yaratılmasından sonra ilk aşamada hayat için vazgeçilmez konumda olan su, yaratılışın devam etmesi için yeterli gelmiş; daha sonraki süreçte yeni tanrılar yaratılmıştır. Bu tanrı ve tanrıçalardan Nun ve Naunet, yaratılışa kaynaklık eden suları temsil eder.⁵¹ Genel olarak hava tanrısı Şu ve gök tanrısı Nut'ta olduğu gibi coğrafi ya da nehir, dağ, kent ve mülk gibi alanları temsil eden tanrı ve tanrıçaların da “kozmetik” adı verilen grupta oldukları ve form olarak insan biçimli tasvir edildikleri görülmektedir.⁵² Çalışmamızın bu kısmında Eski Mısır toplumunun nehirle ilişkili olan tanrı ve tanrıçalarına yer verilecektir.

⁴⁷ Assmann 2005, 304-305.

⁴⁸ Assman 2005, 359, 361.

⁴⁹ Assmann 2005, 361-362; Prell 2009, 226-227.

⁵⁰ Prell 2009, 226-227.

⁵¹ Yıldırım 2019b, 242-243. Yaratılışla ilgili dört teoloji ve özellikle Memfis Teolojisi için bkz. Yıldırım 2019b, 239-263.

⁵² Wilkinson 2016, 26.

Tanrı Hapi⁵³

"Nil'in Oğlu" olarak da bilinen Hapi,⁵⁴ Mısırlılar tarafından öncelikle Nil'in taşması olarak tanımlanmıştır.⁵⁵ Mısırlıların taşkını "Hapi'nin gelişi" şeklinde ifade etmesi de, tanrının Nil Taşkını olduğunu açıkça göstermektedir. Hapi, taşkın ile bereket arasındaki dengeyi sağlayan bir tanrıydı.⁵⁶ Mısır'ın diğer ana tanrılarından aksine, Hapi'nin tapınma için belirli bir şehir ya da kült merkezine sahip olmadığı ve onun için tapınaklar yapılmadığı söylene de,⁵⁷ tanrıya Nil'in özellikle düzensiz olduğu (Cebelü'l-Silsile gibi) ve varsayılan kaynağına yakın bölgelerde (Asvan civarı) özel olarak tapınıldığına ve Asvan civarında bir mağarada yaşadığına inanılırdı.⁵⁸ Fakat Hapi, kendi kült merkezlerinin dışında da yaygın bir biçimde kutsal sayılır; tasvirleri sıklıkla diğer tanrıların tapınaklarında görülürdü. Hapi'nin önemi, 1089 keçinin ona nasıl kurban edildiğini anlatan bir metinden de anlaşılmaktadır.⁵⁹

Hapi, genel olarak Nil'in ilahi gücünü temsil eden bir tanrıydı. Hayat veren ve yaratıcı özelliklerinden dolayı yaratıcı tanrı, "tanrıların babası" denilen tanrı,⁶⁰ tanrıların koruyucusu ve efendisiydi. Tanrılara tapınaklarında sunulan adakları sağlıyor, böylece insanları besliyor ve ilahi düzeni destekliyordu.⁶¹ Nitekim Nil selleri, ülke sakinlerinin refahına, onların başlıca mallarına, sürülere, ağaçlara ve tanrılara getirilen adaklara bağlıydı. Mısırlıların tanrısından istediklerinin güzel bir örneği, Kral IV. Ramses'in tanrı için yaptığı tüm dindar eylemlerin bir ödülü olarak Osiris'ten talep ettiği iyilikler metninde şöyle geçer:

*"Tohumumu bu ülkede sonsuza dek kral olacak şekilde tanıtacağım. Ve her gün beni memnun edeceksin, sana ne söylersem söyleyeyim sesimi dinleyeceksin; tanrı ve tanrıçaların sana sunduklarını, Kuzey ve Güney'in efendilerinin adaklarını sunmak için, kutsal boğaları, toprağınzdaki bütün insanları, sığırlarını ve ağaçları korumak için bana çok yüksek Nil selleri vereceksin".*⁶²

Hapi'ye şefkatli tanrı ve evrende dengeyi sürdüren tanrı olarak da başvurulurdu.⁶³ Ayrıca "Balıkların ve kuşların efendisi" olarak da tanımlanan tanrının özünde sayısız timsah ve kurbağa tanrı vardı.⁶⁴ Hapi, yeşil ya da mavi renkli⁶⁵, kısa bir kuşak ya da peştamal takan,

⁵³ Hapi, Horus'un aynı isimde olan oğlu Hapy (Hapi) ile karıştırılmamalıdır (Ions 1988, 108; Wilkinson 2016, 106). Horus'un oğlu olan ve kanopik kaplara konulan akciğerlerin koruyucu tanrısı Hapi için bkz. Brewer-Teeter 2011, 181; Foster 2001, 190; Wilkinson 2016, 88.

⁵⁴ Ruiz 2001, 9.

⁵⁵ Ardolino 2009, 30; Foughi-Javadi 2017, 72, 74; Gates 2015, 125; Hart 2005, 61; Pinch 2019, 202; Silverman 1991, 34; Wilkinson 2016, 106.

⁵⁶ Wilkinson 2016, 106.

⁵⁷ Foster 2001, 108; Hart 2005, 61.

⁵⁸ Hapi'nin Birinci Çağlayan'da Bigeh Adası'nda yaşadığı belirtilmektedir (Ions 1988, 106). Roma Dönemi yazılı belgelerinde Nil kültü ve onunla ilişkili bir tapınakla ilgili olarak adının tam anlamı belirsiz olmasına karşın 50'den fazla bölgenin ismi Nilopolis'tir. Bu metinlerin hiçbiri tercüme edilememiş; Nil tapınakları arkeolojik olarak kaydedilememiştir. Fakat en geniş anlamda, ülkenin her yerinde bulunan diğer tanrıların tapınaklarının, Hapi'nin tapınağı olarak kabul edilebileceği önerilmiştir (Petrie 1906, 57; Prell 2009, 234-235).

⁵⁹ Wilkinson 2016, 108.

⁶⁰ Hapi'nin, yaşamın kaynağı ve döngüsel ritminden dolayı, kozmik düzenin bir tezahürü olduğu için yaratıcı tanrı olarak anıldığı belirtilmektedir (Wilkinson 2016, 106).

⁶¹ Ions 1988, 106.

⁶² Jaroslav 1952, 53-54.

⁶³ Wilkinson 2016, 106.

⁶⁴ Hart 2005, 61.

⁶⁵ Mavi renk, Nil Nehri'ni ve doğüstü kavramları ifade ediyordu. Eski Mısırlıların yaşamları üzerindeki en etkili doğal unsurlar, gökyüzü ve Nil Nehri'dir. Nil Nehri, eski Mısır halkının yaşam kaynağı ve tarımsal refahında önemli bir faktör olduğu için mavi renk, Nil Nehri'nin su baskını ve doğüstülüğünü gösterir (Foughi-Javadi 2017, 75, 79).

uzun saçlı⁶⁶ şişkin göbekli, sarkık kadın göğüslü,⁶⁷ sakallı bir erkek olarak tasvir edilen (Res. 1)⁶⁸ bir tanrıdır.⁶⁹ Bu tasvir şekli Nil'in Mısır'a getirdiği doğurganlığı, bereketi ve verimliliği simgelemektedir.⁷⁰ Hapi'nin bazı tasvirlerinde, vücudunda su dalgaları şeklindeki çizgiler de görülebilmektedir.⁷¹

Hapi, çiçekler, kümes hayvanları, balık, sebze ve meyvelerin yanı sıra yılların sembolü olan palmye yapraklarını tutarken de gösterilmiştir.⁷² Eski Krallık Dönemi 5. Hanedanlıkta Sahure'nin mezar tapınağının duvarlarının alt kısımlarında adak ya da erzak taşıyan Hapi ve diğer bereket figürlerine rastlanmıştır.⁷³ Hapi, sık sık yüklü sunu masalarıyla ya da bir vazodan su dökerken tasvir edilmiş; bazen de Aşağı ve Yukarı Nil'i temsil eden kamış ve papirüs bitkileri veya iki vazo tutarken gösterilmiştir.⁷⁴ Orta Krallık Dönemi'nde 'bitkiler getiren nehrin efendisi' şeklinde tanımlanan⁷⁵ tanrı Hapi'nin üstü dolu adak tepsileri taşıması, taşma sonrası nehir suyunun getirdiği alüvyon ve bereketin işaretidir.⁷⁶ Yeni Krallık Dönemi'nde Karnak'taki Amun-Ra tapınağında Hatşepsut ve III. Tutmosis'in Kızıl Şapeli'nde diz çökmüş Nil sel figürleri (Hapi) olarak tasvir edilen Kuzey ve Güney eyaletler, bol miktarda su, yiyecek sunuları, güç ve yaşam getirmektedir (Res.2).⁷⁷

Mısırlılar ülkelerini Güney ve Kuzey olarak ikiye böldüklerinde nehri de bölmüş; böylece Güney Nil ve Kuzey Nil'in tanrısı ortaya çıkmıştır. Güney Nil tanrısının (*Hap-Meht*) başının üzerinde bir kamış demeti, Kuzey Nil tanrısında (*Hap-Reset*) ise papirüs kümesi vardır. Hapi'nin bu iki tasviri tek bir şekilde gösterilmek istenildiğinde ise tanrı elinde papirüsü ve kamış bitkilerini veya iki vazoyu tutmaktadır.⁷⁸ Orta Krallık Dönemi'nde 11. Hanedan I. Sesostri'sin taht kabartmasında Hapi, güçlü uzuvları ve sarkık göğüsleri olan Güney ve Kuzey Nil tanrıları şeklinde tasvir edilmiştir.⁷⁹ Yeni Krallık Dönemi 19. Hanedana

⁶⁶ Wilkinson 2016, 107.

⁶⁷ Silverman 1991, 34; Gad 2008, 87. Vücudu ve başı su aygırı şeklinde, doğurgan bir kadının memeleri, aslanın pençeleri ve timsahın kuyruğu ile betimlenen, kötülüğe karşı koruyucu bir tanrıça olan Taweret'in (Tweret, Taurt, Thoeris) dolgun memeleri ve karnının hamile bir kadın yerine tanrı Hapi'nin sellerini simgelediği düşünülmektedir. Yeni Krallık Dönemi'nde "Saf Su Kadın Efendisi" olan Taweret'in ölüleri temizlemesi, canlandırması ve beslemesi ile Nil'in her yıl taşarak Mısır topraklarına yaptıkları arasında benzerlik görülmüştür (Pinch 2019, 213, 314).

⁶⁸ Quirke 2015, 13.

⁶⁹ Nil tanrısı Hapi gibi doğurganlık figürlerinin, Nil selini ve verimli toprakların potansiyelini temsil ettikleri için kasıtlı olarak çift cinsiyetli gösterildikleri belirtilmiştir. Doğurganlık hem erkek hem de dişi unsurlara dayandığından tanrı her zaman sarkık kadın göğüslü bir erkek olarak tasvir edilmiştir (Bonanno 2016, 122; Johnston 2020, 201; Onstine 2010, 2; Pinch 2019, 202; Prell 2009, 220). Mısırbilim literatüründe, genellikle sarkık göğüsleri nedeniyle çift cinsiyetli olarak tanımlanan Hapi'ye J. Baines "doğurganlık figürü" adını vermiş; onun erkek olduğunu ve yalnızca Geç Dönem'de çift cinsiyetli olarak kabul edildiğini belirtmiştir (Vittozzi 2017, 35).

⁷⁰ Budge 1904, 43; Foroughi-Javadi 2017, 72; Foster 2001, 110; Gad 2008, 87; Hart 2005, 61; Ruiz 2001, 111.

⁷¹ Foroughi-Javadi 2017, 72. Yine bu şekilde tasvir edilen ve adı "büyük yeşil" anlamına gelen tanrı Uac-Uer, Hapi benzeri bir bereket figürü olarak tanımlanmıştır. Bu tanrının uzun süre Akdeniz'i ya da genel anlamda denizi kişileştirdiğine inanılmasına karşın, Kuzey Delta bölgesinin büyük göllerini ve lagünlerini temsil ettiği düşünülmektedir (Wilkinson 2016, 130-131).

⁷² Gad 2008, 87.

⁷³ Wilkinson 2016, 107.

⁷⁴ Budge 1904, 43; Ions 1988, 107.

⁷⁵ Hart 2005, 61.

⁷⁶ Hart 2005, 61.

⁷⁷ Quirke 2015, 19.

⁷⁸ Budge 1904, 43.

⁷⁹ Lange-Hirmer 1968, fig.89. I. Sesostri'sin diğer taht kabartmasında Şahin başlı Horus ve Set gibi ulusal tanrılar, Yukarı ve Aşağı Mısır'ın bitki amblemlerini, 'birleştirmek' anlamına gelen hiyeroglifin çevresine bağlar (Lange-Hirmer 1968, fig. 88).

ait oturan kral heykellerinin taht kaidelerine yapılan kabartmalarda⁸⁰ (Res. 3) ya da Yeni Krallık Dönemi'ne tarihlenen yazılı bloklardan birinde⁸¹, Hapi, biri Aşağı Mısır'ın papirüsünü, diğeri Yukarı Mısır'ın kamış bitkisini taşıyan iki figür şeklinde gösterilmiş olup; iki ülkeyi "sema ya da birlik" hiyeroglifi ile birbirine bağlamaktadır (Çiz.1).⁸²

Genellikle kamış ve papirüs bitkisi ile tasvir edilen Hapi, Yeni Krallık Dönemi 19. Hanedan'da Abidos'taki I. Seti'nin tapınağında, çift kaz başıyla gösterilmiş (Çiz. 2),⁸³ bu durum tanrıya verilen 'balıkların ve kuşların efendisi' sıfatıyla açıklanmaya çalışılmıştır.⁸⁴ Abidos'taki Hapi figürü, kadın göğüslü şişman bir adam yerine normal bir vücuda, omuz genişliğine ve dar kalçaya sahiptir. Tanrı, dar bir kasket ve sarı kaplamalı, kısa beyaz bir etek giymiş olup; ten rengi yeşilimsi mavidir. Hapi figürlerinin erkek insan başı burada, biri ileriye, diğeri geriye bakan iki başlı kaz şeklindedir. Tanrının önündeki yazıtta dikey şekilde "*Men-maat-Ra'nun evinde yaşayan Yüce Tanrı Hapi'nin söylediği sözler*" yazmakta ve tanrı kapısı Kral I. Seti tarafından açılan altın bir tapınakta Tanrıça Neftis ile birlikte ayakta durmaktadır. Sahnede Hapi'nin, hem ölüm hem de dirilişle bağlantılı bir tanrıça olan Neftis ile ilişkilendirilmesi, Nil'in en düşük noktasında olduğunu ve suların yükseleceği vaadini anlatmaktadır.⁸⁵

Biri ileriye diğeri de suyun yükselip alçalmasına bakan iki kaz kafası ile Hapi'nin,⁸⁶ Güney ve Kuzey Mısır'ın iki sembolüne sahip olduğu ya da Hapi'nin bir yandan bereket diğeri yandan kuraklık getiren su baskınına temsil ettiği⁸⁷ ve bu kaz başlı Hapi figürünün, Nil'i özel bir evrede, ya yüksekliğinde ya da en düşük noktasında gösterebileceği düşünülmektedir.⁸⁸

Bu sahnenin biraz kuzeyinde, Osiris Salonu'nun Batı Duvarında, Hapi'nin benzer bir tasviri daha vardır. Hapi, sol elinde bir asa, sağ elinde *anh* (yaşam) işareti taşıırken, arkasında Tanrıça Maat ile altın bir tapınakta durmakta ve tapınağın önünde I. Seti, tanrıya iki çiçek demeti sunmaktadır. Bu sahnede Tanrı'nın krala "büyük Nil'i" vaat ettiği ve Nil'in su baskınlarının zirvesinde olduğu düşünülmektedir. Hapi'nin önündeki yazıtta "*Her gün Ra gibi Nil'e büyük bir ödül veriyorum.*" ifadesi geçerken, başka bir yazıtta ise "*Hapi, Men-Maat-Ra Evi'nde oturan Yüce Tanrı, Herkese yaşam, istikrar ve refah verir. Herkese sağlık verir. Her şeye sevinir. Men-Maat-Ra Evi'nde yaşayan Maat. Yemek verir. Erzak verir.*" şeklinde sıralanmaktadır. Hapi Abidos'taki bu farklı tasvir şekliyle, bir yandan bereket, diğeri yandan kuraklık getiren su baskınına temsil ediyordu. Mısırlıların Nil'i yaşamın ruhu ve Güney ve Kuzey'in vadilerini birbirine bağlayan yakın bir bağ olarak düşünmeleri de diğeri bir olasılıktır.⁸⁹

⁸⁰ Abu Simbel Tapınağı'nın ön cephesinde II. Ramses'in tahtının yanında görülen kabartma için bkz. Van de Mierop 2019, 29, res.2.1.

⁸¹ Mennefer'deki Kral Merenptah'ın sarayından yaklaşık MÖ 1225'e tarihlenen yazılı blokta, kolye ucuna sahip iki adam biçiminde gösterilen Nil seli (tanrı Hapi), Yukarı ve Aşağı Mısır'ı birbirine bağlamaktadır (Quirke 2015, 14, Fig. 1.3.).

⁸² Bu anlatım şekli Güney ve Kuzey krallıklarının ve tahtlarının birleşerek ülkenin birliğinin sağlandığını, bu tür tahtlarda oturan hükümdarların egemenliğinin Yukarı ve Aşağı Mısır'a kadar uzandığını ifade ediyordu (Budge 1904, 44; Van de Mierop 2019, 27).

⁸³ Hart 2005, 61; Wilkinson 2016, 107.

⁸⁴ Hart 2005, 61. Mısır'da evcil kazların üreme mevsiminin başlangıcı ve daha soğuk iklimlerden göçmen yaban kazlarının geliş mevsiminin Nil'in yüksek olduğu zamanlarla çakışmasının da, Hapi'nin kaz başlı tasvir edilme nedenini açıklayabileceği düşünülmektedir (El-Sawi 1983, 9).

⁸⁵ El-Sawi 1983, 7.

⁸⁶ "Ocak" ayına adını veren Roma Tanrısı Janus ile karşılaştırıldığında, Janus'un biri geçmiş yıla bakan, diğeri yeni başlayacak olan yılı dört gözle bekleyen iki yüzü vardır (El-Sawi 1983, 9).

⁸⁷ El-Sawi 1983, 9-10.

⁸⁸ El-Sawi 1983, 9.

⁸⁹ El-Sawi 1983, 8-9.

Yeni Krallık Dönemi'nde 20. Hanedanda III. Ramses'in Medinet Habu'da bulunan Tapınağı'ndaki sahne, kralın tanrı önünde tahıl kesme ritüelini göstermektedir (Çiz. 3).⁹⁰ Sahnede tanrı Hapi tahtta otururken, başlık, kıvrık takma sakal ve kemerli kısa bir etekle tasvir edilmiştir. Erkek bir tanrı olarak görünmesine rağmen, ağır ve sarkık göğüsleri ile tasvir edilmiştir. Sağ elinde yaşam işareti taşımaktadır. Kral III. Ramses, sahnede tanrı Hapi'ye tapan ve kendisini temsil eden bir figürün arkasında, sağ elinde bir orakla tahıl demetlerini keserken tasvir edilmiştir. Kral, Mısır'a özgü sahte sakallı olup; kısa bir etek giymiş; Yukarı Mısır'ın başlığını ve boğa kuyruğunu takmıştır. Tanrı Hapi, ritüelde Nil'in vücut bulmuş hali, Iaru Tarlası ise Nil vadisinin bir kopyası olarak görülür. Bu nedenle, bu tasvir Iaru Tarlaları'nın verimli bölgesinde Nil'in varlığını, doğurganlığından dolayı ölü toprağı canlandırma rolünü ve önemini sembolize eder. Sahne ile birlikte bulunan yazıt tanrı Hapi'nin krala tüm erzakları vermedeki günlük rolüne atıfta bulunur.⁹¹

Vatikan Müzesi'nde sergilenen Nil Tanrısı'nın heykelinde tanrı, uzun saçlı, sakallı, yaslanmış, elinde buğday başakları ve bolluğu gösteren boynuzu tutmuş şekilde, her biri bir gez (bir kübit)⁹² boyunda on altı çocukla çevrilmiştir (Res. 4).⁹³ 16 çocuğun Nil'in beslediği Eski Mısır'ın nomlarını ya da idari bölgelerini simgelediği iddia edilmiştir. Çocukların ayrıca, tarlaları sulamak ve toprağın sürekli verimliliğini sağlamada yeterli suyu garanti etmek için Nil'in yıllık olarak yükselmesi gereken 16 kübit seviyesini temsil ettiği de öne sürülmüştür.⁹⁴ Bu görüş doğrultusunda heykelin 16 çocukla çevrilmiş olması, Nil taşkın yüksekliğinin on altı kübitin altına düştüğünde, kıtlığın yaşanacağını göstermesi açısından önemlidir.⁹⁵ Yunan-Roma Dönemi'nde bu 16 figür ve Nil sularının taşması, yalnızca Mısır için değil tüm Akdeniz boyunca refah ve yaşamın sembolü haline gelmiştir.⁹⁶

Nil Tanrısı Hapi'nin tasvirleri dışında onun için yıllık olarak şenlik düzenlendiği, ona ilahiler ve methiyeler söylendiği görülmektedir.⁹⁷ İlahi ve büyülerde tanrı Hapi'ye her yıl Nil'in kabarmasını ve tarlaların sulanmasını sağladığı için şükredilmektedir.⁹⁸ **Nil İlahisi**"nde, Hapi'nin sellerinin getirdiği sevinç ve rızık şöyle kutlanmıştır: “*O yükseldiğinde yeryüzü sevinir; bütün insanlar sevinir.*”⁹⁹ *Her şeyi güzel yaratan, besleyici, bol rızık getiren. Saygının efendisi, tatlı tadı, kötülüğü yatıştırır.*¹⁰⁰

*“Selam sana Hapi, topraktan çık ve Mısır'a hayat vermek için gel; gelişini koyu karanlıklarla gizleyen sen... susamış olan herkese hayat vermek için bahçelere yerleşen dalga... Kendini gösterir göstermez toprak sevinç çılgınlıkları atar, bütün karın neşe içinde, sırt gülmekten katılmış haldedir.”*¹⁰¹

Nil nehrinin yükselmesi ile yaşanan bolluk ve bereket, Hapi'ye sunulan adaklar; nehrin geri çekilmesi ile birlikte insanların yaşadığı sıkıntılar ve Hapi'ye yakarıları ile nehrin yükselmemesinin getireceği sonuçlar da Nil İlahisi'nde sözü edilen diğer konulardandır.¹⁰²

⁹⁰ Wilkinson 2016, 108-109.

⁹¹ Nasr 2021, 196, 206, 212.

⁹² Yaklaşık olarak 45 cm boyutlarında olan antik Mısır uzunluk ölçü birimidir (Brewer-Teeter 2011, xx).

⁹³ Hooke 1995, 78; Said 2013, 98, Fig.2.1. Heykelle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Swetnam-Burland 2009, 439-457, fig. 1,7-10)

⁹⁴ AlSayyad 2019, 1.

⁹⁵ Hooke 1995, 78.

⁹⁶ Said 2013, 98.

⁹⁷ Wilkinson 2016, 108.

⁹⁸ Pinch 2019, 202.

⁹⁹ Ardolino 2009, 30; Christensen 2009, 10.

¹⁰⁰ Ardolino 2009, 30.

¹⁰¹ Vercoutter 2016, 19.

¹⁰² Foster 2001, 110-117; Yıldırım 2019a, 13-16.

6. Hanedanlığın piramitlerinde ise su baskınının görkemli görüntüsü, hem korkunç hem de faydalı etkileri hiyeroglif yazıtta: "*Hapi (Nil'i) dövdüğünde (dalgalarını) görenler titriyorlar; ama çayırlar gülümsüyor, nehir kenarları çiçek açıyor, tanrıların sunuları (göklerden) iniyor; insanlar saygı gösteriyorlar, tanrılar ayağa kalkar ...*" şeklinde ifade edilmiştir.¹⁰³

Mısır toplumu Nil'in kişileştirilmesi ve Nil tanrısı Hapi'nin onuruna, Nil'in her yıl yükselişi vesilesiyle¹⁰⁴ sel baskınının başladığına inandıkları Elefantin yakınlarındaki modern Gebel el-Silsila bölgesinde festival düzenlemişlerdir.¹⁰⁵ Mısırlılar eğer sel zamanları bayram gibi kutlanılmazsa, selin sonraki sene devam etmeyeceğine ve arazilerinin verimli olmayacağına inanıyordu.¹⁰⁶ Bu inanç doğrultusunda yapılan kutlamalar sırasında nehir, Hapi rahipleri tarafından yönetilen tapınakların bulunduğu yedi kademeye bölünürdü. Tapınaklar çiçeklerle ve Nil tanrısının heykelleriyle süslenirdi.¹⁰⁷ Nehir yükselmeye başladığında, ülkenin her yerinden erkekler ve kadınlar gelir;¹⁰⁸ müzik ve dansla kutlama başlardı.¹⁰⁹ Büyük festival sırasında kasaba ve köylerde Hapi'nin heykelleri taşınır,¹¹⁰ "ya kutsal sel biz senin için kurban adadık, senin için büyük bayram töreni hazırladık, senin hatırın üzerine ava çıkıp geyik ve kuşlar getirdik, senin için ateş ve hoş kokular yaktık, bu hediyeleri bizden kabul et" gibi sözler söylenirdi. Bu gelenek Eskiçağlardan başlayarak uzun süre devam etmiş; fakat İslamiyet'in Mısır'da yayılmasıyla birlikte terk edilmiştir.¹¹¹

Kültü hayati kabul edilen ve özel tapanları tarafından tanrı Ra'nın bile üzerine çıkarılan Hapi'nin, Ra'nın sığırlarını veya insanlığın otladığı çayırları suladığı, işinin çöl vahalarından su, cennetten çiy sağlamak olduğu; Elefantin'in mağaralarında iki girdapta ortaya çıktıktan sonra Duat'tan,¹¹² göklerden ve Mısır'dan geçtiğine inanılırdı. Hem Nil'in Mısır'dan kuzeye akan bölümünü hem de Elefantin'de ortaya çıkan ve Nubya'dan güneye akan suların diğer yarısını temsil eden Hapi, bazen iki Ülkenin birleşmesi olan *samtau*¹¹³ ritüelini gerçekleştiren Güney ve Kuzey Nil'in iki tanrısı olarak kabul edilmiştir. Eşi Nekhebet olduğu düşünülen tanrı, Nun¹¹⁴ ile özdeşleştirilmiştir.¹¹⁵

Nil taşkını Hapi ile temsil edilmekle birlikte, su baskınından sonra yeryüzünde ortaya çıkan nehrin dölleme erdemi Osiris'e aittir.¹¹⁶ Doğurganlık tanrısı olarak Hapi, ritüelleri her yıl su baskınının yüksekliğinde düzenlenen Osiris ile özdeşleştirilmiştir.¹¹⁷ Bu durum Osiris'e

¹⁰³ Moret 1996, 30.

¹⁰⁴ Budge 1904, 47.

¹⁰⁵ Christensen 2009, 10. Bu Eski Mısır festivali, günümüzde 17 Haziran'da kutlanan *Lelet al-Nukta* (Düşmenin Gecesinde) ile eşdeğerdir. Bu gecede cennetten Nil'e doğru mucizevi bir düşüş olduğuna inanılır ve bu düşme Nil'in yükselmesini sağlar (Budge 1904, 47).

¹⁰⁶ Haji Azeez Babila 2015, 28.

¹⁰⁷ Ardolino 2009, 30.

¹⁰⁸ Budge 1904, 47; Ruiz 2001, 157.

¹⁰⁹ Ruiz 2001, 157.

¹¹⁰ Budge 1904, 47; Ruiz 2001, 157. Mısırlılar, taşkınları kutlayan ulusal bir bayram olan *Awru el-Nil*'de her yaz nehre çiçek atarak bu geleneği onurlandırır (Christensen 2009, 10).

¹¹¹ Haji Azeez Babila 2015, 28-29.

¹¹² Mısır mitolojisinde yer altı dünyası olup; Tuat, Akert veya Amenthes olarak da anılır (Hall 2017, 12). Yeryüzünün altında veya ötesinde tanrıların, iblislerin ve ölümlerin yaşadığı bir ülkedir (Pinch 2019, 351).

¹¹³ İç içe geçmiş kamış ve papirüs, Yukarı ve Aşağı Mısır'ın birleşmesinin veya kucaklaşmasının simgesi olup; *Sma tau* veya *tawi* olarak bilinen sembolle, genellikle tapınaklarda, saraylarda, teknelerde ve tahtlarda gösterilirdi (Ruiz 2001, 139). Bazen kral heykeli *Sma tau* sembolü üzerinde taşınırdı (Moret 1996, 125).

¹¹⁴ Yarattığı zamanında var olan ve yarattığı güneş tanrısının içinden çıktığı ilk suları kişileştiren Nun, yeryüzündeki herhangi bir su kütlesi de olabilirdi. Nil Nehri, kutsal tapınak gölleri, yapay havuzlar, hatta yeraltı sularının bu tanrının adıyla anılması ya da onun olduğunun söylenmesi de bunu gösterir (Wilkinson 2016, 117).

¹¹⁵ Ions 1988, 106.

¹¹⁶ Moret 1996, 82.

¹¹⁷ Ions 1988, 106.

İlahi isimli metinde “Sana saygı, kayığının içindesin, onun kaynağından Hapi'yi (Nil'i) beraberinde getiriyorsun” şeklinde geçmektedir.¹¹⁸ Yeni Krallık Dönemi ilahilerinde Osiris, Nil'in özel tanrısı Hapi ile açıkça tanımlanmaktadır: “Sen, sel gününün başlangıcında, yılın başlangıcında Büyük Hapi'sin. Tanrılar ve insanlar senin içindeki nemle yaşarlar.”¹¹⁹ Hapi'nin Nil sularını ve Osiris'in dölleme güçlerini kişileştirdiği düşünüldüğünden, Osiris inancına göre Nil suları Osiris'in ellerinin teri olarak kabul edilir ve Isis'in nehre döktüğü gözyaşlarının yıllık sele neden olduğu söylenirdi.¹²⁰ Hapi'nin suları, öldürülen tanrı Osiris'in arpa zamanı yeniden canlanmasını sağlayarak ona hayat vermiştir.¹²¹

Nil Nehri ve Tanrı Hapi İle İlişkili Diğer Tanrı ve Tanrıçalar

Tanrı Hapi Atur, Nil'in cennet tanrısıdır. Nil'in evreni çevreleyen bir nehir veya okyanus olduğu düşünülüyordu. Cennet Nili, gündüzleri güneşin rotasını izlerken, cehennem Nili, Birinci Çağlayan'da ortaya çıkmak için yeraltı dünyasından akmış; Hnum burada Hapi Atur'un yardımcılığını yapmıştır. Hapi Atur'un güçlü kuvvetli, sarkık göğüslü bir erkek olarak tasvir edildiği görülür (Res. 5).¹²²

Tanrı Hnum (Chnum), koç başlı, su baskını ve yaratılış tanrısıdır.¹²³ Adının anlamı “yaratıcı olmak” olan Hnum, Soğuk Suların Efendisi olarak da anılmaktadır.¹²⁴ Nil'le ve yaşamın yaratılmasıyla birleştirilen Hnum, özellikle Birinci Çağlayan'la ilişkilendirilmiştir. Hnum o bölgenin mağaralarından Nil'in taşmasını kontrol ederek,¹²⁵ suların yarısını güneye, yarısını kuzeye yönlendirmiş; böylece Mısır'da bereketliliğin temel ögesini kontrol altında tutmuştur.¹²⁶ Taşkın geride bıraktığı zengin alüvyon tabakasında çiftçilerin tahıl ekmesi ve taşkın bolluk anlamına gelmesi, Hnum'un, iyiliksever bir tanrı olarak görülmesini sağlamıştır.¹²⁷

Hnum'un Nil'in taşmasını kontrol etmesi ve koçun üreme gücü, onun yaratıcı kuvvetin bir kişileşmesi olarak görülmesini beraberinde getirmiştir. Tanrının bütün canlıları çarkında şekillendiren bir çömlekçi olarak tasvir edilmesi ise (Çiz. 4), Nil'le ve onun bereketli toprağıyla birleşmesiyle ilişkili görülmektedir. Hnum Nil'le birleşerek, Sobek'in annesi olan Neith'le bağlantılı “timsahların efendisi” olmuştur.¹²⁸

Hnum'un başlıca kült merkezleri Asvan'daki Phiale ve Elefantin Adalarıydı.¹²⁹ Asvan'a yakın Sehel Adası'nda bulunan Kıtık Steli'ndeki yazıtta,¹³⁰ yedi yıl süren düşük Nil taşkınının neden olduğu kıtlık dönemine Hnum'un son vermesi anlatılmaktadır.¹³¹ Dikilitaş üzerindeki metinde kıtlığın Asvan'daki Hnum Tapınağı'na mal ve toprak bağışlanmasıyla

¹¹⁸ Budge 1904, 155.

¹¹⁹ Moret 1996, 83.

¹²⁰ Ions 1988, 107.

¹²¹ Pinch 2019, 203.

¹²² Ions 1988, 108.

¹²³ Gad 2008, 87. Tanrı Hnum ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Hart 2005, 85-86; Hart 2012, 39-42; Pinch 2019, 236-238; Wilkinson 2016, 194-195.

¹²⁴ Ions 1988, 103.

¹²⁵ Khamis 2021, 206; Wilkinson 2016, 194.

¹²⁶ Ions 1988, 103.

¹²⁷ Hart 2012, 39.

¹²⁸ Wilkinson 2016, 194.

¹²⁹ Ions 1988, 103.

¹³⁰ Yazıt, Ptolemaioslar Dönemi'ne tarihlenmesine karşın, 3. Hanedanlık kralı Zoser zamanına ait olduğu düşünülür (Wilkinson 2016, 195).

¹³¹ Budge 1904, 54; Wilkinson 2016, 194-195.

sona erdiği geçerken,¹³² mimar İmhotep'in Hnum'a adak adamasıyla kıtlığın bittiği de belirtilir.¹³³

Tanrı Sobek (Suchos), adı timsah anlamına gelmesine karşın, Amon ve Osiris gibi tanrılarla da ilişkili olan güçlü bir tanrıdır. Su tanrısı olan Sobek'in adının anlamı “dolgun ya da verimli olmaya neden olan”dır. Timsahların bulunduğu bataklık bölgelerin ve ırmak kıyılarının bir tanrısı olan Sobek, Piramit Metinlerinde Neith'in oğlu olarak geçer. Doğurganlık ve bitkilerle bağlantılı olarak bereketle ilişkilendirilir; Nil'in Sobek'in terinden çıktığı söylenirdi.¹³⁴

Sobek, kült merkezlerinden biri olan Fayum'daki Krokodilopolis'te¹³⁵ “kadim sulardan yükselen kocaman adam, yüzen adaların efendisi” olarak geçmektedir. Her yerde su tanrısı olarak kabul görmüş; Hapi gibi “iki yakayı yeşillendiren” bir tanrı olarak algılanmıştır. Sobek özellikle Nil vadisi ile çöl sınırı arasındaki sazlıklarla ilişkili olması nedeniyle Sazlıkların Efendisi olarak görülmüştür.¹³⁶

Sobek'i betimleyen figürlerin tamamı ya da bir bölümü timsah biçimindedir. Çoğunlukla bir sanduka ya da sunağın üzerine oturmuş şekilde (Res. 6) ya da timsah başlı bir insan olarak (Res. 7) tasvir edilmiştir. Tasvirlerinde sürekli yeşil renkle gösterilen tanrı, metinlerde “tüyün yeşili” olarak da anılmaktadır.¹³⁷

Tanrıça Heket (Heqat, Hekat), Hnum'un yakınında¹³⁸ kurbağa şeklinde tasvir edilen bir su tanrıçasıdır.¹³⁹ Kadınların doğum yapmasına ve ölümlerin yeniden dirilmesine yardımcı olan tanrıça, İsis'e Horus'u doğururken yardım ettiği; öldürülen tanrı Osiris'in ise dirilmesini sağladığı için Abidos şehrinde tapınım görmüştür.¹⁴⁰

Eski Mısır heykelleri, amuletleri, kurbağa şeklindeki eşyaların ve genellikle Nil'in yıllık taşkınlarından sonra ortaya çıkan milyonlarca kurbağanın yaşam ve doğurganlığın sembolü olarak kabul edilen tanrıça Heket'i tasvir ettiği düşünülmektedir.¹⁴¹ Bu nedenle Heket kurbağa ya da kurbağa başlı bir kadın şeklinde tasvir edilmiştir (Çiz. 5). Tanrıçanın kadınları doğum yaparken koruyan amuletleri¹⁴² kurbağa görüntüsünde yapılırken, tapınak tasvirlerinde Heket kısmen insan biçimli olarak gösterilmiştir.¹⁴³

Heket'in su baskınlarını Mısır'a getiren tanrı Hapi'nin yanında yer aldığı düşünülmektedir.¹⁴⁴ Mısır'ın Geç Ptolemaios Dönemine ait bir metinde “kurbağalar Hapi'yi övüyor” şeklinde geçer.¹⁴⁵ Ayrıca kurbağanın, bereketi anlatmak için bazı oluşumlarda ve sanat eserlerinde tanrı Hapi'ye eşlik ettiği görülmektedir. Kurbağa ve Hapi arasındaki bu ilişki, çevredeki su ve çamur arasındaki bağlantı ile kurbağaların sel ve suyu duyurmasına

¹³² Brewer-Teeter 2011, 30.

¹³³ Van de Mierop 2019, 73.

¹³⁴ Ions 1988, 91; Wilkinson 2016, 218-219. Tanrı Sobek ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Hart 2005, 148; Pinch 2019, 308-310; Ruiz 2001, 119, 132; Wilkinson 2016, 218-220.

¹³⁵ Feyyum Bölgesinde eski Şedet (Yunanca Krokodilopolis ve bugünkü el-Feyyum). Diğer kült merkezi ve alanları için bkz. Wilkinson 2016, 220.

¹³⁶ Pinch 2019, 309.

¹³⁷ Wilkinson 2016, 220.

¹³⁸ Hnum'un dişil karşıtı olarak görülen Heket, Orta Krallık Dönemi'nde kralın doğumuyla ilgili bir mitosta birlikte yer alır (Pinch 2019, 207). Hnum'a eşlik eden Heket'in tasvirleri için bkz. Attia 2020, 55-57.

¹³⁹ Gad 2008, 88. Tanrıça Heket ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Attia 2020, 50-69; Gad 2008, 88; Pinch 2019, 207-209; Ruiz 2001, 25-26, 111-112, 132; Wilkinson 2016, 229.

¹⁴⁰ Pinch 2019, 207, 209.

¹⁴¹ Attia 2020, 56.

¹⁴² Gad 2008, 88.

¹⁴³ Wilkinson 2016, 229.

¹⁴⁴ Pinch 2019, 207.

¹⁴⁵ Attia 2020, 67.

dayanarak yorumlanmış; buna göre kurbağa, yağmur veya selin gelmesinden söz eden ve Mısır'da yeni bir yaşam vaat eden tanrı "Heket" olarak kabul edilmiştir.¹⁴⁶

Romalı tarihçi ve yazar Yaşlı Plinius, eski bir Mısır inancına göre Nil suları çekilirken geriye kalan çamurdan kurbağaların yaratıldığını aktarmıştır.¹⁴⁷ Bu inancın her yıl nehrin taşkın suları çekildiğinde geriye kalan çamur alanlarda görülen çok sayıda kurbağadan kaynaklandığı düşünülmektedir.¹⁴⁸

Tanrıça Satet (Satis),¹⁴⁹ kült merkezi Birinci Çağlayan yakınlarındaki Sehel Adası'nda olan bir bereket ve aşk tanrıçasıydı. Adı "tohum ekmek" anlamına gelen Satet, çok geçmeden Heket'in Hnum'un eşi konumunu elde ederek Elefantin üçlüsünün ikinci üyesi ve su baskını tanrıçası olmuştur. Satet genellikle Ra'nın kızı olarak anılmasının yanında; bazen de Hnum ve Anuket'in kızı olarak tanımlanmıştır.¹⁵⁰ Adı ilk kez Sakkara'da 3. Hanedanlığa ait Basamaklı Piramidin altındaki taş küplerin üzerinde geçen Satet'in,¹⁵¹ 6. Hanedanlığa ait Piramit Metinlerine göre¹⁵² Yeraltı Dünyası'nın girişinde durması ve Mısır kralını dört vazodaki suyu kullanarak arındırması,¹⁵³ kralın tanrılarının arasına katılabilmesi için gerekli bir uygulama olarak görülmüştür.¹⁵⁴

Satet, Yukarı Mısır Prensesi ve Yeni Krallık'ta Tanrıların Kraliçesi olarak adlandırılmıştır. Tanrıça Neith'in güneydeki karşılığı olan Satet genellikle Nil'in sularını döküp karaya yayarken görülür.¹⁵⁵ Nil sularının ve çöldeki pınarların arıtma gücünü temsil eden Satet'in kutsal hayvanı antiloptur.¹⁵⁶ Satet, bir yandan antilop boynuzu ya da tüy ve ureus yılanlı konik biçimli Yukarı Mısır'ın krallık simgesi olan Beyaz Tacı takarken diğer yandan tanrısallığın işareti olan *anh* ve *uas* esasını taşıyan betimlenmiştir (Res. 8). Yapılan araştırmalar, tanrıça Satet'in her yıl Nil taşkınına haber veren Sothis (Sirius) yıldızının doğuşuyla ve yıllık Nil taşkınıyla ilişkilendirilebileceğini göstermektedir. Taşkın sularının Nil'in aşağı kollarında görülmeden önce işitildiği bir noktada tanrıçanın tapınağının bulunmasının, hem Mısır'ın güney sınırlarını hem de Nil taşkınına ve bereketini koruma göreviyle ilişkili olabileceği düşünülmektedir. Nil'in yukarı kollarıyla bağlantılı olan tanrıça, Mısır mitolojisinde bazen Nil'in kaynağı olarak tanımlanan Elefantin'le ve yıllık taşkınla ilişkilendirilmiştir.¹⁵⁷ Nitekim Mısır'daki nilometrelerden en önemlisi, Satet'in kült merkezi olan Elefantin'deki Satet Tapınağı'na yerleştirilmiştir.¹⁵⁸

Tanrıça Anuket (Anukis),¹⁵⁹ Asvan bölgesinde Nil'in aşağı çağlayanlarının tanrıçasıydı. Satet'in kız kardeşi veya bazen annesi olarak adlandırılıp, Hnum'un cariyesi ve Elefantin üçlüsünün üçüncü üyesi olmuştur. Anuket'in adı, su baskını sırasında nehrin

¹⁴⁶ Khamis 2021, 206.

¹⁴⁷ Attia 2020, 43; Pinch 2019, 207;

¹⁴⁸ Attia 2020, 50; Khamis 2021, 206.

¹⁴⁹ Tanrıça Satetle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Hart 2005, 140-141; Ions 1988, 106; Pinch 2019, 283-285; Ruiz 2001, 117; Wilkinson 2016, 164-166.

¹⁵⁰ Ions 1988, 106.

¹⁵¹ Wilkinson 2016, 164-165.

¹⁵² Wilkinson 2016, 165.

¹⁵³ Ions 1988, 106.

¹⁵⁴ Pinch 2019, 284.

¹⁵⁵ Ions 1988, 106.

¹⁵⁶ Pinch 2019, 284.

¹⁵⁷ Wilkinson 2016, 164-166.

¹⁵⁸ Pinch 2019, 284.

¹⁵⁹ Tanrıça Satetle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Hart 2005, 28-29; Ions 1988, 106; Pinch 2019, 283-285; Wilkinson 2016, 138.

toprakla kucaklaşmasının tarlaları gübrelediğini belirtmek için "kucaklamak" anlamına gelir. Anuket, zaman zaman Neftis ile özdeşleşmiştir.¹⁶⁰

Tasvirlerinde tüylü alçak bir taç, bazen arkasında huzmeler ya da önünde ureus yılanı olan bir başlık takan, her zaman *anh* ve çoğu zaman da papirüsten yapılmış bir asa taşıyan Anuket, bazen kutsal hayvanı olan ceylanla birlikte gösterilmiştir (Res. 9). Elefantın ve Asvan'da Hnum ve Satet'le ortak kült merkezlerinin dışında Sehel Adası'nda Anuket'e adanan bir tapınak bulunmaktadır.¹⁶¹ Satet ve Anuket Ra'nın kızları olarak tanımlanmıştır.¹⁶² Hnum, Satet ve Anuket Nil'in her yıl taşmasıyla bağlantılı buldukları için üçlü oluşturmuşlardır.¹⁶³

Sonuç

Tarımsal üretimin ekonomi ve siyaseti belirlediği tüm toplumlarda (Mezopotamya, Indus Vadisi) olduğu gibi Eski Mısır'da da üretimin etken gücü sulu tarımdır. İnsanlar bu anlamda hayatta kalmayı ve daha iyi yaşam koşullarına olanak sağladığı için nehirleri de hayat döngülerinde önemli bir yere koymuştur. Hayat ile su bağlantısı birçok uygarlığın temelini oluşturan olgulardan birisidir. Bu durum hayatın kaynağı olarak görülen nehirlerin insanların inanç sisteminde önemli bir yer edinmesini de sağlamıştır. Nil Nehri de bu anlamda, Eski Mısır'ın ekonomik, kültürel, mitolojik ve dini inançlarını etkilemiş; nehrin taşması Mısır insanının zihninde önemli bir tanrısal varlığa dönüşmüştür.

Eski Mısır'ın büyük bir kısmının çöllerden oluşması, Nil Nehri'ne dayalı bir tarımsal üretimi zorunlu hale getirmiştir. Mısır toprakları iki ay boyunca Nil'in taşkın suları altında kalıyor, nehrin 6-9 metre arasında yükselmesi yararlıyken daha fazla ya da az yükselmesi tarımsal üretimi olumsuz etkileyip kıtlık yaşanmasına neden olabiliyordu. Nehrin su ile birlikte getirdiği balçığın Mısır topraklarını verimli hale getirip yenilenmeyi sağlaması, bunun ülke ekonomisi, sosyal yaşantısı için çok önemli olması ve tabiattaki her şeyin tanrısal bir temeli olduğuna ilişkin inançları, Eski Mısır toplumunun nehrin taşmasını kutsal saymasını ve tanrı Hapi ile sembolize etmesini beraberinde getirmiştir. Mısırlılar her yıl Nil'in yükselmesi ve sel baskının başlamasıyla birlikte selin sonraki yıl devam etmesi ve arazilerinin verimli olması için festivaller düzenlemiş; tanrıya ilahiler söyleyip adaklar sunmuşlardır. Bu festivaller, İslamiyet'in Mısır'da yayılmasına kadar olan uzun sürede ulusal taşkın bayramı olarak bilinen *Awru el-Nil'de* devam ettirilmiştir.

Yazılı belgeler ve tasvirler göre ölü gömme ritüelleri ve festivallerde nehirle ilgili uygulamaların olması, taptıkları bazı tanrı ve tanrıçaların Nil Nehri ile ilişkisi, nehrin inanç sistemlerindeki önemine işaret etmiştir. Bu noktada Eski Mısır toplumunun Nil ile ilgili en önemli tanrısının tanrı Hapi olduğu görülmektedir. Taşma sonrası nehir suyunun getirdiği alüvyon ve bereket, Hapi'nin kabartmalarında en iyi şekilde yansıtılmıştır. Hapi'nin ikonografisi küçük farklılıklar olmasına karşın Eski Krallık'tan başlayıp Roma Dönemi'ne kadar belirli bir süreklilik gösterir. Öyle ki Eski Krallık Dönemi'nden Yeni Krallık Dönemi'ne kadar olan tasvirlerde Hapi, üzeri erzak/adak dolu tepsileri taşıyor pozisyonda gösterilmiştir. Tanrı Hapi, Orta ve Yeni Krallık Dönemi'nde diğer Nil tanrılarından farklı olarak Aşağı ve Yukarı Mısır'ın sembolleri olan papirüs ve kamış bitkilerini birbirine bağlama sahnelerinde *samtau* ritüelini gerçekleştirirken karşımıza çıkmaktadır. Mısır'da iki ülkeyi bir arada tutarak düzenin sürdürülebilmesini sağlamak kralın görevi olup, tasvirlerde kralın yanı sıra kralın temsilcisi olduğu tanrı Horus ve Seti de bu görevi gerçekleştirirken görülmektedir. Bu durumda Hapi'yi bu ritüelde gösteren tasvirlerden, Mısır toplumu için çok

¹⁶⁰ Ions 1988, 106.

¹⁶¹ Wilkinson 2016, 138.

¹⁶² Pinch 2019, 284.

¹⁶³ Pinch 2019, 284; Ruiz 2001, 109, 117.

önemli olan ülkenin siyasal birliğinin sağlanmasında tanrı Hapi'nin de etkin rol oynadığı anlaşılmaktadır. Nitekim kıtlık yaşanan dönemlerde kralın gücünün azaldığı ve siyasi durumun olumsuz yönde etkilendiği görülmektedir.

Yeni Krallık Dönemi 19. Hanedanda Abidos'taki I. Seti'nin tapınağında, Hapi'nin çok farklı bir şekilde çift kaz başıyla gösterilmesi ile ilgili, tanrıya verilen 'balıkların ve kuşların efendisi' sıfatının yansıması olduğu yorumu yapılmıştır. 20. Hanedanda Hapi'nin III. Ramses'in tahıl kesme ritüel sahnesinde yer almasına gelince, bu durum Hapi'nin Nil'in bereketi ve bir kişileştirilmesi olması nedeniyle akla yatkındır. Roma Dönemi'ndeki Nil Nehri heykeli ise, fiziksel deformasyon görülmekle birlikte döneminin sanat anlayışına uygun şekilde ve Nil'in belirgin özellikleri vurgulanarak temsil edilmiştir. Mısır panteonunda tanrı Bes ve Hapi gibi ilahi koruyucuların çoğu deforme olmuş, bu değişim ve dönüşümün tanrısallığın olumlu bir işareti olarak kabul edildiği öne sürülmüştür.¹⁶⁴

Mısır toplumu için bu kadar önemli olan Tanrı Hapi'ye Asvan bölgesinde özel olarak tapınılmış; ülkenin her yerinde bulunan diğer tanrıların tapınaklarında Hapi tasvirlerine yer verilmiş; bu tanrıların tapınakları Hapi için de bir tapınak olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte, en geniş anlamda, Mısır'da bulunan nilometrelerin, tanrının kutsal alanları olabileceği de düşünülmektedir.¹⁶⁵ Bu durumda kendi kült merkezleri olmayan tanrı, yaygın bir tapınımına sahip olmasına karşın büyük tanrılara bağımlı bir tanrı olarak kalmıştır. Belirli bir tapınağı ya da şehri olmayan Hapi, nehrin taşmasıyla ilişkili olup; soyutlaştırılmış bir tanrısallık özelliği gösterdiğinden, yaşam için vazgeçilmez olan suyu ve bereketi doğaya getirmiş; fakat güneş tanrılarından daha üst konuma yükselememiştir.¹⁶⁶

Nil nehri ile bağlantılı diğer tanrılar olan Tanrı Sobek, Hnum ile Heket, Satet, Anuket gibi tanrıçalar ise yaratıcı, bereketlilik ve doğum kategorisinde yer alan tanrılardır. Mısırlılar Hnum, Satet ve Anuket'ten oluşan tanrısallık üçlüye saygı gösterirlerse su baskınlarının gerçekleşeceğine inanmışlardır.

Görüldüğü üzere Mısır'da yaşamın sürekliliği için vazgeçilmez olan Nil suyu, Mısır toplumunun inanç sisteminde de kendine yer bulmuş; nehirle ilgili yapılan dinsel uygulamalar çok uzun zaman devam ettirilmiştir.

Çıkar Çatışması Beyanı

“Eski Mısır'da Nil Nehri ve Tanrı Hapi” başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- AlSayyad, N. 2019, *Nile: Urban Histories on the Banks of a River*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Ardolino, F. R. 2009, “The Mythological Significance of Happy in "Death of a Salesman"”, *The Arthur Miller Journal*, 4/1, 29-33.
- Assmann, J. 2005, *Death and Salvation in Ancient Egypt*, D. Lorton (trans.), Cornell University Press, Ithaca.

¹⁶⁴ Sullivan 2001, 262.

¹⁶⁵ Prell 2009, 221.

¹⁶⁶ Yıldırım 2019a, 12.

- Attia, V. I. 2020, "Frogs & Toads (Goddess Hekat) in Ancient Egypt", R. Tatomir (ed.), *Proceedings of the International Interdisciplinary & Transdisciplinary Conference "East West – Multitopic – Dialogue Second Edition: Bridging the Divide. Individual, Peoples, Cultures, Traditions, Mindsets, Societies Through Ages, Hyperion University of Bucharest June 7th 2019*, Bucharest, 43-70.
- Bard, K. A. 2007, *Introduction to the Archaeology of Ancient Egypt*, Blackwell Publishing Ltd., Malden.
- Bonanno, M. 2016, "Some Remarks about the Egyptian Creator", *Revista Mundo Antigo*, 5/9, 119-36.
- Brewer, E.-Teeter, E. 2011, *Mısır ve Mısırlılar*, N. Uzan (çev.), Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Budge, E. A. W. 1904, *The Gods of the Egyptians or Studies in Egyptian Mythology*, Volume 2, Methuen & Company, London.
- Christensen, W. 2009, *Great Empires of the Past: Empire of Ancient Egypt*, Chelsea House Publishers, United States of America.
- El-Sawi, A. 1983, "The Nile – God. An Unusual Representation in the Temple of Sety I at Abydos", *Egitto e Vicino Oriente*, 6, 7-13.
- Foroughi, M.-Javadi, S. 2017, "Examining the Symbolic Meaning of Colors in Ancient Egyptian Painting Art and Their Origin in Environment", *Bagh-e Nazar*, 14/53, 69-80.
- Foster, J. L. 2001, *Ancient Egyptian Literature: An Anthology*, University of Texas Press, United States of America.
- Gad, A. 2008, "Water Culture in Egypt", *Options Mediterranéennes*, A 83, 85-96.
- Gates, C. 2015, *Antik Kentler: Antik Yakınoğu, Mısır, Yunan ve Roma'da Kentsel Yaşamın Arkeolojisi*, B. Cezar (çev.), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Gilbert, G. P. 2008, *Ancient Egyptian Sea Power and the Origin Maritime Forces*, Sea Power Centre, Australia.
- Haji Azeez Babila, M. 2015, *Eski Mısır'da Sosyal Hayat ve Hukuk*, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kahramanmaraş.
- Hart, G. 2005, *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, Taylor&Francis, London.
- Hart, G. 2012, *Mısır Mitleri*, M. S. Türk (çev.), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Hall, M. P. 2017, *Mısırda Ruh ve Ölüm Ötesi*, O. C. Hacıoğlu (çev.), Hermes Yayınları, İstanbul.
- Hooke, S. H. 1995, *Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hristiyan Mitosları*, A. Şenel (çev.), İmge Kitabevi, Ankara.
- Ions, V. 1988, *Egyptian Mythology*, Hamlyn Publishing Group, Yugoslavia.
- Jaroslav, Ć. 1952, *Ancient Egyptian Religion*, Hutchinson's University Library, London.

- Johnston, 2020, C. L. "Conclusion: Towards a "GeoEgyptology", T. Schneider ve C. L. Johnston (ed.), *The Gift of the Nile Ancient Egypt and the Environment*, Arizona, 197-214.
- Jones, D. 1995, *Ancient Egyptian Boats*, British Museum Press, London.
- Khamis, Z. 2021, "The Symbolism of Mud In Ancient Egypt", *Egyptian Journal of Archaeological and Restoration Studies*, 11/2, 203-219.
- Lange, K.-Hirmer, M. 1968, *Egypt: Architecture, Sculpture, Painting in Three Thousand Years*, Phaidon Publishers, New York.
- Le Page-Renouf, P. 2016, *Mısır'ın Ölüler Kitabı: Ani Papirüslerine Göre*, E. Altunay (çev.), Onbir Yayınları, İstanbul.
- Moret, A. 1996, *The Nile and Egyptian Civilization*, R. T. Clark (trans.), Routledge, London.
- Nasr, Y. A. Z. 2021, "Ritual of Cutting Grain in Theban Temples: An Overview of the Concept of the Divine and Royal Fertility", *Journal of Association of Arab Universities for Tourism and Hospitality*, 20/4, 189-230.
- Onstine, S. 2010, "Gender and the Religion of Ancient Egypt", *Religion Compass*, 4/1, 1-11.
- Petrie, W. M. F. 1906, *The Religion of Ancient Egypt*, Archibald Constable, London.
- Pinch, G. 2019, *Mısır Mitolojisi: Eski Mısır Tanrıları, Tanrıçaları ve Mitleri*, E. Duru (çev.), Say Yayınları, İstanbul.
- Prell, S. 2009, "Der Nil, seine Überschwemmung und sein Kult in Ägypten", *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 38, 211-257.
- Quirke, S. 2015, *Exploring Religion in Ancient Egypt*, Wiley Blackwell, United Kingdom.
- Rice, M. 2003, *Egypt's Making. The Origins of Ancient Egypt 5000–2000BC*, Routledge, New York.
- Ruiz, A. 2001, *The Spirit of Ancient Egypt*, Algora Publishing, New York.
- Said, R. 2013, *The River Nile: Geology, Hydrology and Utilization*, Pergamon Press, Tokyo.
- Sales, J. das C. 2012, "Divine Triads of Ancient Egypt", *Hathor: Studies of Egyptology*, 1, 115-135.
- Schlögl, H. A. 2019, *Eski Mısır: Kraliçe Kleopatra'nın İntiharına Dek Dört Bin Yıl*, F. Gürbüz-Gerhold (çev.), Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.
- Silverman, D. P. 1991, "Divinity and Deities in Ancient Egypt", B. E. Shafer (ed.), *Religion in Ancient Egypt: Gods, Myths, and Personal Practice*, Ithaca, 7-87.
- Sullivan, R. 2001, "Deformity - A Modern Western Prejudice with Ancient Origins", *Proceedings of the Royal College of Physicians of Edinburgh*, 31, 262-266.
- Swetnam-Burland, M. 2009, "Egypt Embodied: The Vatican Nile", *American Journal of Archaeology*, 113, 439-457.
- Teeter, E. 2011, *Religion and Ritual in Ancient Egypt*, Cambridge University Press, New York.
- Tristant, Y.-Midant-Reynes, B. 2011, "The Predynastic Cultures of the Nile Delta", E. Teeter (ed.), *Before the Pyramids. The Origins of Egyptian Civilization*, Chicago, 45-54.
- Van de Mieroop, M. 2019, *Eski Mısır Tarihi*, A. O. Bozkurt (çev.), Homer Kitabevi, İstanbul.

- Vercoutter, J. 2016, *Eski Mısır*, E. Çaykara (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Vittozzi, G. C. 2017, “Androgyny and Fecundity: Some Features of the Aegyptiaca Around the Mediterranean”, *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, 15/1, 33-41.
- Wilfong, T. G. 2013, *Life, Death and Afterlife in Ancient Egypt: The Djehutymose Coffin in the Kelsey Museum of Archaeology*, Kelsey Museum Publication, Michigan.
- Wilkinson, T. 2010, *The Rise and Fall of Ancient Egypt*, Random House Publishing Group, New York.
- Wilkinson, R. H. 2016, *Eski Mısır'ın Bütün Tanrı ve Tanrıçaları*, A. F. Yıldırım (çev.), Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.
- Yıldırım, E. 2019a, *Nil'in Tanrı Kralları*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Yıldırım, E. 2019b, “Eski Mısır'daki Memfis Teolojisine Göre Yaratılış Anlayışı ve Tanrısal Hiyerarşinin Düzenlenmesi”, *Milel ve Nihal*, 18/2, 239-263.
- Yiğit, T. 2019, *Eski Mısır Tarihi*, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Ankara.



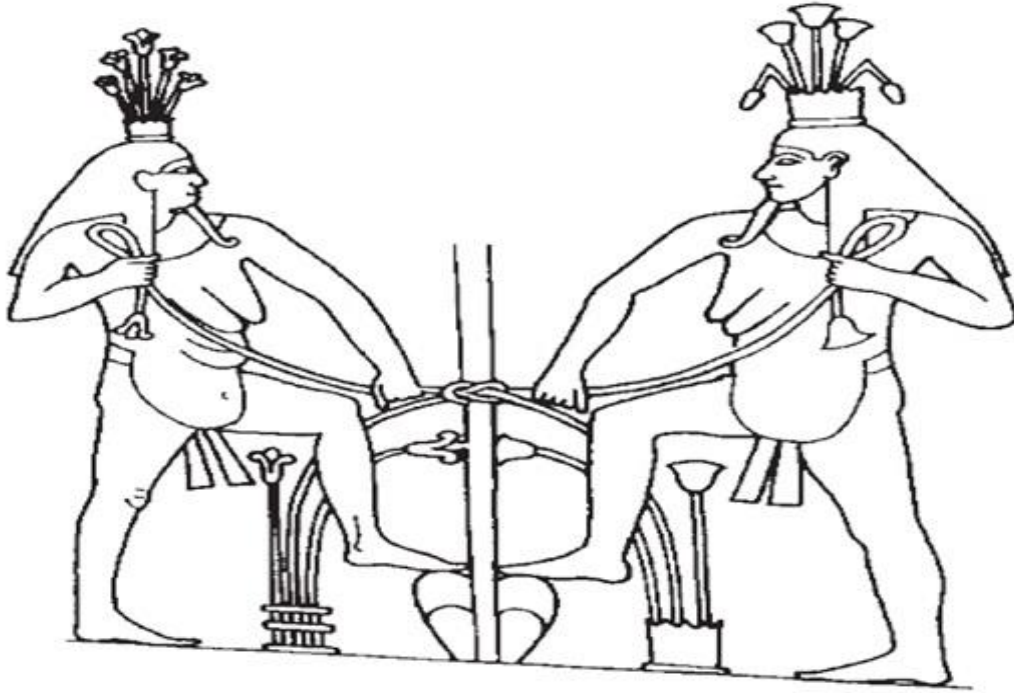
Res. 1: Tanrı Hapi (Ions 1988, 107 Above)



Res. 2: Diz çökmüş Nil sel figürleri (Hapi) olarak tasvir edilen Kuzey ve Güney eyaletler (Quirke 2015, 19, Fig. 1.5)

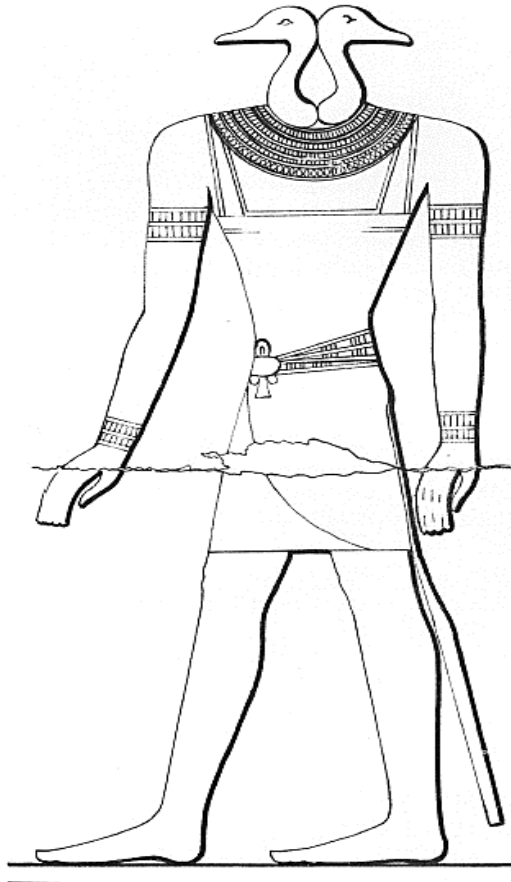


Res. 3: Çift Hapi tasvirleri (Wilkinson 2016, 107)



Çiz. 1: Çift Hapi tasvirleri

(soldaki figür Güney Nil tanrısı, sağdaki figür Kuzey Nil tanrısı (Hart 2005, 61))



Çiz. 2: Çift kaz başlı tanrı Hapi (El-Sawi 1983, 12, fig.1)



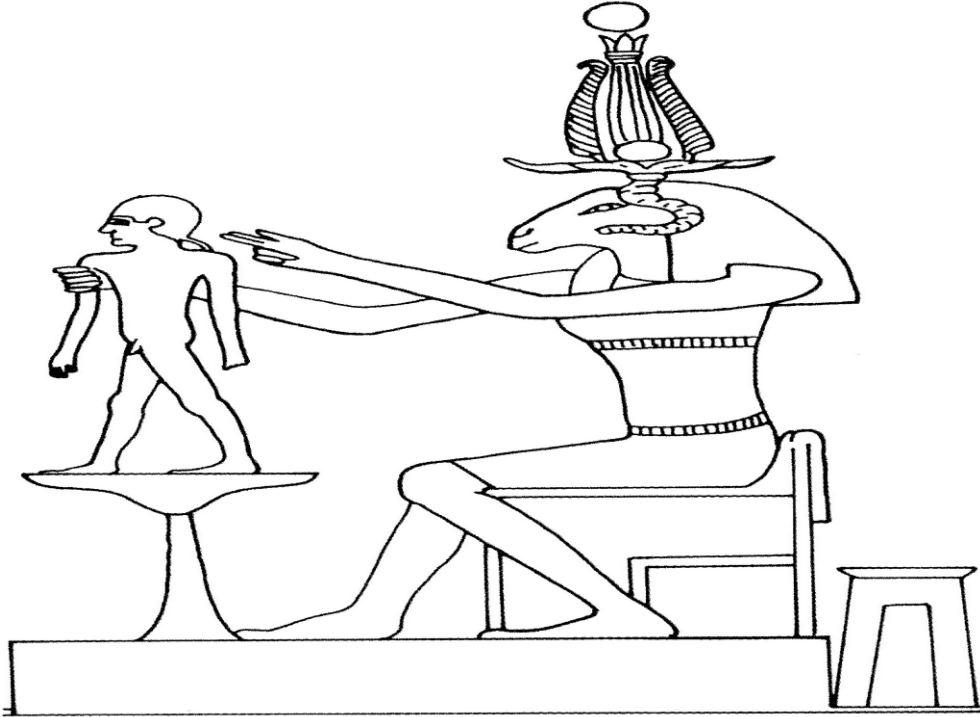
Çiz. 3: III. Ramses'in Tanrı Hapi ile hasat sahnesi (Nasr 2021, 215, fig.6)



Res. 4: Vatikan Müzesi'ndeki Nil Tanrısı heykeli (Swetnam-Burland 2009, 440, Fig. 1)



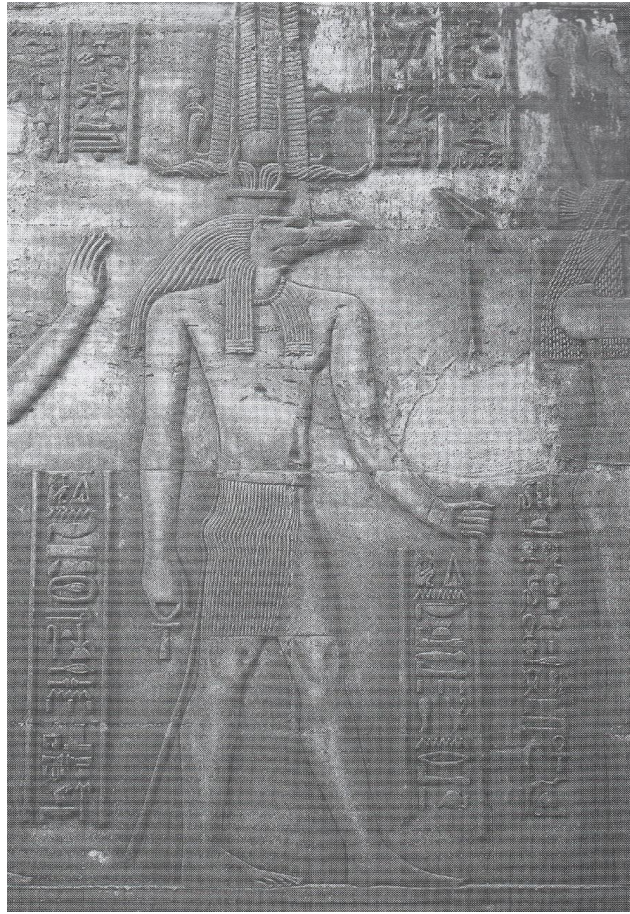
Res. 5: Tanrı Hapi Atur (Ions 1988, 108 Above)



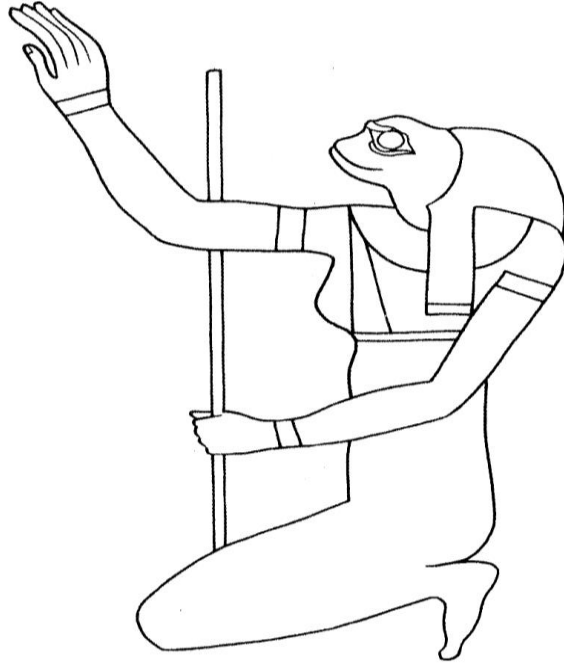
Çiz. 4: Tanrı Hnum (Wilkinson 2016, 194)



Res. 6: Tanrı Sobek (Ions 1988, 94 Above)



Res. 7: Tanrı Sobek (Wilkinson 2016, 219)



Çiz. 5: Tanrıça Heket (Wilkinson 2016, 229 Sağda)



Res. 8: Tanrıça Satet (Wilkinson 2016, 165 Sağda)



Res. 9: Tanrıça Anuket (Wilkinson 2016, 138)

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 48-65
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1111075



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 29. 04. 2022
Kabul Tarihi/ Accepted: 02. 06. 2022

İPSALA'DA BİR OSMANLI HATIRASI: ALACA MUSTAFA PAŞA CAMİİ

AN OTTOMAN MEMORY IN İPSALA: ALACA MUSTAFA PASHA MOSQUE

Murat KARADEMİR-Ayben KAYIN*

Öz

1361'de Osmanlılar tarafından fethedilen ve daha sonra başkent olan Edirne, siyasi ve kültürel açıdan olduğu kadar anıtsal mimarisi ile de dikkat çeken bir kent olmuştur. Osmanlıların kenti almasıyla birlikte bölgenin imarına önem verilmiş, kent merkezinin yanı sıra Edirne çevresinde de önemli eserler inşa edilmiştir.

Bilindiği üzere Osmanlı Kentlerinde olduğu gibi Edirne kentinin kuruluş gelişmesinde öncelikle ülkenin sosyal ve ekonomik bakımdan önde gelen kişileri etkili olmuştur. Bunda sultan ve ailesinin yanı sıra üst düzey yöneticiler ve ekonomik yönden güçlü kişiler özellikle vakıf sistemi içinde yaptırdıkları eserlerle bölgenin gelişimine katkı sağlamışlardır. Bu gelişim sadece kent merkezinde meydana gelmemiş aynı zamanda merkeze yakın yerleşim yerlerinde de kendisini göstermiştir. Bu yerleşim yerlerinden birisi de İpsala'dır.

İpsala, Edirne'ye bağlı, oldukça köklü tarihi geçmişi olan bir yerleşim yeridir. Edirne kent merkezinin güneybatısında merkeze oldukça uzak konumda bulunan bölge, aynı zamanda bugün Yunanistan sınır kapısının bulunduğu ilçedir.

İpsala, Türkler tarafından fethedilmeden önce de pek çok kültüre ev sahipliği yapmış ama asıl önemini Osmanlı Devleti tarafından fethedildikten sonra göstermiştir. Fetihten sonra bölgenin

* Sorumlu Yazar; Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Alaadin Keykubat Kampüsü, Selçuklu/Konya/Türkiye. E-posta: karademir22@hotmail.com ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-9776-3789>

Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Alaadin Keykubat Kampüsü, Selçuklu/Konya/Türkiye. E-posta: ayben.erol@selcuk.edu.tr ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-7410-0109>

önemi giderek artmıştır. Bu dönemde yörede pek çok mimari eser inşa edilmiş olsa da bu yapıların büyük bir bölümü günümüze ulaşamamıştır. Bugün Edirne'ye bağlı küçük bir ilçe konumunda olan İpsala'nın en önemli anıtsal eseri Alaca Mustafa Paşa tarafından yaptırıldığı bilinen ve kendi ismiyle tanınan camisidir.

Bu çalışmanın amacı İpsala ilçe merkezinde bulunan ve ilk kez tarafımızca ayrıntılı olarak ele alınan Alaca Mustafa Paşa Camiisi'ni malzeme, plan, yapı elemanları ve süsleme özellikleri açısından inceleyerek Türk sanatı içindeki yerini belirlemek ve yapının tarihlendirilmesi üzerine kısa bir değerlendirme yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: İpsala, Cami, Osmanlı Mimarisi, Alaca Mustafa Paşa, Edirne

Abstract

Edirne, which was conquered by the Ottomans in 1361 and later became the capital, has become a city that draws attention with its monumental architecture as well as its political and cultural aspects. With the Ottomans taking the city, importance was given to the development of the region, and important works were built around Edirne as well as the city center.

As it is known, as in the Ottoman Cities, the country's social and economic leaders were influential in the establishment and development of the city of Edirne. In this, the sultan and his family, as well as senior managers and economically strong people, contributed to the development of the region, especially with the works they had built within the foundation system. This development has not only occurred in the city center, but also manifested itself in settlements close to the center. One of these settlements is İpsala.

İpsala is a settlement with a deep-rooted historical past, connected to Edirne. The region, which is far from the center to the southwest of Edirne city center, is also the district where the Greek border gate is located today.

İpsala hosted many cultures before it was conquered by the Turks, but it showed its real importance after it was conquered by the Ottoman Empire. After the conquest, the importance of the region gradually increased. Although many architectural works were built in the region during this period, most of these structures have not reached the present day. The most important monumental work of İpsala, which is a small district of Edirne today, is the mosque, which is known to have been built by Alaca Mustafa Pasha and is known by its own name.

The aim of this study is to examine the Alaca Mustafa Pasha Mosque, which is located in İpsala district center and discussed in detail for the first time by us, in terms of material, plan, building elements and ornamental features, to determine its place in Turkish art and to make a brief assessment on the dating of the building.

Keywords: İpsala, Mosque, Ottoman Architecture, Alaca Mustafa Paşa, Edirne.

Giriş

Osmanlı Devleti'nin XIV. ve XV. yüzyıllarda başkentliğini yapmış olan Edirne, anıtsal mimarisi ile dikkat çeken bir şehir olmuştur. Edirne'nin Osmanlı hakimiyeti döneminde özellikle fiziki bakımdan gösterdiği gelişme inşa edilen eserler açısından da kendisini göstermektedir. İstanbul'dan sonra Trakya bölgesinin ikinci büyük şehri olan Edirne, özellikle sanat şaheserleri ile ayrı bir şöhrete sahiptir. Bu sanat eserleri içinde camiler önemli bir yer tutmaktadır.

Osmanlılar kenti aldıktan sonra kentin imarına önem vermişler bu maksatla kentin çeşitli mahallelerinde cami ve mescitler inşa etmişlerdir. Osmanlı kentlerinin temel yerleşim alanı durumundaki mahalle, genellikle bir dini yapının bünyesinde çok sayıda konutu barındıran birim olmuştur. Mahalle, kent hayatının fiziksel merkezi olduğu kadar aynı dine mensup kişilerin yerel yaşama alanı olarak da düşünülmektedir.¹

¹ Ergin 1936, 103.

Edirne'nin fethi ile kurulan mahallelerde çok sayıda cami ve mescit inşa edildiği kaynaklardan anlaşılmaktadır. Bununla birlikte yazılı belgelerde adı sıklıkla geçmese de varlığı bilinen eser sayısı da azımsanmayacak kadar fazladır. Bu cami ve mescitlerden yazılı belgelerde adı çok bilinmeyen fakat günümüze ulaşan eserler sadece kent merkezinde değil çevre ilçelerde de varlığını sürdürmektedir. Bu ilçelerden birisi de İpsala'dır.

Tarihin en erken dönemlerinden itibaren önemli bir merkez konumundaki İpsala, Odyris'lerin uzun yıllar başkentliğini yapmış bir şehirdir.² Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarında konumu itibariyle önemli bir kavşak noktasında yer alan İpsala, Osmanlı Devleti'nin Balkanlara açılan yüzü olmuştur. Bu bölge fetih tarihinden itibaren başta dini ve sosyal içerikli yapılar olmak üzere pek çok inşa faaliyetine sahne olmuş bir yerleşim yeri konumundadır. Bu yapılar içinde bugün ilçenin belki de ayakta kalan tek anıtsal eseri olarak bilinen Alaca Mustafa Paşa Camiisi,³ Osmanlı Devleti'nin bu bölgeye kazandırdığı bir hatıra eser olarak dikkat çeker.

Çalışmada yöre halkı tarafından İpsala ilçe merkezinde yer aldığı için *Çarşı* veya *Alaca* gibi isimlerle de bilinen Alaca Mustafa Paşa Camiisi mimari özellikleri dikkate alınarak tanıtılacak, başta caminin banisi ve konumu olmak üzere tarihlendirilmesi sorunu ve bugünkü durumu üzerinde genel bilgiler verilecektir.

Alaca Mustafa Paşa Camii

Yapı, Edirne'nin İpsala İlçesi Bayrambey Mahallesi'nde, Pazar Sokak'ta bulunmaktadır. 24 pafta, 116 ada ve 13 numaralı parselde yer alır.

Camii'nin kitabesi günümüze ulaşmamıştır. Bu nedenle ne zaman ve kim tarafından yaptırıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Bazı kaynaklarda 15. yüzyılda akıncı beylerinden biri olan Alaca Mustafa Paşa tarafından inşa ettirildiği belirtilmektedir.⁴

Yapı, düz bir arazi üzerine 8.80 x 12.48 cm. ölçülerinde kuzey-güney doğrultusunda uzanmaktadır. Camii, geniş bir avlu içerisinde bulunmaktadır. Kare planlı, tek kubbeli yapı, kuzey cephede bir son cemaat yerine ve batı cephede tek şerefeli bir minareye sahiptir. Almaşık duvar sistemiyle inşa edilmiş olan yapıda doğu, güney ve batı cephelerde bir sıra düzgün kesme taş, iki sıra tuğla malzemeden oluşan örgü görülmektedir. Son cemaat yerinin bulunduğu kuzey cephede ise taş ve tuğla birlikteliği bu kez farklı düzenlerde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca güney, batı, doğu ve kuzey cephelerde özellikle üst seviyelerde yer yer az da olsa moloz taş ilaveleri görülmektedir.

Kare planlı yapıda kare mekandan kubbeye geçişte tromplardan faydalanılmıştır. Kubbe on ikigen bir kasnağa oturtulmuştur. Oldukça yüksek olarak tasarlanmış kasnağın dört cephesinde de orta kısımlarda birer payanda kullanılarak kubbenin yükü hafifletilmeye çalışılmıştır. Kuzey, güney, doğu ve batı cephelerde bulunan bu payandaların ortalarına sivri kemerli birer pencere açılarak mekanın aydınlatılması bu alandan da desteklenmiştir. Sivri kemerli pençelerin kemerleri taş malzemeyle düzenlenmiş olup üstten bir sıra tuğla ile sınırlandırılmıştır. Kubbenin üzeri sonradan kurşun ile kaplanmıştır.

Harimin güney cephesinde altta ve üstte ikişer sıra pencere bulunmaktadır. Alt orta bölümde mihrap nişinin dışarıdan vurgulandığı görülmektedir. Alt sırada iki yanda bulunan pencereler düşey dikdörtgen formlu olup sivri kemerli alınlığa sahiptir. Sivri kemerlerde kırmızı ve beyaz renklerinde iki renkli taşların art arda dizilimiyle hareketlilik sağlanmıştır. Ayrıca kemer, üç yönden tek sıra tuğla dizisiyle çerçevelenmiştir. Üst sırada bulunan iki

² Mansel 1938, 6.

³ Değerli 2020, 151.

⁴ Günşen 2012, 113; Kayıcı 2017, 51.

pencere yine sivri kemerli alınlığa sahip olup alt sırada görülen iki renkli taş işçiliği burada da kullanılmıştır. Aynı şekilde sivri kemer ve kemeri üç yönden çerçevlendiren tek sıra tuğla dizisine bu pencerelerde de yer verilmiştir. Kemer köşelikleri çökertilmiş olup tuğla seviyesinden daha alçak bırakılmıştır. Güney batı köşe pahlanmış olup pahnın üst kısmı üç sıra mukarnaslı kavsarayla sonlandırılmıştır.

Yapının doğu cephesinde yine altta ve üstte ikişer sıra pencere görülmektedir. Alt sırada bulunan pencereler düşey dikdörtgen formlu olup sivri kemerli alınlığa sahiptir. Sivri kemerler düşey yönde yan yana dizilmiş tuğlalarla oluşturulmuştur. Kemer alınlığı ise yatay düzende yan yana ve üst üste dizilmiş tuğlalar ile doldurulmuştur. Ayrıca sivri kemeri daha küçük boyutlu tuğlalardan oluşan tek sıra tuğla dizisi üstten sınırlandırmaktadır. Üst sıradaki iki pencere ise sivri kemerlidir. Kemerler düşey tuğlaların yan yana dizilimiyle oluşturulmuştur.

Harimin batı cephesinde altta ve üstte ikişer sıra pencere kullanımı doğu cephe ile benzerdir. Ancak pencerelerin formu ve kullanılan malzemeleri güney cephedeki pencerelerle aynı düzendedir. Alt sıradaki pencereler düşey dikdörtgen formlu ve sivri kemerli alınlıklıdır. Sivri kemerlerde kırmızı ve beyaz iki renkli taş kullanılmıştır. Kemeri dışarıdan tek sıra tuğla dizisi üç yönden çerçevlenmiştir. Üst sırada bulunan iki pencere yine sivri kemerli alınlığa sahip olup alt sırada görülen iki renkli taş işçiliği burada da kullanılmıştır. Sivri kemer ve kemeri üç yönden çerçevlendiren tek sıra tuğla dizisi bu pencerelerde de görülmektedir. Kemer köşelikleri, etrafını çevreleyen tuğla dizisine göre alçak tutulmuştur.

Harim ve son cemaat yerinin birleştiği alanda cepheye bitişik tek şerefeli minare yer almaktadır. Minarenin kaidesi çokgen formlu olup çokgenin her bir kenarında sivri kemerli nişlere yer verilmiştir. Minare kaidesinin zemininden, sivri kemerli nişlerin kemer üzengi hattına kadar olan kısımda batı cephenin tek sıra taş, iki sıra tuğla biçimindeki almaşık düzeni aynen devam etmektedir. Sivri kemerli nişlerin kemerleri taş malzemeden olup köşeliklerine kırmızı taşlar yerleştirilerek iki renkli taş kullanımıyla bu alanda da hareketlilik sağlanmıştır. Kaidenin üst kısmında dışarıya hafif taşıntılı olarak verilmiş iki sıra taş ve hemen üzerinde bir sıra yatay tuğla dizisi bulunmaktadır. Ardından sade taş bir bilezik ile pabuç kısmına geçilmektedir. Pabuç kısmı tamamen düzgün kesme taş malzemeden inşa edilmiştir. Çokgen formun devam ettiği bu bölüm oldukça sadedir. Pabuçtan gövdeye geçişte çokgen formda taş bir silmeden faydalanılmıştır. Gövdede çokgenin kenar sayısı artmış, silindirik forma yakın bir hale dönüşmüştür. Düzgün kesme taş malzemenin kullanıldığı ve üst kısımlarda iki renkli taş işçiliğinin görüldüğü minare gövdesinde küçük bir alanda tuğla malzemeye de yer verilmiştir. Gövde üzerinde küçük boyutlu bir mazgal pencere bulunmaktadır. Gövdeden dairesel kesitli taş bir bilezik ile şerefeye geçilmektedir. Bilezikten yukarıya silindirik formlu olarak devam etmektedir. Şerefe altı sadedir ve kademeli olarak genişlemektedir. Petek bölümü ise silindirik formludur. Minarenin üzeri piramidal formlu kurşun bir külahla kaplanmıştır.

Yapının kuzey cephesinde üst örtüsü sonradan değiştirilmiş⁵ son cemaat bölümü yer almaktadır. Son cemaat yerinin kuzey cephesinde üç, batı cephesinde ise ikişer düşey dikdörtgen formlu pencere bulunmaktadır. Son cemaat bölümünün su basman seviyesi moloz taş malzemeyle örülmüştür. Aynı bölümün batı kanadında ise yer yer tuğla ilaveleri görülmektedir. Son cemaat yeri, diğer cephelerden malzeme ve teknik bakımından farklılıklar barındırmaktadır. Son cemaat yerinin doğu köşesinde mermerden kaideli, silindirik gövdeli, mukarnaslı başlıklı bir sütun yer almaktadır. Su basman seviyesinin hemen üzerinde profilli bir sıra mermer son cemaat yerinin kuzey ve batı cephelerini yatay bir hat halinde boydan boya dolaşmaktadır.

⁵ Kayıcı 2017, 51.

Kuzey cephede yer alan son cemaat mekanına giriş ahşaptan iki kanatlı bir kapı ile sağlanmaktadır. Kapı, Bursa kemerli bir açıklık şeklinde tasarlanmıştır. Üstte düzgün kesme taş bir lento bulunmaktadır. İki yanda ise mermer söveler yer alır. Üst kısımda mermer malzemedен yuvarlak bir kemer yapılmıştır. Üstteki yuvarlak kemerin kilit taşı yüksek tutularak vurgulanmıştır. Son cemaat mekanının önünde sonradan yapılmış bir şadırvan yer almaktadır.

Son cemaat yerinden harime giriş kapısında düzgün kesme taş ve mermer malzeme birlikte kullanılmıştır. Kapı, harimin kuzey duvarından öne çıkıntı yapmaktadır. Sivri kemerli kapının kemerinde kırmızı tonlarında taşlar kullanılmıştır. Kilit taşı ise beyaz renkte olup zeminden kabarık bir görünüme sahiptir. Sivri kemer, üç kademeli profilli başlıklara oturmaktadır. Kapının yan bordürü sade tutulmuş olup yalnızca bordürün orta bölümünde niş biçiminde bir oyma yapılarak bordürde kademeli bir görünüm sağlanmıştır. Harime giriş basık kemerli bir açıklıkla sağlanmaktadır. Basık kemer mermerden yapılmıştır. Basık kemerin üzerine mermerden dikdörtgen bir blok yerleştirilmiş ve ortasına kareye yakın dikdörtgen formunda boş bir kitabelik kısmı oluşturulmuştur. Kapının sivri kemerli bölümü ile basık kemerli kapı açıklığı arasında kalan bölmenin üzeri düz taş tavanla örtülüdür. Bu alanda yan yana yerleştirilmiş iki taş blok üzerine geometrik bir kompozisyon oyma tekniği kullanılarak işlenmiştir. Kompozisyonda zemin oyulmuş ve motifler yüksek bırakılmıştır. Merkezinde altı kollu yıldızın bulunduğu kompozisyonda yıldızın kolları uzatılarak etrafında altı tane altıgen oluşturulmuştur. Bu süsleme aynı işlemin tekrarıyla bütün alana yayılmıştır. Son cemaat yerinden harime iki kanatlı ahşap kapı ile girilmektedir.

Harimde kubbe ve kubbeye geçişi sağlayan tromplar oldukça sade tutulmuştur. Güney cephenin ortasında alçı mihrap bulunmaktadır. Yedi sıra mukarnaslı kavsaraya sahip mihrabın nişi beş kenarlıdır. İki yanda çokgen formlu kaideye ve kum saatine benzer başlıklara sahip burmalı sütunceler yer almaktadır. Kavsara köşeliklerinde birer gülbezek bulunmaktadır. Beş kenarlı nişin orta kenarında sivri kemerli ve basit mukarnaslı kavsaraya sahip bir niş daha oyulmuştur. Mihrabın en dış bordürü dışarıya taşıntılı, ikinci bordürü ise içeriye girintili olarak süslemesiz düzenlenmiştir. Mihrap, yapıyla aynı dönem özelliği göstermemekte olup özgün değildir.

Harimin güney batı köşesinde ahşap bir minber bulunmaktadır. Minberin kapı alınlığı, yan aynalıkları, köşk ve köşk altı düşey çitalarla düzenlenmiştir. Minber özgün değildir. Harimin kuzey doğusundan ahşap bir merdiven ile kadınlar mahfiline çıkılmaktadır. Mahfil, ahşap malzemedен yapılmış olup özgün değildir.

Batı cephenin kuzey ucunda bulunan bir kapı açıklığı ile minareye geçiş sağlanmaktadır. Kuzey cephede ise harime giriş kapısı batı kenara yakın yerleştirilmiştir. Cephenin ortasında ise dikdörtgen formlu bir pencere bulunmaktadır. Giriş kapısı içeriden bursa kemerli bir niş biçiminde düzenlenmiştir ve kapı açıklığının üzerinde yeşil ve sarı renkli taşlarla ikinci kemer uygulaması yapılmıştır.

Değerlendirme

14. yüzyılın ortalarında Osmanlılar tarafından fethedilen İpsala, 15. yüzyılda gelişmiş bir yer haline gelmiştir. Alaca Mustafa Paşa Camii, İpsala'nın imar açısından da geliştiği 15. yy'da inşa edilmiş olmalıdır. Yapının günümüze ulaşan herhangi bir inşa kitabesi bulunmamaktadır. 25.01.1983 tarihli Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün Abide ve Yapı İşleri Dairesi Vakıf Eski Eser Fişi'nde Alaca Mustafa Paşa Camii, 16. yüzyıla tarihlendirilmiştir.⁶ Ancak yapının planı, malzeme özellikleri, yapı elemanları dikkate alındığında caminin 15. yüzyılda inşa edilmiş olduğunu söylemek mümkündür. Evliya Çelebi, İpsala'da cami, mescit,

⁶ Vakıflar Genel Müdürlüğü, Abide ve Yapı İşleri Dairesi 25.01.1983 tarihli Eski Eser Fişi.

han ve hamamlar olduğundan söz eder⁷ ancak bahsi geçen yapıların sayıları ne yazık ki çeviride yer almamaktadır. Bunlara ek olarak; Edirne Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanterinde de yapının mimari çağı olarak 15. Yüzyıl gösterilmiştir.⁸ Başbakanlık Osmanlı Arşivinde yapmış olduğumuz araştırmada ise Alaca Mustafa Paşa Camiisi'nden ziyade bugün günümüze ulaşamayan⁹ Sultan 2. Murat ait eserlere ilişkin belgeler bulunmaktadır.¹⁰

Ragıp Kemal, bir İstanbul gazetesinde 14.12.1933 tarihli nüshadaki yazısında İpsala'yı anlatırken Alaca Mustafa Paşa'nın minareli ve büyük kubbeli camisinden söz etmekte ve o tarihte Sultan 2. Murat'ın camiinin yıkılmış olup bu yapıdan yalnızca dört adet beyaz sütunun kalmış olduğunu belirtmektedir.¹¹

Bilindiği üzere Osmanlı kentlerinin kurulup gelişmesinde birinci derecede devletin sosyal ve ekonomik bakımdan önde gelen kişileri etkili olmuştur. Başta sultan ve ailesinin yanı sıra üst düzey yöneticiler ile toplumun ileri gelen kişileri veya bölgeyi fetheden komutanlar kentlerin fiziki gelişiminde baş rolü oynamışlardır. Konumuzu oluşturan Alaca Mustafa Paşa Camiisi'nin banisi olarak geçen ve yapıya ismini veren Alaca Mustafa Paşa ile ilgili olarak tarihi kaynaklarda ayrıntılı bir bilgi bulunmamaktadır.¹² Osmanlı akıncılarından olduğu tahmin edilen Alaca Mustafa Paşa'nın, Osmanlı Devleti'nin Gelibolu'dan Trakya'ya çıkmalarını takip eden yıllarda yararlılıklar gösterdiği ve bu yüzden ödüllendirilmiş komutanlardan birisi olan Alaca Mustafa Paşa'nın İpsala'nın fethinden sonra kendi adını verdiği bu yapıyı yaptırdığı kabul edilmektedir.¹³ Yine bir başka yerel kaynakta benzer bilgi bulunmaktadır. Osmanlı Devleti'nin Gelibolu'dan sonra Trakya üzerinden Rumeli'ye akınlar düzenlediği yıllarda (14. Yüzyılın ikinci yarısı veya 15. Yüzyılın ilk yarısı) Alaca Mustafa Paşa'nın kendi adını verdiği camisini yaptırdığı tahmin edilmektedir.¹⁴

Camiinin banisi olan Alaca Mustafa Paşa ile ilgili bilgiler oldukça sınırlıdır. Bu konuda arşivde yapmış olduğumuz çalışmalarda da maalesef bani hakkında net bir bilgiye ulaşamadık.

