İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ



ART SANAT

ISSN: 2148-3582 2/2014

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

ART SANAT

2/2014

ISSN: 2148-3582

TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems

ART-SANAT
2/2014 ISSN: 2148-3582

Yayın Sahibi/Publication Owner
İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Adına Müdür
Prof. Dr. A. Azmi Bilgin
Editör ve Kurucu/Editor and Founder
Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli
Yazı İşleri Müdürü/Editor in Chief
Arş. Gör. Dr. Hande Günözü
E-Dergi Yöneticisi/E-Journal Director
Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli
Yayın Koordinatörü/Publication Coordinator
Arş. Gör. Dr. Hande Günözü
Teknik ve Tasarım/Technical and Design
Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli
Redaktörler/Redactors
Arş. Gör. Nazlı Miraç Ümit
Deniz Vural
Resmi Yazışma Sorumlusu/Responsible for Official Correspondence
Şef Gülcan Balcı Başkaya
Yayın Hukuk Danışmanı/Publication Legal Advisor
Avukat Nihan Dedeoğlu
Yayın Kurulu/Editorial Board
Prof. Dr. A. Azmi Bilgin, Prof. Dr. Ara Altun, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. T. Engin Akyürek,
Prof. Dr. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Uğur Tanyeli,
Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli, Arş. Gör. Dr. Hande Günözü, Arş. Gör. Nazlı Miraç Ümit
Hakem ve Danışma Kurulu/ Referee and Advisory Board
Prof. Dr. A. Azmi Bilgin, Prof. Dr. Ara Altun, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. T. Engin Akyürek,
Prof. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Günkut Akın, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian,
Prof. Dr. Uğur Tanyeli, Doç. Dr. Gönül Uzelli, Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli,
Doç. Dr. Mehmet Üstünipek, Doç. Dr. Mustafa Aydın, Doç. Dr. Sedef Çokay-Kepçe,
Doç. Dr. Şevket Dönmez, Yrd. Doç. Dr. Ahmet Vefa Çobanoğlu, Yrd. Doç. Dr. Alev Erkmen Özhekim,
Yrd. Doç. Dr. Belgin Demirsar Arlı, Yrd. Doç Dr. Gülberk Bilecik,
Yrd. Doç. Dr. Emine Naza Dönmez, Yrd. Doç. Dr. Hatice Günseli Demirkol,
Yrd. Doç. Dr. Işıl Özsait Kocabaş, Yrd. Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı,
Arş. Gör. Dr. Hande Günözü, Uzman Dr. M. Nilüfer Kızık Kiraz, Dr. Kazim Abdullaev,
Uzman Gülseren Dikilitaş, Uzman Seda Tulgar, Okt. Lola Kadirova Kızıl, Okt. Ramazan Yılmaz

İletişim/Contact
İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Horhor Cd. Kavalalı Sk. No.5/4 Fatih, İstanbul/Türkiye,
artsanatjournal@gmail.com, http://turkiyat.istanbul.edu.tr/?p=6551
+90 212 440 00 00 / 26658, +90 212 440 20 72
Yayın Yeri/Publication Place
TÜBİTAK-ULAKBİM DergiPark Açık Dergi sistemleri
TÜBİTAK-ULAKBİM JournalPark Open Journal Systems
http://dergipark.ulakbim.gov.tr/iuarts
Yasal Sorumluluk/Legal Responsibility
Dergide yayımlanan yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.
Authors are responsible for content of articles that were published in Journal.
Kapaktaki Fotoğraf /Photo on the Cover
Jaroslav Čermák, Karadağlı Kızın Portresi, 1876, Milli Galeri, Prag
Jaroslav Čermák, Portrait of Montenegrin Girl, 1876, National Gallery, Prag.
Art-Sanat Yılda İki Defa Yayımlanan
Ulusal ve Uluslararası Akademik Hakemli E-Dergidir.
Art-Sanat is a National and International
Academic Refereed E-Journal that Published Twice a Year.
İndeksler/Indexes
Dergi, Arastirmax, ASOS Index ve International Medieval Bibliography (IMB) tarafından indekslenmektedir.
The Journal is indexed by the Arastirmax, the ASOS Index and the International Medieval Bibliography (IMB)

ÖNSÖZ/FOREWORD

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü yayını olan Art-Sanat Dergisi, ulusal ve uluslararası hakemli akademik bir dergi olup TÜBİTAK-ULAKBİM DergiPark Açık Dergi Sistemlerinde yayınlanan bir e-dergidir. Dergiye genel Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Restorasyon-Konservasyon alanlarıyla ilgili makalelere ve çeşitli yazılara yer verilmektedir.

Bu sayıda, Amerika, Avrupa, Anadolu ve Asya coğrafyalarıyla ilgili farklı kültürlere ait sanat eserlerinin incelendiği özgün makaleler ve yazılar yer almaktadır.

Bu önemli makale ve yazılarıyla dergiyi onurlandıran akademisyenler ile değerlendirmeleriyle dergiye katkıları olan yayın, hakem ve danışma kurullarındaki değerli akademisyenlere teşekkür ederim. Ayrıca derginin bu sayısının hazırlanmasında emeği geçen Arş.Gör.Dr. Hande Günözü'ne ve Arş.Gör. Nazlı Miraç Ümit'e teşekkür ederim.

Editör Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

MAKALELER/ARTICLES

ARKEOLOJİ/ARCHAEOLOGY

Kazim ABDULLAEV

1-49 Qala of Muqanna: Routes of Search 'Preliminary Report' (Mukanna'nın Kalesi: Araştırmanın Güzergahları 'Ön Rapor').

SANAT TARİHİ/ART HISTORY

İbrahim ÇEŞMELİ

51-79 Sogd Sanatında Bazı Zoomorfik Atribüler (Some Zoomorphic Attributes in the Art of Sogdian).

Çiğdem TEMPLE

81-100 Taş Eserler Eşliğinde Sille'nin Bizans Dönemi Mimarisine İlişkin Görüşler (Views Relating to Byzantine Architecture of Sille in Conjunction with Stone Works).

Kadriye Figen VARDAR

101-127 Yavuz Sultan Selim Camii Taş Süslemeleri (The Stone Ornaments of Yavuz Sultan Selim Mosque).

Nazlı Ümit MİRAÇ

129-145 Minyatürlerde Gösteri Sanatları: Nakkaş Osman'ın Tasvirleriyle Onaltıncı Yüzyıldan Örnekler (Performing Arts in Miniatures: Illustrations by the Renowned Miniaturist of the Sixteenth Century, Nakkaş Osman).

147-161 *Belgin Demirsar ARLI- Şennur KAYA*
Primitive Forms and Figures in Çanakkale Ceramics (Çanakkale Seramiklerinde Pirimitif Form ve Figürler).

Sahure ÇINAR

163-182 Erzurum Arkeoloji Müzesi Deposunda Bulunan Kaçar Dönemine Ait Bir Grup İbrik (Pitchers of Qajar Khanate; Examples From Erzurum Archaeological Museum).

Mutlu ERBAY

183-193 Kültür ve Toplum Üzerinden Sanat ve Bilim Arasındaki İlişki (The Relationship Between Art and Science Through Culture and Society).

Zofie UÇAR

195-228 Orta Avrupa Sanatında Oryantalizm ve Slavizm Yansımasına Bir Örnek: Jaroslav Čermák'ın Resimlerindeki İmgeler (One Example of Reflection of Orientalism and Slavism in Middle European Art: Images in Paintings of Jaroslav Čermák).

Suna C. Aydın ALTAY

229-249 Yıldız Albümlerinden Yıldız Porselenlerine İstanbul Manzaraları (Landscape of Istanbul: From Yıldız Albums to Yıldız Porcelain).

MİMARLIK TARİHİ/HISTORY OF ARCHITECTURE

Meltem GÜNDOĞDU

251-274 Mekan Dizimi Analiz Yöntemi ve Araştırma Konuları (Space Syntax and Researching Issues).

RESTORASYON-KONSERVASYON/RESTORATION-CONSERVATION

Hande Günözü

275-289 İmrahor İlyas Bey Cami 'Studios Manastır Kilisesi' Dış Cephe Sıva-Harç Analiz Sonuçları (Plaster Analyses on Exterior Walls of the İmrahor İlyas Bey Mosque 'Studios Monastery Church').

M. Nilüfer Kızık KİRAZ

291-306 İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü'nde Yapılan Bozulma Durum Tespiti (Determination of Manuscript Deterioration Observed on the Resources of Rare Books and Manuscript Library of Istanbul University).

TANITIMLAR/INTRODUCTIONS

Nesil ALTINOK
307-318 Latin Amerika Modern Sanatı Üzerine (On the Modern Art of Latin America).

Hatice ŞİMŞEK
319-328 Ressam Şevket Dağ'in Hayatı ve Sanatına Genel Bir Bakış (An Overview of the Life and Art of the Painter Şevket Dağ).

ÇEVİRİLER/TRANSLATIONS

329-335 *Nazlı Miraç ÜMİT*
Celal Esad Arseven, "Bugünkü Sahne", Hayat Mecmuası, C.I, S. 19, Ankara, 7 Nisan 1927, s. 369-371 (Osmanlıcadan Çeviri).

Nazlı Miraç ÜMİT
337-352 Celal Esad Arseven, "Türk Sanatında Tezyinat", Hayat Mecmuası, C. I, S. 20, Ankara, Nisan 1927, s. 389-394 (Osmanlıcadan Çeviri).

353 Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları (Publication Principles and Writing Rules).

QALA OF MUQANNA: ROUTES OF SEARCH (PRELIMINARY REPORT)

KAZİM ABDULLAEV
Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Taşınabilir Kültür Varlıklarını
Koruma ve Onarım Yüksekokulu
kabdullaev@yahoo.com

NABİ KHUSHVAKTOV
Dr., Director of Shakhrisabz Museum of
History of Material Culture of
name Amir Temur, Uzbekistan
hushnab@gmail.ru

ABSTRACT

Rebellion of Muqanna was one of the interesting pages in the history of Central Asia of 8th century. However, search of Qala of Mukanna fortress where he lived several years was not the subject of special study. The goal of this article is to compare the data of important written sources with archaeological situation and specifically recently discovered site located in the mountains north of Hissar ridge surrounding Shahrisyabz Oasis on the south side. Location and the special features of this fortress nearby Kesh-Shakhrisyabz largely correspond to the descriptions of medieval authors. Discovery of stone structures located near the fortress are likely to be houses, buildings of Arab commander al-Harashī. Further archaeological studies may confirm or refute the assumptions.