Almaşık duvar tekniği ile inşa edilen yapıda inşa malzemesi olarak düzgün kesme taş ve tuğla kullanılmıştır. Yapıda kullanılan ana malzeme olan taş, Keşan taş ocaklarından çıkarılmış yeşilimtırak renkte, az sert ve bu nedenle düşük kalitede olan bir malzemedir. Keşan taşı olarak ta bilinen bu malzeme başta Keşan Hersekzade Ahmed Paşa Camii olmak üzere pek çok yapıda da kullanılmıştır.¹⁵ Ayrıca yapının giriş kapısında kullanılan taş malzeme de Keşan taşı olarak bilinmektedir.¹⁶ Ancak cephelerin üst seviyelerinde yer yer moloz taş ilaveleri de bulunmaktadır. Yapının minaresinin kaidesi almaşık örgü, pabuç ve gövdesi taş malzemeyle inşa edilmiştir. Mermer malzeme son cemaat yeri cephesinin su basman seviyesinde ve cephenin kuzey doğu köşesinde yer alan sütun ve başlığında, son cemaat yeri giriş kapısında, harime giriş kapısında ve kapının üzerindeki kitabelik bölümünde kullanılmıştır. Yapının beden duvarlarında, minaresinde ve bazı pencerelerin sivri kemerleri ile lentolarında renkli taşlar kullanılarak yapının dışındaki hareketli görünüm desteklenmiştir. Harim kubbesi, minare külahı, kubbeye geçiş unsurlarını gizleyen bölümün üzeri kurşunla kaplıdır.

⁷ Evliya Çelebi 2010, 438-439.

⁸ Kırçın vd. 2013, 296.

⁹ Gökbilgin 1952, 220.

¹⁰ BOA, Y. MTV, 267-81, Belge Tarihi: H. 22.08. 1322; BOA, İE. MDN, 3-185, Belge Tarihi: H. 09.02. 1125.

¹¹ Erdoğan 1978, 135.

¹² Alaca Mustafa Paşa ile ilgili bilgi için çok sayıda kaynak araştırıldığı halde herhangi bir veri bulunamamıştır.

¹³ Kayıcı 2017, 51.

¹⁴ Günşen 2012, 113.

¹⁵ Karademir 2020, 311.

¹⁶ Korkut 1972, 127.

Yapı, tek kubbeli ve kare planlı olup kuzeyinde bir son cemaat yerine sahiptir. Batı cephesinde yapıya bitişik bir minaresi bulunmaktadır. Minaresinin konumu itibarıyla Edirne’de bulunan Kuşçu Doğan Camii,¹⁷ Selçuk Hatun Camii,¹⁸ Sarıca Paşa Camii,¹⁹ Ayşe Kadın Camii,²⁰ Taşlık Camii,²¹ Sitti Sultan Camii,²² Kadı Bedrettin Camii,²³ Süle Çelebi Camii,²⁴ Yahya Bey Camii,²⁵ Şeyh Çelebi Camii,²⁶ Defterdar Mustafa Paşa Camii²⁷ ile ortak özellik göstermektedir.

Son cemaat yeri günümüzde düz çatıyla örtülüdür; ancak özgününde kubbeli olduğu belirtilmiştir.²⁸ Edirne’deki tek kubbeli Erken Dönem Osmanlı camilerine bakıldığında son cemaat yerinin bazılarında iki bazılarında üç bölümlü olduğu görülmektedir. Alaca Mustafa Paşa Camii’nin son cemaat yerinin özgününde kaç kubbeli olduğuna dair bir kayıt bulunamamıştır.

Yapının güney cephede dışarıya taşıntılı mihrabı bulunmaktadır. Edirne’de bulunan tek kubbeli camilere bakıldığında bu özellik yalnızca Kuşçu Doğan Camii²⁹ örneğinde görülmektedir.

Yapıda çift katlı pencere düzeni uygulanmıştır. Alt kattaki pencereler düşey dikdörtgen açıklıklar olup sivri kemerli alınlıklıdır. Üst kattakiler ise sivri kemerli olup batı ve güney cephedekilerin kemer köşelikleri tuğla sırasıyla çevrelenmiştir. Harime giriş kapısı, kuzey cepheden dışarıya taşıntılı olarak vurgulanmıştır. Düzgün kesme taş malzemenin yanı sıra renkli taş ve mermer kullanımıyla hareketli bir görünüm sağlanmıştır. Yapının mukarnaslı kavsaralı ve beş kenarlı nişe sahip alçı mihrabı ile çıtalarla düzenlenen sade işçilikli minberi özgün değildir.

Camii, süslemeleri bakımından sade tutulmuş olup mevcut süslemeler yapının dönemiyle uyumludur. Cephelerde, pencerelerde ve minarede yer yer kullanılan renkli taşlar ve tuğlalar cepheye hareketlilik katmış ve sıcak bir görünüm kazandırmıştır. Kuzey cephenin doğu köşesinde bulunan mermer sütun ve başlığı, herhangi bir taşıyıcı özellikte olmayıp yapıya süsleme amacıyla konulmuştur. Yapının harim girişinin sivri kemerli bölümü ile basık kemerli giriş açıklığı arasında kalan kısmın üst örtüsüne yerleştirilen iki taş bloktan oluşan düz örtü, oyma tekniğiyle oluşturulmuş altı kollu yıldızdan gelişen sonsuzluk prensibindeki geometrik kompozisyona sahiptir. Mihrabın burmalı sütunceleri ile mukarnaslı kavsaranın kemer köşeliklerinde yer alan gülbezekler harimdeki süslemeli alanlardır.

Sonuç

Alaca Mustafa Paşa Camii, Osmanlı döneminde önem kazanmış İpsala’da günümüze sağlam ulaşabilmiş tek tarihi yapıdır. Günümüze özgün ulaşabilmiş bölümlerine bakıldığında gerek mimari ve süsleme özellikleri gerekse bulunduğu yerde döneminden bugüne kadar ayakta kalabilmiş tek yapı olma özelliği ile önem arz etmektedir. Buna rağmen, yapı ne yazık ki pek tanınmamış ve hakkında bugüne kadar ayrıntılı bir çalışma yapılmamıştır.

¹⁷ Kırçın vd. 2013, 83.

¹⁸ Özer 2007, 49.

¹⁹ Kırçın vd. 2013, 57.

²⁰ Bayrakal 2001, 62.

²¹ Kırçın vd. 2013, 60.

²² Bayrakal 2001, 78.

²³ Bayrakal 2001, 113.

²⁴ Bayrakal 2001, 122.

²⁵ Kırçın vd. 2013, 63.

²⁶ Bayrakal 2001, 132.

²⁷ Bayrakal 2001, 136.

²⁸ Korkut 1972, 127.

²⁹ Bayrakal 2001, 42.

Çalışma kapsamında yapı ya da banisi ile ilgili Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde herhangi bir belge bulunamamıştır. Ancak arşiv belgeleri arasında bugün tamamen yıkılmış olan İpsala'da bulunan I. Murat ve II. Murat Camileri hakkında belgelere ulaşılabilmektedir. Bugüne kadar sağlam ulaşabilmiş, büyük boyutlu ve özenli işçiliğe sahip Alaca Mustafa Paşa Camii ile ilgili herhangi bir belgenin bulunamamış olması ilgi çekicidir. Bunun yanı sıra dönemin paşaları arasında da Alaca Mustafa Paşa'nın adının geçtiği herhangi bir kayda ya da bilgiye rastlanmamıştır. Yapının bu kadar göz önünde olmasına rağmen bu isimlerle hiçbir kayıt bulunamamış olması bize yapının inşa edildiği dönemde ve sonrası yakın dönemde başka bir isimle anılıyor olabileceği fikrini düşündürmüştür. Bu yönde arşiv üzerinden İpsala'da inşa edilmiş yapılarla ilgili yaptığımız araştırmalarda bir yapı tespit edilmiş ve onarımıyla ilgili bir belgeye ulaşılmıştır.³⁰ Ancak bu belgede bahsi geçen yapının da Alaca Mustafa Paşa Camii olup olmadığı kesin olarak anlaşılamamıştır.

Alaca Mustafa Paşa Camii, son olarak 2008 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından restore edilmiştir.³¹ Bu restorasyona kadar pek çok onarım görmüştür. Bu onarımlar sonucunda günümüze özgünlüğünü kaybederek gelmiştir.

Yazar Katkıları

Çalışmaya; Yazar 1: % 50, Yazar 2: % 50 oranında katkı sağlamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı

“İpsala'da Osmanlı Hatırası: Alaca Mustafa Paşa Camii” başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

Arşiv Kaynakları

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Dosya/ Gömlek 267-81

T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), Dosya/ Gömlek 3-185

Vakıflar Genel Müdürlüğü, Abide ve Yapı İşleri Dairesi 25.01.1983 tarihli Eski Eser Fişi

Araştırmalar

Bayrakal, S. 2001, *Edirne'deki Tek Kubbeli Camiler*, Ankara.

Değerli, A. 2020, “Onaltıncı Yüzyılın İlk Yarısında Paşa Sancağında Bir Kaza: İpsala”, *Her Yönüyle İpsala*, I, 143-152.

Erdoğan, M. 1978, “Osmanlı Devrinde Trakya Abidelerinde Yapılan İmar Çalışmaları”, *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 6-7, İstanbul, 121-188

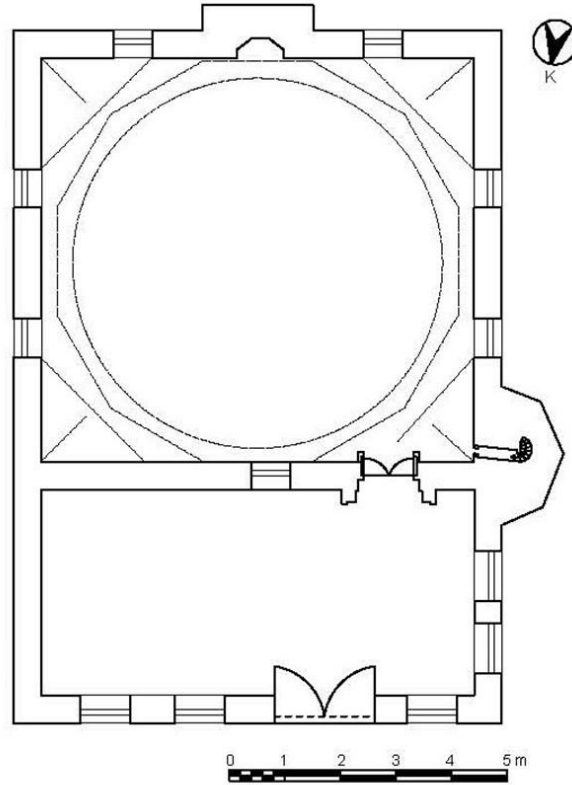
Ergin, O. 1936, *Türkiye'de Şehirciliğin Tarihi İnkişafı*, İstanbul.

Evliya Çelebi 2010, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Akkirman, Belgrad, Gelibolu, Manastır, Özü, Saraybosna, Slovenya, Tokat, Üsküp* (Hazırlayan: Seyit Ali Kahraman), 5. Kitap, 2, İstanbul.

³⁰ BOA, Y. MTV, 267-81, Belge Tarihi: H. 22.08. 1322

³¹ Kırçın vd. 2013, 296

- Gökbilgin, M. T. 1952, XV- XVI. Asırlarda Edirne ve Paşa Livası (Vakıflar- Mülkler- Mukataalar), İstanbul.
- Günşen, A. 2012, “Tarihi ve Kültürel Derinliğiyle İpsala’ya Bir Bakış”, *Yöre*, 151-152-153, 110- 123
- Karademir, M. 2020, “Keşan’da Bir Kültür Mirası: Eski Hamam”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 43, 310-326
- Kayıcı, H. 2017, *Arşiv Belgeleri ve Salnamelere Göre İpsala*, Edirne.
- Kırçın Ş. vd. 2013, *Edirne Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri*, II, Edirne.
- Korkut, A. 1972, *Edirne İli Yakın Çevre İncelemeleri*, Edirne
- Mansel, A. M. 1938, *Trakya’nın Kültür ve Tarihi*, İstanbul.
- Özer, M. 2007, *Edirne Selçuk Hatun Camisi*, Edirne.



Çiz. 1: Alaca Mustafa Paşa Camii planı (Çiz.: Melike Demirtaş)



Res. 1: Alaca Mustafa Paşa Camii genel görünüm



Res. 2: Alaca Mustafa Paşa Camii güney cepheden görünüm (solda)



Res. 3: Alaca Mustafa Paşa Camii kuzey-batı köşeden görünüm (sağda)



Res. 4: Alaca Mustafa Paşa Camii kuzey cephesi



Res. 5: Alaca Mustafa Paşa Camii kuzey-doğu köşedeki mermer sütun



Res. 6: Alaca Mustafa Paşa Camii batı cephesi



Res. 7: Alaca Mustafa Paşa Camii minare kaidesi



Res. 8: Alaca Mustafa Paşa Camii güney-batı cephesi



Res. 9: Alaca Mustafa Paşa Camii güney cephesi



Res. 10: Alaca Mustafa Paşa Camii doğu cephesi



Res. 11: Alaca Mustafa Paşa Camii harime giriş kapısı



Res. 12: Alaca Mustafa Paşa Camii harime giriş kapısının tavanındaki süsleme



Res. 13: Alaca Mustafa Paşa Camii harimi



Res. 14: Alaca Mustafa Paşa Camii mihrabı ve minberi



Res. 15: Alaca Mustafa Paşa Camii hariminden giriş cephesinin görünümü



Res. 16: Alaca Mustafa Paşa Camii mihrabı



Res. 17: Alaca Mustafa Paşa Camii mihrabının köşe sütuncesi



Res. 18: Alaca Mustafa Paşa Camii mihrabı kavsara köşeliğindeki gülbezek



Res. 19: Alaca Mustafa Paşa Camii giriş kapısının harimden görünümü

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 240-266
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1088795



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 16. 03. 2022
Kabul Tarihi/ Accepted: 12. 04. 2022

TRALLEIS KAZISI GYMNASIUM ALANINDA 2007 YILINDA BULUNAN ROMA SİKKELERİ

ROMAN COINS FOUND IN GYMNASIUM AREA OF TRALLEIS EXCAVATION IN 2007

Mehmet Kayhan MURAT*

Öz

Aydın il merkezinin hemen kuzeyinde bulunan Tralleis, Maiandros nehri çevresinde konumlanan önemli antik kentlerdendir. Tralleis 2007 yılı kazıları *gymnasium* alanında yürütülen çalışmalarda, Roma ve Bizans Dönemleri'ne tarihlenen sikkeler ele geçen buluntular arasındadır. Sikkelerin çoğunluğu *gymnasium* alanı içerisindeki *latrina* ve dükkânlar bölümünde bulunmuştur. Bu çalışmada 78 adet Roma İmparatorluğu Dönemi sikkesi incelenmiştir. Sikkelerden 30'u tanımlanmış, 48 sikke ise kondisyonlarına göre ayrımları yapılarak listelenmiştir. Tanımlanan sikkelerden 1'i Tralleis'i temsil eden eyalet sikkesi, 29'u devlet darbidir. Devlet darpli sikkeler arasında 26 adet ile Geç Roma Dönemi'ne tarihlenen sikkelerin yoğun olduğu çalışmada II. Constantius (MS 337-361) 12 adetle en fazla sikkeye sahip imparatorudur. Tanımlanan sikkeler 10 farklı darphaneye aittir.

Anahtar Kelimeler: Roma, Aydın, Tralleis, Gymnasium, Sikke.

Abstract

Tralleis, located just north of Aydın city center, is one of the important ancient cities located around the Maiandros river. Coins dating to the Roman and Byzantine Periods are among the finds unearthed during the work carried out in the gymnasium area during the 2007 excavations in Tralleis. Most of the coins were found in the latrina and shops in the gymnasium area. In this study, 78 coins

* Arş. Gör., Kafkas Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Kars/Türkiye. E-posta: kyhmrt@gmail.com ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-5314-6108>

of the Roman Empire Period were examined. 30 of the coins were identified and 48 coins were listed according to their condition. Of the identified coins, 1 is the state coin representing Tralleis, and 29 is the state mint. Among the coins minted by the state, 26 coins dated to the Late Roman Period were concentrated in the study, Constantius II (337-361 AD) is the emperor with the most coins, with 12. The identified coins belong to 10 different mints.

Keywords: Rome, Aydın, Tralleis, *Gymnasium*, Coin.

1. Giriş

Tralleis, Aydın İli'nin hemen kuzeyinde, Mesogis (Kestane) Dağları'nın güney kısmında düz bir alanda yer alır. Antik kaynaklarda Tralleis'in bulunduğu bölge ile ilgili farklı bilgiler bulunmaktadır. Bunlardan ilki kentin Karia Bölgesi içerisinde, ikincisi ise Lydia Bölgesi sınırlarında kaldığı yönündedir.¹ Bu konu hakkındaki en açıklayıcı bilgiyi Strabon vermektedir. Strabon, Tralleis'ten "Magnesia'dan sonra yol Tralleis'e ulaşır. Mesogis Dağı solda, yolun sağında, Lydia'lılar, Karia'lılar, Ionia'lılar, Miletos'lular, Mysia'lılar ve Magnesia'nın Aiolis'leri tarafından işgal edilen Maiandros Irmağı'nın ovası bulunur. Aynı tür topografya Nysa ve Antiokheia'ya kadar devam eder. Tralleis'lilerin kenti kesik bir trapezin üzerinde, doğu tarafından tahkim edilmiş bir tepede kurulmuş ve civarındaki bütün yerler iyi korunmuştur" diye bahseder.² Tralleis bu konumu ile Smyrna'dan başlayıp Ephesos, Magnesia, Tralleis, Nysa, Laodikeia ve buradan farklı kollara ayrılan ana yol üzerinde yer almaktadır.³

Tralleis 2007 yılı kazı çalışmaları *gymnasium* ve *nekropol* alanında sürdürülmüştür (Res. 1).⁴ Daha önceki yıllarda kaldığı yerden devam eden *gymnasium* alanındaki çalışmalar, *gymnasium*un ayakta kalan yapısının etrafında, *tepidarium* bölümünde, *latrinada* ve alanda bulunan Bizans dükkânlarında gerçekleştirilmiştir (Res. 2). Kazı çalışmalarında farklı işlevlerde kullanılan Geç Roma-Erken Bizans Dönemi'ne tarihlendirilen dükkânlar gibi bölümlerin yanı sıra mermer eserler, mimari parçalar, mozaikler ve küçük eserler bulunmuştur.⁵ *Gymnasium* alanındaki buluntular arasında sikkeler önemli bir yer tutmaktadır. Bu alanda yapılan çalışmalarda Roma ve Bizans Dönemleri'ne tarihlenen envanterlik ve etütlük sikkeler ele geçmiştir. Ele geçen sikkelerin çoğu aşırı tahribata maruz kaldığından kondisyonları son derece kötüdür. Tralleis kazısı 2007 yılı çalışmalarının gerçekleştiği diğer sektör *nekropol* alanıdır. Bu alanda ele geçen buluntular arasında sikkeler önemli bir yer tutmaktadır.⁶

2. *Gymnasium* Alanında Bulunan Sikkeler

Tralleis 2007 yılı çalışmalarında *gymnasium* alanından ele geçen sikkelerden Roma Dönemi'ne ait 78 sikke tespit edilmiştir⁷. Tespit edilen sikkelerden 30'unun teşhisi yapılmıştır. Geri kalan 48 sikke kondisyonlarının aşırı derecede kötü olması sebebiyle imparator ve darphane teşhisi yapılamamıştır. Tanımlanmayan sikkeler tespit edildiği kadarıyla üzerindeki figürleri ve alanda bulunan Bizans sikkelerinin tanımlanmasından dolayı Roma Dönemi sikkeleri arasında incelenmiştir. Buna göre tespiti yapılan sikkelerin oranı %38,4 iken, tespiti yapılamayan sikkelerin oranı %61,6 şeklindedir (Grafik 1). Tanımlanmayan sikkeler katalogda ölçüleri ve envanter numaraları verilerek listelenmiştir. Bu sikkelerden 8'i ön

¹ Ksenophon, *Hellenica* III. 12-19; Diodoros, *Bibliotheca* XIV. 36; Polybios, *Historiai* XXII. 24.

² Strabon, XIV. 42

³ Üreten 2005, 197; Pullukçuoğlu-Yapucu-Özgün 2011, 528.

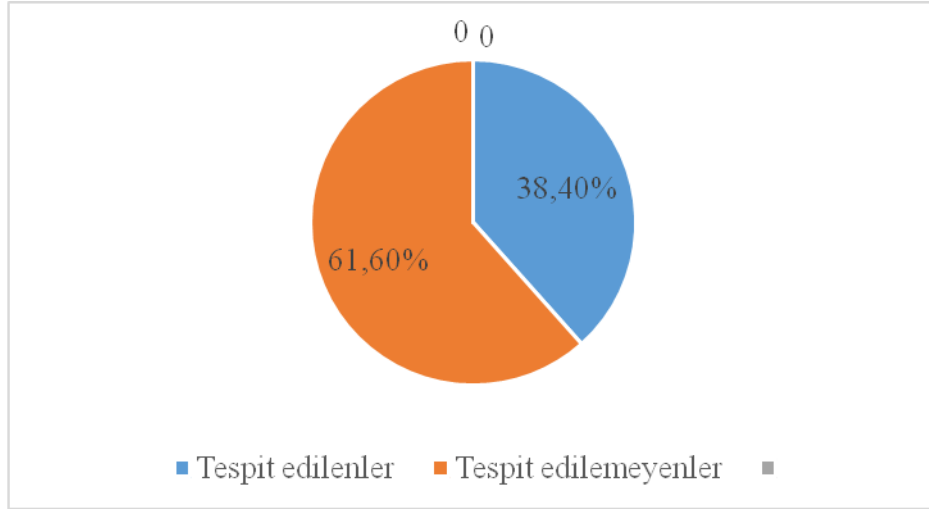
⁴ Yaylalı 2009, 17.

⁵ Yaylalı 2009, 17 vd.

⁶ Tralleis Batı Nekropol alanında yapılan kazılarda 195 adet sikke ele geçmiştir. Bkz. Özver 2021, 250 vd.

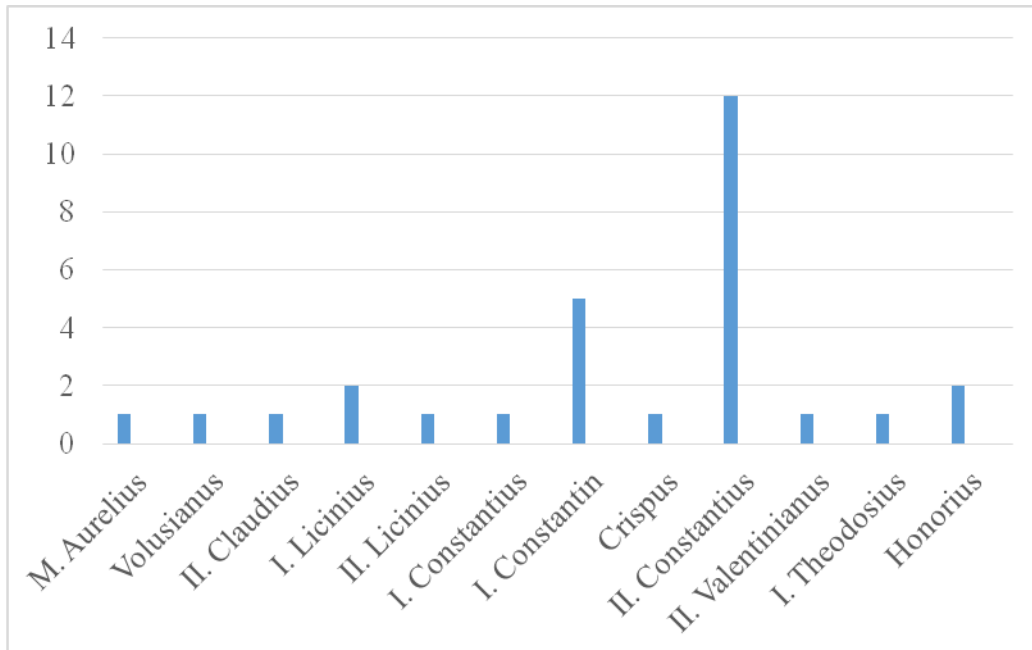
⁷ *Gymnasium* alanında Roma Dönemi dışında Bizans Dönemi'ne ait sikkelerde ele geçmiştir. Bizans sikkelerinin genel temsil yoğunluğu Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenmektedir. Fakat bu sikkeler kentte farklı yıllarda ele geçen diğer Bizans sikkeleri ile birlikte hazırlık aşamasında olan bir doktora tezinde bir bütün olarak incelendiği için çalışma kapsamına alınmamıştır.

yüzlerinde yer alan büstlerden yola çıkarak MS 4. yy içerisine tarihlendirilmiştir. Geri kalan 40 sikke ve sikke parçası aşırı korozyonlu olmalarından dolayı tarih verilememiştir.



Grafik 1: Sikkelerin teşhis oranları

Teşhis edilen 30 sikkeden 29'u devlet darplı 1'i eyalet darplıdır. Çalışmada ele alınan sikkelerin genel çoğunluğu Geç Roma Dönemi'ne tarihlenmektedir. İncelenen devlet darplı sikkelerin 12 farklı imparatora ait olduğu tespit edilmiştir. Katalogda en fazla sikke II. Constantius'a ait olup onu I. Constantinus takip etmektedir. Katalogda yer alan sikkelerin en erken tarihli MS 161-162 darp tarihi ile Marcus Aurelius Dönemi'ne (MS 161-180) aittir. Çalışmadaki en geç tarihli sikke MS 395-408 darp tarihi ile Honorius Dönemi'ni (MS 393-423) göstermektedir (Grafik 2).



Grafik 2: Sikkelerin imparatorlara göre dağılımı

Katalogda yer alan sikkeler arasında 1 adet eyalet sikkesi bulunmaktadır. MS 2/3. yy'a tarihlenen ön yüzünde defne çelengi ile Tralleis halkını temsil eden Demos büstlü sikkenin arka yüzünde ise Tyhke betimi yer almaktadır.⁸

Roma İmparatorluğu Dönemi sikkelerinin ön yüz tiplerini imparatorların baş ve büstleri oluşturmaktadır. Bu çalışmada Roma sikkelerinin karakteristik özelliği olarak karşımıza çıkan bu tiplerde, imparatorlar yalın başlı, defne çelenkli, şua taçlı, inci ve rozet diademli, giyimli, zırhlı vb. şekillerde görülmektedir. İmparatorluk sikkelerinin tipik özelliği Latince harflerin oluşturduğu lejandlardan, Kat. No. 8'de yer alan DV CONSTANTINVS PT AVGG ön yüz lejandlı sikke farklı ön yüz lejandından dolayı dikkat çekmektedir.

Sikkelerin arka yüz tiplerinde imparatorlar, personifikasyonlar, askeri betimler ve çelenk içerisinde yazı en çok kullanılan tiplerdir. Farklı arka yüz lejandlarının yer aldığı sikkelerde Roma'nın yıl dönümüne atıfta bulunan FEL TEMP REPARATIO (Mesut zamanların tekrar sağlanması) lejandlı sikkeler Roma sikkelerinin propaganda özelliğini de göstermektedir.

Çalışmada incelenen sikkeler Roma İmparatorluğu sikkelerinin genel özelliklerini yansıttasının yanında imparatorluk sikkelerinin dolaşımı hakkında bilgiler vermektedir. Bu durumu Tralleis'te farklı yıllarda ve mekânlarda yapılan kazılarda bulunan sikkelerde de görmekteyiz. Kentte geçmiş yıllarda yapılan kazılarda ortaya çıkartılan ve 2004 yılında yapılan bir tez⁹ çalışmasında Roma İmparatorluğu Dönemi sikkeleri incelenmiştir. Kentte aynı yıl yapılan batı nekropol kazılarında 195 adet sikke ele geçmiş ve bunlardan teşhisi yapılan 155 sikkenin Geç Roma Dönemi'ne tarihlendiği tespit edilmiştir.¹⁰ Bu alanda çıkarılan sikkeler genel özelliklerinin yanı sıra temsil yoğunluğunun I. Constantinus Dönemi ve sonrasına ait olması *gymnasium* alanında bulunan sikkeler ile benzerdir. Tralleis dışında kente yakın antik kentlerde yapılan kazılarda incelediğimiz sikkeler ile aynı dönem ve özellikleri gösteren sikkeler yoğun olarak ele geçmiştir. Tralleis'in yaklaşık 34 km doğusunda yer alan Nysa antik kentinde 1992-2010 yılları arasında Roma İmparatorluğu Dönemi'ne tarihlenen 797 adet sikke incelenmiştir.¹¹ İncelenen sikkeler arasında yukarıda bahsettiğimiz benzer özellikleri gösteren ve çağdaş dönemlere tarihlenen devlet darplı sikkeler ve Tralleis kentine ait şehir sikkeleri de yer almaktadır. Nysa'da bulunan imparatorluk sikkeleri ve Tralleis darplı 5 şehir sikkesi, çalışmamızda incelediğimiz sikkelerin dolaşım yoğunluğunu bir kez daha ortaya koymaktadır.

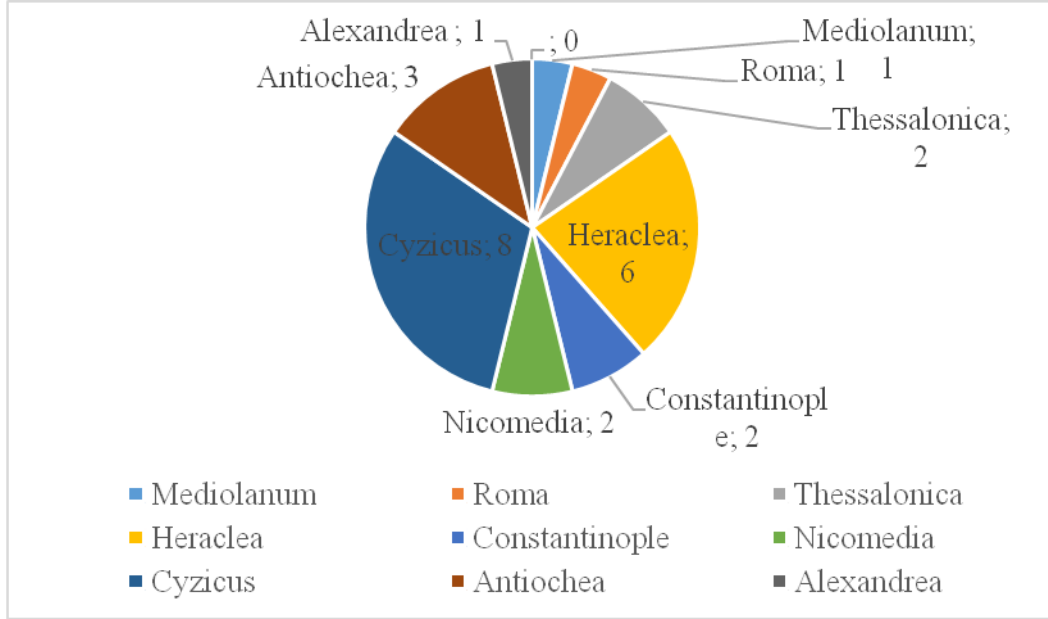
Katalogda yer alan devlet darplı sikkeler imparatorluğun 9 farklı darphanesine ait örnekleri içermektedir. Bunlar Mediolanum, Roma, Thessalonica, Heraclea, Constantinopolis, Nicomedia, Cyzicus, Antiochea ve Alexandria darphaneleridir. Katalogda temsil edilen darphaneler incelendiğinde doğu darphanelerinin temsil oranının daha fazla olduğu tespit edilmiştir. Bu durum darphanelerin buluntu yerine yakınlığının yanı sıra Geç Roma İmparatorluğu Dönemi'nde imparatorluğun doğusunun kazandığı önem ile açıklanabilir. İmparatorluğun doğu darphaneleri arasında yer alan Cyzicus 8 sikke ile katalogda en fazla sikkeye sahip darphanedir. Ayrıca doğu darphanelerine ait sikkelerin yanında batı darphanelerine ait sikkelerin katalogda yer alması, imparatorluk sikkelerinin dolaşım yoğunluğunu gözler önüne sermektedir (Grafik 3).

⁸ Tralleis darphanesi Hellenistik Dönem'de kistophor sikkeleri darp eden Batı Anadolu'daki darphaneler arasındadır. Tralleis'in Laodikeia adına da kistophor ve drahmi bastığı bilinmektedir. Bkz. Mørkholm 2000, 188; Tavukçu-Ceylan 2019, 665.

⁹ Türkmen 2004.

¹⁰ Özver 2021, 250-251.

¹¹ Özbil 2017.



Grafik 3: Sikkelerin darphanelere göre dağılımı

3. Sonuç

Tralleis *gymnasiumu* ilk olarak Hellenistik Dönem’de inşa edilmiştir.¹² Yapının MÖ 26 yılında yaşanan büyük depremde zarar gördüğü ve ardından Augustus’un yardımları ile tekrar inşa edildiği bilinmektedir.¹³ Yapı bu inşadan sonra bir hamam-*gymnasium* kompleksi şeklini almıştır. Yapılan kazılar sonucunda yapının Hellenistik, Roma ve Bizans Dönemleri’nde kullanıldığı tespitine varılmıştır. Tralleis 2007 yılı kazılarında *gymnasiumun* kuzey tarafında Geç Roma-Erken Bizans Dönemi’ne tarihlenen dükkânlar açığa çıkarılmıştır.¹⁴ Ortaya çıkarılan dükkân yapılarının hemen kuzeyinde sütunlu cadde yer almaktadır. Sütunlu caddeye bitişik olarak inşa edilen dükkânların Anadolu’da benzer örnekleri yer almaktadır.¹⁵

Augustus Dönemi’nde yeniden inşa edilip bir hamam-*gymnasium* kompleksine kavuşan yapıda ve etrafında ele geçen sikkelerin en erken tarihlisi MS 161-162 yıllarına aittir. Ayrıca kentte 1996-2002 yıllarında yapılan kazılarda ele geçen heykeltıraşlık eserlerinden *gymnasium* alanında bulunanların Roma Dönemi’ne ait olanları MS 2. yy ve sonrasına tarihlendirilmiştir.¹⁶

İncelenen sikkelerin genel çoğunluğunun Geç Roma Dönemi’ne tarihlenmesi, alanda ortaya çıkarılan Geç Roma-Erken Bizans Dönemi dükkânları ile çağdaştır. Bu bakımdan dükkânların kullanımı ele geçen sikkeler ile de doğrulanmaktadır. Yine bu alanda ele geçen seramik buluntularının MS 3 yy. ve sonrasına tarihlenmesi elde olan başka bir veridir.¹⁷

Sonuç olarak bir yapı kompleksi halindeki *gymnasium* alanında ele geçen sikkeler, alanda bulunan diğer buluntu grupları ile aynı tarihleri göstermektedir. Bu durum sikkelerin mimari yapılar ile birlikte var olan yaşamın tarihlendirilmesinde daha doğru bilgiler vermesini sağlamaktadır. Bunun yanı sıra kentte aynı yıl *nekropol* alanında ve farklı yıllarda yapılan kazılarda ele geçen sikkelerin genel yoğunluğu çalışmada incelenen sikkeler ile aynı tarihleri

¹² Texier 1862, 279.

¹³ Strabon, XII, 8. 18; Erön 2013, 25.

¹⁴ Yaylalı 2008, 22-24.

¹⁵ Sütunlu caddeye bitişik olarak tasarlanan dükkân yapıları ve kullanım işlevleri için bkz. Erön 2013, 25-31.

¹⁶ Dinç 2013.

¹⁷ Erön 2013.

ve özellikleri vermektedir. Kentin dışına çıktığımızda ise yukarıda değindiğimiz gibi antik çağda bölgede ortak tarihleri veren sikkelerin yoğun dolaşımını görmekteyiz. Bu açıdan incelenen sikkeler Roma sikkelerinin dolaşım yoğunluğunu gözler önüne sermektedir. Böylelikle incelenen sikkeler diğer buluntular ile birlikte mekânların kullanım süreçleri ve tarihlendirilmesi hususunda önemli katkılar sağlamıştır. Bu duruma en güzel örnek 2007 yılı sezonunda ortaya çıkarılan, Geç Roma-Erken Bizans Dönemi'ne tarihlendirilen dükkânlardan ele geçen sikkelerin diğer buluntular ile birlikte bu tarihlendirmeyi desteklemesidir.

Katalog

Roma Şehir Sikkesi

Tralleis (MS 2/3 yy.)

Ö.y.: IEΠOC ΔHMOC: Defne çelenkli ve giyimli Demos büstü, sağa.

A.y.: [TPAΛΛI]ANΩN: Tykhe (Fortuna), ayakta, sola; sağ elinde dümen, sol elinde bereket boynuzu tutuyor.

1. AE, 22 mm., 3,90 gr., ky. 6, Kazı Env. No.: TRL07GYMII 61.

Ref.: *BMC Lydia*, s. 343, 111; *SNG Mün. Lydien*, 728.

Roma İmparatorluğu Sikkeleri

Marcus Aurelius (MS 161-180)

Roma MS 161-162

Ö.y.: IMP M AVREL ANTONINVS AV[G]: İmparatorun defne çelenkli başı, sağa.

A.y.: PROV DEOR TR P X[VI] COS III: Providentia, ayakta, sola; sağ elinde küre, sol elinde bereket boynuzu tutuyor.

2. AR, 18 mm., 2,78 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 234.

Ref.: *RIC III*, s. 217, 49; *RSC II*, s. 210, 516.

Volusianus (MS 251-253)

Mediolanum MS 251-253

Ö.y.: IMP C C VIB VOLVSIANVS AVG: İmparatorun ışın taçlı ve giyimli büstü, sağa.

A.y.: VIRTVS AVGG: Virtus, ayakta, sağa; sağ elinde mızrak, sol elinde kalkan tutuyor.

3. AR, 23,5 mm., 3,94 gr., ky. 6, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 5.

Ref.: *RIC IV*, 3, s. 181, 206.

II. Claudius (Gothicus MS 268-270)

Belirsiz darphane

Ö.y.: IMP CLAUDIUS AVG: İmparatorun ışın taçlı, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

A.y.: Belirsiz.

4. AE, 20 mm., 2,74 gr., ky. ?, Kazı. Env. No.: TRL07GYMIII 20.

I. Constantius (MS 305-306)

Antiochea MS 305

Ö.y.: IMP C FL V C[ONSTA]NTIVS P F AVG: İmparatorun defne çelenkli başı, sola.

A.y.: GENIO POPVLI RO[MANI]: Genius, ayakta, sola; sağ elinde patera, sol elinde bereket boynuzu tutuyor. Sağ boşlukta: B; Kesimde: ANT

5. AE, 19 mm., 2,60 gr., ky. 12, Kazı Env. No. TRL07GYMIII 296.

Ref.: *RIC* VI, s. 624, 70a.

I. Constantinus (MS 307-337)

Heraclea MS 327-329

Ö.y.: CONSTANTI[NVS] MAX AVG: İmparatorun rozet diademli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

A.y.: D N CONSTANTINI MAX AVG: Çelenk içerisinde VOT XXX; Kesimde: SMHA

6. AE, 20 mm., 2,70 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 325.

Ref.: *RIC* VII, s. 554, 93.

MS 327-329

Ö.y.: CONSTANTINVS M[AX AVG]: İmparatorun rozet diademli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

A.y.: D N CONSTANTINI [MAX AVG]: Çelenk içerisinde VOT XXX; Kesimde: SMHA

7. AE, 20 mm., 2,90 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 251.

Ref.: *RIC* VII, s.554, 93.

Cyzicus MS 340

Ö.y.: D N CONSTANTINVS P F AVGG: İmparatorun örtülü başı, sağa.

A.y.: İmparator, quadriga üzerinde, sağa, önünde tanrının eli.

8. AE, 15 mm., 1,20 gr., ky. 6, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 299.

Ref.: *RIC* VIII, s. 490, 4.

MS 347-348

Ö.y.: [DV CONS]TANTINVS PT AVGG: İmparatorun örtülü başı, sağa.

A.y.: İmparator, ayakta, sağa. Sol ve sağ boşlukta: VN MR; Kesimde: SMK

9. AE, 16 mm., 1,3 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 804.

Ref.: *RIC* VIII, s. 494, 54.

Alexandria MS 333-335

Ö.y.: CONSTANTINVS MAX AVG: İmparatorun rozet diademli, giyimli ve zırlı üstü, sağa.

A.y.: GLORIA EXERCITVS: Elllerinde kalkan ve mızrak tutan iki asker arasında iki standart.
Kesimde: SMALB

10. AE, 17,5 mm., 2,80 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 359.

Ref.: *RIC* VII, s. 711, 58.

I. Licinius (MS 308-324)

Heraclea MS 318-320

Ö.y.: D N VAL LICIN LICINVS NOB C: İmparatorun defne çelenkli ve zırlı büstü, sağa.

A.y.: PROVIDENTIAE CAESS: Üç kuleli, tek kapılı karargâh girişi; sağ boşlukta: Λ;
Kesimde: SMHT

11. AE, 19 mm., 3,3 gr., ky. 12, Kazı. Env. No.: TRL07GYMIII 273.

Ref.: *RIC* VII, s. 547, 49.

Antiochea MS 321-323

Ö.y.: IMP C VAL LICIN LICINVS P F AVG

İmparatorun ışın taçlı, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

A.y.: IOVI CONSERVATORI

Jüpiter, ayakta, sola; sağ elinde Victoria, sol elinde asa tutuyor. Sağ boşlukta: X III; Kesimde: SMA[NTA]

12. AE, 20 mm., 3 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMII 58.

Ref.: *RIC* VII, s. 682, 35.

II. Licinius (MS 317-324?)

Belirsiz darphane

Ö.y.: D N VAL LICIN LICINVS NOB C: İmparatorun defne çelenkli, giyimli ve zırlı büstü, sola.

A.y.: Belirsiz

13. AE, 19 mm., 2,48 gr., ky. ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 55.

Crispus (MS 317-326)

Thessalonica MS 320

Ö.y.: CRISPVS NOB CAES: İmparatorun inci diademli büstü, sağa.

A.y.: CAESARVM NOSTRORVM: Çelenk içerisinde VOT V; [TS]AVI

14. AE, 20 mm., 3 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 21.

Ref.: *RIC VII*, s. 511, 105.

II. Constantius (MS 337-361)

Thessalonica MS 355-361

Ö.y.: D N CONSTANTIVS P F AVG: İmparatorun inci diademli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

A.y.: SPES [REIPVB]LICE: İmparator, askeri giyimli, ayakta, sola; sağ elinde küre, sol elinde mızrak tutuyor. Kesimde: SMTSA

15. AE, 15 mm., 1,4 gr., ky. 6, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 199.

Ref.: *RIC VIII*, s. 422, 213.

Heraclea MS 347-348

Ö.y.: D N CONSTANTIVS PF AVG: İmparatorun inci diademli başı, sağa.

A.y.: Çelenk içerisinde VOT XX MVL T XXX; Kesimde: SMHA

16. AE, 15,5 mm., 1,65 gr., ky. 6, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 351.

Ref.: *RIC VIII*, s. 433, 59.

MS 351-355

Ö.y.: D N CONSTANTIVS PF [AVG]: İmparatorun inci diademli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

A.y.: [FEL TE]MP REPARATIO: Asker, miğferli, ayakta; sağ elinde mızrak, sol elinde kalkan, yerdeki düşmana saldırıyor. Sol boşlukta: Γ; Kesimde: SMHA

17. AE, 15 mm., 2,10 gr. ky. 6, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 181.

Ref.: *RIC VIII*, s. 436, 82.

Constantinopolis MS 348-351

Ö.y.: [D N C]ONSTAN[TIVS] PF AVG: İmparatorun inci diademli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

A.y.: FEL TEMP REPARATIO: Asker, miğferli, ayakta; sağ elinde mızrak, sol elinde kalkan, yerdeki düşmana saldırıyor. Sol boşlukta: ç; Kesimde: CONSAF

18. AE, 18 mm., 2,15 gr., ky. 1, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 193.

Ref.: *RIC VIII*, s. 454, 81.

Nicomedia MS 347-348

Ö.y.: [D N CONSTANTI]VS PF AVG: İmparatorun rozet diademli başı, sağa.

A.y.: Çelenk içerisinde VOT XX MVL T XXX; Kesimde: SMNA

19. AE, 14 mm., 2.10 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 358.

Ref.: *RIC* VIII, s. 474, 50.

MS 347-348

Ö.y.: D N CONST[ANTIVS PF AVG]: İmparatorun inci diademli büstü, sağa

A.y.: Çelenk içerisinde VOT XX MVLT X[XX] Kesimde: SMNΔ

20. AE, 15 mm., 1,6 gr., ky. 6, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 327.

Ref.: *RIC* VIII, s. 474, 50.

Cyzicus MS 347-348

Ö.y.: D N CONSTANTIVS PF AVG: İmparatorun inci diademli büstü, sağa.

A.y.: Çelenk içerisinde VOT XX MVLT XXX; Kesimde: SMKA

21. AE, 15 mm., 1,50 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 297.

Ref.: *RIC* VIII, s. 493, 48.

MS 355-361

Ö.y.: [D N C]ONSTAN[TIVS PF AVG]: İmparatorun inci diademli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

A.y.: FEL TEMP [REPARATIO]: Asker, miğferli, ayakta; sağ elinde mızrak, sol elinde kalkan, yerdeki düşmana saldırıyor. sol üstte M; Kesimde: SMKS

22. AE, 17,5 mm, 2,4 gr., ky. 6, Kazı Env. No: TRL07GYMIII 4.

Ref.: *RIC* VIII, s. 499, 115.

MS 355-361

Ö.y.: [D N CONSTAN]TIVS PF AVG: İmparatorun inci diademli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

A.y.: [FEL TEMP RE]PARATIO: Asker, miğferli, ayakta; sağ elinde mızrak, sol elinde kalkan, yerdeki düşmana saldırıyor. Sol üstte: M; Kesimde: SMKS

23. AE, 15 mm, g. 2,3., ky. 12, Kazı Env. No: TRL07GYMIII 362.

Ref.: *RIC* VIII, s. 499, 115.

MS 355-361

Ö.y.: D N CONSTANTIVS PF AVG: İmparatorun inci diademli, giyimli ve zırlı büstü, sağa.

A.y.: SPES REI PVBLICE: İmparator, ayakta, sola; sağ elinde küre, sol elinde asa tutuyor. Kesimde: SMKS

24. AE, 17 mm., 1,6 gr., ky. 6, Kazı Env. No: TRL07GYMIII 53.

Ref.: *RIC* VIII, s. 499, 117.

Antiochea MS 350-355

Ö.y.: D N CONSTANTIVS PF AVG: İmparatorun inci diademli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

A.y.: FEL TEMP RE[PARATIO]: Asker, miğferli, ayakta; sağ elinde mızrak, sol elinde kalkan, yerdeki düşmana saldırıyor. Sol boşlukta: S; Kesimde: AN[A]

25. AE, 21 mm, 3,40 gr., ky. 6, Kazı Env. No: TRL07GYMII 233.

Ref.: RIC VIII, s. 524, 148.

Belirsiz darphane

Ö.y.: [D N CONSTAN]TIVS PF AVG: İmparatorun inci diademli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

A.y.: [FEL] TEMP REPARATIO: Asker, miğferli, ayakta; sağ elinde mızrak, sol elinde kalkan, yerdeki düşmana saldırıyor.

26. AE, 17 mm, g. 2,3, ky. 3, Kazı Env. No: TRL07GYMIII 223.

II. Valentinianus (MS 375-392)

Constantinople MS 388-392

Ö.y.: [D N VA]LENTINIANVS PF AVG: İmparatorun inci diademli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

A.y.: [SALVS REI]PVBLICAE: Victoria, ayakta, sola; sağ elinde ganimet, sol eliyle esir tutuyor. Kesimde: CONSI

27. AE, 14 mm., 1 gr., ky. 6, Kazı Env. No: TRL07GYMIII 285.

Ref.: RIC IX, s. 234, 86a.

I. Theodosius (MS 379-395)

Heraclea MS 379

Ö.y.: D N THEODOSIVS PF AVG: İmparatorun inci diademli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

A.y.: Çelenk içinde VOT X MVLT XX; Kesimde: SMHB

28. AE, 14,5 mm., 1 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMII 52.

Ref.: RIC IX, s. 196, 19/1.

Honorius (MS 393-423)

Cyzicus MS 395-408

Ö.y.: D N HONORIVS PF AVG: İmparatorun inci diademli, giyimli ve zırhlı büstü, sağa.

A.y.: VIRTVS EXERCITI: Honorius, ayakta, solda; sağ elinde asa, sol elinde kalkan tutuyor, Victoria, ayakta, sağda; imparatora çelenk sunuyor. Kesimde: SMKA

29. AE, 18 mm., 2,64 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 11.

Ref.: *RIC X*, s. 247, 68.

Cyzicus MS 395-408

Ö.y.: [D N HONO]RI[VS PF AVG] : İmparatorun inci diademli büstü, sağa.

A.y.: [VIRT]VS [EXERCITI]: Honorius, ayakta, solda; sağ elinde asa tutuyor, Victoria, ayakta, sağda; imparatora çelenk sunuyor. Kesimde: [SM]KA

30. AE, 17 mm., 2,67 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 70.

Ref.: *RIC X*, s. 247, 69.

Tanımlanamayan sikkeler

Ö.y.: İmparator giyimli büstü sağa

A.y.: Düşük kondisyonlu

MS 4. yy.

31. 20 mm., 2,5 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 162

32. 18 mm., 3,90 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMII 19

33. 18 mm., 3,30 gr., ky. ? Kazı Env. No.: TRL07GYM340

34. 18 mm., 2,55 gr., ky. 11, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 244

35. 17 mm., 2,10 gr., ky. ?, Kazı Env. No.: TRL07GYM197

36. 16 mm., 2,13 gr., ky. ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 40

37. 15 mm., 2,20 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYM108

38. 13 mm., 1,25 gr., ky. 11, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 41

Ö.y.: Belirsiz

A.y.: Belirsiz

39. 18 mm., 3,72 gr., ky. ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 406

40. 18 mm., 3,15 gr., ky. ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 345

41. 18 mm., 2,98 gr., ky. ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 360

42. 17 mm., 2,93 gr., ky. ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 270

43. 17 mm., 2,70 gr., ky. 11, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 54

44. 17 mm., 2,47 gr., ky. ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 352

45. 17 mm., 2,45 gr., ky. ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 335

46. 17 mm., 2,43 gr., ky. ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 405

47. 17 mm., 2,38 gr., ky. 6, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 350

48. 17 mm., 2,35 gr., ky. ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 323

49. 17 mm., 2,25 gr., ky. ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 341

50. 16 mm., 2,92 gr., ky. ?, Kazı Env. No.: TRL07GYM25

51. 16 mm., 2,58 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 356
52. 16 mm., 2,53 gr., ky 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 326
53. 16 mm., 2,5 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 338
54. 16 mm., 1,90 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 310
55. 16 mm., 1, 82 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 329
56. 15 mm., 2,67 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 375
57. 15 mm., 2,59 gr., ky 6, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 397
58. 15 mm., 2,10 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 355
59. 15 mm., 1, 85 gr., ky 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 342
60. 15 mm., 1,70 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 346
61. 15 mm., 1,75 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 321
62. 14 mm., 2 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 66
63. 11 mm., 1,10 gr., ky. 12, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 75

Belirsiz kırık sikke

64. 18 mm., 2,65 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYM71
65. 18 mm., 2,53 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYM 19
66. 17 mm., 1,67 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYM14
67. 15 mm., 1,7 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMII 73
68. 15 mm., 1,42 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 89
69. 13 mm., 1,35 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYMIII 50
70. 13 mm., 0,93 gr., ky ?, Kazı Env. No.: TRL07GYM 38
71. 12 mm., 0,82 gr., ky 3, Kazı Env. No: TRL07GYMII 87

Sikke Parçaları

72. TRL07GYMII 28
73. TRL07GYMIII 67
74. TRL07GYMIII 163
75. TRL07GYMIII 211
76. TRL07GYMIII 237
77. TRL07GYMIII 317
78. TRL07GYMIII 381

Kaynakça

Antik Kaynaklar

- Diodoros 1947, *Bibliothēke (Diodorus of Sicily)*, With an Eng. Trans. by R.M.Geer, I-XII. London.
- Ksenophon 1961, *Hellenica*, With an Eng. Trans. by CL. Bronwnson & O. J. Todd, I-III. London (The Loeb Classical Library).
- Polybios, *Historiai (The Histories)*, With an Eng. Trans. by W.R. Paton I-VI. London 1922 vd. (The Loeb Classical Library).
- Strabon 2015, *Geographica: Antik Anadolu Coğrafyası, (Kitap: XII, XIII, XVI)*, (Çev.: Adnan Pekman), Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Modern Kaynaklar

- BMC Lydia, Barclay V. H. 1901, *A Catalogues of Greek Coins in the British Museum of Lydia*, London.
- Tavukçu, Y. A-Ceylan, M. 2019, “Kızılcapınar Definesindeki Kistophorlar”, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 63, 663-673.
- Dinç, M. 2013, *Tralleis Heykeltıraşlık Eserleri: 1996-2002 Kazılarında Ele Geçen Hellenistik ve Roma Dönemi Mermer Heykeltıraşlık Buluntuları*, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mersin.
- Erön, A. 2013, *Tralleis Hamam-Gymnasion Kompleksi Seramik Buluntuları*, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Aydın.
- Mørholm, O. 2000, *Erken Hellenistik Çağ Sikkeleri*, (1991), (Çev.: Oğuz Tekin), Homer Kitabevi, İstanbul.
- Özbil, C. 2017, *Nysa Sikkeleri*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.
- Özver, A. 2021, *Tralleis Batı Nekropolü ve Buluntuları*, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Aydın.
- RIC III, Mattingly, H.-Sydenham, E. A. 1930, *The Roman Imperial Coinage Vol. III, Antoninus Pius to Commodus*, London.
- RIC IV. 3, Mattingly, H.-Sydenham, E. A.-Sutherland, C.H.V. 1949, *The Roman Imperial Coinage. Vol. IV Part III. Gordianus III to Antoninus*, London.
- RIC VI, Sutherland C. H. V.-Carson, R. A. G. 1967, *The Roman Imperial Coinage. Vol VI, From Diocletian's to the death of Maximinus*, London.
- RIC VII, Sutherland, C. H. V.-Carson, R. A. G. 1966, *The Roman Imperial Coinage. Vol. VII, Constantine and Licinius*, London.
- RIC VIII, Sutherland, C. H. V.-Carson, R. A. G.-Kent, J. P. C. 1981, *The Roman Imperial Coinage. Vol. VIII, The Family of Constantine I*, London.
- RIC IX, Mattingly, H.-Sutherland, C.H.V.- Carson, R.A.G. 1951, *The Roman Imperial Coinage, Vol. IX. Valentinian I-Theodosius I*, London.
- RSC II, Seaby, H. A. 1979, *Roman Silver Coins Vol. II Tiberius to Commodus*, Seaby, London.
- SNG Münz. München, 1997, *Sylloge Nummorum Graecorum. Deutschland. Staatliche Münzsammlung München, 23. Heft, Lydien*, München.

- Texier, C. 1862. *Asie Mineure: Description Géographique, Historique et Archéologique des Provinces et des Villes de la Chersonnèse d'Asie*, Paris.
- Türkmen, H. 2004, *Tralleis Kazılarında Bulunan Roma İmparatorluk Dönemi Sikkeleri*, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Aydın.
- Üreten, H. 2005, “Roma Dönemi’ne Kadar Tralleis Tarihi ve Attaloslar ile İlişkileri”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Tarih Araştırmaları Dergisi*, 24/38, 195-212.
- Yaylalı, A. 2009, “2007 Yılı Tralleis Antik kenti Kazı Çalışmaları”, *30. Kazı Sonuçları Toplantısı*, 3, 17-40.
- Pullukçuoğlu-Yapucu, O.-Özgün, C. 2011, “Batı Anadolu’nun Yol Ağı Araştırmaları-III İzmir’in Ardalanında Kervan Yolları”, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XXVI/2, 527-549.

Levha 1



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16

Levha 2



17



19



21



23



25



27



29



18



20



22



24



26



28



30

Levha 3



Res. 1: *Gymnasium* alanı



Res. 2: Dükkanlar ve *latrina* alanı

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 84-98
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1123096



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 29. 05. 2022
Kabul Tarihi/ Accepted: 17. 06. 2022

TATARLI HÖYÜK HITİT İMPARATORLUK DÖNEMİ SERAMİKLERİNDE ÇÖMLEKÇİ İŞARETLERİ*

POTMARKS ON THE CERAMICS OF TATARLI HÖYÜK IN THE HITTITE EMPIRE PERIOD

Özlem OYMAN-GİRGİNER**

Öz

Tatarlı Höyük, Adana'nın yaklaşık 50 km. doğusundaki Ceyhan İlçesi'nin sınırları içerisinde yer almaktadır. Ovalık Kilikya'nın doğu kesiminde yer alan höyük, konumu itibarıyla önemli yol güzergahların ortasında bulunmaktadır. 2007 yılından itibaren Sitadel'de sürdürülen kazılar höyüğün Neolitik Dönem'den Erken Roma Dönemi'ne kadar yerleşime sahne olduğunu ortaya

* Bu çalışma Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. S. Yücel ŞENYURT danışmanlığında, tarafımdan hazırlanan "Tatarlı Höyük 2007-2016 Yılları Kazılarında Açığa Çıkarılan Hitit İmparatorluk Dönemi Seramikleri" konulu Doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

Tatarlı Höyük kazıları Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Adana Büyükşehir Belediyesi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Başkanlığı, Çukurova Üniversitesi Rektörlüğü ve Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi'nin SBA-2020-12899 proje kodlu Çukurova Üniversitesi Adına Yapılmakta Olan 2020 Yılı Tatarlı Höyük Kazıları isimli bireysel araştırma projesi ile ÇÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanlığı'nın maddi destekleri ile sürdürülmüştür. Bu kurumlara yardım ve desteklerinden dolayı teşekkür ederiz.

** Arş. Gör. Dr., Çukurova Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Protohistorya ve Önasya Arkeolojisi Anabilim Dalı, Balcalı, Sarıçam/Adana/Türkiye. E-posta: arinna55@gmail.com ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-0589-2592>

koymuştur. Höyükte IV. tabaka Geç Tunç Çağı ile temsil edilmektedir. IVa evresi ise Orta Anadolu'da Hitit İmparatorluk Dönemi ile çağdaştır. Bu dönem, mimari, seramik ve küçük buluntuları ile höyükte güçlü bir Hitit etkisinin varlığını ortaya koymaktadır. Yaklaşık olarak MÖ 14-13. yy.'lara tarihlenen buluntular arasında seramikler önemli bir grubu oluşturmaktadır. Hitit İmparatorluk Dönemi'nde merkezileşmiş bir çanak çömlek üretiminin varlığını destekleyen bu seramikler arasında, dönemin karakteristiği olan çömlekçi işaretli bazı seramik parçalarına da rastlanmaktadır. Bu makalede 2007-2016 yılları arasındaki kazılarda ele geçen on adet işaret taşıyan parça tanıtılmaktadır. Bu parçaların varlığı, Hitit çekirdek bölgesinin dışında kalan Tatarlı Höyük'ün merkezileşmiş bir üretim sisteminin içerisinde yer aldığını ortaya koymaktadır. Höyükte IVa tabakasında açığa çıkarılan seramik fırınının varlığı da bunların yerel olarak üretildiğini düşündürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tatarlı Höyük, Kizzuwatna, Geç Tunç Çağı, Hitit, Çömlekçi işaretleri.

Abstract

Tatarlı Höyük is approximately 50 km from Adana. It is located within the borders of Ceyhan District in the east. Located in the eastern part of Plain Cilicia, the mound is in the middle of important road routes due to its location. Excavations carried out in the Citadel since 2007 have revealed that the mound was inhabited from the Neolithic Period to the Early Roman period. Level IV represents the Late Bronze Age in the mound. Phase IVa is contemporary with the Hittite Imperial Period in Central Anatolia. This period reveals the presence of a strong Hittite influence on the mound with its architecture, ceramics and small finds. Ceramics constitute an important group among the finds dated approximately to the 14th-13th centuries BC. Among these ceramics, which support the existence of a centralized pottery production during the imperial period, there are also some pottery pieces with the characteristic of the period. In this article, ten sherds bearing signs found during the excavations between 2007-2016 are introduced. The presence of these fragments reveals that Tatarlı Höyük, which is outside the Hittite core region, is located within a centralized production system. The presence of a ceramic kiln uncovered at Level IVa in the mound suggests that they were produced locally.

Keywords: Tatarlı Höyük, Kizzuwatna, Late Bronze Age, Hittite, Potmarks.

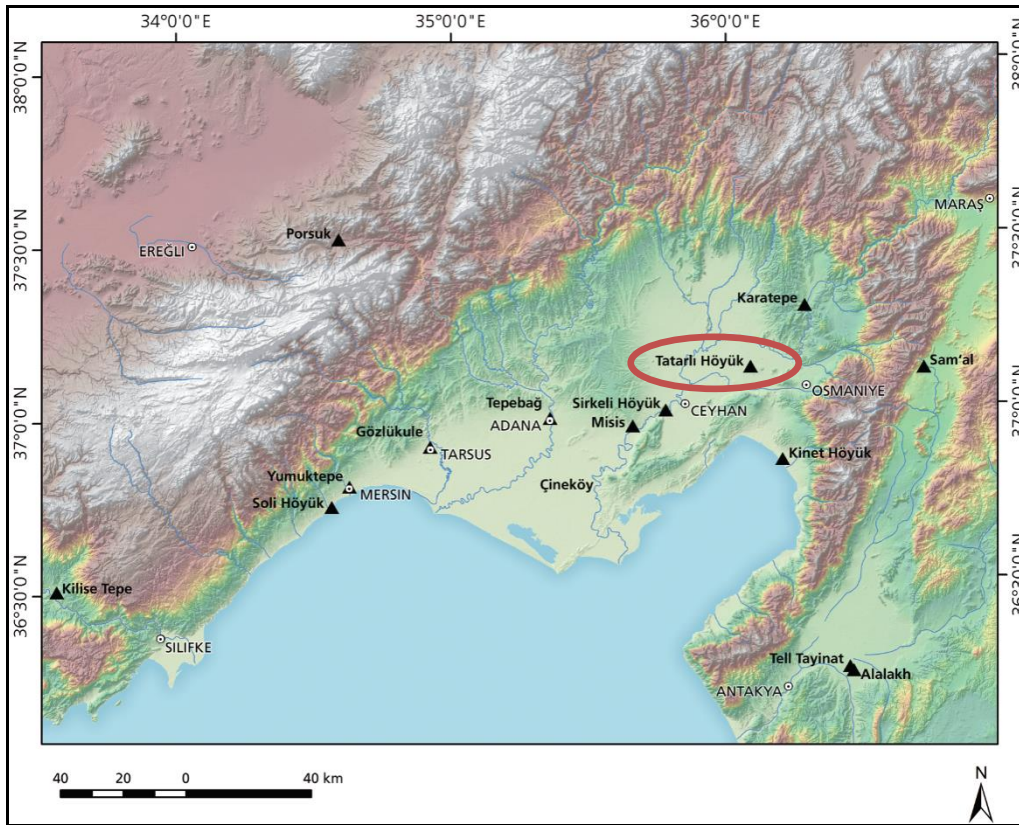
1. Giriş

Çukurova Bölgesi'nin en büyük höyüklerinden birisi olan Tatarlı Höyük yerleşiminde (Har. 1) 2007 yılından beri yapılan kazılar MÖ II. Binyılda kesintisiz bir yerleşim olduğunu ortaya koymuştur. MÖ II. Binyılın ortalarında bölgede Kizzuwatna Devleti'nin kurulması ile birlikte bölge önceleri Mittani Devleti'nin kontrolünderken *Sunassura Antlaşması* ile birlikte dengeler değişmeye başlamıştır. Bu antlaşma Hititlerin Kizzuwatna ile yaptığı ve eşitlik esasına dayanan son antlaşmadır. Bu tarihten kısa bir süre sonra bölge Hitit askeri hakimiyeti altına girmiştir.¹ Bölgede bu tarihsel sürecin izlendiği höyüklerden birisi de Tatarlı Höyük'tür. Yerleşimdeki Orta Tunç Çağı sonu - Geç Tunç Çağı I Dönemine ait tabakalarda gerek seramiklerle gerekse hiyeroglifli - hiyeroglifsiz mühür ve bullalarla² ortaya konan Eski ve Orta Hitit Dönemi ilişkilerinin izleri Geç Tunç Çağı II Döneminde Hitit İmparatorluğu'nun güçlü etkisiyle devam etmiştir. Yerleşimde Hitit İmparatorluk Dönemi seramiklerinin varlığı bu etkinin ekonomik ve sosyo-kültürel boyutlarının ortaya konmasını sağlamakla birlikte, siyasi olarak Hitit çekirdek bölgesi dışında kalan Tatarlı Höyük'ün Hitit dünyasıyla ilişkilerine ışık tutmaktadır. Bu seramikler içerisinde yer alan ve üzerinde çömlekçi işareti bulunan seramikler bu makalenin konusunu oluşturmaktadır. Anlamları konusunda halen fikir birliğinin bulunmadığı bu işaretlerin Geç Tunç Çağı Anadolu'sundaki kullanımı,

¹ Ünal 2006, 27.

² Bkz. Girginer-Collon 2014, 59 vd; Ünal-Girginer 2010, 275 vd; Doğan ve diğ. 2021, 31 vd. Ayrıca bkz. Girginer-Girginer-Oyman 2020, 211 vd.

yorumlamaları ve görüldüğü yerleşimlere değinilerek, Tatarlı Höyük özelinde ele geçmiş olan bu parçalar, C. Glatz tarafından yapılmış sınıflandırma³ esas alınarak tanıtılmaya çalışılmıştır.



Har. 1: Tatarlı Höyük'ün konumu (Novák - D'Agata vd. 2017, fig. 1).

2. Hitit İmparatorluk Döneminde Çömlekçi İşaretlerinin Kullanımı

Çömlekçilerin kabın üzerine, kulp ya da diplerinin altlarına kazıma ya da boyama yaparak koydukları işaretler çömlekçi işareti olarak tanımlanmaktadır. Bu işaretlerin çömlekçiyi ya da atölyesini belirleyen göstergeler olduğu düşünölmekle birlikte, kabın içeriğı ya da kapları ısmarlayan kişilere göre gruplanmasını sağlayan işaretler olduğu da önerilmektedir.⁴

Genel olarak, Geç Tunç Çağı Anadolu coğrafyasında pişirim öncesi uygulanan kap işaretleri Luwi hiyeroglif yazısı olarak yorumlanmış ve kapların hacmini, kökenini, kabın özelliklerini ya da içeriklerini, depolama yerini ya da sosyo-politik bağlamı hakkında bilgi verdiği düşünölmüştür.⁵ Kap işareti olarak soyut semboller, basit geometrik işaretler, hayvan tasvirleri ve kısa yazıtlar ile karşılaşölmektedir. Kaplar üzerinde görölen sembol ve işaret formlarının bilgilendirici nitelikte ifadeler olduğu konusunda herhangi bir şüphe söz konusu olmasa da, bunların tam olarak ne anlama geldiğı konusu henüz tam olarak ortaya konamamıştır.⁶

Çanak çömlek üzerine uygulanan ve çömlekçi işareti olarak isimlendirilen bu işaretlerin anlamı ile ilgili farklı düşönceler vardır.⁷ S. Alp, bu işaretlerin mülkiyet belirleyicisi olarak ya

³ Glatz 2012, fig. 2.

⁴ Ökse 2012, 82.

⁵ Glatz 2012, 5; Ayrıca bkz. Seidl 1972; Roller 1987, 1-2; Müller-Karpe 1988, Müller-Karpe 1998; Mielke 2006, 153-155.

⁶ Mielke 2016, 170.

⁷ Beller 2014, 3 vd.

kap üreticileri tarafından yapıldığını ya da sadece bezeme olarak kullanıldığını, bazı durumlarda ise kapların içinde yer alan maddenin cinsi ya da hacmi ile ilgili olabileceğini ve burada yazı işaretleri veya simgelerin söz konusu olduğunu belirtmektedir.⁸ Korucutepe seramikleri üzerinde çalışan E. E. Griffin ise Korucutepe’de kap işaretlerini seramikçilerin kendi kaplarını toplu olarak kullanılan bir seramik fırınında ürettiklerini belirtmek için uyguladıklarını önermiştir.⁹

Çömlekçi işaretleri ile ilgili yapılan yorumlar, toplumun sosyal ve ekonomik önermeleri, işaretlenen kabın yaşamlarındaki işlevi ve bu işaretler ile karşılaştırılabilir yazı sisteminin olup olmadığına göre farklılık gösterir.¹⁰ D. P. Mielke kap işaretlerinin temelde ait oldukları dönemde hakim olan mevcut kültürel zeminin ön planda tutularak yorumlanması gerektiğine dikkat çekmektedir.¹¹

Hitit İmparatorluk Dönemi, çanak çömlekte seri bir üretim, standartlaşmış bir kap repertuarının yanı sıra sıklıkla kabın fırınlanmasından önce çizilmiş çömlekçi işaretleri ile de karakterize edilir.¹² Hitit seramikleri üzerinde kazıma yoluyla yapılmış işaret ve semboller genellikle kapların dış kenarına, çoğunlukla da kabın ağız kenarının altına veya kulbun alt ek yerinin yanına denk gelen yerlere yerleştirilmiştir.¹³ Yayınlanmış Geç Tunç Çağı kap işaretlerinin çoğu orta-kaba nitelikteki yalın ya da yüzeyi düzeltilmiş kaplar üzerine uygulanmıştır.¹⁴ M. H. Gates, Hitit seramiği ve yerel gelenek seramikler arasındaki genel tipolojik benzerliklere ve tek tip görünümlere ek olarak, Hitit devletinin uzak bölgelerde bile etkin idari kontrolü ele almaya çalışmasıyla çömlekçi işaretlerinin merkezileşmiş ekonominin tamamlayıcısı olduğunu düşünmektedir.¹⁵

Bu konudaki ortak görüş seramik işaretlerinin profesyonel çömlekçi endüstrisinin işaretleri olduğudur.¹⁶ Çünkü seramik yapımında, kil elde etme ve hazırlama, şekillendirme, kurutma, kapların tamamlanması, fırınlama, sıcaklık kontrolü, fırın boşaltma gibi işlemler insanların aktif katılım ve organizasyonu ile ortak bir çalışma gerektirmektedir. M. H. Gates’e göre Geç Tunç Çağı II Döneminde, Anadolu ‘*Drab Ware*’ gruplarında sıklıkla çömlekçi işaretlerinin bulunması, Hitit çömlekçilerinin aynı nedenlerle, ödemenin bireysel olarak paylaştırıldığı, ortak kullanılan veya çoklu çalışma alanlarında kendi üretimlerini göstermek için bu tekniğe başvurduğunu göstermektedir.¹⁷

C. Glatz, Anadolu Geç Tunç Çağı çömlekçi işaretlerini değerlendirdiği makalesinde kaplar üzerinde görülen bu işaretler için bir sınıflama yapmıştır (Tab. 1). Bu tablodaki Tip 1 grubu paralel uygulanmış dik ve yatay çizgilerden oluşur. U. Seidl, bu işaretleri Luwi hiyeroglif yazısındaki sayı işaretleri farklı şekillerde yönlendirilmiş çizgilerden oluştuğu için kabın hacmi ile ilgili sayısal verilerle ilişkilendirmiştir.¹⁸ Tip 7 ve 8’deki haç işaretleri de aynı şekilde kabın hacmiyle, Tip 2 ve 3’de görülen şevronlar ise farklı mesleklere ait semboller olarak yorumlanmıştır. Tip 10 olarak gruplanan çeşitli üçgen motifleri, Kral/REX (L.17)¹⁹ ifadesini tanımlayan hiyeroglif işaretiyle benzerlik gösterir ve seramikler üzerinde çok sık

⁸ Umurtak 1996, 267.

⁹ Glatz 2012, 8; Ayrıca bkz. Griffin 1980, 66.

¹⁰ Glatz 2012, 5.

¹¹ Mielke 2016, 172.

¹² Gates 2001, 138.

¹³ Mielke 2016, 170.

¹⁴ Glatz 2012, 16.

¹⁵ Gates 2001.

¹⁶ Gates 2001, 140; Ayrıca bkz. Wood 1990, 45.

¹⁷ Gates 2001, 140-141.

¹⁸ Glatz 2012, 6; Ayrıca bkz. Seidl 1972, 73, 75-76; Müller-Karpe 1988, 148-49.

¹⁹ Laroche, 1960.

karşılaşılan bir işarettir.²⁰ Bu işaretleri taşıyan kapların krali depolar ve dağıtım sistemi ile ilgili olduğu düşünülmüştür.²¹ Bu işareti andıran üçgen formlarından²² bazılarının söz konusu sembolün üstünkörü yapılmış formu olup olmadığı konusu ise belirsiz olmakla birlikte tanrılara verilen hediye ya da yiyecek payı kabı olarak kraliyet sarayına aidiyetlik ile ilişkili olabileceği düşünülmektedir.²³ A. Müller-Karpe Tip 4'deki ok motifinin²⁴ 'erkek/adam' anlamını taşıdığını,²⁵ bu kapların krali tapınak sunumları ya da 'kentlin erkekleri' tarafından sunulan vergiler olduğunu önermiştir. Tip 13'de gruplanan 'E' harfine benzeyen işaret S. Arnhold tarafından hiyeroglif işaretlerinden kral ya da efendi anlamına gelen 'DOMINUS' u (Lar. 390) gösterdiği önerilmiştir.²⁶

Pişirim öncesi kap işaretleme uygulaması Geç Tunç Çağı'nın orta ve geç safhalarında yani Orta Hitit ve İmparatorluk Döneminde geniş bir coğrafi dağılımda karşımıza çıkmaktadır.²⁷ Çok fazla olmamakla birlikte, MÖ 16. yy.'da, yani Eski Hitit Döneminde de, örneğin Porsuk²⁸ ve Kinet'te²⁹ çömlekçi işaretlerinin görüldüğü bilinmektedir. Orta Anadolu'da Boğazköy/Hattusa,³⁰ Alaca Höyük,³¹ Gordion,³² Maşat Höyük/Tapiqqa,³³ Kuşaklı/Sarissa,³⁴ Oymaağaç/Nerik³⁵; Güney Orta Anadolu'da Porsuk,³⁶ Kinet Höyük,³⁷ Gözlükule,³⁸ Yumuktepe,³⁹ Soli,⁴⁰ Tatarlı Höyük,⁴¹ Sirkeli Höyük,⁴² Tell Atchana/Alalakh⁴³; Doğu Anadolu'da Arslantepe,⁴⁴ İmikuşağı⁴⁵ ve Korucutepe⁴⁶ bu işaretlerin kaplar üzerinde görüldüğü yerleşimlerin başlıcalarıdır. Geç Tunç Çağı Anadolu'sunda tüm yerleşimlerde çömlekçi işaretleri görülmemiştir. Örneğin Batı Anadolu'da Beycesultan, Doğu Anadolu'da

²⁰ Mielke 2016, 172; Ayrıca bkz. Glatz 2012, fig. 7, tab. 14-15.

²¹ Mielke 2006, 153; Glatz 2012, 8.

²² Glatz 2012, fig.7.

²³ Mielke 2016, 173.

²⁴ Söz konusu işaretin Hitit hiyerogliflerinde fonetik karşılığı "zi"'dir. A. Müller-Karpe, bu işareti "adam" anlamına gelen "ziti-" şeklinde okumuştur. Schoop 2011, 261. Ayrıca bkz. Müller-Karpe 1998, 106-107; Müller-Karpe 2002, 261.

²⁵ Glatz 2012, 8; Ayrıca bkz. Müller-Karpe 1998, 107.

²⁶ Glatz 2012; Ayrıca bkz. Arnhold 2009, 118.

²⁷ Glatz 2012, 13.

²⁸ Porsuk'da ele geçen bir pithos, Porsuk'un şimdi MÖ 16. yy.'a tarihlenen "couloir coudé" nin tabanından ele geçmiştir (Tabaka Vb). Bkz. Beyer 2015, 104.

²⁹ Kinet Höyük Periyod 15'de çömlekçi işaretli parçalar ele geçmiştir (Gates 2001, 140). Höyükte bu dönem MÖ 16. yy. ortası - 15. yy.'a tarihlenmektedir (Novák - D'Agata vd. 2017, 177).

³⁰ Seidl 1972; Orthmann 1984; Parzinger-Sanz 1992.

³¹ Koşay 1951, lev. LXIV, Res. 4; Koşay 1965.

³² Gunter 1991, fig. 24.

³³ Özgüç 1982.

³⁴ Hüser 2007.

³⁵ Czichon 2009.

³⁶ Pelon 1992, 343, fig. 46.

³⁷ Gates 2001; Gates 2006; Gates 2013, 231, fig. 14.

³⁸ Goldman 1935, 535, fig. 16; Goldman 1956; Korbel 1987.

³⁹ Jean 2006, 311 vd.

⁴⁰ Yağcı 2003, 103, fig. 13; Yağcı 2017.

⁴¹ Girginer-Girginer-Oyman vd. 2014, res. 12a; Girginer-Girginer-Oyman vd. 2015, res. 6.

⁴² Kozal 2019: Abb. 226 n. 6.

⁴³ Woolley 1955, lev. 108m; M. T. Horowitz, Tell Atchana'daki çömlekçi işaretlerinin GTÇ I'de düzenli olarak görülmekte olduğunu, ancak Periyod 3-1 arasında tamamen gözden kaybolduğunu belirtmektedir. Bkz. Horowitz 2017, 307 vd; Horowitz 2019, 242.

⁴⁴ Manuelli 2013, 209-210.

⁴⁵ Konyar 2002, 381 vd.

⁴⁶ Griffin 1980.

Norşuntepe ve Tille Höyük gibi seramik geleneklerine sahip yerleşimlerden pişirim öncesi işaretlemeye yönelik herhangi bir bulgu ele geçmemiştir.⁴⁷

3. Tatarlı Höyük'den Ele Geçen Çömlekçi İşaretli Parçalar

Tatarlı Höyük'te 2016 yılı sonuna kadar çömlekçi işareti bulunduran on parça ele geçmiştir. Bunlar kahverengi, devetüyü, gri-kahverengi mal gruplarına aittir. Bir parçada ise kırmızı astar uygulaması görülür. Parçalardan bir tanesi düz tabak, iki tanesi çukur tabak, biri sığ çanak, iki tanesi çanak, biri kulp, üç tanesi ise gövde parçası üzerinde yer almaktadır. Parçaların hepsinde işaretler fırınlama öncesinde kazınmıştır. İşaretlerin konumlanması tabak ve çanak formlarında ağıza yakın, gövde üzerinde yer almıştır. Bu konumlama Kilikya yerleşimlerindeki diğer örneklerle benzerdir. Parçalar üzerinde yer alan işaretler genellikle şevron (Λ), üçgen (Δ) ve çarpı (X) işaretlerinden oluşmakta, bir örnekte de hiyeroglif olabilecek işaret yer almaktadır.

Üzerinde şevron işaretleri taşıyan parçalardan biri (Res. 1) düz tabak formundadır ve höyüğün batısındaki sur açmalarından ele geçmiştir. Tabagın ağız kısmının altında, parçanın kırıldığı noktada işaret tam korunamamış olsa da 'V' şeklinde olduğu görülmektedir. Şevron motifleri taşıyan diğer iki parça üzerinde ise işaretler ' Λ ' biçimindedir ve ağız içe çekik sivriltilmiş ağız kenarlı bir çanak ile içe eğik basit ağız kenarlı çanak formları üzerinde yer almaktadırlar (Res. 2-3). Resim 3'deki parça höyüğün batısında sur sisteminin hemen iç kısmında bulunan 1 no.lu mekan içinden ele geçmiştir. Şevron motifleri C. Glatz'ın sınıflamasında Tip 2 ve 3 olarak gruplanmıştır. Bu işaretlerin farklı meslek gruplarına ait semboller olarak idari sınıflandırmada ya da hisse dağıtımında kullanılmış oldukları yönünde görüşler vardır.⁴⁸ Hitit İmparatorluk Döneminde kaplar üzerine ' Λ ' biçimindeki işaretin uygulandığı merkezler arasında Alaca Höyük,⁴⁹ Kuşaklı,⁵⁰ Gözlükule,⁵¹ Soli⁵² ve İmikuşağı⁵³ yer almaktadır. 'V' biçimindeki işarete ise Kinet Höyük⁵⁴ ve Tell Atchana'da⁵⁵ rastlanmıştır.

Tatarlı çömlekçi işaretlerinin bir diğer grubunu üzerinde üçgen motifi bulunanlar oluşturur. Bunlardan birisi ağız içte kalınlaştırılmış dudağı küt kesilmiş bir çukur tabak formu üzerinde, ağızla dip arasında gövdenin ortasında konumlanmıştır (Res. 4). Benzer tipteki işaret ayrıca olasılıkla bir çömleğe ait gövde parçası üzerinde de tespit edilmiştir (Res. 5). Her iki parça üzerindeki üçgenin ters olarak konumlandığı görülmektedir. Bu parçalar, A Yapısı'nın batısında yapılan çalışmalarda 58.05 / 57.78 m. derinlikleri arasında ele geçmiştir. Üzerinde üçgen işareti bulunan son parçanın üzerindeki işaret ise daha farklı olarak düz konumlanmış ve alt kenarı üzerinde dikey küçük bir çizgiyle bulunan bir gövde parçasıdır (Res. 6). Bu parça da A Yapısı'nın batı duvarına yakın bir alanda 58.23 / 58.15 m.'ler arasında bulunmuştur. Üçgen motifleri C. Glatz tarafından Tip 10 içerisinde yer almıştır. Gordion ve Kuşaklı'da kullanılan üçgen motifleri Luwi hiyerogliflerindeki 'kral'⁵⁶ olarak ya

⁴⁷ Glatz 2012, 11-12; Batı Anadolu için bkz: Mellaart-Murray 1995, Koppenhöfer 2002, 281 vd.; Zurbach 2003, 301 vd; Doğu Anadolu için bkz: Korbel 1985 (Norşuntepe), Summers 1993 (Tille Höyük).

⁴⁸ Glatz 2012, 8.

⁴⁹ Koşay 1965, res. 2.

⁵⁰ Mielke 2006, taf. 82 n. 2.

⁵¹ Goldman 1956, fig. 319 n. 1141; Korbel 1987, taf. 26 n. 195.

⁵² Yağcı-Kaya 2011, 422-424, fig. 7. Soli Höyük'te şevron işaretli 13 parça bulunmuştur. Soli'de içerisinde tahıl bulunan bir çömleğin yanında ele geçen tabak üzerinde yer alan bu işaret, olasılıkla yerel bir ölçüm sisteminin parçası olarak değerlendirilmiştir. Sur duvarlarının hemen arkasında ele geçen tabak 952 gr. ağırlığındadır ve askerlere ya da görevlilere yiyecek paylarının dağıtımında kullanılmış olabileceği düşünülmektedir.

⁵³ Konyar 2002, 414, lev. X n. 3.

⁵⁴ Gates 2001, fig. 6, fig. 8.

⁵⁵ Horowitz 2017, 317, 319 fig. 5:3, fig. 6:3.

⁵⁶ Üçgen işareti 'kral' hiyeroglifi olarak Laroche'un listesinde 17 numaralı işaret olarak geçmektedir. Bkz. Laroche 1960, 10.

da krallıkla ilgili bir sembol olarak yorumlanmıştır.⁵⁷ Üçgen şeklinde işaret taşıyan parçalar Boğazköy,⁵⁸ Alacahöyük,⁵⁹ Gordion,⁶⁰ Kuşaklı,⁶¹ Gözlükule,⁶² Soli,⁶³ Kinet Höyük⁶⁴ ve Korucutepe⁶⁵, den bilinmektedir.

Res. 7'de görülen ve içe çekik ağızlı sığ çanak formu üzerinde, dikey konumlanmış tek bir çizgi bulunmaktadır. Parça höyükte sur açmalarında ele geçmiştir. C. Glatz'ın Tip 1 sınıflaması içerisinde yer alan bu tip işaretler kabın hacmiyle ilişkilendirilmişlerdir.⁶⁶ Benzer işaretler Kuşaklı,⁶⁷ Kinet Höyük,⁶⁸ Gözlükule⁶⁹, den bilinmektedir.

Res. 8'de bir testi kulbunun hemen yanında konumlanmış işaret bulunduğu noktadan kırıldığı için tamamı korunamamış olsa da olasılıkla bir çarpı (X) işaretinin yarısı görünmektedir. C. Glatz'ın sınıflamasında Tip 7 ve 8 bu tip işaretleri kapsamakta ve bunların da kapların hacimleriyle ilgili oldukları öne sürülmüştür.⁷⁰ Benzer formdaki işaretler Boğazköy,⁷¹ Kuşaklı⁷² ve Korucutepe⁷³, den bilinmektedir.

Res. 9'deki işaret daha karmaşık yapısıyla Luwi hiyeroglifine yakındır ve C. Glatz tarafından 20 no.lu grup içerisinde değerlendirilmiştir. A yapısının batı duvarına yakın, AY 187 açmasında 57.73 / 57.60 m. kodundan ele geçen ağız içte enli kalınlaştırılmış bir düz tabağın gövdesinin üzerine fırınlama öncesinde kazınarak yapılmıştır. Ağız ve iç yüzeyi geniş bir bant şeklinde kırmızı renkte astarlı ve perdahlı olan tabağın dış yüzeyi kahverengi astarlıdır. Tatarlı'da olduğu gibi Kinet Höyük'de de çanakların bir kısmında kırmızı perdahlı bantlar bulunmaktadır.⁷⁴ Parçanın üzerinde yer alan işaret dikdörtgen bir çerçeve içine yerleştirilmiş, karşılıklı iki kenarında içe doğru genişleyen yay şeklindedir. Benzer işaretler Boğazköy⁷⁵, den bilinmekte olup yakın bir benzeri de Kinet Höyük⁷⁶, den ele geçmiştir. Hiyeroglif (?) olarak tanımlanabilecek bu işaretin Laroche'un listesindeki 247 numaralı işarete benzer olduğu ve "ev" olarak okunduğu görülmektedir.⁷⁷ W. Waal de bu tip işaretlerin daha güvenle Anadolu hiyeroglifleri ile ilişkili olabileceğini belirtmektedir. Bu işaretlerin çok nadir görülmesi kurumsallaşmış bir uygulama olmadığını ve bunlara yüklenen anlamın dönem ve bölgeye göre farklılık göstermesinin olası olduğunu düşünmektedir.⁷⁸

Tatarlı'da ele geçen bir başka işaret gövde parçası üzerinde yer almaktadır (**Res.10**) ve işaretin bulunduğu yerden kırılmıştır. C Yapısı güney mekan dolgusundan ele geçen parçada korunan şekliyle bir şevron ya da üçgen motifinin sağ tarafına yay biçiminde bir hat

⁵⁷ Glatz 2012, 8; Ayrıca bkz. Roller 1987, 2; Müller-Karpe, 1998, 106.

⁵⁸ Seidl 1972, 61, abb. 23, B 36.

⁵⁹ Koşay 1965, res. 12-14.

⁶⁰ Gunter 1991, fig. 24 n. 493, pl. 28 517-520.

⁶¹ Mielke 2006, taf. 82 n. 3; Arnhold 2009, taf. 38 n. 6.

⁶² Goldman 1956, fig. 318 n. 1137, fig. 319 n. 1147.

⁶³ Yağcı 2017, 422-425, fig. 7-8. Soli'de üçgen motifi bulunan dört parça ele geçmiştir.

⁶⁴ Gates 2001, fig. 8 n. 12.

⁶⁵ Griffin 1980, pl. 11. E, pl. 12.B, E, H.

⁶⁶ Glatz 2012, 6-7.

⁶⁷ Mielke 2006, taf. 84.

⁶⁸ Gates 2001, fig. 8 n. 6.

⁶⁹ Goldman 1956, fig. 319 n. 1153.

⁷⁰ Glatz 2012, 7-8.

⁷¹ Seidl 1972, 57, abb. 21, B 13.

⁷² Mielke 2006, taf. 83; Arnhold 2009, taf. 39.

⁷³ Griffin 1980, pl. 12. F.

⁷⁴ Gates 2006, 307-308; Glatz 2012, 16.

⁷⁵ Seidl 1972, 60-61, abb. 23, B 38; Parzinger vd. 1992, taf. 73 n. 167, 169.

⁷⁶ Gates 2001, fig. 6 n. 37.

⁷⁷ Laroche 1960, 132.

⁷⁸ Waal 2017, 124.

çizilmiştir. C. Glatz'ın sınıflamasında yer almayan bu işaretin yakın bir benzeri Tell Atchana'da S. L. Woolley dönemi kazılarında bulunmuş ancak daha sonra yayınlanmıştır ve Tell Atchana IV. tabakadan ele geçtiği bildirilmektedir.⁷⁹

4. Sonuç

Sonuç olarak Orta Hitit ve Hitit İmparatorluk Dönemi'nde kapların üzerine fırınlama öncesinde uygulanan işaret ve sembollerin basit bir açıklamasının olmadığı söylenebilir. Bunların kabın içinde taşınan madde, sahibine ait kimlik bilgisi, kullanım, ölçü vs. gibi farklı işlevlere yönelik bilgiler ile ilişkili olabileceği kabul edilmektedir. Kap işaretlerine ilişkin problemin çözümünde sorunlar olsa da kapların üretim ve dağıtım konusunda kapların çeşitliliği nedeniyle üretim sürecinde bir taraftan çömlekçiler ile kap siparişi verenler diğer taraftan çömlekçiler ile tüketiciler arasında bir iletişimin olduğu söylenebilir. Bu durum Hitit devletinde seramik üretimi noktasında güçlü bir kurumsal ağın söz konusu olduğuna dair güçlü kanıtlar ortaya koymaktadır.⁸⁰ Tatarlı Höyük'den ele geçen üzerinde çömlekçi işareti bulunan bu parçalar da Hitit İmparatorluk Dönemi'nde yerleşimin bu ağın bir parçası olduğunu göstermektedir. Parçalar dağılık olarak ele geçtiğinden işlevlerine ve anlamlarına yönelik bir söylemde bulunmak güç olsa da merkezileşmiş Hitit ekonomisinin göstergeleri olduklarına şüphe yoktur. Tatarlı Höyük'de Geç Tunç Çağı II Dönemine ait seramik fırınının varlığı⁸¹ ve bu dönem seramiği ile yapılan kil analizleri bunların yerel üretim olduğunu da ortaya koymaktadır. Hitit siyasetinin güçlü etkisi ile yerel çömlekçiler tarafından üretildiği anlaşılan bu seramikler üzerindeki işaretlerin çeşitliliğinin artması ve anlamına yönelik veri sağlayacak kontekslerde ele geçmesiyle ilerleyen yıllarda daha kapsamlı yorum yapabilmek mümkün olacaktır.

⁷⁹ Horowitz 2017, 315, 321, fig. 4: 1-4.

⁸⁰ Mielke 2016, 173-174.

⁸¹ Dardeniz-Girginer vd. 2018, 117 vd.

Type	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
HAT	I // = ≡ =	^		↑ ↓	↑ ↓	↑ ↓	+	×		△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△
ALA	=	^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^		↑ ↓ ↔	↑ ↓ ↔	↑ ↓ ↔	+	×		△ △ △ △ △ △ △ △		△	△	△	△	△	△	△	△	△
KUS	/ / / / / / / /	^ ^		← →	← →		+	×		△			△							
MAS										△										
POR							+													
GOR				↑ ↓						△ △										
TAR	/ - //	^ ^	^ ^	^			+				△	△	△	△	△	△	△	△	△	△
MER										△	△									
SOL	/																			
KIN			^ ^ ^ ^ ^ ^ ^ ^	↑ ↓	↑ ↓				△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△	△
IMI	/	^		↓				×												
KOR								×		△ △ △		△								

Tab. 1: GTC’da Anadolu’da görülen fırınlama öncesi yapılan çömlekçi işaretleri (Glatz 2012, fig. 2)

Çıkar Çatışması Beyanı

“Tatarlı Höyük Hitit İmparatorluk Dönemi Seramiklerinde Çömlekçi İşaretleri” başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

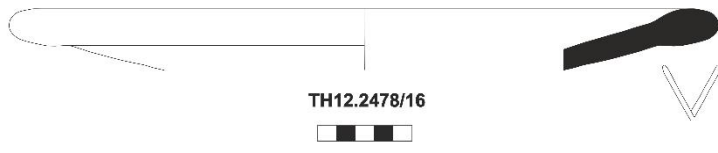
Kaynakça

- Arnhold, S. 2009, *Das Hethitische Gebäude E auf der Akropolis von Kuşaklı. Kuşaklı Sarissa 4*. Rahden.
- Beller, J. A. 2014, “Discourse and Overview. A Note on the Theory of Potmarks”, *Journal of the University of Manitoba Anthropology Students' Association*, 32, 1–11.
- Beyer, D. 2015, “Quelques nouvelles données sur la chronologie des phases anciennes de Porsuk, du Bronze Moyen à la réoccupation du Fer”, *La Cappadoce méridionale de la Préhistoire à l'époque byzantine*, 3^e Rencontres d'archéologie de IFEA, Istanbul 8-9 novembre 2012, Eds. A. Tibet – O. Henry – D. Beyer, İstanbul, 101-110.
- Czichon, R. M. 2009, “Archäologische Forschungen am Oymaağaç Höyük in den Jahren 2005 and 2006.” *Central-North Anatolia in the Hittite Period: New Perspectives in Light of Recent Excavations. Acts of the International Conference held at the University of Florence (7–9 February 2007)*, Eds. F. Pecchioli Daddi - G. Torri, and C. Corti, *Studia Asiana 5*. Rome: Herder, 25–30.
- Dardeniz, G. - Girginer, K. S. - Girginer-Oyman, Ö. 2018, “A Pottery Kiln from Tatarlı Höyük (Adana, Turkey) and its Implications for Late Bronze Age Pottery Production in Cilicia and Beyond”, *Adalya*, 21, 117-134.
- Doğan-Alparslan, M. - Girginer, K. S. 2021, “Hittite Seals and Bullae from Tatarlı Höyük”, *Adalya*, 24, 31-42.
- Gates, M. H. 2001, “Potmarks at Kinet Höyük and Hittite Ceramic Industry”, *La Cilicie: Espaces et Pouvoirs Locaux Table Ronde Internationale, Istanbul, 2-5 Novembre 1999* (Varia Anatolica XIII), Eds. E. Jean, M. A. Dinçol, S. Durugönül, 137-157.
- Gates, M. H. 2006, “Dating the Hittite Levels at Kinet Höyük: a Revised Chronology”, *BYZAS 4: Structurierung und Datierung in der Hethitischen Archäologie Structuring and Dating in Hittite Archaeology*, İstanbul, 293-309.
- Gates, M. H. 2013, “The Hittite Seaport Izziya at Late Bronze Age Kinet Höyük”, *Near Eastern Archeology 76/4*, 223-234.
- Girginer, K. S. - Collon, D. 2014, “Cylinder and Stamp Seals from Tatarlı Höyük”, *Anatolian Studies*, 64, 59-72.
- Girginer, K. S. – Girginer-Oyman Ö. 2020, “Tatarlı Höyük Stratigrafisi Üzerine Ön Sonuçlar”, *MORS IMMATURA: Amanosların Gölgesinde, Hayriye Akıl Anı Kitabı*, Eds. K. S. Girginer – G. Dardeniz – A. Gerçek – F. Erhan – E. Genç – İ. Tuğcu – Ö. Oyman-Girginer – M. C. Fırat – H. Gerçek – M. F. Tufan, Ege Yayınları, İstanbul, 211-250.
- Girginer, K. S. - Girginer-Oyman, Ö. - Akıl, H. - Cevher, M. - Aklan, İ. 2014, “2012 Tatarlı Höyük Kazıları”, 35. *KST*, 2, 181-196.