Key Words: *Muqanna, Qala, Kesh, Shakhrisyabz, Maverranaqr.*

MUKANNA'NIN KALESİ: ARAŞTIRMANIN GÜZERGAHLARI (ÖN RAPOR)

ÖZET

Mukanna isyanı, 8. yüzyıl Orta Asya tarihinde ilginç sayfalardan biriydi. Bununla beraber, bir kaç yıl yaşadığı kalenin araştırılması, özel çalışma alanı olmamıştır. Bu makalenin amacı, önemli yazılı kaynaklardaki bilgiyle arkeolojik durumu ve özellikle Şehrisebz Vahası'nın güneyini çevreleyen Hisar sıradağlarının kuzeyindeki dağlarda yakın zamanda keşfedilen yerleşim yerini karşılaştırmaktır. Kiş-Şehrisebz yakınında konumuyla ve özellikleriyle bu kale, Orta Çağ yazarlarının anlattıklarıyla bağlantılıdır.

Anahtar Kelimeler: *Mukanna, Kale, Kiş, Şehrisebz, Maveraünnehir.*

INTRODUCTION

One of the remarkable pages in the history of Central Asia of eighth century is associated with the rebellion of Muqanna and "people in white robes» (mubayyida - Arab., Safedzhamagan - Pers.). The way Central Asians confronted the arrival of Islam as a new religion in Central Asia was mostly hostile, and the whole 8th century was the series of anti-Khalifat movement against foreign invasion and conquest of independence. In most cases, this struggle was covert in different heretical religions and it was attended by "prophets ", «Messiah " and even "gods", which, however, served to some extent successful and consolidating power for the various segments of the population .

Rebellion led by al-Muqanna' a personality, which is described in Muslim sources in a very negative light, but who clearly has an outstanding personal qualities - began in the second half of the 8th century AD and soon engulfed almost the entire Maverranaqr. How in such a short time al-Muqanna' became possible to unite a huge number of people, attract Turks on their side? That is an intriguing question, but finding an answer to it is not the purpose of this article. Certain aspects of this historical event including personality of the leader himself remain disputable. This is largely due to the critical in sometimes judgmental attitude of authors who were defenders of orthodox religion and cover events from the viewpoint of a true Muslim.

LITERATURE

Written sources on Mukanna' attracted scientists working on historical geography of Mavarannahr (Transoxiana) and we have some localization issues of important geographical points. They are reflected in the works of such famous scientists as V. Tomaschek[1], J. Marqwart[2], V. Minorski. Localization issues of V.V. Bartold concern in majority of his works, but especially it would be noted such work as "Turkestan Down to the Mongol invasion" which has become a classic for researchers of Central Asia.[3]

Geographical and topographical surveys of historical regions by military surveyors and engineers give important information. They are virtually almost the first mapmaker of archaeological "ruins" and "mounds". Preserving sometimes even in a distorted form of names of villages, rivers, passes, etc., the old (ancient) maps play an important role for localizing of historical sites.[4]

The Muqanna's rebellion was a subject of research at the end of the 1930s in the work of Gh.Sadighi, who wrote about religious movements in Iran of first century Hijra analyzing Arabic and Persian sources.[5] Y.A. Jakubowski in his work gives a general

[1] Tomaschek W. Centralasiatische Studien. Sogdiana. Wien, Karl Gerold's Sohn, 1877. 120 pp.
[2] Marqwart J. Eransahr nach der Georaphie des ps. Moses Xorenacci mit historisch-kritischen Kommentar und historischen und topographischen Excursen. Berlin: Weidmann, 1901; Ibid. Wehrot und Arang; untersuchungen zur mythisen und geschichtlichen landeskunde von Ostiran. Leiden, E.J. Brill, 1938.
[3] Bartold V.V. Turkestan v epohu mongolskogo nashestviya //Sochineniya. Tom I. Izdatelstvo Vostochnaya Literatura, moskva, 1963, pp. 45-610; in English: Turkestan Down to the Mongol Invasion. London: Luzak & Co, 1928. Trans. T. Minorsky & C.E.
[4] In this respect it is necessariy to mention such names as B.N. Kastalsky, I.T. Poslavsky, N.A. Maev and others.
[5] Sadighi Gh.H. Les mouvements religieux iraniens au II-e et au III-e siècle de l'hegire. Paris, 1938.

historical evaluation of Muqanna's period and social roots of his rebellion.[6] His student T. Kadyrova has devoted to this topic a monographic study. Besides Narshakhi as the main source of previous researcher used the works of Bala'mi and Ibn al-Athir.[7] O.G. Bolshakov, who devoted a small but capacious content article on the chronology of Muqanna's rebellion, gives a thorough analysis of the sources, comparing various authors and correcting some mistakes of T. Kadyrova.[8]

In the field of numismatic study discovery of coins of Muqanna' minted in Sogdia and identified by B.D. Kochnev was the next step for research on Muqanna'.[9] The political situation of Maverannahr prior to the rebellion of Muqanna' and time of Abu Muslim was investigated in work of Yu. Karev.[10] The Overview of written and some archaeological sites are in a relatively recent article of F.Grenet.[11] P.Crone and M. Jafari Jazi who implemented a detailed analysis and translation of a source such as Tarikname.[12]

Among recent works on the history of movements in Central Asia and Iran during first centuries of Hijra it is important to emphasize a capital monographic study of P. Crone, encompassing characteristic teachings of all leaders - prophets of movement of the early medieval Iran, including the territory of Central Asia.[13]

SEARCHES OF MUQANNA'S QALA

Amongst archaeologists the interest for the fortress of Muqanna' was existed permanently and it was provoked in certain measure by the bright and extraordinary personality of Muqanna' himself and mysterious intrigue that accompanied the life and activities of this man who pushed almost the entire population of medieval Maverannahr to fight against the Khalifat. A fortress had relatively a complex structure - one castle inside of another - arousing a great interest. However, to find the fortress (Qala) was difficult for various reasons, first and foremost, the location in the highlands and its inaccessibility. Almost in all publications relating to archeology and history of Kesh, the authors certainly mention Muqanna' and fortress where he was hiding.

Localization of Muqanna's Qala till present time was not the subject of special study, although there were attempts to detect it. The fortress was located in a remote mountainous area, and all indications of the written sources are vague and uncertain. We

---

[6] Yakubovski Y.A. Vosstanie Mukanny – dvizhenie "lyudey v belyh odezhdah" Якубовский Ю.А. Восстание Муканны - движение «людей в белых одеждах» //Sovetskoe Vostokovedenie. Tom V, 1948г., pp. 35-54.
[7] Kadyrova T. Iz istorii krestyanskih vosstaniy v Maverranakhre i Khorasane v VIII – nachale IX v. Tashkent, 1965.
[8] Bolshakov O.G. Xronologiya vosstaniya Mukanny// Istoriya i kultura narodov Sredney Azii, 1976, pp. 90-98.
[9] Kochnev B. Les monnaies de Muqanna'//Studia Iranica 30/1 (2001), pp. 143-150.
[10] Karev Y. La politique d'Abu Muslim dans le Mawara'annahr: nouvelles donnees textuelles et archeologique// Der Islam 79, 2002, 1-49.
[11] Grenet F. Contribution a l'etude de la revolte de Muqanna (C. 775-780): traces materialles, trace heresiographiques//Islam: identite et alterite. Hommage a Guy Monnot, O.P. Turnhout, Brepols, 2013, pp. 247-261
[12] Crone P., M. Jafari Jazi, The Muqanna' narrative in the *Tariknama*// BSOAS 73/1 (2010, pp. 157177; 73/3, pp. 381-413.
[13] Crone P. The Nativist Prophets of Early Islamic Iran. Rural Revolt and Local Zoroastrinism. Cambridge University Press. New York, 2012.

know that this fortress was built in Kesh area (modern Shakhrisyabz). However, taking into consideration the location of Shakhrisyabz city, which surrounded by mountains on all sides problem is much more complicated . On the northern and eastern sides Shakhrisyabz-Kesh is surrounded by mountains of Zerafshan range, while the southern part of the ring is covered by western and northern spurs of Hissar Mountains.

It should be noted that in late June of 2010 an archaeological survey was carried out by one of the authors.[14] The territory in eastern direction from the modern Kitab city towards Matmon village and along the river Dzhindidarya to the village Denov Bolo was explored. Denov Bolo is located at 1869 m above sea level. The Village is bordering by the river Dzhindydarya. Bilingual population speaks Uzbek and Tajik. They are natives of Samarkand and according to their stories they have migrated to this region in the 15th century. Denov Bolo is located at the foot of an ancient high fortress (Fig. 8) overlooking the western end of the village (1938 m above sea level). The archaeological site has no name. On its destroyed part (trench made recently by villagers) cultural layers dating back to 7-8 centuries were fixed. Here on the surface of the site fragments of pottery, beads, referring to the same time were found. Besides the study of this particular monument Archaeological Survey was done. The area in east-southern direction between village Denov Bolo and foot of Mount Hazrat Sultan (village Shut) was investigated. And then return back along the River Dzhindidarya towards large village Jawuz.

Another route of survey was the direction from the village Normon (another name Obi Gardon), located in the northwestern part of the village Jawuz. The village is situated at an altitude of 1124 m above sea level. On the western extremity of the village there is Obi Gardon an archaeological city-site, destroyed by modern road. On the surface fragments of pottery were collected and in majority they represent glazed wares dating to the late medieval time 18-19 centuries.

Surface of the site is occupied by modern houses. The size of the archaeological site is considerable and elongated side stretches over 200 m. The traces of early habitation were not fixed, although it is possible that the settlement relates to an earlier period. However, for this purpose it is necessary to curry out archeological excavations.