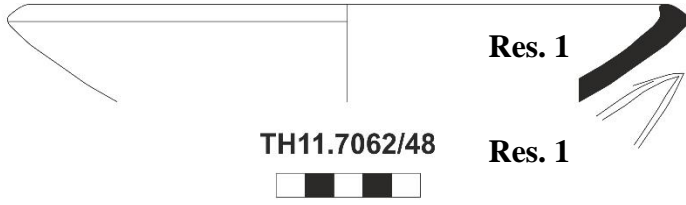
- Girginer, K. S. - Girginer-Oyman, Ö. - Akıl, H. - Cevher, M. - Aklan, İ. - Fırat, M. C. 2015, "2013 Tatarlı Höyük Kazıları", 36. *KST*, 2, 431-446.
- Glatz, C. 2012, "Bearing the Marks of Control? Reassessing Pot Marks in Late Bronze Age Anatolia", *AJA*, 116, 5-38.
- Goldman, H. 1935, "Preliminary Expedition to Cilicia, 1934, and Excavations at Gözlü Kule", *AJA*, 39/4, 526-549.
- Goldman, H. 1956, *Excavations at Gözlü Kule, Tarsus II. From the Neolithic through the Bronze Age*. Princeton.
- Griffin, E. E. 1980, "The Middle and Late Bronze Age Pottery", *Final Reports on the Excavations of the Universities of Chicago, California (Los Angeles) and Amsterdam in the Keban Reservoir, Eastern Anatolia 1968-1970: Korucutepe 3*, (Ed. M. van Loon), Amsterdam-New York-Oxford, 55-95.
- Gunter, A. C. 1991, *The Gordion Excavations. Final Reports III: The Bronze Age*, University Museum, Philadelphia.
- Horowitz, M. T. 2017, "Potmarks as a feature of interregional connectivity at Late Bronze I Tell Atchana-Alalakh: Evidence from the 2006-2012 Excavations", In *Questions, Approaches, and Dialogues in Eastern Mediterranean Archaeology: Studies in Honor of Marie-Henriette and Charles Gates*, eds. E. Kozal, M. Akar, Y. Heffron, Ç. Çilingiroğlu, T.E. Şerifoğlu, C. Çakırlar, S. Ünlüsoy, É. Jean, 307-329.
- Horowitz, M. T. 2019, "The Local Ceramics of Late Bronze II Alalakh", *Tell Atchana, Alalakh Volume 2a (Text): The Late Bronze II City 2006-2010 Excavation Seasons*, Edited by K. A. Yener, M. Akar, M. T. Horowitz, Koç University Press, 193-249.
- Hüser, A. 2007, *Hethitische Anlagen zur Wasserversorgung und Entsorgung*, Kuşaklı- Sarissa 3. Rahden: Marie Leidorf.
- Jean, É. 2006, "The Hittites at Mersin-Yumuktepe: Old Problems and New Directions." *Strukturierung und Datierung der hethitischen Archäologie: Voraussetzungen, Probleme, Neue Ansätze. Internationaler Workshop Istanbul, 26-27. November 2004*, edited by D. P. Mielke, U.-D. Schoop, and J. Seeher, *BYZAS 4*. İstanbul: Ege Yayınları, 311-332.
- Konyar, E. 2002, "İmikuşağı 10. Yapı Katı (Eski Hitit Dönemi) Çanak Çömlekleri", *Anadolu Araştırmaları XVI*, 381-424.
- Koppenhöfer, D. 2002, "Die bronzezeitliche Troia VI: Kultur und ihre Beziehungen zuden Nachbarkulturen." *Studia Troica 12*, 281-395.
- Korbel, G. 1985, *Die Spätbronzezeitliche Keramik von Norşuntepe*, Hannover.
- Korbel, G. 1987, *Materialheft spätbronzezeitliche Keramik: Tarsus (Grabung H. Goldman)*, Hannover.
- Koşay, H. Z. 1951, *Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Alaca Höyük Kazısı: 1937-1939'daki Çalışmalara ve Keşiflere Ait İlk Rapor*, Ankara: TTK Basımevi.
- Koşay, H. Z. 1965, "Alaca-Höyük Çanak-Çömlekleri Üzerindeki İşaret ve Damgalar", *Belleten*, 29/113, 1-21.
- Kozal, E. 2019, "Keramik der Kulturstufe MCI aus 'Areal' 6/2 Nord aus der Phase 8/7", *Sirkeli Höyük: Ein urbanes Zentrum am Puruna-Pyramos im Ebenen Kilikien*

- Vorbericht der schweizerisch-türkischen Ausgrabungen 2006–2015, Eds. M. Novák, E. Kozal und D. Yaşın, Harrassowitz Verlag-Wiesbaden, 263-287.
- Laroche, E. 1960, *Les hiéroglyphes hittites 1. L'écriture*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris.
- Manuelli, F. 2013, *Arslantepe: Late Bronze Age. Hittite Influence and Local Traditions in an Eastern Anatolian Community*. Roma.
- Mellaart, J. ve Murray, A. 1995, *Beycesultan III. 2*, British Institute of Archeology, Ankara.
- Mielke, D. P. 2006, *Kuşaklı-Sarissa 2. Die Keramik vom Westhang*. Leidorf.
- Mielke, D. P. 2016, "Production und Distribution von Keramik im Rahmen der hethitischen Wirtschaftsorganisation", *BYZAS* 22, 155-185.
- Müller-Karpe, A. 1988, *Hethitische Töpferei Der Oberstadt von Hattuša: Ein Beitrag zur Kenntnis spät-großreichszeitlicher Keramik und Töpferbetriebe*. Marburger Studien Zur Vor-Und Frühgeschichte Band 10. Marburg/Lhan.
- Müller-Karpe, A. 1998, "Untersuchungen in Kuşaklı 1997", *MDOG* 130, 93-174.
- Müller-Karpe, A. 2002, "Orta Hitit ve Büyük İmparatorluk Dönemleri Çanak Çömleği: Anadolu'da Çömlekçiliğin Gelişimi-Biçimleri ve İşlevleri", *Hititler ve Hitit İmparatorluğu: 1000 Tanrılı Halk*, Eds: T. Özgü - İ. Temizsoy - S. Kleine, Bonn, 502-505.
- Novák, M. - D'Agata A. L. - Caneva I. – Eslick, C. – Gates C. - Gates M. H. – Girginer, K. S. – Oyman-Girginer, Ö. – Jean, E. – Köroğlu, G. – Kozal, E. – Kulemann-Ossen, S. – Lehmann, G. – Özyar, A. - Özaydın, T. – Postgate, J. N. – Şahin, F. – Ünlü, E. – Yağcı, R. - Yaşın Meier, D. 2017, "Cilician Chronology Group A Comparative Stratigraphy of Cilicia Results of the first three Cilician Chronology Workshops", *AoF*, 44/2, 150-186.
- Orthmann, W. 1984, *Keramik aus den ältesten Schichten von Büyükkale, Boğazköy VI: Funde aus den Grabungen bis 1979*, Eds. K. Bittel, 9–62. Berlin: Gebr. Mann.
- Ökse, T. 2012, *Önasya Arkeolojisinde Çanak Çömlek*. İstanbul.
- Özgüç, T. 1982, *Maşat Höyük II. Boğazköy'ün Kuzeydoğusunda Bir Hitit Merkezi*. TTK Yayınları V.Dizi, Sa.38^a, Ankara.
- Parzinger, H. - Sanz, R. 1992, *Die Oberstadt von Hattuša. Hethitische Keramik aus dem Zentralen Tempelviertel*. Berlin.
- Pelon, O. 1992, "Quatre campagnes à Porsuk (Cappadoce Méridionale) de 1986 à 1989." *Syria* 69, 305–47.
- Roller, L. E. 1987, *Nonverbal Graffiti, Dipinti, and Stamps*. Philadelphia: University Museum, Pennsylvania.
- Schoop, U. D. 2011, "Hittite Pottery: A Summary", *Insights into Hittite History and Archaeology*, (Ed. H. Genz and D. P. Mielke.) *Colloquia Antiqua* 2. Paris, 241-273.
- Seidl, U. 1972. *Gefäßmarken von Boğazköy-Hattuša* 8. Berlin.
- Summers, G. D. 1993, *Tille Höyük 4: The Late Bronze Age and The Iron Age Transition*. British Institute of Archaeology at Ankara Monograph 15. London: British Institute of Archaeology at Ankara.

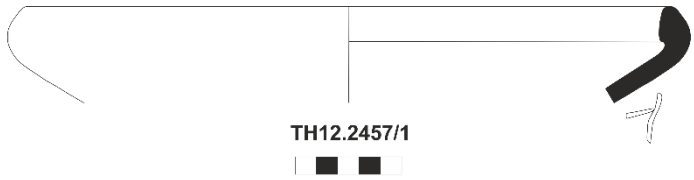
- Umurtak, G. 1996, *Korucutepe II. 1973-1975 Dönemi Kazılarında Bulunmuş Olan Hitit Çanak Çömleği*. TTK Yayınları. Ankara.
- Ünal, A. 2006, “Eski Çağlarda Çukurova’nın Tarihi Coğrafyası ve Kizzuwatna (Adana) Krallığı’nın Siyasi Tarihi”, *ÇÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 15/3, Arkeoloji Özel Sayısı, Eds. K. S. Girginer – F. Erhan, 15-44.
- Ünal, A. - Girginer, K. S. 2010, “Tatarlı Höyük Kazılarında Bulunan ‘Anadolu Hiyeroglifli’ Damga Mühür Baskısı”, *Veysel Donbaz’a YAZILAR DUB.SAR E.DUB.BA.A / Studies Presented in Honour of Veysel Donbaz*, (Ed. Ş. Dönmez), İstanbul, 275-281.
- Waal, W. 2017, “How to read the sign: The use of symbol, marking and pictographs in Bronze Age”, *Non- Scribal Communication Media in the Bronze Age Aegean and Surrounding Areas. The Semantics of A-Literate and Proto-literate Media*, Eds. A. M. Jasink – J. Weingarten – S. Ferrara, Strumenti Perla Didattica e la Ricerca-196, Firenze University Press, 111-129.
- Woolley, L. S. 1955, *Alalakh. An Account of the Excavations at Tell Atchana in the Hatay, 1937-1949*, London.
- Wood, B. G. 1990, *The Sociology of Pottery in Ancient Palestine*, Journal for the Study of the Old Testament/American Schools of Oriental Research Monograph 4, Sheffield Academic Press.
- Yağcı, R. 2003, “The Stratigraphy of Cyprus WS II & Mycenaean Cups in Soli Höyük Excavations”, *Identifying Changes: The Transition from Bronze to Iron Ages in Anatolia and its Neighbouring Regions*. Proceedings of the International Workshop Istanbul, November 8-9, 2002, Ed. B. Fischer, H. Genz, E. Jean, K. Köroğlu, İstanbul, 93-106.
- Yağcı, R. 2017, “Revisiting the Issue of Late Bronze II Drab Ware with Potmarks”, Eds. E. Kozal – M. Akar – Y. Heffron – Ç. Çilingiroğlu – T. E. Şerifoğlu – C. Çakırlar – S. Ünlüsoy – E. Jean, *Period, Questions, Approaches and Dialogues in Eastern Mediterranean Archeology, Studies in Honor of Marie- Henriette and Charles Gates*, Alter Orient und Altes Testament: 445, Munster, Ugarit-Verlag, 413-428.
- Yağcı, R.-Kaya, F. H. 2011, “Soli/Pompeiopolis 2010 Kazıları”, *ANMED*, 2011/9, 113-118.
- Zurbach, J. 2003, “Schriftähnliche Zeichen und Töpferzeichen in Troia”, *Studia Troica*, 13, 113-32.



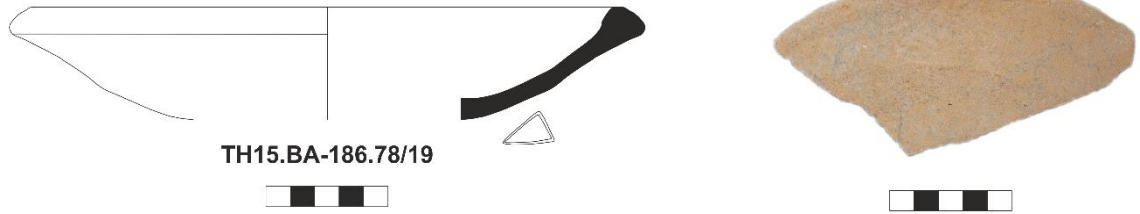
Res. 1



Res. 2



Res. 3



Res. 4



Res. 5



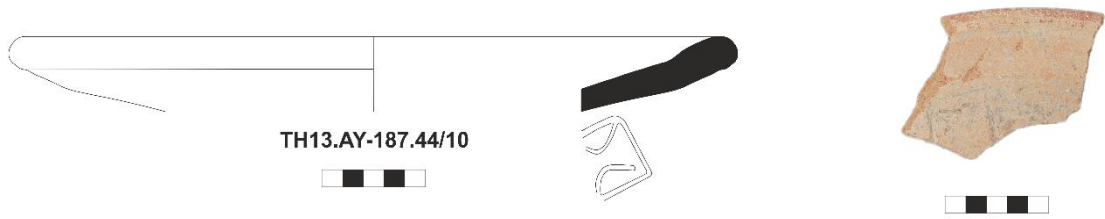
Res. 6



Res. 7



Res. 8



Res. 9



Res. 10

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 99-120
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1118117



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 18. 05. 2022
Kabul Tarihi/ Accepted: 21. 06. 2022

AİZANOİ ANTİK KENTİ'NDEKİ GLADYATÖR BETİMLERİ

GLADIATOR DESCRIPTIONS IN AIZANOI ANCIENT CITY

Sinan ÖZCAN*

Öz

Aizanoi Antik Kenti, Örencik Ovası platosunda, antik çağda Phrygia Epiktetos Bölgesi'nde yer alan bir Roma kentidir. Bu kentin en parlak dönemi Roma İmparatorluk Çağı'dır. Hadrianus ve Antoninler Dönemi'nde kent, yoğun biçimde imar faaliyetleri geçirdiği için bu dönemde kozmopolit bir yapıdadır. Kentin antik ve kırsal dokuyu aynı anda içinde barındırması, özel bir kültürel miras kimliği oluşturduğu için 2012 yılında "Unesco Dünya Kültürel Mirası Geçici Listesi'ne" kabul edilmiştir. Bu çalışmada, Aizanoi Antik Kentinde 1970-2020 yılları arasındaki çalışmalarda tespit edilen gladyatör betimlemeleri incelenecektir. Bu betimler kentteki çeşitli dönemlerdeki kazılarda tespit edilen bomoslar ve kandiller üzerinde görülmektedir. Özellikle bomoslardaki betimler Aizanoi'daki gladyatörlerin varlığını işaret etmekle beraber burada hangi türde oyunlar oynandığına dair bilgiler sunmaktadır. İncelenen kalıp yapımı kandillerin üzerindeki bezemeler Anadolu'daki diğer örnekler gibi discusta yer almaktadır. İncelenen bu eserlerin MS. 1. ile 3.yy. aralığında olduğu ve Aizanoi'un en parlak dönemini geçirdiği Roma İmparatorluk Çağı'na tarihlendirildiği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aizanoi, Roma İmparatorluk Çağı, Gladyatör, Bomos, Kandil.

Abstract

Aizanoi Ancient City is a Roman city located on the Örencik Plain plateau, in the Phrygia Epictetus Region in ancient times. The heyday of this city is the Roman Imperial Age. During the Hadrian and Antonine Periods, the city had a cosmopolitan structure as it underwent intensive

* Uzm. Arkeolog, Anturia Arkeoloji ve Sosyal Çevre Etiği Okulu, Çavdarhisar/Kütahya/Türkiye. E-posta: sinanozcan6@gmail.com ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6480-9907>

construction activities. The city was included in the "Unesco World Cultural Heritage Tentative List" in 2012, as it contains the ancient and rural texture at the same time and creates a special cultural heritage identity. In this study, gladiator depictions found in the works between 1970 and 2020 in the Ancient City of Aizanoi are explained. These depictions are seen on the bomos and oil lamps found in the excavations in the city at various periods. In particular, the depictions on the bomos indicate the presence of gladiators in Aizanoi, as well as provide information about what kinds of games were played here. The decorations on the mold-made lamps examined are found on the discus like other examples in Anatolia. It was determined that these works were between the 1st and 3rd centuries AD and were dated to the Roman Imperial Age, when Aizanoi spent its heyday.

Keywords: Aizanoi, Roman Imperial Age, Gladiator, Bomos, Oil Lamp.

Giriş

Aizanoi Antik Kenti, İç Batı Anadolu Bölgesi'nde, Kütahya'nın 48 km güneybatısındaki Çavdarhisar ilçesinde bulunmaktadır. Günümüzde Örencik Ovası olarak bilinen düz bir platoda yaklaşık 1000-1050 m yükseklikte bulunmaktadır.¹ Antik Çağ'da Phrygia bölgesinde yer alan kent Cotiaem'un (Kütahya) 40 km. güneybatısında; Cadi'nin (Gediz) 25 km. kuzeydoğusunda; Rhyndakos Çayı'nın Penkalas denilen kolu üzerinde kalmaktadır (Fig. 1).²

Kentin ilk kez politik olarak gündeme gelmesi, MÖ 216-213 yılları arasında Bithynia ve Pergamon krallıklarının mücadelesine dayanmaktadır. Aizanoi'un stratejik konumunu kullanmak isteyen Bithynia Krallığı için en büyük engel, bölgenin o anki hâkimi Pergamon Krallığı'dır.³ İlk mücadelede istediği sonucu elde edemeyen Bithynialılar, MÖ 197'de Pergamon tahtına geçen II. Eumenes'in yarattığı iç karışıklıktan faydalanarak kenti de içine alan Phrygia Epiktetos bölgesini topraklarına katmıştır.⁴ MÖ 188'deki Apameia Barışı Bithynia ve Pergamon arasındaki mücadeleyi durdurmuş ve Roma, Pergamon'u Asia Eyaleti'ne (MÖ 129) dönüştürene kadar olan süreçte Aizanoi, Pergamon'da kalmıştır.⁵ Roma İmparatorluk Dönemi'ne gelindiğinde kent, öncelikle Zeus ve Meter kültlerini içinde barındırmasından dolayı Panhellen Birliği'ne kabul edilmiş ve sosyo-politik anlamda önem kazanmıştır.⁶ MS. 3. yy sonuna kadar bu önemi devam etmiş, MS. 3.yy'dan sonra diğer Epiktetos kentlerinin aksine değişim ve gelişime ayak uyduramayarak statüsünü yitirmiştir.⁷

Bölge, 1824'te İngiliz kontu Saint Asaph tarafından tespit edilmiş olup, ardından 19. yy ortalarında Texier, Laborde, Landron ve Le Bas tarafından ziyaret edilmiştir.⁸ Laborde ve arkadaşlarının 1826 yılındaki ziyaret raporları ilk defa 1838 yılında Laborde tarafından yayınlanmış ve kent, anıt yapılarıyla detaylı biçimde anlatılmıştır.⁹

Aizanoi Antik Kenti'nde ilk kazı çalışmaları 1926-1928 yıllarında Krencker ve Schede tarafından başlamıştır.¹⁰ Daha sonra 1963 yılında "Anıtlar ve Müze Genel Müdürlüğü" Zeus Tapınağı'nda korumaya yönelik çalışmalar gerçekleştirmiştir.¹¹ Alman Arkeoloji Enstitüsü tarafından 1970-2010 yılları arasında sürdürülen kazı ve restorasyon çalışmalarıyla uzun

¹ Waelkens 1987, 46.

² Ramsay 1975, 515.

³ İznik 2006, 295.

⁴ İznik 2006, 297.

⁵ Jes 2001, 300.

⁶ Wörrle 1992, 338; Burrell 2004, 116; İznik 2006, 303.

⁷ Türkan 2019, 107.

⁸ Naumann 1979, 3; Atik 1996, 4.

⁹ Naumann 1979, 6.

¹⁰ Naumann 1979, 6; Atik 1996, 4.

¹¹ Rheidt 1993, 476.

soluklu biçimde devam etmiş olup, yapılan yayımlarla bilim dünyasına tanıtılmıştır. 2011-2020 yılları arasında Pamukkale Üniversitesi adına Özer başkanlığında bir ekip kazı ve restorasyon çalışmalarını yürütmüştür. 2021 yılı başlarından itibaren ise Kütahya Müze Müdürlüğü başkanlığında çalışmalar devam etmektedir (Fig. 2).

Roma Dönemi'nde Gladyatör Oyunları

Latince'de "gladius" sözcüğü kılıç anlamına gelmekte olup, onu ustalıkla kullanan profesyonel dövüşçüler, gladyatör olarak adlandırılır.¹² Gladyatör oyunlarının kökeni, antik kaynaklarda ilk olarak Homeros'ta ve ardından Tertullianus'un metinlerinde geçmektedir.¹³ Bu durum, Homeros'un aktardığı üzere Akhilleus'un, ölen dostu için Patraklos şerefine düzenlemiş olduğu cenaze töreninde Troia'lı 12 asil çocuğu kurban ettiği, ardından Etrüskler'de ve Cumhuriyet Dönemi Roma'sında dini bir ritüel olarak savaşlarda kaybettikleri askerleri ve yurttaşlarının ruhlarını onurlandırmak için cenaze törenlerinde veya ölümden kısa bir süre sonra insan kurban etme geleneğine dayanmaktadır. Gladyatör oyunlarının Roma'da asıl geleneksel oyunları olan ludi ve circus maximus'ta gerçekleştirilen atlı araba yarışlarından¹⁴ esinlenilerek ilk olarak MÖ 264'te Q. Fulvius ve A. Claudius'un konsüllükleri yılında karşımıza çıktığı görülmüştür.¹⁵ Livius'un "Roma Tarihi" adlı eserinden hareketle MÖ 3. yy'dan sonra gladyatör oyunlarının Romalı bazı tanınmış ve zengin ailelerin organizasyonunda oldukları, bu durumun zamanla Roma halkı tarafından ilgi gösterilen ve benimsenen bir eğlence anlayışına evrildiği anlaşılmaktadır.¹⁶

Arenalarda gladyatör olarak dövüştürülenlerin kanun kaçakları, savaş tutsakları ve kölelerin yanı sıra özgür yurttaşlar arasından da seçildiği bilinmektedir.¹⁷ Özellikle kendi istekleri ile gladyatör olarak dövüşmek isteyen özgür yurttaşların, öncelikle resmi bir sözleşmeye imza atarak ardından sözel bir yeminle köle statüsünde ludus gladiatorius'ta (Gladyatör Okulu) yaşamaya mecbur kılındıkları bilinmektedir.¹⁸

Roma'da aktif olarak çeşitli törenler ve organizasyonlarla gerçekleştirilen bu oyun türü, doğuda Helenistik kralları tarafından da fark edilmiştir. MÖ174 yılında IV. Antiochos Epiphanes tarafından Helen dünyasına aktarılan gladyatör oyunları, Doğu'da da ilgiyle karşılanmış ve özellikle Roma Çağı Anadolu'sunda da sevilen bir etkinlik haline geldiği bilinmektedir. Doğu'da tertip edilen söz konusu ilk oyunlarında dövüşen gladyatörlerin Roma'dan getirildiği de anlaşılmaktadır.¹⁹

MÖ 1. yy'ın ikinci yarısından itibaren Roma'daki siyasî gelişmelere paralel olarak, gladyatörlerin hem politik hem de askerî önemlerinin arttığı gözlenmektedir. Romalılar daha erken dönemlerde, gladyatör oyunlarının askeri önemini fark etmişlerdi. Belki de bu şekilde mevcut Romalılık ve savaşçı ruhlarını muhafaza edeceklerine inanmaktaydılar. Devrin önemli yazar ve devlet adamlarından biri olan Cicero ve diğer birçok Romalının vurguladığı Romalılık erdeminin ve savaşçı ruhunun, bu yolla korunabileceğine inanılmaktaydı. Bu dönem yazarlarının birçoğu, çıplak yapılan ve daha efemine bir yapı arz eden Yunan

¹² Uzunaslan 2005, 15.

¹³ Hom, *İl*, 23.175; Tert. *De.Cast.Pe*.12.

¹⁴ Ludi, Latincede egzersiz ve oyun anlamlarına gelmekte olup, atlı araba yarışlarını da içeren kamusal bir etkinliği ifade etmektedir. (Detaylı bilgi için ayrıca bkz.: Weiler 1981, 239-253.) Roma'da atlı araba yarışları, MÖ 6. yy'dan itibaren sergilenmeye başlanmıştır. MÖ 3. yy'dan sonra atlı araba yarışlarına ilaveten çeşitli sahne gösterilerinin de etkinlik olarak sergilendiği ve bu etkinliklerin genellikle devlet tarafından desteklendiği anlaşılmaktadır. (Detaylı bilgi için ayrıca bkz.: Wiedemann 2001, 11.)

¹⁵ Liv, *Ep.Ox.*, 16; Val. *Max.* 2,4,7.; Tert. *De.Cast.Pe.* 12.

¹⁶ Liv. XLI 28, 10, Liv. XXXI 50, 4, Liv. XXXIX 46, 2

¹⁷ Uzunaslan 2005, 30.

¹⁸ Sen. *epist.* 37, 1f

¹⁹ Liv. XLI 20, 11.

sporlarını değil; Romalı gençleri beden ve zihinsel olarak daha iyi savaşçı ve daha erdemli vatandaş haline getireceği düşünülen gladyatör oyunlarını tercih ettiği bilinmektedir. Bu durum ile ilgili Cassius Dio'nun aktarımına göre MÖ 1. yy'da Triumvirlik dönemlerinde Marcus Antonius, Octavianus'a karşı açtığı savaşı sonuçlanmadan önce, Kyzikos'ta olası zaferini kutlamak amacı ile özel bir gladyatör ordusu oluşturur.²⁰ Savaşı yenilgi ile sonuçlanan Antonius'un gladyatörleri, ona karşı bağlılıklarını kaybetmeyerek Antonius'un ölümünden emin olana kadar teslim olmamışlardı. Savaşın Octavianus zaferinde sonuçlanması ve Antonius'un ölümü sonrası Roma ordusuna katılacaklarının garantisini alan bu gladyatörler teslim olarak iyi savaşçı ve daha erdemli vatandaş olarak hayatlarına devam etmişlerdi.²¹

İmparatorluk Dönemi Roma'sında ilk imparator Augustus ile yerli halk, gladyatör oyunlarını önemli bir gereksinim haline getirmişlerdir. Panem et Circenes (ekmek ve oyun) anlayışı, bu dönemde ortaya çıkarak Geç Antik Dönem'e kadar devam etmiştir.²² Bu anlayıştan ötürü yönetim anlayışı gereği halkın isteklerine kulak veren Augustus, vahşi hayvan dövüşleri, gladyatör oyunları ve atletik yarışmalar için bütün mali imkânlarını kullanarak bu durumu siyasi bir propaganda haline getirmiştir.²³

Augustus'tan hemen sonra, Tiberius (MS 14-34) döneminde ise, gladyatör oyunlarının siyasi propaganda olarak etkisi bilinmesine rağmen, yapılan harcamalara ve dövüşçülerin sayılarına önemli sınırlamalar getirildiği görülmektedir.²⁴ Bu durumun Roma imparatorlarının politikaları gereği devlet kontrolü sağlaması açısından bir önlem olarak görülmesi gerekliliği düşünülmelidir.²⁵

Gladyatör Tipleri

Roma'nın Cumhuriyet Dönemi ortalarından, sonlarına doğru sadece kılıç kullanarak dövüştüğü bilinen gladyatörlerin, ilerleyen dönemlerde kılıçtan başka birçok türden silahları da kullanarak arenada savaştıkları bilinmektedir.²⁶ Kullanılan bu silahlar, gladyatörlerin çeşitleri ile ilgili de tiplene imkânı sunmaktadır. Gladyatörlerin kullandıkları silahlar arasında kılıç, hançer, file, kalkan, topuz, mızrak, yaba ve dirgen gibi çeşitler görülmektedir. İlerleyen dönemlerde ise arenada profesyonel olarak dövüşen gladyatörler için yüzlerini ve kafalarını darbeden korumak için metal miğferler, vücutlarını korumak için metal kalkanlar ve bel, bacak, kol, göğüs için deri kılıflı zırhlar kuşanmaktaydılar.²⁷ Arkeolojik verilerle desteklenen bilgiler ışığında mezar stellerinde, sunaklarda, çeşitli seramik kaplarda gladyatörlerin kuşandıkları zırhlar ve kullandıkları silahlar ile ilgili bilgiler görülmektedir. Bu durum, bölgesel ve kentsel anlamda sevilen ünlü dövüşçülerin ve dövüş türlerinin bilinmesi açısından önem arz etmektedir.

Bu çalışmada, gladyatör tiplerinden Hoplomachos, Murmillo, Samnite, Secutor, Thracian, Retriarius, Eques, Provocator, Venationes ve Essedarius gibi türler aşağıda kısa başlıklar halinde tanımlanmıştır (Fig. 3).

Hoplomachos: Yunanca "savaş yapmak" anlamına gelen Hoplomachos'un en önemli özelliği, arenada Thracian türüne karşı mücadele eden dövüşçü türü olmasıdır. Bu tip gladyatörlerin kafalarında şapka tipli koruyucu miğferler bulunur. Kullandıkları silahları

²⁰ Cass. Dio 41.7.

²¹ Cass. Dio 41.7.

²² Uzunaslan 2005, 27.

²³ Suet. Aug.43, 1.

²⁴ Suet. Tib. 34.

²⁵ Schneider 1918, 764; Uzunaslan 2005, 28.

²⁶ Grant 1970, 48.

²⁷ Grant 1970, 49.

Samnite'lerle aynı olmasına rağmen, dövüş stillerinin farklılığıyla onlardan ayrılmaktaydılar.²⁸

Murmillo: Latince balık adı olarak bilinen Murmillo tipi, Roma Cumhuriyet Dönemi Sonu- İmparatorluk Çağı başlarında görülmektedir.²⁹ Ortaya çıktığı dönemlerde Gallus olarak adlandırılan Murmillo tipinin büyük ihtimalle Caesar tarafından Roma'ya getirildiği/adapte edildiği düşünülmektedir.³⁰ Rakiplerinin Retriarius (Balıkçı) ve Thracian (Trakyalı) tipi gladyatörler olduğu ve balık olarak adlandırıldığı için Retriarius tipinin Murmillo'ya karşı bir ağla savaştığı bilinmektedir.³¹ Kullandıkları silahların ayak bilekliği, dizlik, kalkan, kılıç ve mızrak gibi koruyucu ve hücum silahları olduğu anlaşılmaktadır.³²

Samnite: Bu tip gladyatörler, köken olarak İtalya'nın Samnium bölgesinde yaşayan ve Roma-Samnit savaşları sırasında esir düşürülen Samnitlilerin Romalılarla savaştırılması ile ortaya çıkmıştır. Geleneksel Samnit elbiseleri ve silahlarıyla dövüşen tiplerdir. Samnitler, sol ayağında koruyucu dizlik sağ ayağında ise sade bir diz bağı taşıyan, beline geniş kemer takan ve ona bağlı uzun elbiseler giyen, silah olarak da düz bir kılıç kullanan gladyatörlerdir.³³

Secutor: Secutor, genel olarak Contrariarius ya da Contrarete olarak bilinmektedir.³⁴ Bu tipin genellikle Retriarius ile savaştığı ve takım olarak dikdörtgen şeklinde uzun kalkan, balık şeklinde miğfer, kısa kılıç kuşandığı bilinmektedir. Kılıç tutan sağ kol elastik bir bez ile tamamen örtülmüştür. Vücudun bel hizasından yukarısı tamamen açıktır.³⁵

Thracian: Roma Cumhuriyet Dönemi edebiyatçılarından Cicero'nun aktarımına göre Thraklar, MÖ 87 yılında Pontos kralı IV. Mithridates ile birlikte Roma'ya karşı savaşırlar.³⁶ Bu savaşın ardından Roma tarafından esir alınan Thraklardan pek çoğunun savaşıması için arenaya gönderilerek bir nevi cezalandırılmasının ardından bu gladyatör tipinin ortaya çıktığı düşünülmektedir. Kullandıkları silahlar arasında başlarında süslü bir miğfer, sağ kollarında köşeli veya yuvarlak biçimli küçük kalkan ve ellerinde kısa hançerler yer almaktadır. Rakiplerinin genellikle Murmillo ve Hoplamachus olduğu bilinmektedir.³⁷

Retriarius: Bu gladyatör tipinin en karakteristik özelliği kullandığı silahlardır. Retriariuslar, diğer gladyatörlerden farklı bir taktik olarak rakiplerinin yanına fazla yaklaşmadan dövüşürlerdi. Kullandıkları ağ (iaculum) ile onları etkisiz hale getirerek diğer elindeki tridentleri ile rakiplerine son darbeyi vurdukları bilinmektedir.³⁸ Tridentlerini çok iyi kullandıkları bilinen Retriariusların zaman zaman tek ağızlı mızrak ta kullandıkları, ellerinde küçük hançer (pugio), bellerinde geniş koruyucu bir kemer (balteus) ve önlerinde önlük (subligalicum) taşımaktaydılar.³⁹ MS 1. yy'da popüler olan ve çok fazla ağır silah taşımayan Retriariusların rakiplerinin genellikle Secutor veya Murmillo tipi gladyatörler olduğu bilinmektedir.⁴⁰

²⁸ Schneider 1918, 778; Malay-Sılay 1991, 17.

²⁹ Gross 1979, 1473.

³⁰ Malay-Sılay 1991, 21.

³¹ Schneider 1918, 777; Grant 1970, 87; Malay-Sılay 1991, 21; Wiedemann 2001, 124.

³² André 1994, 151.

³³ Uzunaslın 2005, 47; Nosnov 2009, 48; Yurtsever 2012, 34.

³⁴ Schneider 1918, 777.

³⁵ Schneider 1918, 778; Malay-Sılay 1991, 17; André 1994, 151.

³⁶ Cic. *Phil.* 6,13; 7,17.

³⁷ Schneider 1918, 778; Neumann 1979, 777; André 1994, 151; Nosnov 2009, 68.

³⁸ Weiler 1981, 256; Malay-Sılay 1991, 18.

³⁹ Schneider 1918, 777; Malay-Sılay 1991, 19.

⁴⁰ Nosnov 2009, 65.

Eques: Bu tip gladyatörler, biri atlı biri yaya biçimde sadece kenti tipinden olanlarla dövüşen gladyatörlerdir.⁴¹ Kullandıkları takımları sol ellerinde genellikle yuvarlak kalkan (parma), kafalarında tüylü miğfer (galea) ve ellerindeki uzun mızraklardır.⁴²

Provocator: Roma Cumhuriyet Dönemi Sonu- İmparatorluk Çağı başlarından itibaren görülen bu tip gladyatörler genellikle suçlu ve ya hapis cezası olan kişiler arasından seçilirdi.⁴³ Bu yüzden genellikle birbirleri ile ya da vahşi hayvanlarla dövüşen bu tipin kullandığı takımlar arasında dikdörtgen biçimli kalkan, kısa kılıç, miğfer, sol dizlerinde metal bir dizlik, sağ dizlerinde pamuk veya ketenden bandajlar yer almaktadır.⁴⁴

Venationes: Venatio Latince avcılık anlamına gelir ve Romalılar tarafından sevilen bir etkinliktir. Venationes tipli gladyatörler genellikle vahşi hayvanlar ile dövüşürlerdi.⁴⁵ Kullandıkları takımları ilk evrelerinde sadece kısa tunik, sonraki dönemlerde ise uzun elbise ve koruyucu ekipmanlar olarak bilinmektedir.⁴⁶

Essedarius: Bu tip gladyatörler, iki tekerlekli hafif savaş arabalarıyla dövüşen gladyatörlerdir.⁴⁷ Essedum kelimesi, Keltlerin savaş arabalarına verilen isimdir ve bu gladyatörlerin bundan esinlenerek MÖ 1. yy'da ortaya çıktığı düşünülmektedir.⁴⁸ Bu gladyatörler rakip olarak başka bir Essedarius ile dövüşmekteydi. Kullandıkları takımlar yumurta şeklinde miğfer, oval bir kalkan ve kol zırhıdır.⁴⁹

Aizanoi Antik Kenti'ndeki Gladyatör Betimleri

Aizanoi Antik Kenti'ndeki gladyatör betimleri, Aizanoi territoryumuna adı verilen "Aizanitis" sınırlarında tespit edilmiştir. Aizanitis'in sınırları, 1980'lerde MAMA IX (Monumenta Asiae Minoris Antiqua) bandında Örencik Ovası'nın genelini kapsayacak şekilde belirlenmiştir.⁵⁰ 1990'lı yıllarda Tabbernee, 2000'li yıllarda da Lochman, yapmış oldukları çalışmalarda MAMA ekibinin sınırlarını genel hatlarıyla kabul görerek ayrıntılı bir sınır çalışması yapmamışlardır.⁵¹ Bu sınır çalışması 2018, 2019, 2020 ve 2021 yıllarında periyodik olarak Erdinç tarafından gerçekleştirilmiş ve Aizanitis bölgesi sınırlarını MAMA'nın belirlediği sınırın daha dar bir alanı kapsayacak şekilde olduğu önerisini sunmuştur (Fig. 4).⁵² Bölge coğrafyasında önemli bir konumda bulunan Aizanoi Antik Kenti'nin hâkimiyet alanındaki arkeolojik veriler ışığında, bu yazıda aktarılan gladyatör betimli eserlerin 4 tanesi, kentteki theatron-stadion kompleksinin kuzeyinde "Kuzey Nekropolis" olarak adlandırılan geniş bir bölgede tespit edilmiştir. Aizanoi Kuzey Nekropolisi, ilk olarak 1980'li yılların başlarında araştırılmış, bu araştırmalar neticesinde de bazı mezar stelleri ve bomoslar kent haritasına yerleştirilerek MAMA IX bandında ve diğer çalışmalarda yayımlanmıştır.⁵³ MAMA'da yayımlanan bilgiler ışığında, bu çalışmada Kat. No. 1, 2 ve 3 olarak adlandırılan bomoslar, kentin kuzey nekropolisinde tespit edilmiştir. Ancak Kat. No. 3 isimli bomos, günümüzde devşirme malzeme olarak Çavdarhisar'ın İlicikören Köyü'nde bir çeşmenin arka duvarında durmaktadır.

⁴¹ Schneider 1918, 777.

⁴² Schneider 1918, 777; Malay-Sılay 1991, 22.

⁴³ Nosnov 2009, 61.

⁴⁴ Schneider 1918, 777; Malay-Sılay 1991, 17; Uzunaslın 2005, 45.

⁴⁵ Nosnov 2009, 53; Yurtsever 2012, 35.

⁴⁶ Nosnov 2009, 53; Yurtsever 2012, 35.

⁴⁷ Schneider 1918, 777.

⁴⁸ Weiler 1981, 256; Wisdom 2001, 41.

⁴⁹ Nosnov 2009, 75.

⁵⁰ MAMA-IX, xviii.

⁵¹ Tabbernee 1997, 53; Lochman 2003, 26.

⁵² Erdinç 2021, 170.

⁵³ MAMA-IX; Jes 1997, 231; 2001, 279; Rheidt 1998, 327.

Aizanoi Kuzey Nekropolisi'ndeki ilk geniş çaplı kazı çalışmaları 2012 yılında Özer başkanlığında gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda basit toprak mezar, plaka kapaklı mezar, sanduka mezar, osthoteke ve oda mezar tipleriyle; kremasyon ve inhumasyon gömü çeşitleri ile karşılaşmıştır.⁵⁴ Bu kazı çalışmalarındaki gladyatör betimli kandiller, mezar dışı buluntusu olarak 2012 kazı sezonunda tespit edilmiştir.⁵⁵ Kandillerin üstünde betimlenen gladyatörler, sadece Aizanoi'a özgü bir durum olmayıp, birçok antik kentte karşımıza çıkmaktadır.⁵⁶ Aizanoi Kuzey Nekropolisi'nde tespit edilen kandillerin üzerindeki bezemelerden ve kandil tiplerinden yola çıkılarak gladyatör tipleri incelenmiş ve bunlar tarihlendirilerek kuzey nekropolisteki mezarların tarihlendirilmesine katkı sağlanmıştır.

Bu çalışmada Kat. No. 1 olarak isimlendirilen bomos, beyaz mermerden yapılmıştır. Aizanoi Kuzey Nekropolis bölgesinden tespit edilmiş olup, şu an Aizanoi Zeus Tapınağı Tonozlu Alt Galeri Sergi Alanı'nda sergilenmektedir. Dikdörtgen prizma şeklindeki bomosun taç kısmında 1 satır Grekçe yazıt bulunmaktadır. Bu yazıtın transkripsiyonu AKHİLLEUS şeklinde olup, betimlenen gladyatörün ismidir.⁵⁷ Bomosun gövdesindeki gladyatör betimi, hançer, ağ ve trident ile sol profilden betimlenmiş bir Retarius'tur. Gladyatör betiminin sağ üst köşesinde 1 adet zafer çelengi bulunmaktadır.

Kat. No. 2 olarak isimlendirilen bomos, beyaz mermerden yapılmıştır. Aizanoi Kuzey Nekropolis bölgesinden tespit edilmiş olup, şu an Aizanoi Zeus Tapınağı Tonozlu Alt Galeri Sergi Alanı'nda sergilenmektedir. Dikdörtgen prizma şeklindeki bomosun taç kısmında 1 satır Grekçe yazıt bulunmaktadır. Bu yazıtın transkripsiyonu NIKODOKSOS şeklinde olup, betimlenen gladyatörün ismidir.⁵⁸ Bomosun gövdesindeki gladyatör betimi, hançer, ağ ve trident ile sağ profilden betimlenmiş bir Retarius'tur. Gladyatör betiminin sol üst köşesinde 1 adet zafer çelengi bulunmaktadır.

Kat. No. 3 olarak isimlendirilen bomos, beyaz mermerden yapılmıştır. Aizanoi Kuzey Nekropolis bölgesinden tespit edilmiş olup, şu an devşirme malzeme olarak Çavdarhisar'ın İlicikören Köyü'nde bir çeşmenin arka duvarında durmaktadır. Dikdörtgen prizma şeklindeki bomosun MAMA IX'da belirtilen [E]PIPTAS olduğu bilinmektedir.⁵⁹ Gladyatör, kalkan ve hançer ile sağ profilden betimlenmiş bir Secutor'dur. Kumlu zeminde betimlendiği için ayakkabı ve sandalet işlenmemiştir. Sadece ayak bileklerinde destekleyici tozluk vardır.

Aizanoi Antik Kenti'nde mezar stelleri, bomoslar ve stadion yapısının girişinde yer alan onurlandırma yazıtlarının çevrelediği çelenkler, gladyatörlerin betimlendiği bomosların baş kısımlarının üzerindeki çelenklerle benzer bir motife sahiptir. Bu çelenk, defne yaprağından esinlenerek yapılmış ve MS 1-2. yy'a tarihlenmektedir.⁶⁰

Kat. No. 4 olarak isimlendirilen kandil, Aizanoi Kuzey Nekropolis'te Mezar-8'in yakınında tespit edilmiştir. Kandil, açık devetüyü hamurlu, az mika ve ince kum katkılı, yuvarlak gövdelidir. Kandilin dar omzunda rozet motifi vardır. Kandilin discusunda yüzleri birbirlerine dönük ve hamle yapar pozisyonda, ayakta, ellerinde küçük kılıç görülen iki gladyatör betimlenmiştir. Bu gladyatörlerin Secutor tipinde olduğunu düşünüyoruz. Gladyatörlerin bacaklarının arasında 0,6 mm çapında bir dolmuş deliği vardır. Bu kandilin form özelliği Broneer Tip XXV'e benzemektedir ve buna göre tarihi MS 2. yy. ortası ile MS

⁵⁴ Özer 2013, 45.

⁵⁵ Yeşil-Erdoğan 2013, 110.

⁵⁶ Broneer 1930, pl.X, 507; Bailey 1980, pl.75, 1342 - pl.84, 1400; Şimşek 2011, Kat. 1501; Öz 2019, 370.

⁵⁷ MAMA-IX, C-120.

⁵⁸ MAMA-IX, C-117.

⁵⁹ MAMA-IX, 43.

⁶⁰ Erdinç 2020, 171.

3. yy. ilk çeyreğidir.⁶¹ Ancak kandilin bulunduğu konum Mezar-8'e çok yakındır ve muhtemelen bu mezar ile bağlantılıdır.⁶² Mezar-8, basit toprak mezar olup; en erken buluntusu MS 14-37 arasındaki Tiberius, en geç buluntusu da MS 138-161 arasındaki Antoninius Pius dönemine tarihlenmektedir.⁶³ Mezarın tek gömütlü ve inhumasyon mezar olması, Tiberius Dönemi sikkelerinin bir anı parası gibi kullanıldığını ve mezarı MS 2. yy. ortasına tarihlenmek gerektiğini göstermektedir.⁶⁴ Bu bağlamda Kat. No. 4'ün tarihi, biraz daraltılarak, MS 2. yy.'ın son çeyreğine aittir denilebilir.

Kat. No. 5 olarak isimlendirilen kandil, Aizanoi Kuzey Nekropolis'te Mezar-18'in yakınında tespit edilmiştir. Açık devetüyü hamurlu, az mika ve ince kum katkılıdır. Dibe doğru daralan kaide tabanının ortası hafif içe çekilerek yapılmıştır. Kandilin discusunda profilden sağ elinde kalkan, sol eli yanda, sağ bacak önde hamle yapar durumda ve sol bacak geride duran bir 3,4 cm boyunda gladyatör betimlenmiştir. Bu gladyatörün Secutor tipinde olduğunu düşünüyoruz. Gladyatörün bacaklarının arasında 0,5 mm çapında bir dolmuş deliği vardır. Bu kandilin form özelliği Loeschke Type IB'ye uygundur ve MS. 1. yy. içine tarihlenmelidir.⁶⁵ Mezar-18, Kırmızı Plaka Kapaklı Mezar olup MS. 1. yy. sonları ile 2. yy. başlarına tarihlenmektedir.⁶⁶ Kandilin bulunduğu konum Mezar 18'e yakındır ve muhtemelen bu mezara yapılan bir sunudur.⁶⁷

Sonuç ve Değerlendirme

Ortaya çıktığı dönemlerde genellikle suçlu ve savaş esirlerinin bazen de vahşi hayvanların birbirlerine karşı dövüştürüldüğü oyunlar olan gladyatör oyunlarının ortaya çıkışında ölü kültü ile bağlantı olduğu, ardından asıl amacından ayrılarak profesyonel bir gösteri etkinliğine ve para kazanılan meslek grubu haline dönüştüğü anlaşılmaktadır.⁶⁸ Roma'da zaman geçtikçe daha popüler hale gelen gladyatör oyunları, Cumhuriyet Dönemi'nde dini bir ritüel olarak savaşlarda kaybedilen asker ve yurttaş ruhlarının onurlandırılması, sonra da suçluların cezasız bırakılmaması ve devletin savaş esirleri üzerinde bir yaptırımının olması gerektiği düşüncesiyle başlamıştır. Ardından İmparatorluk Dönemi'nde gladyatör oyunları önemli bir gereksinim haline gelmiş olup, imparatorların siyasi propagandası olarak Geç Antik Döneme kadar bu önemi korumuştur. MS. 4.yy'dan sonra artan dini baskılar nedeniyle oyunlarda bazı yasaklamalara gidildiğini, oyunlarının sonunu getiren yasaklamanın Honarius tarafından MS. 399 yılında yapılarak ilgiyle izlenen bu oyunlarının yavaş yavaş tarih sahnesinden silindiği görülmüştür.⁶⁹

Aizanoi Antik Kenti'nde tespit edilen gladyatör betimli eserlerin 4 tanesi (Kat. No. 1-2-4-5), kentteki theatron-stadion kompleksinin kuzeyindeki "Kuzey Nekropolis"te tespit edilmiştir. Bir tanesi de (Kat. No. 3) Aizanitis teritoryumunda (Çavdarhisar-İlçikören) tespit edilerek şu an devşirme malzeme olarak kullanılmaktadır. Kat. No. 1-2-3 olarak belirtilen bomosların, MAMA IX bandında Sardeis, Nysa, Kibyra ve Ephesos kentlerindeki örneklerle benzer olduğu görülmüştür.⁷⁰ Kat. No. 4 olarak belirtilen kandilin discusundaki çift gladyatör betiminin benzeri, Silifke Müzesi'nde sergilenmektedir.⁷¹ Aizanoi örneği ve Silifke

⁶¹ Broneer 1930, pl. X, 507.

⁶² Özer 2013, 70; Yeşil-Erdoğan 2013, 110.

⁶³ Özer 2013, 70.

⁶⁴ Özer 2013, 70.

⁶⁵ Bailey 1980, pl.7, 830; Perlzweig 1961, pl. 2, 36.

⁶⁶ Özer 2013, 73.

⁶⁷ Özer 2013, 73; Yeşil-Erdoğan 2013, 112.

⁶⁸ Aigner 1988, 203; Uzunbaş 2005, 19.

⁶⁹ Schneider 1918, 772; Wiedemann 1995, 145.

⁷⁰ MAMA-IX, 1988, 43-177.

⁷¹ Öz 2019, 370.

Müzesi'nde örnekte gladyatörler ayakta ve birbirlerine hamle yapar biçimde betimlenmiş olup, dolun delikleri iki örnekte de gladyatörlerin bacaklarının ortasında yer almaktadır (Fig. 5).⁷²

Gladyatör oyunları, Anadolu'da Roma İmparatorluk Kültü ile yaygınlaşarak varlıklı ailelerin bu oyuna sahip çıkması ve oyunların Roma'ya olan bağlılığın göstergesi sayılması sebebiyle önem kazanmıştır.⁷³ O dönemlerde Aizanoi Antik Kenti'ndeki en varlıklı aile "Ulpius Ailesi" olarak bilinmektedir. Bu aile ile ilgili kentte tespit edilen epigrafik belgeler, ailenin bir ferdi olan Marcus Ulpius Appuleius Eurykles ve ona bağlı ailelerin siyasi ve sportif faaliyetlerini anlatan yazıtlar, MS 2.yy'da kentte inşa edilen ve tamamlanamayan stadionun güney girişinde ve çevresinde tespit edilen onur yazıtlarından anlaşılmaktadır (Fig. 6).⁷⁴

Aizanoi'da gladyatör oyunlarının oynandığı mekânlar, kentin kuzeyinde konumlanan Theatron-Stadion kompleksi olarak düşünülmektedir (Fig. 7). Bununla ilgili C. Rohn, 2008 'de yapmış olduğu çalışmasında theatron orkestrasını sınırlayan podyumun, proscenium cephesinden daha alçakta olduğunu, podyumun üst kısmında, caveanın alt sıralarını orkestradan korumak için ahşap direkler için hatıl yuvaları olduğunu, bu durumun da orkestradaki gladyatör veya hayvan oyunlarına işaret ettiğini belirtir.⁷⁵

Sonuç olarak konumuzu oluşturan Aizanoi gladyatör betimleri, kentin theatron caveasında yapılan mimari değişiklikler, stadionun güney girişinde yer alan yazıtlar, kentte ele geçen bomoslar ve kandiller ile Aizanoi Theatron'unda gladyatör dövüşlerinin ve hayvan gösterilerinin yapıldığını göstermektedir. Bu gösterilerin diğer kentlerde olduğu gibi Aizanoi'da da Roma Dönemi'nin günlük yaşamının bir parçası olduğunu göstermesi açısından oldukça önem taşımaktadır.


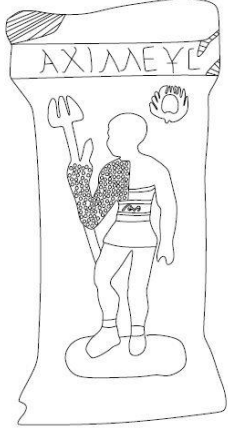
⁷² Öz 2019, 370, fig.2.

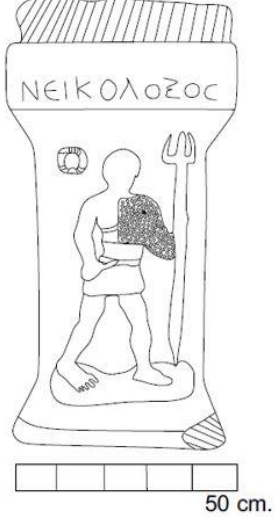
⁷³ Price 2004, 163.


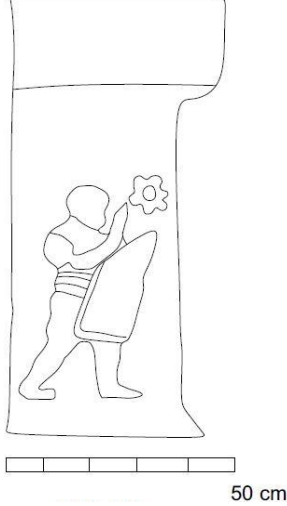
⁷⁴ Detaylı bilgi için ayrıca bkz. Wörrle 1992, 338; Rohn 2004, 217.

⁷⁵ Rohn 2008, 174, taf. 24, 87.

Katalog

<p>Kat. No. 1</p> <p>Eserin Adı: Bomos</p> <p>Envanter Numarası: A11.MP.173</p> <p>Eserin Buluntu Yeri: 1985-Aizanoi Kuzey Nekropolis</p> <p>Eserin Korunduğu Yer: Aizanoi Zeus Tapınağı Tonozlu Galeri</p> <p>Eserin Malzemesi: Mermer</p> <p>Eserin Ölçüleri: Yük:105 cm Gen:42 cm Der:40 cm</p> <p>Yazıt Bilgisi: 1 satır yazıt bulunmaktadır.</p> <p>Harf Yüksekliği: 4 cm</p> <p>Eserin Dönemi: MS.2-3 yy</p> <p>Referans: MAMA IX, C117-C120-C120a-C588</p>	<p>Tanım: Dikdörtgen prizma şeklinde sunak. Aizanoi'da dövülmüş gladyatöre aittir. Gladyatör hançer, ağ (iaculum) ve trident ile betimlenmiş bir Retiarius'tur. Retiarius genelde görme ve işitmeyi zorlaştırdığı için miğfer kullanmamıştır. Retiariuslar genellikle kılıç ve kalkanla ağır silahlanmış Secutorler ile mücadele etmişlerdir. Retiarius ağ kesmek için hançerini sol elinde tutmuştur. Taç genişliği 50 cm yüksekliği 17 cm; kaide genişliği 51 cm yüksekliği 14 cm dir. Taç kısmında muhtemelen gladyatörün adının olduğu (AKHILLEUS) 1 satır yazıt bulunmaktadır. Achilleus'un sol omzu üzerinde bir adet zafer çelengi bulunmaktadır.</p>
	 <p>A11.MP173 50 cm</p>

<p>Kat. No. 2</p> <p>Eserin Adı: Bomos</p> <p>Envanter Numarası: A11.MP.163</p> <p>Eserin Buluntu Yeri: 1985-Aizanoi Kuzey Nekropolis</p> <p>Eserin Korunduğu Yer: Aizanoi Zeus Tapınağı Tonozlu Galeri</p> <p>Eserin Malzemesi: Mermer</p> <p>Eserin Ölçüleri:</p> <p>Yük:123 cm Gen:44 cm Der:49 cm</p> <p>Yazıt Bilgisi: 1 satır yazıt bulunmaktadır.</p> <p>Harf Yüksekliği: 4 cm</p> <p>Eserin Dönemi: MS.2-3 yy</p> <p>Referans: MAMA IX, C120-C120a-C117-C588</p>	<p>Tanım: Dikdörtgen prizma şeklinde sunak. Aizanoi'da dövülmüş gladyatöre aittir. Gladyatör, trident, hançer ve ağ (iaculum) ile betimlenmiş bir Retriarius'tur. Kumlu zeminde betimlendiği için ayakkabı ve sandalet işlenmemiştir. Sadece ayak bileklerinde destekleyici tozluk vardır. Sadece subligaculum (kuşak) ve kemer takarak mücadele eder. Bomosun taç kısmında muhtemelen gladyatörün adının olduğu (NEIKODOKSOS) 1 satır yazıt bulunmaktadır. Nikodoksos'un sağ omzu üzerinde bir adet zafer çelengi bulunmaktadır. Taç genişliği 54 cm yüksekliği 35 cm dir. Kaide genişliği 56 cm yüksekliği 7 cm dir.</p>
	 <p style="text-align: center;">A11. MP.163</p>

<p>Kat. No. 3</p> <p>Eserin Adı: Bomos</p> <p>Envanter Numarası: A19.M.2</p> <p>Eserin Buluntu Yeri: Çavdarhisar İlicikören Köyü.</p> <p>Eserin Korunduğu Yer: Devşirme malzeme olarak kullanılmaktadır.</p> <p>Eserin Malzemesi: Mermer</p> <p>Eserin Ölçüleri: Yük: Ölçülebilen 113 cm. Gen:46 cm Der:41 cm</p> <p>Eserin Dönemi: MS.2-3 yy</p> <p>Referans: MAMA IX, C120-C120a-C117-C588</p>	<p>Tanım: Dikdörtgen prizma şeklinde sunak. Aizanoi'da dövüşmüş gladyatöre aittir. Gladyatör, kalkan ve hançer ile betimlenmiş bir Secutor'dur. Kumlu zeminde betimlendiği için ayakkabı ve sandalet işlenmemiştir. Sadece ayak bileklerinde destekleyici tozluk vardır. Sadece subligaculum (kuşak) ve kemer takarak mücadele eder. Bomosun MAMA IX'da belirtilen ([E]piptas) olduğu bilinmektedir. Taç genişliği 49 cm yüksekliği 39 cm dir. Kaide genişliği 46 cm yüksekliği 9 cm dir.</p>
	

Kat. No. 4**Eserin Adı:** Kandil**Envanter Numarası:** A12.D9A.PT.49**Eserin Buluntu Yeri ve Tarihi:** 2012- Kuzey Nekropolis D9-A Plankaresi 1028.250 m.**Eserin Korunduğu Yer:** Aizanoi Kazı Deposu**Eserin Malzemesi:** Pişmiş Toprak**Eserin Ölçüleri:** yük.: 2.6 cm uz.: 9.2 cm gen.: 6.8 cm discus. çapı.: 5.1 cm**Hamur Rengi:** 7,5 YR 6/4**Astar:** İnce, Koyu Kahverengi**Eserin Dönemi:** MS.2.yy ortası**Referans:** Broneer, 1930, Pl. X, 507.

Yeşil ve Erdoğan, 2013 Kat.13.

Öz, 2019, Şek.1-2. Bailey 1980, Pl.75,

1342 - Pl.84, 1400; Şimşek 2011, Kat. 1501.

Tanım: Tam korunmuş kandil. Açık devetüyü hamurlu, az mika ve ince kum katkılıdır. Fitol deliği kısmında çok az yanık izleri vardır. Kandilin omzu tek yiv ile çevrilmiştir. Yivin ortasında rozet motifi vardır. Discus üzerinde 2 adet gladyatörün dövüş sahnesi vardır. Gladyatörler karşılıklı şekilde birbirlerine hamle yapar pozisyonadadır. Gladyatörlerin üzerlerindeki zırh ile ilgili herhangi bir detay yoktur. Fakat soldaki gladyatörün elinde küçük bir kılıç olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden Secutor tipinde olmalıdır. Boyları 3,2 cm dir. Gladyatörlerin ayaklarının ortasında 0,6 mm çapında bir dolum deliği vardır. Fitol çapı 1 cm dir.



<p>Kat. No. 5</p> <p>Eserin Adı: Kandil</p> <p>Envanter Numarası: A12.D8A.PT01</p> <p>Eserin Buluntu Yeri ve Tarihi: 2012- Kuzey Nekropolis D8-A Plankaresi 1028.580 m.</p> <p>Eserin Korunduğu Yer: Aizanoi Kazı Deposu</p> <p>Eserin Malzemesi: Pişmiş Toprak</p> <p>Eserin Ölçüleri: yüksek: 3cm uzun: 8.1cm geniş: 6 cm discus ç: 4.7 cm, kaide ç: 3 cm</p> <p>Hamur Rengi: 10R 5/6</p> <p>Astar: İnce, Kırmızımsı Kahverengi</p> <p>Eserin Dönemi: MS.1.yy</p> <p>Referans: Yeşil ve Erdoğan, 2013, Kat.14. Perlzweig, 1961, Pl. 2,36; Bailey 1980, Pl.7,Q830.</p>	<p>Tanım: Tam korunmuş kandil. Açık devetüyü hamurlu, az mika ve ince kum katkılıdır. Dibe doğru daralan kaide tabanının ortası hafif içe çekilerek yapılmıştır. Kandilin dar omzu, iki derin yivle çevrelenmiştir. Kulpsuz kandilin burun kısmı islidir. Omuzdan daha derin yapılan discusta profilden sağ elinde kalkan, sol eli yanda, sağ bacak önde hamle yapar durumda ve sol bacak geride duran bir 3.4 cm boyunda gladyatör betimlenmiştir. Bu yüzden Secutor tipinde olmalıdır. Gladyatörün bacaklarının arasında 0,5mm çapında bir dolum deliği vardır. Fital çapı 1 cm dir.</p>
	

Figür Listesi

- Fig. 1:** Phrygia Epiktetos İçinde Yer Alan Aizanoi'un Konumu (Lochner 2010, abb. 10.)
- Fig. 2:** Aizanoi Antik Kenti Kent Haritası (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020)
- Fig. 3:** Gladyatör Tipleri (Yurtsever 2012, lev.10, 145)
- Fig. 4:** MAMA'ya Göre Aizanitis Sınırları İle Erdinç Tarafından Önerilen Aizanitis Sınırları (Erdinç 2021, 171)

Fig. 5: Silifke Müzesi'nde Yer Alan Gladyatör Betimli Kandil Çizimi (Öz 2019, fig. 2)

Fig. 6: Stadion Güney Girişi Eurykles Yazıtı (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020)

Fig. 7: Aizanoi Theatron&Stadion Kompleksi 2020 Kazıları Sonu Hava Fotoğrafi (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020)

Figürler



Fig. 1: Phrygia Epiktetos İçinde Yer Alan Aizanoi'un Konumu (Lochner 2010, abb. 10.)

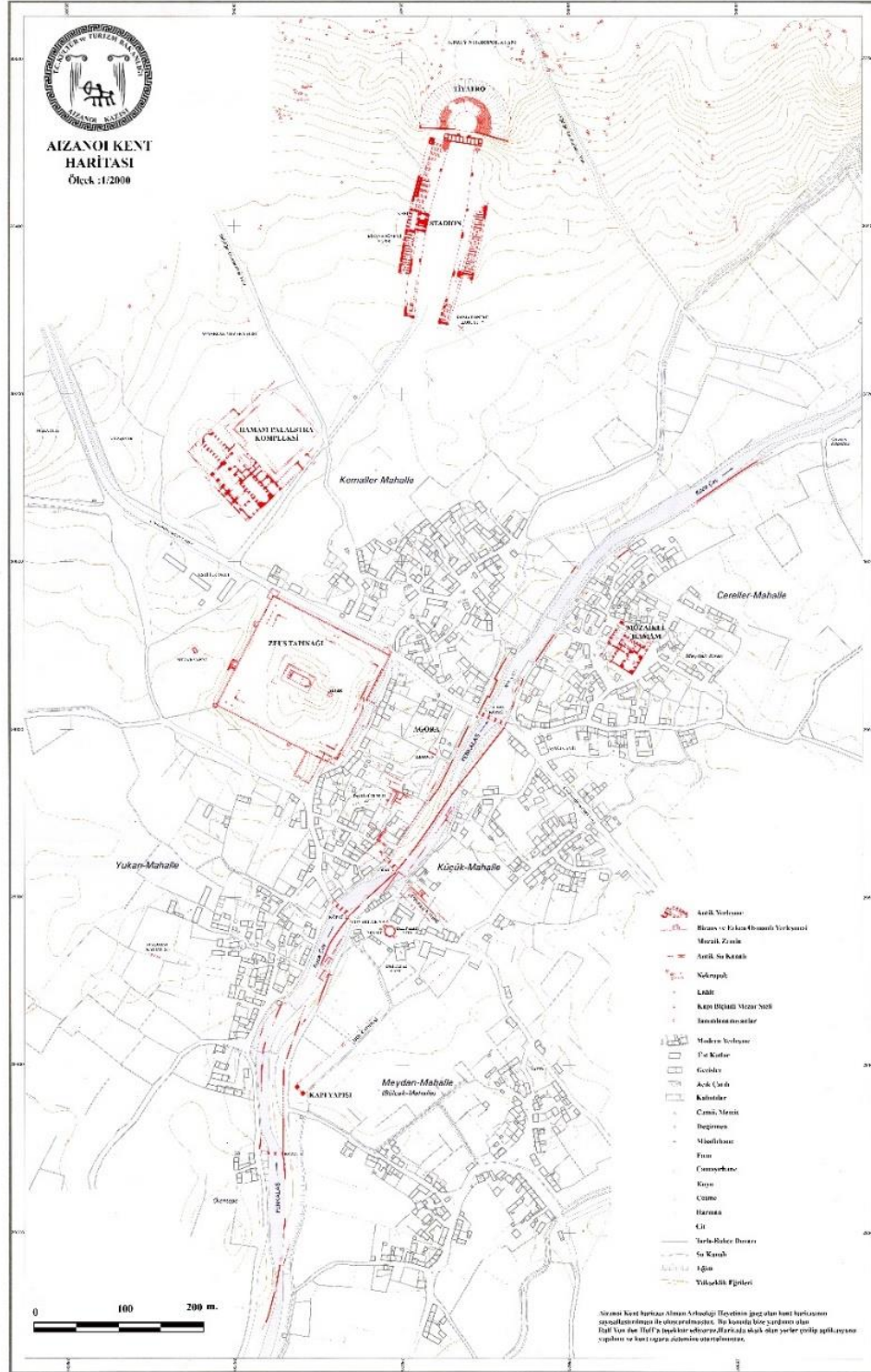


Fig. 2: Aizanoi Antik Kenti Kent Haritası (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020)

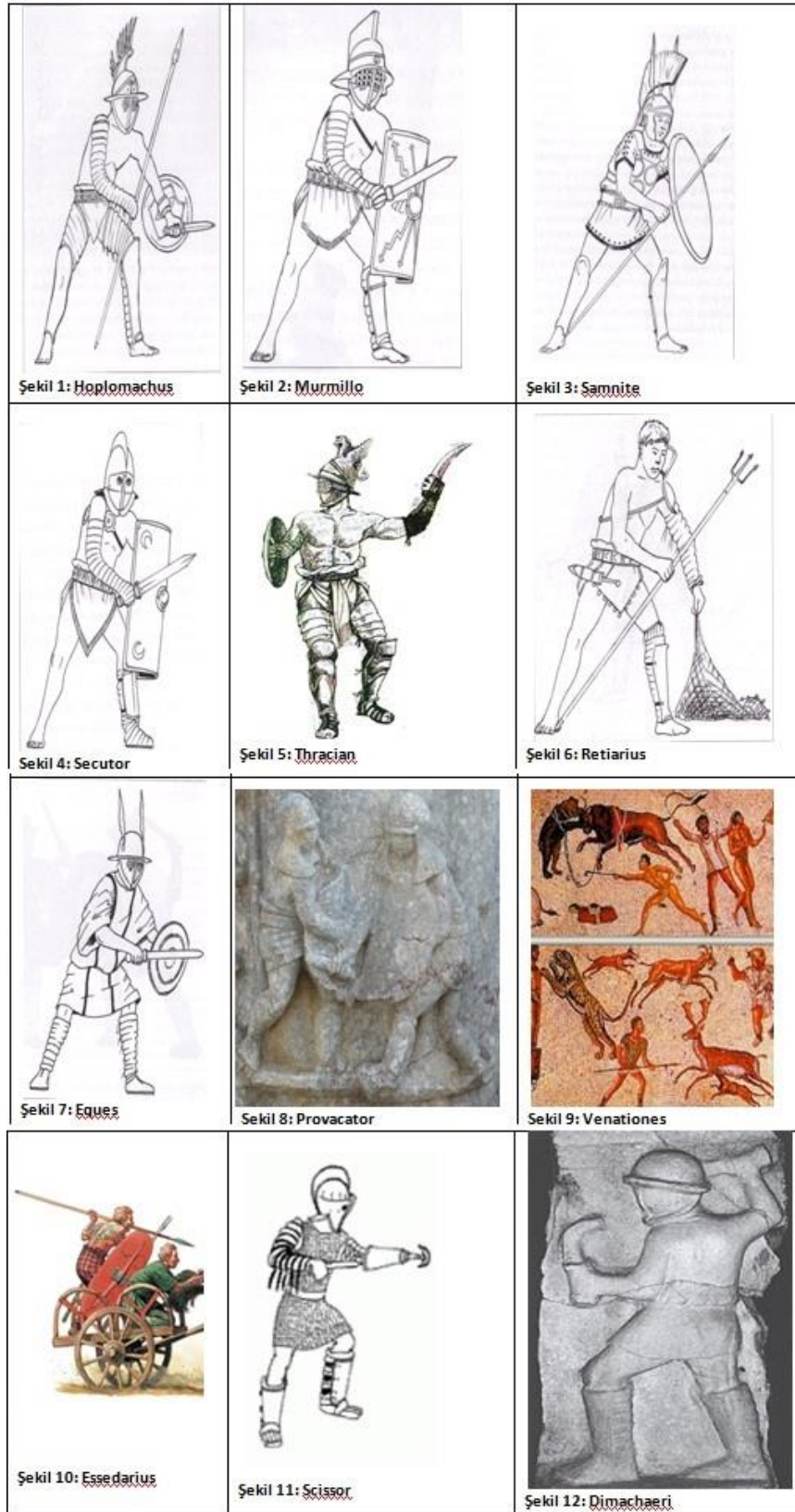


Fig. 3: Gladyatör Tipleri (Yurtsever 2012, 145, lev. 10)

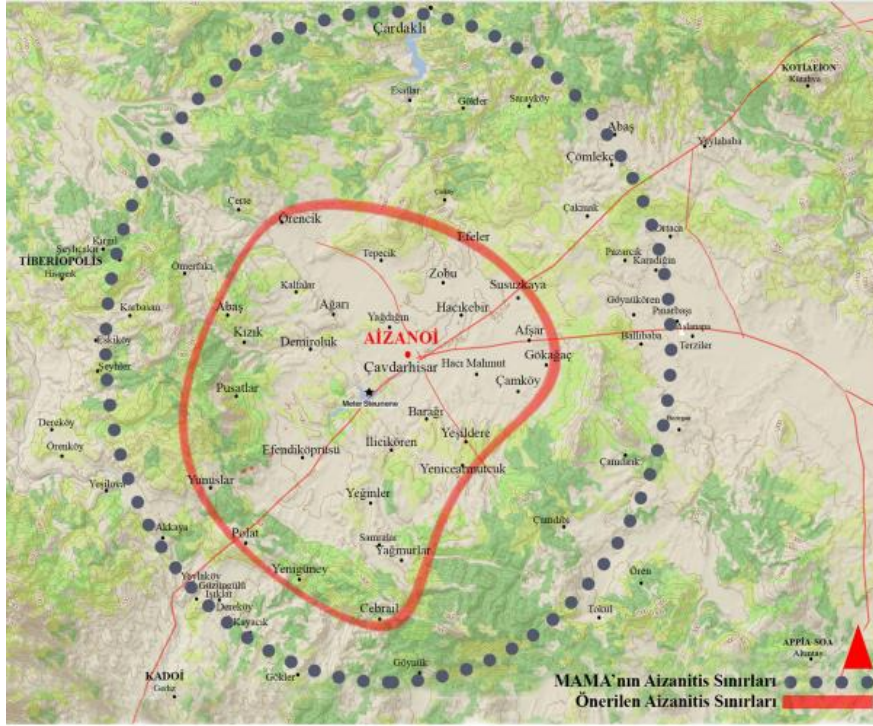


Fig. 4: MAMA'ya Göre Aizanitis Sınırları ile Erdinç Tarafından Önerilen Aizanitis Sınırları (Erdinç 2021, 171)



Fig. 5: Silifke Müzesi'nde Yer Alan Gladyatör Betimli Kandil Çizimi (Öz 2019, fig. 2)



Fig. 6: Stadion Güney Girişi Eurykles Yazıtı (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020)



Fig. 7: Aizanoi Theatron&Stadion Kompleksi 2020 Kazıları Sonu Hava Fotoğrafi (Aizanoi Kazı Arşivi, 2011-2020)

Çıkar Çatışması Beyanı

“Aizanoi Antik Kenti'ndeki Gladyatör Betimleri” başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

Antik Kaynaklar

Cass. Dio. Cassius Dio

Cic., M. Tullius Cicero, *Orationes Philippicae*.

Hom., Homeros, *Ilyada*.

Liv., Livius, *Titus Ab Urbe Condita*

Sen., Seneca, *Epistulae*.

Tert., Tertullianus

Suetenius Suetenius, *The Lives of The Twelve Casears* (Ed. J. Eugene Reed&A. Thomson), Philadelphia 1889,

Val. Max. Valerius Maximus

Modern Kaynaklar

Aigner, H. 1988, *Zur gesellschaftlichen Stellung von Henkern, Gladiatoren und Berufssathleten*, Soziale Randgruppen und Außenseiter im Altertum (Hg. I. Weiler) Graz 1988: 201-220

André J. M. 1994, *Griechische Feste, römische Spiele: die Freizeitkultur der Antike* (Frans. terc. K. Schmidt), Stuttgart 1994.

Atik, N. 1996, “Orta Anadolu’da Bir Çanak Çömlek Merkezi”, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 72, 4-13.

Bailey D. M. 1980, *A Catalogue of The Lamps in The British Museum II. Roman Lamps*, London.

Burrell, B. 2003, *Neokoroi: Greek Cities and Roman Emperors*, Brill.

Broneer, O. 1930, *Terracotta Lamps Corinth Results of Excavations*, Vol. IV. Part 2, Cambridge.

Erdinç, Z. 2020, *Aizanitis Bölgesi Mezar Taşları*, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Denizli.

Erdinç, Z. 2021, “Aizanitis Bölgesi Sınırlarına İlişkin Bir Öneri”, *Arkhaia Anatolika*, 4, 163-173. <https://doi.org/10.32949/Arkhaia.2021.31>

Grant, M. 1970, *Die Gladiatoren*, Stuttgart.

Gross W. H. 1979, *Murmillo*, Klein Pauly, Bd. 3: 1473.

İzник, E. 2006, *Roma İmparatorluk Döneminde Frigya Epiktetos Merkezlerinde (Dorlaeyon, Nacolea, Midaeum, Cotiaeum, Aezanai) Sosyopolitik, Sosyoekonomik ve Sosyokültürel*

- Yapı*, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Eskişehir.
- Jes K. 1997, “Gebaute Türgransteine in Aizanoi”, *IstMitt*, 47, 231-250.
- Jes, K. 2001, “Ein hochhellenistischer Statuettenkopf aus Aizanoi”, *AA*, 2, 295-301.
- Lochman, T. 2003, *Studien zu kaiserzeitlichen Grab- und Votivreliefs aus Phrygien*, Skulpturhalle Basel.
- Lochner, I. 2010, *Der Siedlungshügel von Aizanoi in vorrömischer Zeit*, K. Rheidt (Ed.), Aizanoi und Anatolien (ss. 23-37). Philipp von Zabern.
- MAMA IX: Levick, B., Mitchell, S., Potter, J. ve Waelkens, M. 1988, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua, IX: Monuments From the Aezanitis* (JRS Monographs no. 4), Society for the Promotion of Roman Studies.
- Malay, H.-Silay, H. 1991, *Antik devirde gladyatörler*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Naumann, R.-Naumann, F. 1973, “Der Rundbau in Aezani”, *IstMitt-BH*, 10, Verlag Ernst Wasmuth.
- Neumann A. R. 1979, *Thraex*, Klein Pauly Bd, 5: 777.
- Nosnov, K. 2009, *Gladiator-Rome’s bloody spectacle*, London: Osprey Publishing.
- Öz, C. 2019, “Silifke Müzesi’nde Bulunan Pişmiş Toprak Kandiller Üzerinde Yer Alan Figüratif&Bitkisel Bezeme, Sembol Ve Damgalar”, *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11/22, 352-371.
- Özer, E. 2013, “Aizanoi-I”, *Aizanoi Kuzey Nekropolis 2012 Sezonu*, (Ed. Elif Özer), Bilgin Kültür Sanat Yayınları Ankara.
- Perlzweig, J. 1961, *Lamps of The Roman Period, The Athenian Agora*, VII, New Jersey.
- Price, S. R. F. 2004, *Ritüel ve iktidar*, (Çev. Taylan Esin), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Ramsay, W. M. 1975, *The Cities and Bishoprics of Phrygia*, I-II. Arno Press.
- Rheidt, K. 1993, “Aizanoi Vorbericht Über Die Forschungen Zur Historischen Topographie”, *AA*, 475-507.
- Rheidt, K. 1998, “Die Ausgrabungen in Aizanoi 1996”, 19. *KST*, 2, 313-332.
- Rohn, C. 2004, “Die Macht der Stifter: Der Theater-Stadion-Komplex von Aizanoi als Familienmonument,: E.-L. Schwandner, K. Rheidt, Macht der Architektur-Architektur der Macht”, *DiskAB*, 8, 211-220.
- Rohn, C. 2008, *Der Theater – Stadion – Komplex von Aizanoi*, (Von der Fakultät Architektur, Bauingenieurwesen und Stadtplanung der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktor-Ingenieurs genehmigte Dissertation), Berlin.
- Schneider, K. 1918, *Gladiatores*, RE Suppl. 3: 760-784.
- Şimşek, C. 2011, “Laodikeia Çalışmaları 1.1”, *Laodikeia Nekropolü (2004-2010 Yılları)*, C. Şimşek (Ed.), İstanbul.
- Tabbernee, W. 1997, *Montanist Inscriptions and Testimonia: Epigraphic Sources Illustrating the History of Montanism*, Mercer University Press.
- Türkan, A. 2019, *Phrygia Epiktetos Bölgesi’nde Ölüm, Toplum ve Kimlik*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

- Uzunaslana, A. 2005, "Antik Roma'da Gladyatör Oyunları", *Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi S.B Dergisi*, 12, 15-58.
- Waelkens, M. 1986, *Die kleinasiatischen Türsteine: Typologische und epigraphische Untersuchungen der kleinasiatischen Grabreliefs mit Scheintür*, Philipp von Zabern.
- Weiler, I. 1981, *Der Sport bei den Völkern der alten Welt. Mit dem Beitrag Sport bei den Naturvölkern von Christoph Ulf*. Darmstadt 1981.
- Wiedemann T. E. J. 1995, "Das Ende der römischen Gladiatorenspiele", *Nikephoros*, 8, 145-159.
- Wiedemann, T. 2001, *Kaiser und Gladiatoren*, Die Macht der Spiele im antiken Rom, Darmstadt.
- Wisdom, S. 2001, *Gladiators B.C 100 – A.D 200*, Oxford: Osprey Publishing
- Wörle, M. 1992, "Neue Inschriftenfunde aus Aizanoi I", *Chiron*, 22, 337-376.
- Yeşil, M.-Erdoğan, L. U. 2013, "Aizanoi-I", *Aizanoi 2012 Sezonu Kuzey Nekropolis Kandilleri*, (Ed. Elif Özer), Bilgin Kültür Sanat Yayınları Ankara.
- Yurtsever, A. 2012, *Side'de Romanizasyon Sürecinde Gladyatörler ve Agonlar*, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir.

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 121-138
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1124547



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 01. 06. 2022
Kabul Tarihi/ Accepted: 10. 06. 2022

GELENEKSEL BİTLİS EVLERİNDEN FİKRİ KIZILKAYA EVİ KORUMA PROJESİ HAKKINDA BİR ARAŞTIRMA

A STUDY ABOUT PRESERVATION PROJECT FOR FİKRİ KIZILKAYA HOUSE, ONE OF THE TRADITIONAL BİTLİS HOUSES

Şahabettin ÖZTÜRK*

Öz

Bitlis kent yerleşiminde, derelerin parçalara bölünerek oluşturduğu çok eğimli vadilerin yamaçlarında mahallelerin kurulduğu görülür. Mahalle aralarında cadde ve sokak boyunca ayrıık nizamda tek, iki ve nadir olarak üç katlı olarak kagir yapı tekniğinde geleneksel sivil mimari yapıları inşa edilmiştir. Bitlis konut mimarisi özelliğinde inşa edilen Fikri Kızılkaya Evi, oldukça engebeli bir arsa üzerinde yer almaktadır. Yapı, 2011 Van Depremi'nden Bitlis şehir merkezinde, olumsuz etkilenen Bitlis şehir merkezindeki tek orta hasarlı yapı olarak tespit edilmiştir. Fikri Kızılkaya Evi'nin XX. yüzyılın başında inşa edildiği düşünülmektedir. Yapı, mimarisi özgün halinde iki katlı düz toprak damlı plan tipinde yöresel Bitlis küfeki taşından ayrıık nizamda inşa edilmiş, tescilli bir yapıdır. Son otuz yıl içerisinde evin zemin ve üst katlarında, özgün mimari dokusuna aykırı bazı yapısal değişiklikler mülk sahipleri tarafından yapılmıştır. Şehir merkezinde yer alan Bitlis Fikri Kızılkaya Evi'nin yapısal ve çevresel sorunlarını çözmek üzere, rölöve, restitüsyon ve restorasyon proje çalışmaları Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın katkıları ile 2012 yılında tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Bitlis Mimarisi, Düz Toprak Dam, Hayat, Tono, Küfeki Taşı.

* Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü Restorasyon Anabilim Dalı Başkanlığı Zeve Kampüsü, Van/Türkiye. E-posta: sahozturk13@gmail.com ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-6979-3342>

Abstract

Bitlis's urban settlement is seen as quarters placed on steep slopes of sectioned coves which were formed by dividing streams. One-storey, double-storeys and sometimes triplex detached traditional civil architectural structures made with masonry building technique had been built along with alleys and streets among quarters. Fikri Kızılkaya House that was built with the feature of Bitlis's residential architecture, is located on a quite steep and uneven land. Being observed as the only negatively affected building, carrying medium damage by Van Earthquake of 2011 in Bitlis city center, Fikri Kızılkaya House is thought to be built in early XX. century. The building was registered as detached, double-storey, in the flat soil roof-plan type, made out of local Bitlis limestone in its' original status. The survey, restitution and restoration project works for solving structural and peripheral problems of Bitlis Fikri Kızılkaya House which is located in the city center has been completed in the year of 2012 with Ministry of Culture and Tourism's contributions.

Keywords: Traditional Bitlis Architecture, Flat Soil Roof, Veranda, Vault, Limestone.

Giriş

Doğu ile Güneydoğu Anadolu Bölgeleri arasındaki yol güzergâhında her zaman bir kilit noktası gibi duran ve daima stratejik önemi bulunan Bitlis'in tarihi çok eskilere uzandığı bilinmektedir. 1655'te Bitlis'i ziyaret eden Evliya Çelebi, içkale ve aşağı varoş kalesi içinde (şehri kuşatan dışkale) toplam 17 mahalleye dağılan 5000 bina (ev) bulunduğunu, bu evlerin üzeri toprak örtülü düz toprak dam, bahçeli ve çoğunun bitişik nizamda yapılar olduğunu belirtmektedir.¹

Bitlis, XVIII-XIX. yüzyıllarda batılı gezginlerin oldukça ilgisini çekmiştir. Bu yöreye uğrayan seyyahların çok ayrıntılı ve yeterli olmasa da eserlerinde, şehirden sık sık bahsettikleri görülmektedir. XIX. yüzyılın sonlarında kente gelen bazı seyyahlar, burada 6000 ev bulunduğunu belirtirlerken, XX. yüzyılın başlarına ait Rus kaynaklarında ev sayısı için 5100 rakamı verilmektedir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında iyice azalan kent nüfusu 1927'de 9.050'ye düşmüş ve şehir eski önemini yitirmiştir.² Bitlis'te eski kent dokusunun hep arazinin coğrafi yapısına göre şekillendirildiği bir gerçektir.



Res. 1, 2: Bitlis Şehir Merkezi Genel Görünüşleri (Ş. Öztürk)

Bugünkü Bitlis yerleşim dokusuna bakıldığında, ortada derelerin parçalara bölerek oluşturduğu çok eğimli vadilerin ve dik tepelerin yamaçlarında mahallelerin dağıldığı görülür. Bazen sokak, evlerin altından geçirilen kemerli (Akıt) bir açıklıkla devam ettirilmiştir.³

¹ Çelebi 1986, 485-487.

² Tuncel 1992, 225-228.

³ Öztürk ve diğ. 1996, 102-129.

Kıvrılarak uzanan dar ve derin bir vadide, günün her saati toprağın rengini alarak adeta doğayla bütünleşen Bitlis kent yerleşiminde, bugün de her şeye rağmen kimlikli bir mimari kendisini hissettirmektedir. Genellikle yüksek bir duvarın sokaktan ayırdığı, dışa kapalı, fakat o ölçüde içe doğru özgür ve özgün bir mimari anlayışı yansıtan Bitlis evleri, kesme taştan inşa edilmiştir (Res. 1, 2).

Özellikle son yıllarda hızla değişen hayat şartları, sosyal yapı, betonarmenin yaygınlaşması gibi sebeplerle bu güzide mimarlık eserlerinin birçoğu kaderine terk edilmiş; bakımsızlıktan yıkılma durumuna gelmiş ya da tamamen yıkılıp kaybolmuştur. Şehirde farklı inançlara sahip halkın, çoğu mahallede birlikte yaşadıkları gözlenmektedir.⁴ Evlerin dış mimarilerinde de, ileride görüleceği gibi, cephelere yerleştirilen kitabelerin dışında yapıya akseden belirgin bir fark göze çarpmamaktadır.⁵

Şehir merkezinde bulunan konutların, gerek arsalarının yetersiz olması, gerekse kimi alt katların dükkân olarak değerlendirilmesi sebebiyle bahçelerinin bulunmamasına karşılık, mahalle aralarındaki evlerde, çok eğimli arsaların bir bölümü teraslar halinde düzlenerek bahçeye ayrılmıştır. Günümüzde sayıları 250 ile 300 arasında olan geleneksel evlerin proje ve onarım çalışmaları bazı kurum-kuruluş ve özel mülk sahipleri tarafından yapılmaktadır.



Res. 3, 4: Fikri Kızılkaya Evi Hayat (Avlu) Genel Görünüşleri (Ş. Öztürk)

Bitlis sivil mimarisi içerisinde önemli bir yeri olan geleneksel konutlar, Doğu Anadolu Van,⁶ Hakkâri,⁷ Erzurum,⁸ sivil mimari yapısında oldukça farklı mimari özelliklere sahiptir. Bitlis kent yerleşiminin oldukça dik ve engebeli oluşu, kış mevsiminde zaman zaman üç ile beş metre arasında değişen kar yağışı konut mimarisindeki plan, yapıım tekniği ve malzeme özelliğini etkilemiştir. İki katlı Fikri Kızılkaya Evi, Bitlis sivil mimarisinin genel özelliklerini taşıyan konutlardan biridir (Res. 3-6).

Fikri Kızılkaya Evi'nin 2011 Van Depremi'nin olumsuz etkisi altında kalarak, yapısal statik sorunlarını ortaya çıkmıştır. Bu kapsamda rölöve, restitüsyon ve restorasyon uygulama projeleri Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü Restorasyon Ana Bilim Dalı Başkanı Doç. Dr. Mimar-Sanat Tarihçisi Şahabettin ÖZTÜRK tarafından yeniden hazırlanmış, Van Kültür Varlıklarının Koruma Bölge Müdürlüğü tarafından onaylanmıştır.

⁴ Akalın 1984, 1-92.

⁵ Sayan ve diğ. 2001, 44-67.

⁶ Öztürk 2018, 491-494.

⁷ Öztürk 2014, 527-530.

⁸ Karpuz 1993, 27-35.



Res. 5, 6: Fikri Kızılkaya Evi ve Hayat (Avlu) Genel Görünüşleri (Ş. Öztürk)

1. Fikri Kızıltaş Evi

Geleneksel Bitlis konut mimarisi özelliğinde inşa edilen Fikri Kızılkaya Evi, Bitlis Merkez Atatürk Mahallesi, Çıkmaz Sokakta, Pafta No: 11, Ada No: 34, Parsel No: 31’de yer almaktadır. Günümüzde zemin kat depo olan konutun üst kat iki farklı aile tarafından kullanılmaktadır. Oldukça engebeli bir topoğrafya üzerinde yer alan yapı, 2011 Van Depremi’nden olumsuz etkilenen, Bitlis şehir merkezindeki tek yapıdır. Konut, depremde orta hasar almıştır.

Yapının zemin katı iç ve dış mimari özellikler bakımından özgün özelliğini korumuş, ancak üst kat ve düz toprak dam olan örtü sistemi yeni eklenen mekânlar ile mimari özelliğini büyük oranda yitirmiştir (Res. 3).

Yapıya ait belgeleme (rölöve) çalışmaları 11-13.09.2012 tarihleri arasında bir ekip ile gerçekleştirilmiştir. Mimari belgeleme/rölöve çalışmasını gerçekleştiren uzman teknik ekip; Murat Adıgüzel, (Restoretör), Canan Yeşilirmak, (Restoretör), Kıyas Tökmeci, (Mimar), Şahabettin Öztürk, (Dr. Mimar, Sanat Tarihçisi)’nden oluşmaktadır. Rölöve çalışmalarında Riegl VZ 400 model 3 boyutlu (3B) lazer tarayıcı ve tarayıcıya kalibre edilmiş Nikon D700 fotoğraf makinesi kullanılmıştır. Lazer tarayıcı lazer ışınının gidiş geliş zaman aralığı ilkesine göre çalışmaktadır.⁹ Elde edilen veriler RİSCAN programında işlendikten sonra pod dosyasına çevrilmiş ve gelen pod dosyası microstation aracılığı ile çizilmiştir (Res. 7).

⁹ Öztürk 2012, 11-60.



Res. 7: Trimble Gx 3D Scanner Görünüşü (Ş. Öztürk)

Fikri Kızılkaya Evi'nin üzerinde veya yazılı belgelerde herhangi bir kitabe mevcut değildir. Evin yapım inşa tarihi hakkında kesin bir bilgi yoktur. Yapı, 20.12.1996 tarih ve 1918 sayılı Diyarbakır Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Müdürlüğü tarafından sivil yapı olarak tescil edilmiştir.

Yapının mimari formu, fonksiyonel yapısı, mimari yapım teknikleri ve diğer geleneksel Bitlis evleri ile kıyaslandığında, XIX. yüzyılın sonu ya da XX. yüzyılın başında inşa edildiği düşünülmektedir. Yapıya ait ilk koruma projesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı 2007 yılındaki yatırım çalışmaları kapsamında rölöve, restitüsyon ve restorasyon projesi hazırlanarak yapılmış ve bölge kurulu tarafından onaylanmıştır.

Ancak, 2011 yılında Van-Erciş'te 23.10.2011 ve Van Merkez 09.11.2011 tarihlerinde meydana gelen depremlerde yapının statik yapısı kısmen zarar görmüştür.¹⁰ Bu kapsamda yapının yeniden rölöve, restitüsyon ve restorasyon projesi hazırlanmış, hazırlanan projeler bölge kurulu tarafından onaylanmıştır. Yapının mülk sahiplerinin aralarındaki hukuki sorunlardan dolayı Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sağladığı maddi kaynağa rağmen yapının onarımı başlatılmamıştır.

1.1. 2011 Van Depreminin Yapıdaki Olumsuz Etkisi

2011 yılında Van/Erciş'te 7.2 ve Van merkezde ise oluşan 5.6 büyüklüğündeki iki deprem, Van İl sınırları dışında bir çok komşu şehirde de ciddi bir şekilde etkili olmuştur. Yapılan hasar çalışmalarda Bitlis şehir merkezinde tescilli kültür varlığı olan Fikri Kızılkaya Evi, orta hasarlı olarak tespit edilmiştir.

Yapının zemin kat örtüsü yuvarlak ve sivri kemerli tonoz sistemi yapısal analizde herhangi bir yapısal sorun oluşmamıştır. Yapının üst katında son yıllarda ilave edilen muhdes yapı eklerinin yanı sıra ilave edilen iç duvar ve betonarme döşemesi özgün olmayan malzeme ile inşa edilmiştir. Bu kapsamda yapının statik dengesinin bozulması sonucunda özellikle açıklık mekânlarının mesnet rijit noktalarında yapısal olarak orta büyüklüklerde malzeme dökülme, kırılma ve kalın çatlaklar oluşmuştur (Res. 8-14).

¹⁰ Öztürk 2012, 11-60.



Res. 8, 9: Fikri Kızılkaya Evi Üst Kat İç Mekân Hasar Görünüşleri (Ş. Öztürk)

Ayrıca, Fikri Kızılkaya Evi'nin giriş bölümünde yer alan avlunun batı beden duvarı, depremin yanal atılımlarına karşı direnç kırılması sonucunda duvar üzerinde bulunan avlu batı giriş kapısı, niş ve ocak tamamıyla yıkılmıştır. Deprem ile meydana gelen tüm yapısal hasarlar hazırlanan rölöve, restitüsyon ve restorasyon projelerine detaylıca işlenmiştir. Yapı özgün haliyle kâgir ve dolgu duvar tekniğinde inşa edildiğinde onarımlarda ilave çağdaş ve ek malzeme önerilmemiştir. Hasar bölgeleri çevresiyle birlikte konusunda uzman elemanlarca yeniden aynı teknikle onarımın yapılması önerilmektedir (Res. 8-14).



Res. 10, 11: Fikri Kızılkaya Evi Üst Kat İç Mekân Hasar Görünüşleri (Ş. Öztürk)



Res. 12: Fikri Kızılkaya Evi Üst Kat İç Mekân Niş Hasar Görünüşü (Ş. Öztürk)



Res. 13, 14: Fikri Kızılkaya Evi Hayat Beden Duvar Hasar Görünüşleri (Ş. Öztürk)

1.2. Plan

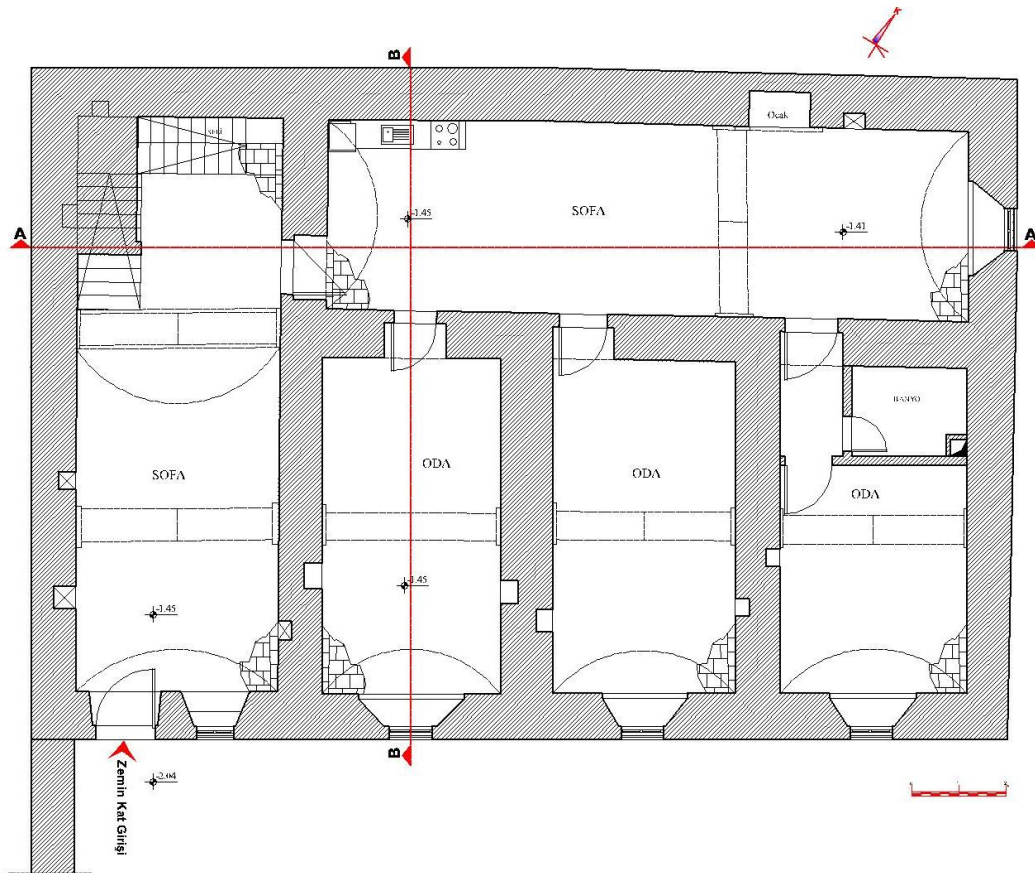
Fikri Kızılkaya Evi, güney-kuzey yönünde oldukça eğimli bir arazi üzerinde kurulmuştur. Yapı, güney cephesinde iki kat kuzey cephesinde ise arazinin topografyasından dolayı tek kat görümüne sahiptir. Evin zemin katının güneybatı köşesinde sonradan aynı malzeme kullanılarak yapıya bitişik inşa edilen hayat giriş taç kapısı yer almaktadır (Res. 15, 16).



Res. 15, 16: Fikri Kızılkaya Evi Hayat (Avlu) Genel Görünüşleri (Ş. Öztürk)

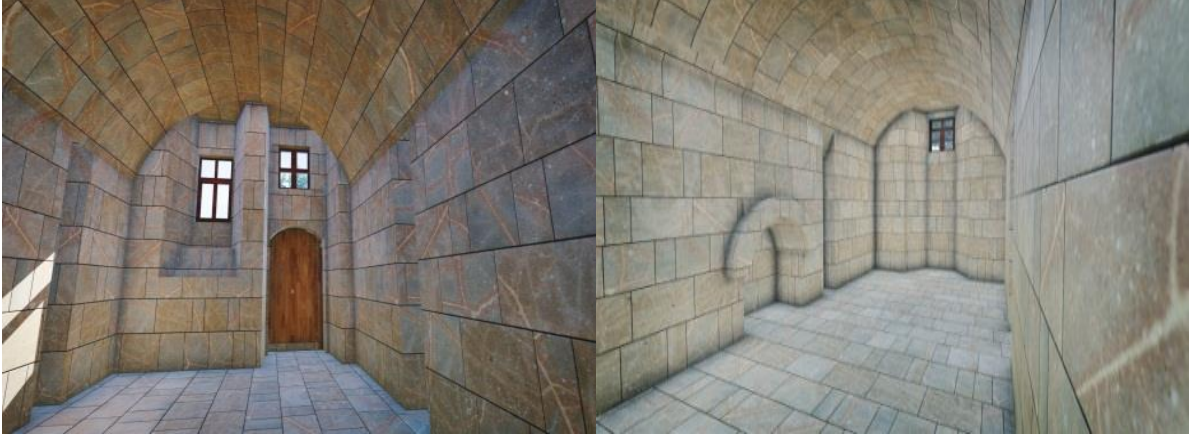
Hayat giriş kapısı beden duvarının iç bölümünde bir ocak nişi yer almaktadır. Fikri Kızılkaya Evi, özgün halinde iki katlı düz toprak damlı yöresel Bitlis küfeki taşından inşa edilmiş, ayırık yapı plan özelliğindedir. Ancak, son otuz yıl içerisinde evin zemin katında yeni iki giriş kapısı değişikliği ve iç bölümde ise bazı plan değişiklikleri yapılmıştır.

Üst katta ise yapı, iki farklı aile tarafından kullanılmasına imkân verecek şekilde, yeni ıslak mekânlar, farklı girişler ve yeni mekânlar özgün yapısına ilave edilerek büyük yapısal değişiklikler yapılmıştır.



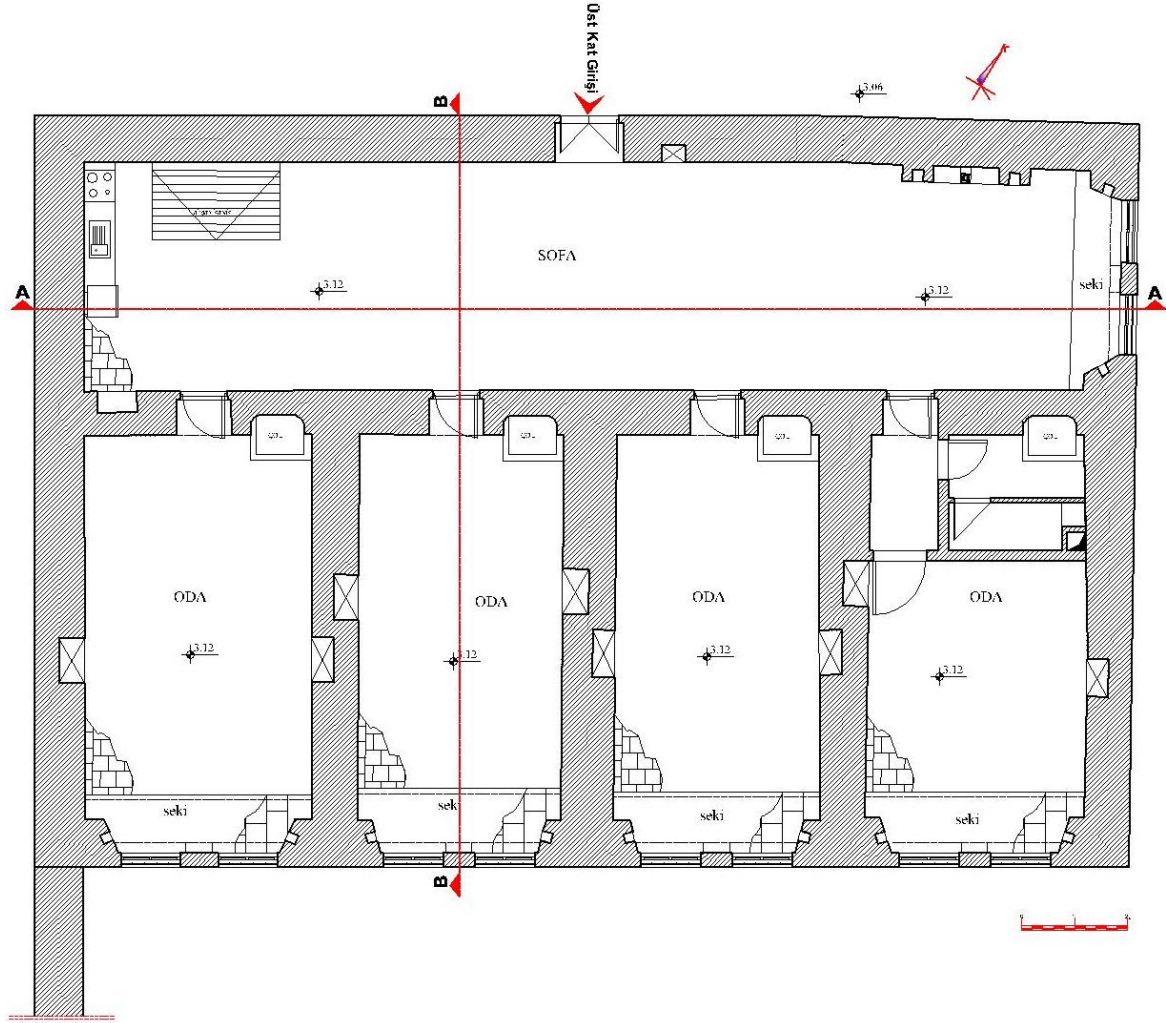
Res. 17: Fikri Kızılkaya Evi Zemin Kat Planı (Ş. Öztürk)

Zemin katın güneybatı köşesinde yer alan 1.26 m. genişliğindeki çift kanatlı ahşap kapı yardımıyla 4.30x12.15 m. ölçülerinde güney kuzey doğrultusunda gelişen dikdörtgen planlı yuvarlak basık tonozlu sofa bölümüne girilir. Sofa, doğu-batı istikametinde yer alan iki sivri kemer ile üç eşit bölüme ayrılmıştır. Sofanın doğu ve kuzey duvarında birer batı duvarında ise iki adet toplam dört adet niş vardır (Res. 17-19).



Res. 18, 19: Zemin Kat Sofa Oda İç Görünüşleri (Ş. Öztürk)

Sofanın güney beden duvarına açılmış bir mazgal pencere yer almaktadır (Res. 17-19). Giriş sofasının doğu duvarının kuzeydoğu köşesinde yer alan tek kanatlı ahşap bir kapı ile iç sofaya girilir. Doğru-batı istikametinde planlanan sofa dikdörtgen planlıdır. Sofanın kuzey beden duvarının doğu bölümünde ise bir ocak ile bir adet niş yerleştirilmiştir. Sofanın 1/3 lük bölümü kuzey-güney yönüne doğru yerleştirilen sivri bir kemer ile desteklenmiştir. Sofanın güney duvarında yer alan üç farklı genişlikteki tek kanatlı kapılarla aynı mimari özelliklere sahip yaklaşık 3.75x715 m. ölçülerinde üç ayrı odaya giriş sağlanır (Res. 17). Odaların üzeri yuvarlak beşik tonoz ile örtülü olup, tonozlar ortadan doğu-batı önünde bir kemer ile desteklenmiştir. Odaların güney beden duvarının ortasında birer mazgal pencere, diğer duvarlarda ise ikişer küçük niş bulunur.



Res. 20: Fikri Kızılkaya Evi Üst Kat Planı (Ş. Öztürk)

Zemin katta yer alan ilk sofanın kuzeybatı köşesinde yer alan 1.36 m. genişliğindeki tek kollu köşede sahanlıklı kesme taş yapılı merdiven yardımıyla üst katın sofasına çıkılır. Merdiven kovasının üzeri portatif ahşap bir kapak ile kapatılır. Sofa, 4.34x19.00 m. ölçülerinde dikdörtgen planlıdır. Sofanın doğu beden duvarı üzerinde iki pencereden oluşmuş, mazgal ve seki oturtmalık bölüm yer almaktadır (Res. 17-20).



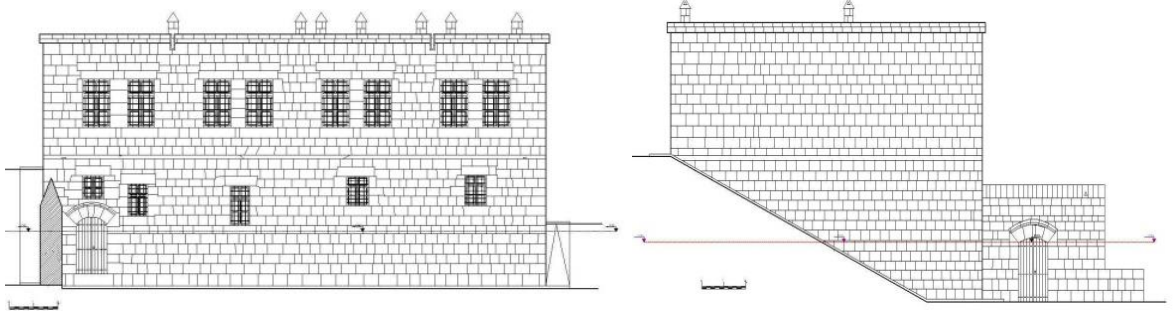
Res. 21, 22: Fikri Kızılkaya Evi Üst Kat Oda ve Sofa İç Mekân Görünüşleri (Ş. Öztürk)

Sofanın kuzey doğusunda beden duvarına gömülü bir dekoratif kitaplık nişi yer alır. Sofanın kuzey duvarının ortasındaki çift kanatlı bir kapı ile zemin kot yüksekliğinden dolayı bahçeye basamakla çıkılır. Sofanın kuzey beden duvarında ve güneybatı köşesinde de birer niş vardır. Sofanın güney duvarı boyunca 0.90 m. genişliğindeki dört adet tek kanatlı ahşap kapı ile yaklaşık 4.00x7.38 m. ölçülerindeki aynı mimari özelliklere sahip dört odaya geçilir. Her odanın güney beden duvarının ortasında yer alan iki düzenekli pencereden oluşmuş oturma sekili mazgal pencereler yer alır.

Odaların doğu ve batı duvarlarında karşılıklı olarak yerleştirilmiş iki niş ile kuzey doğu köşesinde duvara gömülü bir çol (Çal-Gusülhane) yerleştirilmiştir. Kuzeydoğu köşesinde yer alan gusülhane bölümü duvar ile kapatılmıştır (Res. 20-22).

1.2. Cepheler

Fikri Kızılkaya Evi, güney cephesi, 20.89 m. uzunluğunda, 9.57 m. yüksekliğindedir. Düz bir alana kurulu cephenin batı köşesinde yuvarlak basık kemerli, köşelerde ise kabarıklı giriş kapısı yer alır. Giriş kapısı üzerinde yaklaşık kare formunda metal ferfojeli bir ışıklık bulunur. Zemin kat cephesinde yer alan dört dikdörtgen formlu pencereden doğudaki iki pencere aynı yatay aks ve ölçülerdedir (Res. 23).

**Res. 23, 24:** Fikri Kızılkaya Evi Güney ve Batı Cepheleri (Ş. Öztürk)

Cephedeki diğer iki pencere ise farklı ölçü ve farklı yatay aks üzerinde bulunmaktadır. Cephenin üst katında yer alan dikdörtgen formlu ikişer gruplu dörtlü pencereler aynı yatay aks üzerinde ve aynı mimari özelliğe sahiptir. Saçak üzerinde iki adet çörtlen (şoratan) ile yedi adet yonu taşın imal edilmiş baca yardımıyla hareketlenmesinde etkili olmaktadır (Res. 23, 25, 26).

**Res. 25, 26:** Fikri Kızılkaya Evi Güney ve Batı Cepheleri (Ş. Öztürk)

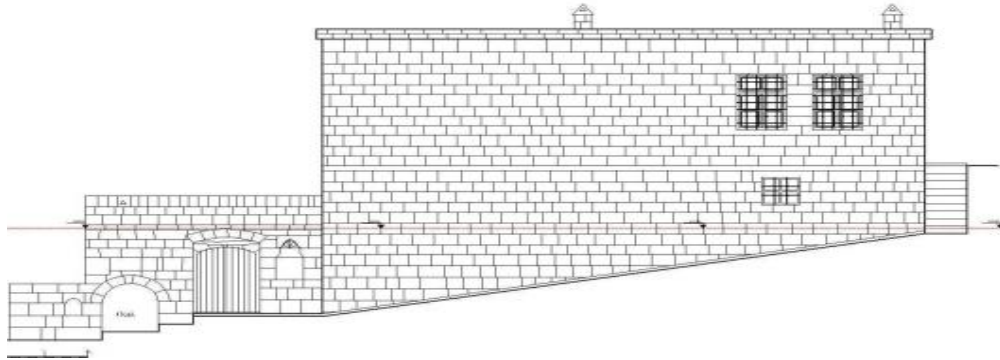
Yapının batı cephesi, 14.19 m. uzunluğunda, 9.39 m. yüksekliğindedir. Cephenin kuzey ve güney köşeleri arasındaki yaklaşık 4.90 m. yükseklik farkı arazi eğimi ile aşılmaktadır. Saçak üzerinde bir çörtlen (şoratan) ile iki adet yonu taştan imal edilmiş baca yer alır (Res. 24, 25).



Res. 27, 28: Fikri Kızılkaya Evi Güneybatı ve Güneydoğu Görünüşleri (Ş. Öztürk)

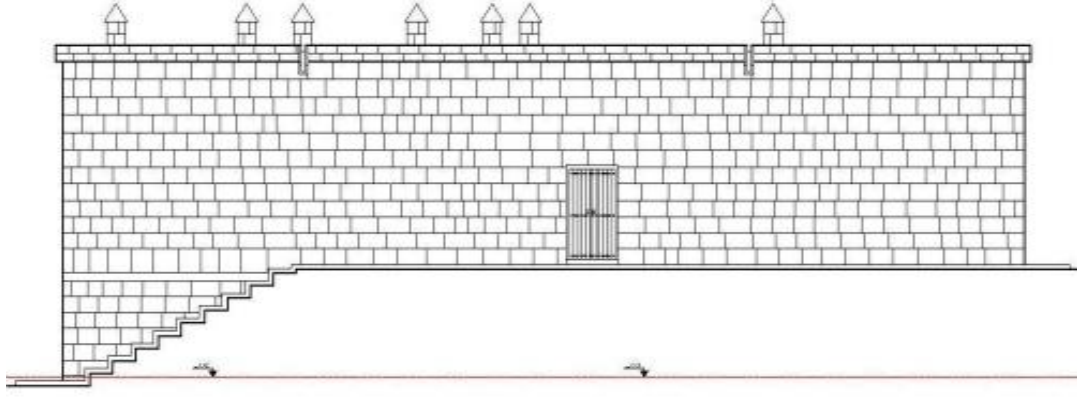
Batı cephesinin güney kısmına sonradan yapılan, çevre ihate duvarına yerleştirilen 1.36 m. genişliğinde çift kanatlı ahşap kapı ile evin hayat (avlu) bölümüne girilir. Kapının üzerinde yer aldığı çevre duvarının iç yüzeyine bir ocak, iki niş yerleştirilmiştir. Batı cephesi oldukça sade ve yalın bir cephe özelliğine sahiptir (Res. 27, 28).

Doğu cephesi, 14.08 m. uzunluğunda, 9.59 m. yüksekliğindedir. Cephenin kuzey ve güney köşeleri arasındaki yaklaşık 2.77 m. yükseklik farkı arazi eğimi ile aşılmaktadır. Saçak ortasında bir çörtlen (şoratan) ile iki adet yonu taştan yapılmış baca yer alır (Res. 29). Doğu cephesinin ihate duvarı üzerinde yer alan 1.36 m. genişliğinde inşa edilen çift kanatlı ahşap kapı yardımıyla evin hayat (avlu) bölümüne giriş sağlanır. Çevre duvarının iç yüzeyine bir ocak, iki niş yerleştirilmiştir. Doğu cephesi zemin katta bir, üst katta ise iki adet pencere ile oldukça sade ve yalın bir cephe özelliğine sahiptir (Res. 19).



Res. 29: Fikri Kızılkaya Evi Doğu Cephesi (Ş. Öztürk)

Kuzey cephesi 20.98 m. uzunluğunda 6.82 m. yüksekliğindedir. Cephenin doğu ile batı köşeleri arasında yaklaşık 2.33 m. kot farkı 10 adet merdiven basamağı ile aşılmaktadır. Cephenin ortasında yer alan düz atkılı çift kanatlı bir kapı bulunur. Oldukça sade yapılı olan kuzey cephesi saçakta iki adet çörtlen ile taştan inşa edilmiş yedi adet baca yer almaktadır (Res. 30).



Res. 30: Fikri Kızılkaya Evi Kuzey Cephesi (Ş. Öztürk)

Fikri Kızılkaya Evi'nin zemin ve üst kat arası 0.15 m. kalınlığındaki ahşap hatıl ile desteklenmiştir. Cepheler 0.15 m. taşıntılı tek kademeli 0.33 m. yüksekliğinde iki sıralı düz bir saçak yardımıyla düz toprak dama geçiş yapmaktadır. Cephelerdeki tüm pencereler metal ferforjeli korkuluklar ile donatılmıştır (Res. 31, 32).



Res. 31, 32: Fikri Kızılkaya Evi Kuzeydoğu ve Güneybatı Görünüşleri (Ş. Öztürk)

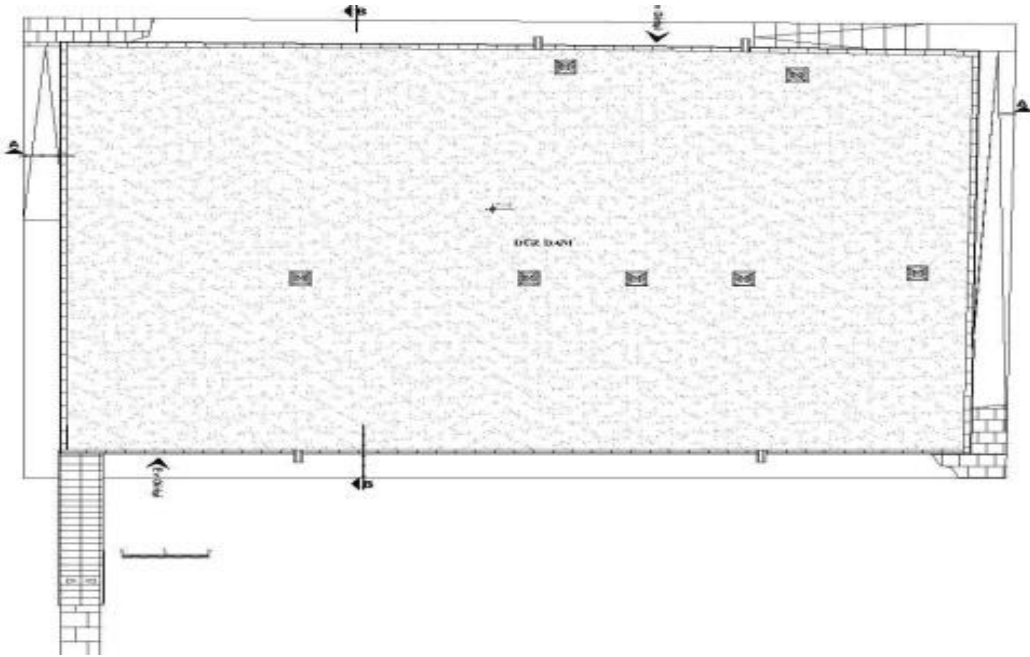
1.3. Düz Toprak Dam

Fikri Kızılkaya Evi'nin örtü sistemi geleneksel bölge Bitlis konut mimarisine uygun olarak düz toprak dam olarak düzenlenmiştir. Düz toprak dam yaklaşık olarak 14.30x21.27 m. ölçülerinde dikdörtgen planlıdır.



Res. 33: Fikri Kızılkaya Evi Güneybatı Genel Görünüşü (Ş. Öztürk)

Fikri Kızılkaya Evi'nin beden duvarları dışa 0.15 m. taşıntılı olarak 0.33 m. yükseklikteki iki sıra düz saçak yardımıyla düz toprak dama geçiş sağlanır. Düz toprak dam üzerinde 0.50x0.50 m. ölçülerinde kare biçimli 0.87 m. yükseklikte kesme taştan imal edilmiş yedi adet baca yer almaktadır (Res. 33, 34).



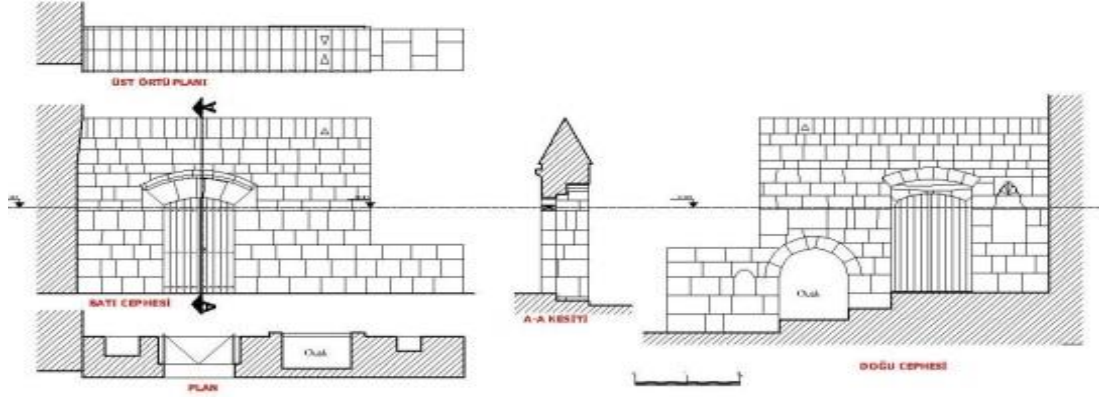
Res. 34: Fikri Kızılkaya Evi Toprak Düz Dam Planı (Ş. Öztürk)

Düz toprak damın eğimi kuzey-güney istikametinde doğu ve batıya doğru % 4 eğimli olarak düzenlenmiştir. Güney ve kuzey saçaklarda yer alan taştan imal edilmiş ikişer adet yekpare çörtten (Şoratan) yardımıyla kar ve yağmur suları dışarıya doğru tahliye edilmektedir. Düzenli olarak yılda ortalama olarak iki kez sonbahar ve ilkbahar mevsimlerinde luğ ya da tap ile sıkıştırılarak düz toprak damın temizlik ve bakımı yapılmaktadır (Res. 33, 34).

1.4. Malzeme ve Yapım Tekniği

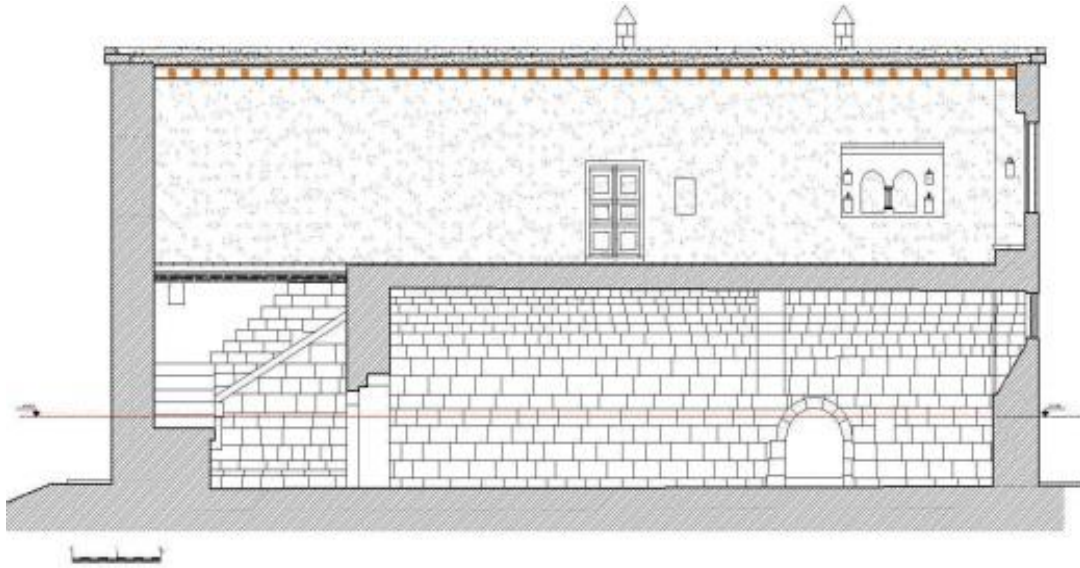
Fikri Kızılkaya Evi'nin inşasında yapı malzemesi olarak; Yonu Taşı, Moloz Taş, Ahşap, Metal ve Toprak malzeme kullanılmıştır. Yapıda kullanılan yöresel taş, Bitlis'in

Hersan Bölgesi'nde geleneksel araç ve gereçler kama çakma yöntemi kullanılarak çıkartılan kütsel taş blokları ustaların el araçları ile yontulup şekillenen yöresel küfeki taşıdır (Res. 35, 36).



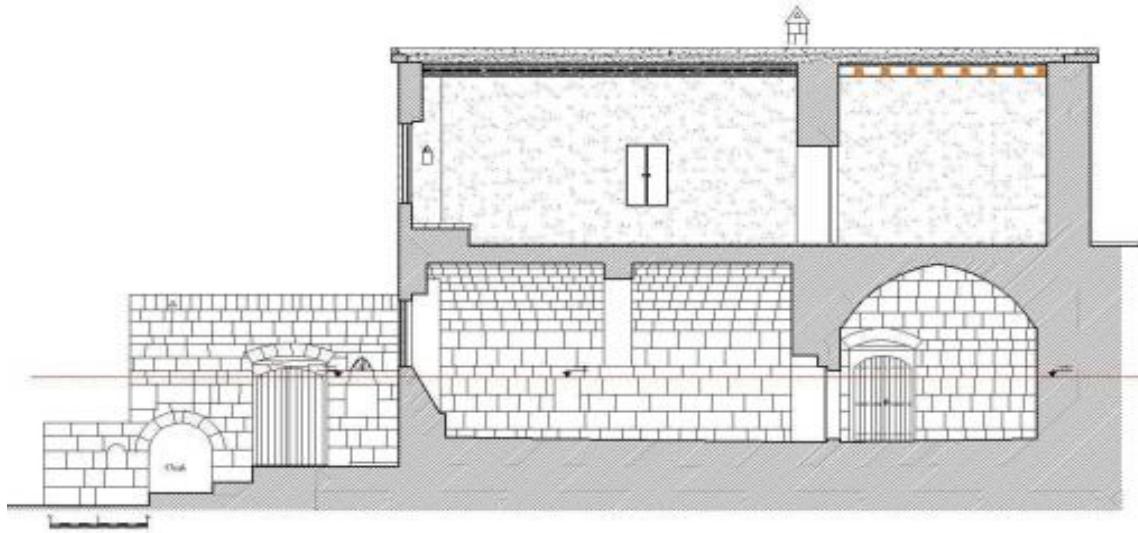
Res. 35: Fikri Kızılkaya Evi Hayat Giriş Kapısı Detayları (Ş. Öztürk)

Yonu Taş; Kapı, pencere söve, lento, kemer, tonoz, zemin kaplaması, tretuvar, pencere oturma sekileri, merdiven, beden duvarı yapımı ve arsa çevre (ihate) duvarı yapımında kullanılmıştır. Kaba Yonu Taşı; Yapının iç duvarlarının yapımında kullanılmıştır. Moloz Taş; Yapının beden duvar, iç bölümünde ve çevre duvarlarında dolgu malzemesi olarak kullanılmıştır (Res. 25-28).



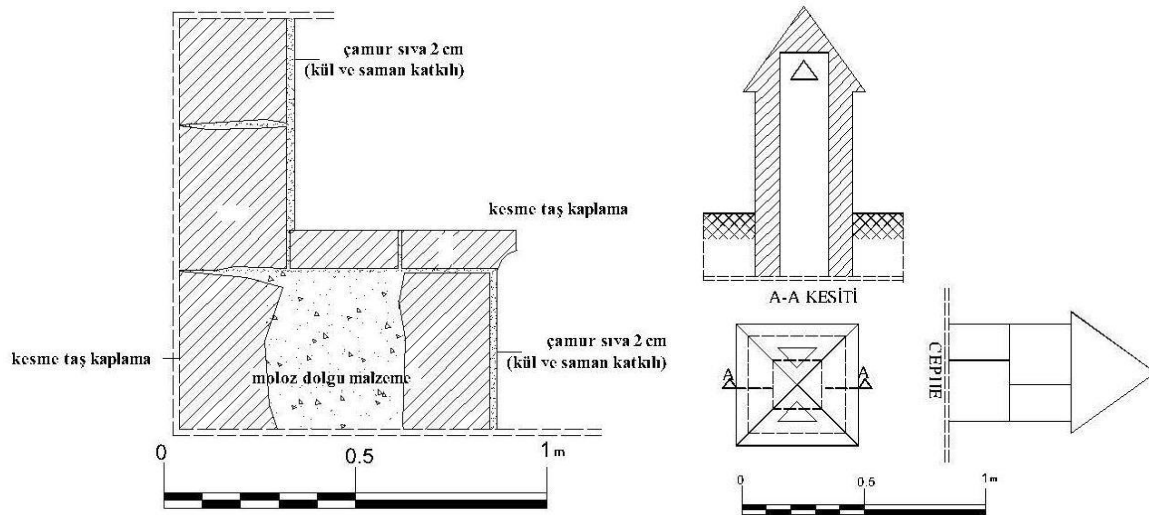
Res. 36: Fikri Kızılkaya Evi A-A Kesiti (Ş. Öztürk)

Ahşap; Yapının tüm kapı ve pencere doğramalarında, duvar hatılında, üst kat merdiven kapağında, üst kat tavan kaplamasında ve düz dam kiriş ve merteklerinde kullanılmıştır. Metal; Yapının kapı ve pencere aksamında, aksesuar ve pencere korkuluklarında kullanılmıştır. Toprak; Yapının düz dam yapımında püşürük ve çamur sıva olarak kullanılmıştır (Res. 37, 38).



Res. 37: Fikri Kızılkaya Evi B-B Kesiti (Ş. Öztürk)

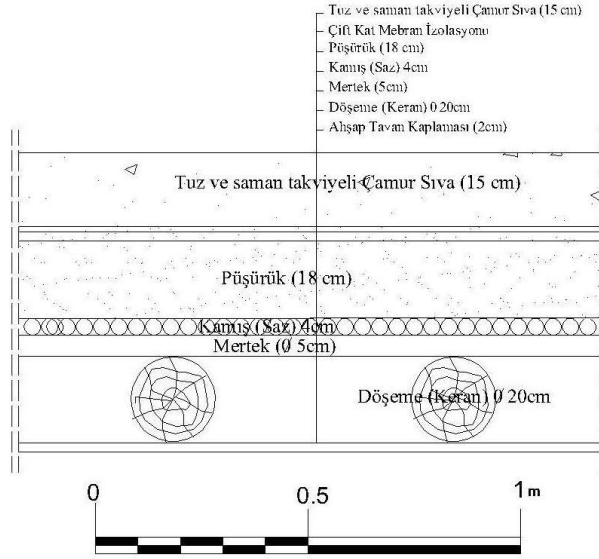
Düz toprak dam inşasında, duvar yapımında ve sıvada kullanılan çorak toprak, kaya tuzu, saman, odun külü ve yeterince temiz su ile çıplak ayakla karılıp iki gün bekletildikten sonra yapıda kullanılır. Yapıda bağlayıcı malzeme olarak saman, kaya tuzu ve odun külü karışımı olan çamur kullanılmıştır.¹¹



Res. 38: Fikri Kızılkaya Evi Seki ve Baca Detayları (Ş. Öztürk)

Fikri Kızılkaya Evi'nin zemin duvarları 1.00 m., üst kat duvar kalınlıkları ise 0.90 m. kalınlığındadır. Zemin katın tüm duvar, kemer ve tonoz yüzeyleri sıvasız, üst katın iç duvar yüzeyleri çorak toprak, saman, kaya tuzu, odun külü katkılı çamur sıva ile sıvalı, sıva üzeri kireç ile badanalıdır (Res. 37-39).

¹¹ Öztürk 2013, 103-122.



Res. 39: Fikri Kızılkaya Evi Toprak Düz Dam Detayı (Ş. Öztürk)

1.5. Süsleme

Fikri Kızılkaya Evi, genel olarak inşa edildiği dönemin mimari özelliklerine uygun olarak son derece yalın bir şekilde inşa edilmiştir. Herhangi bir süsleme unsuruna rastlanmamıştır.

2. Sonuç

Bitlis şehir merkezinde yer alan Fikri Kızılkaya Evi'nin yapısal ve çevresel sorunlarını çözmek üzere, rölöve, restitüsyon ve restorasyon proje çalışmaları Bitlis Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün katkıları ile tamamlanmıştır. Mülkiyeti özel şahıslara ait olan yapı, gerek form ve gerekse fonksiyon olarak geleneksel Bitlis sivil mimarlık özelliklerine sahiptir. Fikri Kızılkaya Evi'nin 2011 yılı Van Depremi'nin olumsuz etkisi özellikle alt ve üst katlarda oluşan yapısal sorunları çözmek amacıyla 2012 yılında durum tespit mimari ve statik yapısal uygulama projeleri hazırlanmıştır. Ancak mülkiyet sahiplerinin fazla oluşu ve mülkiyet birlikteliği sağlanmaması nedeniyle arada geçen 10 yıllık süreye rağmen uygulama aşamasına geçememiştir. Fikri Kızılkaya Evi'nde Van Depremi'nin akabinde oluşan sorunların çözümü ile ilgili uygulama projesi dışında herhangi bir çalışma yapılmamış ve yapısal tehlike günümüzde devam etmektedir.

Bitlis şehir merkezinde günümüzde sayıları 300 civarında olan tescilli konut mimarisi örneklerinden oluşan yapıların çoklu mülkiyet hakları ve yapıların büyük bölümünün de mülkiyet haklarının özel şahıslarda olması, projelerin uygulamasında teknik sorunlar ve çoklu mülkiyet haklarından dolayı çok ciddi sorunlar yaşanmaktadır. Sürekli ve hızlı bir şekilde değişen ve gelişen Bitlis kent merkezindeki konutların tamamı yöre halkı tarafından kullanılmaktadır. Günümüzde kullanılan bu sivil mimarlık örnekleri değişen aile yapısından dolayı sürekli bölünerek yeni ilavelerle yapının özgün mimarisi ve formuyla pek uyumlu olmayan olumsuz değişikliklere neden olmaktadır. İç mekanda bu değişikliklere neden olan modern gereksinim araçlarının ve tesisat değişikliklerinin olumsuz etkisi ile yapılarda statik açıdan ciddi yapısal sorunlar ortaya çıkmaktadır.

Bitlis kent merkezindeki sivil mimarlık örneklerinin mülkiyet sahiplerinin ya da kiracılarının kullanımından kaynaklı ortaya çıkan yapısal sorunlar 2863 sayılı Kültür Varlıklarını Koruma Kanunu'na aykırı unsurlardır. Yapıda oluşan değişiklikler mülk sahibi ile ilgili kurumlar arasında uzun süreden beri devam eden hukuksal sorunlara ve

çözüksüzlüklere neden olmaktadır. Ayrıca, Bitlis iklim koşulları bakımından özellikle çok kar yağışının olduğu kış aylarında zaman zaman 3.00-5.00 m. arasında değişen yükseklikteki kar yağışında olumsuz etkilenen mimari yapılar özellikle düz toprak damlı olanlardır. Bitlis kent merkezinin oldukça sert ve dik engebeli arazi yapısı yapıların bakım, onarım ve kullanımını zorlamaktadır. Her yıl sorunları çözmek amacıyla Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın proje ve uygulama amaçlı sınırlı sayıda sivil mimarlık örneklerine verdiği asgari maddi destek ise yeterli olmamakla birlikte bazen daha fazla yapının yıpranmasına neden olmaktadır.

Bitlis kent merkezinde oluşan yapısal, idari ve hukuksal kronikleşmiş sorunları çözmek amacıyla tüm kentte bütüncül bir yaklaşım içinde olacak şekilde Bitlis Belediyesi Başkanlığı'nda bir komisyon oluşturulması zorunluluk arz etmektedir. Böylece geçmişte yöresel anonim ustalar tarafından inşa edilen tescilli Bitlis konut mimarisinin bu eşsiz örnek eserlerinin korunmasıyla bu eserlerin gelecek kuşaklara aktarılması sağlanabilir.

Çıkar Çatışması Beyanı

“Geleneksel Bitlis Evlerinden Fikri Kızılkaya Evi Koruma Projesi Hakkında Bir Araştırma” başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Akalın, B. 1984, *İl Merkezindeki Dini Yapılar, Bitlis İlindeki Mimarlık Yapıtlarıyla İlgili Çalışmalar*, Yıldız Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi Rölöve Restorasyon Anabilim Dalı, (Lisansüstü Bitirme Tezi), İstanbul.
- Çelebi, E. 1986, *Seyahatname, C. III-IV*, Üç Dal Yayınevi: İstanbul.
- Karpuz, H. 1984, *Erzurum Evleri*, Başbakanlık Basımevi: Ankara.
- Sayan, Y.-Öztürk, Ş. 2001, *Bitlis Evleri*, Türk Tarih Kurum Yayınevi: Ankara.
- Öztürk, Ş.-Sayan, Y. 1996, “Bitlis’in Tarihi Evlerine Bir Bakış”, *Van Gölü Çevresi Kültür Varlıkları Sempozyumu Bildirileri*, Van, 102-129.
- Öztürk, Ş. 2013, “Van Gölü Havzası’nda Bat ve Kerpicin Mimaride Kullanımı”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 30, 103-122.
- Öztürk, Ş. 2012, *Bitlis Fikri Kızılkaya Evi, Rölöve, Restitüsyon ve Restorasyon Raporu*, Van, 11-60.
- Öztürk, Ş. 2018, *Geleneksel Van Evleri*, Ormat Matbaacılık: Kayseri.
- Öztürk, Ş. 2006, “Geleneksel Şemdinli Evlerinde Bir Örnek “Kayme Konağı””, *Uluslararası Tarihte Hakkâri Sempozyumu*, Ankara, 527-548.
- Tuncel, M. 1992, *Bitlis, DİA., C. VI*. İstanbul, 225-228.

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 139-154
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1074081



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 15. 02. 2022
Kabul Tarihi/ Accepted: 12. 05. 2022

ŞANLIURFA MÜZESİ'NDEN İKİ ADET PİŞMİŞ TOPRAK UZANAN FİGÜRİNİN İKONOĞRAFİK İNCELEMESİ

ICONOGRAFIC ANALYSIS OF TWO TERRACOTTA RECLINING FIGURINE FROM ŞANLIURFA MUSEUM

Cennet PİŞKİN AYVAZOĞLU*

Öz

Bu makalede Şanlıurfa Müzesi'nde korunan uzanan symposiast tipinde iki pişmiş toprak figürin ele alınmaktadır. Figürinler makale içinde Figürin 1 ve Figürin 2 olarak adlandırılmış olup özellikle ikonografik açıdan değerlendirilmiştir. Figürin 1 sol yanına uzanmış, bir elinde çiçek çelengi diğer elinde olasılıkla bir içki kabı tutmaktadır. Bir klinede uzanmış olan Figürin 2'nin elindeki nesnelere aşınma sebebiyle anlaşılamamaktadır. Ancak kolların konumunun Figürin 1 ile aynı olması sebebiyle benzer ikonografiye sahip olduğunu düşünüyoruz. Bu tipte figürinler MÖ VI. yy'dan Hellenistik Dönem içlerine kadar Akdeniz Havzası'nın batısındaki Yunan etki alanında görülürken Hellenistik Dönem'den itibaren Mezopotamya'da görülmeye başlar. Benzerlerini yakındaki Zeugma'da bulduğumuz figürinlerin Yunan örneklerinden bilinmeyen bir ikonografiye sahip oldukları anlaşılmıştır. Figürinlerin elinde bulunan ve ölü kültü ile ilgili özel bir anlama sahip olan çiçek çelengi, tipin mezar ikonografisi ile ilgili anlama sahip olduğu yönündeki düşünceleri güçlendirmektedir.

Bu makale ile figürinlerin tanıtılarak repertuvara kazandırılması ve gerek aynı tipteki figürinlerin gerekse tipin betimlendiği diğer eserlerin ikonografisine katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Pişmiş Toprak Figürin, Uzanan Figürin, Symposiast, Mezar İkonografisi, Mezopotamya.

Abstract

* Dr. Öğr. Üyesi, Harran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Osmanbey Yerleşkesi, Haliliye-Şanlıurfa/Türkiye. E-posta: cennetpa@gmail.com ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4052-8171>

This article discusses two terracotta figurines of a reclining symposiast preserved in the Şanlıurfa Museum. Figurines are named Figurine 1, and Figurine 2 in the article was studied with iconographic analysis. Figure 1 is lying on its left side, holding a floral wreath in one hand and possibly a drinking bowl in the other. The objects on Figurine 2's hands are reclining on a kline, which could not be understood due to wear. However, we think that it has similar iconography since the position of the arms is the same as that of Figurine 1. This type of figure is seen in the Greek world, in the western part of the Mediterranean Basin from the 6th century BCE until the Hellenistic Period. It begins to appear in Mesopotamia during the Hellenistic Period. Figurines in the Şanlıurfa Museum have similar characteristics to those in Zeugma, which have an iconography unknown from Greek samples. The flower wreath, which is in the hands of the figurines, has a special meaning related to the cult of the dead, strengthening the idea that the type has a meaning related to funerary iconography.

This article aims to introduce the figurines to the repertoire and contribute to the iconography of the figurines of the same type and the other figurines with similar depictions.

Keywords: Terracotta Figurine, Reclining Figurine, Symposiast, Funerary Iconography, Mesopotamia.

Giriş

Bu çalışmada Şanlıurfa Müzesi'ne satın alma yoluyla kazandırılmış ve sergide bulunan symposiast tipinde iki adet pişmiş toprak figürin ele alınmaktadır.¹ Makalenin ana konusu figürinlerin ikonografisi olup Şanlıurfa Müzesi figürinleri özelinden yola çıkarak diğer tiplere göre az sayıda merkezde ve sınırlı sayıda ele geçen ve bugüne dek anlamı fazla sorgulanmaksızın salt malzeme olarak yayınlanmış bu tipteki figürinler geniş bir şekilde incelenmiştir.

Uzanan Symposiast Figürinleri

Symposiast sözcüğü Yunanca olup temelde symposiona katılan kişiyi ifade etmektedir.² Bir symposion etkinliği sırasında klineler üzerinde uzanmakta olan bu katılımcıların duruşu tipik sayılır: vücut ağırlığı sol dirsek üzerinde olacak şekilde bedenin sol yanına yatılmış, alttaki sol bacak düz bir biçimde uzatılmış ve üstteki sağ bacak dizden hafifçe bükülmüş dik bir şekilde durmaktadır. Sol el bazen boş olmakla birlikte genellikle bir nesne tutar. Sağ kol yana düz bir biçimde ve serbestçe bırakılmış, çoğunlukla boş olan el açık bir şekilde uyluk üzerinde durmaktadır. Söz konusu tip Yunan sanatında ilk kez MÖ VII. yy sonuna ait Korinth vazolarındaki symposion sahnelerinde görülür.³ MÖ VI. yy ikinci yarısından itibaren mezar kabartmalarındaki "cenaze yemeği" sahnelerinde ölen kişinin

¹ Makale konusu olan figürinler Şanlıurfa Müze Müdürlüğü'nün izni ile çalışılmıştır (Tarih: 07.04.2022, Sayı: E-12196967-150-2370683). Figürinlerin çalışılmasına olanak sağlayan Şanlıurfa Müze Müdürü Celal ULUDAĞ'a, içten yardımlarından ötürü Şanlıurfa Müzesi arkeologlarından Mehmet DEĞİRMENCİOĞLU'na ve Harran Üniversitesi Arkeoloji Bölümü'nden Araş. Gör. Özgür MARANGOZ'a teşekkür ederim.

² Symposiast, symposiona katılan kişiyi ifade eden Yunanca bir sözcüktür. Symposion ise Eski Yunan erkeklerinin akşam yemeğinde bir araya gelip ardından geç saatlere kadar şarap içtikleri sosyal bir etkinliktir. Symposion sözcüğü yerine Türkçe "şölen" sözcüğü kullanılmak istense de symposion, belli kurallara ve geleneklere bağlı kendine has bir etkinliktir. Bu yüzden daha genel bir içkili eğlenceyi tanımlayan şölen sözcüğü yerine doğrudan symposion ve bununla bağlantılı symposiast sözcüklerinin ikonografik birer terim olarak kullanılması tercih edilmiştir.

³ Dunabin 2003, 15; Bencze 2010, 35; Uzanan symposiast tipinin Yunan sanatında ilk kez görülmesi de Korinth vazoları ile başlar. MÖ 600'e tarihlenen ve Eurtyios Krateri olarak adlandırılan vazo üzerindeki sahne, Yunan sanatındaki erken symposion betimlemesi olarak kabul edilmektedir (Bencze 2010, 35; Topper 2012, 14 vd.; Çekilmez 2015, 8).

betimlemesi olarak karşımıza çıkar.⁴ MÖ VI. yy ortalarına tarihlenen Genelaos grubundaki uzanan erkek ise anıtsal heykel sanatındaki bilinen en erken örnektir.⁵

Figürin sanatında uzanan symposiastlar diğer tiplere göre nispeten azdır. En erken tarihli olanların MÖ VI. yy'ın 2. çeyreğine ait bronz üretimler olduğu düşünülmektedir.⁶ Tarentum üretimi pişmiş toprak uzanan symposiast figürinlerinden erken özellik gösterenler Samos bronz uzanan symposiast figürinleri ile karşılaştırılmakta⁷ ve stil yoluyla MÖ 550-525'e tarihlenmek istenmektedir. Bununla birlikte varsayımsal olarak MÖ 510 tarihi de önerilmiştir.⁸ Güney İtalya'da bir Sparta kolonisi olan Tarentum, uzanan symposiast tipinde en çok figürin üreten iki merkezden biridir ve tipin burada MÖ VI. yy'dan III. yy'a kadar gelişim gösterdiği gözlenmiştir. Buna göre en erken olanlar ellerinde rhyton tutar. Phiale tutanların biraz daha geç olduğu düşünülmektedir. MÖ V. yy başına ait bazı figürinlerin elinde çeşitli telli çalgılar görülür.⁹ MÖ V. yy ortasından itibaren klinenin ayakucunda oturan bir kadın,¹⁰ MÖ IV. yy'da ise ayakucundaki kadının elinde bir bebek¹¹ görülür. Tarentum üretimi uzanan symposiast figürinleri Metapontum, Policoro, Herakleia (Tarentum Kolonisi), Thouriai ve Lokri de ele geçmiştir.¹² Yunan kolonizasyon alanı içindeki Sicilya'da MÖ V. yy ortasına ait bir örnek Tarentum üretimlerinin kaba bir taklidi olarak değerlendirilmiştir.¹³ Sicilya'da ele geçmiş aynı yüzyıldan, sol elinde rhyton tutan başka bir figürin ise teknik ve stil bakımından Rhodos örnekleri ile karşılaştırılmıştır.¹⁴ Punik Sardinia'da MÖ V. yy'dan IV. yy'a kadar olan tarih aralığına ait; Kartaca ve Kuzey Afrika'da ise MÖ IV. yy'dan III. yy'a kadar olan tarih aralığına ait uzanan symposiast tipinde figürinler bulunmuştur.¹⁵

Önemli üretim merkezlerinden biri olan Korinth, bu tipte figürinlerin en fazla sayıda ele geçtiği bir diğer merkezdir. Kıta Yunanistan'daki en erken örnekler burada bulunmuş olup çoğu MÖ VI. yy sonuna aittir.¹⁶ El yapımı olanlar dahi MÖ VI. yy sonundan önceye gitmez.¹⁷ Korinth symposiastları genellikle dikdörtgen tabanlı alçak bir sedir üzerinde uzanırlar. MÖ V. yy ortasından sonraya ait bazı örneklerde figürler, işlenmiş bacaklara sahip klineler üzerinde uzanmaktadır. Tümünde sol dirsek altında bir ya da iki minder bulunmaktadır. Figürlerin giyimleri himation bedeninin alt kısmını ve sol kolu kapatacak, göğüs ve sağ kolu açıkta bırakacak şekilde her zaman aynı düzenlemeye sahiptir. MÖ V. yy sonunda saçlar kısa ve baş açıktayken MÖ IV. yy'da uzun saç ve polos görülür.¹⁸

⁴ Çekilmez 2015, 12.

⁵ Baughan 2011, 19.

⁶ Merker 2000, 65; Baughan 2011, 26; Özellikle Samos'ta bulunanlar MÖ 560-550 civarına tarihlenen Genelaos heykel grubundaki uzanan heykelin özelliklerini yansıtmaktadır (Bu konuda bkz. Walter-Karydi 1985; Bencze 2010, 30). A. Muller, Genelaos Grubu'ndaki heykelleri dönemin bazı figürinleri ile örtüşürmüştür (Muller 2000, 89 Fig.2). Ancak uzanan symposiast tipindeki bronz figürinler Genelaos grubundan erkene tarihlenmektedir. Bu nedenle heykelin uzanan symposiast tipinin figürin boyutundaki üretimlere öncülük edip etmediği konusu tartışmalıdır (Figürinlerin anıtsal heykellerin takipçisi olup olmadığı konusundaki düşünceler için bkz. Doğan-Gürbüz 2019, 299-331).

⁷ Kingsley 1979, 202; A. Bencze'e göre MÖ. VI. yy'a ait Tarentum üretimi uzanan symposiast figürinleri İonia sanatından etkilenmiştir (Bencze 2010, 30-32).

⁸ Kingsley 1979, 202.

⁹ Kingsley 1979, 203-204.

¹⁰ Higgins 1969, 338 no. 1264, 1265, 1298, 1323-6, 1354; Kingsley 1979, 204.

¹¹ Higgins 1969, 338; Kingsley 1979, 204.

¹² Kingsley 1979, 201; Amann 2016, 81.

¹³ Higgins 1969, 313 no. 1155.

¹⁴ Higgins 1969, 309 no. 1133.

¹⁵ Amann 2016, 86.

¹⁶ Newhall Stillwell 1952, 104 vd; Ayrıca bkz. Amann 2016, 85.

¹⁷ El yapımı örneklerin en erken olanı ile en geç olanı arasında bir gelişim çizgisi yoktur. Tümü kabaca biçimlendirilmiş ve gelişigüzel boyanmıştır (Newhall-Stillwell 1952, 54 vd.)

¹⁸ Newhall Stillwell 1952, 104 vd

Uzanan symposiast tipinde figürinler Yunan yayılımının olduğu diğer merkezlerde daha az bulunur. Bunlar arasında MÖ V. yy başından erken örnek yoktur. MÖ V. yy'a ait Kamirus,¹⁹ Olynthos²⁰ ve Troia'dan²¹ olmak üzere az sayıda örnek bilinmektedir. Atina²² ve Assos'ta²³ MÖ IV. yy'a ait uzanan symposiast tipinde figürinler vardır. Atina'dan bir örnek MÖ III. yy'a tarihlenmiştir.²⁴ İzmir Demir Çelik Nekropolü'nde Hellenistik Dönem'e²⁵ ve Myrina'da MÖ I. yy ortasına²⁶ tarihlenmiş örnekler bulunmuştur.²⁷

Vazo resimleri ile mezar ve adak kabartmaları üzerindeki sahnelerde symposiast tipinde uzanan figür, bir kompozisyon içindedir ve sahne bütünlüğü içinde yorumlanır.²⁸ Fakat tek bir uzanan figürün neyi ifade ettiği tartışmaya açıktır.²⁹ Hiç kuşkusuz, symposion etkinliğinin başlangıçta yalnızca soylulara ait bir etkinlik olması sebebiyle söz konusu uzanma biçimi her zaman bir statü ifadesiydi.³⁰ Ancak symposion ve mezar ikonografisinin birleştirilmiş olması farklı anlamlar da kazandığını göstermektedir. Bu tipte figürinlerin başlıca buluntu yerleri adak depositleri ve mezar kontekstleridir.³¹ Mezarlarda ele geçen örnekler buluntu yeri sebebiyle khtonien bir simge olarak değerlendirilebileceği gibi mezar kabartmalarındaki ifadeye paralel olarak ölen kişinin betimi olarak da düşünülebilir. Korinth'teki Demeter ve Kore kutsal alanında ele geçmiş bir pişmiş toprak figürin başının arkasında, bir diğeri ise sol elinde birer yılan bulunuyor olması sebebiyle khtonien anlama sahip oldukları şeklinde yorumlanmıştır.³²

Kutsal alanlardaki adak depositlerinde ele geçmiş örnekler ile atribü taşıyanların tanrıları simgelediği düşünülmektedir. R.A. Higgins, Tarentum'daki Dionysos kutsal alanında bir adak depositi içinde ve çevresinde bulunmuş çok sayıda figüründen uzanan symposiast tipinde olanların Dionysos'u betimlediğini ileri sürmüştür.³³ Bunlardan bazılarında klinenin ayakucunda bir kadın ya da bebek taşıyan bir kadın bulunur. Kadın figürünün Ariadne'yi ya Persephone'yi, bebek taşıyan kadının ise Persephone ve Iacchos'u betimlediği ileri sürülmüştür.³⁴ Ancak Dionysos olarak tanımlanmış olan uzanan erkek figürinleri alışageldik

¹⁹ Higgins 1969, no. 81, 152-153, 252. Bunlardan no. 81 vazo formundadır.

²⁰ Robinson 1952, 222, Pl.95 fig. 283.

²¹ Higgins 1969, no. 566.

²² Nicholls 1995, no 52; Attika'da çok az uzanan symposiast figürini bulunur. Buna karşın symposion sahneleri, vazolar üzerinde en çok betimlenen konulardan biridir. Attika üretimi siyah figürlü vazoları üzerinde ve özellikle MÖ VI. yy sonu ve V. yy başına ait kırmızı figürlü vazolar üzerinde görülür. O kadar çok örneği vardır ki Attika vazoları üzerindeki bu sahneler symposion etkinliği ve symposiast tipi için en zengin ikonografik repertuarı oluşturur (Topper 2012, 5).

²³ Ağıtürk-Arslan 2015, 47, fig.22, 48-fig. 23.

²⁴ Grandjouan 196, no.232

²⁵ Lebe 2013, 120-121, lev. 15 kat. no. 93.

²⁶ Burr 1934, 40-pl. IX fig. 20.

²⁷ Arkaik Dönem'de Batı Anadolu'da uzanan symposiast tipinde mermer anıtsal heykeller, pişmiş toprak mimari kabartmalar yaygın olmasına karşın figürin sanatında çok az örneği vardır (Bu konuda bkz. Baughan 2011, 115 vd).

²⁸ Genellikle sahnede kişinin gerçek yaşamından bir kesit ya da öteki dünyada katıldığı hayal edilen bir ziyafet betimlendiği düşünülür. Bir diğer görüşe göre ölen kişi kahramanlaştırılma amacıyla bu şekilde betimlenmektedir (Bkz. Polat 1998, 250).

²⁹ Bir kompozisyon içinde bulunmayan tek uzanan figürler için "monoposias" terimi önerilmektedir (Dunbabin 2013, 12; Draycott 2016, 219).

³⁰ Symposion, Arkaik Dönem boyunca yalnızca aristokrat sınıfa ait bir etkinlikti. Dönemin sonlarına doğru aristokrat olmayan gruplar arasında da yayılmış ve günlük yaşamın bir parçası haline gelmiş ancak soyluluk ifade eden anlamını kaybetmemiştir (Bkz. Topper 2012, 13 vd).

³¹ Baughan 2011, 25-26.

³² Merker 2000, 68, 107 no. C219-220

³³ Higgins 1969, 336 vd.

³⁴ Higgins 1969, 336; Kingsley 1979, 204.

Dionysiak atribüleri taşımaz. Çoğunun başında stephane bulunur.³⁵ MÖ IV. yy başına ait bir tanesi phiale tutmaktadır.³⁶ Korinth'teki Demeter ve Kore Kutsal Alanı'ndan ele geçmiş, MÖ IV. yy'a ait, sol elinde yumurta tutan bir uzanan symposiast figürünün de Dionysos'u betimlediği ileri sürülmüştür.³⁷ Symposiast tipinde uzanan bazı figürinlerin ise ayırt edici fiziksel özellikleri sebebiyle Dionysos thiasosundan satyros ve silenoları betimlediği anlaşılmaktadır.³⁸

Kimi uzanan symposiast figürinleri ise kahramanlarla ilişkilendirilmiştir. Kamiros'ta bulunmuş MÖ V. yy'a ait başında aslan postu taşıyan bir örnek Herakles olarak tanımlanmıştır.³⁹ Korinth'teki Demeter ve Kore kutsal alanında bulunmuş olan bazı uzanan figürinlerin kahramanları betimlediği düşünülmektedir. Zira Demeter ve Kore kültüründe genç kahramanların önemli rolü vardı.⁴⁰

Kıta Yunanistan ve Anadolu'da bulunmuş olan uzanan symposiast figürinleri erkek bireyleri betimlemektedir. Zira Yunan geleneğine göre symposion erkeklere ait bir etkinliktir. Bu nedenle uzanan symposiast tipinde kadınlar betimlenmediği gibi symposion sahnelerinde symposiastların yasal eşini simgeleyen kadınları da görmeyiz. Buna karşın İtalya'daki merkezlerde uzanan symposiasta eşlik eden ve eşi konumunda olduğu anlaşılan bir kadın görüldüğü gibi bir symposiast gibi uzanmış kadın figürinleri görülür. Bunlardan bazıları tanrıçalarla ilişkilendirilmiştir. Sicilya'nın doğusundaki Morgantina'da Demeter kutsal alanında ele geçmiş sağ elinde phiale bulunan, himation ve polos giymiş bir grup Persephone olarak tanımlanmıştır.⁴¹ Yine Morgantina'dan bir *thymiateriona* ait elinde cornucopia taşıyan figürünün ise Tykhe olduğu düşünülmektedir.⁴² Kadın olarak tanımlanmış diğer figürinler yine Sicilya'daki Syrakusai, Scornavacche, Gela, Butera ve Akragas'tan bilinmektedir.⁴³

Uzanan symposiast tipinde pişmiş toprak figürinler Yunan dünyasında MÖ VI. yy sonundan itibaren görülmekte olup en yoğun üretim MÖ V. yy'ın 2. yarısında olmuş ve bu tarihten sonra azalarak Hellenistik Dönem içlerine kadar üretilmiştir.⁴⁴ Bu tipte figürinler Hellenistik Dönem ile birlikte Mezopotamya'da da görülmeye başlar. Bölgenin Makedonyalı

³⁵ Stephane, yükseltilmiş orta kısmında kabartma bir lotus çiçeği ve alt kenarlarında boncuk dizisi ile süslenmiştir (Higgins 1969, no. 1241, 1244, 1283, 1315). Bunlar çelenkli Dionysos başlarını hatırlatmaktadır.

³⁶ Higgins 1969, no. 1322.

³⁷ Söz konusu figürünün ikonografisi Boiotia'dan bilinen bir elinde yumurta diğerinde horoz tutan pişmiş toprak Dionysos protomlarıyla karşılaştırılmaktadır (Merker 2000, 67).

³⁸ Newhall Stilwell 1952, 107, pl. 19 XIV-1; Merker 2000, 65; Ağıtürk-Arslan 2015, 47, fig. 22.

³⁹ Higgins 1969, 72, pl. 30-154. MÖ VI. yy'ın son otuz yılında Herakles'i bir symposiast olarak betimleyen vazo resimleri yaygındır. Bu sahnelerde Herakles'in işleri sırasındaki dinlenme zamanlarının betimlendiği düşünülmektedir (Carpenter 2007, 137-138.). Vazo resimleri üzerinde symposiast olarak gördüğümüz bir diğer kahraman Akhilleus'tur. Bu sahnelerde Hektor'un cansız bedeninin gerisinde duran bir kline üzerinde uzanmıştır (Topper 2012, 17 vd.; Dunbabin 2013, 16).

⁴⁰ Figürinlerin kutsal alanda açığa çıkarılmış yemek odalarıyla ilgisinin olup olmadığı tartışmalıdır (Merker 2000, 67).

⁴¹ Figürinler, Morgantina'da erkek figürinlerinde görülen koyu pembe ya da kırmızı ten renginin aksine kadın figürinlerinde görülen pembe ten rengine sahiptir. Bu sebeple kadın olduğu anlaşılmaktadır. Persephone olarak tanımlanmasında belirleyici olan ise peçeli *polos*dur. Yani himation, *polos*u da kapatıp vücudu sarmaktadır (Allen 1974, 373, pl. 74, fig 16-17; Bell 1981, 83, fig. 85-95).

⁴² Bell 1981, 234 no. 937.

⁴³ Bell 1981, 83; İtalya'daki merkezlerde böyle bir ayırım olmasının sebebi kolonici Yunanların yerli geleneklerden etkilendiği şeklinde yorumlanabilir. Symposion sahneleri Yunanistan'da ortaya çıkmasından kısa bir süre sonra Etruria'da ortaya çıkar. Symposionun İtalya Yarımadası'nda yayılması Yunanların İtalya'daki ticari faaliyetleri sırasındaki etkileşimle açıklanır (Dunbabin 2003, 12). İtalya'da symposion yerine convivium (birlikte yaşamak) sözcüğü kullanılırdı ve Yunan geleneğinden bazı temel farkları bulunmaktaydı. Evin triclinium olarak adlandırılan akşam yemeği odasında gerçekleşir ve kadın vatandaşlar da serbestçe katılabilirdi (Dunbabin 2003, 13; Roberts 2007, 181-182.).

⁴⁴ Dentzer 1982, 168-81; Amman 2016, 85.

yönetim ile birlikte Yunan kültürünün etkisi altına girmesi Mezopotamya'da yerel figürin üretiminde konu çeşitliliğinin artmasına neden olmuştur.⁴⁵ Symposiast tipinde uzanan figürinlerin ortaya çıkıp yaygınlaşması da bu etkiye bağlanmaktadır.⁴⁶ Bu tipte figürinler özellikle Seleukos-Parth şehirlerinde yaygındır.⁴⁷ Yunan symposiastları ile aynı imgeleme sahip olan bu figürinlerin çoğu kadın bireyleri betimlemektedir.⁴⁸ Babil'de ve Dicle kıyısındaki Seleukeia'da uzanan kadınlar daha yaygındır. Uruk'ta erkek figürinleri de görülür.⁴⁹ S.M. Langin Hooper, Babil'de bulunan hybrid figürinler için bir tipoloji oluşturmuş ve uzanan kadın figürinlerini Tip 4 olarak adlandırmıştır,⁵⁰ Çıplak ve yarı çıplak olanların doğulu tanrıçaları;⁵¹ bir ziyafette uzanan kadınları⁵² betimlediği ya da erotik figürler oldukları ileri sürülmüştür.⁵³ Bazı yayınlarda sadece “dinlenen kadın” olarak tanımlanmışlardır.⁵⁴ Yakındoğu'da bu tip için kadın bedeninin daha çok tercih edilmiş olması Yunan motifinin yeniden yorumlanması olarak değerlendirilmiştir.⁵⁵ Bir görüşe göre de doğulu toplumlarda uzanan bedenin cazibeli görünümü kadın bedenine daha çok yakıştırılmıştır.⁵⁶ Bir kısmı mezar kontekstlerinde ele geçtiğinden gömü gelenekleriyle özel bir bağlantısının olduğu da düşünülmektedir.⁵⁷

Şanlıurfa Müzesi'nden İki Adet Uzanan Symposiast Figürini

Tanımlı ve Teknik Özellikleri

Figürin 1: Bir zemin ile bağlantısı olmamasına karşın bir zemin üzerinde gibi görünen figür sol yanına uzanmış olup vücut ağırlığı bu yöndeki dirsek üzerindedir. Sol bacak düz uzatılmış, sağ bacak onun üzerinde dizden hafifçe bükülmüştür. Üstteki ayağı dizden bükülme hareketine bağlı olarak biraz içeridedir. Ayakları küt ve detaysızdır. Katı bir görünüme sahip olan figürde proporsiyon bozukluğu hemen dikkati çeker. Figürün başı ve üst gövdesi iri, alt gövdesi kısadır. Ayaklar dışında tüm vücudu saran uzun, dökümlü bir giysi giymektedir. Dirsek altında kıvrım işlenmemiş görünmektedir. Olasılıkla giysi kısa kolludur. Yaka kısmı V biçiminde olan giysi kalın kumaştan ve tek parça görünmektedir. Kıvrımlar hareketle uyumlu olup bacaklar üzerinde yay biçiminde ve bacaklar arasında torbalaşmıştır. Oval bir yüz yapısına sahip olup alnı dardır. Yüzde detaylar aşınmış olmakla birlikte göz çukurları iri gözlere sahip olduğunu göstermektedir. Kaşlar yay biçiminde, burun iri, ağız küçük ve

⁴⁵ Legrain 1930, 11; Wetsh-Hansen 2011, 104; Menegazzi 2019, 395.

⁴⁶ Ingen 1939, 21; Milleker 2000, 119; Babil, Dicle kıyısındaki Seleukeia ve Uruk, Hellenistik Mezopotamya'daki başlıca pişmiş toprak figürin üretim merkezleridir (Wetsh-Hansen 2011, 103). Bu merkezlerde uzanan tipler dışında Yunan tiplerine benzer çeşitli figürinler de üretilmiştir. Bunlar doğulu stilde yapılmış Yunan tipleri olarak değerlendirilmiş ve “hybrid figürinler” olarak tanımlanmışlardır. Bazıları Yunan prototiplerine yakındır. Bazıları da doğulu giysiler ve başlıklar taşıyan daha yerel görünümlü tiplerdir (Ingen 1939, 21; Wetsh-Hansen 2011, 108; Langin Hooper 2014, 456). Konu dışında teknik anlamda da yenilik görülür. Hellenistik Dönem'den itibaren Babil ve Dicle kıyısındaki Seleuceia figürinleri çift kalıp yapım tekniği ile üretilmişlerdir. Çift kalıp ve içi boş kalıp tekniği Babil'de Hellenistik Dönem öncesinde görülmez (Wetsh-Hansen 2011, 105). Üretim tekniği ustalık bilgisi gerektirdiğinden Yunanlar ve Babillilerin fiziksel olarak karşılaşmış fiili bir etkileşimde buldukları düşünülmektedir (Wetsh-Hansen 2011, 114).

⁴⁷ Milleker 2000, 118.

⁴⁸ Milleker 2000, 119; Langin-Hooper 2016, 69 vd.

⁴⁹ Wetsh-Hansen 2011, 108-109.

⁵⁰ Langin Hooper 2007, 152-15; Bu tipoloji Dicle kıyısındaki Seleukeia ve Uruk figürinlerini konu alan araştırmalar için de kullanılmaktadır (Wetsh-Hansen 2011, 104).

⁵¹ Ingen 1939, 21.

⁵² Legrain 1930, 22; Langin Hooper 2016, 70.

⁵³ Langin Hooper 2007, 152; Wetsh-Hansen 2011, 103; Langin Hooper'a göre giyimli olanlar da erotik ifadeye sahiptir (Langin Hooper 2016, 71).

⁵⁴ Klengel Brandt-Cholidis 2006, 62 vd.

⁵⁵ Langin-Hooper 2007, 152; Wetsh-Hansen 2011, 103.

⁵⁶ Langin-Hooper 2016, 70-71.

⁵⁷ Langin Hooper 2016, 72-73.

aralıktır. Başı çeviren kısa saç kulak altlarında son bulmaktadır. Kısa ve kalın bir boynu vardır. Figür, göğüs üzerindeki sol elinde uzun oval halka formunda bir nesne tutuyorken, sol ele yaklaşmış olan sağ eldeki nesne tam olarak anlaşılammamaktadır. Ön ve arka kalıptan üretilen figürünün arka kısmı yüzeysel bir biçimde işlenmiş olup yalnızca kalça, bacak ayrımı ve boyun geçişi belirtilmiştir. Kalça altındaki küçük bir çentik hava deliği görevi görmüştür. Figürün 11.4 cm genişliğe, 7.7 cm yüksekliğe ve 3.3 cm derinliğe sahiptir. Açık kahverengi (7,5 YR 6/4) hamur mika katkılı olup iyi fırınlanmıştır (bkz. Res. 1).

Figürin 2: İki yanı yüksek arkalıklı bir kline içinde uzanmaktadır. Arkalıkları dışa dönük olan kline nispeten kısa, tornalı bacaklara sahiptir. Dikkatli bakıldığında figürün kline üzerindeki ince bir şilte üzerinde uzandığı anlaşılmaktadır. Figür sol yanına uzanmış, başını arkalığa dayamıştır. Sol bacağı düz uzatmış, sağ bacak onun üzerinde dizden hafifçe bükülmüştür. Figür, klinien arkalıkları arasına sıkışmış gibidir. Bu yüzden proporsiyon bozukluğu öncekine göre daha dikkat çekici olup beden alt kısmı oldukça kısa görünmektedir. Tüm vücudu saran uzun, dökümlü ve yuvarlak kesimli yakası olan giysinin kalın kumaştan ve tek parça olduğu anlaşılmaktadır. Giysi kıvrımları bacaklar arasında geniş yay biçimine ve torbalaşmıştır. Kıvrımların işlenişi öncekinde olduğu kadar başarılı değildir. Yapay bir görünümü vardır. Kısa saç yuvarlak formdaki başı çevirerek kulak altlarında sonlanmaktadır. Yüz kısmında detaylar aşınmıştır. Eller göğüs üzerinde birbirine yaklaşmıştır. Aşınma sebebiyle bir nesne tutup tutmadığı anlaşılmamaktadır. Ön ve arka kalıptan üretilen figüründe arka kısım düz, alt kısım ise boş olup hava deliği görevi görmüştür. Figürün 13.3 cm genişliğe, 7.5 cm yüksekliğe ve 4.1 cm genişliğe sahiptir. Açık kahverengi (7,5 YR 6/4) hamur mika katkılı ve gözenekli olup iyi fırınlanmıştır (bkz. Res. 2).

Karşılaştırma ve Üretim

Kıta Yunanistan ve Anadolu'daki buluntu merkezlerinde ele geçmiş örnekler içinde Şanlıurfa Müzesi figürinlerine benzer yoktur. Figürinlerin Şanlıurfa Müzesi'nde bulunması sebebiyle Mezopotamya'daki buluntu yerleri de taranmış ancak başlıca üretim merkezlerinin yer aldığı Güney Mezopotamya'da benzer örnek bulunamamıştır. Buna karşın Mezopotamya'nın kuzeyindeki Zeugma'dan ele geçmiş uzanan figürinler ile aralarında stil, proporsiyon ve teknik bakımdan çarpıcı bir benzerlik olduğu görülmüştür.⁵⁸ Tümünde baş ve üst gövde iri, belden aşağısı kısa görünmektedir. Ayakları uzatma biçimi, ayakların işlenişi ve katı görünüm neredeyse aynıdır. Ayrıca teknik anlamda da ortak özellikler söz konusudur. Zeugma figürinleri, Şanlıurfa Müzesi figürinleri gibi çift kalıp tekniği ile üretilmiş ve kalıp birleşme yerleri bir alet yardımıyla düzeltilmiştir. Arka kısımları detaysız olup bu kısımda küçük bir hava deliği açılmıştır. Kahverengimsi bej olarak tanımlanan hamur rengi, Şanlıurfa Müzesi figürinlerinin açık kahverengi olarak belirlediğimiz hamur rengine yakındır ve onların hamurları da mika katkılıdır. Bunlara ek olarak figürinler ölçü bakımından da birbirine yakındır.⁵⁹

Zeugma figürinlerinin genel karakteri Mezopotamya'dan ziyade Ege ve Akdeniz'de üretilen pişmiş toprak figürinlere yakındır. Bununla birlikte detaylarda bazı bölgesel farklılıklar görülür.⁶⁰ Bunların sarı mikalı kil ile üretim yapan yerel bir atölyenin üretimi

⁵⁸ Bkz. Dieudonne-Glad vd. 2013 no. 990, 991; Önal 2012: 133, fig. 138; Gingras-Aylward 2013, fig. 5; Tanrıverdi 2020, 269, fig. 2a-c.

⁵⁹ Zeugma figürinlerinden biri 15.1 cm uzunluğunda ve 9 cm yüksekliğindedir (Dieudonne-Glad vd. 2013, 179, no.990) diğeri 15.1 cm uzunluğunda ve 8.8 cm yüksekliğindedir (Dieudonne-Glad vd. 2013, 180, no.991). Çok benzer başka bir figürin Muharrem Kayhan Koleksiyonu'nda yer almaktadır. Buluntu yeri bilinmeyen figürin Arkaik Dönem'e tarihlenmiştir (Hasselin Rous 2015, no. 82). Kanaatimce bu tarihlendirme tipin Kıta Yunanistan ve Batı Anadolu'da MÖ VI. yy'da yaygın olmasına dayanılarak yapılmıştır. Ancak Zeugma figürinleri ile olan benzerliği yakın üretim ve tarihten olmaları gerektiğini göstermektedir.

⁶⁰ Tanrıverdi 2020, 266.

olduğu düşünülmektedir.⁶¹ Zeugma'da bulunan seramikler yerel kil yataklarının varlığını ortaya koymaktadır.⁶² Şanlıurfa Müzesi ve Zeugma figürinleri arasındaki benzerlik bunların seri üretim olabileceğini düşündürse de, bunu kesin olarak söylemek mümkün değildir. Aynı atölye ya da yakın çevrede birbirinden etkilenmiş, benzer üretim yapan farklı atölyelerin üretimleri olmalıdırlar.

İkonografik Değerlendirme

Çok yakın benzerlikleri sebebiyle Şanlıurfa Müzesi ve Zeugma figürinlerini birlikte ele almak yanlış olmayacaktır. Zeugma figürinlerinin bir kaçında kolların konumu farklı olmakla birlikte taşıdıkları nesnelere aynıdır (Bkz. Res 3-4-5). Tümünde bir elde içki kabı diğer elde tutulduğu kısma doğru daralan oval bir halka bulunmaktadır. Aynı tipte halka Şanlıurfa Müzesi'nden Figürin 1'in sol elinde de görülür. Figürin 2'nin bir nesne tutup tutmadığı anlaşılacakla birlikte ellerin konumunun Figürin 1'deki gibi olması sebebiyle aynı ikonografiye sahip olduğunu öngörüyoruz.

Zeugma'dan yayınlanmış ve teknik bilgileri verilmiş olan benzer figürinlerde sol eldeki oval halka formundaki nesne bir örnekte "belirsiz" olarak tanımlanmış,⁶³ diğer örnekte "ziyafet sırasında kullanılan biç taş" olabileceği şeklinde değerlendirilmiştir.⁶⁴ Bir görüşe göre bu bir tür yiyecektir.⁶⁵ Ancak tipin mezar ikonografisi ile bağlantısına yönelik inceleme yaptığımızda bazı fayyum porteleri üzerindeki ikonografi dikkatimizi çeker. Bunlarda göğüs üzerindeki sağ elinde içki kabı tutan bireylerin sol elinde bir "çiçek çelengi" bulunmaktadır.⁶⁶ Çelenk elle tutulduğu kısma doğru daralan uzun oval bir forma sahiptir ve çiçeklerin taş yaprakları stilize bir şekilde belirtilmiştir (Res. 6-7). Benzer bir çelenk Zeugma'daki bazı mezar stelleri üzerindeki kadın veya erkek figürlerinin bir elinde de görülür. Bunlar figürün giysisi ucunu topar halinde tuttuğu şekilde değerlendirilmişse de dikkatli bakıldığında giysiden farklı bir dokusunun olduğu ve bir bitki çelengi gibi detaylandırıldığı görülecektir.⁶⁷ Olasılıkla figürin küçük boyutlu ve detaylandırması nispeten zor bir eser olduğundan çelenkteki çiçek yaprakları belirtilmemiştir. Özellikle Şanlıurfa Müzesi'ndeki Figürin 1 ve Zeugma Müzesi'nden bir figürinde (Res. 3)⁶⁸ ellerin konumunun fayyum portelerindeki gibi göğüs üzerinde olması düşüncemizi güçlendirmektedir. Zeugma'dan Res. 3'deki çelenk nispeten enli olup birkaç çizgi ile detaylandırılmıştır. Yine Zeugma'da bulunmuş ancak sol elin konumu farklı olan figürinlerde çelenğin vücudun ön kısmında baş aşağı durduğu görülmektedir (Res. 4-5). Çelenğin bu şekilde tutulabildiğini Poseidon Evi'nde, A5 no.lu odanın tabanındaki Eros ve Telete mozaiğinde görürüz. Burada Eros, sağ elindeki çiçek çelengini aynı şekilde serbestçe ve baş aşağı tutmaktadır.⁶⁹ K. Dunbabin, bunun bir gül

⁶¹ Dieudonne-Glad vd. 2013, 179.

⁶² Gingras-Aylward 2013, 202.

⁶³ Dieudonne-Glad vd. 2013, 179, no. 990.

⁶⁴ Dieudonne-Glad vd. 2013, 180, no. 991.

⁶⁵ Tanrıverdi 2020, 268.

⁶⁶ Thompson 1982, 22, 56; Diğer elinde içki kabı bulunmayan örnekler için bkz. Thompson 1982, 47; Riggs 2005, 158, fig 73.

⁶⁷ Bunlarda diğer elde bir içki kabı yoktur; Yaman 2013, Kat. No. 142-Res. 143, Kat. No. 169-Res. 171, (Ayrıca Kat no. 129- Res. 129, Kat. No. 167- Res. 169, Kat. No. 186-Res. 188'teki betimler tartışmaya açıktır). Çelenk, Byzantion merkez olmak üzere Kuzey Marmara ve Batı Karadeniz'den Varna'ya kadar olan bölgede ele geçen mezar stellerinde görülür. Uzanan erkek yukarı doğru kaldırarak uzattığı sağ elinde tam daire formunda bir çelenk tutar. Bunlarda çelenk genellikle detaylandırılmamış ya da birkaç çizgi ile detaylandırılmıştır. Bitkisel bir çelenk betimlendiği düşünülmekle birlikte ne tür bitki olduğu konusunda yargıya varılmamıştır (Fıratlı 1965, 305-306). Yunanların symposionda Romalıların conviviumda çeşitli bitkilerden yapılmış çelenkler taktıkları bilinmektedir (Perdrizet 1900, 299).

⁶⁸ Bu figürin için bkz. Tanrıverdi 2020, 269, fig. 2a.

⁶⁹ Dunbabin 1988, 214; Uysal-Bulgan 2016, 94-95

çelengi olduğunu yazmıştır.⁷⁰ Fayyum portrelerinin elindeki çelenk gül pembesi rengindedir ve buna göre gül çelengi taşıdıkları da düşünülmektedir.⁷¹ Tüm bu çerçevede bakıldığında Şanlıurfa Müzesi'ndeki Figürin 1'in sol elindeki nesnenin bir çiçek (büyük olasılıkla gül) çelengi olduğunu söyleyebiliriz.⁷² Figür diğer elinde de bir içki kabı tutuyor olmalıdır.

Yunanlar ve Romalılar gerek cenaze töreni sırasında gerekse yıl içindeki anma günlerinde mezarları çeşitli çiçeklerle süslemekteydiler. Ancak gül, Romalılarda ölü kültü ve cenaze törenleriyle ilgili daha açık ve özel bir anlama sahipti. Romalılar defin sırasında mezara gül koymakta⁷³ ve Rosalia (dies rosationis) adı verilen günde mezarları güllerle süslemekteydi.⁷⁴ Gül, kısa ömürlü bir çiçek olması nedeniyle faniliğin ve genç yaşta ölenlerin yaşamını simgelemekteydi.⁷⁵ Bu yüzden Antik Dönem'de cenaze yemekleri sırasında başlara gül çelengi takılırdı. Gül, baharın müjdecisi olduğu için gül çelengi, doğanın kendini yenilemesinin simgesi olarak da görülmekteydi. Bu yüzden mezarlara gül çelengi konulması ölenin yeniden dirilmesi beklentisine bağlanmıştır. Fayyum portrelerinde görülen gül çelengi kişinin dinsel kurallara göre defnedilmesinden sonra öteki dünyada çekildiği sorgudan aklanarak çıktığına ve tekrar dirileceğine işaret eden bir simge olarak değerlendirilmektedir.⁷⁶ Diğer eldeki içki kabının da Dionysos'un dünyasına, dolayısıyla ölümden sonra dirilme umuduna işaret eden bir simge olduğu ileri sürülmektedir.⁷⁷

Şanlıurfa Müzesi'ndeki Figürin 2 klineli olması ile dikkati çeker. İki yanı yüksek arkalı bu tipte klineler Roma Dönemi'nde kullanılmıştır. Uzanan symposiast tipindeki figürinler arasında klineli örnek nispeten azdır, daha ziyade alçak bir sedir üzerinde uzanırlar. Zeugma'dan yayınlanmış figürinler arasında ise klineye uzanmış örnek yoktur. Kline formu figürinlerde görülmemekle birlikte Batı Nekropolisi'nde bulunan Mezar 16'da karşımıza çıkar. Burada arkosolium, iki yanı dışa dönük yüksek arkalı bir kline formunda işlenmiştir.⁷⁸

Zeugma'daki uzanan figürinler konut alanlarından ele geçmiştir. Arka yüzlerinin kabaca işlendiği göz önüne alınırsa figürinlerin yalnızca cepheden izlemeye yönelik olarak üretildiği, bu sebeple dekoratif amaçlı bir kullanımının olduğu ileri sürülebilir. Ancak ikonografisi incelendiğinde bu denli basit bir anlama sahip olmadığı anlaşılmaktadır. Nitekim bu figürinler, uzanan symposiast tipinin bölgedeki mezar ikonografisinde yaygın olması sebebiyle ölü kültürüne bağlı olarak değerlendirilmiş ve ev halkının ölmüş atalarını andığı bayramlarla ilişkilendirilmiştir.⁷⁹

⁷⁰ Dunbabin 1988, 214

⁷¹ Özcan 2012, 16-17.

⁷² Kamirus'ta mezar 21'de ele geçmiş MÖ VI. yy başına ait bir figürin dizi üzerindeki sağ elinde tam daire formunda bir çelenk taşımaktadır. (Higgins 1969, 71, no. 152).

⁷³ Mısır'daki Hawara'da II. yy sonu III. yy başına ait bir mezardan ölmez çiçek (*Helichrysum stoechas*) bitkisinden örülmüş bir çelenk açığa çıkarılmıştır (Riggs 2005, 81). Söz konusu çelenk British Museum'da korunmaktadır (1890,0519.7).

⁷⁴ Perdrizet 1900, 299-300; Özcan 2012, 18.

⁷⁵ Bursa'dan hakkında detaylı bilgi bulunmayan I. yy'a ait bir mezar steli üzerinde başını sağ eline dayamış düşünceli görünümdeki bir genç kız sağ elinde bir çelenk tutar. Hacimli bir forma sahip olan çelengün işlenişi bir çiçek çelengi olduğunu göstermektedir (Şahin 2012, 103, fig. 7). Mezar kabartmalarının tümünde çelengün başta değil de elde olması betimlenen kişinin artık hayatta olmadığını bir ifadesi olabilir. Bursa'da bulunan bu örnek çelengün symposion kompozisyonundan bağımsız olarak mezar ikonografisi ile ilgili olduğuna işaret etmektedir.

⁷⁶ Özcan 2012, 15 vd.; Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Riggs 2005, 81 vd.

⁷⁷ Özcan 2012, 15; Başka bir görüşe göre ölen kişinin bu objelerle betimlenmesi merhumun sunulan hediyeleri kabul ettiğini göstermektedir (Riggs 2005, 157).

⁷⁸ Yaman 2019, 131, 155-fig.9.

⁷⁹ Tanrıverdi 2020, 268-269.

Tarihlendirme

Şanlıurfa Müzesi figürinleri analogik olarak Zeugma figürinleri ile aynı tarihten olmalıdır. Ancak Zeugma'da kapalı kontektlerden ele geçen ve tarihlenebilen buluntu sayısı sınırlıdır. Bu durum pişmiş toprak figürinlerin de kesin olarak tarihlendirilmesini zorlaştırmaktadır.⁸⁰ Bununla birlikte Zeugma'da bulunan pişmiş toprak figürinlerin MÖ IV. yy ile MS IV. yy arasında üretildiği,⁸¹ çoğunluğunun 252-253 yılındaki Sasani saldırısına kadar olan Roma Dönemi'ne ait olduğu⁸² ileri sürülmüştür. Tüm olarak korunmuş ve yayınlanmış iki uzanan symposiast figürini Poseidon Evi olarak adlandırılan ve MS II-III. yy'larda kullanım görmüş villada ele geçmiştir.⁸³ Geniş kıvrımlar Zeugma mezar stellerinde III. yy'a tarihlenen örneklerle daha yakın görünmektedir.⁸⁴ Buna göre Şanlıurfa Müzesi figürinlerini III. yy'a tarihlenmeyi uygun görüyoruz.

Sonuç

Makalemizin konusu olan Şanlıurfa Müzesi'nden uzanan symposiast tipindeki iki pişmiş toprak figürin öncelikle ikonografik olmak üzere teknik ve stil bakımından da incelenmiş, analogi yoluyla tarihlendirilmiş ve her ne kadar buluntu yeri bilinmese de öneri sunulmaya çalışılmıştır. Aynı tipteki Zeugma figürinleri ile olan çarpıcı benzerliği aralarında bir atölye birliği olduğuna işaret ettiği gibi yakın tarihten olduklarını da göstermektedir. Yaptığımız karşılaştırmalar sonucu figürinlerin Yunan örneklerinden bilinmeyen bir ikonografiye ve buna bağlı olarak ölü kültü ile ilgili bir anlama sahip oldukları anlaşılmıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı

“Şanlıurfa Müzesi'nden İki Adet Pişmiş Toprak Uzanan Figürinin İkonografik İncelemesi” başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Ağtürk, T. Ş.-Arlan, N. 2015, *A Terracotta Treasure at Assos*, İstanbul.
- Allen, H. L. 1974, “Excavations at Morgantina (Serra Orlando), 1970-1972: Preliminary Report XI”, *AJA*, 78-74, 361-383.
- Amann, P. 2016, “Banquet and Grave”. The Material Basis, Aims and First Results of a Recent Research Project”, *Dining and death: interdisciplinary perspectives on the 'funerary banquet' in ancient art, burial and belief*”, Leuven, Peeters.
- Baughan, E. P., 2011, “Sculpted Symposiasts of Ionia”, *AJA*, 115-1, 19-53.
- Bell, M. 1981, *Morgantina Studies Volume I. The Terracottas*, Princeton.
- Bencze, A. 2010, “Symposia Tarentina. The artistic sources of the first Tarentine banqueter terracottas”, *BABesch*, 85, 25-41.
- Burr, D. 1934, *Terra-cottas from Myrina in the Museum of Fine Arts*, Boston, Vienna.

⁸⁰ Tanrıverdi 2020, 266.

⁸¹ Tanrıverdi 2020, 266.

⁸² Gingras-Aylward 2013, 202.

⁸³ Bu konuda bkz. Önal 2013, 89.

⁸⁴ Bkz. Yaman 2013, 157, no 201, res. 205, 252-253 Mzk 28, res. 262 (bu örnek I. yy'dan III. yy. ortalarına dek geniş bir aralığa tarihlenmiştir), 259 Mzk 28, res. 293.