From this site further path lay in southwestern direction through a mountain pass Alibobo to the village Siob. The road was not rugged and promotion was only possible on foot or on horseback or donkey. The road was constantly on the rise. Highest point was Alibobo, Siob village located along the eponymous river Siobsoy and has about 30 households. Unlike the villages Denov Bolo and Jawuz, there is virtually no land suitable for agriculture. The River flows in mountain gorge. The population is mainly engaged in animal husbandry. An archaeological site was found in vicinity of Siob village.

Next, the path ran in a western direction towards the village Gouhona and the Rudaki and further Kitab. Here about 4-5 km south from the village Siob there was a place called Archamazar (Tombe of Juniper). The name comes from a large juniper tree. Nearby

[14] K. Abdullaev. Archaeological Survey in Kitab area of Kashkadarya Region in 2010. In Press.

traces of an ancient road were found. According to the regional ethnographer Akhat Berdyev, in the area there is a necropolis and there was a major battle between the Arabs and the army of Muqanna' (?). The terrain in this area which is of several acres is relatively flat.

From this place it offers views of the mountainside, which locals call Moh-i Kish, i.e. Moon of Kesh (Fig. 9). Even from this point you can see the village, located at the foot of the mountains. It seems quite clear that from the top of the mountain the whole valley of Kitab can be seen.

After completion of the route it could be possible to make some assumptions. Obi Gardon from the archeological point of view can be considered as the largest site of the area. Despite the large size of the settlement, it is located on a flat plain available and scarcely pretend for the mountain fortress of Muqanna'. Relatively large fortress nearby Denov Bolo, possesses cultural layers in its structure. They can be associated chronologically to the activities of Mukanna'. However, if we consider the fact that many thousands of troops could be managed in interior of the Qala, in this case it is difficult to identify Qala Mukanna with fortress of Denov Bolo.

Evidently that population of those villages was also involved in the unfolding events in the region. However, we could not find any archaeological site more or less similar, which could be convincingly associated to Qala of Mukanna'. It was clear that we had had to search Qala in another direction.

The spurs of Zerafshan range - a mountain area located to north of Kitab remained completely unexplored, i.e. territory close to the modern pass to Samarkand (Takhta Karacha). In this part Kitab city is bordered by the mountain on the north side, and from there we have the same panorama of all Kesh. Another part of the mountains, i.e. the northern and western spurs of Hissar Range adjacent to the Kesh on south side (Kamashi and Yakkabak districts) remain also weakly studied. To clarify the location of Muqanna's Qala it was necessary to conduct archaeological exploration in this part of the region.

Considering how quickly influence spread in Bukhara, Samarkand, Sangardak directions, it can be assumed that the fortress was of great strategic importance and was located on the site of the crossing roads in different directions. By this we must add that the relationship with the army, part of which was supposed to be around for the protection and mobility of the army depended on the location of the fort, is a kind of headquarters, from where the orders of leader were given.

WHEN THE QALA OF MUQANNA' WAS BUILT

There is no accurate information on the exact date of the construction of the fortress. There is every reason to assume that it fits into the general chronological framework of leader's movement and activities of his missionaries and the subsequent rebellion. Chronology of Muqanna's rebellion is a controversial aspect of the sources and discussion in the scientific literature. Here we will not deal with this issue in detail, and present the basic data structures affecting the history of the fortress.

Time *post quem* can serve as a departure of Muqanna' from the village near Marw, where he was hiding after the order of the governor of Khurāsān Humayd b. Qahtaba to arrest him.[15] This event was preceded by a campaign Arab Abdallah ibn 'Amr, who gave his daughter for Muqanna'. He crossed the Oxus and came to Nahshab and Kesh, promoting Muqanna's teaching and converting people to the new faith. Narshakhī reports that numerous people of Kesh and its suburbs were going astray. [16] Most likely, the arrival of Muqanna' in Kesh could be related with beginning of construction. The population of this part of Maverranaqr was loyal and reliable supporters of the movement. Construction of fortress itself corresponds to the following sequence of events - the arrival Mukanna in Kesh, turned to the moment a reliable stronghold of his teachings. Chronologically, this step can be attributed to the preparatory phase before the rebellion, i.e. while escape of Muqanna' from Marw to Maverranaqr after 768. Theoretically, the same 768 could be the year of construction of the fortress. Further, omitting a number of events that have occurred in Maverranaqr [17] we shall focus on the most important of them. Early of 80th's are marked by conquest of the valley of Kashkadarya by Sa'īd al- Harashī and Musayyab.

Although there took place a siege of the Muqanna's Qala, it was stopped or delayed due to the onset of winter. In all probability, the construction of houses on the orders of al-Harashī belongs to the same time (possibly autumn 782). Command of the army passed completely into the hands of al-Harashī, while Musyyaba leaves for Marw.It should be

[15] This order was preceded Muqanna's arrest for participation in rebellion of Abd al- Jabbar , which, according to O.G. Bolshakov , could take place in the events of 758-759 years (Bolshakov , p. 95). However Narshakhī does not connect this arrest with the rebellion, noting that " he began to claim the prophecy and for awhile it did, and Abu Ja'far Davaniki sent to him, and he brought him from Marw to Baghdad, where he was imprisoned for several years in prison» (Discription topographique et historique de Boukhara par H. Zotenberg, vol. IV, Paris, 1874, p. 64). After the liberation Muqanna' returns to Marw and in his new sermon declares himself as an incarnation of a deity, which represents a real threat to the requirements of Islam. Narshakhī dates this event in broad chronological framework - reign Humayd b. Qahtaba (with 150/20.VIII-17.IX Sha'ban 768 years - Hamzae Ispahanensis annalium libri X, ed. IME Gotwald, t. I, textus arabicus, Petropoli - Lipsiae, 1884, p. 221; Bolshakov , p. 95 . Humayd died in early May 159/ late Sha'ban 776. Consequently, escape of Muqanna' from Marw to Maverranaqr falls between these time frames.