- Carpenter, T. H. 2007, *Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji*, İstanbul.
- Çekilmez, M. 2015, *Tire Müzesi Hellenistik ve Roma İmparatorluk Dönemi Mezar Stelleri*, İzmir.
- Dentzer, J. M. 1982, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.*, Rome.
- Dieudonne-Glad, N. vd. 2013, *Zeugma V Les objets*, Lyon.
- Draycott C. M. 2016, "Drinking to Death: the Totenmail, Drinking Culture and Funerary Representation in Late Archaic and Achaemenid Western Anatolia" C.M. Draycott-M. Stamatopoulou (eds.), *Dining and death: interdisciplinary perspectives on the 'funerary banquet' in ancient art, burial and belief*, Leuven, Peeters.
- Doğan-Gürbüz, E. 2019, "Pişmiş Torak Figürinler ve Anıtsal Heykeller: Bağımsız mı Takipçi mi?", *CEDRUS*, VII, 299-331.
- Dunbabin, K. M. D. 2003, *The Roman banquet. Images of conviviality*, Cambridge.
- Dunbabin K. M. D. 2008, "Domestic Dionysus ? Telete in mosaics from Zeugma and the Late Roman Near East", *JRA*, 21/1, 193-224.
- Fıratlı, N. 1965, "İstanbul'un Yunan ve Roma Mezar Stelleri", *Belleten*, XXIX /114, 263-328.
- Gingras, J.-Aylward, W. 2013, "Terracotta Figurines", *Excavations at Zeugma: Conducted by Oxford Archaeology*, Los Altos, California.
- Grandjouan, C. 1961, *The Athenian Agora: Terracottas and Plastic Lamps of the Roman Period*, Princeton, New Jersey.
- Hasselin Rous, I. 2015, "Yunan ve Roma Dönemleri Pişmiş Toprak Figürinleri", M. V. Lesvigne – J.L. Maeso (eds.), *Antik Anadolu'nun Tanıkları: Muharrem Kayhan Koleksiyonu*, İzmir, 72-81.
- Higgins, R.A. 1969, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities British Museum (Text-Plates)*, London.
- Ingen, W.v. 1939, *Figurines from Seleucia on the Tigris. Discovered by the expeditions conducted by the University of Michigan with the cooperation of the Toledo Museum of art and the Cleveland Museum of Art, 1927-1932*, Ann Arbor.
- Kingsley B.M. 1979, "The Reclining Heroes of Taras and Their Cult", *CalifStCIAnt*, 12, 201-220.
- Klengel Brandt, H-Cholidis, N. 2006, *Die Terrakotten von Babylon im Vorderasiatischen Museum in Berlin / Teil 1 . Die anthropomorphen Figuren*, Saarwellingen.
- Langin Hooper S. M. 2007, "Social Networks and Cross-Cultural Interaction: A New Interpretation of the Female Terracotta Figurines of Hellenistic Babylon", *OJA*, 26-2, 145-146.
- Langin Hooper S. M. 2014, "Terracotta Figurines and Social Identities in Hellenistic Babylonia" B.A. Brown- M.H. Feldman (eds.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*, Boston; Berlin, 451-479.
- Langin-Hooper S. M. 2016, "Seleucid-Parthian Figurines from Babylon in the Nippur Collection: Implications og Misattribution and Re-evaluating the Corpus", *IRAQ*, 78, 49-77.

- Lebe, F. 2013, *İDÇ Nekropolü'nde 2009-2011 Yılları Arasında Mezar Dışından Gelen Figürinler*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir.
- Legrain, L. 1930, *Terracottas from Nippur*, Philadelphia.
- Menegazzi, R. 2019, "A Look from the Outside: Mediterranean Influences on the Terracotta Figurines from Seleucia on the Tigris", G. Papantoniou- D. Michaelides- M. Dikomitou Eliadou (eds.), *Hellenistic and Roman Terracottas*, Leiden; Boston, 395-401.
- Merker, G. S. 2000, *Corinth XVIII-4: The Sanctuary of Demeter and Kore: Terracotta Figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman Periods*, Princeton.
- Milleker, E. J. 2000, *The Year One: Art of the Ancient World East and West*, New York.
- Muller, A. 2000, "Artisans, techniques de production et diffusion. Le cas de la coroplastie", F. Blondé - A. Muller (eds.), *L'artisanat en Grèce ancienne: les productions, les diffusions*; Actes du colloque de Lyon (10-11 décembre 1998), 91-106.
- Newhall Stillwell, A.1952, *Newhall Stillwell, Corinth XV-2: The Potters' Quarter: The Terracottas*, Princeton/New Jersey.
- Nicholls, R. V. 1995, "The Stele-Goddess Workshop: Terracottas from Well U 13:1 in the Athenian Agora", *Hesperia*, 64, 405-492.
- Önal, M. 2012, "Fouilles du Musée de Gaziantep dans la Maison de Poséidon (ou Maison 1) et la Maison de l'Euphrate (ou Maisons 2 et 3). Années 1999-2000", R. Ergeç- C. Abadie-Reynal (eds.), *Zeugma I - Foilles de L'Habitat 1 la Mosaïque de Pasiphae, Varia Anatolica*, XXVI, 65-182.
- Önal, M. 2013, *Poseidon-Euphrates Evleri: Belkıs / Zeugma*, İstanbul.
- Özcan, F. 2012, "Grek ve Roma Dünyasında Gül", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16, 1-29.
- Perdrizet, P. 1900, "Inscriptions de Philippes: Les Rosalies", *BCH*, 24, 1900, 299-323.
- Polat, G. 1998, *Anadolu Akhaemenid Dönemi Plastik Eserleri*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Ana Bilim Dalı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İzmir.
- Riggs, C. 2005, *The Beautiful Burial in Roman Egypt. Art, Identity and Funerary Religion*, Oxford, New York.
- Roberts, J. 2007, *Oxford Dictionary of the Classical World*, Oxford, New York.
- Robinson, D. M. 1952, *Robinson, Excavations at Olynthus XIV. Terracottas, Lamps, and Coins Found in 1934 and 1938*, Baltimore.
- Şahin, M., 2012, "Bursa İli Yüzey Araştırması-2011-Mudanya-Harmancık", *AST*, 30/1, 101-114.
- Tanrıverdi, İ. 2020, "Religious Festivals and Traditions: An Assessment of Terracotta Figurines in Domestic Contexts", *Zeugma. Between Two Worlds: The Houses and Tombs of Zeugma from Life to Eternity*, İstanbul, 266-275.
- Thompson, D. L, 1982, *Mummy Portraits in the J. Paul Getty Museum*, Malibu.
- Topper, K. 2012, *The Imagery of the Athenian Symposium*, New York.
- Uysal, T-Bulgan, F. 2016, *The Gaziantep Zeugma Mosaic Museum / Mozaik Müzesi*, İstanbul.

Walter-Karydi, E. 1985, "Genelaos", *AM*, 100, 91-104.

Wetsh-Hansen, S. M. 2011, "Cultural Interaction and the Emergence of Hybrids in the Material Culture of Hellenistic Mesopotamia: An Interpretation of Terracota Figurines, Ceramic Ware and Seal Impressions", *From Pella to Gandhara Hybridisation and Identity in the Art and Architecture of the Hellenistic East*, Oxford, 103-116.

Yaman, H. 2013, *Zeugma Mezar Stelleri*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

Yaman, H. 2019, "Death in Zeugma: A Survey of the Tombs", *Anadolu / Anatolia*, 45, 125-168.



Res. 1: Figürin 1 (Fotoğraf: C. Pişkin-Ayvazoğlu)



Res. 2: Figürin 2 (Fotoğraf: C. Pişkin-Ayvazoğlu)



Res. 3: Zeugma'dan uzanan symposiast figürini (Tanrıverdi 2020, Fig. 2-a)



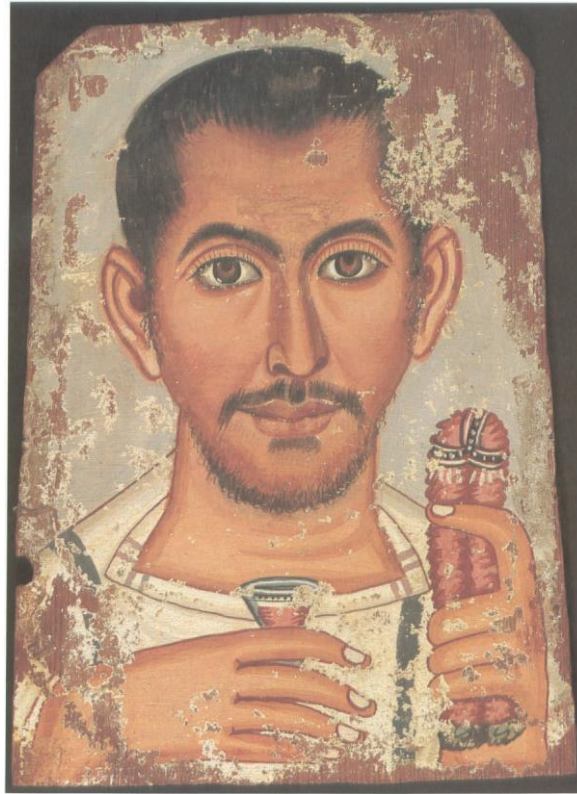
Res. 4: Zeugma'dan uzanan symposiast figürini (Dieudonne-Glad vd. 2013, 179 no. 990)



Res. 5: Zeugma'dan uzanan symposiast figürini (Dieudonne-Glad vd. 2013, 180 no. 990)



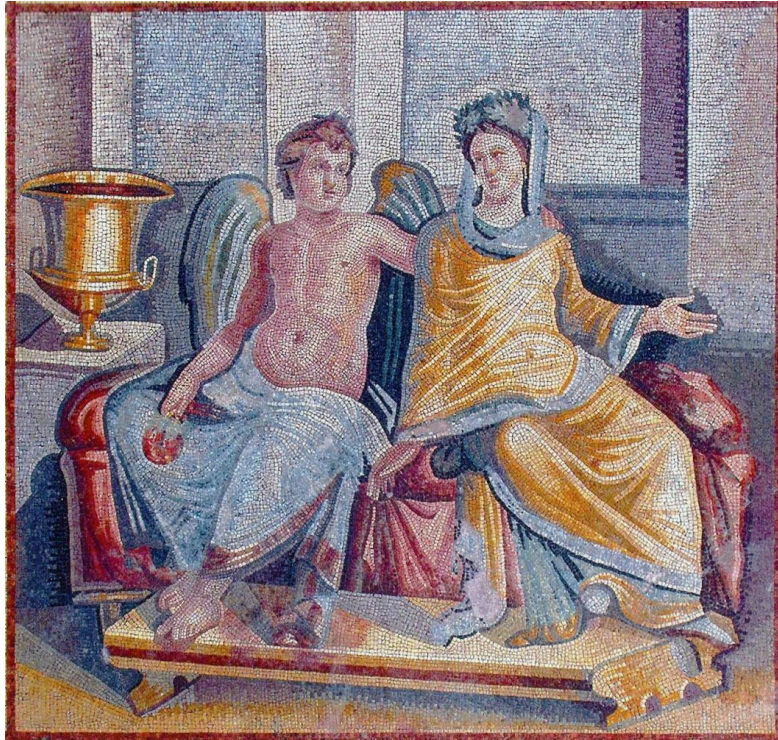
Res. 5: Thompson 1982, 22, fig 38



Res. 6: Thompson 1982, 56.



Res. 6: Yaman 2013, res. 171



Res. 7: Eros ve Telete Mozaïği (Önal 2013, 37)

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 155-167
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1122883



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 10. 06. 2022
Kabul Tarihi/ Accepted: 24. 06. 2022

ROMA SİYASETİNDE ASKERİ GÜÇ: AELIUS SEIANUS

MILITARY POWER IN ROMAN POLITICS: AELIUS SEIANUS

Kevser TAŞDÖNER*

Öz

İS 14 yılında Roma'nın ikinci imparatoru olarak yönetime geçen Tiberius Claudius Nero, Caesar Augustus'tan güçlü ve sistemli bir yönetimi devraldı. Tiberius, üvey babasının yönetiminde dâhil zaman zaman Roma siyasetinden uzaklaşarak inzivaya çekilmesini kendi imparatorluğu döneminde de devam etti. Zira Tiberius'un inzivaya çekildiği bu zamanlarda, *Praetor Praefectus* olan Aelius Seianus güçlenerek, önemli derecede nüfuz sahibi oldu. Seinaus için etkili bir nüfuz ise, Tiberius'tan sonra tahta çıkacak kimsenin olmaması durumunda, kendisinin Roma tahtına açılan kapının anahtarıydı. Onun bu konuda uygulayacağı taktik çok netti. Mevcut varisleri ortadan kaldırmak. Zira bu konuda karşısına çıkabilecek herkesi, ya da kendi prestijini sarsabilecek kişileri ağır yargılamalar, komplolar ve cezalarla bertaraf etmeyi başarabildi.

Praetor Praefectus taburlarını tek bir kalıcı kampta toplayarak Roma'daki asayiş gücünü büyük ölçüde güçlendiren Aelius Seianus, askerler üzerinde daha iyi bir disiplin kurulması konusunda çalışmalar yaptı. Fakat aynı zamanda *Praetor Praefectus*larının kampını, siyasi tutuklular için kullandı. Aelius Seianus, söz konusu siyasi ve askeri gücü ile maiestas yasası kapsamında çok sayıda kişiyi suçlamalarda bulunarak yargılanmalarına sebep oldu. Hesabında olmayan son yargılaması ise, kendisine karşı açılan maiestas suçlamasıydı.

Oldukça başarılı komutanlar yetiştiren, askerliği ve savaşırken ölmeyi en büyük erdem olarak gören Roma Cumhuriyet yönetimi liderlerinden eser kalmamıştı. Büyüyen, güçlenen Roma İmparatorluğu artık saray entrikalarının yaşandığı, makam için insan katledildiği bir dönemi

* Doç. Dr. Adıyaman Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Eskiçağ Tarihi Ana Bilim Dalı.
Adıyaman/Türkiye E-posta: ktasdoner@gmail.com ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-4077-5444>

yaşıyordu. Bu konuda ilk bayrağı tutan Aelius Seianus oldu. Bu makalede amacımız, Aelius Seianus'un güçlenişini, yaptırımlarını Praetor Praefectus görevi kapsamında değerlendirmektir.

Anahtar Kelimeler: Roma, Augustus, Tiberius Claudius Nero, Aelius Seianus, Praetor Praefectus.

Abstract

Tiberius Claudius Nero, who came to power as the second emperor of Rome in AD 14, took over a strong and systematic administration from Caesar Augustus. Tiberius continued his seclusion from Roman politics from time to time, including under the rule of his stepfather, during his own empire. Because during these times when Tiberius was in seclusion, Aelius Seianus, who was the Praetor praefectus, gained strength and gained considerable influence. An effective influence for Seianus was the key to the Roman throne in the absence of anyone to ascend the throne after Tiberius. His tactic in this regard was very clear. Eliminate existing heirs. Because he was able to eliminate anyone who might come against him in this matter, or anyone who could undermine his own prestige, with heavy trials, conspiracies and punishments.

Aelius Seianus, who greatly strengthened the public order in Rome by gathering the Praetor Praefectus battalions in a single permanent camp, worked on establishing a better discipline on the soldiers. But he also used the Praetor Praefectus' camp for political prisoners. With his political and military power, Aelius Seianus brought charges against many people under the law of maiestas and caused them to be tried. His last trial, which was not in his account, was the maiestas accusation against him.

There was no trace of the leaders of the Roman Republic administration, who trained highly successful commanders and regarded military service and dying while fighting as the greatest virtue. The growing and strengthening Roman Empire was now living through a period when palace intrigues were experienced and people were slaughtered for office. Aelius Seianus was the first to hold the flag in this regard. In this article, our aim is to evaluate the empowerment and sanctions of Aelius Seianus within the scope of the Praetor Praefectus.

Keywords: Roman, Augustus, Tiberius Claudius Nero, Aelius Seianus, Praetor Praefectus.

Giriş

İS 14 yılında Roma imparatoru olarak tahta çıkan Tiberius Caludius Nero, kendisini evlat edinen babası Roma'nın ilk imparatoru Augustus'un açtığı tek adamlı yönetim şeklini farklı bir boyuta taşıyarak, tek adamın zalimliği denilebilecek bir iktidar örneği sergiledi. Roma siyasetinin buhranından dolayı sürekli inzivaya çekilmesi yeni imparatora alışa gelmiş bir durumdu. Tiberius'un çok sık olarak inzivaya çekilmesi çoğu Roma bürokratu tarafından tahtı her an bırakabilecek gibi algılanmış olmalıdır. Şüphesiz her ne sebeple olursa olsun kendisinden sonra Roma'nın tahtına kimin çıkacağı netlik kazanmamıştı. İmparatorun merkezden uzakta dinlendiği inziva günlerinde, Roma siyaseti hızlı ve sert bir şekilde akmaya devam ediyordu. Bu süreçte imparatorun yokluğunun en önemli tesiri Praetor Praefectus'u Aelius Seianus'un sağlam bir nüfuz oluşturmasıydı.

Aelius Seinaus, yaklaşık olarak İÖ 20 yılında Etruria'da¹ Atlı sınıfı bir ailenin üyesi olarak, Roma'da yoğun siyasi, sosyal ve ekonomik değişimlerin yaşandığı bir zamanda dünyaya geldi. Seianus'un erken yaşamı hakkında çok az şey biliniyor. Kendisi, şanlı ve prestijli bir mirasa sahip olmakla övünse de, Senato'ya hâkim olan büyük soylu ailelerin

¹ Plinius eserinde Seianus'un doğduğu kentten şöyle söz etmiştir: *Volsinii veya Vulsinii halkı, şimdi Bolsena olarak adlandırılıyor. Bu, Etrüsk konfederasyonunun on iki şehrinin en eski ve en güçlülerinden biriydi. Romalılar tarafından boyunduruk altına alınmaları üzerine Etrüsk şehri yıkıldı ve sakinleri daha az savunulabilir bir alana yerleşmeye zorlandı. Yeni şehir, Tiberius'un değersiz favorisi Sejanus'un doğum yeri idi. Antik kente ait kalıntılar yok denecek kadar azdır.* Pliny, *Natural History*. 3.8.55.

arasında yer alabilecek bir mirasa sahip değildi. Roma siyasetinde daha aktif olmak isteyen hatta Senato üyeliği arzulayan ailenin öncelikle ordu ve magistratus görevleri alarak yükselmesi gerekiyordu ancak Seianus'un aile isminin duyulması, büyükbabasının Augustus'un danışmanı olan Gaius Maecenas'ın baldızı Terentia ile evlenmesi ile başladı. Babası Lucius Seius Strabo da ünlü bir aileyle evlendi. Seianus'un kariyeri hakkında bilinen ise, Augustus'un torunu ve varisi Gaius'a İÖ 1 yılında Danube Eyaleti'ne ve ardından Doğu'ya yaptığı ziyaretinde² legatus olarak eşlik ettiğidir. Seianus'un bundan hemen önce *toga virilis*'i giymiş ve böylece erkeklığe girmiş olması muhtemeldir. Bu görevlere gittiğinde tahminen 15-17 yaşlarında ya da birkaç yaş daha büyük olabilir.³ Ancak İS 14'de Tiberius imparator olduğunda Seianus'un konumu neredeyse bir gecede, muhtemelen babasının sayesinde, değişti. Strabo, Augustus'un son dönemlerinde, Tiberius'un yönetiminin ilk yıllarında Praetor Praefectusluğu görevine atandı ve babası ile beraber Seianus, Praetor Praefectusluğu komutanlığı görevini, Strabo'nun Mısır valisi olduğunda, İS 14-16 yılları arasında paylaştı.⁴ Seianus, İS 16/17 yıllarında tek başına Praetor Praefectus atayan Tiberius'un hızla takdirini ve kişisel dostluğunu kazanmıştı. İS 21 ve 23 tarihleri arasında, ona, Praetor Praefectus birliklerini Roma kentinin kapılarından birisinin yakınlarındaki daimi askeri barakalarda toplamak için izin verildiği zaman, siyasi nüfuzu olağanüstü ölçüde arttı.⁵

Praetor Praefectusları (Praefectus Pratorio), İÖ 27 yılında İmparator Augustus tarafından, imparator ve imparatorluk ailesinin üyelerinin korunmasından sorumlu özel bir birim olarak kuruldu. Augustus, bu birlik ile imparatorun gücünü genel olarak muhafaza edilmesini amaçlamasına rağmen, cumhuriyetçi dokuyu korumaya dikkat etti ve sadece dokuz cohortun oluşturulmasına izin verdi.⁶ Her birinde 1000 asker bulunan 9 cohortis'ten oluşan bu alayın başında *Praefectus Praetorio* adında iki kişi bulunuyordu.⁷ Muhafızların siyasi rolü, askeri önemlerinden çok daha büyüktü ve yerel askere alma yoluyla güçlü bir şekilde taşralılaştıran lejyonların aksine, muhafızlar neredeyse yalnızca İtalyanlardan toplandı. Seçkin bir birlik olarak görülen muhafızlar, maaş ve terhis ikramiyelerinin yanı sıra cömert bağışlar da aldılar. Sadece 16 yıl hizmet süreleri olan askerlerden oluşan bu birlikler, lejyonerlerden her zaman çok daha üstün konumdaydılar.⁸

Seianus, Praetor Praefectuslarını tek olarak komutasını aldığı zaman, sonraki birkaç yıl içinde bazı değişiklikler yapmaya başladı. İlk olarak, Augustus döneminde olduğu gibi İtalya'ya yayılmak yerine dokuz cohortisi Roma'ya getirdi ve sayıları 9000'den 12000 ne çıkardı. Güçlü olan bu yoğun kuvvet, artık askeri bir güç olduğu kadar siyasi bir güç haline de geldi. İS 23'te Seianus, şehrin eteklerinde yaklaşık 1400 x 1200 fit ölçülerinde Castra Praetoria'yı inşa ettirdi.⁹

Seianus'un Yükselişi

Tiberius imparator olduğu zaman oğlu Drusus ve evlat edindiği yeğeni Germanicus'a önemli askeri görevler vermişti. Drusus Pannonia, Germanicus da Ren Bölgesine gönderildi¹⁰. Her ikisi de görev yerlerinde başarılı oldular. Ancak Germanicus çok daha hırslıydı. Askeri

² Shotter 2004, 23-24; Gaius, proconsul yetkisi ile İÖ 1 yılında Armenia'ya gönderildi. Dio, LV. 10; Gaius bu görevinden önce Doğu'da Arabica görevini henüz yeni tamamlamıştı ve o tarihte Syria'da bulunuyordu. Romer 1979, 208.

³ Freeman 1955, 15.

⁴ Bowman 2008, 681.

⁵ Dio. LVII.19.

⁶ Suetonius, *Augustus*. XLIX.

⁷ Webster 1969, 45.

⁸ Gilliver 2007, 190.

⁹ Ermatinger 2018, 231.

¹⁰ Shotter 2004, 23-24.

başarıları ve durmak bilmeyen ilerleme isteğine rağmen imparator, Germanicus'u kendisi ile birlikte Roma'nın idari işlerinde yer almasını istedi. İS 18 yılında Tiberius ile birlikte consullüğü paylaştı¹¹. Ancak beklenmedik bir zamanda İS 19 yılında Germanicus, Antiokheia'da öldü. Genç Germanicus'un ölüm nedeni kesin bir sonuca ulaşılmamış olmasına rağmen kendisinin zehirlenerek öldürüldüğü konusunda iddialar ortaya atıldı¹². Sonuç olarak Germanicus'un ölümü sadece başarılı bir Roma askerinin ölümü anlamına gelmiyordu. Aynı zamanda geleceğin imparator adayının ölümüydü. Tiberius kendi oğlu Drusus'a Germanicus'a güvendiği ya da inandığı kadar itimat etmiyordu. Antik kaynakların aktardığı bilgilere göre ise bu itimatsızlık başıboş, ahlaksızca yaşam sürmesi ve alkole düşkünlüğü gibi özelliklerinden kaynaklanıyordu.¹³ Zira Germanicus'un ölümü, o tarihe kadar devlet idaresinde, Germanicus'un yanında ikinci dereceden bir rol oynayan Drusus'a *princeps*'liğin yolunu açtı. Drusus, İS 15 ve yeniden İS 21'de Tiberius ile birlikte *consul*'luk görevini üstlendi ve ertesi yıl İS 22'de *tribunicia potestas* yetkisini aldı. Dahası, İS 9'da karısı Livilla (Germanicus'un kız kardeşi) ikiz evlatlar doğurmuş olduğu için sadece kendisinin veraset yoluyla iktidarını değil, onun soyundan gelenlerin de verasetini güvenceye almış oldu.¹⁴

Yeni imparator adayı Drusus'un imparatorluk yolundaki yolculuğu kısa sürdü. İS 23 yılında beklenmedik bir şekilde öldü. Drusus'un ölümü Roma'daki dengelerin tekrar değişmesine fırsat doğurduğu gibi söz konusu değişimin asıl aktörlerinin ortaya çıkması ise tam sekiz yıl sonra gerçekleşti.

Drusus'un zehirlenerek ölümü aslında bazı şüpheleri doğurmuştu. Drusus'un ölümünün, Seianus ile Drusus'un dul eşi Livilla arasındaki duygusal ilişkinin ortak fikri olduğu tahmin edildi.¹⁵ Ancak Tiberius'un böyle bir kuşkusuna yer yoktu. İmparator'un ifadesiyle Seianus, *Socius Laborum* (işimdeki ortağım)du.¹⁶ Tiberius, öz oğlu olan Drusus'un küçük çocuğu çok genç olduğu için (ikiz çocuklardan diğeri ölmüştü) Germanicus'un ve henüz hayatta olan anneleri Agrippina'nın Nero ve Drusus ismindeki oğullarını evlat edinmeye karar verdi. Tiberius'un bu kararlarından vazgeçmesi ise Seianus'u yeni entrikaları sayesinde olmuştu. Sürekli olarak Germanicus'un oğulları konusunda Tiberius'u kışkırtan Seianus, bir yandan sevgilisi Livilla ile evlenme planları yapıyordu. Ancak Seianus'un bu planı tutmamıştı. Tiberius, Seianus'un Livilla ile evlenmesi için yapılan talebi reddetmişti.¹⁷ Seianus'un böyle bir evlilik için açıkça iki nedeni vardı. Birinci, bu evlilik onu imparator ailesine dâhil ederdi ve böylece Tiberius'un torunu üzerinde yarı-ebeveyn kontrolü sağlardı. İkincisi, Livilla için yeni bir evlilik, Agrippina'nın savunmasızlık ve korunma isteğinin artmasını bundan dolayı da endişelenmesini sağlardı. Tiberius elbette bu evlilik sıradan bir evlilik olmayacağını anlamıştı. Direkt evliliği yasaklamasa da, hoş karşılamadığını açıkça belirtti.¹⁸ Zira Seianus, hanedanın sadık bir destekçisiydi fakat bu durum ona Cumhuriyet'in soyluluk unvanı ile terfi ettirilmesi için yeterli bir konum sağlamıyordu. Tiberius'un düşüncesine göre Seianus, kendisini Agrippina'nın çocuklarının tahttaki iddialarına karşı korumak için gerekli olan yeterli siyasi etkiye sahip değildi ve aynı zamanda diğer potansiyel

¹¹ Tacitus, II. 53.

¹² Shoteer 2004, 43.

¹³ Suetonius, *Tiberius*. LII.

¹⁴ Tacitus, *Annales*. III. 31.

¹⁵ Dio. LVII. 22.

¹⁶ Tacitus, *Annales*. IV. 2.

¹⁷ İS tahminen 20 yılında Seianus, kızı Iunilla'yı Claudius'un oğlu Claudius Drusus ile nişanlayarak imparatorluk ailesiyle olan bağımlı güçlendirmeyi çalışmıştır. Kızı dört yaşında olduğu gibi damat adayı bilinmez bir sebeple boğularak ölmüş. Evlilik doğal olarak gerçekleşmedi. Tacitus, *Annales*. III. 29.

¹⁸ Shoter 2004, 51; Sejanus sadece Drusus'un karısı aracılığıyla değil, hemen hemen bütün seçkin erkeklerin eşleriyle gayri meşru münasebetler kurdu. Böylelikle kocalarının ne söylediğini ve ne yaptığını eşlerinden öğrendi. Dio, LVIII. 3.

bir halefin resmi olarak tanınması, Agrippina'nın çocuklarıyla yüz yüze kalarak onlara karşı kendi hareket özgürlüğünü arttırabilirdi. Diğer taraftan Seianus'a göre imparatorluk tahtının adayları olarak Agrippina'nın ortadan kaldırılması, onun hanedan hırsının başarısı için çok önemliydi.

Tiberius'un Capreae'de uzakta olması, Seianus'un Agrippina'ya karşı planlarını hızlandırmak için daha özgür bir ortam sağladı. Özellikle Agrippina'nın en büyük oğlu Nero'yu taciz ve yıldırma politikası uygularken, kardeşi Drusus ile arasındaki kıskançlığı besledi. Agrippina'nın gözünde kiminle dost kiminle düşman olduğu konusunda belirsizlik oluşturmak amacıyla, Drusus ile arkadaş gibi görünmeye devam etti. Aynı zamanda onun, Nero'yu gözetlemesini sağlayarak hem bilgi hem de farklı bir güven duygusu kazanmaya çalıştı.

Seianus'un artan siyasi nüfuzu ile birlikte, kendisinin iktidara geçmesini güvenceye almak için komplo tertip etti. Tiberius'un, Seianus'un eşinden boşanmasından sonra İS 25 yılında Livilla ile evlenmesine izin verilmesi talebini reddetmesine rağmen, Seianus devlete ihanet yasasını muhtemel düşmanlarını saf dışı bırakmak için ustalıkla kullandı ve Tiberius'un aklına Germanicus'un dul eşi Agrippina'dan onun çocuklarından ve dostlarından korkması gerektiği düşüncesini yerleştirdi. Bu kişiler Seianus'un kurbanları olmasına rağmen, onların ne kadar masum olduğu da belli değildir. Agrippina, orduda sevilen birisi olduğu için, Agrippina'nın Tiberius'a karşı öfkesi ve düşmanlığı muhtemelen tehlikeliydi. Fakat Agrippina'nın Tiberius'a karşı gerçekten komplo tertip edip etmediği belirsizliğini korumaktadır. Seianus'un iktidara giden yolu, Tiberius'u Roma'dan ayrılmaya (İS 26) ve Capreae Adasına çekilmeye ikna ettiği zaman daha da açık hale geldi. İmparatorun Seianus'a olan inancı, yolculuğu sırasında Sperlonga'da, kendisinin hayatını kurtarması ile güçlendi.¹⁹ İmparator ve emrindekiler, Campania'ya doğru güneye doğru ilerlerken, Roma'nın yaklaşık 75 mil güneyinde, Terracina'nın aşağısında yer alan sahildeki Sperlonga'da büyük ve izole imparatorluk villasında mola vermişlerdi. Villaya adını veren muhteşem bir şekilde döşenmiş deniz kenarındaki mağarada ziyafet esnasında, ani bir kaya düşmesi misafirleri ve hizmetçileri ezip yaralanmalarına ve hatta bazılarının ölümüne sebep olmuştu. Seianus refleksiyle imparatora kendi bedeni ile siper olarak Tiberius'un hayatını kurtardı. Bu olaya şahit olan askerlerin Seianus'a hayranlıkları artarken, Tiberius'un inancı ve güveni sağlamlaşmıştı.²⁰

Tiberius'un Roma'dan ayrılmasının nedenleri olasılıkla karışıkta. Altmış yedi yaşında olan imparator, resmi görevlerin sorumluluklarından yorulmuştu. Öz oğlu Drusus'un ölümü nedeniyle oldukça üzgündü. Annesi Livia ile sorunlar yaşamaktaydı. Tiberius Roma'dan uzakta daha güvende olacağını düşünmüş bile olabilir. Devlet işlerine hala katılmasına rağmen, bu işlerden çekilmesinin ciddi yasal etkileri vardı. Senato için meseleleri imparatorun huzurunda tartışmak gerekli bir durumdu. Öte yandan, Senato, imparatorun görüşlerini resmi yazışmalarla öğrenmek için uğraşmak ve Senato'nun yasal olarak efendisi (dominus) değil, *princeps*'i olan imparatorlarının yanıtlarını beklemek zorundaydı.

Seianus'un politik nüfuzu, yalnızca Tiberius'un Capreae Adasına çekilmesi nedeniyle değil, aynı zamanda seksen altı yaşındaki ana imparatoriçe Livia'nın (ölümünün ardından Julia Augusta unvanıyla tanrısız ilan edildi) İS 29 yılında ölümüyle de arttı. Livia, kocası Augustus'a erken dönemlerde çok büyük destek vermişti ve son dönemde imparatorluk konutunda sınırlandırmalar getirmişti. Buna ilaveten Agrippina'nın arkadaşı ya da destekleyicisi olmamasına rağmen ana imparatoriçenin Roma'daki varlığı, Seianus üzerinde kısıtlayıcı oluyordu. Livia'nın ölümünden hemen sonra, Nero ve Drusus, Seianus'un akrabası ve İS 30 yılında *consul ordinarius*'u olan Lucius Cassius Longinus tarafından imparatora

¹⁹ Suetonius, *Tiberius*. XXXIX; Wiedemann 2008, 214, 277.

²⁰ Tacitus, *Annales*, IV. 59; Champlin 2012, 363-364.

karşı komplo tertiplemekle suçlandı. Nero ve Drusus tarafından Tiberius'un iktidarına ve Gemellus'un veraset yoluyla iktidara gelmesine dönük bir tehdit yöneltildiği doğrudur. Senato onları sürgüne yolladı. İS 30'da Seianus, Tiberius'u, Agrippina'nın diğer oğlu Drusus'u hemen hapsedilmesi konusunda Roma'ya gönderilmesi için ikna etti. Böylelikle Tiberius'un yerine geçmesi olası halefleri saf dışı bırakan Seianus, daha cüretkâr eylemlere girişti. Vellius Paterculus eserinde Tiberius'tan sonra Seianus'un tahta çıkmasının zor olmadığını şöyle ifade etmiştir: *Seianus'un erdemlerine saygı duyan halkın yargısı, Princepsin yargısıyla uzun süredir rekabet halindedir. Roma senatosu ve halkı için en meziyetli olanı en asil saymak hiç de yeni değildir. Üç yüz yıl önce, Birinci Pön Savaşı'ndan önce, eski adamlar, aileden olmayan bir adam olan Titus Coruncanius'u onurun zirvesine yükselttiler ve ona diğer onurların yanı sıra Pontifex Maximus makamını bahsettiler*.²¹ Tarihçi aslında net olarak senatonun ve halkın desteklediği bir kişinin imparator ailesinden olması aranmadan, meziyetlerinin ön planda tutulduğunu vurgular. Zira Seianus'un komutasındaki askeri güç de önemsenecek kadar kuvvetliydi. Bu gücü kendi lehinde aldığı kararlarla daha da arttırdı ve bazı eyaletlerin ordularının komutanlıklarına arkadaşlarının getirilmesini sağladı. Israrlı tavrı ile İmparator Tiberius'tan imparatorluk ailesinin bir üyesiyle (olasılıkla Livilla) evlenmek için izin aldı. İS 31 yılı için Tiberius'la birlikte *consul* olarak aday gösterildi. Artık Seianus, açıkça imparatorun halefi olmak üzereydi. Fakat Tiberius, kardeşi Drusus'un dul eşi ve Germanicus'un annesi olan Antonia'dan, kendisini Seianus'un sadakatinden kuşku duyuracak bir mektup aldı. Seianus tarafından kendisine karşı çok tehlikeli bir komplo kurulduğunu, birçok Senato üyesinin, çok sayıda azatlı adamın ona katıldığını ve komutası altındaki askerlerin bozulduğu konusunda uyardı. Josephus eserinde, Antonia'nın mektubu sayesinde Seianus'un amacını ulaşamadığını ifade eder. Antonia mektubu hizmetkârlarının en sadığı olan Pallas'a verdi ve onu Tiberius'a Caprere'ye gönderdi²². Seianus'un İmparator Tiberius'un vârisinin koruyucusu konumunda bulunması ve devam etmekte olan *princeps*'lik için başka hiçbir adayın olmaması yüzünden, Tiberius'un verasetteki kendi rolü ortadan kalkacaktı. Ayrıca Seianus'un, Tiberius'un kişisel güvenliğinden sorumlu olduğu hatırlatan Antonia, Agrippina ve onun çocukları ortadan kaldırıldığı takdirde, artık Seianus'un Tiberius'un hayatını korumakla daha fazla ilgilenmeyeceğine dikkat çekmiş olmalıdır. Şimdiye kadar İmparator Tiberius yavaş ve temkinli davranıyordu. Tiberius, Germanicus'un en küçük oğlu ve gelecekte İmparator Caligula olan Gaius'u, Capreae Adasına çağırdı. O zamana kadar Gaius'un (Caligula) ilgisizlik içinde Roma'da yaşamasına izin verilmişti. Hemen ardından, kuşkusuz Seianus'un yüzünden, Gaius'un kardeşi Nero'nun öldüğü öğrenildi.²³ İS 31 yılının Ocak ayında Seianus *consul*'luk görevine getirildiği zaman, büyük ihtimalle *imperium proconsulare* yetkisi aldı. Fakat Tiberius aynı yılın Mayıs ayında *consul*'luk görevinden çekildiği zaman, Seianus da aynı şekilde görevinden çekilmek zorunda kaldı. Seianus'un Tiberius'a karşı tertiplemediği komployu olgunlaştırdığı esnada ilk önce Tiberius saldırdı. O, *praetor praefectus*'u olarak Seianus'un yerine Sutorius Macro'yu²⁴ atadı ve kentin güvenliğinden sorumlu *vigiles* birliklerinin kendisine bağlılığını güvenceye aldı.

Seianus'un Düşüşü ve Yargılanması

Dio'nun aktardıklarından biliyoruz ki, Tiberius, Seianus için yaşamı boyunca tiyatroya bronz bir heykel diktirdi. Çok sayıda kişi tarafından onun sayısız büstleri yapıldı ve onuruna

²¹ Paterculus, *Historia Romana*, II. CXXVII.

²² Josephus 18.179.

²³ Suetonius'a göre, Nero önce Pontia Adasına sürgün edildi ve burada intihara zorlanmıştı. *Tiberius*, LIV.

²⁴ İS 31-38 yılları arasında Praetor Praefectus'luğu görevi yapan Macro, Seianus'ı aratmayacak kadar imparatorlar üzerinde etkili olmuştur.

hem halkın hem de senatonun önünde birçok methiye söylendi.²⁵ Ancak Seianus'un görkemli hayatı sona doğru gidiyordu.

Tiberius, oğlu Drusus'un ölümü hakkında aldığı habere çok kızıp acımasızlığının ölçüsünü daha da arttırdı. Oğlunun kötü alışkanlıkları yüzünden hastalanıp öldüğünü düşünüyordu. Ama oğlunun karısı Livilla ile Seianus tarafından zehirle öldürüldüğünü öğrendiği zaman suçlulara işkence edilmesi ve ölüm cezası verilmesi konusunda gözünü bile kırpmadı. Günlerce başka bir şey düşünmeden dikkatini tamamen bu konuya vermişti.²⁶ Suetonius eserinde Drusus'un ölüm sebebini öğrenen imparator için bu bilgileri aktarırken aynı zamanda, Seianus'un güçlenmesi konusunda farklı bir yorumda da bulunmuştur. Yazara göre Tiberius, Seianus'un hizmetleri ve hileleri sayesinde Germanicus'un çocuklarını tuzağa düşürmek ve kendi oğlu Drusus'tan olma torununun kendisinden sonra başa geçmesini sağlamak için, onun güçlenmesine göz yumdu.²⁷ Ancak müsaade ettiği söz konusu güçlenişin bedelini öğrenmek imparatora ağır gelmiş olmalı ki uzun süredir göstermediği sert hatta acımasız olarak tanımlanabilecek kararlarını tekrardan harekete geçirdi.

Tiberius imparator olarak direkt Seianus'u tutuklatmak yerine ona daha trajedik bir son hazırladı. İlk olarak kendisinden uzaklaştırmak için, görev veriyormuş gibi yaparak, onu görev arkadaşı olarak beşinci consüllüğünde yanına aldı. Bu görevi uzun bir aradan sonra Roma'dan uzak olsa da yeniden üstlenmişti. Sık sık "Benim Seianus'um" ifadesini tekrarladı ve aynısını senatoya ve halka hitaben yazdığı mektuplarda kullanarak yayınladı. Romalı bürokratlar imparatorun bu davranışlarını samimi bulmuşlar ve her ikisine de aynı şekilde bronz heykeller dikmişler, adlarını kayıtlara yazmışlar ve her ikisi için de tiyatrolara altın yaldızlı koltuklar getirmişlerdi.²⁸ Sonraki adımı, Seianus'a, imparatorun ailesine bağlayacak bir evlilik ve halk temsilciliği umuduyla aldatarak beklemediği bir anda utanmasına neden olacak ve acınacak duruma düşüren bir konuşma ile suçladı. Kendisi için askeri bir korumayla birlikte onların gözü önünde eşlik etmek üzere consüllerden birini yollamalarını rica etti. Buna da güvenmediği ve ayaklanma çıkmasından korktuğu için, Roma'da hala zindanda tuttuğu torunu Drusus'un salıverilmesini ve zorunluluk durumunda devlet yönetiminin ona verilmesini buyurdu. Her türlü olasılığı düşünen İmparator, gemileri bile hazırlamıştı ve lejyonlardan birinin yanına kaçmayı düşünüyordu. Bir şey olacak olursa, habercilerin geç kalmaması için uzaktan kaldırılmasını, buyurduğu işaretleri çok yüksek bir kayanın üzerinden sürekli olarak gözlüyordu.²⁹ Suetonius'un aktardığı bilgilerden açıkça anlaşılan Tiberius, Seianus'a karşı bir tertip hazırlarken dahi sıkı tedbirler almıştı. Olası bir isyandan ya da Seianus taraftarlarından karşı bir atak girişiminden fazlasıyla korkuyordu. Dio'da Suetonius'un aktardığı bilgiyi destekler ifadeler kullanmıştır. Dio'ya göre de, Seianus, tüm muhafızlarını tamamen kazanmıştı. Kısmen sağladığı faydalar, kısmen ilham verdiği umutlar ve kısmen de gözdağı ile senatörlerin beğenisini kazanmıştı. Ayrıca Tiberius'un tüm arkadaşlarını o kadar tamamen dost edinmişti ki, imparatorun söylediği ya da yaptığı her şeyi derhal ona bildirdiler, oysa hiç kimse Seianus'un ne yaptığını Tiberius'a bildirmemi. Tiberius aslında bir şekilde Seianus'a karşı olumsuz düşünceler içinde olduğunu belli etmişti. İmparator hastalığını bahane ederek inzivada olduğu Capreae Adası'ndan ayrılmak istemediğini iletmış ancak Seianus ona ziyarete gitmek istediği zaman onun isteğini reddetmişti. Çünkü kendisi bir şekilde Roma'ya gelmek durumunda kalabilirdi. Hissedilen

²⁵ Dio, LVII.21.

²⁶ Suetonius, *Tiberius*. LXII.

²⁷ Suetonius, *Tiberius*. LV.

²⁸ Dio, LVIII. 4.

²⁹ Suetonius, *Tiberius*. LXV.

gergin havanın yanı sıra, imparator, hastalığı konusunda o kadar inandırıcı bir tutum sergilemişti ki Roma her an imparatorun ölüm haberini bekler hale gelmişti.³⁰

Yaklaşık olarak İÖ 19- İS 31 yılları arasında yaşamış olan Capua'lı tarihçi Velleius Paterculus eserinde, Seianus'dan övgüyle söz etmesi, onun koyu bir taraftarı olduğu izlenimi vermektedir. Velleius'a göre Seianus, Tiberius iktidarının en mükemmel yardımcısıdır. Seianus'un ailesinden bahsederken onların, soylu, en ünlü ve eski ailelerden olduğunu, iki erkek kardeşinin consul seçildiğini yazar. Tarihçinin Seianus'u övdüğü sözleri de diğer antik edebi tarihçilerden oldukça farklıdır. Ona göre, görevlerini yerine getirirken sadakati ve yorgunluğa dayanma yeteneği ile dikkat çekici olan, vücudunun yapısı zihninin kuvvetine tekabül eden; hoş bir ciddiyet ve etkilenmemiş neşeli bir adam; iş sevinde oldukça rahat bir adam gibi görünmek; kendine hiçbir şey varsaymamak ve dolayısıyla her türlü onuru almak; kendini her zaman diğer insanların ona verdiği değerden daha aşağıda gören; görünüşte ve konuşmada sakin, ama akılda yorulmak bilmez bir şekilde uyanıktır.³¹

İS 18 Ekim 31 tarihinde Aelius Seianus, hiçbir durumdan şüphelenmemiş ve Senato'ya gitmişti. Zira şüphe duymamasının en destekli sebebi İmparator Tiberius'un yaklaşık olarak on yedi yıldan beri hiçbir senatörü idam cezası ile yargılamamış olmasıydı. Tiberius'un temsilcisi, *equites* sınıfından gelen diğer bir kamu görevlisi olan Sutorius Macro, Roma kentindeki *vigiles* birliklerinin *praefectus*'uydu. Sutorius Macro, Tiberius'tan iki mektup getirdi. Bu mektuplardan birisi, Seianus'un bulunduğu sırada Senato'da okundu. Bu mektup oldukça uzundu ve okunmaya başladıktan uzun bir süre sonra asıl noktaya geldi. Seianus hainlikle suçlanarak görevinden azledildi. Tiberius'un ikinci mektubuyla yetki verilen Sutorius Macro, Praetor Praefectuslarının komutasını aldı. Seianus, Tiberius'un *consul*'luk görevinde ortağı olarak kendisine *tribunicia potestas* gücünün verilmesini bekliyordu. Bunun yerine o, kendisini görevlerinden azledilmiş ve tutuklanmış olarak buldu. Seianus kendisinin kandırıldığını anlamıştı ama artık onun için her şey çok geçti.³² Senatodan alay edilerek dışarıya atılan eski consul bir yandan öfke ve intikam hırsında olan kalabalık tarafından dövülürken bir yandan da gözlerinin önünde bütün büstleri yıkılıp parçalandı. Aynı günün ilerleyen saatlerinde Senato onu mahkûm etmek için Concord'da toplandı ve idam kararı aldı. Alınan idam kararı bekletilmeden hemen icra edildi ve Seianus'un cansız bedeni hapisanenin dışındaki, Yas Merdivenleri anlamına gelen Gemonian merdivenlerinden aşağı atıldı. Burada halkın içindeki avam sınıfı tarafından üç gün boyunca istismara maruz kaldı ve ardından onu nehre attılar.³³ Senato tarafından *damnatio memoriae'nin* yayınlanmasının ardından, Seianus'un heykelleri yıkıldığı gibi, resimlerinin yer aldığı madeni paralardan, tüm kamu kayıtlarından silindi. 24 Ekim'de Seianus'un en büyük oğlu Strabon tutuklandı ve idam edildi. Boşandığı eşi Apicata, yaşananları öğrendikten sonra 26 Ekim'de Tiberius'a Drusus'un Livilla'nın suç ortaklığıyla zehirlendiğini iddia eden bir mektup gönderdikten sonra intihar etti. Suçlamalar, işkence altında zehri Drusus'a verdiklerini söyleyen Livilla'nın kölelerinin itiraflarıyla da desteklendi.³⁴

Tiberius, Seianus'un tertibi bastırıldıktan sonra da, kendisini hiç huzurlu ve güven içinde hissetmediği için, sonraki dokuz ay boyunca “luno” nun adını verdiği evinden dışarı adım atmadı.³⁵ Şüphesiz Seianus'un idamından sonra, Tiberius'un kuşkuları da bu doğrultuda arttı. Agrippina'dan ve neredeyse onun tüm çevresinden şüphe duymaya başlayan imparator için Seianus'un gerçek taraftarlarını tespit etmesi oldukça güçleşti.

³⁰ Dio. LVIII. 4.

³¹ Paterculus. *Historia Romana*, II. CXXXVII.

³² Wiedemann 2008, 216.

³³ Champlin 2012, 365.

³⁴ Suetonius, *Tiberius*. LXI.

³⁵ Suetonius, *Tiberius*. LXV.

Tiberius, İS 33 yılında hâlâ hapisanede tutuklu olan Seianus'un taraftarlarından yirmisinin öldürülmesini emretti. Tacitus, Tiberius'un bu yıllardaki iktidarını terör dönemi olarak betimlemektedir. Fakat ardından hayatta kalanlar için bir tür af ilan etti. İmparatorun gözdesi olan bir adamın dramatik biçimde yükselişi ve düşüşü, sonraki kuşakların hayal gücünü büyük ölçüde etkilemişti

Askerler ve isyancılar sokaklara döküldü ve fazlasıyla kan aktı. Artık Seianus sebebiyle arkadaşlarını ve akrabalarını kaybedenler intikam almaya hazırlanmakla kalmadı, aynı zamanda imparatorluk evlerine yapılan saldırı, Seianus'la ilişkisi olan herkesin tasfiye edileceği anlamına geliyordu. Siyasi düşüşünün bedeli ondan çok daha fazlaydı ve ne olup bittiğini bilemeyecek kadar küçük çocuklar, herhangi bir siyasi rol oynamayacak kadar küçük çocuklar vahşice öldürüldü. Düşüşünün haberi imparatorluğun dört bir yanında yankılandı ve imparatora sadakatlerini göstermek isteyen topluluklarda kutlandı. Özellikle Tiberius, Augustus'un vasiyet ederek askerlere bırakmış olduğu mirası iki katına çıkarttıktan sonra, Seianus'un yanında yer almadıkları için Praefectus alayı askerlerinin her birine bin sestertius verdi ve Seianus'un büstüne kendi sancakları arasında yer vermedikleri için ki sancaklar imparatora olan sadakatin en net göstergesiydi, Syria'da ki lejyonların askerlerine de bir takım armağanlar verdi.³⁶

İS 31 yılında Tiberius'un iyi planlanan ve etkili olan Seianus'un ortadan kaldırılması olayı sonuç olarak Roma'da büyük bir şok yarattı. Seianus'un düşüşü, Germanicus'un destekçisi olan çok sayıda kişinin, Genç Antonia'nın koruması altında siyaset sahnesinin merkezine geri dönmesine imkân verdi. Bunlardan bir emsal, Antonia'nın torunu Caligula'nın yönetimine ve sonrasında Antonia'nın oğlu Claudius'un yönetimine destek verdiler. Bu kişilerden biri, İS 34 yılında *consul ordinarius* olan ve ileride İmparator Claudius'un danışmanı olacak olan Lucius Vitellius'tu. Lucius Vitellius, aynı zamanda kısa bir süre Roma İmparatoru olan Aulus Vitellius Germanicus'un³⁷ da babasıydı.

Buna ilaveten, Tiberius'un Agrippina'ya olan düşmanlığında hiçbir değişiklik olmadı. Ne Agrippina ne de Drusus hapisaneden serbest bırakıldı ya da sürgün edilmeleri sona erdirildi. Her ikisi de İS 33 yılında öldü. Agrippina'nın kızları öldürülmeden zararsız hale getirebileceğini düşünen imparator, Drusilla'yı Lucius Cassius Longinus ile Germanicus'un en küçük kızı Iulia Livilla'yı güçlü ve sadık Marcus Vinicius ile evlendirdi. Lucius Cassius Longinus ve Marcus Vinicius İS 30 yılı *consulleri* olarak görev yaptılar. Zira Tiberius'un halefi Caligula kendisine karşı suikast girişiminde bulunacağını iddia ederek Lucius Cassius Longinus'u idam ettirdi.³⁸

Tarihçi Tacitus eserinde, Roma Senatosu'nda Seianus ve Livilla'ya yapılan ağır ithamlara Scipio, Silanus, Cassius gibi büyük adlar taşıyan kişilerin ön ayak olduğunu yazmıştır. Eğer Tacitus, bu kişilerin siyasi nüfuzlarının atalarının Cumhuriyetçi geçmişlerinden kaynaklandığını ima etmeyi istediye, bütün olay bundan ibaret değildi. Onların *domus Caesaris* ile olan bağları da aynı oranda önemliydi. Bu ve diğer kişiler, Tiberius'un Roma'da bulunmayışının sağladığı özgürlüğü, kendi muhaliflerini Seianus ile işbirliği içinde olmakla suçlamak için kullandılar. Bu durumdan zarar görenlerin bazıları kuşkusuz Seianus ile yakın ilişki içindeydi. Buna rağmen, Seianus'un amcası Quintus Iunius Blaesus'un resmi olarak mahkûm olmaması ve idam edilmemesi ilginçtir. Fakat Blaesus, Tiberius kendisiyle olan dostluğuna son verdikten sonra intihar etti. Yine de Blaesus'un iki oğlu İS 36'ya kadar hayatta kaldı. Sonraki birkaç yılda yapılan mahkemeler, imparatora karşı

³⁶ Suetonius, *Tiberius*. XLVIII; Hekster 2007, 339-358, 352.

³⁷ Suetonius, *Vitellius*. II, III.

³⁸ Suetonius, *Caligula*. LVII.

Seianus'un tertiplemediği iddia edilen komploya katılan kişileri mahkûm etmek için Tiberius'un yaptığı planın bir sonucu değildi.

Fakat Seianus'un tertiplemediği bu komplo, bazı siyasi figürlerin işine gelmişti. Seianus ile işbirliği yapma suçlaması, Senato'nun nerdeyse yarısının dâhil olduğu, Seianus tarafından tertiplenen büyük bir komplo olduğuna dair bir izlenim verme yoluyla bazı Romalı politikacıların birbirlerine duyduğu siyasi ve kişisel nefreti örtmek için kullanıldı. Söylentiler Seianus'un gücünü o kadar büyük ölçüde abartmıştı ki, eğer Seianus'un Praetor Praefectusları içindeki destekçileri bir tehdit oluşturursa, Tiberius'un, hanedana sadık olan kişileri bir arada toplamak ve tehdiye karşı birlikte hareket etmek için Germanicus'un çocuklarının hapisshaneden serbest bırakılmaları için emirler verdiği bile söylendi.³⁹ Seianus, Germanicus'un tüm çocuklarını ortadan kaldırmayı başarmış olduğu için Tiberius'a yönelik gerçek bir tehdit haline gelmiş olabilir. Eğer böyleyse asıl tertipçi Seianus değil, İmparator Tiberius'tu.

Tacitus, devlete ihanetle (*maiestas*) suçlanan önemli sayıda insanın ölümü nedeniyle İmparator Tiberius'u kınamaktadır. Eğer bu mahkûmiyet ve idamlardan Tiberius sorumlu tutulacaksa, bir nokta unutulmamalıdır. Onun Roma'da bulunmayışı, şahsi rakiplerine saldırmak ya da basitçe kendi konumlarını güçlendirmek için ihanet suçlamalarını kullanan *delatores* denilen davacı muhbirler üzerindeki sınırlamaları kaldırmıştı. Bu tarihte *maiestas* suçlamalarının, sanıkların imparatora karşı hoşnutsuzluk ve öfke duymalarını amaçlayan suçlayıcılar için büyük avantajları vardı. Bundan ötürü suçlandıkları anda sanıklar imparatorun dostluğunu kaybettiler. Bu, sanıkların devletteki kariyerlerinin (ve genellikle de hayatlarının) derhal sona erdiği anlamına geliyordu. Bu akıbetten dolayı zarar gören ilk kişilerden birisi, İS 32 yılında devlete ihanetle suçlanan C. Annius Pollio idi. O, İS 21 ya da 22 yıllarında *consul suffectus* olmuştu. Oğlu Lucius Annius Vinicianus, kendisi ile birlikte suçlandı. Fakat oğlu Vinicianus hayatta kalacak ve muhtemelen İmparator Caligula döneminde *consul suffectus* olacaktı. Aynı zamanda O, Caligula'ya yapılan suikasttan sonra imparatorluk tahtına aday olarak görülecek kadar etkili biri olacaktır. Fakat tüm devlete ihanet suçlamaları mahkûmiyetle sonuçlanmadı. Hayatta kalan bu kişilerden birisi de, İS 28 yılında *consul* olan C. Appius Iunius Silanus idi.⁴⁰ Germanicus ile Agrippina'nın en küçük oğulları Gaius (Caligula) geride kaldı ve imparator oldu.⁴¹

Seianus'un Döneminde Yargılananlar

İmparator Tiberius ve en yakın adamı Seianus'un Roma siyasetinde yarattığı korku, ceza uygulamaları, her ikisine karşı oluşabilecek tüm olumsuz eleştirilerin dahi yayılmasına fırsat vermedi. Tiberius imparator olarak *maiestas* yasası gereği kendisine yapılan bir eleştiriyi ihanet suçu olarak kabul ediyordu. Seianus ise hedefledi yolda kendisine yöneltilecek hiçbir suçlamanın oluşmaması için zemin hazırlıyordu. Zira Seianus'un zayıf rekabet olarak çevrelerinde tek bıraktığı kişi imparatorun kendisiydi.⁴² İlk olarak, İS 23 yılında, Vibius Serenus, proconsül yetkisi ile görevlendirildiği İspanya'da, şiddet kullanmasından dolayı imparator tarafından kınandı.⁴³

³⁹ Wiedemann 2008, 218.

⁴⁰ Wiedemann 2008, 219

⁴¹ Suetonius eserinde Caligula'nın ailesinin bir nevi intikamını almak ve imparator olmak için, Tiberius'un öldürülmesini imkân verdiği anlatılır. Özellikle Praetor Praefectusu Macro'nun eşini duygusal olarak ayartarak, bir gün imparator olursa, kendisiyle evleneceği konusunda verdiği yazılı belge ile birlikte yemin etti. Macro'nun eşi Ennia Naevia bu fırsatı kaçırmamak adına kocasının İmparator Tiberius'u öldürmesi konusunda etkiledi.

⁴² Dio, LVII. 22.

⁴³ Tacitus, *Annales*. 4.13.

İS 24 yılında yaşanan hukuksal hadiselerden ilki, tanınmış bir general olan Gaius Silius, Germania'da vatana ihanet ve yolsuzlukla suçlandı. Eşi Sosia'nın da yargılandığı mahkemeyi, eski bir düşmanı olan Varro başkanlık etti ve dolayısıyla çok az savunma yaptı. Gaius Silius mahkemenin sonucunu ön görebilmiş olmalı ki intihar ederek yaşamına son verdi. Eşi Sosia ise sürgüne gönderildi.⁴⁴

Aynı yıl, Calpurnius Piso ihanetle suçlandı. Bir karara varılmadan önce sebebi net olarak bilinmeyen bir şekilde öldü.⁴⁵ Praetor Plautius Silvanus, karısını pencereden dışarı attı. Uyuduğunu iddia etti. Tiberius odayı kendisi inceledi ve kavga kanıtı gördü. Plautius Silvanus, intihar ederek yaşamına son verdi.⁴⁶

Bu yıl içinde Tiberius'un ve Seianus'un yargı ve güvenlik anlayışının en ilginç örneklerinden biri de sürgünde olan Vibius Senenus, oğlu Vibius Senenus tarafından ihanetle suçlanmasından dolayı Roma'ya geri çağırılmasıydı. Senenus'un suçunu araştıran imparator Tiberius, yaşlı Senenus'un kölelerine işkence yaptırdı, ancak tutarlı bir kanıt bulamadı. Bunun sonucunda halk genç adamın babasını haksız yere katledilmesini istediği konusunda konuşmaya başladı. Genç Senenus Roma'dan kaçtı, ancak Tiberius onu Ravenna'da yakalatıp, babası hakkında ifade vermesi için mahkemeye çıkardı. Yargılanan yaşlı Senenus bir kez daha suçlu bulundu ve bir kez daha sürgüne gönderildi. Senatörler, ancak, bilgi verenler nedeniyle oğlunun ödülleri almasını istemiyorlardı. Ancak Tiberius, devletin güvenliğinin muhbirlerle bağlı olduğu ve onların ödülleri ihtiyacı olduğu konusunda ısrar etti.⁴⁷

Gaius Cominius, Tiberius hakkında yazdığı yazılardan dolayı mahkûm edildi. Senatör olan erkek kardeşinin şefaati üzerine affedildi. Publius Suius yolsuzlukla suçlandı ve sürgüne gönderildi (İS 24).⁴⁸

İS 25 yılında, tarihçi Cremutius Cordus, Brutus ve Cassius lehine yazı kaleme aldığından dolayı ihanet suçlamasında bulunuldu. Mahkemenin kararı belli olmadan, kendini öldürdü ve eserleri yakıldı.⁴⁹

Dönemin siyasi havasından faydalanmak isteyen ve karşılığında imparatorun ödül almayı hesaplayan bazı kişiler artık aralarında küçük bir husumet yaşadığı kişilere karşı suç duyurusunda bulunmaya başlamıştı. İÖ 25 yılına tarihlenen birkaç olaydan biri, daha önce babası hakkında yaptığı suçlamaların mahkeme tarafından doğru bulunması sonucu babası sürgüne gönderilirken imparatorun aldığı ödüllerle yaşamını devam ettiren genç Vibius Senenus'dur. Vibius Senenus bu seferde Fonteius Capito'ya karşı suçlamalarda bulundu. Suçlamaların uydurma olduğu kanıtlandı, ancak Vibius Senenus imparatorun koruması altında olmasından dolayı asılsız suçlamalarına rağmen ceza almadı. Herkes Vibius Senenus kadar şanslı değildi. Zira aynı yıl Calpurnius Salvianus, Sextus Marius'a karşı suçlamalarda bulunmuştu. Ancak Salvianus'un iddiaları boşa çıkınca imparator tarafından sürgüne gönderildi.⁵⁰

Aynı yıl edebiyat adamı Votienus Montanus, Tiberius hakkında aşağılayıcı hikâyeler yaymakla suçlandı ve *maiestas* yasası yani imparatora ihanet suçundan suçlu bulundu.

İmparatorun ve Seianus'un sadece *maiestas* yasası gereği idam ve sürgün cezalarının yanında sosyal hayatın içindeki konularda onların mahkemelerinde yer aldı. Aquila adlı bir

⁴⁴ Tacitus, *Annales*. 4.18-19; 20.

⁴⁵ Tacitus, *Annales*. 4.21.

⁴⁶ Tacitus, *Annales*. 4. 22.

⁴⁷ Tiberius, *Annales*. 4.28-29; 30.

⁴⁸ Tacitus, *Annales*. 4. 31.

⁴⁹ Tacitus, *Annales*. 4.34-35.

⁵⁰ Tacitus, *Annales*. 4. 36.

kadın zinadan suçlu bulundu ve sürgüne gönderilmişti. (İS 25).⁵¹ Siyasi rekabetin sertleştiği durumlarda, zina suçlamaları en çok tercih edilen kozlar oldu. Livilla ve Seianus arasındaki zina suçlaması, genellikle siyasi gerçekleri gizlemek için bir düzmece olabilir. Çünkü zina, ters entrikanın karanlık alt tarafını ve imparatorun kontrolü dışında grup oluşumunu temsil ediyordu. Seianus'un zinası, nüfuz kazanmasında ve patronaj ağı üzerinde bir hâkimiyet kurmasında hayati bir adım olarak görülüyordu.⁵² Ancak Seianus kendi yaşantısına rağmen bu hassas ve etkili iddialardan geri kalmadı. Zina suçlaması saray çevresinde de gündeme geldi. İÖ 26 yılında Agrippina'nın kuzeni Claudia Pulchra, zina ve imparatoru zehirleme girişimiyle suçlandı. Agrippina kuzeninin ceza almaması için yaptığı girişimler sonuç vermedi ve Pulchra, sevgilisi Furnius suçlu bulundu. Tiberius alınan karardan memnun olmuş olmalı ki Tacitus eserinde, imparatorun savcılığa alenen övgüde bulunduğunu ifade etmişti.⁵³

Agrippina ve oğullarının isminin zikredildiği bir diğer hadisenin sonucu da idamla son bulmuştu. Agrippina ve oğullarının yakın arkadaşı Titius Sabinus, Seianus ve Tiberius'a dair onların haksızlıklarını iddia ettiği, kendi amaçlarına ulaşamama sıkıntısını vurguladığı siyasi konuşmalarından dolayı hızlı bir şekilde tutuklandı.⁵⁴ Hatta imparatorun bizzat gelmesini beklemeden, kendisinden gelen emirname özelliği taşıyan mektubunda alınan karar üzerine, İÖ 28 yılında Titius Sabinus, hapisnede öldürüldü ve vücudu Tiber'e atıldı. Bu konu ile ilgili ilginç ve duygusal bir bilgi aktaran Cassius Dio eserinde, Titius Sabinus'un köpeğinin onu hapisneye ve nehre kadar takip ettiğini yazmıştır.⁵⁵

Seianus'un, Tiberius ile sıkı bir işbirliği halinde olduğu yıllarına dair son hadise bir açıdan diğerlerinden farklıdır. Germanicus'un yakın arkadaşı ve senatonun önde gelen isimlerinden biri olan Asinius Gallus vatana ihanetle suçlandı. Ancak Asinius Gallus mahkemeye çıkarılmadan direkt olarak hapse atıldı.⁵⁶ Gallus'un bir arkadaşı olan Süryani, yalnızca arkadaşlığı gerekçesiyle idam edildi.

Sonuç

Aelius Seianus, Praetor Praefectusluğu görevini tek başına üstlendiği İS 16/17 yıllarından itibaren muhafızlarının başında günden güne büyüyen bir lider oldu. İmparator Tiberius'un en yakın koruması, en güvendiği isimdi. Özellikle İS 21 ve 23 tarihlerinde Roma yakınlarında kurduğu Castra Praetoria sayesinde komutası altındaki askerlerini siyasi bir alan sağlamış oldu. Askerler üzerindeki yaptırım gücü ise Tacitus'un eserinde aktardığı şu ifade ile dikkat çeker.

“Seianus, şehri askeri bir yönetim altında diktatörlüğe doğru hareket ettirdiğini gören Roma vatandaşları tarafından sövülüyor”.⁵⁷ Tiberius'un baskıcı yönetiminin yanında askerlerin imparatoru gibi hareket eden Seianus. Dolayısıyla bu dönem, Roma halkının belki de yönetim tarafından en çok ezildiği, tam karşılığı olmayan cezalara maruz kaldığı dönem oldu. İmparator Tiberius, aile içinde yalnız bir kişiydi. Onun sürekli Caprae Adası'na inzivaya çekilmesinden anladığımız kadarıyla çabuk pes eden, gerektiğinde işlerden uzaklaşan bir yapısı vardı. Böyle anlarında en güvendiği adamı Seianus bir şekilde İmparator için önemli bir iş bitiriciydi. Roma kentinde edindiği onur ve güç Seianus'u daha fazla ihtiraslara kapılmasına neden olmuş olması aslında anormal değildi. Kendisini imparatorun her şekilde üstün görüyordu. Gerek askeri gerekse halkın üzerindeki imajı zaten tartışmasız, Tiberius'dan

⁵¹ Tacitus, *Annales*. 4. 42.

⁵² Wallace-Hardrill 2008, 283-308, 304.

⁵³ Tacitus, *Annales*. 4. 52.

⁵⁴ Tacitus, *Annales*. 4. 68 - 70.

⁵⁵ Dio, LVIII.1.

⁵⁶ Dio, LVIII. 2.

⁵⁷ Tacitus, *Annales*. 4.11.2.

çok daha iyiydi. Ancak consulün cesur hamleleri konusunda, destekçileri kendisine yönelik tehlikeye karşı sessiz kaldılar. Bir yarışın sonucunu merakla bekler gibi izlediler. Belki Seianus'un kibrinden belki de galibi kestiremediklerinden olaylara dâhil olmak istemiş olmaları da mümkün.

İmparator Augustus döneminde imparatorun özel koruması ve en güvenilir birlik olarak kurulan Praetor Prefectusları, Seianus ile birlikte imparatorluk içinde siyasi bir güç haline dönüştü. Sonraki imparatorlar döneminde etkileri çok daha arttı. İmparatorların ve ailelerinin bizzat yakın korumalığını üstlenmiş olan bu birlikler, imparatorlara karşı düzenlenecek suikastların baş aktörleri olmaya başladılar.

Çıkar Çatışması Beyanı

“Roma Siyasetinde Askeri Güç: Aelius Seianus” başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Bowman, A. K. 2008, “Egypt”, *Cambridge Ancient History*, X, 676- 702.
- Cassius Dio, 1914, *Historia Romana*, (Dio’s Roman History, Eng. trans. by E. Cary) New York.
- Champlin, E. 2012, “Seianus Augustus”, *Chiron*, 361-388.
- Flavius, J. 1895, *The Works of Flavius Josephus*, (Translated by. William Whiston, A.M. Auburn and Buffalo. John E. Beardsley).
- Freeman, A. 1955, “The Consular Brothers of Sejanus”, *The American Journal of Philology*, 76/1, 70-76
- Gilliver, K. 2007, “The Augustan Reform and the Structure of the Imperial Army”, *A Companion to The Roman Army*, (Ed. P. Erdkamp) Blakwell Publishing, 183-200.
- Hekster, O. 2007, “The Roman Army and Propaganda”, *A Companion to The Roman Army*, (Ed. P. Erdkamp) Blakwell Publishing, Oxford, 339-358.
- Shotter, D. 2004, *Tiberius Caesar*, Routledge, Second Edition, New York.
- Suetonius, 2008, *Oniki Caesarın Yaşamı*, (Çev. F. Telatar-G. Özaktürk), Ankara.
- Romer, F. E. 1979, “Gaius Caesar's Military Diplomacy in the East”, *The Johns Hopkins University Press*, 109, 199-214.
- Pliny, 1961, *Natural History*, 10, Ed. T.E.Page, (transl. H. Rackham) Loeb, London.
- Tacitus, 2004, *Annales*, (transl.by A.J. Woodman), Cambridge.
- Wallace, A.-Hadrill 2008, “The Imperial Court”, *Cambridge Ancient History*, X, 283-308.
- Webster G. 1969, *The Imperial Army*, A.And- C. Black, London.
- Wiedemann, T. E. 2008, “Tiberius to Nero”, *Cambridge Ancient History*, X, 198–255.
- Velleius Paterculus, 1888, *Historia Romana*, (transl. by J.S.Watson), New York.

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 168-185
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1079152



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 25. 02. 2022
Kabul Tarihi/ Accepted: 29. 04. 2022

ARTEMİSİA GENTİLESCHİ'NİN TASVİRLERİNDE "BAT-ŞEVA" İKONOĞRAFİSİ*

THE "BAT-SHEVA" ICONOGRAPHY IN THE DESCRIPTIONS OF ARTEMİSİA GENTİLESCHİ

Gül TUNÇEL-Akın TERCANLI**

Öz

Kutsal metinlerde isimleri geçen önemli şahsiyetlerin hayatları her zaman ilgi çekici olmuştur. "Peygamber", "Kral" ya da "Lider" sıfatlarıyla topluma yön veren karakterlerin düşünceleri, eylemleri ve gündelik hayatları inancın görsel argümanları şeklinde sanattaki başat konumunu da yüzyıllardır sürdürmektedir. İnanca ait değerlerin ikonografik metinlerden yola çıkılarak oluşturan görsel anlatımları, sembeleri ve imgeleri Hristiyanlıkta çok yoğunudur. Sembolik yönleri ağır basan dini nitelikteki tasvirlerin yapılmasında dini hiyerarşinin hem manevi hem de kamusal anlamdaki en baskın gücü olan kiliselerin etkili olduğu bilinmektedir. Kilise, iman sahiplerini etkisini altına almak, inanlarının da gücünü ve aidiyetini daha da pekiştirmek adına kutsal kişiliklerin figüratif tasvirlerini yüzyıllar boyunca her türlü obje üzerinden sanatçılara yaptırmıştır. "İnancın görselleşmesi" olarak kavramsallaştırabileceğimiz bu tasvirler, özellikle Batı dünyası için belirli sanatsal kriterlerin ölçüğünde yorumlanan çoğu zaman da ikonografik bir metne bağlı kalınarak yapılan resimlerden oluşur. Biz de bu çalışmamızda *Kitab-ı Mukaddes*'te önemli bir yeri olan

* Bu çalışma, Akın Tercanlı tarafından Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nde 2021 Yılında tamamlanan Avrupa Tasvir Sanatlarında Hz. Davut İkonografisi (XVI. - XVII. Yüzyıl) isimli Doktora tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

** Prof. Dr., Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara/Türkiye. E-posta: gul.tuncel@hbv.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3556-7256>
Sorumlu Yazar; Dr. Öğr. Üyesi, Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Kilis/Türkiye. E-posta: akintercanli@kilis.edu.tr ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8736-0126>

İslamiyet'in "Peygamber" sıfatıyla benimsediği Yahudiler için ise "Kral-Lider" vasfıyla kabul edilen Hz. Davut'un hayatına ilişkin üç tasvir üzerine odaklandık. Ele aldığımız sahneler, Kral Davut'un özel hayatından bir konuyu "Bat-Şeva" adındaki bir kadınla yaşadığı ilişkiyi anlatmaktadır. Barok Sanat'ın ender kadın ressamlarından Artemisia Gentileschi tarafından yapıldığını tespit ettiğimiz eserleri, Panofsky metodolojisine göre incelemek ve ilk defa tanıtacağımız bu yayınlara eserlerin Sanat Tarihi dünyasındaki yerini belirlemek çalışma sonunda ulaşmak istediğimiz amaçların başında gelir.

Anahtar Kelimeler: İkonografi, Barok, Kral Davut, Bat-Şeva, Artemisia Gentileschi.

Abstract

The lives of important historical figures mentioned in sacred texts have always been interesting. The thoughts, actions and daily lives of these characters who shape the society enjoying the titles of "Prophet", "King" or "Leader" maintain their dominant positions in art for centuries in the form of visual arguments of belief. The visual expressions, symbols and images of the values belonging to the faith, based on iconographic texts, are extremely abundant in Christianity. It is known that churches, which are the most dominant power of the religious hierarchy, both in the spiritual and public sense, are effective in making religious depictions with dominant symbolic aspects. For centuries, the church had artists make figurative depictions of holy personalities on all kinds of objects in order to influence the believers and to further reinforce the power and belonging of their believers. These depictions, which we can conceptualize as the "visualization of faith", consist of paintings that are interpreted on the scale of certain artistic criteria, especially for the Western world, and often made by adhering to an iconographic text. In this study, we focused on three descriptions of the life of Prophet David, who has an important place in the Bible, was adopted by Islam as a "Prophet" and was accepted as a "King-Leader" for Jews. The scenes we have discussed describe a subject from King David's private life and his relationship with a woman named "Bathsheba". One of the primary goals we want to achieve at the end of the study is to examine the works that we determined to be created by Artemisia Gentileschi, one of the rare female painters of Baroque Art, and to do this according to the Panofsky methodology, and to determine the place of the works in the world of Art History with this publication, which we will make us of to introduce the matter for the first time.

Keywords: Iconography, Baroque, King David, Bath-sheba, Artemisia Gentileschi.

Giriş

Rönesans¹ sanatçılarının² değerli katkısı sadece dinsel dünyanın değil insana ait farklı değerlerin de resim sanatında yer almasına zemin hazırlamıştır. İnanca ait değerlerin yeniden

¹ Bu kavramı "yenilenme" ekseninde ilk kullanan Giorgio Vasari (1511-1574) olmuştur. Eseri, yorumları ve çağına göre entelektüel tarzı ile ilk Sanat Tarihçisi olarak da kabul edilen Vasari, sanatçıların hayatını konu edindiği kitabında "Rönesans" kavramına ilişkin şu ifadeye yer vermiştir: "...Sanatçılar böylece sanatın nasıl çağımızda yeniden doğduğunu (rinastica) ve kusursuzluğa eriştiğini daha kolay anlayabilecekler...". Vasari'nin konu hakkındaki görüşü için bkz. Vasari 2013, 42. Kavramı ilk elden kullanan Vasari'nin bu yorumu zenginleşerek kullanılmaya devam etmiştir. İnalçık'a göre "Yeniden Doğuş" kelimesi, aslında Hıristiyanlık inancında kullanılan bir terim olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda, XIV. yüzyıl Fransızları tarafından kullanılan "Renaissance par Baptisme" (Vaftizle Yeniden Doğuş) kelimesi, dinsel bir dünya görüşünün kavramsal ifadesidir. İnalçık 2011, 56. Rönesans kelimesinin etimolojik kökeni, anlamı ve kapsadığı içerik hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Munro 1964, 131; Myers 1979, 412; Letts 1981, 49; Arenas 1990, 7; Germaner 1997b, 1584; Wundram, 1998, 125; Gelb 1999 16; Campbell 2003, 130; Huizinga 2005, 26-27; Panofsky 2005, 11; Cumming 2008, 73; Öndin 2016, 158-159.

² Giotto di Bondone'nin (1267-1337) öncülüğünde başlayan yeni resim üslubunun önemli temsilcileri arasında Masaccio (1401-1428), Jan van Eyck (1389-1441), Albrecht Dürer (1471-1528), Leonardo da Vinci (1412-1519), Hieronymus Bosch (1450-1516), Raffaello Sanzio (1483-1520) ve Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) gibi sanatçılar bulunmaktadır. Rönesans sanatı ve sanatçıları hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Gordon 1981, 34-56; Norwich 1990, 293-294; Raditsa vd. 2000; 49-51; Ears 2004, 83-103; Sider 2005; 67-98; Charles 2007; 103-194; Lavin 2009, 114-141; Adams 2011, 287-294; Robertson 2014, 4-16; Cole 2016, 58-106.

şekillendirilmesinde “değişimin” payı büyüktür. Bu şekillendirmede, daha önceki yüzyılların tasvir alışkanlıklarındaki gelenek korunarak ilk önce *Kitab-ı Mukaddes*’teki kutsal kişiler, olaylar ve mekânlar sanatta yerini almıştır. Tasvir sanatında yaşanan bu köklü değişim salt figürlerin değil resme katılan bütün unsurların farklılaşması anlamına da gelir. Avrupa resim sanatına uzunca bir süre yön veren “ölçü ve uyum” ilkesi zamanla yerini formların değişmesinde kendini bulan Maniyerizm³ akımına bırakmıştır. Rönesans’a tepki olarak doğan Maniyerist sanat,⁴ Avrupa sanatında çığır açacak yeni bir üslubun bileşenini de oluşturmuştur. Değişen üslup özellikleri, sanata karşı oluşan yeni duyarlılık alanları, XVII. yüzyılla birlikte cansız-doğa, yapı-içi ve törensel resim gibi tanımlamalara sahip yeni sanat dallarının ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Yaşanan bütün bu sanatsal değişimler, büyük oranda Katolik inancın görsel kültürdeki tezahürü olarak; hareketli, dinamik ve kaotik seyir halindeki eserleri izleyiciyle buluşturmaya odaklanan, ihtişamlı ve imgesel bir dünya kurmayı amaçlamış, zamanla da “Barok”⁵ olarak adlandırılacak yeni bir üslubun oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Barok, Protestanlığın güç kazanması karşısında Katolik inancını yeniden canlandırmak ve eski gücüne kavuşturmak amacıyla ortaya çıkan Karşı-Reform sanatı olarak da kabul edilir. Yeni “anlayış”, inanç ekseninde kümelenen toplumun adeta kurtuluşu gibi sunulmuş, bu durum da Barok Sanat’ın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Barok Resim Sanatı, Katolik inancına karşı gelenleri yeniden etkisi altına almak⁶ ve iman sahipleriyle kurduğu tinsel bağları daha da sağlamlaştırmak için uğraşan Katolik Kilisesi’nin görsel araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Özünde bir “saray sanatı” olan Barok Sanat, Rönesans ile Klasik dönem arasında, soylu sınıfın estetik duyarlılığını yansıttığı bir dönemin adı olarak da kabul edilebilir. Bu dönem, Rönesans’ta meydana gelen toplumsal ve ekonomik bunalımdan sonra soyluların kültürel hayata egemen olmasıdır. Değişen toplumsal koşulların yanı sıra sınıfsal estetik beğenilerin değişmesi ve dini hayatta yaşanan gerilimler de sanatın farklı bir üslupta

³ Terimi, 1550 yılında Firenze’de (Floransa) Sanat Tarihi üzerine kaleme aldığı yazıda ilk defa kullanan Vasari, sözcüğü üslup anlamına gelen “maniera” kelimesiyle ifade etmiştir. Bu sözcük kelime anlamı açısından “yapmacık-yapmacık üslup” anlamına da gelmektedir. Yüksek Rönesans döneminin sonu olan ve genel kabulde 1520-1580 yılları arasında kapsayan bu dönem, özellikle İtalya’daki sanatsal değişimleri tanımlayan ve Barok dönemin başlangıcı olarak kabul edilen XVII. yüzyılın başına kadar geçen süreci içine almaktadır. Bu sanat üslubu; gerçek dışı, incelik ve gösterişe yönelik, fantezi ve çelişkilere düşkün, sahteciliğe ve tuhaflığa varabilen haliyle kendi kendini sorgulamaya yönelik bir uygarlığın kaygılarını yansıtan dönem olarak da adlandırılır. Sözcük kökeni hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Çelik 1996, 14; Germaner 1997a, 1167-1168; Sözen-Tanyeli 2010, 249; Pevsner 2016, 239-256. Avrupa resim sanatı üzerine çalışmaları bulunan Nurhan Atasoy, bu akımın başlangıç tarihi olarak 1520 yılının kabul edilmesini Raffaello’nun ölümüyle ilişkilendirmektedir. Yazara göre büyük ustanın ölümü Rönesans sanatında yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Araştırmacı, İtalya merkezli (Floransa) üslubun ilk başlatıcısı olarak da Michelangelo Bounarratti’yi işaret eder. Atasoy’a göre üslubun resim sanatındaki ilk örneği Michelangelo’nun *Sistina Şapeli*’ndeki resimlerden meydana gelirken, mimarideki ilk uygulaması da aynı sanatçının Lourenzo Kütüphanesi’ndeki (1534) giriş merdivenleridir. Konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Atasoy 1985, 7-22.

⁴ Girolamo Francesco Maria Mazzola (1503-1540) olan Parmigianino (1503-1540), Jacobo Tintoretto (1518-1594) ve Domenikos Theotokopoulos kısa adıyla “El Greco” (1541-1614) bu akımın önemli sanatçılarıdır. Sanatçılar hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Chilvers vd. 1988; 218-219, 495-496; Nauert 2004; 120; Soergel 2005; 419-420; Hodge 2008; 50; Ilchman 2010; 62-69.

⁵ XVII. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatı, hem sanatsal açıdan hem de sosyal olaylar bakımından oldukça karmaşık bir yapı sergilemektedir. Yüzyılın en önemli sanatsal değişimi daha sonraları “Barok” adı verilecek yeni bir üslubun doğması olmuştur. 1580-1750 yılları arasında Avrupa’nın büyük bir bölümünde etkili olan Barok sanatın kelime kökeni hakkındaki görüşler önemlidir. “Barok” sözcüğünün Portekizce “*Barocco*” ya da İspanyolca “*Barucca*” kelimesinden geldiği söylenmektedir. Kelime “*düzensiz olmayan inci*” anlamına gelmektedir. Mecazi olarak, “tuhaf, gülünç ve tutarsız” anlamına da gelen “Barok” kelimesinin bir başka kullanımı da toplumların klasikleşmiş tutumlarının dışında kalan her türlü sanatsal anlayışı açıklamak için kullanılmış olmasıdır. Kelimenin ikinci manadaki anlamı, bilhassa Rönesans ve Maniyerist dönemden sonraki eserleri aşagılıamak amacını taşır. Bir üslubun adı olarak Barok Sanat, Yeni-Klasikçi sanat kuramcılar tarafından XVIII. yüzyılın sonundan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Avrupa’nın büyük bir bölümünde etkili olan “Barok” sanatın kelime kökeni ve sözcüğün farklı sanat çevrelerindeki kullanımı hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Turani 1992, 447; Germaner 1997c, 194-197; Gombrich 1997, 387; Zirpolo 2008, 38; Sözen-Tanyeli 2018, 45.

⁶ Sulku 2016, 11.

yön bulmasına olanak sağlamıştır. Yüzyıldan fazla süren ve Avrupa'yı etkisi altına alan Barok Sanat'ın niteliksel dönüşümü kendinden sonraki sanatsal akımların da tetikleyicisi olmuştur.

Resim, mimari, heykel, çevre düzenlemesi ya da küçük el sanatı ürünlerinde bireysel yorumlamalardan kaynaklanan farklılıklar olsa da yapılan araştırmalar Barok Sanat'ın öne çıkan belli başlı temel üslup özellikler gösterdiğini ortaya koymuştur. Bu özellikler kısaca şöyledir:⁷

Kompozisyon bakımından klasik üsluplu resmin özellikleri bu devrede ortadan kalkmaya başlamış ve kompozisyon dağılmıştır. Rönesans resim sanatında öne çıkan piramidal ya da üçlü kompozisyon düzenlemesi yerini dağınık ya da diyagonal düzenlere bırakmıştır. Çerçeveye sığan bu yönüyle "tektonik üslup" olarak da adlandırılan resim yüzeyi, bitmemiş izlenimi uyandıran ve süreklilik halinde devam eden "a tektonik kompozisyona" dönüşmüştür. Bir başka deyişle Barok resimde kurgu, duygunun ağır bastığı diyagonal ve dağınık düzenlemelerden oluşan açık kompozisyonlara dönüşmüştür. Açık ve hareketli kompozisyon düzenlemeleriyle resmin mekânı gerçek mekânla bütünleştirilmiş, izleyici de resme dâhil edilmiştir. İnsan anatomisi en küçük adalelere kadar işlenmiş, küçük damarlar dahi gösterilmeye çalışmıştır. Duygu-durum ifadesinde yaşanan farklılaşma klasik üslubun "sabit" yüz ifadesi yerine; acı çeken, sevinen, gururlu, korkak, cesur ya da neşeli anların yansıtıldığı tavırlara terk etmiştir. Hareket halindeki figürler tiyatro sahnesindeymişçesine pozlar takınmışlardır. Rönesans'ın çizgiyi ön plana çıkartan, biçime yönelik portre anlayışının durgun ve mükemmel tasviri Barok üslupta, insana dair tüm duyguların yansıtılmasına dönüşmüştür. Barok eserlerde yüzeyin geneline yayılan ve biçimlerin hacimlerini göstermeye yönelik olarak kullanılan ışık resmin temel öğesi olmuştur. Lüks, süs, tantana, ipekli kumaşlar, boya, peruka ve dans gibi dünyevi yaşamın fantezi görünüşleri, resimlerin konusu olmuş gündelik hayat sahneleri de tür resminin içine girmeye başlamıştır. Vahşet sahneleri popüler hale gelmiştir. Manzara resmi, resmi tamamlayıcı bir unsur olmaktan çıkmış müstakil bir tür olarak sanat dünyasındaki yerini almaya başlamıştır. Resimlerdeki hacim etkileri açık-koyu yerine ışık-gölge zıtlıklarıyla verilmeye başlanmıştır. Rönesans'ın doğadaki güzelliği, gerçek olanı yansıtma çabalarına hizmet eden denge kavramı ve uyumlu ölçü arayışları, Barok üslupla birlikte görünürlüğünü yitiren biçimler ile hareketli görünümlere dönüşmüştür. Kompozisyonlardaki hareketlilik duygusu, belli bir kaynaktan yayılan yapay ışık ve bu ışığın gölgeleriyle oluşan zıtlıkla verilmiştir. Bütün detaylar, ışık-gölge zıtlıklarıyla sağlanan uyumlu bütüne hizmet etmiştir. Çizgisel desenin kapalı formları, lekesel bir tavırla açık formlara dönüşüp biçimi özgürleştirerek izleyicinin algısına sunmuştur. Boyanın resmedilen şeyin maddesini yansıtması amaç edinilmiş, boyanın madde güzelliği keşfedilmiştir. Resim tekniğinde meydana gelen bu yaklaşım *Tuş Resmi*'nin⁸ ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. İç-dış bükey elemanlar, kör inşa elemanları, dalgalanan ve yarı dairesel cepheler gibi çizgisel olmayan özellikler resim ve heykelde benzer durumları elde etmek için mimari disiplinde de kullanılmıştır. İnsan bedeninin estetik olarak değeri artmış, sanatçılar tarih ve mitoloji konulu resimlerinde özellikle çıplak bedenleri, kadın vücudunun zarafetini kullanmak üzere değerlendirmiş ve bu yolla kendini göstermeye çalışmışlardır.

Süslemeye aşırılığa gidilen ve katı kurallara başkaldıran Barok Sanat, yukarıda da kısaca özetlemeye çalıştığımız gibi genel kompozisyonlarını diyagonal düzen içerisinde ele almaya başlamıştır. Kapalı kompozisyon yerini açık kompozisyona bırakmış, resim yüzeyleri ayrıntılarla belirlenmiştir. Resim alanında yaşanan tüm değişimlere karşın Barok resimde temel amaç güzeli yansıtmak olmamıştır.⁹ Dönem resimlerinde ışığın adeta resimden aktığı, figür sayısının arttığı ve artan figürlerdeki hareketliliğin elbise kıvrımlarıyla bir bütün halinde yansıtıldığı görülür.¹⁰ Barok resimde ışık, dramatik etkiyi artırmak amacıyla fonla birleşmiş ve kaybolan gölgelerle vurgulanarak resimdeki yerini almıştır. Bu tekniğin amacı da insan psikolojisini ve duyarlılığını harekete geçirmek olmuştur.¹¹

⁷ Stierlin 1964; 51-93; Hempel 1965, 35-51; Conti 1982, 44-45; Blunt 1988, 20-53; Turani 1992, 442-447; Favilla-Rugolo 2009, 13-52; Hollingsworth 2009, 301; Şentürk 2012, 128; Neuman 2014, 115-144; Erciş 2015, 34, 65; Polat-Antel 2015, 110-113; Eroğlu 2018, 123-124; Wölfflin 2019, 60-107.

⁸ Tuş Resmi, yağlıboya resimde fırça darbesiyle yüzey üzerine oluşan boya lekesi olarak tanımlanmaktadır. Resim türü hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Sözen-Tanyeli 2018, 308-309.

⁹ Meral 2007, 17.

¹⁰ Tuncel 2002, 43.

¹¹ Ağçıçek 2017, 27.

Barok resimde sıklıkla işlenen temalar arasında; dini ve mitolojik konular, azizlerin yaşamları, aile tarihleri, portre, günlük yaşam sahneleri, kart oyuncuları, müzisyenler, manzara ve kahramanlık hikâyeleri gibi birbirinden farklı konular yer almaktadır. İdeal güzel arayışındaki Rönesans'ın akla uygun anlatımının aksine Barok resimde detaylı anatomi odaklı, çok yönlü kompozisyonların görüldüğü ve duygusallığın ağırlık kazandığı eserler ön plana çıkmıştır.¹²

Üç asırlık bir ilerlemeden sonra Floransa okuluyla birlikte çöküş dönemine giren İtalya resim sanatında, “Carracci” kardeşler olarak da bilinen Annibale Carracci (1560-1609), Luigi Carracci (1555-1619) ile kardeşlerin kuzeni Agostino (1557-1602) tarafından çöküşe karşı tavrı alan bir akademi (1595) kurulmuştur.¹³ Yeni kurulan bu akademide Carracci kardeşler, Raffaello,¹⁴ Tiziano,¹⁵ Michelangelo¹⁶ ve Correggio (1489-1534) gibi ustaların yöntemlerini öğrenme yoluyla sanatın geleneksel kurallarına dönmeyi amaçlamışlardır.¹⁷ XVI. yüzyılın sonlarına doğru sanatçılar “kusursuz güzellik” arayışına odaklanmışlardır. Bunların bir kısmı izlenimini değiştirmeden ya da bir ek yapmadan doğallığı taklit etmeyi seçerek erken natüralizmin öncüsü konumuna da gelmişlerdir. Bir diğer grup ise ideal ve kusursuz figürü ortaya çıkarmak amacıyla gerçekliğin içinden güzel ve zarif detayları almışlardır. Kitlesele gruplamanın dışında kalan Michelangelo Merisi da Caravaggio¹⁸ (1571-1610), klasik ve kusursuz güzellik anlayışını reddetmiştir. Caravaggio'nun eserlerinde insanın tüm bedensel yapısı ve ruhani dünyası detaylıca incelenmiştir.¹⁹ Sanatçı, üç asır süren İtalyan okulunun entelektüel bakış açısının yıpratıcı olduğunu düşünmüş ve tüm Avrupa'yı natüralist bir anlayışa zorlamıştır. Venüs ve Madonna dışında hiçbir şeyin resmedilmediği bir dönemde, azizlerin ve kahramanlarının modellerini halk arasından, sıradan kadın ve erkeklerden seçmiştir.²⁰ Kompozisyonlarının çoğunda yüzü gülmeyen figürler dramatik bir nitelik almışlardır. İdeal güzellik anlayışını reddeden ressama göre çirkinden korkmak aşağılanması gereken bir güçsüzlüktür. Alışılmışın dışına çıkarak, doğrudan gerçeği aramak onun sanatsal tutumunu yansıtır. Caravaggio'nun doğalcılığını güzel ya da çirkin ayırt etmeksizin eserlerinde yansıtması, Carracciler'in güzellik anlayışından daha dinsel bir yaklaşım olarak da yorumlanmaktadır.²¹ 1600'lerin başında bir seri halinde tamamlanan “Aziz Matta”²² temalı eserleri sanatçının bireysel üslubu açısından fikir vericidir. İsa'nın havarisi olmadan önce vergi memuru olduğu iddia edilen Aziz Matta, İsa'nın çağrısı üzerine havarilerin arasına katılmıştır. Eski rivayetlerde Aziz Matta'nın Hıristiyanlığı yaymaya çalışırken şehit edildiği belirtilmektedir. Suçlanma sebebi hakkında tam bir bilgi bulunmayan Matta'nın nasıl öldürüldüğü de tartışmalıdır. Bunlar arasında, taşlanarak öldürüldüğü veya başının kesildiği iddiaları da mevcuttur.²³ Bahsi geçen dinsel karakteri eserine konu eden Caravaggio'nun ışık anlatımı vücuda zarafet ve yumuşaklık vermenin aksine sert bir anlatım verir. Işık ve derin gölgelerle yarattığı kontrast etkileyicidir. Yine bu eserde de İsa'dan yayılan ilahi bir ışık diğer figürleri aydınlatmaktadır ve arka fonda yer alan karanlıkla da bir zıtlık oluşturulmaktadır.²⁴

¹² Uçar 2014, 38.

¹³ “Carracci” kardeşler ile özdeşleşen yeni sanat akımı ve bahsi geçen sanatçıların eserleri hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Sturgis 2000, 194, 196, 202; Benati 2014; 62-77.

¹⁴ Raffaello'nun sanat hayatı ve eserleri hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Bergerhoff 1983, 5-12; Ears 2004, 183-202; Williams 2017, 18-63.

¹⁵ Tiziano hakkında daha geniş kapsamlı bilgi için bkz. Sayre 2010, 469-470; Sallay vd., 2010, 82-90.

¹⁶ Sanatçının hayatı ve eserleri hakkında geniş kapsamlı bilgi için bkz. Meneese 2006, 9-66. Sistina şapelindeki resimlerin teknik açıklamaları için bkz. Brandez 1963, 113-250; Guidici 1998, 23-41; Lace 1993, 26-49; Joannides 2007, 45-59, 281-293, 376.

¹⁷ Bazin 2015, 370; Duran 2018, 376.

¹⁸ Sanatçının hayatı ve eserleri hakkında geniş kapsamlı bilgi için bkz. Witting-Patrizi 2012, 139-189; Spike 2013, 40-62.

¹⁹ D'Orazio 2015, 38.

²⁰ Bazin 2015, 377.

²¹ Gombrich 1992, 393; Duran 2018, 102.

²² Sanatçının Aziz Matta temalı eseri ile diğer eserlerinin görselleri için bkz. <https://www.caravaggio.org>

²³ Ulutürk 2005, 113-115.

²⁴ Duran 2018, 106.

Kişisel tarzıyla Barok resim sanatının önde gelen sanatçılarından biri olan Pieter Paul Rubens²⁵ (1577-1640), hem yaşadığı dönemin hem de kendinden sonra gelen pek çok sanatının üslup açısından bir nevi "öncüsü" olmuştur. Çocukluğunda Latince, klasik mitoloji ve tarih okuyan ressamın hemen hemen geçerli tüm Avrupa dillerini öğrenmiş olması sanat hayatında yönlendirici bir etki olmuştur.²⁶ Kişisel tarzı, ele aldığı konuları ve portreleriyle öne çıkan, "ışığın ve gölgenin ressamı" olarak da kabul edilen Rembrandt Harmenszoon van Rijn'de²⁷ (1606-1669) çağına damga vuran resamlardan biridir. Sanatçı, Katolik inanca sahip bir ailede dünyaya gelmiştir. Araştırmacılara göre ressamın aile yapısındaki ekonomik etkiler sanat kariyeri boyunca devam etmiş ve sanatındaki canlılığın esin kaynaklarından da birini oluşturmuştur.²⁸ Sanatçıyı çağdaşlarından ayıran ise kişisel tarzı ve resim sanatına getirdiği yeniliklerdir.

Barok devrin ressamları²⁹ üslup bakımından birbirlerinden ayrılmış olsalar da kompozisyonlarında kendini gösteren hareketlilik, devinim ve ışık-gölge karşıtlığı gibi uygulamalarda sanatçıların birleştikleri görülür.

Makaleye konu olan tasvirler, Barok üslubun genel özellikleri ile Artemisia Gentileschi'nin (1593-1653) bireysel özelliklerini bünyesinde taşımaktadırlar. Bahsi geçen ressam, resim sanatı ile uğraşan bir aileye mensuptur. Aralarında Caravaggio gibi dönemin önde gelen önemli simalarıyla yakından çalışma imkânı bulmuş Orazio Gentileschi'nin (1563-1639) kızı olan Artemisia, sanat çevresinde erkek egemenliğinin baskın bir şekilde hüküm sürdüğü ender kadın resamlardan biri hatta öncülerindedir. Floransa Accademia di Arte del Disegno'ya (Güzel Sanatlar Akademisi) kabul edilen ilk kadın ressam olması sanatçının kariyerinde çok ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Artemisia Gentileschi'nin özel hayatında yaşadığı travmaları eserlerine konu edindiği bilinmektedir. *Kitab-ı Mukaddes*'te adı geçen kişilerin ve olayların tasvirleri, tarihi karakterler ve kadın figürleri ressamın öne çıkan çalışma konuları arasındadır. Çalışmamızda sanatçının "Bat-Şeva" temalı üç resmi üzerine odaklanılmıştır.

1. Kral ve Lider Olarak Davut

Kitab-ı Mukaddes'te Kral-Lider olarak adı geçen Davut (M.Ö. 1010-940), İslâm inancında İsrailoğulları'na gönderilen ve kendisine Zebur verilen peygamber olarak tanımlanmıştır. Yahudi inancında Kral olarak kabul edilen Davut *Kitab-ı Mukaddes*'te "David" ismiyle anılır.³⁰

Davut'un hayatına ilişkin bilgiler *Tora-I*, *Samuel I-II*, *Krallar-I* ve *Tarihler-I* başlığını taşıyan kutsal eserlerde yer alır. *Samuel* kitabındaki bilgilere göre Davut, Beytülahm'li Yahudi ailesinden gelen, çobanlıkla uğraşan, kızıl saçlı, şair ve savaşçı biridir.³¹ Saul kralken, bir savaşta Filistinlilerin komutanı Golyat'ı öldürünce bir anda halkın nazarında kahraman olan Davut, Saul'un ölümünden

²⁵ Rubens'in hayatı ve eserleri hakkında kapsamlı bilgi için bkz. Wedgwood 1967, 29-53, 73-97; Jaffe 1972, 863-865; Kleiner 2013, 739-742.

²⁶ Tükel 1997a, 1590.

²⁷ Sanatçının eserleri hakkında geniş kapsamlı bilgi için bkz. Scallen 2004, 87-103, 127-181; Bulcknes 2014, 93-127; Sutton 2016, 167-183; Dasgupta 2018, 2-21; Ducos vd. 2019, 3-21; Michel vd. 2019, 76-82, 86-88.

²⁸ Rosenberg 1948, 5.

²⁹ İspanya'da Jusepe de Ribera (1591-1652) ile Diego Velasquez (1599-1660) İngiltere'de de Van Dyck (1599-1641) dönemin sanat anlayışını yansıtan eserleriyle hem de bireysel tarzlarıyla öne çıkan Barok resamlardandır. Sanatçılar hakkında geniş kapsamlı bilgi için bkz. Meicheletti 1968, 5-65; Rey 1996, 20-78.

³⁰ Çalışmamız Yahudi ikonografisine ait bir konuyu kapsadığından dolayı Tevrat metinlerindeki "Kral-Lider-Davut" ifadelerinin temel alınması daha uygun görülmüştür. Kral Davut'un hayatı ve farklı dinlerdeki yeri hakkında kapsamlı bilgi için bkz. Harman 1994, 21; Mckenzie 2000, 69-175; Skolnik 2007, 444-458; Louise 2009, 17-78; Dağ 2013, 4-7. İslâm'a göre İsrailoğulları'nın tarihinde, peygamberlikte hükümdarlık ilk defa Kral Davut'un şahsında bir araya gelmiştir. Konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Harman 1994, 21-24.

³¹ Kutsal Kitap 2008, 298-302. Yahudi geleneğinde David Ameleh'e çok yer verilir. Mezmurlar ona atfedilir ve Betamikdaş'ta terennüm edilen müzik temalarının esaslarının da onun eseri olduğuna inanılır. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Besalel 2001, 137. *Kur'an-ı Kerim*'de de Hz. Davut'un bazı özelliklerinden sesinin güzelliği ve bu sesiyle etrafındaki varlıkları etkilemesi, kendisine ilim, hikmet ve hatipliğin verilmesi ve meslek olarak da demiri işlemesinden bahsedilmektedir. Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Harman 1994, 23-24; Küçük vd. 2018, 259.

sonra da İsrailoğulları'nın yeni kralı seçilmiş ve yağ ile meshedilmiştir.³² İsrailoğulları'nın ikinci büyük hükümdarı, M.Ö. 1006-966 yılları arasında kral olmuş ve kırk yıl altı ay saltanat sürdükten sonra yetmiş bir yaşında vefat etmiştir.³³ İlk kez monarşiyi kabul eden Davut, Yehuda'nın kralı olarak Hebron'da yedi yıl krallık yapmış, yönetimin ilk yıllarında ise hem iç hem de dış sorunlarla uğraşmak zorunda kalmıştır. Yehuda'yı Yisrael aşiretiyle birleştirmek için bir dizi savaşa girmiştir. Kuzeydeki aşiretlerin, Eşbaal'in yönetiminden memnun olmadıkları bilinmektedir. Bu süreç, aşiret liderlerini Eşbaal'in ölümü üzerine Hebron'a gelip Yisrael tahtını Davut'a sunmaları için zemin yaratmıştır. Davut, Piliştiler'i (Filistinliler) birkaç kez daha yenmiş olmasına rağmen Yebusilerin elinde bulunan Kudüs'ün, kuzey ve güney aşiretlerin birleşmesine engel oluşturduğu konumu değişmemiştir. Bu sorunu Filistinliler'i kesin yenilgiye uğratarak çözen Kral, Kudüs'ü zapt ederek başkent ilan etmiştir.³⁴ Kudüs'ün zaptı zincirleme bir etki halinde devam etmiş güneyde Mısır, kuzeyde de Asur Krallıkları'nın zayıflıklarından istifade edilerek topraklarını genişleten Kral, Edom'u almış, Fenike ve Tir devletleriyle de antlaşmalar yapmıştır. Oluşturduğu bu geniş krallığa müdahale etmek için devamlı bir ordu kurmuş³⁵, içeride de uygun bir yönetim birimi geliştirmiştir. Yeni krallığın ilk işi Siyon şehri olarak bilinen Kudüs'ün adını değiştirip *Davut'un Şehri* yapmak olmuştur.³⁶ Bu değişimle birlikte şehirde büyük bir onarım ve inşaa faaliyeti de başlamıştır. Yebus kalesini ele geçiren Kral'ın önceliği yeni İsrail'in başkentinde bir saray inşa ettirmek olmuştur. Sarayın yapımında taş ustalığı ve marangozluklarıyla öne çıkan Fenikeli ustaların çalışmış olduğu söylenmektedir. Sarayın çevresindeki yaşam alanı da dolgu "Millo" anlamına gelen taş basamaklar şeklindeki platformlardan oluşturulmuştur. Yeni sarayın kuzeyine, Ahit Sandığı'na ev sahipliği yapmak amacıyla düzenlenmiş yeni bir tapınak çadırı da koydurmuştur.³⁷ Bu mukaddes eser, kendisini taşıyanlardan birinin ölümüne neden olunca Davut, taşınması güvenli hale gelene kadar onu güvendiği birine emanet etmiştir. Ahit Sandığı'nı Kudüs'e getiren Kral, her ne kadar burada görkemli bir mabet inşa ettirmeyi tasarlamış olsa da bu tasarısını gerçekleştirilmeden ölmüştür.³⁸ Sandığın getirilmesinden sonra dini anlamda daha da güçlenen Davut, kutsal şehirde kalıcı bir ev de kurmuştur. Kral Davut'un bu isteği halefi ve oğlu Süleyman tarafından sağlanmıştır.³⁹

Yaşlanan Kral'ın yönetimine ve otoritesine karşı zamanla huzursuzluklar başlamış, öldükten sonra krallığı sevdiği oğlu Şeloma'ya bırakacağından endişe duyan Avşalom, babasının yönetimine karşı bir ayaklanma başlatmıştır.⁴⁰ Kral'ın mensup olduğu Yehuda kabilesini diğer kabilelerden ayrı tutması, Bünyamin aşiretinden Şeba'nın liderliğinde gelişen yeni bir ayaklanmanın da zeminini oluşturmuştur. Kral Davut bu isyanları, kendisine sadık Yehudalılar sayesinde bastırmıştır. İsyanlar arasında taht kavgaları da başlamış, Avşalom'un ölümünden sonra veliaht durumuna gelen Adoniya'yı destekleyenler ve Davut'un Bat-Şeva'dan olan oğlu Şelomo'un (Süleyman) tahta çıkmasını isteyenler

³² *Kutsal Kitap*, Samuel I: 12-13; Kurt-Ayıkut 2019, 162.

³³ Harman 1994, 23-24.

³⁴ Besalel 2001, 137.

³⁵ Kral Davut dönemindeki savaşlarda Yahuda halkı, rakipleri karşısında Tanrı Yahve'nin desteğiyle galip geleceklere inanmışlardır. Detaylı bilgi için bkz. Kılıç-Altuncu 2017, 156-157.

³⁶ Montefiore, Kudüs'ün başkent olmasında kabile yapısındaki değişkenliklerin etkili olduğunu düşünmektedir. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Montefiore 2016, 24.

³⁷ Rohl 2014, 312-313.

³⁸ Sandığın getirilmesinden sonra dini anlamda güçlenen Davut, kutsal şehirde kalıcı bir ev de kurmuştur. İsraili arkeologlar, "Davut'un Evi" olarak kutsal metinlerde de ismi geçen bu yer hakkında MÖ X. yüzyıla tarihlenen izler bulmuşlardır. Konu hakkında bkz. Besalel 2001, 43; Sarıçioğlu 2016, 223-224.

³⁹ Kral Davut'un oğlu Hz. Süleyman'a bıraktığı krallık, M. Ö. 920 yılında parçalanarak ikiye bölünmüştür. Merkezi yönetimin kaybolması ve ikiye bölünmüşlük Yahudi tarihinde, isyanlar, çatışmalar ve toplumsal travmaların tetikleyicisi olmuştur. Kılıç-Altuncu 2016, 517; Besalel, 2001, 43; Montefiore 2016, 27.

⁴⁰ Davut'un hayatını *Eski Ahit*'teki bölümler üzerinden inceleyen Gunn, Davut'un hayatındaki aşamaları temel olarak iki gruba ayırmıştır. Yazara göre ilk bölümde, Davut'un krallık inşası ile tarihi bir şahsiyet yaratma süreci konu edinilmektedir. İnsan olarak Davut başlığını verdiği ikinci bölümde Davut'un eşleri, eşlerine verdiği sözler ile Ammon, Avşalom ve Süleyman'la kurduğu ilişkilere odaklanılmıştır. Krallıktaki başarılarını destansı kariyer inşasında kullanan yazar, Avşalom'un babasına isyanını da yönetime karşı yapılan isyan olarak değil baba ile oğul arasındaki mücadele olarak sınıflandırmıştır. Değerlendirmeler için bkz. Gunn 1989, 88-90.

arasında aleyhtarlık kavgaları yaşanmıştır. Bu kavgalar, Kral'ın ölmeden önce Bat-Şeva'ya söz verdiği gibi Şelomo tahtın varisi tayin etmesiyle sona ermiştir.⁴¹

Davut dağınk haldeki Yahudi kabilelerini bir araya toplayarak Yahudi Krallığı'nı kurmuş,⁴² Saul'dan sonra İsrail'in ikinci büyük kralı olarak kabul edilmiş,⁴³ devlet başkanı olarak da hüküm sürmüştür. Kral'ın topraklarını bütünleştirmedeki yönetsel çabası iktidarını merkezileştiren adımlar atmasına olanak sağlamış kendi döneminde yaptıklarıyla da nesline büyük bir krallık bırakmıştır.⁴⁴

Kral Davut hakkında verilen tarihsel bilgiler, onun hem dini⁴⁵ hem de yönetici-lider yanına vurgu yapan anlatımlarla doludur.⁴⁶ Bu anlatımlar Davut zamanındaki krallığın en geniş sınırlarına ulaştığını ortaya koymaktadır.

2. Artemisia Gentileschi'nin Bat-Şeva Tasvirleri

Çalışmamızda Artemisia Gentileschi'nin üç tasviri incelenmiştir. Sanatçının Columbus Sanat Müzesi'nde yer alan "Bat-Şeva" isimindeki ilk eseri 1636-1637 yılına aittir (Res. 1). Özel bir koleksiyonda bulunan "Bat-Şeva Banyoda" adlı diğer eser 1640 tarihli. Sanatçının "Bat-Şeva Banyoda" isimindeki son tasviri de Almanya'daki Sanssouci Sarayı'nda sergilenen ve 1640-1641 yılları arasına tarihlenen resmidir. İncelediğimiz üç çalışma da tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır.

Bu makaleye konu olan resimler⁴⁷ "Panofsky Metodu" temel alınarak çalışılmıştır. Bu metoda göre bir sanat eseri genel olarak üç başlık altında incelenir. Doğal Anlam, Olgusal ve İfadesel olmak üzere iki alt başlığa ayrılır. Bu bölüm, incelenen eserin doğrudan herhangi bir üslup özellikleri ya da dinsel metin analizine yer verilmeksizin görünenin anlatımıdır. İkonografik Anlam başlığında, incelenen eserin kutsal metinlerdeki karşılığı bulunmaya çalışılır. Bir başka ifade ile burada, gündelik hayat pratikleri ve bilgilerimiz dışında eseri anlamamıza yardımcı olan kutsal metinlere başvurularak sanatçının/sanatçıların ikonografiye eserlerinde ne derece uydukları değerlendirilir. Eserin genel üslup özellikleri, dönemin sanat anlayışı ve bütüncül bir yaklaşımla sanatçının bireysel yetenekleri ile üslubu İkonolojik Anlam başlığı altında incelenir. Bu çalışmamızda Panofsky metodunun ikinci aşaması olan *ikonografik anlamı* tam olarak kavrayabilmek ve sanatçıların ikonografiye uygunluğunu daha bütüncül bir şekilde yansıtabilmek amacıyla Panofsky ölçeğindeki "doğal anlam"ın alt başlığında bulunan "ifadesel özelliği" ikonografi ile bütünleştirdik. Yaptığımız değişiklikle bölümün adını da "İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik" olarak belirledik.

2. 1. Olgusal Anlam

⁴¹ Besalel 2001, 43; Aydın 2018, 293.

⁴² Davut ve Süleyman krallığı dönemine denk gelen ve birleşik krallık dönemi diye sınıflandırılan bu dönem M. Ö X. yüzyıla tarihlenmektedir. Konu hakkında bkz. Akşit 2019, 111.

⁴³ Neusner-Peck 2004, 29.

⁴⁴ Montefiore göre Beni İsrail'i birleştirip Kudüs'ü Tanrı'nın şehri haline getirmeyi başaran Davut, Lübnan'dan Mısır sınırına kadar uzanan bir krallığı fethetmiş, Ürdün ve Suriye'ye kadar ilerleyip Şam'da da bir garnizon kurmuştur. MÖ 1200 ve 850 yılları arasında çökmekte olan Mısır ve Irak'taki imparatorluklar arkalarında çok az resmi kayıtlarla birlikte büyük bir otorite boşluğu da kalmıştır. Bu topraklardaki otorite boşlukları Davut Krallığı'nın gelişmesi için gerekli yolları sağlamıştır. Detaylı bilgi için bkz. Montefiore 2016, 25.

⁴⁵ Davut, günümüzde Yahudiler tarafından "Yaşayan ve yıldızı parlayan Yisrael Kralı David. Yerusalayim'i, Yahudiliğin başkenti yapan David" şeklinde zikredilmekte ve halen övülmektedir. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Levin 2006, 11.

⁴⁶ Besalel 2001, 137; Adam 2018, 95; Meral 2019, 99. Yahudi inancında Kral Davut'u öne çıkaran olaylardan biri de Tanrı'nın kendisiyle bir ahit yaparak krallığı sonsuza kadar onun soyuna tahsis ettiğine yönelik inançlardan kaynaklanmaktadır. Yahudi geleneğinde daha geç dönemlerde ortaya çıkacak olan "kurtarıcı mesih" inancının kökleri olarak kabul edilen bu durum, Tanrı'nın Davut soyuna yönelik kutsama ve vaadine dayandırılmıştır. Bu bilgiye göre Yahudi tarihini, Kudüs ve mabet merkezli Davut Krallığı ile başlatmak mümkündür.

⁴⁷ Artemisia Gentileschi'nin "Bat-Şeva" temalı ilk eseri, incelediğimiz diğer iki resimden boyut olarak daha geniştir 265,4 x 209,5 cm. Özel bir koleksiyonda bulunan serinin ikinci resmi 228x228 cm., ölçülerine sahipken, Sanssouci Sarayı'nda yer alan bu başlık altında incelediğimiz son tuval de 258x218 cm., ölçülerine sahiptir.

Artemisia Gentileschi'nin burada tanıtmaya çalıştığımız üç eserini olgusal anlam açısından irdelediğimizde üzerinde durduğumuz ilk tema figür çeşitliği ve sayısı olmuştur. Üç eserde, ön plandaki figürlerin kadın arka plandaki yapıların cephesinden taşıntı yaparak kadınların olduğu alana doğru yönelen figürün ise vücut yapısından dolayı erkek olduğu anlaşılmaktadır. Her resimde bir erkeğin bulunması olgusal anlam yönünden eserleri birbirlerine yaklaştırır. Tasvirlerin ikisinde (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1), (Sanssouci Sarayı, Res.3) dört kadın sahnelerin birinde ise (Özel Koleksiyon, Res. 2,) üç kadın figürünün bulunması kadın sayıları açısından resimlerin ayrıştığını gösterir.

Mekân açısından sahnelerin genel olarak benzeştikleri görülür. Üç eserde de ön planda yer alan kadın figürlerinin arkasında bir korkuluk bulunur. Grubun arka planında da cephesi görülen mimari bir yapı yer alır. Arka plandaki bu binaların cephe düzenlemeleri ve mimari kurguları yapıların bir saray olduğunu düşündürür. Tasvirlerin ikisinde (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) karşımıza çıkan mimarilerin birden fazla katı olduğu net bir şekilde görülürken bir resimdeki yapının (Özel Koleksiyon, Res. 2) cephesi tam olarak görünemediği için bu konu hakkında kesin bir yargıya varmak mümkün değildir. Yapıların ortak özelliklerinden biri de etraflarını saran bir ağaç grubuyla çevrelenmiş olmalarıdır.

Figürlerin eylem halinde oldukları görülür. İncelediğimiz resimlerin hepsinde bakış açımıza göre sahnenin sağ tarafında yer alan ve bir yükselti üzerine vücudunun büyük bir kısmı çıplak bir şekilde oturan kadın figürü bulunur. Yıkanma eylemi esnasında tasvir edilen kadının davranışlarında farklılık mevcuttur. İlk sahnedeki (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1) oturan kadın figürü, sağındaki kadının elindeki takılara doğru başını çevirmiştir. Geriye kalan eserlerin ortak noktası (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) çıplak kadının saçını tutmasıdır. Saçların bağlanma şekillerinde farklılık gösteren kadınların süslenme hazırlığında olmaları açısından benzeştikleri görülür. İkinci sahnedeki (Özel Koleksiyon, Res. 2), figürün sol elinde siyah çerçeveli bir ayna vardır. Bu ayna, incelenen sahnelerin birinde (Sanssouci Sarayı, Res. 3) sol taraftaki kadın tarafından tutulur.

Vücudunun büyük bir kısmı çıplak olarak verilen ve bir yükselti üzerinde oturan kadın figürü dışında, sahnede yer alan diğer figürlerin de olgusal anlam açısından benzeşen ve ayrışan yönleri vardır. Sahnenin sağ köşesindeki kadın figürünün elindeki takı dolu sepeti yıkanma eylemindeki kadının olduğu yöne doğru tutmuş olması iki sahnenin (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) benzeşen noktalarından biridir. İlk sahnedeki kadının saç (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1) solundaki figür tarafından tutulurken diğerinde (Özel Koleksiyon, Res. 2) sağındaki tarafından tutulur. Gruplamanın dışında kalan tasvirde (Sanssouci Sarayı, Res. 3) yıkanan kadın topladığı saçlarını kendisi tutmaktadır. İncelediğimiz tasvirlerde (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) bakışını sahnenin sol tarafına doğru çeviren, vücudunu sahnenin sağ tarafına doğru eğen ve sağ ayağını ileri doğru atan kadının kıyafeti, renk detayları dışında genel kompozisyon şeması açısından neredeyse birbirinin aynısıdır. Bu iki figür arasındaki en büyük fark sağ elleriyle tuttıkları kapların formlarıdır.

“*Davut ile Bat-Şeva*” başlığı altında incelediğimiz üç resimde de arka planda karşımıza çıkan erkeğin, kadın grubunun olduğu alana doğru vücudunu çevirdiği görülür. Bu sahnelerin olgusal anlam açısından ortak olan bir diğer noktası da her sahnede sadece bir erkek figürünün bulunuyor olmasıdır.

Sahnedeki dekoratif unsurlara baktığımızda olgusal anlam açısından ayrışan noktaların olduğu görülür. Eserlerin birinde (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1) sahnenin sol köşesinde duran ve dizleri üzerine çöken mavi elbiseli kadının, ellerinin arasında gümüş renkli bir kap, sağ tarafında ise vaso benzeri bir nesne görülür. Form açısından iki sahnede yer alan (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) kaplar birbirlerine benzemekte ancak kupa şeklindeki renk değişikliğiyle de ayrışmaktadır. Sahnenin sağ köşesindeki sarı renkli köşede toplanmış bir şekilde verilen parlak kumaş parçasına iki eserde (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) rastlamaktayız. Kumaşların üstünde yer alan beyaz renkli örtüler de bu tasvirlerin ortak noktalarından biridir.

Arka plandaki heykellerin konumları ve şekilleri birbirlerinden farklıdır. Eserlerden birinde (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1) karşımıza çıkan heykeller, kare çerçeveli alınlığın üstüne yerleştirilmiştir. Diğer çalışmada (Özel Koleksiyon, Res. 2) kadın heykeli, yapının yüzeyindeki nişin

içerisindedir. Arka plandaki yapıların cephesinde herhangi bir heykelin bulunmadığı üçüncü sahne bu noktada diğerlerinden ayrışır.

Yıkanan ya da yıkanma eyleminde bulunan kadının, üreme organını incelediğimiz sahnelerin ikisinde (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) sağ dizinin üstündeki şeffaf kumaş parçasıyla kapatılmıştır. Hacimli bir şekilde verilen beyaz renkli kumaş parçası, sol bacağın büyük bir kısmı ile kadının üreme organını örtmesiyle bu çalışma (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1) diğer iki tasvirde ayrılır.

Olgusal anlam açısından incelediğimiz üç sahne, yıkanma eylemi hazırlığı yapan ve yüksek bir zemin üzerine oturan kadın ile bu figürün yıkanmasına/süslenmesine yardım eden figürlerden meydana gelmektedir. Bu durum da bizi eserlerin kompozite uygulamaları noktasında birbirlerine benzediklerini gösterir. Figür sayıları açısından eserlerden ikisi (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) aynı özelliklere sahipken kompozisyonu işlenmesi, aksiyon alanları ve hizmetli kadınların eylemleri açısından iki sahnenin birbirlerine olgusal anlam açısından daha çok benzedikleri görülür. Arka plandaki büyük boyutlu yapıların varlığı, yapıların ağaçlarla kuşatılması ve olayın gerçekleştiği atmosferik ortam noktasında da eserlerin büyük oranda benzeştikleri görülür.

2.2. İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik

İncelediğimiz eserlerde "Davut ile Bat-Şeva" ikonografisi resmedilmiştir. *Kutsal Kitap*'ta geçen ikonografik metin özetle şöyledir:⁴⁸

"...İlkbaharda ve kralların savaşa gittiği bir dönemde ordusunu savaşa gönderen Davut, Yeruşalim adı verilen yerleşim yerinde kalmaktadır. Bir akşamüstü birden uyanan Kral, yatağından kalkar ve sarayın damına çıkıp gezinmeye başlar. Bu esnada, sarayın damında gezinirken yıkanan bir kadın görür. Gördüğü bu güzel kadının kim olduğunu öğrenmek için birini gönderir. Gönderdiği adam, kadının Eliam'ın kızı Hititli Uriya'nın karısı Bat-Şeva olduğunu söyler..."

İkonografideki bu bilgiler ışığında, sanatçının eserlerini incelediğimizde üç tasvirde de sahnenin sağ tarafında yer alan, üreme organı dışında vücudunun büyük bir kısmı çıplak olarak verilen ve bir yükselti üzerinde oturarak yıkanma eylemi esnasında görselleştirilen kadının "...Damdan yıkanan bir kadın gördü...Kadın çok güzeldi..." ikonografisinde bahsi geçen "...Eliam'ın kızı Hititli Uriya'nın karısı..." olarak da ifade edilen Bat-Şeva olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı Bat-Şeva'yı yıkanma eylemi esnasında göstererek bu açıdan ikonografiye sadık kalmıştır. İkonografide, Bat-Şeva'nın üreme organını örten beyaz renkli örtü ile (Columbus Sanat Müzesi, Res. 1) şeffaf kumaş parçası (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) olduğuna dair herhangi bir bilgi yoktur. Üreme bölgesini örten kumaşlar sanatçının bireysel yorumudur. Eserlerin ikisinde de (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) sahnenin sağ köşesine toplanmış bir vaziyette verilen renkli kumaş parçaları da sanatçının bireysel değerlendirmesidir. Sanatçının bireysel özelliklerinden bir diğeri ikonografide yer almamasına rağmen Bat-Şeva'nın (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) kulağındaki küpelerdir. Tasvirlerin birinde (Özel Koleksiyon, Res. 2) Bat-Şeva'nın elinde tuttuğu siyah çerçeveli ayna ile diğer eserdeki (Sanssouci Sarayı, Res. 3) bir kadın figürü tarafından tutulan büyük boyutlu ayna, ikonografide yer almayan nesnelere. Sahnelerde karşımıza çıkan yıkanma/temizlenme malzemeleri ile vazo benzeri kap gibi dekoratif unsurlar da Artemisia'nın ikonografiden bağımsız olarak uyguladığı kompozisyon özellikleri olarak karşımıza çıkar.

İkonografideki "...yıkanan bir kadın..." ifadesi Bat-Şeva'nın yıkandığı yer hakkında herhangi bir bilgi içermez. Üç resimde de Bat-Şeva'nın bir korkuluk önüne yerleştirilmesi ve burada eylem halinde bulunması sanatçının eserine yorumunu yansıttığı yerlerden biri olarak karşımıza çıkar. Eserlerden ikisinde (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) karşımıza çıkan heykeller ile kadın figürleri tarafından tutulan içi sıvı dolu kaplar da sanatçının bireysel yorumudur. Artemisia'nın ikonografiden uzaklaştığı bir diğer nokta da Bat-Şeva dışında sahnede bulunan kadın figürleridir. İkonografide bahsi geçen "...yıkanan bir kadın..." ifadesi Bat-Şeva'nın yıkanma eylemini herhangi bir kadının yardımını almadan tek başına yaptığını gösterir.

⁴⁸ Kutsal Kitap 2008, 313-315.

İncelediğimiz tasvirlerde, Bat-Şeva'yı izleyen ve vücut yönelişini Bat-Şeva'nın olduğu alana doğru çeviren, arka plandaki büyük boyutlu yapıların cephesinden de kadın grubunun olduğu alana doğru yönelen erkek figürü bulunmaktadır. Bu eserlerde karşımıza çıkan erkek figürü "...*Davut yatağından kalktı...Damdan yıkanan bir kadın gördü...*" ikonografisinde de açıkça belirtildiği üzere Kral Davut'tur. Davut'u, Bat-Şeva'yı izlerken gösteren ressam ikonografiye birebir sadık kalmıştır. "...*sarayın damına çıkıp gezinmeye başladı...*" ifadesine kısmen sadık kalan sanatçı, Davut'u saray benzeri bir mekanın içinde göstererek metne uyumu ancak "...*dam...*" yerine Kral'ı balkon şeklinde cepheden taşıntı yapan bir yükselti üzerinde göstererek ikonografiden uzaklaşmıştır. Üzerinde durduğumuz bir diğer nokta bu yapıların/sarayların genel şekli ve cephesindeki süslemeleriyle ilgidir. Sarayların kat düzenlemesi ve cephesindeki bezemeler hakkında ikonografide herhangi bir bilgi yer almaz. Davut'un üzerindeki elbisenin rengi ve şekli de sanatçının eserine bireysel yorumunu yansıttığı yerlerden biridir. Bat-Şeva'nın yıkanma eylemi ile Davut'un sarayın damına çıkıp gezinmesi "...*Bir akşamüstü...*" olmuştur. İncelediğimiz tasvirlerin ikisinde (Özel Koleksiyon, Res. 2), (Sanssouci Sarayı, Res. 3) sanatçının ikonografiye birebir sadık kaldığı görülür.

"*Davut ve Bat-Şeva*" başlığı altında incelediğimiz üç eseri İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik açısından ele aldığımızda sanatçının Bat-Şeva ile kadının yıkanmasını izleyen Davut'u göstermiş olması ikonografiye genel anlamda sadık kaldığını gösterir. Bunun yanı sıra incelediğimiz resimlerde ikonografide yeri olmayan hareket halindeki kadın figürleri, temizlik malzemeleri, çeşitli takılar ile sahnenin çeşitli yerlerine dağılan kumaş parçaları sanatçının bireysel yorumu olarak karşımıza çıkar.

Bat-Şeva'nın sadece yıkanmaya odaklanması Davut'un da meraklı bir ruh hali içinde kadın grubunun olduğu yöne doğru çevrilmiş olması ifadesel özellik açısından sanatçının ikonografinin genelinden uzaklaşmadığını gösterir.

2.3. İkonolojik Anlam

Artemisia Gentileschi (1593-1653), Barok üslupta eser veren kadın sanatçılardan biridir. Caravaggio'dan etkilenen Orazio Gentileschi'nin kızı olarak da tanınır.⁴⁹ Kadın ressamalara rağbet edilmeyen bir dönemde Floransa Accademia di Arte del Disegno'ya kabul edilen ilk kadın ressam olması,⁵⁰ sanatçıyı kendi döneminde öne çıkaran önemli bir gelişme olarak kabul edilmektedir.⁵¹

Gentileschi Roma, Floransa ve Venedik'teki çalışmalarıyla önemli bir ün kazanmış, eserleri aristokrat çevrelerce aranır hale gelmiştir.⁵² Resim sanatı üzerindeki ilk çalışmalarını babasıyla birlikte yapmıştır. Kadın ressamın bu dönemde doğal betimleme tarzını benimsediği bilinmektedir. 1611'de Orazio, Roma, Palazzo Palaviani-Rospigliosi'de bulunan Agostino Tassi'den (1578-1644) ders almıştır. 1613 yılında Floransalı ressam Pierantonio Stiattesi ile evlenen Artemisia, Büyük Dük II. Cosimo de' Medici (1590-1621) Lorraineli Christina'nın (15165-1637) himayesi altına girmiştir. Floransa'dayken *Ud Çalan Azize Cecilia* (1616)⁵³ ile *Yudit ve Yardımcısı* (1614-1620)⁵⁴ isimli eserini hazırlamıştır.⁵⁵ Asur ordusunun komutanı Holofernes'in öldürülmesini konu alan, *Yudit Holofernes'in Başını Keserken* (1612-1621) isimli tuvali, konu bakımından sanatçının birden fazla eserine ilham vermiştir.⁵⁶ 1621 yılında Roma'ya yeniden dönen sanatçı burada dokuz sene kalmıştır. "*Yudit*" temalı eserlerinden bir tanesini de bu süre içinde yapmıştır. 1638'de saray ressamı olarak görev yapan babasının yanına İngiltere'ye giden Artemissa, *Resim Alegorisi Olarak Otoporte* (1630) adlı eserini

⁴⁹ Myers 1979, 195; Garrard 1989, 13; Sanatçının eserleri ve hayatı hakkında daha kapsamlı bilgi için bkz. Garrard 1989, 13-93, Bissell 1999, 135, 159, 208, 441; Cohen 2000, 47-75; Silvers 2010, 2-7.

⁵⁰ Bissell 1999, 441.

⁵¹ Öndin 2018, 100; <https://www.uffizi.it/opere/giuditta-decapita>

⁵² Buckley 2013, 832.

⁵³ <http://galleriaspada.beniculturali.it/index.itgentileschi-madonna>

⁵⁴ Tükel 2018, 83.

⁵⁵ Öndin 2018, 104.

⁵⁶ Eserlerinde "Yudit" temasını sıklıkla ele alması, Artemisia Gentileschi'nin tecavüz sonrasında yaşadığı psikolojik durumun bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Öndin 2018, 99-104.

⁵⁶ Öndin 2018, 101.

yapmıştır.⁵⁷ Greenwich'teki Queen's House'daki Great Hall'un tavan resimlerinde babasıyla birlikte çalışmıştır.⁵⁸ Babasının ölümü üzerine Napoli'ye giden ressam 1642 yılında ölmüştür.⁵⁹

Dini ikonografi yanı sıra mitolojik konular ve tarihte öne çıkan kadın figürleri ressamın eserlerine konu olmuştur.⁶⁰ Sanatçı, figürlerin birbirlerinden bağımsız vücut hareketlerinde, ışığın nesnelere üzerindeki dağılımında ve canlı renkleri kullanmasıyla çağdaşlarından ayrılmaktadır.⁶¹ Işık-gölge aktarımı, ele aldığı figürlerin hareketlerinde vurgulayıcı bir şekilde kendini belli etmektedir.

Çalışmaya konu olan ve Artemisa Gentilechi tarafından yapılan üç eser birbirlerine çok yakın tarihlerde tamamlanmıştır. Vahşet resimleri, kadın figürleri ve mitolojik sahneleriyle öne çıkan ressam, kadın zarafeti ile güzelliğini gerçekçi anatomik vurgularla Bat-Şeva temalı resimlerinde de göstermiştir. Tuvallerin yakın tarihlerde tamamlanmış olmaları ile eserlerde karşımıza çıkan teknik detaylar sanatçının bireysel üslubunu anlamamız açısından son derece önemlidir. Bat-Şeva'nın çıplaklığı, ten renginin belirgin bir şekilde vurgulanması, hareketten kaynaklanan kas yapısındaki değişim, anatomideki gerçeklik ve tensel detaylar Barok Sanat'ın hâkimiyetini belirgin bir şekilde yansıtır. Hareket halindeki figürlerin kıyafetlerinde karşımıza çıkan kumaş kıvrımları, renkli kumaşlar, parlak yüzeyler, kıyafetlerdeki motif çeşitliliği ve elbiselerin hacimli yapısı gibi özellikler de dönemin sanat ruhuna uygundur. İncelediğimiz her eserde, resmin sağ köşesinde duran ve bir yükselti üzerinde oturan Bat-Şeva'nın durağan olmayan tarzı dikkatlerden kaçmaz. Bir başka ifade ile tasvirlerin odak noktası olan Bat-Şeva başta olmak üzere sahnedeki figürlerin hareketliliği resimlerin geneline yayılan dinamik etkiyi güçlendirmiştir. Barok Sanat'ın dinamik etkisiyle ortaya çıkan gölgelilik ve parçalanmış yüzeyler, incelediğimiz eserleri Rönesans'ın çizgisel resim anlayışından uzaklaştırarak Barok üslubun hâkimiyetine dahil etmemize olanak sağlayan kompozisyon uygulamalarıdır. Bat-Şeva üzerine yoğunlaşan ışık, kontrast vurgusu ve ışık-gölge zıtlıklarıyla yaratılan derinlik algısı da Barok üslubun temel karakteristik özelliklerindedir.

İkonolojik anlam açısından üzerinde durduğumuz bir diğer nokta da sanatçının yaşadığı dönemin sanatsal ortamındaki ayırt edici "konumu" olmuştur. Ressam bir babanın kızı olması kadın sanatçının kariyer inşasında çok önemli bir noktadır. Sanatçının genel üslubu ile bu resimlerinde karşımıza çıkan aydınlık ve karanlık yüzeyler arasındaki kontrastın çok belirgin bir şekilde vurgulanmış olması, içinde büyüdüğü sanatsal ruhun etkisiyle şekillenmiş olmalıdır. Caravaggio'nun arkadaşı olan babasının sanat anlayışından etkilenen Artemisia, incelediğimiz bu üç resminde de bu tarzın etkilerini yoğun bir biçimde eserlerine yansıtmasını bilmiştir. Tasvirlerde karşımıza çıkan parçalanmış yüzeyler, arka plandaki yapıların Barok Sanat'a özgü bir biçimde geri plana itilmesi ve sahnedeki hareketliliği sağlayan kadın figürleri sanatçının temel üslup özelliklerinden izler taşıyan kompozisyon uygulamaları olarak dikkat çeker.

Sonuç

Artemisa Gentilechi, erkek egemenliğinin toplum yaşantısında baskın bir şekilde hüküm sürdüğü, sanatsal çevrelerin de erkek otoritesi tarafından şekillendirildiği bir zaman diliminde yaşamıştır. Genel kabullerin aksine, bir kadın ressam olarak tasvirlerini yapabilmiş olması, cinsiyet eğilimli patronaj sistemi içinde var olmayı başaran sanatçının yetenekleriyle ön plana çıkan şahsiyet anlatımlarına büründürmüştür Gentilechi'yi. XVII. yüzyıl sanat hayatının ve hiç kuşkusuz Barok resmin en çok işlenen temalarından birine "Bat-Şeva" ikonografisine odaklanmış olması ressamın, daha önce sözünü ettiğimiz eğilimlerden kaynaklanan bir "seçicilik" olduğunu da gösterir. Ana teması "kadın" olan alegorik ya da sembolik anlatımlarla dolu tasvirlerinde ikonografilere genel anlamda bağlı kalan sanatçı, ele aldığı kadın figürlerini tıpkı Bat-Şeva temasında olduğu gibi tarihi bir şahsiyete de büründürmüştür. İkonografik anlatımların bağlılığı sanatçının biçim işlenişinde, duyguların aktarılmasında ve olay örgüsünde figür odaklı anlatımlarıyla net bir biçimde öne

⁵⁷ Zirpolo 2008, 44.

⁵⁸ <https://www.britannica.com/biography/Artemisia-Gentileschi>

⁵⁹ Eğitim aldığı Agostino Tassi'nin tecavüzüne uğrayan ve Napoli'de öldüğü bilinen Gentileschi'nin intihar etmiş olabileceği de araştırmacılar tarafından ileri sürülmektedir. Yorumlar için bkz. Cohen 2000, 31; Duran 2018, 112.

⁶⁰ Öndin 2018, 100.

⁶¹ Buckley 2013, 832; <https://www.artsy.net/article/artsy-baroque-master-artemisia-gentileschi>

çıkılmaktadır. Gentilechi'nin incelediğimiz üç eserinde de bireysel üslubunun dönemin sanat anlayışıyla kaynaştığı görülür. Kadın çıplaklığının dini bir ikonografinin içerisinde anlatılmış olması ve olayın başkahramanı Kral Davut'un, tasvirlerin arka planından sahneye dâhil edilmesi çıplaklığın ve şehvetin genel olarak resimlerde kabul edilmediği bir ortamda, dini-tarihi bir karakterin "özel" hayatından bir kesitin görselleşmesiyle olanaklı hale gelebilmiştir. Bir başka ifade ile "kadınlığın" baskın bir biçimde vurgulandığı sahnelerdeki "çıplaklık", ikonografinin referansı ile ressamın bir nevi "kısıtlı bir özgürlük" alanı yaratmıştır.

Yazar Katkıları

Çalışmaya; Yazar 1: % 50, Yazar 2: % 50 oranında katkı sağlamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı

"Artemisia Gentileschi'nin Tasvirlerinde "Bat-Şeva" İkonografisi" başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Adam, B. 2018, "Yahudilik", *Dinler Tarihi*, (ed. Baki Adam), Ankara, 62-128.
- Adams, S. L. 2011, *A History of Western Art*, City University of New York.
- Ağçiçek, B. 2017, *Barok Resim Sanatından "Light Art"a Uzanan Işık Kavramı*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun.
- Akşit, C. 2019, *Dinler Tarihi*, İstanbul.
- Altan, K. Ö. 2015, *Katolik Yapıların İç Mekân Tasarımında Gotik ve Barok Dönemin Karşılaştırılmalı Analizi*, Bahçeşehir Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Arenas, J. F. 1990, *The Key to Renaissance Art*, Great Britain.
- Atasoy, N. 1985, *17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*, İstanbul.
- Aydın, M. 2018, *Ana Hatlarıyla Dinler Tarihi: Tarih, İnanç ve İbadet*, İstanbul.
- Bazin, G. 2015, *Sanatın Tarihi*, (çev. Selahattin Hilav), İstanbul.
- Bergerhoff, R. 1983, *Raffael*, Berlin.
- Besalel, Y. 2001, "David Ameleh", *Yahudilik Ansiklopedisi*, 1, Gözlem Yayıncılık, İstanbul, 137-139.
- Bissell, R. W. 1999, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- Blunt, A. 1988, *Baroque and Rococo*, London.
- Buckley, J. P. 2013, "Perspectives Artemisia Gentileschi 1593-1653", *The American Journal of Psychiatry*, 10/8, 832-833.
- Brandes, G. 1963, *Michelangelo His Life-His Times-His Era*, New York.
- Campbell, G. 2003, *The Oxford Dictionary of the Renaissance*, New York.
- Charles, V. 2007, *Renaissance Art*, New York.

- Chilvers, vd. 1988, *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford.
- Cohen, S. E. 2000, "The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History", *The Sixteenth Century Journal*, 31, 1, 47-75.
- Cole, A. 2016, *Italian Renaissance Courts: Art, Pleasure and Power*, New York.
- Conti, F. 1982, *Barok Sanatını Tanıyalım*, İstanbul.
- Cumming, R. 2008, *Sanat (Görsel Rehberler)*, (çev. Ayşe Işın Önal, Aslı Çetinkaya), İstanbul.
- Çelik, H. 1996, *Maniyerizmin Sanat Felsefesi*, İstanbul.
- Dağ, Y. 2013, *Yahudilik'te ve İslâm'da Hz. Davud*, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.
- Daugherty, B. 2015, *Between Historical Truth and Story- Telling: The Twentieth Century Fabrication of Artemisia*, (A Thesis Presented to the Faculty of The Graduate), College at the University of Nebraska, In Partial Fulfillment of Requirements For the Degree of Master of Arts, Lincoln.
- Dobos, Z. 2013, *Caravaggio to Canaletto The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, Budapest.
- Dora, vd., 2009, *Botticelli to Titian Two Centuries of Italian Masterpieces*, Budapest.
- D'Orazio, C. 2015, *Caravaggio'nun Sırrı Sanatın Gücü*, (çev. Çiğdem Arlı Cengiz), İstanbul.
- Duran, A. 2018, *Barok Dönemde Bir Kadın Ressam: Artemisia Gentileschi*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.
- Earls, I. 2004, *Artists of the Renaissance*, London
- Erciş, D. M. 2015, *Rönesans'tan 20. Yüzyıla Kadar Resim Sanatında Anıtsal Görünümler*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.
- Eroğlu, Ö. 2018, *Rönesans ve Barok*, İstanbul.
- Garrard, M. 1989, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton.
- Gelb, M. J. 1999, *Leonardo Da Vinci Gibi Düşünmek*, (çev. Tuncer Büyükonat), İstanbul.
- Germaner, S. 1997a, "Maniyerizm", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2, İstanbul, 1167-1168.
- Germaner, S. 1997b, "Rönesans", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul, Yem Yayınları, 1584-1586.
- Germaner, S. 1997c, "Barok", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1, İstanbul, Yem Yayınları, 194-197.
- Gombrich, E. H. 1992, *Sanatın Öyküsü*, İstanbul.
- Giudici, V. 1998, *The Sistine Chapel its History and Masterpieces*, New York.
- Gordon, D. 1981, *100 Great Paintings: Duccio to Picasso: European Paintings from the 14th to the 20th Century Illustrated in Colour*, London.
- Gunn, M. D. 1989, *The Story of King David: Genre and Interpretation*, Sheffield.
- Gürkan, L. S. 2018, *Yahudilik*, İstanbul.

- Harman, F. Ö. 1994, “Dâvûd”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 9, İstanbul, 21-24.
- Hodge, N. A. 2008, *The History of Art Painting from Giotto to The Present Day*, London.
- Hollingsworth, M. 2009, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul.
- Huizinga, J. 2005, “Rönesans Sorunu”, *Rönesans'ın Serüveni*, (ed. Nurettin Pirim), (çev. Ömer Madran), İstanbul, 26-27.
- Ilchman, vd., 2009, *Titian-Tintoret to-Veronese Rivals in Renaissance Venice*, Boston.
- İnalçık, H. 2011, *Rönesans Avrupa'sı Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, İstanbul.
- Kılıç, S.-A. Altuncu, 2016, “Yahudi Geleneği Bağlamında Sürgün”, II. Ortadoğu Konferansları: Ortadoğu'daki Çatışmalar Bağlamında Göç Sorunu (Bildiri Kitabı), 516-524.
- Kılıç, S.-A. Altuncu, 2017, “Yahudilikte Savaş Kuralları ve Savaşla İlgili Yaklaşımlar”, *Turkish Studies*, 12/20, 149-166.
- Lace, W. W. 1993, *Michelangelo*, San Diego.
- Lavin, A. M. 2009, *Artist's Art in the Renaissance*, London.
- Letts, R. M. 1981, *The Renaissance*, New York.
- Levin, M. 2006, *Yahudi Ruhaniyeti ve Mistisizmi*, (çev. Estreya Seval Vali), İstanbul.
- Louise, C. S. 2009, *Antient World Leaders: King David*, New York.
- Kleiner, S. F. 2018, *Gardner's Art Through the Ages: A Global History Volume I*, London.
- Kurt, O. A.-Aykut, A. A. 2019, *Dinler Tarihi*, (ed. Murat Demirkol), Ankara.
- Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)*, 2008, İstanbul.
- Küçük, A.-Tümer, G.-Küçük, A. M. 2018, *Dinler Tarihi*, Ankara.
- Mckenzie, M. 2000, *King David A Biography*, New York.
- Mcneese, T. 2006, *Michelangelo: Painter, Sculptor and Architect*, Chelsea.
- Meral, E. 2007, *Barok Dönem Ölüdoğa Resimlerinde Kullanılan Nesnelere ve Kendi Çalışmalarına Yansımaları*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Meral, Y. 2019, “Yahudilik”, *Dünya Dinleri*, (ed. Şinasi Gündüz), İstanbul, 48-102.
- Michel, vd. 2019, *Rembrandt*, London.
- Micheletti, E. 1968, *Velázquez*, New York.
- Montefiore, S. S. 2016, *Kudüs: Bir Şehrin Biyografisi*, (çev. Cem Demirkan), İstanbul.
- Munro, C. E. 1964, *The Encyclopedia of Art*, New York.
- Myers, Ş. B. 1979, *Encyclopedia of Painting*, New York, 412.
- Nauert, G. C. 2004, *Historical Dictionary of the Renaissance*, Oxford.
- Neuman, R. 2014, *Baroque and Rococo Art and Architecture*, London.
- Neusner, J.-Peck, J. A. 2004, *The Routledge Dictionary of Judaism*, London.
- Norwich, J. J. 1990, *Oxford Illustrated Encyclopedia of The Arts*, Oxford.

- Öndin, N. 2016, *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*, İstanbul.
- Öndin, N. 2018, *Barok Resim ve Heykel Sanatı*, İstanbul.
- Panofsky, E. 2005, "Rönesans: Kendini Tanımlamak mı, Kendini Tanımamak mı?" *Rönesans'ın Serüveni*, (ed. Nurettin Pirim), (çev. Ömer Madran), İstanbul, 11-18.
- Pevsner, N. 2016, "Rönesans ve Maniyerizm", *Rönesans'ın Serüveni*, (haz. Enis Batur), İstanbul, 239-256.
- Polat, T.-Antel, F. A. 2015, "Postmodern Cephe Estetiğinde Barok Bir Yöntem Olarak Teatral Anlatım İlkeleri", *Tasarım ve Kuram Dergisi*, 19, 110-113.
- Raditsa, vd. 2000, *The Art of Renaissance Europe A Resource for Educators*, New York.
- Rey, L. J. 1996, *Velázquez*, London.
- Robertson, J. J. 2014, *A Look at Renaissance Art*, Minnesota.
- Rohl, D. 2014, *Beş Bin Yolluk Yolculuk: Cennetten Sürgüne*, (çev. Nazen Ön), İstanbul.
- Rosenberg, J. 1948, *Rembrandt*, Cambridge.
- Sarıkçıoğlu, E. 2016, *Başlangıçtan Günümüze Dinler Tarihi*, Isparta.
- Sayre, M. H. 2004, *A World of Art*, London.
- Scallen, B. C. 2004, *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam.
- Sider, S. 2005, *Handbook to Life in Renaissance Europe*, New York.
- Skolnik, F. 2007, "David", *Encyclopaedia Judaica*, Detroit, 444-458.
- Soergel, M. P. 2005, *Arts & Humanities Through The Eras Renaissance Europe 1300–1600*, Canada.
- Sözen, M.-Tanyeli, U. 2010, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.
- Stierlin, H. 1994, *Baroque Italy and Central Europe*, Köln.
- Sulku, A. 2016, *Rönesans ve Barok Dönemlerde Avrupa Resminde Son Akşam Yemeği "The Last Supper" Teması*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne.
- Sturgis, A.-Clayson, H. 2000, *Understanding Paintings Themes in Art Explored and Explained*, London.
- Sutton, E. 2016, "Dogs and Dogma: Perception and Revelation in Rembrandt's Presentation in the Temple, c. 1640", *Art History*, 3, 466-485.
- Şentürk, V. L. 2012, *Analitik Resim Çözümlemeleri*, İstanbul.
- Tuncel, M. 2002, *Osmanlı Tezhîp Sanatında Barok- Rokoko Üslûbu 18.-19. Yüzyıl*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Turani, A. 1992, *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul.
- Tükel, U. 1997, "Peter Paul Rubens", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, 3, İstanbul, 1590-1592.
- Uçar, M. 2014, *Caravaggio'nun Eserlerinde Vahşetin Görselliği*, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Ulutürk, M. 2005, *Hıristiyanlıkta Havarilik*, (Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya.

Vasari, G. 2013, *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, (çev. Elif Gökteke), İstanbul.

Wedgwood, V. C. 1958, *The World of Rubens 1577-1640*, New York

Williams, R. 2017, *Raphael And The Redefinition of Art in Renaissance Italy*, Cambridge.

Witting, F.-Patrizzi, I. M. 2012, *Michelangelo da Caravaggio*, New York.

Wölfflin, H. 2019, *Rönesans ve Barok: İtalya'daki Barok Üslubun Özü ve Ortaya Çıkışı Üzerine Bir İnceleme*, (çev. Alp Tümertekin-Nihat Ülner), İstanbul.

Wundram, M. 1998, *The Renaissance*, London.

Zirpolo, L. H. 2008, *Historical Dictionary of Renaissance Art*, Toronto.

İnternet Kaynakları

URL 1 <https://www.artsy.net/article/artsy-baroque-master-artemisia-gentileschi>

URL 2 <https://www.pubhist.com>

URL 3 <https://www.museumportal-berlin.de/tr>

URL 4 <https://www.caravaggio.org>

URL 5 <http://www.columbusmuseum.org>

URL 6 <https://www.uffizi.it/opere/giuditta-decapita>

URL 7 <http://galleriaspada.beniculturali.it>

URL 8 <https://www.britannica.com/biography/Artemisia-Gentileschi>

URL 9 <https://www.uffizi.it/opere/giuditta-decapita>

URL 10 <http://galleriaspada.beniculturali.it/index.itgentileschi-madonna>

URL 11 <https://www.britannica.com/biography/Artemisia-Gentileschi>

URL 12 <https://www.artsy.net/article/artsy-baroque-master-artemisia-gentileschi>

Resimler



Res. 1: Artemisia Gentileschi, *Bat-Şeva*, 1636-1637, Tuval Üzerine Yağlıboya, 265,4x209,5 cm., Columbus Sanat Müzesi (ww.columbusmuseum.org).



Res. 2: Artemisia Gentileschi, *Bat-Şeva Banyoda*, 1640, Tuval Üzerine Yağlıboya, 228x228 cm., Özel Koleksiyon (www.pubhist.com).



Res. 3: Artemisia Gentileschi, *Bat-Şeva Banyoda*, 1640-1641, Tuval Üzerine Yağlıboya, 258x218 cm., Sanssouci Sarayı (www.museumportal-berlin.de).

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 186-198
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1074113



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 16. 02. 2022
Kabul Tarihi/ Accepted: 02. 06. 2022

PAVOT: FIRST DISCOVERED SUNKEN SHIP FROM 1ST WORLD WAR AT İSKENDERUN BAY

PAVOT: İSKENDERUN KÖRFEZİ'NDE BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI BATIKLARINDAN İLK KEŞİF

Necdet UYGUR-Menderes ŞEREFLİŞAN-Onur Alptekin AYAN-Hülya ŞEREFLİŞAN*

Abstract

İskenderun Bay was an important role in providing logistic support to the occupying that invaded the Anatolian lands during the First World War. Five minesweepers of the allied powers had come to the İskenderun Bay in order to the clear the sea bad from torpedoes. One of them, PAVOT which was bought by the French Navy in 1916, struck a mine and sank. Pavot's coordinates taken from the ship with side scan sonar and GPS are 36° 35, 982' N – 36° 07, 843' E (DMS 36° 35' 59" N; 36° 07' 47" E). Moreover, the angle with the İskenderun Lighthouse is 289°. The distance to it is 1.41 nautical miles (2.46 km) the nearest point to the shore is 0.95 nautical miles (1.95 km). Diving to the sunken ship has been carried out by three instructor divers teaching at the İskenderun Technical University (İSTE) Marine Vocational School Underwater Technologies Program. The ship named R/V İSTE1 belonging to İSTE was used during the diversions. The diversions have been

* Öğr. Gör., İskenderun Teknik Üniversitesi, Denizcilik Meslek Yüksekokulu Sualtı Programı, İskenderun-Hatay/Türkiye. E-posta: necdet.uygun@iste.edu.tr ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4460-1735>
Öğr. Gör., İskenderun Teknik Üniversitesi, Denizcilik Meslek Yüksekokulu Sualtı Programı, İskenderun-Hatay/Türkiye. E-posta: menderes.sereflisan@iste.edu.tr ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-9939-7715>
Öğr. Gör., İskenderun Teknik Üniversitesi, Denizcilik Meslek Yüksekokulu Sualtı Programı, İskenderun-Hatay/Türkiye. E-posta: alptekin.ayan@iste.edu.tr ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-1687-9270>
Sorumlu Yazar; Doç. Dr., İskenderun Teknik Üniversitesi, Deniz Bilimleri ve Teknolojisi Fakültesi, Sualtı Programı, İskenderun-Hatay/Türkiye. E-posta: hulya.sereflisan@iste.edu.tr ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-2510-3714>

performed with SCUBA equipment. The Pavot sunken ship was identified for the first time in the İskenderun Bay with this study.

Keywords: İskenderun Gulf, 1st World War, Sunken Ship, Minesweeper, Pavot.

Öz

İskenderun Körfezi, Birinci Dünya Savaşı sırasında Anadolu topraklarını işgal eden işgalcilere lojistik destek sağlanmasında önemli bir rol oynamıştır. İtilaf Devletlerine ait beş mayın tarama gemisi, denizi torpidolardan temizlemek için İskenderun Körfezi'ne gelmişti. Bunlardan biri, 1916'da Fransız Donanması tarafından satın alınan Pavot mayına çarparak battı. Pavot'un gemiden yandan taramalı sonar ve GPS ile alınan koordinatları 36° 35, 982' K – 36° 07, 843' D (DMS 36° 35' 59" K; 36° 07' 47" D). Ayrıca İskenderun Feneri ile olan açısı 289°'dir. Uzaklığı 1.41 deniz mili (2.46 km) kıyıya en yakın noktası 0.95 deniz mili (1.95 km) 'dir. Batık gemiye dalış İskenderun Teknik Üniversitesi (İSTE) Denizcilik Meslek Yüksekokulu Sualtı Teknolojileri Programında ders veren üç eğitmen dalgıç tarafından gerçekleştirildi. Dalışlarda İSTE'ye ait R/V İSTE1 isimli gemi kullanıldı. Dalışlar SCUBA ekipmanları ile yapılmıştır. Pavot batık gemisi, bu çalışma ile İskenderun Körfezi'nde ilk kez tespit edildi.

Anahtar Kelimeler: İskenderun Körfezi, I. Dünya Savaşı, Batık Gemi, Mayın Tarama Gemisi, Pavot.

Introduction

Everything found on the sea bed, lake bed or river bed which are not belong to the natural environment was indicates residues of the past.

Sunken ships could be used as an indicator to describe the historical texture of settlements with the help of the expert divers, scientists and special technologies. Stuff found in the sunken ships which belong to dozens years ago could be distinguished from new sedimented things.¹ In the underwater divings, especially sunken ships have a different place in these explorations. Considering the location, each detected sunken ship hides information regarding a war scene, a marine time trade route or historical path to civilization. In this sense, İskenderun Bay has attracted attentions; since, it was considered to be a crucial strategically area during the First World War.

After the entrance of Ottoman Empire into the First World War, Çanakkale operations was started. Allied states primarily England hoped and believed an easy and fast victory. At the same time, military landing was attempted to İskenderun with the command of the War Minister, Lord Kitchener, the top name of the English War Staff, and some other executives. However, from the first day of Çanakkale operations, it become clear that easy and naval victory is impossible. In addition, operation plan on İskenderun become deadlocked due to the power struggle between England and France. At this term, allied states had disagreements on Syria's status after the war.

The English authorities didn't start operation in İskenderun since they believed that Armenian supporters could be used as a small military unit against Ottomans. Due to the resistance shown in Çanakkale, first the English and then the French forces receded the second operation; even though, they were ready with all combat squad.²

¹ Öniz 2018, 18-25.

² Ürkmez 2016, 7-22.

The İskenderun Bay, which played an important geopolitical role in history, continued its active role during the First World War and witnessed the sinking of a minelayer that had an important role in the war. Even though the accurate coordinates of Pavot sunk was not known for sure, possible locations of the sunk was in the military records as wells as the local fisherman. This study is the first study determining the definite coordinates of minelayer Pavot sunk, and it was important for evaluation of current state of the sunk. In addition, the structural integrity of the sunken ship (Pavot) reflects the characteristics of its time as a witness to history.

The importance of İskenderun Bay in the First World War

In the 19th century, powerful governments were using religious groups to create sympathizer communities in the Eastern Mediterranean and its surroundings. France was planned to bomb Suez Canal and concur İskenderun and Syria ports to protect alternative trade routes in case of state of war. In addition, they wanted to keep İskenderun in hand to have Mousul oil. France was quite aware of the fact that it was impossible to occupy Halep, Antep, Maraş and Urfa without having İskenderun port. So, İskenderun port was become the most important strategically point to transfer Çukurova cotton and Mosul oil to Europe.^{2,3,4} In this sense, İskenderun port was the only logistic support to allied countries the powers which had invaded the Anatolian lands.⁵ According to Churchill it would be satisfactory to attack Çanakkale Strait with Indefatigable, Queen Elizabeth and the other 3-4 English war ships and minesweepers. They were also used 'Ark Royal' for the first attack. The rest of the French ships was planned to be used in Malta, İskenderiye and İskenderun when the operations starts.⁶ In December, some French cruises was bombed the İskenderun-Dörtyol railway line. In other words, military mobility of English and French ships around İskenderun port was notified from the Halep Province.⁷

In order not to offend the English and get their subsequent support, the Grand Vizier and Chief Commander Chief of military staff İzzet Paşa had reported they would minesweep the torpedoes in İskenderun Bay with the help of the allied states' local government, yet they said they had no right to occupy the city. If they broke into the city they wouldn't hit back the Ottoman forces, they would only protest it before the English. An officer was appointed to help the allied states during the cleaning of the torpedoes in İskenderun Bay.^{8,9} On the day the order of the Chief Vizier İzzet Paşa reached İskenderun, five minesweepers had already started to collect the torpedoes in İskenderun Bay.^{9,10} The allied states were wanted the inform the authorities to regarding the usage of guns and gunfires in the destruction of torpedoes at the sea bed.¹¹ However, as soon as the beginning of sweeping, Pavot, the French minesweeper, hit a torpedo and sank. After this incident, they postponed their activities in the area until detailed information about the location of the torpedoes was obtained.^{2,9}

Minesweeper "PAVOT"

France bought many trawlers from Japan in 1916 (Table 1). One of them was PAVOT. (189t x 200t 34,24 x 6,5 x 3,38m) It was made in Osaka, Japan at the Iron Works Shipyard as

³ Arslan 1997.

⁴ Çapar 2020, 85-92.

⁵ Ürkmez 2014.

⁶ BOA 2010, 116-125.

⁷ Ürkmez 2012, 87-95.

⁸ HTVDa 1959.

⁹ Kireççi 1996

¹⁰ HTVDc 1959.

¹¹ HTVDb 1959.

an old Kycho Maru Japan trawler (1916-1918), and it was launched in 1911.¹² Pavot was bought registered in the French National Navy in 1916 (Tablo 1).¹³

Tab. 1: A list of the trawlers bought from Japan in 1916.¹⁴

Anemone (ex-Giusiu Maru) (, 200);	Iris (ex-Chidore Maru) (, 200);
Azalee (ex-Tenyo Maru) (, 200);	Liseron (ex-Yebisu Maru) (, 195);
Balsamine (ex-Swai Maru) (, 196);	Lotus (ex-Simoneski Maru) (, 200);
Begonia (ex-Ottawa Maru) (, 200);	Mimosa (ex-Mandai Maru) (, 180);
Bleuet (ex-Shinkoku Maru) (, 200);	Narcisse (ex-Khaumion Maru II) (, 200);
Capucine (ex-Yebisu Maru) (, 209);	Orchidee (ex-Khaumion Maru I) (, 185);
Chrysantheme (ex-Jakai Maru) (, 220);	PAVOT (ex-Kychyo Maru) (,220,1916-
Coquelicot (ex-Hakuta Maru) (, 215);	6.11.1918);
Cyclamen (ex-Sambo Maru) (, 215);	Pensee (ex-Hinode Maru) (, 380);
Dahlia (ex-Yayoi Maru) (, 157);	Pervenche (ex- Fukukaku Maru)
Fougere (ex-Korijo Maru);	(,200,1916-13.2.1919);
Fuchsia (ex-Yeiryo Maru) (, 215);	Petunia (ex-Iokiwa Maru) (, 183);
Geranium (ex-Daichi Maru) (, 185);	Pivoine (ex-Harada Maru) (, 233);
Giroflee (ex-Nagato Maru) (, 140);	Primevere (ex-Tamahime Maru) (, 200);
Glaieul (ex-Sachi Maru) (, 199);	Serpollet (ex-Yeki Maru) (, 250);
Glycine (ex-Yebisu Maru) (, 140);	Tubereuse (ex-Shinko Maru) (, 212, 1916-
Heliotrope (ex-Serwo Maru) (, 215);	6.12.1917);
Hortensia (ex-Hatsuhara Maru) (, 200);	Verveine (ex-Yebisu Maru) (, 195);
	Volubilis (ex-Rikoku Maru) (, 240)

During World Wars 1st and 2nd, minesweepers were commonly chosen from trawlers for three main reason. First reason was they were quite safe boats which were designed to work the fishnets. Second reason was that their equipment working very well in all weather conditions. Final reason was they had wide decks with their open workspace. This means that they could be equipped with guns at prow for anti-submarine missions.¹⁵

The French minesweeper PAVOT was a small war ship designed to clear torpedoes. Its main duty was eliminate the threats of the sea torpedoes in order to keep the waterways safe for the shipping security. It was also used to lay mines for occupation using different mechanisms.¹⁶ Pavot is a steamship with high and low pressure, discharge to condensor, 1 x 3 cylindrical, single shaft and triple expansion motor. It was constructed as 34.24 x 6.5 x 3.38 m in 1911. Pavot minesweeper training diagrams which shows the instructions of the both mine collection and mining under siege was shown in Fig 1. Pavot was a major minesweeper preparing for occupation.

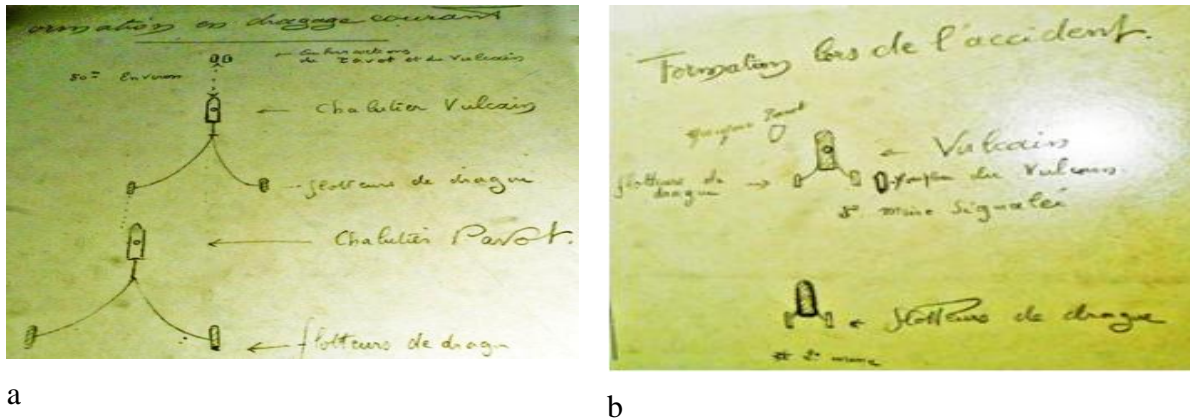
¹² Roche 2005.

¹³ Labayle-Couhat 1974.

¹⁴ Wrecksite 2022.

¹⁵ Bacon 1919, 371-374.

¹⁶ Hattendorf 2007, 1-51.



a

b

Fig. 1: Pavot minesweeper training diagrams (a, b)¹⁴

Pavot came to Iskenderun Bay on 3rd Nov, 1918 in order to sweep the mines at the harbour entrance. It sank striking a mine on 5th Nov, 1918 during minesweeping far/ or 2 miles N67W from the Iskenderun lighthouse (previously mentioned Alexandretta). Following the explosion, within a few minutes, some of the crew jumped into the sea, the commander and the other 26 people were saved, only 4 people were lost (Table 2).^{14,17}

Tab. 2: Pavot team list

PAVOT Liste d'équipage		
BEROARD	Gustave	Enseigne de Vaisseau 2 ^e classe. Commandant
FLOURY	Francis	Maitre de timonerie. Chef de quart
GUILLERM	Yves	Maitre mécanicien
BIAGGINI	Paul	Second maître de timonerie
JEANSON	Louis	QM chef de quart
GLOANEC	Paul	QM timonerie. Elève chef de quart
GUEVEL	Louis	QM canonier
JEZEQUEL	Yves	Matelot TSF
LE GOFF	Jean	Matelot gabier (à la drague)
MAHE	Jean	Matelot sans spé. (Arrière Td à la drague)
CANE	Augustin	Matelot sans spé. (Arrière Td à la drague)
ROCCIA	Joseph	Matelot sans spé. (Canot)
HANON	Jean	Matelot sans spé. (Malade sur le pont)
BOULARI	Auguste	Matelot fusilier. (Canot)
GRIFFON	Marc	Matelot sans spé. (Barre)
SCHIANO	Louis	Matelot timonier (substant du CARABINIER)
CASTIGLIA	Adolphe	Matelot cuisinier (Sur le gaillard)
BOYRON	Aimé	Boulangier - Coq (Sur le gaillard)
AGNES	Louis	Interprète (Sur le gaillard)
BALDUCCI	Virgile	Matelot sans spé. (A la drague)
MORVAN	François	Matelot maître d'hôtel (A la drague)
BURDET	Louis	Matelot mécanicien (Treuil drague)
EVIN	Edouard	Matelot chauffeur (Treuil drague)
MOAL	Jean	Matelot chauffeur (Treuil drague)
LEDEZ	Joseph	Matelot mécanicien (Substant LAVOISIER)
FRANCHINOT	Claude	Matelot timonier (Resté Beyrouth. CARABINIER)
VACHET	Louis	
Disparus		
CANEVET	Yves	QM manoeuvre (Vigie)
LE HUEDE	Henri	QM mécanicien de quart
NOGES	Pierre	Matelot chauffeur de quart
ZUNINO	Paul	Matelot chauffeur (Alté. Malade)

The Mining Operation and Its Significance

Sea mine is a private explosive device that is placed into the sea in order to damage and destroy the war ships and the submarines. Unlike underwater bombs the mines are replenished into the sea and put on hold until any ship approaches or touches. Sea mines could be used to prevent enemy transport movements and detain the ships in a port to attack or to keep the friendly ships safe and make up 'secure' zones to defend.^{18,19}

Sea mines can be used in oceans, rivers, lakes for attacking or defensive purposes. Mines can also be used as psychological warfare tools. Mines that are used for attack are positioned at important transport waterways, enemy waters and outside ports to immerse both merchant and military ships. Mines used for defense purpose was placed in the sensitive areas to save the important parts of the coasts from the enemy ships and submarines.¹⁸

¹⁷ Polat 2014, 1-22.

¹⁸ Ariker 2019, 489-503.

¹⁹ Arabacı 2021, 36-75.

The minefields that are planned for psychological impact are generally fixed at trade routes to prevent the ships from reaching to the hostile country. The mines are placed few and the distance between each other was kept as far as possible in order to have a wide minefield impression (Fig. 2-3). Only one mine positioned strategically on a transport route can stop sea shipping for days.^{20,21}

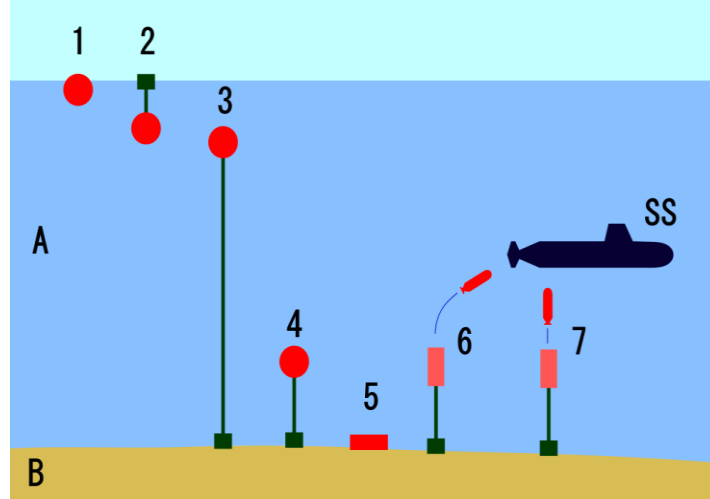


Fig. 2: Types of sea mines: A- Underwater, B- Bottom, SS- Submarine. 1-drifting mine (stray mine), 2-drifting mine, 3-anchored mine, 4-anchored mine (short wire), 5-bottom mine, 6-torpedo mine / CAPTOR mine, 7-rising mine¹⁴

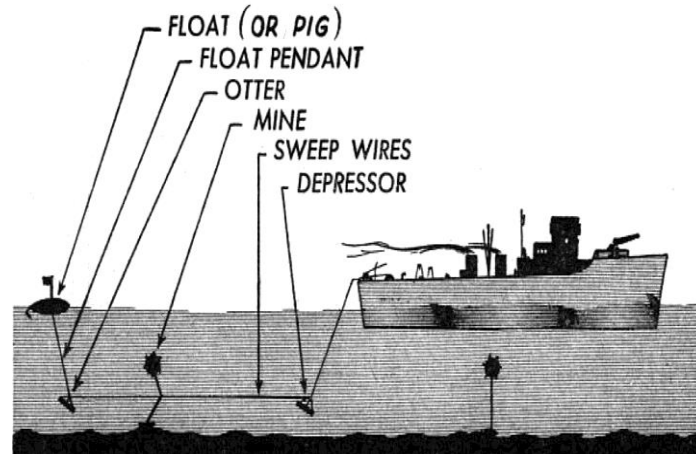


Fig. 3. Minesweeper operation drawing of a minelayer.¹⁴

Materials and Methods

Literature Research

At our study, preliminary research has been done, data has been collected about subject (the sunken ship Pavot) before going to submerged location. Then, diving practice was conducted with approximately 50 hours/persons.

Sunken Location Detection

Marine studies were started in line with the information obtained after the literature searches. For this purpose, a trawler type research vessel ship named R/V ISTE1 belonging to ISTE which has a metal body 27 m length, 7,5 m width and 2 m draft depth was employed.

²⁰ Minesweeper 2012.

²¹ Uyanık 2016, 387-424.

In order to detect the location of the sunken ship side scan sonar device (Sound Navigation and Ranging) was used. Sonar is a system which is used to get information from a distance about the dimensions of the objects, distance and structures using sound waves. Even if this technology was primarily developed for usage in underwater warfare areas, it can also be used in sunken ships detection, fish shoal detection, wave and current measurements, preparation of seabed maps, target detection and classification, mine detection, pipeline inspection, navigation and road planning.²²

In side scanning, a sonar device was used in the path of the sensor along a right obtuse angle towards the seabed transmitting conical downward or fan-shaped blows.²³

This apparatus could be used both as towing from water surface and mounting on hull as well. The reflections coming from acoustic sound waves that are sent to the sea floor in the form of a fan in the frequency range of 100 to 500 kHz are converted to screen image of this device.

In these devices, as the frequency range goes up the image sensitivity increases and the range of sound waves shortens. In order that we can exactly find out the location of the sunken ship we went sailing two days about 10 hours. After discovering the location we marked it with buoys.

Underwater Diving Studies

Diving operations that form the basis of the study was conducted. Shipwreck diving has been fulfilled by three instructor divers teaching at Iskenderun Technical University Maritime Vocational School Underwater Technologies Program. ISTE research vessel named R/V ISTE 1 was used in divers. The divers were performed by using SCUBA (Self Contained Underwater Breathing Apparatus), 15 L steel tubes, B.C. (Buoyancy Compensator), wet type neoprene dress, regulator, console, weight belt, mask and palette). Total 50 diving have been performed for this purpose.

The diving's were performed at four stages:

Visual identification of ship body: The location of sunken ship was determined at the first diving. Then, current size, dimensions and general state of the sunken ship were discovered (Fig. 4).



Fig. 4: A general observation of all lines of the sunken ship Pavot (Original)

Determination of the metric and meristic values of the body: When hydrological conditions were in a good status which is high aquatic visibility and clear sea surface, metric measurements of the sunken ship was conducted by using marked ropes, tape measurements and writing boards were used.

²² Gönener ve diğ. 2006, 425-429.

²³ Özturan 2003, 41-45

Display of body details with video and photo: When aquatic visibility and clearance of sea surface were high, diving operations were conducted to take a pictures and/or videos of the sunken ship by using cameras equipped with lights and wide angle lenses.

Search for evidence that the ship is PAVOT: Again, in the diving performed for this reason were conducted when sea conditions and underwater clarity were high.

Firstly, the plates on the prows, flags and pier sides bearing the name of the ship were searched. As the ship had been under water quite for a very long time, there was a thick layer of fouling organism on it. Searching for evidence that proves that ship is Pavot, some surface areas of the ship were scraped, but this technic was not been successful. Then, some other scrapes were done on different regions of the ship. However, ship's name on the body of sunken ship could not be able to determined. Therefore, other types of evidences were investigated (Fig. 5).

Since it is known that Pavot is has a steam engine, it is started to search for the steam engine as an evidence. Fire brick used in furnace construction was found in furnace boiler which was used to heat the steam boiler.

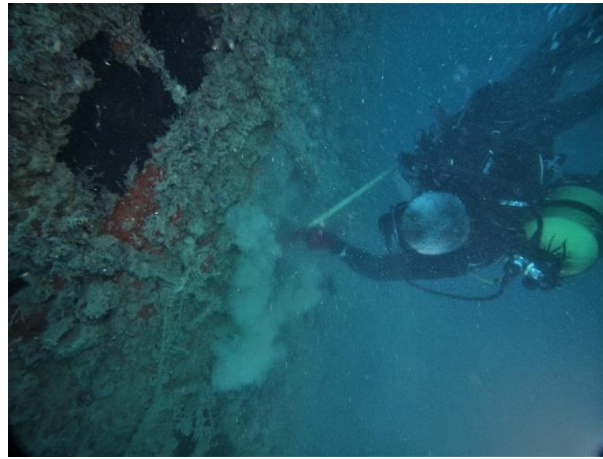


Fig. 5: Studies searching for evidence about Pavot (Original)

Findings About the Sunken Ship "PAVOT"

The Coordinates of the Sunken Ship

İskenderun Bay, which has a very wide continental shelf on the northeast Mediterranean, has 2275 km square area, 35 km width and the deepest point is 90 m.²⁴ Pavot, according to reported sources, is 1.5 miles in the distance from İskenderun lighthouse, 293 °, latitude 36°36,11' N; longitude 36°07,784' E coordinates <https://www.wrecksite.eu/wreck.aspx?177376>. (DMS 36° 36' 6" N; 36°07'47" E). There have been some slight differences in our study. The side scanning sonar indicated that GPS coordinates of the sunken ship as 36°35,982'N - 36°07,843' E (DMS 36° 35' 59" N; 36° 07' 51" E DD; Moreover, the angle with İskenderun lighthouse is 289°, the distance to that 1,41 nautical miles (2,46 km) and the nearest point to the coast is 0,95 n. miles (1,76 km) (Fig. 6).

²⁴ Demirhan 2020, 49-54.

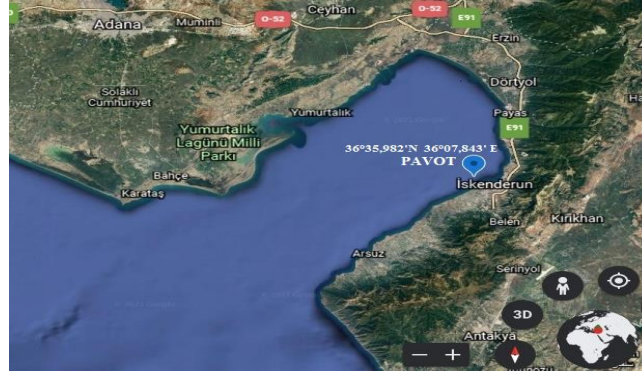


Fig. 6: Coordinates taken from the PAVOT sunken ship with side-scan sonar and GPS used in the study²⁵

Position of the Sunken Ship on the Ground

During diversions the prow has been observed to be in 32 m depth facing 275 deg on the ground. The distance between starboard rail and the ground was measured to be 6 m; whereas, the distance between the pier handrail and the ground was 4m. So, the ship was approximately 3 degrees inclined on the port side.

Metric Measurement of a Sunken Ship

As a result of the measurements made the full size of the ship was 38 m, the archway 6 m, side height is 6 m in head board from aff deck is 3m. The stern of the ship was a metal block, which was thought to be a mine cart about 5 m away from the ship. It is 130 cmx85cm in size, 150 cm in height (100 cm under the ground, 50 cm above the ground).

Fire Brick of Sunken Ship

Apart from that passing from the ship's medium deck one fire brick was found which was thought to belong to the furnace that heated the steam boiler. The length of the fire brick was 23 cm, the width 11 cm and the height 6 cm. There was TOBATA lettering groove, a Japan trademark, on the fire brick. This was a clear proof that the ship was built in Japan (Fig. 7).



a



b

²⁵ Source 2022.



c

Fig. 7: A fire brick thought to belong to the furnace that heated Pavot's steam boiler a) the top view of the brick; b) bottom view of the brick; c) side view of the brick (Original)

Deck Equipment of the Sunken Ship

The 1 m high prow post was still standing at the prow. At the stern deck the cranes and ropes were still on the ship. A ramp with rail assembly for mine-laying was located at stern, at the port and starboard.

Three evidences which indicates that this ship was a mine sweeper evolved from trawler were (i) mine cart fallen onto the ground, (ii) the ramp with rail assembly, (iii) the frame with steel wire winch reels on the ship (Figs. 8, 9).



Fig. 8: Steel rope used in mine laying operation (Original)



Fig. 9: The frame on which the steel wire rope used in the mine operation is wrapped (Original)

Discussion and Conclusion

In the Çanakkale operation, the Navy Minister Churchill and the War Minister Kitchener strongly believed that they would leave the Ottoman Empire out of the war and decided to start an operation to Iskenderun port together with the French Navy at the same time. They had not thought to have an extensive military landing to Iskenderun port as in Çanakkale operation, however tried to blockade the port in the harshest way.²⁶

The French minesweeper Pavot, which came to Iskenderun on 3rd Nov 1918, had sunk while clearing the mines at the harbour mouth. This loss had caused great negativity in port occupation that was blockaded. Some resources also reported a sunken German submarine; however, it requires an additional proof.¹⁷ Some explanations have been made about the cause of sinking. First of all, Cf Millot, commander of Pavot, was not be able to obtain very precise information about the location of the mine areas in Iskenderun Bay. Therefore, started the cleaning procedure by personal explorations and the information given by the harbour captain. Secondly, it was reported that ship commander was not have adequate information about mine sweeping.²⁷

According to the given information, Pavot shipwreck 1.5 miles 293 deg from the Iskenderun lighthouse (Alexandretta). The reported position was latitude 36° 36' 11" N, longitude 36°07,784' E. (DMS 36° 36' 56" N; 36° 07' 47" E). Pavot commander CF Millot reported that these mines were not laid down by German submarines, they were laid down by the Turkish to save to port from the allied attack.²⁷ This ship lying silently underwater since 5th Nov 1918, is 32 m in depth, 1.41 nautical mile away from the Iskenderun lighthouse (Alexandretta) at the angle of 289 deg. It is located at the coordinates 36°35,982' N - 36° 07,843' E (DMS 36° 35' 59" N; 36° 07' 51" E DD). The fire brick of 23 cm x 11cm x 6 cm on the ship's mediocre under deck furnace was found to be made by Tobata company in Japan.

This research is quite important since it completes the insufficiency of our past history in one point and bring the information about a sunken ship into the light.

Author Contributions

1. Author: 25% 2. Author: 25% 3. Author: 25% 4. Author: 25% contributed to the study.

Conflict of Interest Statement

There is no financial conflict of interest with any institution, organization, person related to our article titled "Pavot: First Discovered Sunken Ship from 1st World War at Iskenderun Bay" and there is no conflict of interest between the authors.

References

- Arabacı H.-Karataş, M. 2021, "Deniz Mayınlarının Osmanlı Devletindeki Gelişimi ve 1915 Çanakkale Boğaz Savunmasındaki Rolü", *VAKANÜVİS- Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi/International Journal of Historical Researches*, 6/1, 36-75.
- Arıker S. 2019, "Çanakkale Cephesi'nde Osmanlı Donanmasının Faaliyetleri". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7/96, 489-503

²⁶ Ürkmez 2013, 901, 917.

²⁷ Wrecksite 2022, 14-18.

- Arslan A. 1997, “İngilizlerin İskenderun’u İşgal Projesi ve Osmanlı Devleti’nin Aldığı Tedbirler, 1914-1915”. IV. *Hatay Tarihi ve Folkloru Sempozyumu*1997, Antakya, Turkey.
- Bacon R. 1919, “Notes and Correspondence: The Industrial Fellowships of the Mellon Institute”. *Industrial & Engineering Chemistry*, 11/4, 371-374.
- BOA 2010, *Başbakanlık Osmanlı arşivi* (BOA) (Governmental Ottoman Archives), (Series: HR.SYS, 2319/4)
- Çapar O. 2020, “Birinci Dünya Savaşı Sonrasında Doğu Akdeniz’de Stratejik Bir Fransız Yatırımı: İskenderun Limanı”, *Akademik Tarih ve Araştırmalar Dergisi*, 3/2, 76-106.
- Demirhan S.A., Alkan, A. ve Şimşek, E. 2020. “Artificial reef application from the Iskenderun Bay, Northeastern Mediterranean, Turkey; an experimental study”, *Sakarya University Journal of Science*, 24/1, 49-54.
- Göner S., Bilgin, S. ve Yiğit, Ü. 2006, “Balıkçılıkta Akustik Cihazlar ve Uzaktan Algılamının Kullanım”. *E.U. Journal of Fisheries & Aquatic Sciences*, 1/3, 425-429.
- Hattendorf 2007, Hattendorf, J.B. “Globalization and Navies: Some Considerations for Naval Theory”, in Ravi Vohra and Devbrat Chakraborty (eds), *Maritime Dimensions of a New World Order.*” *Anamaya Publishers on behalf of the National Maritime Foundation*, 1, 32-51.
- HTVDA 1959, İskenderun’da bulunan 41. Tümen Komutanı Hüseyin Hüsnü’nün Yıldırım Ordular Grubu Komutanlığına gönderdiği 4 Kasım 1918 (4 T. Sani1334) tarihli şifre telgraf, ATESE, 253-11; HTVD, Sayı: 28, Haziran 1959, 729 nolu vesika.
- HTVDb 1959, Mustafa Kemal Paşa tarafından Erkân-ı Harbiye Reisine çekilen 5 Kasım 1918 (5 T. Sani 1334) tarihli şifre telgraf, HTVD, Sayı: 28, Haziran 1959, 735 nolu vesika; Başak, Mondror Mütarekesi ve Uygulama Günlüğü, s.313.
- HTVDC 1959, 721 Nolu vesika, sayı: 28; Tansel, Monoros’tan Mudanya’ya Kadar, I, 39.
- Kireççi 1996, Kireççi, R. “İskenderun, byy.,1996, İskenderun güney matbaası”, 217. İskenderun, Türkiye.
- Labayle-Couhat 1974, Labayle-Couhat, J. “French waships of world war II”, Ian Allan.
- Minesweeper 2012, “The Oxford Essential Dictionary of the U.S. Military”. Oxford University Press. ISBN 9780199891580.
- Öniz, H. 2018, “Sualtı Kültür Mirasının Korunması”, *Akdeniz Üniversitesi Kemer Sualtı Araştırmaları Merkezi*, S; 101. ISBN: 978-605-396-463-6.
- Özturan M. 2003, “*XTF Formatlı Yandan Taramalı Sonar Verilerinin Matlab Yazılımları ile Analizi ve Deniz Tabanı Sınıflandırması*”, İstanbul Üniversitesi Deniz Bilimleri ve İşletmeciliği Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Polat Ü. G. 2014, “Landing Operation Plain of Allies (Britain and France) on Alexandretta in WWI and Fear of the Second Gallipoli”, *Akademik Bakış*, 7/14, 1-22.
- Roche 2005 Roche, J.M. “*Dictionnaire des bâtiments de la flotte de guerre française, de Colbert à nos jours*,” volume II, Rezotel Maury.
- Uyanık N.-Kaştan, Y. 2016, “Birinci Dünya Savaşı’nın Seyrinde Rapor ve Mektupların Rolü, Tarihin Peşinde”, *Uluslararası Tarih Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 15, 387-424.

- Ürkmez N. 2012, “Tanzimat’tan I. Dünya Savaşı’na İskenderun”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Erzurum.
- Ürkmez N. 2013, “Ermenilerin Kontrol Noktası: İskenderun Limanı”, *Turkish Studies*, 8/5, 901-917.
- Ürkmez N. 2014, “I. Dünya Savaşı’nda İskenderun’un Stratejik Konumu ve İşgali”. 100. Yılında *Birinci Dünya Savaşı ve Mirası Savaş Tarihi Araştırmaları Uluslararası Kongresi*, 2008. Çanakkale, Turkey.
- Ürkmez N. 2016, “Doğu Akdeniz’de Bir Liman Kenti: İskenderun (1914-1919)”. ISBN 978-605-318-438-6 DOI 10.14527/9786053184386. Ankara:Pegem Akademi. s:129.
- Wrecksite, 2022, <https://www.wrecksite.eu/wreck.aspx?177376>

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 199-207
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1035139



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 11. 12. 2021
Kabul Tarihi/ Accepted: 02. 03. 2022

JOHN RUSKİN VE YEDİ YOL GÖSTERİCİ IŞIKTAN "BELLEK"

JOHN RUSKIN AND "THE MEMORY" FROM THE SEVEN LAMPS

Güneş ÜNAL*

Öz

John Ruskin, günümüzde anti-restorasyon ve konservasyon kavramlarıyla özdeşleşmiş, romantik olarak nitelendirilen bakış açısıyla da yaşadığı dönemden itibaren çok farklı kesimden övgü ve eleştiri toplamıştır. Ruskin'in eserlerini ve düşünce biçimini salt okuma ile anlamak mümkün değildir. İçine doğduğu aile ve çevre dahil, hayatındaki diğer her bir olay ve detay Ruskin'in bakış açısını, buna paralel olarak da eserlerini etkilemiştir. Eserleri sadece mimarlık ve koruma alanında değil, toplumsal konulardan mitoloji ve botaniğe kadar uzanan geniş yelpazesi ile 19. yüzyılın kültürel değişimine ışık tutmaktadır. Bu bağlamda Ruskin'in eserlerinden "Mimarlığın Yedi Yol Gösterici Işığı" ele alınmış ve altıncı ışık olan "bellek", konservasyon çatısı altında irdelenmiştir. Ardında bıraktığı değerli düşünce filizlerinin bugüne nasıl evrildiği ise ayrıca önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Konservasyon, Koruma, Mimari Koruma, John Ruskin, Restorasyon, Bellek, Mimarlığın Yedi Yol Gösterici Işığı.

Abstract

In today's world, John Ruskin is known with the notions anti-restoration and conservation. Also, with his point of view characterized as romantic, starting from his era to today, he had received numerous compliments and criticisms, people from different walk of life. It is not possible to understand Ruskin's work and way of thinking only by reading his publications. Every event and detail in his life including the environment that he had born in and his family, are effective on

* Şehir Plancısı – Mimar, Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Restorasyon Programı, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul/Türkiye. E-posta: unalg@itu.edu.tr
gunees.unal@gmail.com ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-3107-5614>

Ruskin's point of view and parallelly his works. His works shed light on the cultural change of the 19th century, not only in the field of architecture and conservation but also from the wide range of social subjects to mythology and botany. In this context, one of the Ruskin's most famous works, "The Seven Lamps of Architecture" was held and "memory" which is the sixth lamp, was examined within the framework of conservation. It is also important to see how his valuable thinking that he left behind has evolved to the present.

Keywords: Conservation, Architecture, Heritage, John Ruskin, Restoration, Memory, The Seven Lamps of Architecture.