[16] Richard N. Frye. History of Bukhara. Translated from Persian Abridgment of the Arabic Original by Narshakhi. Th Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts, 1954, p. 67.

[17] According to the chronology proposed by T. Kadirova (T. Kadyrova, *Iz istorii krestyanskih vosstaniy v Maverannahre i Khorasane v VIII – nachle IX v*. Tashkent, 1965, p. 119) to the 775 one can relate such important events as the displacement of al- Mansur and Humayd appointment in his place Abu Aoun Abd al-Malik. However, this suggestion has been revised in the article of O.G. Bolshakov (O.G. Bolshakov "Khronologiya vosstaniya Mukany" In: *Istoriya i kultura narodov Sredney Azii*. Moscow, Vostochnaya literature, 1976, pp. 90-91), who notes that Humayd b. Qahtaba was not removed by al-Mansur, but died as governor in Sha'ban 159/25.V-22.VI. 776 and left his son as his successor. According to Kadirova, by the same date (775) refers deployment of military action around Samarkand (Abu Aoun sending reinforcements led by Ukba to help the newly appointed governor of Samarkand Jibra'il b. Yahyā) and Termez - and capturing by rebels Chaganian and Nakhshab. Bolshakov believes that Abu Aoun could not be governor in 775, as he was already appointed by al-Mahdi, a double reference to arrival Mu'aadh with army in Mawarannahr in 776 and 777-778, respectively, according to Bolshakov, is also erroneous (Bolshakov, p. 91). To the 776 (April) can be referred the battle against "people in white robes" nearby Narshakh. The date of beginning of revolt in Sughd remains unknown, although to the spring of 776, according to Bolshakov, Navaket, Subakh, Sangardak and some castles in Kesh area were captured. It is interesting to note that Sangardak is placed amongst the villages of Kesh. We shall concern that localization below. In 777-778 Samarkand was captured by rebels and to the same time belongs the arrival to Marw od Mu'aadh b. Muslim. Next to the 780 there was battle near Samarkand. Said al-Harashī after two years of siege captures Samarkand.

noted, that the exact date of death of Mukanna' could serve as point for correlation of other dates. However, that date is also disputable. For example, At-Tabari in his extremely brief chronicle relates to the beginning of the revolt, the 161/777-78 "Among what happened this year was the rebellion of al- Hakim Muqanna in Khorasan, he talked about the transmigration, attributing it to himself. He misled many people, reinforced and moved to Marw. To fight against him al-Mahdi sent several generals, among them Mu'aadh b. Muslim, who was that time governor of Khorasan, and with him Ukba b. Muslim, Jibra'il b. Yahya and Lays, Mawla al-Mahdi. Then al-Mahdi instructed Sa'yd al-Harashī, giving him these warlords. And al- Mukanna began to collect products to lay siege to the castle nearby Kesh. "[18]

The death of Muqanna' Tabari relates to 163/779-80: among what happened this year - the death of al-Muqanna'. It was like this; Sa'id al-Harashī besieged him near Kesh and it was hard for him in the siege. When he felt approach of his death he drank the poison and poisoned his wives. They all died. Muslims entered his castle, cut off his head and sent it al-Mahdi, who was that time in Aleppo.[19] It seems, that chronological frameworks proposed by at-Tabari do not embrace entire duration. Specifically the History of at-Tabari does not include earlier preparatory period of Muqanna's rebellion. Time of the final surrender of the fortress and Muqanna's death, as we see, is defined in different ways in written sources. Sources are usually given 163/779 year, while Salami puts this date in 166/782; others offer 167/783 a year or even 169/785.[20]

There is another possibility to definite the dating of Muqanna's fortress. In this respect a fragment from History of Bukhara of Narshakhī is important. . In particular, on Muqanna' he says: "He was in the castle with his wives. He was wont to eat and drink every day with these women. So he spent 14 years."[21] Lykoshin translates this passage as follows: "So he withstood the siege 14 years until Emir of Herat is not pressed him and while his army was not dispersed."[22]

But it is hardly possible to believe in reality of a 14- year siege. Narshakhī writes himself that Arab warlord Said al-Harashī was at the gate of fortress blocking it. And he was standing there summer and winter. It can means that the siege of the fortress itself lasted less than a year - until the next spring. Interestingly, the figure "14" is mentioned by Al Biruni (Biruni, 211):[23] "He broke the armies of al- Mahdi and ruled for fourteen years, until it was besieged and killed in one hundred sixty ninth year of the Hijra."[24] More likely