John Ruskin, Hayatı ve Eserleri

John Ruskin 1819 yılında, resim sanatına ilgi duyan bir babanın ve muhafazakâr Protestan olan bir annenin tek çocuğu olarak, Londra'da dünyaya geldi. Hayat bakış açıları çeşitlilik gösteren aile bireyleri, Ruskin'in düşünce yapısı üzerinde oldukça büyük etkiye sahiptir. 1837'de, yani 18 yaşında dini eğitim alması için Oxford'daki bir yatılı okula gönderilmesiyle, Ruskin'in zihni uzun yıllar boyunca eserlerinde izlerinin görüleceği Hıristiyanlık ile yoğurulmaya başlamıştır. Ancak ondan beklenildiği şekilde din adamı olma yolunda ilerlemek yerine ilgisi doğaya, jeolojiye ve çizime yönelmiştir. 1842 yılında Oxford Christ Kilisesi'nden ayrılmış olsa da oradaki yılları, aslında ilerleyen zamanlarda görüleceği üzere Oxford ile devamlı ilişkinin ilk adımı olmuştur.

Diploma tezi olarak yazdığı ve ilk eseri olan "Modern Painters" 1843 yılında yayımlanmıştır. Joseph Mallord William Turner'ın resimlerine övgü niteliği taşıyan eseri oldukça ilgi çekmiş ve diğer ciltlerin yazımı için Ruskin'e yol göstermiştir. Bu çalışmasıyla Ruskin, modern resmi yorumlayarak ün kazanan ilk eleştirmen olma unvanını almıştır.¹ Turner'ın çalışmalarının Ruskin için bu kadar özel ve önemli olmasının sebebi ise, Ruskin'in "olguları olduğu gibi görebilmek" konusundaki hassasiyetidir.² Turner, tekniği ile "gerçeği" yenilikçi bir şekilde resmedebildiği ve bu Ruskin'e göre "yüce" bir gücün tasviri olduğu için - ki bunda da dini bir anlam vardır- oldukça kıymetlidir. İlerleyen yıllarda oldukça net görülecek gotik mimari hayranlığı da Ruskin'in bu sarsılmaz değerlerinden ortaya çıkmaktadır.

1845 yılında ilk defa tek başına çıktığı yedi aylık Avrupa, özellikle İtalya gezisinde Ruskin'in bakış açısı oldukça genişlemiş ve bu 1846 yılında yayımlanan "Modern Painters II" eserinde de genel Hıristiyan estetiği tasvirine evrilmiştir.

1848'de İskoçyalı Euphemia Gray (Effie) ile evliliği sancılı bir sürecin başlangıcı olmuştur.³ 1854'te boşanması ile birlikte düşünülebilecek bütün bu süreçte, Ruskin'in kişisel mutsuzlukları, karamsar bakış açısı eserlerinde ilk olarak, ufak da olsa görülmeye başlamıştır. Mimarinin daha sosyal uygulamalarını inceleyebilmek için doğa tarihi ve resme olan kişisel merakından vazgeçmesi de bu dönemdedir. 1849 yılında "The Seven Lamps of Architecture" kitabını yayımlamıştır. Ruskin'in her zaman tutkun olarak nitelendirilebileceği gotik yapılara övgülerini içermektedir. Ancak sözü geçen karamsar bakış açısı, eserinin Avrupa'nın geçmiş sanatının ve mimarisinin başına gelenlere ilişkin üzüntülü bir cevap niteliği de taşımasıyla anlaşılmaktadır.

1851 yılında yayımladığı "The Stones of Venice" kitabı ise bir önceki gibi içerisinde övgüler barındırmasının yanı sıra, Ruskin'i tedirgin eden restorasyon ve bakımsızlık etkilerine bağlı olarak, yapılar için kayıt niteliği taşımaktadır. Bu yeni çalışması, Modern Painters eserinden daha teknik ve daha sistematik bir yapıya sahiptir. 1856'da "Modern Painters III"

¹ Leight 2000.

² Cosgrove 1979, 45.

³ Cooper 2010, 51.

eseri yayımlanmıştır. Diğer iki ciltten farklı olarak, edebiyat düşünceleri içeren daha geniş Avrupa kültürü vurgusu ve genişletilmiş dini fikirler içermektedir.⁴ Bu kitap serisinde görülmektedir ki, Ruskin'in ufku genişledikçe, modernite ve resme olan ilgisi azalmıştır.

1858 yılında Rose La Touche ile henüz Rose on yaşındayken tanışır ve ona ilerleyen yıllarda aşka dönüşecek bir hayranlık beslemektedir. Bu duyguları Ruskin'in her döneminde olduğu gibi eserlerine yansıyacaktır.

1860'ta "Modern Painters V" son cilt olarak yayımlanır ve bu seri, başlangıçtaki övgü dolu yazıların aksine daha karamsar ve hüsrana içerikli yazılar ile tamamlanmıştır. Bu son ciltte şöyle denmiştir;

*"Bir zamanlar güzel şeylerden keyifle bahsedebilirdim; sözlerimin anlaşıldığını düşünürdüm. Şimdi ise bunu yapamıyorum; çünkü bana öyle geliyor ki, kimsenin aldırış ettiği yok. İngiltere'de ya da yurt dışında her nereye baksam, her nereye seyahat etsem, insanların ellerinin uzanabildiği her yerde güzellikleri yok ettiklerini görüyorum. Öyle görünüyor ki büyük bir eve sahip olmaktan, ya da daha hızlı hareket edebilmekten başka bir arzuları ya da umutları yok. Dokunabildikleri, güzel ve kusursuz olan her noktayı kirletiyorlar."*⁵

1860 yılında "Unto This Last" yazı dizisi olarak Cornhill Dergisi'nde, iki yıl sonra da ciltli olarak yayımlanmıştır. İngiltere'nin dönüşmeye başladığı kapitalist düzen eleştirisi ve sosyalizm parçaları görülmektedir. Yazıldığı dönemde bazı argümanları düşmanlıkla karşılanmış olsa da, Ruskin bu eserin kariyerinin dönüm noktası olarak görmektedir. Hatta Mahatma Ghandi'nin Ruskin'e duyduğu hayranlığın çıkış noktası bu yazı dizisidir ve şöyle demiştir; *"Bu eseri okuduktan sonra onu Gujarati diline 'Sarvodaya' (herkesin refahı) olarak çevirdim. İnanıyorum ki, Ruskin'in bu harika kitabında benim derinden inandığım bazı düşüncelerimin yansımalarını keşfettim ve bu yüzden beni çok etkiledi ve hayatımı değiştirmemi sağladı."*⁶

1864 yılında Ruskin'in babasını kaybetmesi, ayak sesleri duyulan ruhsal problemlerin ve din ile ilgili çocukluğundan gelen net fikirlerin değişiminin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. 1865'te ise yedi yıl önce tanıştığı Rose'a karşı olan hislerine "Sesame and Lilies" adlı eserinde oldukça sık yer vermektedir. Diğer eserlerinden tamamen farklı bir şekilde Ruskin, alışılmışın dışında bir cinsiyet görüşüne değinmektedir. Bu görüşleri yazılmasından yüzyıllar sonra dahi, bu alandaki tartışmalarda değinilecek ve ilham alınacaktır.⁷

1869 yılında Yunan bilgelik tanrıçası Athena ve onunla ilgili mitler üzerine geniş kapsamlı bir çalışma olan "Queen of Air" kitabının yayımlanması, Ruskin'in din ile olan bağının eskisi kadar güçlü olmadığına bir işaret niteliğindedir. Çalışmalarının ilk yıllarında eserlerinde her zaman emarelerini gördüğümüz din kavramının git gide silikleşmesi, Modern Painters V kitabında açıkça belli olan mitlere duyduğu ilgi, bu zamana kadarkinden farklı bir dinsel arayış içinde olması, Rose'a duyduğu sevgi ve bütün bunların Ruskin'in bilincinde bir tanrıça figürü olarak ortaya çıkmış olmasının ürününün bu kitap olduğu düşünülmektedir. Muhafazakâr aileden dini eğitimler ile yetişmiş olan Ruskin'in bu dönemde düşüncelerini Deizm üzerinde yoğunlaştırıyor olması da geçirdiği dönüşümü ifade etmektedir. Diğer eserleriyle olan ortaklık ise Ruskin'in hiçbir zaman azalmamış olan doğa hayranlığıdır. Bu, 1872 yılında yayımlanan "The Eagle's Nest" eserinden de görülebilmektedir. Doğa ve ona ilişkin bilimsel çalışmaları üzerine yazdığı yazıların derlemesidir. Eserinde Oxford'daki bazı bilim insanlarının düşünce yapılarına karşı artan bir düşmanlıkla yaklaşmaktadır.

⁴ Ruskin 2004, 20.

⁵ Ruskin 2016, 19.

⁶ Ghandi-Ghandi 1927, 265.

⁷ Birch 2002.

1870, Ruskin'in gençlik yıllarını geçirdiği Oxford'a geri döndüğü yıl olmuştur. Oxford Güzel Sanatlar Okulu'nda profesör olan Ruskin için çalkantılı öğretmenlik hayatı başlamıştır. Bir çizim okulu açabilmek için kendi kaynaklarını ve vaktinin büyük bir çoğunluğunu harcamıştır. Orada verdiği dersler her zaman öğrencilerin ilgi odağı olmuş olsa da bir süre sonra Ruskin bunun popülaritesinden kaynaklandığını ve öğrencilerin eğlenmek için derslerine geldiğini düşünmüştür. Bu da okuldaki zamanını başarısızlık olarak addetmesine sebep olmuştur. Sekiz yılın ardından okuldan istifa etmiş, iki yıl sonra geri dönmüş ve beş yıl sonra da okul laboratuvarlarında cerrahi deneylerin canlı hayvanlar üzerinde yapılmasının resmîyet kazanmasıyla da Oxford ile olan uzun ve köklü ilişkisini tamamen kesmiştir.

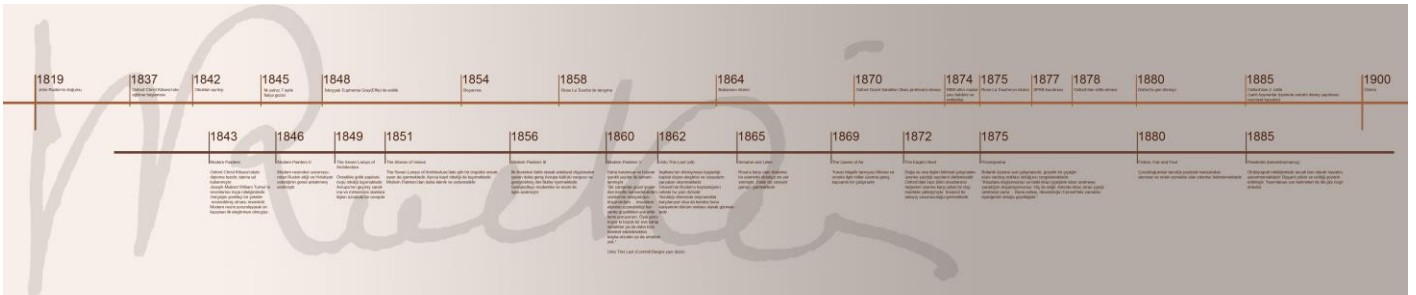
1874 yılında RIBA (Britanyalı Mimarlar Kraliyet Enstitüsü) altın madalyası Ruskin'e takdim edilir, ancak kendisi enstitü üyelerinin "restorasyon işine karışmış" olmalarından dolayı madalyayı reddetmiştir.⁸

1875 yılında ise "Proserpina" adı eserinde botanik üzerine seri çalışmalarından bahseder ve "güzel" olmasının bir çiçeğin gerçek varoluş sebebi olduğunu şu şekilde vurgulamaktadır; "Kirazlara düşkünsünüz ve belki kiraz çiçeğinin kiraz üretmeye yaradığını düşünüyorsunuz. Hiç de değil. Aslında kiraz, kiraz çiçeği üretmeye yarar."⁹ Aynı yıl Rose La Touche'un ölümüyle Ruskin'in yaşamaya başladığı akıl sağlığı sorunlarının arttığı görülmektedir. Ruskin'in dedesi olan John Thomas Ruskin'in de akıl sağlığı sorunları olması ve intihar ile sonlandırılan hayatı da Ruskin'in psikolojik problemlerinin emaresi olarak görülebilmektedir. Rose'un yasını tutmayı hayatının son 15 yılına kadar bırakmamış, karamsarlık ve umutsuzluk artık Ruskin'e tamamen hâkim olmuştur.

1877'de SPAB (Society for the Protection of Ancient Buildings)'ın William Morris ve Philip Webb öncülüğünde kurulmasında Ruskin'in düşüncelerinin ve koruma anlayışının etkileri oldukça büyüktür. Morris'in yazdığı manifestosunda Ruskin'in "The Seven Lamps of Architecture" eserine göndermeler oldukça fazla yer almaktadır.¹⁰

1880 yılında artık çalışmalarının faydasız ve insanların bu konuda eğitilemez olduğunu düşünmeye başlayan Ruskin, kendine sığınak olarak "belleğini" seçmiştir. "Fiction, Fair and Foul" adlı eserinde çocukluğundan tanıdığı pastoral manzaraları hatırlayarak onların yok oluşunu betimlemektedir.

1885'te otobiyografi niteliğindeki eseri "Praeterita"ya başlamıştır ancak eser tamamlanamamıştır. Melankolinin içine tamamen düşmüş olan Ruskin'i ömrünün son yıllarında belleği de yanıltmaktadır. Eserinde başarılar ve övgülerle dolu yılları, evlilikleri es geçilmiş, mektuplarından anlaşıldığı üzere sevgi dolu ve mutlu aile yaşantısı, çocukluğu oldukça karamsar olarak ifade edilmiştir. 1900 yılında ise ardında günümüze ışık tutacak fikirlerini ve onlarca eserini bırakarak hayata gözlerini yummuştur.



Res. 1. John Ruskin'in hayatı ve eserlerinin zaman çizelgesi.

⁸ Collingwood 1911, 237.

⁹ Ruskin 1888, 26.

¹⁰ Slocombe 8.

Mimarlığın Yedi Yol Gösterici Işığı ve “Bellek”

John Ruskin'in döneminde ve günümüzde mimarlığa yepyeni bir bakış açısı kazandırdığı eseri koruma alanında da aynı şekilde büyük önem taşımaktadır. “The Seven Lamps of Architecture” ismindeki “lamp” kelimesi “nur” olarak çevrilebilir.¹¹ Yol gösterici olma özelliği taşımaktadırlar ve dini bir içeriği vardır. Ruskin'in İncil'den yaptığı kendi göndermelerine göre;

“Bu buyruklar sana çıra,

Öğretilenler sana ışıktır.

Eğitici uyarılar sana yaşam yolunu gösterir.” (Özdeyişler 6:23)

“Sözün adımlarım için çıra,

Yolum için ışıktır. (The Word is a ‘lamp’ unto my feet)” (Psalms 119:105)¹²

Ruskin'in düşünce yapısına göre -özellikle orta çağ yapıları için- bu ışıklar yedi tanedir ve yapıların iyi tasarlanmış olabilmeleri için her birine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yedi ışık; Sacrifice (kendini adama), Truth (doğruluk), Power (güç), Beauty (güzellik), Life (yaşam), Memory (bellek) ve Obedience (sadakat) olarak yer almaktadır. Kendini adama; yapının uzun ömürlü olması için mimarın orta çağ ustaları gibi kendini adayarak işini yapmasını ve eserleri hariç fani her şeyin silinip gideceğini ancak geride kendisine hayranlık duyulmasını sağlayacak tek şey olarak eserinin kalacağını vurgulamaktadır. Gerçeklik bölümünde, bina yapımında geleneksel işçiliğin önemini, taklitten uzak durulması çünkü yapının karakterinin bundan geldiğine dikkat çekmektedir. Güç kısmında, mimarın ana kaynak olarak kendisine belirlemesi gereken gücün doğada her haliyle var olduğunu ve mimarın bir ressam gibi bunu yansıtmaya gerektiğinden bahsetmektedir. Güzellikte ise temel olarak estetik ve güzellik kavramlarını gotik mimari ve beraberinde doğada bulan Ruskin, mimarın ihtiyaç duyduğu ilhamın ve estetik kurallarının yine doğada bulunacağına, bu durumun da kutsallığının, doğanın Tanrı'nın bir yansıması olmasından geldiğine dikkat çekmektedir. Yaşam bölümünde, mimarın ve ustanın elinden çıkan her eserin içinde bir hayat barındırdığını, yine Tanrı'nın içinde bulunması sebebiyle kutsal olduğunu, ancak seri üretim sonucu ortaya çıkan her şeyin değersiz ve “ölü” olduğunu anlatmaktadır. Bellek kavramının her bir kentin ve her bir yapının insan belleğinde yeri olduğuna ve bu sebeple kutsal, değiştirilemez olduğuna, yeni yapılacak eserin bu insan ve kent belleğinde yer edinebilecek kadar kıymetli olması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Son ışık olan sadakat kısmında ise, bu ışığın diğer tüm ışıkları kapsayıcı ve “taçlandırıcı” olma özelliğinden; doğaya, el işçiliğine ve Tanrı'ya olan sadakatin öneminden bahsetmektedir.¹³ Görüldüğü üzere her ışık birbirinden farklılık göstermekle beraber prensip olarak aslında iç içedir. Her biri farklı dönemlerdeki ve farklı düşünce yapılarındaki mimarlar için farklı seviyede “parlak” olabilir, ancak önemli olan tüm ışıkların bir arada kullanılmasıyla son ürünün oluşturulmasıdır.¹⁴

Bellek

Ruskin'in hayatında da oldukça büyük bir yere sahip olan hafıza kavramı, kendisinin mimari bakış açısında da aynı şekilde önemlidir. “Onsuz yaşayabiliriz, onsuz tapınabiliriz ama onsuz hatırlayamayız. İnsanın unutkanlığının iki güçlü fatihi vardır; şiir ve mimarlık.”¹⁵ Hatırlamanın ve hatırlanmanın insan yaşamı için ne kadar önemli ve elzem olduğuna vurgu

¹¹ Ersen 2010, 54.

¹² Ruskin 2009, 22.

¹³ Ruskin 1849.

¹⁴ Ballantyne 2015, 121.

¹⁵ Ruskin 1988, 233.

yaparken aynı zamanda bunu engelleyecek müdahalelerin ne kadar hatalı olduğuna kendi romantik diliyle değinmektedir. Ruskin'e göre bir evi kutsal kılan şey içinde yaşanılıyor ve her evin içindeki sunakla birlikte de Tanrı'nın o evde bir parçasının bulunuyor olmasındadır. Bundan yola çıkarak, gelecek kuşakların kendi ata yadigarı olan evlerine, ailelerine duydukları saygıdan ötürü dahi bir zarar vermemeleri gerektiğini savunmaktadır. Ruskin için bir yapının görkemi onun taşında veya altınında değil, yaşındadır.¹⁶ Bununla birlikte, Ruskin'e göre yapıya değer katan kavramlardan bir diğeri de onunla birlikte var olan, yanından geçen insanların izleridir. Bu da aslında yapının sahip olduğu belleği işaret etmekte ve somut olmayan miras, gömülü miras (embedded heritage) gibi kavramlar altında anılara büyük değer vermektedir.

Büyükölçeğe bağlı değer biçilmesi fikrinin modern gelişmeye ait olduğunu ve bir hikâye anlatan veya bir gerçeği betimleyen en kaba işin bile, en zengin ancak anlamsız işlerden çok daha üstün olduğunu savunduğu görülmektedir. Venedik'in en özenli mimari eseri olarak tanımladığı Palazzo Contarini-Fasan (Res. 2-3), Büyük Kanal'ın başında, üç katlı, ilk iki katında üç, diğerkatında ikişer pencere bulunan küçük ev, sadeliği ve gotik unsurlarıyla Ruskin'i kendine hayran bırakmıştır.¹⁷



Res. 2. Palazzo Contarini-Fasan, 1870 – 80



Res. 3. Palazzo Contarini-Fasan, 2010

Kuzey İtalya'da bulunan, 15. yüzyıl mimarisinin en ilginç eserlerinden biri addettiği Casa Pigafetta (Res. 4-5), birinci ve ikinci katında üçer pencere bulunan, üç katlı ve bu pencerelerdeki zengin çiçek işlemleriyle, merkezdeki balkonun açık kanatlarıyla bir kartal ve yan taraftaki balkonların da iki kenarından ikişer "griffin" (aslan vücutlu, kartal kanatlı ve kafalı mitolojik yaratık) ile desteklenmesi Ruskin'i etkilemiştir.¹⁸ Kendi değindiği bu iki

¹⁶ Ruskin 1988, 243.

¹⁷ Ruskin 1988, 237.

¹⁸ Ruskin, 1988, 23.

örnek, Ruskin'in mimarlığa bakış açısını ve gotik sanatlara karşı olan ilgisini oldukça iyi anlatır niteliktedir.



Res. 4. Casa Pigafetta, 1896



Res. 5. Casa Pigafetta, 2014

Ruskin, yeni yapılan binaların gerçek bir mükemmellik -orta çağ yapıları gibi- elde edebilmelerini hatıradaya yer etme gücüne, yani anılaşmasına bağlamaktadır. Bunu baz alarak güncel mimarının içermesi gereken iki özellik tanımlamaktadır; tarihe geçecek şekilde mimarlık icra etmek ve eski çağlardan günümüze ulaşmış olan eserleri en değerli miras kabul ederek korumak.

Bahsedilen değerler doğrultusunda Ruskin'in, restorasyon müdahalesini yapıyla asla bir arada düşünemediği görülmektedir. Onun için bu bir yalanın uygulanması ve insanların kandırılmasıdır. Hatta romantik üslubuyla, "bir cesedin modelini yapmak gibi bir binanın modelini yapabilirsiniz ancak eski bina yok edilmiştir" demektedir.¹⁹ Restorasyonu bir sahtekarlık olarak görmesinin yanında, binalar eğer yıkılmaya yüz tutmuşsa onların kaybedilmesinin dahi restore edilmesinden daha dürüst bir eylem olduğunu savunmaktadır. Ancak unutulmamalıdır ki dönemi bağlamında düşünüldüğünde restorasyon kavramı Ruskin için, Viollet-le-Duc ve "üslup birliği" ya da "stilistik rekonpozisyon" diye adlandırılan yaklaşımları temel alan kişilerin çalışmalarını tariflemektedir. Ruskin için binaların henüz iyi durumdayken ve içinde yaşanırken bakımının yapılması oldukça elzemdir. Estetik kaygıları bile bir kenara bırakarak bir yapının ayakta kalabilmesi için her türlü müdahalenin yapılabileceğini söylemektedir. Bu düşüncesi "koltuk değneği kaybedilen uzuvdan daha iyidir"²⁰ sözüyle de anlaşılabilir.

Eski zamandan günümüze ulaşmış yapılar Ruskin için bize ait değildir, bir kısmı inşa edenlere ama çoğunlukla gelecek nesillere aittir ve kendi inşa ettiğimiz yapıları yıkabilmekteki özgürlüğü bu miras yapılarına gösteremeyeceğimiz düşüncesindedir.

¹⁹ Ruskin, 1988, 254.

²⁰ Ruskin 1988, 255.

Ruskin için dönemindeki en sorunlu gelişmelerden biri demir kullanımı ve tren yollarıdır. Onlarla birlikte yoğunlaşan kentleşme ve nüfus artışı, Ruskin için tehdit kategorisindedir. "Planlanmış kareler, çitlerle çevrilmiş ekili alanlarda yürüyüş, gösterişli sokaklar veya açık rıhtımlar için antik mimariden vazgeçmeyin. Bir şehrin gururu bunlarda değildir."²¹

Günümüzde Ruskin

Ruskin'in öncüsü olduğu anti-restorasyon kuramı günümüzdeki bilimsel çalışmaların öneminin anlaşılması için itici güç, başlangıç olmuştur. Eserlerinin farklı dillere çevrilmesi ve Avrupa genelinde de ses getirmesiyle birlikte, günümüzde evrensel olarak kabul görmüş modern koruma anlayışı "sentez"inde İngiliz konservasyon anlayışının etkileri çok fazladır. Bu sentez; İtalya'daki koruma teorisi, Fransız restorasyon ilkeleri, restorasyon değil "koruma" üzerine yoğunlaşan Alman historisizmi ve İngiliz konservasyon anlayışından oluşmaktadır.²²

Ruskin'in eserlerinde şiddetle savunduğu orta çağda kullanılan mimari bezeme formlarının tekrarlanamayacağı düşüncesi günümüzde genel geçer ilke olarak kabul edilmiştir. Geçmişten gelen değerlerin korunması ve belgelenmesi üzerine yapılan çalışmalarda Ruskin'in prensipleri ve özellikle hafıza ile ilgili düşünceleri yeni düşünürlere kapılar açmaktadır.²³

Güzellik ve estetik kavramlarını mimari bakış açısıyla sorgulamak için öncelikle Ruskin'in tanımladığı ve gönülden de bağlılık duyduğu gotik eserlere, onun gözüyle bakabilmek çoğu kesim için bir gerekliliktir.²⁴

Günümüzde korumadaki spiritüel değerler, "yapının aurası" gibi tanımlamalar, yapıya değer katan bir kavram olarak anılar, bunların felsefe ve inanç düzleminde yeniden ele alınması ve koruma kuramına yeniden girmesi de Ruskin'in tasvir ettiği miras kavramı ile bire bir örtüşmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

"John Ruskin ve Yedi Yol Gösterici Işıktan "Bellek"" başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Ballantyne, A. 2015, *John Ruskin*, Londra: Reaktion Books Ltd.
- Birch, D. 2002, *Ruskin and Gender*, İngiltere: Palgrave Macmillan.
- Collingwood, W. G. 1911, *The Life of John Ruskin*, Londra: Methuen.
- Cooper, S. F. 2010, *The Model Wife: The Passionate Lives of Effie, Ruskin and Millais*, Londra.
- Cosgrove, D. 1979, "John Ruskin and the Geographical Imagination", *Geographical Review*, 69/ 1, 43-62.

²¹ Ruskin 1988, 257.

²² Ersen 2010, 58.

²³ Payne-McAlpine 2006, 77-80.

²⁴ van Bergeijk 2012, 293-298.

- Ersen, A. 2010 “John Ruskin (1819 – 1900) ve Konservasyon Hareketi.”, *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 1/6, 53-60.
- Ghandi, Mo.-Ghandi, Ma. 1927, *The Story of My Experiments with Truth*, Hindistan.
- Leight, M. 2000, ““Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites’ Sergisi, Tate Britain””, *İnceleme Yazısı*.
- Payne, W.-McAlpine, K. 2006, “Burnishing the Lamp of Memory: Documentation and Preservation in the Digital Age”, *New Review of Information Networking*, 12:1-2, 77-80.
- Ruskin, J. 1849, *The Seven Lamps of the Architecture*, New York: John Wiley.
- Ruskin, 1888, J. *Proserpina*, New York: J. J. Little & Co.
- Ruskin, J. 1988, *The Seven Lamps of the Architecture*, Londra: Century Hutchinson.
- Ruskin, J. 2004, *Modern Ressamlar III*, Haz. Dinah Birch, Oxford.
- Ruskin, J. 2009, *The Works of John Ruskin; Vol. VIII The Seven Lamps of Architecture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruskin, J. 2016, *Modern Ressamlar*, Çev., Nesli Türk, İstanbul: Corpus Yayınları.
- Slocombe, M. “The SPAB Approach to the Conservation & Care of Old Buildings.”
- Van Bergeijk, H. 2012, “The Sympathy of Things. Ruskin and the Ecology of Design.” *The Journal of Architecture*, 17: 2, 293-298.

Resim Kaynakça

- Resim 2.** 15. yüzyılda inşa edilen Palazzo Contarini-Fasan, The J. Paul Getty Museum, 1870 – 1880, <https://artsandculture.google.com/asset/palazzo-contarini-fasan-venice-carlo-naya/KgG3MCA8NFssqQ>, Erişim tarihi: (16.03.2022).
- Resim 3.** Palazzo Contarini-Fasan, Moroder, W. 2010, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_Contarini_Fasan_Canal_Grande_Venezia.jpg, Erişim tarihi: (16.03.2022).
- Resim 4.** Casa Pigafetta, Schmidt, O. 1896, <http://www.kulturpool.at/plugins/kulturpool/showitem.action?itemId=4295578524&kupoContext=default>, Erişim tarihi: (16.03.2022).
- Resim 5.** Casa Pigafetta, Khirman, V. 2010, <https://www.shutterstock.com/image-photo/casa-pigafetta-vicenza-2164218>, Erişim tarihi: (16.03.2022).

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 208-223
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1119199



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 20. 05. 2022
Kabul Tarihi/ Accepted: 06. 06. 2022

FROM CUNEIFORM TEXTS TO ANCIENT WRITERS: BEROSSOS

ÇİVİYAZILI METİNLERDEN ANTİK YAZARLARA: BEROSSOS

Ercüment YILDIRIM*

Abstract

While ancient historians created their works, they made citations to previous authors' narratives and did text quotes. These quotations were meant to enrich the author's work and provide wider information about the previous nations. Ancient writers used the narrations of the authors of these societies while giving information about the history of distant nations, such as Egypt and Mesopotamia. Many ancient historians have benefited from the writing of Berossos, which has not survived, for the Mesopotamian history and mythological narratives, which are known to go back thousands of years. These authors included the work of the Berossos, especially the king's lists, the Flood myth, and the descriptions of the Oannes, adding their interpretations. This situation has led the Greek community to arrive in the Hellenic world with the historical thought system of Mesopotamia and the tradition of mythological expression. While some of this information had been adopted with great appreciation by the Hellenic community, some of its credibility had been skeptical. The main reason for this situation can be the cultural difference between the two communities. This study aims to reveal the effects of Mesopotamian wisdom on the Hellenic way of thinking of the narratives reaching the Hellenic society through the work of Berossos.

Keywords: Berossos, Babylon, Zeus, Marduk, Oannes.

Öz

Antik tarihçiler eserlerini oluştururken önceki yazarların anlatılarına atıflar verirken metin alıntılarını da yapmışlardır. Bu alıntılar hem yazarın eserini zenginleştirmek hem de önceki uluslar

* Doç. Dr., Sütçü İmam Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Kahramanmaraş/Türkiye. E-posta: neshali@gmail.com ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0001-5376-4061>

hakkında daha geniş bilgi vermek amacını taşımaktaydı. Antik yazarlar, Mısır ve Mezopotamya gibi coğrafi olarak uzak ulusların tarihleri ile ilgili bilgi verirken bu toplumların yazarlarının anlatımlarını kullanmışlardır. Birçok antik tarihçi, binlerce yıl geriye gittiği bilinen Mezopotamya tarihi ve mitolojik anlatımları için Berossos'un günümüze ulaşmayan eserinden faydalanmışlardır. Berossos'un eserinden özellikle kral listeleri, Tufan mitosu ve Oannes anlatımına dair parçaları kendi yorumlarını da ekleyerek çalışmalarına dahil etmişlerdir. Bu durum Mezopotamya'nın tarihsel düşünce sisteminin ve mitolojik anlatım geleneğinin Hellen dünyasına Yunan toplumuna ulaşmasına sebep olmuştur. Bu bilgilerin bir kısmı Hellen toplumu tarafından büyük takdir görerek benimsenirken bir kısmının güvenilirliğine kuşkuyla yaklaşılmıştır. Bu durumun temel nedeni ise iki toplum arasındaki kültür farkı olduğu iddia edilebilir. Bu çalışma, Berossos'un eseri vasıtasıyla Hellen toplumuna ulaşan anlatımların Mezopotamya bilgeliliğinin Hellen düşünüş tarzı üzerindeki etkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Berossos, Babil, Zeus, Marduk, Oannes.

1. Introduction

Inspired by all successive civilizations, the writers of antiquity have completely changed humanity's interpretation of the world with their fund of knowledge. In the history of humanity, cultural development has progressed as a whole but in a priority relationship. It is assumed that historical and intellectual knowledge in the Hellenic world exists out of nowhere and that the origins of this accumulation are based on the ancient wisdom of Mesopotamia and Egypt.¹ This ancient wisdom has also reached today with archaeological excavations in the last centuries, as in Mesopotamia, where cuneiform had been used for thousands of years in the culture that can be defined as society's memory and subsequent generations. In this ongoing transfer between generations, many elements from the belief system to cosmology and mythos to heroic tales continued to live. Mesopotamia preserved the existence of narratives, which are integral parts of the Mesopotamian civilization, created by millennia even in the period when the writing of letters instead of cuneiforms and the use of parchments instead of clay tablets were used.²

Mesopotamia societies managed to preserve their local cultures and religions because of their strong traditional structures, even during the reign of Persian domination and the Hellenistic kingdoms.³ Beyond this success, their knowledge was transferred to the Hellenic world through writers' works such as Berossos and Ctesias.⁴ This transmission, which is seen in the works of ancient writers, also includes many elements arising from the practices of Mesopotamia belief, although it is generally housed in historical events.⁵ Berossos, which constitutes the starting point of our study, is seen as the representative of Eastern wisdom. In addition, the works of Berossos make a great contribution to the realization of knowledge and culture sharing between Babylon and the Greek civilization, which is considered the beginning of development and western thought.

Berossos was born between 330 and 323 BC, the beginning of the Hellenistic period when the Eastern and Western worlds became a whole. His name means "Bel-re-uşu" and "Bel

¹ In general see Rochberg 1999, 559-569; Haubold 2013, 2-14; Stuckrad 2016, 115-120; For relevancies between Mesopotamian and Hellenic myths, wisdom, cosmology Dietrich 1974, 1-67; Buccellati 1981, 35-47; Graf 1996, 88-95; Penglase 1997; Launderville 2003; Livingstone 2011, 357-380.

² Mesopotamia myths and cosmology also see Foster 1974, 344-354; Nemet-Nejat 1998; Dalley 2000; Rochberg 2005, 316-327; Kuiper 2010, 169-170; Curnow 2011; Lambert 2016, 108-121.

³ Dandamayev 1969, 296-311; Curtis 1997; Cline 2011, 80-99.

⁴ Ctesias was born in the Carian town of Cnidus, in the southwest of modern Turkey. In Antiquity, Cnidus was well-known for its doctors. He was taken to Persia approximately in 400 B.C. He served as a medical doctor to the royal family. During this time in Persia, he wrote a twenty-three-volume book about Assyrian and Persian histories. Also see Brown 1978, 1-19; Stronk 2010; Yıldırım 2015, 573-590.

⁵ Dietrich 1974, 1-67; Dalley 1998, 85-124; Noegel 2007, 21-37; Cooper 2010, 430-444; Metcalf 2015, 104-129.

(Baal), his shepherd" in his language, although it has passed as Berossos or Berossus in the works of ancient Greek writers. Sources that provide information about Berossos say that he was a clergy member in an important position in the great Esagila Temple in Babylon.⁶ It was inevitable to be a member of the clergy of intellectuals who were seen as the importer of knowledge in Mesopotamia, where faith was transformed into the society's lifestyle, and Berossos was one of those people. The fact that clergy members in Mesopotamia used the inscription from the early stages and preserved the cuneiform script remaining from previous periods in their temples increased their historical fund. It is possible that Berossos wrote the "History of Babylon" using these deposits.⁷

Although the work of Berossos written in the Greek language is likely to have several opinions about the period of the work, it is possible that it was written at the time of the king of Seleukos Antiochos Soter I. (290 - 278 B.C.) Moreover, even though it is a general opinion that Berossos wrote his work in Babylon, there are some probabilities that he also completed some part of his work when it was taken into consideration that he had opened an astronomy school on Kos Island in the Aegean Sea after 292 B.C.⁸

2. Berossos Narration in Ancient Writings

Despite the fact that all of Berossos' work did not reach the present day, ancient writers such as Eusebius,⁹ Syncellus,¹⁰ Josephus,¹¹ Pliny¹² and Vitruvius¹³ Quoted Berossos as part of their interpretations. In these lectures, we will limit our work to the creation of the king lists, the lectures on the flood myth, and the Oannes myth, although there are also records concerning the military marches of the Babylonian kings.

The king's lists, considered the beginning of the tradition of keeping the history of humanity, had been printed by kings from the early stages of Mesopotamia history. The printing of these texts can be argued that the king is striving to find legitimacy by linking himself to the first kings. It can also be claimed that "Kingdom from heaven," which is at the beginning of each king's list, had been put forward, and the king was trying to sanctify the Royal Institution.¹⁴ Beyond the debate of which is more valid, the sense of creating a list of kings and the king lists took their places in the work of Eusebius, who was an important ancient writer, which was extracted from Berossos after thousands of years in Mesopotamia societies.

"How the Chaldaeans record their chronology, from (the writings of) Alexander Polyhistor, about the books of the Chaldaeans, and their first kings. That is what Berossos relates in his first book, and in the second book he lists the kings, one after another. He says that Nabonassar was king at that time. He merely lists the names of the kings, and says very little about their achievements; or perhaps he thinks that they are not worth mentioning, when he has already stated the number of kings. He begins to

⁶ Lambert 1976, 171-173; Sterling 1992, 104-105; Breucker 2003, 13-24; Glassner 2003, 10; Gmirkin 2006, 91-100;

⁷ See also the record keeping and historical accumulation in temples in Mesopotamia, Keister 1965, 18-24; Keister 1970, 169-181; Sterba 1976, 16-26; Mieroop 1999, 9-13; Liverani 2001, 303-311; Oelsner 2003, 284-301; Postgate 2015, 109-117.

⁸ Vitruvius de Architectura 9.6.2; Komoróczy 1973, 125-152; Sarton 1987, 167; Nissen 2009, 116-117.

⁹ Horn 2016, 6-9; 12-13; 14-15.

¹⁰ Mosshammer 1984; Syncellus, Ecloga Chronographica 25-27; 29-30; 32; 50-53; 53-56; 71-72.

¹¹ Josephus, Antiquitates, 1. 93; 10.20; Josephus, *Contra Apionem*, 1. 128-131; 1. 131-134; 1. 145-153.

¹² Pliny, *Naturalis Historia*, 1. 7; 7. 123; 7. 160; 7. 193.

¹³ Vitruvius, de Architectura 9.2.1-2; 9.6.2; 9.2.1; 9.8.1.

¹⁴ See also Mesopotamian king list, Rowton 1960, 156-162; Thorkild 1939; Michalowski 1983, 237-248; Nemet-Nejat 1998, 20-21; Holland 2009, 136.

write as follows "Apollodorus says that the first king was Alorus who was a Chaldaean from Babylon, and he reigned for ten sars" He divides a sar into 3,600 years, and adds two other (measures of time): a ner and a soss. He says that a ner is 600 years, and a sossis 60 years. He counts the years in this way, following some ancient form of calculation. After saying this, he proceeds to list ten kings of the Assyrians, one after the other in (chronological) order; from Alorus, the first king, until Xisuthrus, in whose reign the first great Flood occurred, the Flood which Moses mentions."¹⁵

The entrance of the text of Eusebius began with a question about the way of creating the historical records of the Chaldean. The Ancient Greek history printing, which was accepted to be started by Herodotus, was based on the events and legends of the societies being transported by storytelling style. In the Assyrian and Babylonian societies of Mesopotamia, the tradition of keeping records of the activities of the Kings, defined as annual, was wide.¹⁶ However, each king printed lists that covered the names and reigns of kings before him, and those lists continued until the time of the king, who was printed from the first king. Eusebius, who took the work of this historiographical system from Berossos, which was not encountered in the ancient Greek world, answered the question at the beginning of the text while transferring this information. The presence of only names and years in the Berossos's list of the kings and not mentioning the events related to the period were not included in the ancient Greek history printing. For this reason, Eusebius has criticized the text related to this situation. In the text, the reign in the king's list, taken from Berossos, was dated according to the 60-based counting system used in Babylon,¹⁷ and explained in accordance with the calculation of Greek dating.

Eusebius revealed this part of the text on the formation of the Flood and stated that the Prophet Moses also mentioned the incident. Before the cuneiform scripted texts in Mesopotamia began to be read, the oldest records about the Flood were considered in scripture. When Sumerian, Akkadian, Babylonian and Assyrian languages were read and scripted cuneiform texts were translated, it was understood that the Flood myth¹⁸ was seen as a milestone for the king's lists. When we look at the most general combination of cuneiform scripted king lists obtained in the excavations until today, the first kingdom came down from heaven or the sky, and then the kingdom came down from heaven or the sky after the Flood. The kingdom coming down from heaven or the sky was given to the city, not to a king.

"After the Flood had swept there over when the kingship was lowered from heaven the kingship was in Kish. In Kish Ga..ur became king and reigned 1200 years (...) Kish was smitten with weapons its kingship to E-Anna was carried. Mes-kiag-gasher son of Utu, became high priest and king and reigned 324 years."¹⁹

The king's list, copied by the Mesopotamian kings for thousands of years, became a traditionalized writing system. The ancient Greek writers only mentioned the names and dominion periods of the kings in their works, while the cities holding the kingdom in the cuneiform scripted texts were mentioned. In addition, the kingdom, which was sanctified by

¹⁵ The translation is based on the text of Eusebius 2: 1-6; Verbrugghe 2003, 46-48; Horn 2016, 7.

¹⁶ See also the prominence of king's annuals in Mesopotamian history writing, Oppenheim 1977, 144-153; Drews 1975, 39-55; Grayson 2000, 1-6; Budge 2005; Charpin 2010, 229-232.

¹⁷ Also see Babylonian number system, Sarton 1980, 69-72; Linton 2004, 11-12; McIntosh 2005, 265-269; Nardo 2007, 176-178.

¹⁸ Woolley 1953, 52-54; Simoons-Vermeer 1974, 17-34; Davila 1995, 199-214; Bertman 2003, 314-316; Mattfeld 2010, 52-56; Chen 2013.

¹⁹ The translation is based on the text of Thorkild 1939, 77-85.

the conquest of a city by another city, moved to another city, is also described in scripted cuneiform texts.²⁰

*"Berossos says that the total length of the reigns of the (ten) kings was 120 sars. Which is the equivalent of 432,000 years He writes about the individual kings as follows: When Alorus died, his son Alaparus became king for 3 sars. After Alaparus, Amelon, a Chaldaean from the city of Pautibiblon, became king for 13 sars. After Amelon, Ammenon, a Chaldaean from Parmibiblon, became king for 12 sars (...) Then Euedorachus, from the city of Pautibiblon, reigned for 18 sars. - In this reign, another monster appeared out of the Red Sea, which also was a mixture between a man and a fish, and its name was Odacon. All these (monsters) explained in detail what Oannes had stated briefly. Amempsinus, a Chaldaean from Laranca, reigned for 10 sars. Otiartes, a Chaldaean from Laranca, reigned for 8 sars. When Otiartes died, his son Xisuthrus became king, for 18 sars, - In his reign, the great Flood occurred. In total 10 kings and 120 sars and they say that 120 sars are the equivalent of 432.000 years, because one sars the equivalent of 3,600 years. That is what Alexander Polyhistor says in his book. But if anyone thinks that what is contained in that book is a true history, and that (those kings) really ruled for so many mynads of years, then he should also believe in all the other similar things in that book, which are equally incredible."*²¹

Eusebius quoted Berossos in his work; while providing information about the king's lists, he mentioned the advent of a creature called Oannes during the Euedorachus era. Then the names and reign of kings were continued to count, and it was told the total was 432,000 years. Eusebius did not mention that it was unbelievable, although he has put this information on the rule of kings in his work quoting from Berossos. Despite the fact that Berossos' information on these exaggerated years is present in the cuneiform scripted king lists, it is at the root of Eusebius's approach to this suspicion that the Greek history printing can be verified and relies on information that does not contradict nature. To give superhuman traits to the kings that were believed to have divine origins in Mesopotamia societies had been seen as an element of the belief system as part of the management mentality. In Mesopotamian societies, Sargon was promoted to the rank of the god²², and there were the kings like Gilgamesh and Enmerkar who were heroized²³ in Naram-sin and mythos. Although it is easy for a person in Mesopotamian society to believe that the king lived and reigned for millennia because of his belief, ancient historians saw it impossible. For this reason, the lists of Mesopotamian kings for the ancient historians remained more mythological than a historical documents.

*"In the second book Berossos records the ten kings and the length of their reigns, 120 saroi or 432.000 years until the Great Flood. For Alexander himself, from the writings of the Chaldeans, again proceeding from the ninth king, Ardates (Otiartcs), to the tenth king, called by them Xisouthros, says the following. After Ardates (Otiartcs) had died, his son Xisouthros reigned for eighteen saroi, and in his reign occurred the Great Flood."*²⁴

²⁰ Also see divine kingship in Mesopotamia, Frankfort 1948; Jones 2005, 330-342; Brisch 2013, 37-46; Darling 2013, 15-30; Suter 2013, 201-226.

²¹ The translation is based on the text of Eusebius 2: 7; Verbrugge 2003, 46-48; Horn 2016, 7-8.

²² Klein 1995, 843-857; Brisch 2006, 161-176; Michalowski 2010, 147-168; Schneider 2011, 117-125; Delaporte 2013, 159-161.

²³ Alster 1974, 49-60; Westenholz 1983, 327-336; Ascalone 2007, 116-121; Lanfranchi 2007, 17-25.

²⁴ The translation is based on the text of Syncellus, Ecloga Chronographica 53; Verbrugge 2003, 49.

Another ancient writer who quoted from Berossos, Syncellus²⁵ He also mentions the king's lists, but instead of giving names and reigns of kings, he mentions only the ten kings reigning for 432,000 years until the Flood. Although Syncellus gave a brief description of the king's lists, he mentioned the narration of the Flood. It can be argued that the flood narrative which antiquity historians had included in their works was a very interesting mythos for the Hellenic society, dealing with maritime and exalting marine gods in their pantheon.

*“Kronos appeared to Xisouthros in a dream and revealed that on the fifteenth of the month Daisios mankind would be destroyed by a great flood. He then ordered him to bury together all the tablets, the first, the middle, and the last, and hide them in Sippar, the city of the sun. Then he was to build a boat and board it with his family and best friends. He was to provision it with food and drink and also to take on board wild animals and birds and all four-footed animals. Then when all was prepared, he was to make ready to sail. If asked where he was going, he was to reply, “to the gods, to pray that all good things will come to man.” He did not stop working until the ship was built. Its length was five stades (920 m.) and its breadth two (365 m.). He boarded the finished ship, equipped for everything as he had been commanded, with his wife, children, and closest friends.”*²⁶

The Flood narration, which Syncellus conveyed based on the narrations of the Berossos, was initiated with Kronos, the father of Zeus, whom ancient Greek society valued greatly. Corresponding to Marduk, the son of God Enki in Mesopotamia, Kronos enters the dream of a protagonist of the myth called Utnapishtim or Ziusudra in scripted cuneiform texts, referred to as Noah in the holy books and called Xisouthros in the text of Syncellus.²⁷ In Mesopotamia societies, because the dream was believed to be more true than a dream, it was believed that what was seen in the dream had links to real life. Thus, there are many myths in which the gods use dreams to inform or warn people. In the text of Syncellus, this belief in Mesopotamia was transmitted using a Greek god. The presence of a Greek god in the myth of the Flood, whose origins are coming evidently from Mesopotamia, shows that ancient writers Hellenize the myths they convey. In the following periods, basic fiction of the myths taken from the barbarian societies with the definition of Greeks was preserved, but these narratives were added to the Greek culture and belief.²⁸ As a result of these additions, the so-called "Deucalion" myth has emerged. In this narrative of the Greek world's Flood Mythos,²⁹ Deucalion and his wife Pyrrha could survive through a disaster with a ship when the angry god Zeus was Prometheus, the loadstar of people then.

²⁵ Known to have died in 810, Syncellus wrote chronicles about the people's thoughts to have lived in the past, quoting from previous authors.

²⁶ The translation is based on the text of Syncellus, *Ecloga Chronographica* 54; Burstein 1978, 20; Verbrugge 2003, 49-50.

²⁷ Butler 1998; Noegel 2001, 45-71; Delaporte 2013, 155-157.

²⁸ See also *Flood in Greek Religion and Culture*, Dundes 1988, 44-50; Westmoreland 2006, 644-645; Bremmer 2008, 101-116; Clark 2012, 101-102.

²⁹ At the beginning of the narrative, humankind grew very wicked and arrogant. The narratives became more and more tedious to him until Zeus finally decided to destroy them all. Prometheus, the Titan creator of humankind, was warned of this coming Flood, and he, in turn, warned his human son, Deucalion, and Deucalion's wife, Pyrrha. Prometheus placed the two of them in a large wooden chest. Furthermore, it rained for nine days and nine nights until the entire world was flooded except for two mountain peaks in Greece, Mount Parnassus and Mount Olympus, the latter being the home of the gods. Finally, the wooden chest landed on Mount Parnassus, and Deucalion and Pyrrha got out of it only to see that the entire world around them had been destroyed. The couple was grateful to be saved, and they gave thanks to the gods for their deliverance. See also, Kraeling 1947, 177-183; Lewis 1968, 106-107; Bierlein 1994, 128-130; Wilson 2002, 24; Peterson 2004, 43-44; Collins 2012, 403-426.

In the Flood myth, which had many different interpretations in the cuneiform scripted texts, it was told that Utnapishtim or Ziusudra only saved his family and that humankind was derived from them again; Syncellus stated that the close friends of Xisouthros were also saved from disaster.

“After the waters of the Great Flood had come and quickly left, Xisouthros freed several birds. They found neither food nor a place to rest, and they returned to the ship. After a few days he again set free some other birds, and they too came back to the ship, but they returned with claws covered with mud. Then later for a third time he set free some other birds, but they did not return to the ship. Then Xisouthros knew that the earth had once again appeared. He broke open a seam on a side of the ship and saw that the ship had come to rest on a mountain.”³⁰

Although the narration of the Flood was a discrete mythos, it had been used as a complementary element the Gilgamesh and in the myths related to the creation and punishment by gods in Mesopotamia. In Gilgamesh myth, in the section where Gilgamesh, seeking immortality, wanted Utnapishtim to give the secret of being saved from a cataclysm and being granted an award of immortality by gods, the narration of the Flood was mentioned.³¹ In the myth of human creation and punishment, the people created on the objection of the small gods who do the chore of the great gods made noise on the earth, and the god Enlil gave people drought, cataclysm, and illnesses as punishment. In the relevant section, the Flood narration was widely processed.³² Narratives highlighted the emphasis that the Flood came on the demands of gods and with the purpose of punishment by gods, but a savior maintained the human lineage. Although the name of this savior in texts has changed over the millennia in different societies, it is seen that this person was a virtuous person who did not oppose the gods.

In the text of Syncellus, referring to the work of Berossos, the good news is that the Flood disaster was over by being sent the birds took parts in different endings in cuneiform scripted texts, although it was similar to the Torah narrative. Even if there is no complete text on how the Flood that continued for seven days and seven nights ended in cuneiform scripted texts, the current texts explain that the Flood ended because God Enki convinced God Enlil, or the hero of the Flood, presented victims to the gods. In other narrations, Utnapishtim, who survived the Flood catastrophe, gained immortality; it is stated that Ziusudra had both an eternal breath and the gods and was taken to the place where the sun was born, or to the far side of a waterfront to live.³³

“To this day a small part of the ship that came to rest in Armenia remains in Korduaian Mountains in Armenia, and some people go there and scrape off pieces of bitumen to keep as good luck charms.”³⁴

“This Flood and the ark are mentioned by all who have written histories of the barbarians. Among these is Berosus the Chaldaean, who, in his description of the events of the Flood, writes somewhere as follows: “It is said, moreover, that a portion of

³⁰ The translation is based on the text of Syncellus, *Ecloga Chronographica* 54; Burstein 1978, 20; Verbrughe 2003, 50.

³¹ Fisher 1970, 392-403; Ray 1996, 300-325; Tigay 1997, 40-49; Dundes 1998, 62.

³² Moran 1971, 51-61; Frymer-Kensky 1977, 147-155; Clay 2003; Foster 2005, 227-280.

³³ Kraeling 1947, 279-293; Mallowan 1964, 62-82; Bouyer 1988, 45-46; George 2014, 112-114.

³⁴ The translation is based on the text of Syncellus, *Ecloga Chronographica* 55; Burstein 1978, 21; Verbrughe 2003, 50.

the vessel still survives in Armenia on the mountain of the Cordyaeans and that persons carry off pieces of the bitumen, which they use as talismans."³⁵

It is remarkable that in Syncellus and Josephus's works, they describe the traces of the Flood reaching their period by referring to the Berossus narrative. That both authors claimed the remains of the ship that saved humanity from the Flood disaster in today's Eastern Anatolian Mountains, as it carries the purpose of emphasizing the reality of their narration, is unlikely to be reached by people of the period. It must also be originated from the desire to make geography mysterious. In addition, both writers indicated that the parts left from the ship were used as good luck and talisman. This tradition is important to show that the story of the Flood was a part of the people's beliefs at that period.

*"Now will tell what Berossus wrote in the first book of his history, and first I will add another quotation from the same book of Polyhistor as follows. Another unreliable account of Chaldaean history, from the same book of Alexander Polyhistor about the Chaldaeans Berossus in the first book of his Babylonian History, says that he lived at the time of Alexander the son of Philip, and that he transcribed the writings of many authors, which had been carefully preserved at Babylon, containing the records of over 150,000 years. These writings contain the history of heaven and the sea of creation, and of the kings and their deeds."*³⁶

*"My witness here is Berossus, a Chaldaean by birth, but familiar in learned circles through his publication for Greek readers of works on Chaldaean astronomy and philosophy. This author, following the most ancient records, has, like Moses, described the Flood and the destruction of mankind thereby, and told of the ark in which Noah, the founder of our race, was saved when it landed on the heights of the mountains of Armenia."*³⁷

A new element that emerged in the writing of ancient history is the development of the way of giving references. Ancient writers both referred to previous authors or by taking chapters from their work and referenced the people of the region when they transmitted an event that was the general belief of the people of a region. For example, Herodotus gives a general belief in the Persian community as a reference, saying, "The Persian learned men say that the Phoenicians were the cause of the feud."³⁸ In addition to this sort of giving references, ancient writers made statements to prove the source's credibility. It can be claimed that the main goal of these explanations was to prove the accuracy of the knowledge in the works of authors that ancient writers referred to as Eusebius and Josephus, quoting Berossos, were trying to explain the source of the information they received from Berossos by maintaining the mentality of Greek history writing.³⁹

Josephus mentioned that Berossos was an astronomer and philosopher who knew the ancient sources very well. Eusebius claimed that Berossos did its work by taking advantage of 150,000 years of records carefully preserved in Babylon. It is understood that authors expressed their desire to emphasize that the knowledge of Babylon, which was representative of the eastern development, had been transferred to their works through Berossos. In the

³⁵ The translation is based on the text of Iosephus, *Antiquitates Iudaicae*, I – 93, 94; Josephus, "*Antiquitates (Loeb)*" 45.

³⁶ The translation is based on the text of Eusebius 2: 10; Burstein 1978, 13; Verbrugge 2003, 43-44; Horn 2016, 8.

³⁷ The translation is based on the text of Iosephus, *Against Apion*, I – 128, 130; Josephus, "*Contra Apionem (Loeb)*" 215.

³⁸ The translation is based on the text of Herodotus 1: 1 Herodotus, *Historiae*, (Loeb) 3.

³⁹ Wardman 1960, 403-413; Scanlon 1978, 1-28; Luce 1997, 99-122; Gmirkin 2006, 6-21; Said 2011, 76-88; Tuplin 2013, 177-179; Hau 2014, 241-259.

world of Hellene, where knowledge and wisdom are of great value, another event as important as transferring the information in the east was the narrations of how humanity's knowledge had been formed. The most remarkable of these narrations is "The Oannes Myth.

*"A large number of foreigner's dwell in Chaldaeae; they live in Babylon in a disorderly way, like wild animals. In the first year, a horrible beast appeared out of the Red Sea in the region near Babylonia. Its name was Oannes. according to Apollodorus. It had the complete body of a fish, but underneath its head there grew another head, beneath the fish's head; and in the same way the feet of a man grew of the tail of the fish. It had the voice of a man, and its likeness has been preserved even down to the present day. He says that this beast spent the day with men, taking no food, but instructing them about writing and science and all kinds of crafts. It taught them about founding cities and establishing temples, about introducing laws and about geometry. It showed them how to sow seed and gather fruit; and in general, it gave men all the skills they needed for a civilized life."*⁴⁰

The basic fiction of the myth tells that the creature called Oannes in the works of ancient Greek writers, and called Apkallu in cuneiform scripted texts, came out of the sea and taught people all things about civilization was that the gods brought wisdom to humanity. This living creature, which was described in the cuneiform scripted texts as being accessible to humanity for divine wisdom and the realization of the gods' plans for the people, showed the ways of civilized life to humans in ancient works. This creature, described as "fish-like" in both societies, is represented by the most sacred river fish, "Carp" in Mesopotamia, and although its part of the body is fish in these vivid reliefs, it is also shown as a living with hands, feet, and head. Eusebius stated that although the whole body was fish, it had a male voice. Beyond all these descriptions, Oannes and Apkallu are divine beings and represent wisdom seen in scripted cuneiform texts and ancient writers' works. Despite the fact that the Apkallus in the cuneiform scripted texts are in contact with the Enki, the God of wisdom, ancient writers did not go beyond stating that these creatures are of divine origin.⁴¹

These beings, called Oannes and Apkallu and conducting wisdom to reach humanity from Gods, mingled freely with the people by coming out of the sea and left after completing their divine task. The number of these beings is seven in scripted cuneiform texts, and the texts containing both the names of the coming beings and the king's name at the time of the landing were written in later periods. The arrival of these beings more than once can be explained by the claim that people correct the deterioration in their lives and bring new information. In the work of Eusebius, the writing, science, and craft that people learned from Oannes were necessary information for the city community, and it is stated that they also told about the building of the city and constructing temples.⁴² In Mesopotamia, the accumulation of knowledge conceptualized as civilization began with the built-in life, which means that people continued their lives with agriculture and livestock. The urbanization of the built-up life has changed how human beings live forever. Urbanization in Mesopotamia was developed as temple-centered. Members of the clergy, who influenced the community's living from trade to management, also increased their knowledge by writing and transferred it to subsequent generations.⁴³

⁴⁰ The translation is based on the text of Eusebius 2: 15-18; Verbrugge 2003, 44; Horn 2016, 8.

⁴¹ Greenfield 1985, 13-20; Kuhrt 1987, 32-56; Dillery 2011, 221-228; Ristvet 2015, 191-192; McInerney 2017, 253-274.

⁴² Reiner 1961, 1-11; Bottero 1992, 246-249; Beaulieu 2007, 473-484; Hallo 2010, 148-150; Curnow 2015, 29-34.

⁴³ Diakonoff 1975, 121-133; Oppenheim 1977, 83-86; Banning 1997, 17-34; Leick 2002, 39-51; Pollock 2004, 28-44; Bernbeck 2009, 33-64; Liverani 2014, 61-73.

After the beginning of agriculture and the establishment of the first cities in Mesopotamia, people questioned the source of their knowledge, which may have led to the emergence of narratives such as the Oannes myth. These kinds of myths, which the members of the clergy in Mesopotamia used to base their divinity on the origins of the wisdom they possessed, despite being accepted in the Hellenic world, were not seen as the only truth in the face of knowledge (Epask), reality (Aletheia) and theories (Logos), which Greek philosophers came up with it. In these two different ways of thinking in antiquity, mythos was used to make sense of the world, but philosophy was seen as a means to explain the world.

3. Conclusion

In the Hellenistic period, which began with the conquests of Alexander the Great, the myths of the Eastern world began to take a wider place in the works of the authors of antiquity. Even though the Greeks, who traded in the Mediterranean before the Hellenistic period, established cultural relations with communities on the shores of Egypt and the eastern Mediterranean, in the works of the period, information about these societies remained limited to the general narrations. In the Near Eastern geography gathered under a common administration in the Hellenistic period, writers who adopted the Greek culture and knew the civilization in the east closely emerged. Some of these writers had knowledge about a Mesopotamian civilization by examining the works of writers in the east, and some got this knowledge by visiting the lands in the east. In this process of this enlightenment about Mesopotamian societies, the most important source of the ancient writers was the work of Berossos. The fundamental motivation which pushes Berossos, a member of the clergy, into writing the history of the society should be to glorify his civilization and the elements that constitute his civilization against the Hellenic community, which dominates the entire known world.

The main reason why ancient writers made transfers from Berossus has to be that he wrote his work in Greek, the most widely used language of the period. That Berossos also used myths, which were part of the general belief of society and the old texts in his work, has caused his work to be seen as valuable. The myths, which were considered part of the belief in Mesopotamia, triggered the humans' emotion of wonder as they created the memory of the community. Especially in the narrations related to the cosmology in which earth-sky separation is made, and the positions of the gods are determined, there are many resemblances between Mesopotamia and Greek myths. Although this situation shows the effect of Mesopotamian narratives on Greek myths, this influence has not revealed till the cuneiform scripted texts were decoded. After the cuneiform scripted texts were buried and forgotten in the ruins of the Mesopotamian cities, the accuracy of the citations and quotations of ancient writers was doubted. However, the origins of Greek thought and the Hellenic period myths were much better understood after the cuneiform scripted texts were deciphered.

Myths transferred from Mesopotamia, whose economy was based on agriculture, to the Greek world, whose livelihood was trading, underwent changes and then were completely Hellenized because both societies had different ways of life. In Mesopotamia, where agriculture was carried out with waterways opened by a joint effort, the hectoring management of the production form determined the form of belief while shaping social thinking. On the other hand, in the Greek world, organized in the city-states and the lifestyle was shaped by sea and sea trade, the individual life became more and more prominent, and the idea that the society was formed by the individuals coming together was dominant. The origins of this difference were rooted in the myths of Mesopotamia and in the way that the narratives in the works of ancient writers were accepted differently in both societies.

One of the emerging differences between Mesopotamian and Hellenic societies is the tradition of historiography. The king lists representing the historical accumulation in Mesopotamia can record the names and reigns of kings instead of giving information about the community; in the works of ancient historians, there is information about the lives of the people and the people and the ruling class. As a reflection of this situation, the annuals were prepared in the style of a king's biography as the kings, and the gods fictionalized the Mesopotamian myths. While the history of Mesopotamia cannot go beyond the history of kings, the ancient historians have stood on the living of societies as much as the lives of kings in their works. It can be argued that this was due to the use of king lists in Mesopotamia and that the annuals were used as a means of propaganda to ensure the loyalty of the society to the king, and it can also be argued that the works of the writers of antiquity originated from the desire for lessoning from the life of previous societies. From this point on, although the texts of the management concept in Mesopotamia were included in the works of the writers of antiquity, based on the loss of their importance and function in time, it can be said that new tools were developed to manage people in antiquity.

Although Flood and Oannes narratives, which are among the most impressive myths of Mesopotamian civilization, find their place in the works of ancient writers, they have not become a part of the Hellenic belief system. Based on this situation, the difference in understanding the world of both civilizations and the philosophical thought that began in ancient Greek society reveals a development from the supernatural to understanding nature. While the unquestionability of faith in Mesopotamia was the king's duty, the questioning of faith for the first time in a public place in ancient Greece led to the search for the truth in different ways in both societies. At this point, it would be quite pointless to argue that ancient Greek culture is a continuation of the Mesopotamian civilization.

Conflict of Interest Statement

There is no financial conflict of interest with any institution, organization, person related to our article titled "From Cuneiform Texts to Ancient Writers: Berossos" and there is no conflict of interest between the authors.

References

- Alster, B. 1974, "The Paradigmatic Character of Mesopotamian Heroes", *Revue D'Assyriologie et D'archéologie. Orientale* 68. 1, 49-60.
- Ascalone, E.-Frongia, R. M. G. 2007, *Mesopotamia: Assyrians, Sumerians, Babylonians*. California.
- Banning, E. B. 1997, "Spatial Perspectives on Early Urban Development in Mesopotamia", In: W. E. Aufrecht, S. W. Gauley and N. A. Mirau (eds.), *Urbanism in Antiquity: From Mesopotamia to Crete*, London, 17-34.
- Beaulieu, P. 2007, "Late Babylonian intellectual Life", In: G. Leick (ed.), *The Babylonian World*. New York, 473-484.
- Bernbeck, R. 2009, "Class Conflict in Ancient Mesopotamia: Between Knowledge of History and Historicizing Knowledge", *Anthropology of the Middle East* 4. 1, 33-64.
- Bertman, S. 2003, *Handbook to Life in Ancient Mesopotamia*, Oxford.
- Bierlein, J. F. 1994, *Parallel Myths*, Toronto.
- Bottero, J. 1992, *Mesopotamia Writing, Reasoning, and the Gods*, Chicago.

- Bouyer, L. 1988, *Cosmos: The World and the Glory of God*, Petersham.
- Bremmer, J. N. 2008, *Greek Religion and Culture, the Bible, and the Ancient Near East*, Leiden.
- Breucker, G. 2003, "Berossos and the Mesopotamian Temple as Centre of Knowledge during the Hellenistic Period", In: A. A. MacDonald, M. W. Twomey and G. J. Reinink (eds.), *Learned Antiquity Scholarship and Society*, Leuven, 13-24.
- Brisch, N. 2006, "The Priestess and the King: The Divine Kingship of Šū-Sîn of Ur", *Journal of the American Oriental Society*, 126. 2, 161-176.
- Brisch, N. 2013, "Of Gods and Kings: Divine Kingship in Ancient Mesopotamia", *Religion Compass*, 7. 2, 37-46.
- Brown, T. S. 1978, "Suggestions for a Vita of Ctesias of Cnidus", *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 27, 1-19.
- Buccellati, G. 1981, "Wisdom and Not: The Case of Mesopotamia", *Journal of the American Oriental Society*, 101, 35-47.
- Budge, E. A. W. 2005, *Annals of The Kings of Assyria: The Cuneiform Texts with Translations and Transliterations from the Original Documents*, London.
- Burstein, S. M. 1978, *The Babyloniaca of Berossus*, Malibu.
- Butler, S. A. L. 1998, *Mesopotamian Conceptions of Dreams and Dream Rituals*, Münster.
- Charpin, D. 2010, *Reading and Writing in Babylon*, London.
- Chen, Y.S. 2013, *The Primeval Flood Catastrophe Origins and Early Development in Mesopotamian Traditions*, Oxford.
- Clark, M. 2012, *Exploring Greek Myth*, Malden.
- Clay, A. T. 2003, *Atrahasis: An Ancient Hebrew Deluge Story and Other Flood Story Fragments*, San Diego.
- Cline, E. H. and Graham, M. W. 2011, *Ancient Empires: From Mesopotamia to the Rise of Islam*, New York.
- Collins, C. J. 2012, "Noah, Deucalion, and the New Testament", *Biblica*, 93. 3, 403-426.
- Cooper, J. 2010, "Assyrian Prophecies, the Assyrian Tree, and the Mesopotamian Origins of Jewish Monotheism, Greek Philosophy, Christian Theology, Gnosticism, and Much More", *Journal of the American Oriental Society*, 120, 430-444.
- Curnow, T. 2000, *Wisdom in the Ancient World*, London.
- Curnow, T. 2015, *Wisdom: A History*, London.
- Curtis, J. 1997, *Mesopotamia and Iran in the Persian Period: Conquest and Imperialism, 539-331 BC*, London.
- Dalley, S. and Reyes, A. T. 1998, "Mesopotamian Contact and Influence in the Greek World", In: S. Dalley (ed.), *The Legacy of Mesopotamia*, Oxford, 85-124.
- Dalley, S. 2000, *Myths from Mesopotamia: Creation, the Flood, Gilgamesh, and Others*, Oxford.
- Dandamayev, M. 1969, "Achaemenid Babylonia", In: I. M. Diakonoff (ed.), *Ancient Mesopotamia Socio-Economic History*, 296-311.

- Darling, L. T. 2013, *A History of Social Justice and Political Power in the Middle East: The Circle of Justice from Mesopotamia to Globalization*, London.
- Davila, J. R. 1995, "The Flood Hero as King and Priest", *Journal of Near Eastern Studies*, 54. 3, 199-214.
- Delaporte, L. 2013, *Mesopotamia*, London.
- Diakonoff, I. M. 1975, "The Rural Community in the Ancient Near East", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 18. 2, 121-133.
- Dietrich, B. C. 1974, *The Origins of Greek Religion*, Berlin.
- Drews, R. 1975. "The Babylonian Chronicles and Berossus", *Iraq*, 37/1, 39-55.
- Dillery, J. 2011, "Greek Historians of the Near East: Clío's "Other" Sons", In: J. Marincola (ed.), *A Companion to Greek and Roman Historiography*, Malden, 221-228.
- Dundes, A. 1988, *The Flood Myth*, London.
- Fisher, E. 1970, "Gilgamesh and Genesis: The Flood Story in Context", *The Catholic Biblical Quarterly*, 32. 3, 392-403.
- Flavius Josephus, Antiquitates Judaicae (Loeb) London, 1939.
- Flavius Josephus, Contra Apionem (Against Apion) (Loeb) London, 1939.
- Foster, B. R. 1974, "Wisdom and the Gods in Ancient Mesopotamia", *Orientalia*, 43, 344-354.
- Foster, B. R. 2005, *Before the Muses: Archaic, Classical, Mature*, Maryland.
- Frankfort, H. 1948, *Kingship and the Gods*, Chicago.
- Frymer-Kensky, T. 1977, "The Atrahasis Epic and Its Significance for Our Understanding of Genesis 1-9", *The Biblical Archaeologist*, 40. 4, 147-155.
- Gaius Plinius Secundus, Naturalis Historia (Loeb) London, 1947.
- George, A.-George, E. 2014, *The Mythology of Eden*, New York.
- Glassner, J. J. 2003, *The Invention of Cuneiform: Writing in Sumer*, Baltimore.
- Gmirkin, R. 2006, *Berossus and Genesis, Manetho and Exodus: Hellenistic Histories and the Date of the Pentateuch*, New York.
- Graf, F. 1996, *Greek Mythology: An Introduction*, Baltimore.
- Grayson, A. K. 1977, *Assyrian and Babylonian Chronicles*, Winona Lake.
- Greenfield, J. C. 1985, "The Seven Pillars of Wisdom (Prov. 9:1): A Mistranslation", *The Jewish Quarterly Review*, 76. 1, 13-20.
- Hallo, W. W. 2010, *The World's Oldest Literature: Studies in Sumerian Belles-Lettres*. Leiden.
- Hau, L. I. 2014, "Stock Situations, Topoi and the Greek Ness of Greek Historiography", In: D. Cairns and R. Scodel. (ed.), *Defining Greek Narrative*. Edinburgh, 241-259.
- Haubold, J. 2013, *Greece and Mesopotamia: Dialogues in Literature*, Cambridge.
- Herodotus, Historiae, (Loeb) London, 1986.
- Holland, G. S. 2009, *Gods in the Desert: Religions of the Ancient Near East*, Maryland.
- Horn, A. A. 2016, Eusebius 'Chronicon'.

- Jones, P. 2005, "Divine and Non-Divine Kingship", In: D. C. Snell (ed.), *A Companion to the Ancient Near East*, Malden, 330-342.
- Keister, O. R. 1970, "The Influence of Mesopotamian Record-keeping", *Abacus*, 6. 2, 169-181.
- Klein, J. 1995, "Shulgi of Ur: King of a Neo-Sumerian Empire", *Civilizations of the Ancient Near East*, 2, 843-857.
- Komoróczy, G. 1973, "Berossos and the Mesopotamian Literature", *Acta Antiqua Académica Scientiarum Hungarica*, 21, 125-152.
- Kraeling, E. G. 1947, "The Earliest Hebrew Flood Story", *Journal of Biblical Literature*, 66. 3, 279-293.
- Kraeling, E. G. 1947, "Xisouthros, Deucalion and the Flood Traditions", *Journal of the American Oriental Society* 67. 3, 177 – 183.
- Kuhrt, A. 1987, "Berossos' Babyloniaka and Seleucid Rule in Babylonia",. In: A. Kuhrt and S. Sherwin-White (eds.), *Hellenism in the East*. Berkeley, 32-56.
- Kuiper, K. 2010, *Mesopotamia: The World's Earliest Civilization*, New York.
- Lambert, W. G. 1976, "Berossos and Babylonian Eschatology", *Iraq*, 38, 171-173.
- Lambert, W. G. 2016, *Ancient Mesopotamian Religion and Mythology: Selected Essays*, Tübingen.
- Lanfranchi, G. B. 2007, "The King as a Hero in Ancient Mesopotamia", In: Alessandra Coppola (ed.), *Eroi, eroismi, eroizzazioni: dalla Grecia antica a Padova e Venezia*, Padova, 17-25.
- Launderville, D. 2003, *Piety and Politics: The Dynamics of Royal Authority in Homeric Greece, Biblical Israel, and Old Babylonian Mesopotamia*, Cambridge.
- Leick, G. 2002, *Mesopotamia: The Invention of the City*, New York.
- Lewis, J. P. 1968, *A Study of the Interpretation of Noah and the Flood in Jewish and Christian Literature*, Leiden.
- Linton, C. M. 2004, *From Eudoxus to Einstein: A History of Mathematical Astronomy*, Cambridge.
- Liverani, M. 2001, "Mesopotamian Historiography and the Amarna Letters", In: T. Abusch, P. A. Beaulieu, J. Huehnergard, P. Machinist, P. Steinkeller (eds.), *Historiography in the Cuneiform World*, Maryland, 303-311.
- Liverani, M. 2014, *The Ancient Near East: History, Society and Economy*, London.
- Livingstone, A.-Haskamp, B. 2011, "Near Eastern Mythologies", In: K. Dowden-N. Livingstone (eds.), *A Companion to Greek Mythology*, Oxford, 357-380.
- Luce, T. J. 1997, *The Greek Historians*, London.
- Mallowan, M. E. L. 1964, "Noah's Flood Reconsidered", *Iraq*, 26. 2, 62-82.
- Marcus Vitruvius Pollio, De Architectura (Loeb) London, 1986.
- Mattfeld, W. 2010, *The Garden of Eden Myth: Its Pre-Biblical Origin in Mesopotamian Myths*, London.

- McInerney, J. 2017, "Fish or Man, Babylonian or Greek? Oannes between Cultures", In: T. Fögen-E. Thomas (eds.), *Interactions between Animals and Humans in Graeco-Roman Antiquity*, Berlin, 253-274.
- McIntosh, J. 2005, *Ancient Mesopotamia: New Perspectives*, Santa Barbara.
- Metcalf, C. 2015, *The Gods Rich in Praise: Early Greek and Mesopotamian Religious Poetry*, Oxford.
- Michalowski, P. 1983, "History as Charter Some Observations on the Sumerian King List", *Journal of the American Oriental Society*, 103, 237-248.
- Michalowski, P. 2010, "Master of the Four Corners of the Heavens: Views of the Universe in Early", In: K. A. Raaflaub-R. J. A. Talbert (eds.), *Geography and Ethnography*, Oxford, 147-168.
- Mieroop, M. V. 1999, *Cuneiform Texts and the Writing of History*, London.
- Momigliano, A. 1978, "Greek Historiography", *History and Theory*, 17. 1, 1-28.
- Moran, W. L. 1971, "The Babylonian Story of the Flood", *Biblica*, 52. 1, 51-61.
- Mosshammer A. A. 1984, *Syncellus, Georgius, Ecloga Chronographica*, Leipzig.
- Nardo, D. (2007) *Ancient Mesopotamia*, Detroit.
- Nemet-Nejat, K. R. 1998, *Daily Life in Ancient Mesopotamia*, London.
- Nissen, H. J.-Heine, P. 2009, *From Mesopotamia to Iraq: A Concise History*, Chicago.
- Noegel, S. 2011, "Dreams and Dream Interpreters in Mesopotamia and in the Hebrew Bible [Old Testament]", In: Kelly Bulkeley (ed.), *Dreams*, New York, 45-71.
- Noegel, S. B. 2007, "Greek Religion and the Ancient Near East", In: Daniel Ogden (ed.), *A Companion to Greek Religion*, Oxford, 21-37.
- Oelsner, J. 2003, "Cuneiform Archives in Hellenistic Babylonia: Aspects of Content and Form", In: Maria Brosius (ed.), *Ancient Archives and Archival Traditions: Concepts of Record-keeping in the Ancient World*, Oxford, 284-301.
- Oppenheim, A. L. 1977, *Ancient Mesopotamia: Portrait of a Dead Civilization*, Chicago.
- Penglase, C. 1997, *Greek Myths and Mesopotamia: Parallels and Influence in the Homeric Hymns and Hesiod*, London.
- Peterson, A. T.-Dunworth, D. J. 2004, *Mythology in Our Midst: A Guide to Cultural References*, Westport.
- Pollock, S. 2004, *Ancient Mesopotamia the Eden That Never Was*, Cambridge.
- Postgate, N. 2015, *Early Mesopotamia: Society and Economy at the Dawn of History*, London.
- Ray, B. C. 1996, "The Gilgamesh Epic: Myth and Meaning", In: L. L. Patton-W. Doniger (ed.), *Myth and Method*, London, 300-325.
- Reiner, E. 1961, "The Etiological Myth of the Seven Sages", *Orientalia*, 30.1, 1-11.
- Ristvet, L. 2015, *Ritual, Performance, and Politics in the Ancient Near East*, New York.
- Rochberg F. 2005, "Mesopotamian Cosmology", In: D. C. Snell (ed.), *A Companion to the Ancient Near East*, Oxford, 316-327.

- Rochberg, F. 1999, "Empiricism in Babylonian Omen Texts and the Classification of Mesopotamian Divination as Science", *Journal of the American Oriental Society*, 119, 559-569.
- Rowton, M. B. 1960, "The Date of the Sumerian King List", *Journal of Near Eastern Studies*, 19. 2, 156-162.
- Said S. 2011, "Myth and Historiography", In: J. Marincola (ed.), *A Companion to Greek and Roman Historiography*, Malden, 76-88.
- Sarton, G. 1980, *Ancient Science Through the Golden Age of Greece*, New York.
- Sarton, G. 1987, *Hellenistic Science and Culture in the Last Three Centuries BC*, New York.
- Scanlon, T. F. 2015, *Greek Historiography*, Malden.
- Schneider, T. J. 2011, *An Introduction to Ancient Mesopotamian Religion*, Cambridge.
- Simoons-Vermeer, R. E. 1974, "The Mesopotamian Flood Stories: A Comparison and Interpretation", *Numen*, 21, 17-34.
- Sterba, R. L. A. 1976, "The Organization and Management of the Temple Corporations in Ancient Mesopotamia", *The Academy of Management Review*, 1 / 3, 16-26.
- Sterling, G. E. 1992, *Historiography and Self-definition: Josephos, Luke-Acts, and Apologetic Historiography*, Leiden.
- Stronk, J. P. 2010, *Ctesias' Persian History: Introduction, Text, and Translation*, Düsseldorf.
- Stuckrad, K. 2016, "Astrology", In: G. L. Irby (ed.), *A Companion to Science, Technology, and Medicine in Ancient Greece and Rome*, Oxford, 115-120.
- Suter, C. E. 2013, "Kings and Queens Representation and Reality", In: Harriet Crawford (ed.), *The Sumerian World*, New York, 201-226.
- Thorkild, J. 1939, *The Sumerian King List*, Chicago.
- Tigay, J. H. 1997, "Summary: Evolution of the Gilgamesh Epic", In: J. R. Maier (ed.), *Gilgamesh: A Reader*, Illinois, 40-49.
- Tuplin, C. 2013, "Berossus and Greek Historiography", In: J. Haubold, G. B. Lanfranchi, R. Rollinger and J. Steele (eds.), *The World of Berossos*, Wiesbaden, 177-179.
- Verbrugge, G. P. 2003, *Berossos and Manetho*, Michigan.
- Wardman, A. E. 1960, "Myth in Greek Historiography", *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 9. 4, 403-413.
- Westenholz, J. G. 1983, "Heroes of Akkad", *Journal of the American Oriental Society*, 103. 1, 327-336.
- Westmoreland, P. L. 2006, *Ancient Greek Beliefs*, California.
- Wilson, I. 2002, *Before the Flood: The Biblical Flood as a Real Event and How It Changed the Course of Civilization*, New York.
- Woolley, L. 1953, "The Flood", *The South African Archaeological Bulletin*, 8. 30, 52-54.
- Yıldırım, E. 2015, "Ctesias'ın Anlatımlarında Ninus (Nemrut)", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 30, 573-590.

AMİSOS / AMISOS

Cilt/ Volume 7, Sayı/ Issue 12 (Haziran/ June 2022), ss./ pp. 224-242
ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230
DOI: 10.48122/amisos.1083539



Özgün Makale / Original Article

Geliş Tarihi/ Received: 06. 03. 2022
Kabul Tarihi/ Accepted: 02. 06. 2022

2863 SAYILI KANUN'UN 25. MADDESİNİN UYGULANMASINDA ORTAYA ÇIKAN SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ*

EVALUATION OF THE PROBLEMS ARISING IN THE IMPLEMENTATION OF ARTICLE 25 OF THE LAW NO 2863 AND THE SUGGESTIONS OF SOLUTIONS

Dilara Hazal YILMAZ**

Öz

Ülkelerin kültürel birikimlerinin oluşumunda etkili olan kültür ve tabiat varlıklarının milli ve evrensel olma özelliklerini bir arada içermesi hem yerel hem de uluslararası mevzuatta korunmalarına dair pek çok hukuk metninin geliştirilmesine sebep olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nın 63. maddesiyle birlikte kültür ve tabiat varlıklarının korunması Devletin yükümlülüğü altına alınarak anayasal güvenceye kavuşturulmuş ve işbu yükümlülük 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nun (KTVKK) yürürlüğe girmesiyle birlikte ilkeleştirilmiştir. Çalışma konumuz olan taşınır kültür ve tabiat varlıklarının korunduğu kurumlar müzeler olup taşınır kültür ve tabiat varlıkları ile ilgili uzmanlık gerektiren iş ve işlemler, mevzuat hükümleri dikkate alınarak müzelerdeki ihtisas elemanlarınca yürütülmektedir.

Çalışmanın amacı; 2863 sayılı kanun kapsamındaki bazı hükümlerin uygulamada ihtiyaca cevap veremediği konulara değinmek ve bu konulara çözüm önerileri getirmektir. Bu kapsamda çalışmanın ana konusunu KTVKK'nın 25. maddesinde ele alınan "Müzelere Alınma" başlıklı düzenleme oluşturmaktadır. Söz konusu maddenin uygulanmasında mevcut düzenlemenin ihtiyaca

* Bu Çalışmanın hazırlanmasında Arkeolog Emine YILMAZ'ın bilgi ve görüşlerinden yararlanılmıştır.

** Avukat, Ankara Barosu, Ankara/Türkiye. E-posta: dilara.hzl@gmail.com ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-6196-8838>

cevap vermemesi sebebiyle ortaya çıkan sorunların çeşitliliği ve uygulamada çözüm bekleyen konuların tespiti fayda sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Miras, 2863 Sayılı KTVKK, Müze, İhtisas Elamanı, Kültür Varlığı, Etnografik Eser, Sikke, Devlet Malı, Rücu, Tescil Dışı Eser.

Abstract

The fact that the cultural and natural assets which are effective in the formation of the cultural accumulation of the countries include the national and universal features, has led to the development of many legal texts on their protection in both local and international legislation. With the 63rd article of the Constitution of the Republic of Turkey, the protection of cultural and natural assets has been taken under the obligation of the State, and this obligation has been constitutionalized with the entry into force of the Law on the Protection of Cultural and Natural Assets No. 2863. The institutions in which movable cultural and natural assets are preserved, which is the subject of our article, are museums, and the works and transactions that require expertise regarding movable cultural and natural assets are carried out by specialized staff in museums, taking into account the provisions of the legislation.

The aim of the study; It is to address the issues that some provisions within the scope of the law numbered 2863 cannot meet the needs in practice and to offer solutions. In this context, the main subject of the study is the regulation titled "Taking into the Museums", which is discussed in the 25th article of the KTVKK. In the implementation of the said article, it will be beneficial to determine the diversity of the problems that arise due to the fact that the current regulation does not respond to the needs and the issues that await solution in practice.

Keywords: Cultural Heritage, The Law No 2863, Museum, Expert, Cultural Property, Ethnographic Cultural Property, Coin, State Property, Recourse, Nonlisted Work.

1. Giriş

Ülkelerin somut kültürel birikimlerinin oluşumunda önem arz eden taşınır ve taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları, hem milli hem de evrensel olma özelliklerinin de kazandırdığı değerler bilinci ile bunların korunmasına yönelik ortak çabaları ön plana çıkararak korunmalarına dair ulusal ve küresel¹ ölçekte etkili hukuk metinleri oluşturulmasını sağlamıştır.² Ülkeler yerel mevzuatlarında da uluslararası düzenlemelere paralel olacak şekilde gerekli muhafaza düzenlemeleri gerçekleştirerek kendi hukuki koruma sistemlerini ortaya koymuşlardır.

Ülkemizde de muhafaza edilmesi gereken kültür ve tabiat varlıklarıyla ilgili tanımlamaları oluşturmak, gerçekleştirilecek faaliyetleri tayin etmek, bu hususta elzemiyet gösteren kuralları ve uygulama kararlarını belirleyecek teşkilatın kuruluş ve vazifelerini saptamak üzere 2863 sayılı “Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu” (KTVKK) yürürlüğe konulmuştur.³ Bu kanun, kültür ve tabiat varlıkları hukuku alanının ana kaynağını oluşturmakla beraber iç hukuktaki birçok yönetmelik ve iç düzenlemeye de kaynaklık etmiştir.

KTVKK ile kültür ve tabiat varlıkları farklı kıstaslar esas alınarak bazı sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. Kanunun üçüncü maddesiyle birlikte ilk olarak kültür

¹ 17 Aralık 1975 tarihinde yürürlüğe giren “Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme”, 16/01/1992 tarihli “Arkeolojik Mirasın Korunmasına İlişkin Avrupa Sözleşmesi”, 14/05/1954 tarihli “Silahlı Bir Çatışma Halinde Kültür Varlıklarının Korunmasına Dair Sözleşme” uluslararası alanda ortaya çıkarılan düzenlemelere örnek oluşturmaktadır.

² <https://www.ilkercolak.com.tr/kultur-ve-tabiat-varliklarinin-devlet-mali-niteliği-ve-sonuclari/>

³ 21.07.1983 tarihinde kabul edilen 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu 23.07.1983 tarih ve 18113 sayılı Resmî Gazetede Yayımlanarak yürürlüğe girmiştir.

varlığı – tabiat varlığı ayırımı yapılmıştır. Yasa koyucu kültür varlıklarını; “*Tarih öncesi ve tarihi devirlere ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan veya tarih öncesi yada tarihi devirlerde sosyal yaşama konu olmuş bilimsel ve kültürel açıdan özgün değer taşıyan yer üstünde, yer altında veya su altındaki bütün taşınır ve taşınmaz varlıklar*”⁴ olarak tanımlarken tabiat varlıklarını; “*Jeolojik devirlerle, tarih öncesi ve tarihi devirlere ait olup, ender bulunmaları veya özellikleri ve güzellikleri bakımından korunması gerekli, yer üstünde, yer altında veya su altında bulunan değerler*”⁵ olarak tanımlamıştır. Söz konusu sınıflandırma ile birlikte “kültür varlıklarının” muhafazasına dair çalışmalar, varlıkların karşı karşıya kaldığı tehlikeler ile koruma-kullanım yanlışları, “tabiat varlıklarından” farklı kılınarak işbu ayırım geniş bir çeşitlilik yelpazesi ortaya koyan kültür ve tabiat varlıklarının hukuki statülerinin tespit edilmesinde etkili olmuştur.

2863 sayılı kanunda öngörülen bir diğer sınıflandırma yaklaşımı da eşya hukukuna paralel şekilde oluşturulmuş; kültür ve tabiat varlıkları, taşınır ve taşınmaz olma halleri dikkate alınarak iki kısma ayrılmıştır.⁶ Mevzuat hükümlerine göre; taşınır ve taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları, değişik muhafaza düzenlerine tabi kılınarak; muhafaza tedbirleri, muhafazada görevli ve yetkili idari merciler, kanuna aykırılığa sebep olan eylemler ve müeyyideler taşınır ve taşınmaz olma özelliğine göre farklılaştırılmıştır.

Ülkemizde muhafazası zorunlu olan kültür ve tabiat varlıklarının miktarının ve çeşidinin fazlalık göstermesi, mülkiyet hakkı ile muhafaza ilişkisinde denge, iktisadi güçsüzlükler, uygulamaların uzmanlık gerektiren bir iş olması gibi sorunlar, belgeleme ve koruma çalışmalarının zamanında ve gereği gibi yürütülmesini zorlaştırmaktadır. Yaşanan problemler arasında en mühim konulardan birisi de kültür ve tabiat varlıklarının “mülkiyet sorunu” olmuştur.⁷ KTVKK’nın 5. maddesinde kültür ve tabiat varlıklarının “Devlet malı” statüsünde olduğu vurgulanmış ve KTVKK’nın 4. ve 30. maddeleri uyarınca da haber verme zorunluluğu düzenlenmiş, satışa konu kültür ve tabiat varlıklarının devlet müzelerine haber verme ve gösterme mecburiyeti hüküm altına alınarak koruma tedbirleri getirilmiştir.

Yukarıdaki düzenlenmelerin bir sonucu olan 2863 sayılı kanunun 25. maddesinde ise müzelere alınma esasları düzenlenmiş olmasına rağmen uygulamaya bakıldığında söz konusu düzenlemenin mevcut ihtiyaca cevap veremediği görülmüştür. Bu nedenle ortaya çıkan sorunların çeşitliliği ve çözüm bekleyen konuların tespiti fayda sağlayacağından işbu çalışma yapılarak mevzuattaki boşluklar – çelişkiler – belirsiz ifadeler değerlendirilerek çözüm üretilmeye çalışılmıştır.

2. Kültür ve Tabiat Varlıklarına İlişkin Yasal Düzenlemeler ve 25. Maddenin Genel Değerlendirilmesi

Eski eserler, tarihin somut bir yansıması olarak geçmiş-gelecek ilişkisini sürdüren ve bir topluluğun tarihinin canlandırılıp araştırılmasına yardımcı olan bağlar olup toplumların tarih ve estetik olgularının korunarak gelecek kuşaklara aktarımı ve muhafazasını sağlama anlamına gelmektedir.⁸

Osmanlı Devleti’nde kültür varlıklarına dair ilk mevzuat çalışması 1869 tarihinde Asar-i Atıka Nizamnâmesi ile başlamış, bu nizamnamede taşınmazlara gereğince değinilmemiş olması sebebiyle 1912 yılında Muhafaza-i Âbidat Nizamnâmesi çıkarılmış ve her iki nizamname, 1710 sayılı Eski Eserler Kanunu 06/05/1973 tarihinde yürürlüğe girene

⁴ 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, 1983: 3/a/1.

⁵ 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, 1983: 3/a/2.

⁶ <https://www.ilkercolak.com.tr/kultur-ve-tabiat-varliklarinin-devlet-mali-niteliği-ve-sonuclari/>

⁷ <https://www.ilkercolak.com.tr/kultur-ve-tabiat-varliklarinin-devlet-mali-niteliği-ve-sonuclari/>

⁸ Mumcu 1969, 50-51.

kadar uygulanmıştır.⁹ 1710 sayılı kanun ise 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nun yürürlüğe girmesiyle mülga olmuştur.

1982 Anayasamızın 63. maddesinde Devletin, kültür ve tabiat varlıklarının muhafazasını sağlayacağı¹⁰ hüküm altına alınmış ve bu varlıkların tanımı, kapsamı, sınıflandırmasına ilişkin esaslar 2863 sayılı kanun ile belirlenmiştir. Çalışmamızın konusu olan KTVKK'nın 25. hükmünün uygulanmasındaki maddi unsurları oluşturan taşınır kültür ve tabiat varlıkları, aynı kanunun üçüncü maddesinde açıkça tanımlanmış ve kanunun 23. maddesinde ayrı ayrı sayılarak tanımlamalarla birlikte sınıflandırmalar yapılmıştır.¹¹

Kanunun 3. maddesine göre kültür varlıkları, “*Tarih öncesi ve tarihi devirlere ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan veya tarih öncesi ya da tarihi devirlerde sosyal yaşama konu olmuş bilimsel ve kültürel açıdan özgün değer taşıyan yer üstünde, yer altında veya su altındaki bütün taşınır ve taşınmaz varlıklar*” olarak tanımlanmıştır. İlgili madde incelendiğinde bir varlığın kültür varlığı niteliğini kazanabilmesi için sahip olması gereken unsurlar; tarihi bir sınırın olmaması, kamu yararı ve nadirlik olarak belirlenmiştir.¹² Tabiat varlıkları ise; “*Jeolojik devirlerle, tarih öncesi ve tarihi devirlere ait olup, ender bulunmaları veya özellikleri ve güzellikleri bakımından korunması gerekli, yer üstünde, yer altında veya su altında bulunan değerler*” şeklinde tanımlamıştır.

Kanunun 23. maddesine göre yapılan sınıflandırmaya bakıldığında ise;

“ a) *Jeolojik, tarih öncesi ve tarihi devirlere ait, jeoloji, antropoloji, prehistorya, arkeoloji ve sanat tarihi açılarından belge değeri taşıyan ve ait oldukları dönemin sosyal, kültürel, teknik ve ilmi özellikleri ile seviyesini yansıtan her türlü kültür ve tabiat varlıkları;*

Her çeşit hayvan ve bitki fosilleri, insan iskeletleri, çakmak taşları (sleks), volkan camları (obsidyen), kemik veya madeni her türlü aletler, çini, seramik, benzeri kab ve kacaklar, heykeller, figürünler, tabletler, kesici, koruyucu ve vurucu silahlar, putlar (ikon), cam eşyalar, süs eşyaları (hülliyyat), yüzük taşları, küpeler, iğneler, askılar, mühürler, bilezik ve benzerleri, maskeler, taçlar (diadem), deri, bez, papirus, parşümen veya maden üzerine yazılı veya tasvirli belgeler, tartı araçları, sikkeler, damgalı veya yazılı levhalar, yazma veya tezhipli kitaplar, minyatürler, sanat değerine haiz gravür, yağlıboya veya suluboya tablolar, muhalledat (relique'ler), nişanlar, madalyalar, çini, toprak, cam ağaç, kumaş ve benzer taşınır eşyalar ve bunların parçaları,

Halkın sosyal hayatını yansıtan, insan yapısı araç ve gereçler dahil, bilim, din ve mihaniki sanatlarla ilgili etnografik nitelikteki kültür varlıkları.

Osmanlı Padişahlarından Abdülmecit, Abdülaziz, V. Murat, II. Abdülhamit, V. Mehmet Reşat ve Vahidettin ve aynı çağdaki sikkeler, bu Kanuna göre tescile tabi olmaksızın yurt içinde alınıp satılabilirler.

Bu madde kararına girmeyen sikkeler bu Kanunun genel hükümlerine tabidir.

b) *Milli tarihimizdeki önemleri sebebiyle, Milli Mücadele ve Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşuna ait tarihi değer taşıyan belge ve eşyalar, Mustafa Kemal Atatürk'e ait zati eşya, evrak, kitap, yazı ve benzeri taşınırlar.*” korunması gerekli taşınır kültür ve tabiat varlıkları olarak belirlenmiştir.

⁹ Aydos 2008, 63.

¹⁰ T.C. Anayasası madde 63: “Devlet, tarih, kültür ve tabiat varlıklarının ve değerlerinin korunmasını sağlar, bu amaçla destekleyici ve teşvik edici tedbirleri alır. Bu varlıklar ve değerlerden özel mülkiyet konusu olanlara getirilecek sınırlamalar ve bu nedenle hak sahiplerine yapılacak yardımlar ve tanınacak muafiyetler kanunla düzenlenir.”

¹¹ Ersöz 2017, 18.

¹² Aydos 2008, 66.

2863 sayılı yasanın 23. maddesinde addedilen taşınır kültür ve tabiat varlıkları, aynı yasanın 5.maddesi ile devlet malı niteliğinde kabul edilmiştir. 2863 sayılı yasanın 24. maddesi ile de “Devlet malı niteliğini taşıyan korunması gerekli taşınır kültür ve tabiat varlıklarının Devlet elinde ve müzelerde bulundurulması ve bunların korunup değerlendirilmelerinin Devlete ait” olacağı düzenlenmiştir.

2863 sayılı kanunun 25. maddesinin değerlendirilmesine öncelikle bu maddenin uygulayıcısı olan “müzeleri” tanımlamakla başlamak doğru olacaktır. Müzeler, kültürel mirasın muhafaza edilerek yeni nesillere aktarıldığı, sergilendiği, restore edildiği, eğitim amaçlı kullanıldığı kurumlardır.¹³ Toplumun hizmetinde olan ve gelişmeye katkı sağlayan müzeler; kâr düşüncesinden bağımsız olarak insanlık tarihine tanıklık etmiş objeleri toplamakta, işbu objeler üzerinde incelemeler yaparak değerlendirmelerde bulunmakta, sergilemekte, gelecek nesillere aktarımını sağlayarak muhafaza etmekte ve elde edilen bilgiyi paylaşmaktadırlar.¹⁴ Yine bir diğer tanıma göre de müzeler; farklı zamanlara ve farklı ortamlara ait objelerin bir araya getirilerek toplumun beğenisine sunulduğu, geçmişle - şimdi arasında bağlantı oluşturmaya yarayan kurumlardır.¹⁵

Müzeler; buldukları ülkelerin kültür-turizm potansiyeline paralel olarak gelişme gösteren ve ülkenin ekonomik kalkınmasında da doğrudan rolü olan kurumlardır. Özellikle bulunduğumuz yüzyılda insan popülasyonunun ve yer değiştirme olanaklarının artması, ilgi alanlarındaki çeşitlilik, her alanda kültürel bağların sürdürülebilirlik kaygısı ve aktarımı çabası; tematik müze sayısında da hızlı bir artışa sebep olmuştur. Bu kapsamda ülkelerin gelişmişlik düzeyine göre büyük kapsamlı merkez müzeleri yanında mahalli idarelerce de yerel kültürü yansıtan Kent müzeleri gibi müzelerin ön plana çıktığı görülmekte olup tüm bunların sonucu olarak müzelerdeki taşınır kültür ve tabiat varlıklarının nitelik ve nicelik performansı değerlendirmesi de ön plana çıkmıştır. Hal böyleyken mevcut potansiyelin ülke içinde kalması, kültür ve tabiat varlığı kaçakçılığına konu olmadan doğrudan müzelere yönlendirilmesi için idarenin tüm ulusal ve uluslararası hukuk yollarını kullanarak birtakım önlemler aldığı bilinmektedir. Bu önlemler çerçevesinde özellikle kültür ve tabiat varlığı kaçakçılığına konu olan varlıklar ile ilgili hususlarda müzeler başta olmak üzere emniyet müdürlükleri, jandarma komutanlıkları ve yargıya önemli bir iş yükü düşmektedir.

Taşınır kültür ve tabiat varlıklarının korunduğu kurumlar da müzelerdir ve bu varlıklarla alakalı uzmanlık gerektiren işlemler, ihtisas elemanlarınca 2863 sayılı KTVKK ve sair mevzuat hükümleri uyarınca gerçekleştirilmektedir. Müzeler İç Hizmetler Yönetmeliği'nin 4. maddesinde müze; “Kültür varlıklarını tespit eden, ilmi metotlarla açığa çıkaran, inceleyen, değerlendiren, koruyan, tanıtan, sürekli ve geçici olarak sergileyen, halkın kültür ve tabiat varlıkları konusundaki eğitimini, bedii zevkini yükselten, dünya görüşünü geliştirmede tesirli olan daimî kuruluştur.” şeklinde tanımlanmıştır. Yine yönetmeliğin 5. maddesinde müzelerin gerçekleştirdiği faaliyetler detaylı bir şekilde açıklanarak d/e/f fıkralarında 2863 sayılı Kanun muhtevasında olan muhafazası zorunluluk arz eden taşınır kültür varlıklarının müzelerle kazandırılması için ihtiyaç duyulan tedbirlerin alınacağı, korunması ve değerlendirilmesinin sağlanacağı belirtilmiştir.

2863 sayılı yasanın 25. hükmünün uygulanmasında takip edilecek yolu tanımlayan bir diğer düzenleme de Müzecilik Kılavuzu'dur. Bahse konu kılavuzla korunması gerekli taşınır kültür ve tabiat varlıklarının, envanter kayıt ve ayniyat işlemlerinin müzelerce nasıl ifa edileceğine ilişkin esas ve usuller tespit edilerek kültür ve tabiat varlıklarının tüm iç ve dış

¹³ Mercin 2003, 112.

¹⁴ Madran 1999, 6.

¹⁵ Gerçek 1999, 11.

tehditlere karşı korunması ve gerekli önlemlerin alınması amaçlanmıştır. Müzecilik kılavuzu ile kültür ve tabiat varlıklarının müzeye giriş çeşitleri; araştırma, sondaj ve kazılarda bulunarak müzeye nakil, satın alma, bağış, zorunlu ve devir yolu üzere belirlenmiştir.

Müzelere eser giriş şeklinde, sayısal olarak önemli bir orana denk gelen “satın alma” ile “kaçak kazı ve ihbar” gibi sebeplerle ilgili mercilerce¹⁶ getirilip müzeye yediemin olarak teslim edilen ve müsadere edilerek zorunlu konu olan” varlıklarla ilgili olarak 2863 sayılı yasanın 25. maddesinin uygulanmasında sorunlar yaşanmaktadır.

2863 sayılı kanunun 25. maddesi ile kanun koyucu müzelere alınma esaslarını belirleyerek korunması gerekli taşınır kültür ve tabiat varlıklarının bilimsel esaslara göre tasnif ve tescile tabi tutulacağını belirtmiştir. Mezkur maddenin ikinci fıkrasına dayanarak da 20/04/2009 tarihinde 27206 sayılı Resmî Gazete'de yayımlayarak “*Korunması Gerekli Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıklarının Tasnifi, Tescili ve Müzelere Alınmaları Hakkında Yönetmelik*” hükümlerini yürürlüğe koymuş; kanun metnine paralel ve açıklayıcı düzenlemeler yapmıştır.

Müzeye getirilen varlıkların korunması gerekli taşınır kültür ve tabiat varlığı olup olmadığına ilişkin değerlendirmenin müze ihtisas elemanlarınca yapılmakta olduğu ortadadır. İlgili kanun ve sair mevzuat hükümleri incelendiğinde; satın alma yolu ile gelen bir varlık olduğunda; müze ihtisas elemanların yaptığı değerlendirme sonucu kültür ve tabiat varlığı niteliği taşımayanlar, sahiplerine iade edilmekte; kültür ve tabiat varlığı olduğu tespit edilenler ise listeleri hazırlanarak, ilgisine emanete alma belgesi verilmektedir. Zorunlu yoluyla müzeye getirilen varlık olduğunda ise; müzeye yediemin olarak teslim edilen varlıklara emanete alma belgesi düzenlenip yediemin defterine kaydedilmektedir.

2863 sayılı kanunun 23. maddesinde sayılan taşınır kültür varlıklarının ilgili kanunun 25. maddesindeki düzenlemeye göre müzeye kazandırılmaları aşamasında mevcut yasa ve sair mevzuat hükümlerindeki düzenlemeler tereddüt oluşturmakta ve çözüme kavuşturulmamış hususlar içermektedir. Tavzihe ihtiyaç duyulması ve uygulama birliğinin sağlanması adına tespit edilen sorunlar aşağıda tek tek işlenmiştir.

3. Üst Komisyon Taleplerinde Karşılaşılan Sorunlar, Çözüm Önerileri ve Kamu Görevlisine Rücu Tehlikesi

Yasa koyucu getirmiş olduğu düzenlemede muhafaza elzemiyeti olan kültür ve tabiat varlıklarının “Devlet malı” niteliğinde olduğunu ifade etmiş ve taşınır kültür ve tabiat varlığı bulanlara “haber verme zorunluluğu” öngörerek; bu hususu 2863 sayılı kanunun 4. maddesinde düzenlemiştir. İlgili madde ile taşınır ve taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarını bulan şahısların, sahibi oldukları veya kullandıkları arazide işbu varlıkların olduğunu bilenlerin veya henüz öğrenen malik ve zilyetlerin, bu hususu en geç üç gün içinde, en yakın müze müdürlüğüne veya köyde muhtara veya diğer yerlerde mülki idare amirlerine bildirmekle yükümlü olduğu düzenlenmiştir.

2863 sayılı kanunun 25. hükmüyle de yukarıda belirtilen 4. madde uyarınca Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bildirilen taşınır kültür ve tabiat varlıkları ile 23. maddede sayılan taşınır kültür ve tabiat varlıklarının Devlet müzelerinde bulunması lüzum arz edenlerin usulüne uygun olarak alınacağı vurgulanmıştır. Madde devamında tasnif ve tescil dışı bırakılan ve müzelere kazandırılması lüzumlu görülmeyenlerin, sahiplerine bir belge ile iade olunacağı ve iade olunduktan sonra söz konusu varlıklar üzerinde sahiplerinin tasarruf serbestisi olduğu belirtilmiştir.

Taşınır kültür ve tabiat varlıklarının müzelere alınması hususunda yardımcı ikincil düzenleme, 2863 sayılı Kanun'un 25. hükmü dikkate alınarak hazırlanan “*Korunması Gerekli*

¹⁶ Emniyet, Adli Makamlar

Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıklarının Tasnifi, Tescili ve Müzelere Alınmaları Hakkında Yönetmelik” hükümleridir. Yönetmeliğin 11. maddesine göre KTVKK’nın 4. ve 26. maddeleri uyarınca müzelere getirilen taşınır kültür ve tabiat varlıklarından değerlendirme komisyonunca müzeye kazandırılmaları lüzumlu görülenler müzelere alınmaktadır.

Taşınır kültür ve tabiat varlıkları, müze müdürlüğüne getirildiğinde yönetmeliğin 4. maddesi uyarınca müze idaresince emanete alındıktan ve varlığı getirene “taşınır geçici alındısı” verildikten sonra yönetmeliğin 5. maddesine göre muhafazası gerekli kültür ve tabiat varlığı niteliği taşıyıp taşımadığı ve müzeye alınıp alınmayacakları tespit etmek amacıyla ilgili müze müdürlüğüne “Değerlendirme Komisyonu” kurulmaktadır. Değerlendirme komisyonu tarafından müzelere alınmasına karar verilen varlıklar için ise ihtisas elemanlarından oluşan “Kıymet Takdir Komisyonu” kurulmaktadır.

Yönetmeliğin 6. maddesi hükmüne göre değerlendirme komisyonu salt çoğunlukla karar alarak¹⁷ otuz gün içerisinde karar vermektedir. Eserin kıymetinin tespit edilmesinde ise; 30 gün içinde kıymet takdir komisyonu üyelerince belirlenecek değerlerin ortalaması esas alınarak verilen karar ilgililerine tebliğ edilmektedir. Değerlendirme ve kıymet takdir komisyonunun kararlarına karşı, kararın tebliğinden başlayarak otuz gün içinde itirazda bulunulmaz ise karar kesinleşmektedir.

Yönetmeliğin 8. maddesinde komisyon kararlarına itiraz halleri düzenlenmiş; komisyon kararlarına karşı kültür varlığını getiren tarafından ilgili müze müdürlüğüne 30 gün içerisinde itirazda bulunulması halinde her türlü masrafı itiraz edene ait olmak üzere, Bakanlık tarafından otuz gün içinde üst komisyon oluşturulacağı ve üst komisyon kararlarının kesin olduğu belirlenmiştir.

Taşınır kültür ve tabiat varlığının emanete alınma ve komisyon kararlarının tebliğine kadar olan süreç kanun ve yönetmelikte açıklanan hükümler doğrultusunda devam ederken, ilgisince 30 günlük hak düşürücü süre içinde komisyon kararına itiraz edilmesi durumunda; düzenlemedeki yetersizlik ve açıklık sebebiyle süreç tıkanabilmektedir. Komisyon kararının kesinleşmesi için kanun koyucunun 30 günlük hak düşürücü itiraz süresi öngördüğü ortadadır. Komisyon kararına yasal süresi içerisinde itiraz edildiği halde üst komisyonun 30 gün içerisinde oluşturulabilmesi için gerekli masrafların ödenmemesi durumunda nasıl bir yol takip edileceğine dair bir açıklama ya da düzenleme de bulunmamaktadır.

Üst komisyonun oluşturulmasının yönetmeliğin 8. maddesi ile “her türlü masrafın itiraz edence karşılanması” şartına bağlandığı kanun metninde sabittir. Somut uygulamalara bakıldığında kültür varlığını getiren kişinin komisyon kararına itiraz ettiği, fakat üst komisyonun oluşması için öngörülen masrafları karşılamadığı durumlara rastlanmaktadır. İşbu durumda komisyon kararının kesinleşmesi itiraz edilerek önlenmekte, fakat sürecin bir sonraki aşamaya geçmesi “masrafların karşılanmamasıyla” durdurulmaktadır. Kanun koyucu masrafları karşılama yükümlülüğünü emredici bir şekilde itiraz edene atfetmiştir. İtiraz eden masrafları karşılamadığı sürece komisyonun kararı ne kesinleşecek ne üst komisyona taşınacaktır, askıda kalacaktır. Bahsi geçen “askıda kalma” probleminin çözümünde takip edilecek yolda ise iki çözüm önerisi akla gelmektedir.

İlk olarak mevcut yönetmelik hükmü değiştirilerek masrafların belirlenecek makul bir sürede karşılanmaması durumu, komisyon kararının kesinleşmesi yaptırımına bağlanarak ilgili yönetmelik maddesiyle kararın kendiliğinden kesinleşmesi sağlanacak ve tereddüt oluşturan hususlar giderilecektir. Bu doğrultuda söz konusu yönetmeliğin 8. maddesinin üçüncü fıkrasının “Değerlendirme ve kıymet takdir komisyonunun kararlarına karşı, tebliğ tarihinden

¹⁷ Eşitlik halinde başkanın kullandığı oy imtiyazlıdır.

itibaren otuz gün içinde itirazda bulunulmaz ve masraf yatırılmaz ise karar kesinleşir.” olarak değiştirilmesi yeterli olacaktır.

İkinci olarak ise; yönetmelik hükmünde yapılacak bir ek düzenleme ile masrafın makul sürede karşılanmaması durumunda itiraz edenin iyi niyetli olmadığı kabul edilerek idari para cezasının öngörülmesi caydırıcı olabilecektir. Masrafın itiraz edince hak düşürücü süre içerisinde karşılanmamasının idari para cezası yaptırımına bağlanması; gerçekleştirilecek lüzumsuz itirazları önleyebilecek ve sadece haklı itirazların yapılmasını sağlayarak kültür ve tabiat varlığının müzeye kazandırılma sürecini tıkanmasını önleyebilecektir. Bu husus ise yönetmeliğin 8. maddesine eklenecek “Değerlendirme ve kıymet takdir komisyonunun kararlarına karşı süresi içinde itiraz edip de masraflarını karşılamayan kişi, öngörülen¹⁸ idari para cezasıyla cezalandırılır.” şeklindeki bir dördüncü fıkrayla çözüme kavuşturulabilecektir.

Yukarıda sayılan iki değişiklik önerisinden yalnız birinin ilgili yönetmelik maddesine eklenmesi, sürecin açıklığı için yeterli olabileceği gibi ikisinin kümülatif bir şekilde yönetmelik maddesine eklenerek bir düzenleme oluşturulması, daha sağlamcı olacak; hem taşınır kültür ve tabiat varlığını müzeye getiren kişi için caydırıcı olacak hem uygulayıcı olan müze ihtisas elemanlarının adli, idari ve cezai yaptırıma maruz kalınmasının önüne geçecek hem de bir kültür varlığının akıbetinin belirsizliğini mutlak bir şekilde giderilecektir.

Çözüm bekleyen ciddi bir sorun olarak ortaya çıkan ve müze emanetinde bekleyen askıda durumundaki taşınır kültür ve tabiat varlığının müze envanterine kazandırılma sürecine dair bu problemin, tümünden yapılacak yeni bir düzenleme veya mevcut metinde yapılacak değişikliklerle yukarıda belirtilen şekilde ivedilikle giderilmesi gerekmektedir. Zira müze ihtisas elemanları kamu görevlisi sıfatındadır ve üçüncü kişilerin göreceği zararın boyutu tahmin edilemezdir. Anayasa'nın 40. maddesi, 129. maddesi ve 657 sayılı Devlet Memurları Kanunu'nun 13. maddesi hükümlerince idari faaliyet sırasında üçüncü kişilerin zarar görmesi halinde idarenin zararı tazmin ettikten sonra ilgili kamu görevlisine rücu etmesi anayasal bir zorunluluktur.¹⁹

4. İkramiye Ödemesinde İhbarcı Kimlik Bilgilerinin Gizli Tutulması Sebebiyle Değerlendirme ve Kıymet Takdir Komisyon Kararlarının İlgiliye Yasal Süresi İçerisinde Tebliğ Edilememesi Sorunu ve Çözüm Önerileri

Müzecilik Kılavuzu'nda taşınır kültür ve tabiat varlıklarının müzeye giriş çeşitleri; araştırma, sondaj/kazılarda bulunarak müzeye nakil, satın alma, bağış, zoralm ve devir yolu şeklinde belirlenmiştir. Bunlardan “zoralm” yoluyla müzeye intikal eden varlıklarda, ihbarcıya verilecek ikramiye işlemlerinin yapılması esnasında zamanaşımı/hak düşürücü süre ve komisyon kararına itiraz konusunda ortaya çıkan sorunların çözüme kavuşturulması için yeni düzenlemelere ihtiyaç duyulmaktadır.

2863 sayılı kanunun 4. maddesi ile kültür ve tabiat varlıklarının bulanlar için en geç üç gün içinde yetkili makamlara²⁰ bildirme zorunluluğu getirilmiştir. Belirlenen süre içerisinde haklı gerekçesi olmadan bildirme yükümlülüğünü yerine getirmeyenler için ise kanunun 67.

¹⁸ İdari para cezasının tutarı ve uygulanma usulü kanun koyucu tarafından belirleneceğinden “öngörülen” ifadesiyle yetinilmiştir.

¹⁹ Anayasa'nın 40. maddesi: “Kişinin, Resmi görevliler tarafından vaki haksız işlemler sonucu uğradığı zarar da kanuna göre, Devletçe tazmin edilir. Devletin sorumlu olan ilgili görevliye rücu hakkı saklıdır.” Anayasanın 129. Maddesinin 5. fıkrası; “Memurlar ve diğer kamu görevlilerinin yetkilerini kullanırken işledikleri kusurlardan doğan tazminat davaları, kendilerine rücu edilmek kaydıyla ve kanunun gösterdiği şekil ve şartlara uygun olarak, ancak idare aleyhine açılabilir.”

²⁰ En yakın müze müdürlüğü/köyde muhtar/diğer yerlerde mülki idare amirleri

maddesinde cezai müeyyideler öngörülmüştür. Aynı kanunun 64. hükmünde ise söz konusu varlıkları bulanlara verilecek ikramiye esasları belirlenmiştir.

2863 sayılı yasanın 64. madde düzenlemesine paralel olarak taşınır kültür ve tabiat varlıklarını bulanlara, varlığını bildirenler ile bunları yakalayan kamu personeline, Devlet tarafından verilecek ikramiye esaslarını belirlemek amacıyla “*Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıklarını Bulanlara, Haber Verenlere ve Yakalayan Kamu Görevlilerine Verilecek İkramiye ile İlgili Yönetmelik*” düzenlemesi yapmıştır. İlgili Yönetmeliğin 4. maddesinde: “*Nerede olursa olsun yeni bulunup da süresi içinde haber verilmediğinden gizlenmiş sayılan varlıkları haber verenler ile, bunları yakalayan kamu görevlilerine usulüne göre tespit edilen değerler, 1905 Sayılı «Menkul ve Gayrimenkul Emval ile Bunların İntifa Haklarının ve Daimi Vergilerin Mektuplarını Haber Verenlere Verilecek İkramiyelere Dair Kanun» da belirlenen şekilde ve oranlarındaki miktarı, haber veren ve yakalayan şahıslara ayrı ayrı ikramiye olarak ödenir. Gerek haber verenler ve gerekse yakalayan kamu görevlilerinin birden fazla olmaları halinde hesap edilen ikramiye aralarında eşit olarak paylaşılır*” hükmü yer almaktadır.

Ancak uygulamada doğrudan müzelere yapılmayan, farklı bir tüzel kişi yada gerçek kişilere yapılarak müzeye intikal eden ihbarlara²¹ da rastlanmakta olup bu durumda ilk ihbarı yapan şahsın bilgisi gizli tutulduğundan ele geçen kültür ve tabiat varlığına dair değerlendirme ve kıymet takdir komisyonu kararlarının *KTVKK ve Korunması Gerekli Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıklarının Tasnifi, Tescili ve Müzelere Alınmaları Hakkında Yönetmelik* hükümlerince ilgisine yasal süresi içinde tebliğini zorlaştırmaktadır. Kamu görevlilerinin kanun ve yönetmelikte kendileri için belirlenen süreleri aşmaları sonucunu doğurabilecek bu durum; kamu görevlisinin adli, idari ve cezai yaptırımlarına maruz kalmasına ve ihbarcının sürecin uzamasından kaynaklanan ekonomik yarar kaybı yaşamasına sebep olabilecektir. İşbu tehlikelerin önüne geçmek için ihbarcının kimlik bilgisinin uygulayıcı kurum olan müze ile paylaşılması hususunda düzenlemeye gidilmesi gerekmektedir.

Kimlik Paylaşım Sistemi (KPS) Yönetmeliği 21/08/2020 tarihli 31220 sayılı Resmî Gazete’de yayımlanmış ve T.C. İçişleri Bakanlığı bünyesinde yer alan Nüfus ve Vatandaşlık İşleri Genel Müdürlüğü merkezi veri tabanında yer alan verilerin, belirlenen “alıcı” kurumlarla çevrimiçi paylaşımına ilişkin usul ve esasları ortaya koymuştur.

Söz konusu problemin giderilmesi amacıyla kimlik paylaşım sisteminden yararlanmak adına Kültür ve Turizm Bakanlığı, Nüfus ve Vatandaşlık İşleri Genel Müdürlüğü’ne başvurarak yasal dayanaklarıyla birlikte söz konusu bilgiye ihtiyaç duyulma gerekçesini açıklayıp KPS sisteminden yararlanmayı talep edebilir; alıcı kurum olarak taahhütname imzalayabilir ve paylaşılan veri tabanını alt kullanıcılarının (müze ihtisas elemanları) yararlanmasına sunabilir. Müze ihtisas elemanlarının kimlik paylaşım sisteminden yararlanmaları, görevlerinin ifası ve mevzuatta kendileri için öngörülen yükümlülüklerin sağlanması için elzem olup ilk ihbarcının kimlik bilgilerinin paylaşılmaması sebebiyle kültür ve tabiat varlığına dair değerlendirme ve kıymet takdir komisyonu kararlarının ihbarcıya tebliğinin engellenmesinin önüne geçilecektir.

Ülkemizde gerek yanlış vatandaşlık bilinci (damgalanma endişesiyle), gerekse güvenlik endişesiyle insanlar şahsını ilgilendirmeyen ve doğrudan zarar görmediği bir hususta, özellikle de gerçek isim ve adresleriyle ihbarda bulunmaktan çekinmektedirler.²² Uygulamaya bakıldığında ihbarcının gerçek olmayan şahıs bilgileriyle bir çok ihbarın

²¹ Kolluk kuvvetlerine yapılarak kolluk kuvvetleri aracılığıyla Müzeye intikal ettirilen ihbarlar vb.

²² Uğur 2013, 385.

yapıldığı görülmekte ve bu husus dikkate alındığında; ihbarcının kimlik bilgisinin müze müdürlükleriyle açık olarak paylaşılması yetmemekte; tüm somut verilerin görüleceği ihbar tutanağı ve eklerinin de ihtisas elemanlarıyla paylaşılması gerekmektedir.

Yukarıda belirttiğimiz 2863 sayılı yasa ve sair mevzuattaki madde hükümleriyle “ihbar” teşvik edilmiş ve kültür ve tabiat varlıklarını bulanlara koşulların sağlanması halinde ödül verilmesi hak görülmüştür. Kanunlarda, içtihatlarda ve öğretilerde yer alan prensip ihbar edenin kimlik bilgilerinin gizli tutulması olmakla beraber ödül öngören paralel ihbar mevzuatı düzenlemelerine bakıldığında ihbar edenin kimlik bilgilerinin paylaşılmadığı hallerde ikramiye ödemesinin yapılmayacağına belirtildiği düzenlemeler görülmektedir.

1905 sayılı *Menkul ve Gayrimenkul Emval ile Bunların İntifa Haklarının ve Daimi Vergilerin Mektumlarını Haber Verenlere Verilecek İkramiye Hakkında Kanunu ve Vergi Usul Kanunu'nun 142. maddesi* uyarınca vergi kaçakçılığı hususunda ihbar yapıldığında ihbarcıya ikramiye ödemesinin sağlanabilmesi için ihbarcının açık kimlik bilgisinin bulunması ve idareyle paylaşılması şart koşulmuştur. Ayrıca yazılı bildirim esas olarak kabul edilmiş fakat ihbarın tutanağa bağlanması halinde sözlü bildirim de geçerli olduğu kabul edilmiştir.

Sonuç olarak ihbarcının kimlik bilgileri esasen gizli tutulmaktadır. Fakat uygulamada doğrudan müzelerle yapılmayan ihbarlarda, komisyon kararlarının ilgiliye tebliği sürecinde sorun çıkmakta; kanuni süreç durmakta ve hak kaybına neden olabilmektedir. Söz konusu sorunun giderilebilmesi için Vergi Usul Kanunu'nun 142. Maddesinin dördüncü fıkrasına benzer olarak “*Doğrudan ihbarcı tarafından gerçekleştirilmeyen ve aracı olarak yetkili makamların kullanıldığı bildirimlerde, ihbarcı hakkında ihtisas elemanlarınca gerçekleştirilecek işlemlerde kullanılmak üzere, ihbarcının ad-soyad, yerleşim yeri, T.C. kimlik numarası bilgilerinin, aracı makamdan talep edilmesi halinde, yetkili makamlar ihbarcı hakkında talep edilen bilgileri bildirmeye mecburlardır.*” şeklinde bir düzenleme yapılabileceği gibi ikramiye talep eden ihbarcı için yazılı bildirimde bulunarak veya sözlü bildirimini tutanağa geçirterek verilerinin yetkili makamlarla paylaşılacağını kabul etme zorunluluğu ile işbu tutanağın müze müdürlükleriyle paylaşılması zorunluluğunun getirilebileceği ve kimlik paylaşım sistemi veri tabanının müze ihtisas elemanlarınca kullanılabilir hale gelmesinin uygulamadaki problemleri büyük oranda önleyeceği öngörülmektedir.

5. Taşınır Kültür ve Tabiat Varlığı Zarar Gördüğünde Ortaya Çıkan Zararın Tespitinde İdarenin Yükümlülüğü, Kamu Görevlisinin Mali Sorumluluğu ve Mesleki Sorumluluk Sigortası

Kültür ve Turizm Bakanlığı Makamının 30/04/1990 tarihli 1578 sayılı onayıyla yürürlüğe giren Müzeler İç Hizmetler Yönetmeliği'nde müzenin tanımı yapılarak faaliyetleri belirtilmiş, hangi faaliyetlerin yürütülmesinden kimlerin sorumlu olduğu açıklanmıştır. Yönetmeliğin üçüncü bölümünün 10. maddesinde ise müze uzmanının temel görevleri; kültür varlıklarının müzelerle kazandırılmasını, tescil-tasnif-envanterini, muhafazasını, bakımını, tanıtılmasını, denetimini sağlamak olarak sayılmıştır. Müzeler İç Hizmetler Yönetmeliği madde 8/a'da: müze müdürünün görev ve yetkileri sayılarak taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarının korunmasından birinci derece sorumlu olduğu ifade edilmiştir.

Söz konusu hükümler incelendiğinde kültür ve tabiat varlıklarını koruma yükümlülüğünün müze uzmanlarında olduğu ve bu varlıkların zarar görmesi durumunda ilgili ihtisas elemanlarının adli, idari ve cezai sürece maruz kalabileceği, bu süreçlere maruz kalmasa bile maruz kalma ihtimalinin yıpratıcılığı gözler önündedir.

Kanunda “zararın” detayı ile ilgili net bir tanımlama yapılmamıştır. Fakat ortaya bir zararın çıkması halinde; taşınır kültür ve tabiat varlığının niteliği, orijinal yapısı, zararın ortaya çıkmasında kamu görevlisinin kusurunu çeşidi (kast/taksir), illiyet bağı gibi hususlar tek tek değerlendirilecektir. Yapılan değerlendirmede zararın tespit edilmesi durumunda; kamu görevlisinin sorumluluğuna yalnızca kişisel kusurunun bulunması halinde gidilebilecek olup kusurunun da derecesi dikkate alınarak zarar tazmininin sağlanması gerekmektedir.

Zararın ortaya çıkması, idarenin sağladığı uygun olmayan koşullar sebebi ile veyahut mücbir sebepten dolayı gerçekleşmiş ise; bu durum, zarar ile kamu görevlisinin fiili arasındaki illiyet bağı kesmeli ve sorumluluk yalnızca idarede kalmalıdır. İşbu durumların kanun metninde açıkça düzenlenmesi gerekmekte olup tereddüte mahal bırakılmasına izin verilmemelidir. Keza çoğu kurum mevzuatında personelinin görevini ifa ederken kamuyu veya üçüncü bir kişiyi zarara uğratması halinde zarar tazmini usulü için “sorumluluk” başlığı altında Anayasa ve 657 sayılı kanuna paralel düzenlemelere yer verilmiştir.

657 sayılı Devlet Memurları Kanunu’nun 12. maddesi kamu görevlisinin doğrudan mali sorumluluğunu düzenlemekte ve “...Devlet memurunun kasıt, kusur, ihmal veya tedbirsizliği sonucu idare zarara uğratılmışsa, bu zararın ilgili memur tarafından rayiç bedeli üzerinden ödenmesi esastır. Zararların ödettilmesinde bu konudaki genel hükümler uygulanır...” hükmünü içermektedir.

Devlet Memurları Kanunu’nun 12. maddesiyle birlikte memurların idareye karşı mali sorumluluklarında “kişisel sorumluluk” sistemi kabul edilerek zararın tazmininde “genel hükümlere” atıf yapılmıştır. Müze ihtisas personellerinin korumak yükümlülüğünde bulunduğu zimmetinde bulunan kültür ve tabiat varlıklarının zarara uğraması halinde de personellerin 657 sayılı kanunun 12. maddesine göre kişisel sorumlulukları doğacak; hukuka aykırı fiil, zarar, illiyet bağı ve kusur unsurlarının sağlanması durumunda; ilgili zararın tazmini Türk Borçlar Kanunu’nun haksız fiil hükümleri çerçevesinde gerçekleştirilecektir. Ayrıca bu durumda müze ihtisas personellerinin bir de 5237 sayılı Türk Ceza Kanunu’nun 257. hükmü uyarınca “görevi kötüye kullanma” suçundan sorumluluklarına gidilecek, kamu zararına sebep olmaları bahsiyle cezai müeyyideyle karşılaşabileceklerdir.

Devletlerin gizli hazinesi hükmünde olan kültür ve tabiat varlıklarının gerek ulusal gerekse uluslararası mevzuat gereği muhafazası ve gelecek kuşaklara aktarılması, devletlerin görevleri arasında yer almaktadır.²³ Ülkemizde de söz konusu varlıklarının muhafazasının sağlanmasında sıkı mekanizmalar ortaya konmuş ve mevzuat düzenlemeleriyle varlıkların tüm sorumluluğu, yasada belirtilen kamu görevlilerine bırakılmıştır. Fakat ulusal ve uluslararası düzenlemelerle önemi vurgulanan söz konusu sorumluluğun ağırlığı karşısında kamu görevlileri yalnız bırakılmaktadır.

Müze ihtisas elemanlarınca görevleri icra edilirken kamu zararına doğrudan sebep olma tehlikesi söz konusu olduğu kadar üçüncü kişilerin de zarar görme ihtimalinin olduğu muhakkaktır. İşbu durumda da Devlet Memurları Kanunu’nun 13. maddesi uygulama alanı bulacak ve üçüncü kişiler idareye zararın tazmini için dava açabilecek; mahkemece zarar tazminine hükmedilmesi halinde, idarenin zarara sebebiyet veren kamu görevlisine rücu hakkı saklı kalacaktır. Önceleri idarenin takdirine bırakılan rücu müessesesi, Anayasa’nın 129. maddesiyle birlikte zorunlu hale getirilmiş ve kamu görevlisinin mali sorumluluğunun kapsamı genişletilmiştir.

Uygulamaya bakıldığında idare, kamu görevlisinin mali sorumluluğu karşısında; zimmet sorumluluğu bulunan müze ihtisas elemanlarına, “*Taşınır kayıt kontrol yetkilisi olarak mali sorumluluk zammı*” adı altında 17,98 TL. kefalet ücreti ile 2022 Ocak ayı itibarıyla ayda

²³ Danıştay 14. Dairesi 09/04/2012 tarihli 2011/13368 E. 2012/2457 K. sayılı karar.

100 TL zimmet ücreti ödemekte olup ağır zimmet sorumluluğuna karşı hakkaniyetli olmayan bu ödemenin güncellenmesi gerekliliktir. Müze İhtisas Elemanların mesleklerini uygularken karşılaştıkları tazmin yaptırımına bir önlem olarak “Mesleki Sorumluluk Sigortası” getirilmelidir.

Mesleki sorumluluk sigortası, mesleklerin icrası sırasında üçüncü şahısların karşılaştığı zararların tazmini amacıyla ortaya çıkmıştır. Özellikle avukatlık, hekimlik gibi mesleki alanlarda kullanılmakta olup bu alanlarda insan hayatı, cezai müeyyideler, kişilerin mal varlıklarının korunması gibi büyük mesuliyetler alındığından hem zarar görenin mağduriyetinin giderilmesi hem de kusur sahibinin ekonomik varlığını koruyabilmesi için oldukça önemlidir.²⁴ Mesleki sorumluluk sigortasının müze ihtisas elemanları için de uygulanabilir kılınması ve hazırlanacak yasa metnine ihtisas elemanları için özel kişisel sorumluluk şartları eklenerek meslek grubuna mahsus bir düzenleme yapılması son derece faydalı olacaktır. Her mesleğin zor taraflarının olduğu muhakkaktır. Fakat bazı mesleklerde hata kabul edilmemekte; ihmali bir hareketle ya da uygulamadaki aksaklıklar sebebiyle sıkıntılı durumlar yaşanabilmektedir. Bu gibi durumlarda devlet veya direkt olarak üçüncü kişiler zarar görebilmektedir. Sorumluluk sigortaları ile bu gibi istenmeyen durumlarda ortaya çıkacak zararlar güvence altına alınmaktadır. Müze ihtisas elemanları da “Mesleki Sorumluluk Sigortası” yaptıran meslek gruplarına dahil edilerek hem kamunun hem de üçüncü kişilerin uğradığı zararlar karşısında tazmin güvencesi içinde mesleklerini icra edebilmelidirler.

6. Etnografik Eser ve Son Altı Osmanlı Padişahı Dönemine Ait Sikkeler Meselesi

Kültür ve tabiat varlıklarının hukuki durumlarının tespitinde ve önemiyetlerine paralel olarak korunmasının sağlanmasında belli nitelikleri esas alınarak sınıflandırma yapılması çok önemlidir. 2863 sayılı kanununun 23. ve 25. maddesi hükümlerince müzelere alınan taşınır kültür ve tabiat varlıkları; arkeolojik eser, etnografik eser ve sikke olarak gruplandırılmaktadır. Arkeolojik eserlerin müzeye alınmalarında genellikle sorun yaşanmazken etnografik eser ve son altı Osmanlı padişahı dönemi ve çağdaşı olan sikkelerin satın alma ve zorunlu yolu ile müzelere alınmalarında sorunlar yaşanmakta, 2863 sayılı yasa ve ilgili mevzuattaki açıklıklar nedeni ile uygulamada birlik sağlanamamaktadır. Bahse konu sorunun çözülebilmesi için; 2863 sayılı yasa ve ilgili mevzuatta etnografik eserin tanımı, kapsamı, oluşumunda gerekli olan alt ve üst zaman dilimi yoruma mahal vermeyen ifadelerle yeniden düzenlenmelidir. Mevcut yasa metnindeki yoruma açık ve muğlak ifadeler, uygulamada birlik sağlanmasının önüne geçmektedir. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle Etnografya kelimesinin anlamına değinmek, daha sonra etnografik eserin tanımını ve kapsamını irdelemek faydalı olacaktır.

Etnografya kelimesi Yunanca kökenli olup etimolojik olarak ethnos (ulus, halk) ve graphia (yazı) sözcüklerinden gelmektedir.²⁵ Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise “*Kavimleri karşılaştırarak inceleyen, kültür oluşumlarını araştıran bilim, budun betimi, kavmiyat.*” olarak ifade edilmiş ve eş anlamlısı olarak “budunbetimi” sözcüğü önerilmiştir. Budunbetimi ise, “budunların töre ve alışkanlıklarını, ruh ve madde kültürlerini, bunların nitelikleri inceleyip betimleyen bilim” şeklinde tanımlanmıştır.²⁶

Etnografya toplumun gelenek ve görenekleri, kültürel ve sosyal yapılarını, insanın toplumsal varlığını hem niteliksel hem de niceliksel olarak inceleyen, araştıran, kültür bilimidir.²⁷ Bu bakımıyla ülkemizin çok kültürlü bir yapıya sahip olması ve etnografya

²⁴ Kerç-Akpınar 2018, 232.

²⁵ Gürcüm-Arslan 2016, 1050.

²⁶ <https://sozluk.gov.tr/>

²⁷ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Etnografya>

biliminin, arkeoloji- sanat tarihi – antropoloji²⁸ - sosyoloji gibi bilimlerin uygulama alanıyla yakın ilişkili olması, etnografya müzelerinin çokluğunun sebebini ortaya koymaktadır.

2863 sayılı yasanın 23. maddesinde etnografik eser, toplumun sosyal yaşamına ışık tutan, insan yapısı malzemeleri de içine alan, bilim, din ve mihaniki sanatlarla alakalı etnografik özellikteki kültür varlıkları olarak ifade edilirken Osmanlı padişahlarından Abdülmecit, Abdülaziz, V. Murat, II. Abdülhamit, V. Mehmet Reşat, Vahidettin ve aynı çağdaki sikkeler, bu kanuna göre tescile tabi olmaksızın yurt içinde alınıp satılabilir taşınır kültür varlıkları olarak tanımlanmıştır.

Taşınır kültür ve tabiat varlıklarından nicelik olarak en yoğun gruplarından birini oluşturan etnografik eserlerin müzelere alınmaları işlemleri, 2863 sayılı kanunun 25. maddesine dayanılarak hazırlanmış olan “*Korunması Gerekli Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıklarının Tasnifi, Tescili ve Müzelere Alınmaları Hakkında Yönetmelik*” ve 2863 sayılı kanunun 24. maddesine dayanılarak hazırlanmış olan “*Etnografik Nitelikteki Taşınır Kültür Varlıkları Hakkında Yönetmelik*” hükümlerince yapılmaktadır.

Etnografik Nitelikteki Taşınır Kültür Varlıkları Hakkında Yönetmelik düzenlemesi ile etnografik özellik taşıyan varlıkların alımı, satımı, devirleri, tescilleri, yurtdışına çıkarılıp yurda getirilmeleriyle alakalı kaideler belirlenmiştir. Etnografik eserlerin müzelere alımında ortaya çıkan sorunların çözümlenebilmesi için söz konusu yönetmeliğin 3. maddesinin detaylı olarak tetkik edilmesi ve değerlendirilmesi gerekmektedir. İlgili maddenin birinci fıkrasında kanunun 23. maddesiyle benzer bir düzenleme yapılmış ve Abdülmecit, Abdülaziz, V. Murat, II. Abdülhamit, V. Mehmet Reşat, Vahidettin'e ait ve aynı çağdaki sikkelerin yurtiçinde alım/satım/devrinin tescile tabi olmaksızın serbest olduğu belirtilmiştir. Bu varlıkları değerlendirilmek üzere müzelere başvurulması halinde takip edilecek yol ise maddenin ikinci fıkrasında şu şekilde belirtilmiştir: “(a) Müzeye alınmayan etnografik nitelikteki taşınır kültür varlıkları, yurtiçinde alımının, satımının ve devrinin serbest olduğunu gösterir bir belge ile maliklerine iade edilir. Belgenin bir örneği ilgili müzede bulundurulur. (b) Müzeye alınması uygun görülenler malikin belirlenen değer tekdirine razı olması halinde, müze tarafından satın alınırlar. Değer takdirine razı olunmaması halinde, yurtdışına çıkarılamayacağını gösterir bir belge ile maliklerine iade edilir. Belgenin bir örneği ilgili müzede bulundurulur. Etnografik nitelikteki kültür varlıklarının bir grubunu teşkil eden yazma ve tezhipli kitaplar Bakanlığa bağlı kütüphanelerce de usulüne uygun olarak alınabilir”

Etnografik özellikteki kültür varlıkları, 2863 sayılı kanun kapsamındadır ve son 6 Osmanlı padişahı ve aynı çağdaki sikkelerin tescile tabi olmaksızın yurt içinde edinilip satılabileceği hem kanunun 23. maddesinden hem de mezkûr yönetmeliğin 3. maddesinden barizdir. Kanun koyucunun bu sikkelerle alakalı olarak serbesti öngörmesinin sebebi, tedavül kolaylığının o dönemin şartlarında daha rahat olmasından kaynaklıdır.²⁹

2863 sayılı yasanın 25. maddesinin birinci fıkrası ile de aynı yasanın 23. maddesinde sayılan varlıkların bilimsel esaslar dikkate alınarak tasniflerinin ve tescillerinin yapılacağı, gerekli görülenlerin müzelere alınacağı düzenlenmiş; ikinci fıkra uyarınca da tasnif/tescil/müzelere alınma usul ve esaslarını belirlemek üzere *Korunması Gerekli Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıklarının Tasnifi, Tescili ve Müzelere Alınmaları Hakkında Yönetmelik* düzenlemesi yapılmıştır.

2863 sayılı yasanın 27. maddesi “*Yirmi beşinci madde gereğince tasnif ve tescil dışı bırakılan ve Devlet Müzelerine alınması gerekli görülmeyen taşınır kültür varlıklarının ticareti, kültür ve turizm bakanlığının izni ile yapılır.*” hükmünü içermektedir ve aynı yasanın

²⁸ Goulding 2005, 298.

²⁹ Ersöz 2017, 19.

30. maddesine göre de *gerçek ve tüzel kişiler, satışa konu kültür ve tabiat varlıklarını önce devlet müzelerine haber vermeye ve göstermeye mecburdurlar*. Kanunun 67.maddesinde ise *bildirim yükümlülüğüne aykırılık hali düzenlenmiş ve ticareti yasak olmayan taşınır kültür varlıklarının izinsiz olarak ticaretini yapan kişinin cezai müeyyideyle karşılaşacağı* bildirilmiştir.

Korunması Gerekli Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıklarının Tasnifi, Tescili ve Müzelere Alınmaları Hakkında Yönetmelik'in 3. maddesinin (1) bendinde tescile tabi etnografik eserin tanımı yapılarak; *"Günümüzden yüz yıl öncesine kadar olanlar hariç, halkın hayat tarzını, dönemin sosyal, teknik ve ilmi özellikleri ile kültürünü temsil eden araç ve gereçler dâhil bilim, kültür, din ve mihaniki sanatlarla ilgili, belge değeri bakımından korunması gerekli insan yapısı taşınırları"* tescile tabi etnografik eserler olarak belirlenmiştir. Söz konusu düzenlemede etnografik eser kapsamında olabilmek için gerekli süre yüz yıl olarak ifade edilmiş olup, bu durumda etnografik eser olabilme şartı en az 100 yıllık bir geçmişe ait olmayı zorunlu kılmaktadır. Üst sınırı 100 yıl olan etnografik eserin alt sınırı, gerek 2863 sayılı yasa hükümlerinde gerekse ikincil mevzuat hükümlerinde belirtilmemiştir.

Üst sınır olan 100 yıl, 2863 sayılı kanunun 23. maddesine göre sikkeleri tescile tabi olmaksızın yurt içinde alınıp satılabilir taşınır kültür varlıkları olarak tanımlanan son altı Osmanlı Padişahından sonuncusu olan Vahidettin (1918-1922) dönemi ile kronolojik olarak uyumludur. Yani etnografik eser olma üst sınırı Osmanlı Devleti'nin son bulması ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması süreciyle örtüşmektedir. Bu durumda alt sınır da en azından tescil harici bırakılan son altı Osmanlı padişahının ilki olan Abdülmecid (1839-1861) dönemi ile başlatılmalıdır. Bu halde başlangıçtan günümüze yaklaşık 180 yıllık bir süre, yurt içinde alımı ve satımı serbest olan etnografik taşınır kültür varlığı oluşum süreci olarak değerlendirilmelidir.

Etnografik taşınır kültür varlığının başlangıcını oluşturacak zaman dilimindeki belirsizlik; farklı yorumlama, uygulama ve değerlendirmelerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Uygulamada her ikisi de kazı esnasında ele geçirilen Doğu Roma dönemi (MS 395-1453)³⁰ bir eser, arkeolojik taşınır kültür varlığı olarak değerlendirilirken; çağdaşı olan Anadolu Selçuklu (MS 1075- 1308)³¹ veya Osmanlı dönemine (M.S. 1299-1922)³² ait bir eser ise etnografik taşınır kültür varlığı olarak değerlendirilmektedir. İşbu değerlendirmeye göre de kayıt yapılacağı envanter defteri türü belirlenecek iki eser farklı statüde değerlendirilecektir. Arkeolojik ya da etnografik eser kapsamının belirlenmesinde, taşınır kültür varlığının üretildiği dönemin belirleyici olması gerekliliktir. Bu sebeple açıklık sağlanabilmesi adına üst sınır olarak belirlenen 100 yıl da olduğu gibi alt sınır için de belirleyici bir zaman dilimini içeren bir düzenleme yapılması gerekmektedir. Yurt içinde alım-satımı serbest etnografik taşınır kültür varlıklarının hem yoğunluğu oluşturması hem de yargısal uyumsuzluklara fazlaca konu olması sebebiyle belirlenecek tarihin belirlenmesinde; son altı Osmanlı padişahı dönemi sikkelerinin başlangıcında Abdülmecid (1839-1861) ve bitişinde Vahidettin (1918-1922) tarihlerinin dikkate alınması sorunu çözebilecektir.

Son altı Osmanlı padişahı dönemi sikkeleri ile çağdaşı olan etnografik taşınır kültür varlıkları, 2863 sayılı kanun kapsamında kalan kültür varlıkları olduklarına göre; ortaya çıkan çelişkili durumun son bulması; yargı mercileri, kolluk kuvvetleri ve müze ihtisas elemanlarının iş yoğunluğunu azaltacak ve kültür varlığını elinde bulunduran şahısın mağduriyetinin önüne geçilebilecektir. Ya da yurt içinde alım ve satımlarının serbest olduğuna dair hükmün kaldırılması veya bu grup taşınır kültür varlığı için haber verme

³⁰ Ostrogorsky 1981, 431.

³¹ Turan 1984, 55.

³² Somel 2014.

zorunluluğu (KTVKK m. 4 ve 30) hükümlerinin iptal edilerek yeni bir düzenleme getirilmesi de karşılaşılan problemlerin çözümü için düşünülebilecektir. Fakat bu durumda kanun koyucunun söz konusu sikkelere dair öngörülen haber verme zorunluluğunun kaldırılması halinin yaratacağı tehlikeler göz önünde bulundurulmalıdır.

Kanunun 23. maddesi uyarınca son altı Osmanlı padişahı sikkelerinin kültür varlığı niteliğinde olduğunun kabul edilmesiyle birlikte tescil edilmek zorunda olmadıklarının belirlenmesinin yarattığı sıkıntılardan biri de; işbu sikkelerin yok edilme tehlikesiyle karşı karşıya bırakılması ve söz konusu sikkelerin eskiye oranla ender bulunmakta olduğunun unutulmasıdır.³³ Kanun koyucu sikkelere serbesti tanıırken, sikkelerin altın olup olmamasına göre bir ayırım yapmamış ve basılan bir altın sikkenin kuyumcuya ham altın değerinde satılıp altın içinde eritilerek eserin yok edilme ihtimalini es geçmiştir.³⁴ Ayrıca 2863 sayılı kanunun yayımlandığı tarih 1983'tür ve bu tarihte çok sık rastlanan Osmanlı paraları, artık daha nadir bulunmakta olup tarihi değer bakımından daha da önemli hale gelmiştir.³⁵

Ticarete konu olmadığı halde kolluk kuvvetleri ihbarlarına konu olan aramalarda ele geçen etnografik taşınır kültür varlığı ve son altı Osmanlı padişahları dönemi sikkeleri için 2863 sayılı kanuna muhalefet ve haber verme zorunluluğunu içeren 4. ve 30. maddeleri ihlalden adli işlemler yapılmaktadır. Bu durum kolluk kuvvetleri, yargı merciinin ve her bir varlık için "Tescil dışı taşınır kültür ve tabiat varlığı belgesi" düzenleyen müzelerin iş yükünü artırırken, aynı zamanda müze uzmanlarının kanundan kaynaklı görevlerini yerine getirmesi esnasında zorlanması ve ihbar edilen kişinin de mağduriyet yaşamasına sebep olmaktadır. Çünkü 2863 sayılı yasanın "Haber Verme Zorunluğu" başlıklı 4. maddesi ile "Devlet Malı Niteliği" başlıklı 5. maddesinde; muhafazası gerekli taşınır ve taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarının Devlet malı vasfında olduğunun üzerinde durulmuştur. Bu durumda etnografik eserin tanımı, kapsamı, oluşumunda gerekli olan alt ve üst zaman dilimi daha açık ve yoruma mahal vermeden yeniden düzenlenmeli, uygulama birliğinin önüne geçen yoruma açık muğlak ifadeler yer verilmemelidir. Yurt içinde alım ve satımları serbest olan ve tescil harici bırakılan bu grup sikke ve çağdaşı olan etnografik taşınır kültür varlıkları ile ilgili işlemlerde çelişkilerin önüne geçilebilmesi için artık daha nadir bulunan işbu varlıklar ya tescile tabi taşınır kültür varlığı olarak değerlendirilmeli ya da tescil harici taşınır kültür varlıkları olarak kalıp mezkur yasanın 4. ve 30. maddelerinde addedilen haber verme zorunluluğundan ve 67. maddesinde belirtilen cezai müeyyideden muaf olmalıdırlar.

7. Sonuç

Kültürel miras, geçmiş ve gelecek arasında bağ kurarak bir kültüre ve bir ulusa hissedilen aidiyet duygusunu pekiştirdiğinden toplumu bir arada tutan birleştirici unsurlardan birisidir.³⁶ Ünik niteliğe sahip olması sebebiyle sadece ait olduğu toplum özelinde değil tüm beşeriyet için ortak önem arz etmektedir. Kültürel mirasın ait olduğu coğrafya ve toplumun kültürel, sosyal, ekonomik ve politik yönleriyle de önemli bir değerler sistemi bütünü oluşturması yok olmasının önüne geçilmesini önemli kılmaktadır. Ülkeler kültür ve tabiat varlıklarının muhafazasına dair stratejik, teorik ve eylemsel planlar geliştirmeli ve ilk olarak "neyin" korunmaya değer olduğu titizlikle saptanmalıdır.³⁷

Kültür ve tabiat varlıklarının korunmaları amacıyla uluslararası hukuk metinlerine paralel olacak şekilde ülkemizde de hukuki düzenlemeler gerçekleştirilmiş; kültür ve tabiat

³³ Ersöz 2017, 19.

³⁴ Ersöz 2017, 19.

³⁵ Ersöz 2017, 19.

³⁶ Kıper 2004, 14.

³⁷ Asatekin 2004, 24.

varlıkları ile alakalı tanımlamaları oluşturmak, gerçekleştirilecek muamele ve görevleri organize etmek, bu hususta gerekli kararları verecek mercilerin vazifelerini belirlemek amacıyla 2863 sayılı “Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu” yürürlüğe sokulmuştur. Çalışma konumuz olan taşınır kültür ve tabiat varlıklarının korunduğu kurumlar müzelerdir. Müzelerde taşınır kültür ve tabiat varlıkları ile alakalı uzmanlık gerektiren eylemler, ihtisas elemanlarınca 2863 sayılı kanun ve sair mevzuat hükümlerince yürütülmektedir.

İşbu makalede 2863 sayılı yasanın “Müzelere alınma” başlıklı 25. maddesinin genel değerlendirmesi ve uygulanmasında ortaya çıkan sorunların tespiti 4 başlık altında incelenmiş olup çözüm önerileri getirilmeye çalışılmıştır. 2863 sayılı yasanın 23. maddesinde sayılan taşınır kültür ve tabiat varlıkları, aynı kanunun 5. maddesi ile devlet malı niteliğinde kabul edilmiş olup kanunun 24. maddesi ile de işbu varlıkların muhafaza edilmesinin ve değerlendirilmesinin devletin sorumluluğunda olduğu düzenlenmiştir. Devlet ise söz konusu yükümlülüğünü müze ihtisas elemanları eliyle gerçekleştirmektedir. Bu kapsamda 2863 sayılı kanunun 25. maddesi hükmünün ihtisas elemanlarınca uygulanmasında birtakım problemler ortaya çıkarak ilgili madde ihtiyaca cevap vermemeye başlamış; teorik disipline hâkim hukukçular ile uygulama alanında çalışan ihtisas elemanlarının birlikte çalışması ve çözüm üretmesi gereği hasıl olmuştur.

Değerlendirilen ilk problem; üst komisyon taleplerinde karşılaşılan sorunlar ve bu sebeple kamu görevlisine rücu tehlikesinin oluşmasıdır. Taşınır kültür ve tabiat varlıklarının müzelere alınması usullerini düzenleyen Korunması Gerekli Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıklarının Tasnifi, Tescili ve Müzelere Alınmaları Hakkında Yönetmelik hükümleri uyarınca müzelere getirilen taşınır kültür ve tabiat varlıkları için, muhafazasının gerekli olup olmadığının değerlendirmesini yapmak üzere değerlendirme komisyonu; eserin kıymetinin tespit edilmesi için ise kıymet takdir komisyonu kurulmaktadır. Komisyon kararlarına karşı kültür varlığını getiren tarafından kararın tebliğinden başlayarak otuz gün içinde itirazda bulunulmaz ise karar kesinleşmekte; 30 günlük hak düşürücü süre içerisinde itirazda bulunulması halinde ise bütün masraflar itiraz edene ait olmak üzere üst komisyon oluşturularak kesin karar verilmektedir. Uygulamaya bakıldığında; komisyon kararlarına süresi içerisinde itiraz edildiği halde üst komisyonun oluşturulabilmesi için gerekli masrafların ödenmediği hallerde rastlanılmakta; uygulayıcılar tarafından izlenecek yolun belirlenmesinde tereddütler ortaya çıkmaktadır.

Komisyon kararlarına itiraz edilerek kararın kesinleşmesi engellenmekte fakat; sürecin bir sonraki aşamaya geçmesi “masrafların karşılanmamasıyla” durdurulmaktadır. Kanun koyucu masrafları karşılama yükümlülüğünün itiraz edende olduğunu emredici bir şekilde belirlemiştir. İtiraz eden masrafları karşılamadığı sürece komisyonun kararı ne kesinleşecek ne üst komisyona taşınacaktır, askıda kalacaktır. Çözüm bekleyen önemli bir sorun oluşturan bu durumun yeni bir düzenleme ile ivedilikle giderilmesi gerekmektedir. Mevcut yönetmelik hükmünün değiştirilerek masrafların belirlenecek makul bir sürede karşılanmaması halinin, komisyon kararının kesinleşmesi yaptırımına bağlanması çözüm olabileceği gibi masrafın makul sürede karşılanmaması durumunda itiraz edenin iyi niyetli olmadığı kabul edilerek idari para cezasının öngörülmesi de sadece haklı itirazların yapılmasını sağlayarak askıda kalma problemini çözecektir. Bu çözüm hem kültür ve tabiat varlığının müzeye kazandırılması sürecini sağlamlaştıracak hem de müze ihtisas elemanlarını, üçüncü kişilerin göreceği zararın tazmini yükümlülüğünden ve Anayasanın 129. maddesi ile 657 sayılı kanunun 13. maddesi hükümlerince tazmin edilen zararın kendilerine rücu edilmesi tehlikesinden kurtaracaktır.

Değerlendirmesi yapılan ikinci sorun; ikramiye ödemesinde ihbarcı kimlik bilgilerinin gizli tutulması sebebiyle değerlendirme ve kıymet takdir komisyon kararlarının ilgiliye yasal süresi içerisinde tebliğ edilememesi sorunudur. 2863 sayılı kanunun 4. maddesi ile kültür ve

tabiat varlıklarını bulanlar için en geç üç gün içinde yetkili makamlara bildirme zorunluluğu getirilmiş; aynı kanunun 64. hükmünde ise söz konusu varlıkları bulanlara verilecek ikramiye esasları belirlenmiştir. 2863 sayılı yasa ve sair mevzuat hükümleriyle vatandaşlar için ihbar teşvik edilmiş ve kültür ve tabiat varlıklarını bulanlara koşulların sağlanması halinde ödül verilebileceği düzenlenmiştir. Fakat “zoralm” yoluyla müzeye intikal eden varlıklara dair somut uygulamalara bakıldığında; doğrudan müzelere yapılmayan, farklı bir tüzel kişi ya da gerçek kişilere yapıp ardından müzeye intikal eden ihbarlara rastlanmakta; bu durumda ilk ihbarı yapan şahısın bilgisi gizli tutulduğundan ele geçen kültür ve tabiat varlığına dair değerlendirme ve kıymet takdir komisyonu kararlarının ilgisine yasal süresi içinde tebliği sorunu ortaya çıkmaktadır. Kamu görevlilerinin kanun ve yönetmelikte kendileri için belirlenen süreleri aşmaları sonucunu doğurabilecek bu durum; kamu görevlisinin yaptırımlarına maruz kalmasına ve ihbarcının sürecin uzamasından kaynaklanan ekonomik yarar kaybı yaşamasına sebep olabilecektir. İşbu tehlikelerin önüne geçmek için ihbarcının kimlik bilgisinin uygulayıcı kurum olan müze ile paylaşılması hususunda düzenlemeye gidilmesi gerekmektedir. Söz konusu problemin giderilebilmesi amacıyla yeni bir yasa metni oluşturularak; doğrudan müze müdürlüklerine gerçekleştirilmeyen ve aracı olarak yetkili makamların kullanıldığı bildirimlerde; ihtisas elemanınca talep edilmesi halinde, talep edilen ihbarcı bilgilerinin aracı yetkili makamca ihtisas elemanına bildirilmesi yükümlülüğü öngören bir düzenleme getirilmesi yerinde olacaktır. Ayrıca ikramiye talep eden ihbarcı için yazılı bildirimde bulunarak veya sözlü bildirimini tutanağa geçirterek verilerinin yetkili makamlarla paylaşılacağını kabul etme zorunluluğu ile işbu tutanağın müze müdürlükleriyle paylaşılması zorunluluğunun getirilebileceği ve kimlik paylaşım sistemi veri tabanının müze ihtisas elamanlarınca kullanılabilir hale gelmesinin sağlanmasıyla uygulamadaki problemler önlenebilecektir.

Karşılaşılan üçüncü problem; taşınır kültür ve tabiat varlığı zarar gördüğünde ortaya çıkan zararın tespitinde idarenin yükümlülüğü, kamu görevlisinin mali sorumluluğu ve mesleki sorumluluk sigortası hakkındadır. 657 sayılı Devlet Memurları Kanunu’nun 12. maddesi kamu görevlisinin doğrudan mali sorumluluğunu düzenlemekte ve memurların idareye karşı mali sorumluluklarında “kişisel sorumluluk” sistemi kabul edilmektedir. Kültür ve tabiat varlıklarını muhafaza yükümlülüğünün müze uzmanlarında olduğu muhakkaktır. Müze ihtisas personellerinin korumak yükümlülüğünde bulunduğu ve zimmetinde bulunan kültür ve tabiat varlıklarının zarara uğraması halinde de personellerin 657 sayılı kanunun 12. maddesine göre kişisel sorumlulukları doğacaktır. Bu halde müze ihtisas elemanının sorumluluğunu belirlemek adına taşınır kültür ve tabiat varlığının niteliği, kamu görevlisinin kusurunu çeşidi, kusurun derecesi, idarenin kusurunun bulunup bulunmadığı, zarar ile fiil arasındaki illiyet bağı gibi hususlar tek tek incelenecek ve zararın tazmini Türk Borçlar Kanunu’nun haksız fiil hükümleri çerçevesinde gerçekleştirilecektir. Ayrıca bu durumda müze ihtisas personellerinin bir de 5237 sayılı Türk Ceza Kanunu’nun 257. hükmü uyarınca “görevi kötüye kullanma” suçundan sorumluluklarına gidilecek, kamu zararına sebep olmaları bahsiyle cezai müeyyideyle karşılaşabileceklerdir. Müze ihtisas elemanlarının görevlerini ifa ederken üçüncü kişilerin de zarar görme ihtimali bulunmakta; zararın doğması halinde 657 sayılı kanunun 13. maddesine göre idare zararı tazmin ettikten sonra Anayasa’nın 129. maddesi uyarınca tazmin ettiği zararı, zarara sebebiyet veren kamu görevlisine rücu edecektir. Kültür ve tabiat varlıklarının tüm insanlık için yegâne olması ve uluslararası boyutta da önemlerinin devamlı vurgulanması, ihtisas elemanlarını, sorumluluğunun ağırlığı karşısında yalnız hissettirmektedir ve koruyucu düzenlemeler getirilmesini gerekli kılmaktadır. Müze İhtisas Elemanların mesleklerini uygularken karşılaştıkları tazmin yaptırımına bir önlem olarak “Mesleki Sorumluluk Sigortası” getirilmesi yararlı olabileceği gibi yapılacak yasa metnine ihtisas elemanları için özel kişisel sorumluluk şartları eklenerek; müze ihtisas

elemanlarının hem kamunun hem de üçüncü kişilerin uğradığı zararlar karşısında tazmin güvencesi içinde mesleklerini icra edebilmesi sağlanmalıdır.

İncelenen son sorun ise etnografik eser ve son altı Osmanlı padişahı dönemine ait sikkeler meselesidir. 2863 sayılı yasanın 23. maddesinde Osmanlı padişahlarından Abdülmecit, Abdülaziz, V. Murat, II. Abdülhamit, V. Mehmet Reşat, Vahidettin ve aynı çağdaki sikkelerin tescile tabi olmaksızın yurt içinde alınıp satılabileceği düzenlenmiş; aynı yasanın 25. maddesi ile 23. maddede sayılan varlıkların bilimsel esaslar dikkate alınarak tasniflerinin ve tescillerinin yapılacağı, gerekli görülenlerin müzelere alınacağı belirtilmiştir. 2863 sayılı yasanın 27. maddesi uyarınca da müzelere alınması lüzum oluşturmeyen varlıklarının ticaretinin Bakanlık izniyle gerçekleştirilebileceği ve aynı yasanın 30. maddesine göre kişilerin satışa konu kültür ve tabiat varlıklarını önce devlet müzelerine haber vermeye ve göstermeye mecbur olması düzenlenerek 67.maddede bildirim yükümlülüğüne aykırılık halinde cezai müeyyideyle karşılaşacağı bildirilmiştir.

Korunması Gerekli Taşınır Kültür ve Tabiat Varlıklarının Tasnifi, Tescili ve Müzelere Alınmaları Hakkında Yönetmelik'e göre etnografik eser olabilme şartı en az 100 yıllık bir geçmişe ait olmak şeklinde düzenlenmiş fakat üst sınırı 100 yıl olan etnografik eserin alt sınırı belirtilmemiştir. Etnografik taşınır kültür varlığının başlangıcını oluşturacak zaman dilimindeki belirsizlik; farklı uygulamalara ve eserlerin farklı statülerde değerlendirmelerine neden olmuştur. Bu sebeple üst sınır olarak belirlenen 100 yıl da olduğu gibi alt sınır için de belirleyici bir zaman dilimini içeren bir düzenleme yapılması gerekmekte olup bahsi geçen tarihin belirlenmesinde son altı Osmanlı padişahı dönemi sikkelerinin başlangıcında Abdülmecid (1839-1861) ve bitişinde Vahidettin (1918-1922) tarihlerinin dikkate alınması sorunu çözebilecektir. Problemin çözümünde etkisi olabilecek bir diğer yol da belirtilen sikkelerin yurt içinde alım ve satımlarının serbest olduğuna dair hükmün kaldırılarak bu grup varlıklar için haber verme zorunluluğu hükümlerinin iptal edilmesidir. Fakat bu halde de zaten artık daha nadir bulunan sikkelerin yok olma tehlikesi ortaya çıkabilecektir. Yurt içinde alım ve satımları serbest olan ve tescil harici bırakılan bu grup sikke ve çağdaşı olan etnografik taşınır kültür varlıkları ile ilgili işlemlerde çelişkilerin önüne geçilebilmesi için işbu varlıklar ya tescile tabi taşınır kültür varlığı olarak değerlendirilmeli ya da tescil harici taşınır kültür varlıkları olarak kalıp 2863 sayılı yasanın 4. ve 30. maddelerinde addedilen haber verme zorunluluğundan ve 67. maddesinde belirtilen cezai müeyyide kapsamından çıkarılmalıdırlar.

2863 sayılı kanununun 25. maddesinin uygulanmasında ortaya çıkan tüm bu problemlerin giderilmesi için; yasadaki ve ilgili yönetmeliklerdeki açıklıkları giderecek hukuki düzenlemelerin yapılması, uygulamada birliği sağlayacağı gibi uygulayıcı olan müze ihtisas elemanlarının da görevlerinden dolayı karşılaşacakları yaptırımlara karşı daha güvende olmalarını sağlayacak, kültürel mirasın daha etkili korunmasına hizmet edecektir. İdarenin bahsi geçen problemler karşısında çözüm önerilerini sağlama konusunda gerekli adımları ivedilikle atması gerekmekte; ilgili mevzuatlarındaki metinlerin dolaylı anlatımdan uzak, çelişkileri ortadan kaldıran daha anlaşılır düzenlenmeler ile ifade edilmesi zorunluluk arz etmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

“2863 Sayılı Kanun'un 25. Maddesinin Uygulanmasında Ortaya Çıkan Sorunlar ve Çözüm Önerilerinin Değerlendirilmesi” başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında da herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Asatekin, N. G. 2004, “Kültür ve Doğa Varlıklarımız Neyi Niçin Nasıl Korumalıyız”, *Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları*, Yayın No:104, Ankara.
- Aydos, O. S. 2008, “Taşınır Kültür Varlığı Koleksiyonculuğuna İlişkin Değerlendirmeler”, *Ankara Barosu Dergisi*, 66/4, 62-75.
- Danıştay, Danıştay 14. Dairesi E. 2011/13368 K. 2012/2457 (09/04/2012).
<https://www.lexpera.com.tr/ictihat/danistay/e-2011-13368-k-2012-2457-t-9-4-2012>
- Ersöz, A. K. 2017, *Türk İdare Hukuku Kapsamında Kültür ve Tabiat Varlıklarının Korunması*, On İki Levha Yayıncılık.
- Gerçek, F. 1999, *Türk Müzeciliği*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Goulding, C. 2005, “Grounded Theory, Ethnography and Phenomenology: A Comparative Analysis of Three Qualitative Strategies for Marketing Research”, *European Journal of Marketing*, 294-308.
- Gürcüm, B. H.-Arslan P. 2016, “Etnografik Araştırmalar ve Tekstil Tasarımı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9/43, 1047-1057.
- Kerç, E.-Akpınar, Ö. 2018, “Türkiye’de Uygulanmakta Olan Hekim Mesleki Sorumluluk Sigortalarına Yönelik Bir Araştırma”, *Marmara Üniversitesi Öneri Dergisi*, 13/50, 229-246.
- KIPER, P. 2004, “Küreselleşme Sürecinde Kentlerimize Giren Yeni Tüketim Mekânları ve Yitirilen Kent Kimlikleri”, *Planlama Dergisi*, 4, 14-18.
- Madran, B. 1999, *Müze Türleri, Yeniden Müzeciliği Düşünmek*, Der. Tomur ATAGÖK, İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi Basım Yayın Merkezi, 3-20.
- Mercin, L. 2003, “Kültür ve Sanat Değerlerinin Yaşatılmasında Müzelerin Rolü”, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/6, 106-114.
- Mumcu, A. 1969, “Eski Eserler Hukuku ve Türkiye”, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 26/3, 45-78.
- Ostrogorsky, G. 1981, *Bizans Devleti Tarihi*, (Çev. Fikret Işıltan), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Somel, S. A. 2014, *Osmanlı İmparatorluğu Ansiklopedisi*, Alfa Yayınları.
- Turan, O. 1984, *Selçuklular Zamanında Türkiye Tarihi*, İstanbul.
- Uğur, H. 2013, “Suçların İhbarı ve İhbarcılarının Korunması”, *TBB Dergisi*, 108, 383-406.
- URL 1: <https://www.ilkercolak.com.tr/kultur-ve-tabiat-varliklarinin-devlet-mali-niteliği-ve-sonuclari/>
- URL 2: <https://sozluk.gov.tr/>
- URL 3: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Etnografya>

YAZIM KURALLARI

Amisos Dergisi, yılda iki kez (Haziran-Aralık) yayımlanan ve tüm konferanslarda sunulan tebliğlerin metinlerini, bilimsel yenilik getiren, özgün ve nitelikli makalelerini, kazı raporları, kitap tanıtımı ve eleştiriler ile haberleri içeren şimdilik İnternet üzerinden yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Dergiye gönderilen makaleler ön kontrol sonrasında uygun bulunduğu takdirde 2 hakeme (kör hakemlik) gönderilir. İhtiyaç olması halinde 3. hakeme de gönderilebilir. Gelen makaleler alan yoğunluğuna göre makalenin ilk teslim tarihinden sonra çıkacak ilk sayıda yayımlanması beklenmemelidir.

Dergiye gönderilen yazıların, daha önce yayınlanmamış veya bir başka dergiye yayın için teslim edilmemiş olmalıdır.

Dergiye gönderilecek olan yazıların yazar tarafından benzerlik raporu alınmalı ve yazı ile birlikte gönderilmelidir. Çalışmanın yayınlanması için benzerlik oranı %20'den fazla olmamalıdır.

Yayımlanması için gönderilen çalışmaların, akademik yazım kurallarına uyularak ve Türkçe, Almanca, İngilizce veya Rusça dillerinden biri ile hazırlanmış olması gerekir. Yayınlanan her türlü çalışmanın yayın hakkı dergiye aittir. Telif hakkı formu doldurularak yazı ile birlikte gönderilmelidir.

İlgili editör gerekli gördüğü yazım düzeltmelerini kendisi yapabilir. Yabancı dildeki özeti yabancı dil editörü gerekli görmesi durumunda düzeltebilir.

Dergide yayınlanan yazılarda ileri sürülen görüşler yazarlarını bağlar. Yazıların bütün hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazarlar, yayın kurulu ve hakemlerin raporlarını dikkate almak zorundadırlar.

Yayımlanan yazılara telif ücreti ödenmez. Amisos, yazarlardan makale değerlendirme ve yayın süreci için herhangi bir ücret talep etmemektedir.

Dergiye gönderilecek bilimsel çalışmalarda araştırma ve yayın etiğine uyum konusunda azami dikkat gösterilmelidir.

Yazı Teslim Kuralları

Amisos Dergisine gönderilen yazılar, Times New Roman, tek satır aralıklı, 12 punto; dipnotlar sayfa altında ve 10 punto olarak verilmelidir. Ancak bazı alanların gereği olarak yazım esnasında özel font kullanılmış ise, bu fontlar makale ile birlikte gönderilmelidir. Gönderilen yazı daha önceden yayınlanmamış ve yayımlanmak üzere herhangi bir dergiye değerlendirilmek üzere sunulmamış olmalıdır.

Etik Kurul Onayı

TÜBİTAK ULAKBİM TR DİZİN'in ilgili kurullarınca alınan kararlara göre 2020 yılı için TR DİZİN'de dizinlenen ve değerlendirme aşamasında olan tüm dergilerde yayınlanmak üzere başvurusu yapılacak derleme türü dışındaki makalelerin yazarlarından;

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmaları, Ayrıca;
- Olgularında “Aydınlatılmış onam formu”nun alındığının belirtilmesi,
- Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
- Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi

Ayrıntılı Bilgi İçin Linklere Tıklayınız.

https://tubitak.gov.tr/sites/default/files/20689/ekbn_2020.pdf

https://tubitak.gov.tr/sites/default/files/20689/yasal_ozel_izin_belgesi_bilgi_notu.pdf

Sayfa Yapısı:

Metin boyutu: 12 punto

Dipnot boyutu 10 punto

Paragraf aralığı: 1 6 nk

Paragraf girinti: 1.25 cm

Üst kenar boşluğu: 2,5 cm

Alt kenar boşluğu: 2,5 cm

Sağ kenar boşluğu: 2,5 cm

Sol kenar boşluğu: 2,5 cm

Satır aralığı: Tek

Başlık:

Başlık, makaleyi betimleyici olmalı, makalenin temel kavramlarını, tartışmalarını ve temel savını yansıtmalı ve mümkünse 12 kelimeyi aşmamalıdır. Times New Roman yazı karakteriyle 12 punto, büyük harflerle ve ortalı olmalı, yazıların ve özetlerin üzerinde, sadece yazının başlığı bulunmalı, yazar adı yer almamalıdır. Bir toplantıda tebliğ edilmiş ancak yayımlanmamış olan bildirimlerde toplantının adı, tarihi ve yeri belirtilmelidir. Yazarlar bilgilerini yazı metninde değil dergi sisteminde, isimlerini, tam ve açık kurum

adreslerini, telefon ve faks numaralarını, elektronik posta adreslerini ve ORCID ID'lerini bildirmelidirler. Bu bilgiler, hakemlere gönderilmeyecektir.

Öz (Abstract):

Özet metninin Times New Roman yazı karakteri ile 10 punto ile 150 kelimedenden az, 250 kelimedenden fazla olmayacak şekilde hazırlanması gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kelime 1, Kelime 2, Kelime 3, Kelime 4, Kelime 5 (En az 5 kavram olmalıdır.)

Abstract:

Dergimizde yayımlanacak her makalede bulunması zorunlu olan İngilizce özet (Abstract) için de yukarıda verilen kuralların uygulanması gerekmektedir.

Keywords: Word 1, Word 2, Word 3, Word 4, Word 5. (En az 5 kavram olmalıdır.)

Ana metin

Times New Roman yazı karakteri ile 12 punto ile tek satır aralığında yazılıp, paragraf girintisi 1.25 cm ve önce 0 nk sonra 6 nk paragraf boşluğuna göre düzenlenmelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar eğik harflerle (italik) yazılmalıdır.

Alt Başlık

Makalede Times New Roman yazı fontu, 12 punto kullanılmalıdır. Ancak bazı alanların gereği olarak yazım esnasında özel font kullanılmış ise bu fontlar makale ile birlikte sisteme yüklenmelidir.

Makalelerde kullanılacak kısaltmalarda TDK Yazım Kılavuzu esas alınmalıdır.

Resimler, Çizimler, Grafikler:

Fotoğraflar, bilgisayar yazılımlarında oluşturulmuş görsellemeler, vb. resim olarak, ister elle ister yazılımlarda çizilmiş teknik resimler çizim olarak adlandırılmalıdır. Bunlar haricindeki diğer görseller de uygun bir adlandırma ile (örneğin; harita, şekil, grafik) değerlendirilmelidir. Resim, çizim, harita, şekil ve grafikler ardışık olarak numaralandırılmalıdır. Bunlara metin içinde (Res. 1), (Şek. 1), (Grafik 1) şeklinde atıfta bulunulmalıdır. Her bir görsel için uygun bir kısa tanım kullanılmalı ve tanım görselin altına numarasıyla birlikte yazılmalıdır; ayrıca görsel bir başka kaynaktan alındıysa kaynak bilgisine de yer verilmelidir. Görsel malzemenin çözünürlüğü en az 300 pixel/inch, uzun kenarı en az 15 cm, tam sayfa kullanılacak bir fotoğraf ya da çizim söz konusu ise en az 22 cm olmalıdır.

Tablolar:

Tablo başlıkları tablonun üstünde-ortada, diğer şekil, harita vb görsellerin başlıkları altında-ortada olmalıdır.

Tablolar da ardışık olarak numaralandırılmalıdır. Tablolara metin içinde numaralarıyla (Tab. 1) şeklinde atıfta bulunulmalıdır. Her bir tablo için uygun bir başlık kullanılmalı ve bu başlık tablonun altına numarasıyla birlikte yazılmalıdır. Örnek: Tablo 1: Çanak çömleklerin

merkezlere göre dağılımı. Tablo başka bir kaynaktan alındıysa tablonun sol alt köşesinde belirtilmelidir. Örnek: Kaynak: 1983 tarihli ve 2863 sayılı Kanun Hükmü.

*** Bu biçimsel özelliklere göre düzenlenen makaleler sayfa sınırlaması olmamakla beraber 30 sayfayı aşmamasına özen gösterilmelidir.**

DİPNOT VE KAYNAK GÖSTERİMİ

Dipnotta Sayfa Altında Başka Eserlere Yapılan Atıflar (Times New Roman, 10 Punto)

- Yazar soyadı, yıl ve sayfa kullanılarak “Yazar 1999, 113” şeklinde yapılmalıdır.
- İki yazarlı eserlerde iki yazarın soyadı “Yazar-Yazar 2000, 120” şeklinde kullanılmalıdır.
- Daha çok yazarlı eserler, yalnızca ilk yazarın soyadı verilerek “Yazar vd.” şeklinde ve yine benzer biçimde yıl ve sayfa numarası yazılarak kullanılmalıdır.
- Atıfta bulunulan eserler Kaynakça bölümünde ilk yazarın soyadına göre alfabetik liste olarak sıralanmalıdır.
- İlk yazarı aynı olan eserlerde sıralamayı belirlemek için sırasıyla ikinci ve daha sonra gelen yazarların soyadları kullanılmalıdır.
- Tüm yazarları aynı olan eserler yılına göre eskiden yeniye doğru sıralanmalıdır.
- Tüm yazarları ve yılları aynı olan eserler ise yılın sonuna eklenen küçük harfler kullanılarak “1999a” ve “1999b” şeklinde birbirlerinden ayrılmalıdır.
- İlk yazarı ve yılı aynı olan üç ve daha fazla yazarlı eserler de aynı şekilde ayrılmalıdır.
- Metnin tümü, ara başlıklar dâhil, son notlar (endnote) hariç, aralıksız olarak yazılır.
- Metinde dipnotlar, ilgili olduğu sayfada numaralandırılarak verilir; metin sonuna konulmaz.

Kaynakça (Times New Roman, 12 punto):

- Kaynakçada tüm yazarların soyadları ve diğer adlarının ilk harfleri yer almalıdır. Kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak yazılmalıdır.
 - Kaynakçada aynı yazarın çok sayıda kaynağı varsa, kaynaklar eskiden yeni tarihe doğru sıralanarak yazılır. Aynı tarihli kaynaklarda harf ile sıralama yapılır. Örneğin: 2000a, 2000b.
- Dinçol, A.–Dinçol B. 1992, “Die Urartaäische Inschrift aus Hanak (Kars)”, H. Otten – E. Akurgal–H. Ertem–A. Süel (eds.), *Hittite and other Anatolian and Near Eastern Studies in Honour of Sedat Alp*, Ankara, 109-117.
- Karaosmanoğlu, M. 2010, “Yeni Bulgular Işığında Altintepe Urartu Tapınağı”, *XV. Türk Tarih Kongresi*, I, Ankara, 209-220.
- Öniz, H. 2008, *Arkeolojik Sualtı Araştırmacılığına Giriş İçin Eğitim Metodolojisi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.
- Yakar, J. 2003, “Identifying Migrations in the Archaeological Records of Anatolia”, B. Fischer–H. Genz–E. Jean–K. Köroğlu (eds.), *Identifying Changes: The Transition*

from Bronze to Iron Ages in Anatolia and its Neighbouring Regions, Proceeding of the International Workshop Istanbul, November 8-9, 2002, İstanbul, 11-19.

Yiğitpaşa, D. 2016, *Doğu Anadolu Geç Demir Çağı Kültürü*, Ankara.

Internet Kaynakları aşağıdaki gibi verilmelidir:

URL 1 <http://imgkid.com/tibial-fibular-notch.shtml>

MAKALELERİN GÖNDERİLMESİ

Yukarıdaki ilkelere uygun olarak hazırlanmış makaleler, MAKALE GÖNDER SİSTEMİ üzerinden gönderilmelidir. E-mail yoluyla gönderilen makaleler dikkate alınmamaktadır. "MAKALE GÖNDER SİSTEMİ"nden makale göndermek için:

* ULAKBİM/DergiPark'a üye olduktan sonra, kullanıcı adı (sisteme kaydedilen e-mail adresi) ve şifre ile sayfaya girilmelidir.

* Açılan sayfada "makale gönder" bölümü açılarak ilgili boşluklar doldurulmalıdır.

* Makale word dosyası halinde, yazar bilgileri olmadan sisteme yüklenmelidir. Kör hakemlik sürecinin daha sağlıklı yürütülebilmesi için yazarlarımızın bilgilerini paylaşmamalarına dikkat etmeleri gerekmektedir. Ayrı bir word dosyasında yazar bilgileri eklenebilir.

Yazar bağımsız hakem değerlendirmesinin sağlanması

Başvuruların yazar bağımsız değerlendirilmesi, yazar ve hakem kimliklerinin birbirlerine bildirilmemesi için gayret gösterilmektedir. Bu amaçla sisteme dosya gönderen yazar, editör, hakem gibi kişilerin metin ve dosyalar ile ilgili aşağıdaki noktalara dikkat etmeleri gerekir.

Yazarlar metinde adları ve kurumları geçen yerleri silmelidirler. Sayfa altı notları vb yan metinler dahil olmak üzere Mikrosoft belgeleri saklanır iken dosya bilgileri içine kişisel bilgiler de yazılır. Bu nedenle ya bu kişisel bilgiler belge özelliklerinden bulunup silinmeli, ya da aşağıdaki sıra ile belge kişisel bilgi içermeyecek biçimde yeniden kaydedilmelidir. (File > Save As > Tools (or Options with a Mac) > Security > Remove personal information from file properties on save > Save) (Dosya > Farklı Kaydet > Araçlar > Güvenlik > Kişisel bilgileri silerek kaydet > Kaydet)

PDF dosyalarda da Adoba Acrobat ana menüsünden belge özellikleri seçilerek, yazar adı silinmelidir.

PUBLICATION INSTRUCTIONS

Amisos Journal is an international peer-reviewed journal that is published twice a year (June-December) and includes the texts of the papers presented at all conferences, scientific innovations, original and qualified articles, excavation reports, book introduction and criticism and news.

Articles sent to the journal are sent to 2 referees (blind refereeing), if deemed appropriate, after pre-control. If necessary, it can be sent to the 3rd referee. Incoming articles should not be expected to be published in the first issue after the first submission date of the article, depending on the field density.

Manuscripts submitted to the journal must not have been published before or submitted to another journal for publication.

The similarity report of the articles to be sent to the journal should be obtained by the author and sent with the article. The similarity rate for the publication of the study should not be more than 20%.

Manuscripts submitted for publication must be prepared in accordance with the academic writing rules and in one of Turkish, German, English or Russian languages.

The copyright of any published work belongs to the journal. The copyright form should be filled in and sent with the article.

The relevant editor can make the spelling corrections he deems necessary. The summary in a foreign language can be corrected if deemed necessary by the foreign language editor.

The opinions expressed in the articles published in the journal bind its authors. All legal responsibility of the articles belongs to their authors. Authors must consider the reports of the editorial board and referees.

No royalty fee is paid for published articles. Amisos does not charge any fee from the authors for the article evaluation and publication process.

In scientific studies to be sent to the journal, maximum attention should be paid to compliance with research and publication ethics.

Article Submission Rules

Articles sent to Amisos Magazine, Times New Roman, single line spacing, 12 pt; footnotes should be given at the bottom of the page in 10 font size. However, as a requirement of some fields, if a special font is used during writing, these fonts should be sent with the article. The submitted article should not have been published before and should not be submitted to any journal for evaluation.

Ethics Committee Approval

According to the decisions taken by the relevant boards of TÜBİTAK ULAKBİM TR DİZİN, among the authors of the articles that are indexed in TR DİZİN for 2020 and to be submitted for publication in all journals that are in the evaluation phase;

Research requiring the permission of the Ethics Committee

- All kinds of research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from participants using questionnaires, interviews, focus group work, observation, experimentation, interview techniques.
- Use of humans and animals (including material / data) for experimental or other scientific purposes,
- Clinical trials on humans,
- Research on animals,

Retrospective studies in accordance with the law on protection of personal data,

Also;

- Stating that "informed consent form" was obtained in case presentations,
- Obtaining and indicating permission from the owners for the use of scales, surveys and photographs belonging to others,
- Stating that copyright regulations are complied with for the intellectual and artistic works used.

Click on the links for detailed information.

https://tubitak.gov.tr/sites/default/files/20689/ekbn_2020.pdf

https://tubitak.gov.tr/sites/default/files/20689/yasal_ozel_izin_belgesi_bilgi_notu.pdf

Page structure:

Text size: 12 points

Footnote size 10 points

Paragraph spacing: 6 pt

Paragraph indent: 1.25 cm

Top margin: 2.5 cm

Bottom margin: 2.5 cm

Right margin: 2.5 cm

Left margin: 2.5 cm

Line spacing: Single

Title:

The title should describe the article, reflect the basic concepts, discussions, and main argument of the article and, if possible, should not exceed 12 words. It should be in Times New Roman font with 12 pt, capital letters and centered, on the manuscripts and abstracts, there should only be the title of the article and not the name of the author. In papers that were delivered but not published at a meeting, the name, date and place of the meeting should be specified.

Authors should provide their information not in the manuscript but in the journal system, their names, full and open institution addresses, telephone and fax numbers, e-mail addresses and ORCID IDs. This information will not be sent to the referees.

Abstract:

The abstract should be prepared in Times New Roman font with 10 font size, not less than 150 words and not more than 250 words.

Keywords: Word 1, Word 2, Word 3, Word 4, Word 5 (There should be at least 5 concepts.)

Abstract:

The rules given above must also be followed for the English abstract, which is mandatory for every article to be published in our journal.

Keywords: Word 1, Word 2, Word 3, Word 4, Word 5. (There must be at least 5 concepts.)

Main text

It should be written in Times New Roman font with 12 pt and single line spacing, and the paragraph indent should be 1.25 cm and first 0 pt, then 6 nk paragraph spacing. The parts that need to be emphasized in the text should be written in italics.

Subtitle

The article should use Times New Roman font and 12 pt. However, as a requirement of some fields, if a special font is used at the time of writing, these fonts should be uploaded to the system with the article.

The abbreviations to be used in the articles should be based on the TDK Spelling Guide.

Pictures, Drawings, Graphics:

Photographs, computer software visualizations, etc. As drawing, technical drawings drawn either by hand or in software should be named as drawing. Other visuals should be evaluated with an appropriate naming (eg map, figure, graphic). Pictures, drawings, maps, figures and graphics should be numbered consecutively. These should be referred to in the text as (Fig. 1), (Fig. 1), (Graph 1). An appropriate short description should be used for each visual and the description should be written under the image with its number; In addition, if the visual is taken from another source, the source information should also be included. The resolution of the visual material should be at least 300 pixels / inch, the long edge should be at least 15 cm, and in the case of a full-page photo or drawing, it should be at least 22 cm.

Tables:

Table titles should be above-in the middle of the table, under the headings of other figures, maps, etc. in the middle.

Tables should also be numbered consecutively. Tables should be referred to in the text as numbers (Tab. 1). An appropriate title should be used for each table and this title should be

written under the table with its number. Example: Table 1: Distribution of pottery by center. If the table is taken from another source, it should be specified in the lower left corner of the table. Example: Source: Act No 2863 of 1983.

* Articles arranged according to these formal features do not have a page limitation, but should not exceed 30 pages.

FOOTNOTE AND REFERENCES

Citations to Other Works Below the Page in Footnote (Times New Roman, 10 font size)

- It should be made in the form of "Author 1999, 113" using the surname of the author, year and page.
- For works with two authors, the surnames of the two authors should be used as "Author-Author 2000, 120".
- Works with more authors should be named "Author et al." By giving only the first author's surname. and again similarly by writing the year and page number.
- The cited works should be listed alphabetically in the Bibliography section, according to the surname of the first author.
- For works whose first author is the same, the surnames of the second and subsequent authors should be used respectively to determine the order.
- Articles with the same authors should be listed according to their year from old to new.
- The works with the same authors and years should be distinguished from each other as "1999a" and "1999b" using the lower case letters added to the end of the year.
- Works with three or more authors with the same first author and year should be separated in the same way.
- The entire text, including subheadings, excluding the endnote, is written continuously.
- Footnotes in the text are given by numbering on the relevant page; it is not put at the end of the text.

Bibliography (Times New Roman, 12 pt.):

- The bibliography should include the surnames of all authors and the first letters of their other names. References should be written according to the examples below.
- If there are many references of the same author in the bibliography, the references are written in order from the old to the new date. The sources with the same date are listed by letter. For example: 2000a, 2000b.

Dinçol, A.–Dinçol B. 1992, “Die Urartäische Inschrift aus Hanak (Kars)”, H. Otten – E. Akurgal–H. Ertem–A. Süel (eds.), *Hittite and other Anatolian and Near Eastern Studies in Honour of Sedat Alp*, Ankara, 109-117.

Eker, F., “Antikçağın Süsü: Kahramanmaraş Müzesi’ndeki Kaburgalı ve Burma Cam Bilezikler”, *TÜBA-AR*, 25, 163-171.

Karaosmanoğlu, M. 2010, “Yeni Bulgular Işığında Altıntepe Urartu Tapınağı”, *XV. Türk Tarih Kongresi*, I, Ankara, 209-220.

- Öniz, H. 2008, *Arkeolojik Sualtı Araştırmacılığına Giriş İçin Eğitim Metodolojisi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya.
- Yakar, J. 2003 "Identifying Migrations in the Archaeological Records of Anatolia", B. Fischer–H. Genz–E. Jean–K. Köroğlu (eds.), *Identifying Changes: The Transition from Bronze to Iron Ages in Anatolia and its Neighbouring Regions, Proceeding of the International Workshop Istanbul*, November 8-9, 2002, İstanbul, 11-19.
- Yiğitpaşa, D. 2016, *Doğu Anadolu Geç Demir Çağı Kültürü*, Ankara.

İnternet Kaynakları aşağıdaki gibi verilmelidir:

URL 1 <http://imgkid.com/tibial-fibular-notch.shtml>

SUBMITTED ARTICLES

Articles prepared in accordance with the above principles should be sent via the SUBMISSION SENDING SYSTEM. Articles submitted via e-mail are not considered. To submit an article from the " SUBMISSION SENDING SYSTEM":

* After subscribing to ULAKBİM/DergiPark, you should enter the page with username (e-mail address saved in system) and password.

* In the opening page, the "send article" section should be opened and the related spaces should be filled in.

* The article should be loaded into the system as a word file. In order for the blind arbitration process to be carried out better, the authors should be careful not to share their knowledge. Author information can be added in a separate word file.

Author independent peer review

Independent evaluation of the applications of the author, authors and referees are not being reported to each other. For this purpose, people who send files to the system, such as authors, editors, referees should pay attention to the following points about text and files.

Authors should delete names and institutions in the text. The page information is also written into personal information while the page is stored in the Microsoft documents including sub-texts etc. Side texts. Therefore, either these personal information must be found and deleted from the document properties, or the document in the following order should be re-recorded so that it does not contain any personal information. (File> Save As> Tools> Security> Delete Personal Information> Save)

In PDF files, the author name should be deleted by selecting document properties from the Acrobat main menu.