[18] Annales quos scripsit Abu Djafar Mohammed ibn Djarir at Tabari, ed. M.J. De Goeje, Lugduni Batavorum, ser. III, 1892. p. 486
[19] Ibid., p. 494.
[20] Crone, p. 113.
[21] *"He stayed in the castle with his women. He had the custom of eating and drinking wine every day with those women. So he passed fourteen years in this manner".* Richard N. Frye. History of Bukhara, 1954, p. 74.
[22] Muhammad Narshakhi. Istoriya Bukhary. Translated from Persian by N. Lykoshin, p. 94.
[23] Biruni. Pamyatniki minuvshih pokoleniy. Translated into Russian by M.A. Salye. Selected works. Izdatelstvo Akademii Uzbekskoy SSR. Tashkent, 1957, p. 217.
[24] This is the latest date in the version of Muqanna's death from written sources. If we subtract from the date of death of 485/486 Hijra 14 years of ruling, the beginning (not the ruling) and especially the construction of the fortress is no longer fit into our proposed scheme.

it seems to us that the period of 14 years means the total Muqanna's stay in the fortress from the beginning to the last days. If to reason in a logical sequence, the date of the fortress should be referred to the time after 768, i.e. after the order of Qahtaba for the arrest of Muqanna' and escape of latter in Mawarannahr. If we take into account the foregoing number of staying in fortress, the date of its construction we get depending on the above mention of versions of time of Muqanna's death.

It seems that the most likely date of death in 167/783 year, and the year of construction of the fortress, respectively – 769, if we consider the fact that some time Muqanna' hiding near Marw.[25] "Humayd son of Qahtaba who was the Emir of Khorasan, ordered to seize Mukanna, but he ran away from his village and hid until yet learned that a lot of people passed in his faith, and that these people began to manifest a new faith."[26] This is to some extent inspired leader of the movement to move closer to his followers. Despite the protection of the coast Jayxun (Amu Darya) 100 riders, especially exiled by Qahtaba, Muqanna' with its 36 people manage to cross the river and reach the Kesh area.

Theoretically, the time of construction of the fortress could be 768 (after a month of Shaban-August) when Qahtaba was joining in his duties and when the primary task for him was to capture the leader of the banned movement. However, it is too short time to construct a fortress because in October in this highlands is very cold and rainfalls and snowfalls start.

WHERE A FORTRESS WAS BUILT

In the sources there is no any accurate information near what village or city fortress was built, but almost all authors agree that the fortress was built in the vicinity of Kesh. One of the first settlements, which acceded to Muqanna' and took his teaching was village Subakh, there was a leader Amr Subakhī (they revolted and killed their Amir, a pious man of Arab origin). Village Subakh, according to Samani, is in the neighborhood of Huzar (modern Guzar), in distance of 6 farsakh from Nesef (Karshi).[27]

V.V. Barthold, citing Istahri (Istahri 337) places Subakh on the main road from Nesef in Balkh, at 1 passage from the first, and by Ibn Haukal (Ibn Haukal 403) - a distance of 2 farsakh from Kesh. However, according to the scholar, "the second definition (contrary to de Gue - KA) is undoubtedly wrong, and instead of" 2 farsah "should be read" 2 passages " like Istahri (Istahri 343).[28] Thus, Subakh is localized in Huzar vicinity. [29]

[25] However, as P. Crone suggests, this is simply a scribal mistake for 167. The more preferable date of Muqanna's death according to P. Crone is 166 of Hijra (P.Crone, p. 113).
[26] Muhammad Narshahi. Istoriya Bykhary. Translated be Lykoshin, p. 87.
[27] About it see note no 1 on the page 86 in: Muhammad Narshahi. Istoriya Bykhary. Translated be Lykoshin, 1897.
[28] V.V. Bartold. Turkestan v epohu mongolskogo nashestviya. Sochineniya. Tom 1, p. 189.
[29]This village was localized in 1960-ies during the works of archaeological expedition led by M.E. Masson with ruins called Ulyuktepa ("Dead Tepa"), located in 8 km to north-west from the modern town Gusar. See Masson M.E. *Stolichnye goroda v oblasti nizoviyev Kashkadary s drevneyshih vremen*. Tashkent, "Fan", 1973. p.33; See also: Rtveladze E., Sagdullaev A. *Pamyatniki minuvshih vekov*. Tashkent, "Uzbekistan", 1986, p .57.

It is interesting to note that on the old maps of the 19th century, and on the maps of the Soviet period and modern one, up to day, there is a village called Saubak, preserved, in all probability, its original name (Fig. 2) in some modified form.[30]
To select a place of considerable importance was the geographical location, with independent software drinking water and food, designed for ease of maneuvering and rapid postal communication with the fortress representing at the same time a Staff. . Narshakhī says that "in the mountains of Sam was a very strong fortress and channel with running water, trees and fields."

The name "Sam" varies from medieval authors, and Gardizi spells it as Siyam. It is interesting that Ibn Haukal amongst provinces (Rustaq) of Kesh mentions name Siyam (or Sinam).[31] About toponym Keshk-rud which is associated with the name of the current river, V.V. Barthold notes that this name bore (according Haukal) district (Rustak), where were sources of the river. As-rud is another branch of the river, flows from the mountains of Siam or Sinam; near his bed were South Gate of Kesh; the same name is used for mountains, from which the river Karatag Darya flows. The name is extended to the entire northern part of Hissar ridge. In Siyam Mountains, according to Barthold, there was a fortress where a prophet Muqanna' with his followers in the 70s of VIII century were locked ' for several years and successfully repelled the attack of Arabs.[32]

In his very brief description Narshakhī notes that "there were a stream, trees and cultivated fields."[33] The following fragment contains very important information for us. "There was another fortress, stronger than that one, which he ordered to rebuild.[34] There he collected a lot of wealth and innumerable things and placed guards."[35] However, if the second fortress located in the same mountains, is not specified. Theoretically, if the name itself means highlands-district Siyam, in our opinion, the second fortress was localized on the same area only on other hill. Describing the second fortress, which was settled by Muqanna' with his entourage, Narshakhī a mentions again that "inside the fort there were a source of water, trees and planted fields. His (Muqanna') close people and generals with a powerful army were seated in the fortress. But inside this fortress there was another fortress (evidently a citadel) on the top of the mountain. No one could enter into the citadel. Muqanna' and those women were in the fortress (citadel).

---

[30] The etymology of this geographic point is not specifically studied. To some extent, this is consonant with the Pahlavi name Sawah, avest. Savahi. In the Pahlavi texts - the name of the eastern Kishvar (in Avestan texts – Western one), among other seven Kishwars. See: O.M. Chunakova. Pehleviyskiy slovar zoroastriyskih terminov, mificheskih personazhey i mifologicheskih terminov. Moscow, "Eastern Literature", 2004, p. 135, 195. However, analysis of these Kishvari and their localization represents a significant difficulty on this, see: Henning W.B. Sogdica. 1977, Selected Papers II. The hypothesis of a possible link Subah and Sawah still remains a hypothesis, which requires a more detailed analysis of experts and additional arguments.
[31] Bartold. Turkestan v epohu mongolskogo nashestviya. Sochineniya. Tom 1, p. 189.
Provinces of Kesh-rud and Siyam Bartold places in upper stream of Kashkadarya River. Ibidem, p. 189.
[32] Barthold, Turkestan, p. 188.
[33] Richard N. Frye. History of Bukhara, 1954, p. 74.
[34] In translation of Richard Fry the action denoted by the word rebuilt (reconstructed) (Richard N. Frye, ibid, p. 74), whereas in translation of Lykoshin (Narshakhi, History of Bukhara, p. 87), the same word is translated as "corrected".
[35] Richard N. Frye. History of Bukhara, 1954, p. 67.

Narshakhī writes that Arab warlord al-Sa'yd al-Harashī approached to the gates of fortress with a big army thus blocking it. In the inner fortress (citadel) were women - the wives of Muqanna' (daughters of dihkans of Sogd, Kesh, Nakhshab) and close slave - elsewhere he calls his name – Hadjib. "With regard to the necessary food, then once daily to open the gates of the fortress, while outside the fortress was one trusted person who was preparing everything they need. Slave called this man brought to the fortress products and again locked gates of the fortress until the next day."[36] At-Tabari's information that "al-Mukanna began to collect the food for the siege of his castle near Kesh" suggests too that the fortress could not contain sufficient alimentation for the inhabitants.

Choosing the most convenient place for a fortress, Muqanna' was guided by quite reasonable reasons, the main among which were the security and strategic location of the place about what we mentioned above. However, were only these moments of fortification strategy sufficient to the choice of fortress on the hill? And why the fortress had to stand on the mountain, and its castle on a hilltop? After all, with the same success could build a fortress and on the plain, and to strengthen it and make it impregnable, although in this respect the natural inaccessibility of some rocks is more advantageous.[37] As we have noted, the siege of the fortress was relatively short-lived and that a long period of 14 years does not mean the length of the siege, and likely indicates a general term of Muqanna' on the mountaintop.

We do not know whether Muqanna' possessed of knowledge of mythology and religion of ancient peoples, even though his ruthless opponent such as Narshakhī, was forced to recognize him as a man fairly educated and versed in the sciences, although these sciences are specific, "he indulged in the study of science and collected information of all kinds. He studied trickery, the science of how to cheat and talismans, good studying magic tricks; he began to impersonate as a prophet."[38] This kind of action and cognition suggest a decent introduction to psychology, the ability to manipulate the mind, powers of persuasion. So, choosing a residence Muqanna' had to take into account the psychological aspect.

In submissions and mythology of many peoples mountains are perceived as sacred element of nature. The highest peaks symbolize the connection of earth and heaven, being like a ladder to the heaven spheres. Very often the tops of the mountains are considered the abode of the gods. In Hindu mythology it is Mount Meru, in Avestan mythology it is Haukarya a legendary mountain from which rush down the sacred waters and sent to sea Vorukasha. In the view of the ancient Greeks Olympus was the abode of the supreme gods of the Greek pantheon. We could cite a lot of other examples of cults of the mountains

[36] Muhhamad Narshahi, History of Bukhara. Translated by Lykoshin, p. 93.
[37] Tradition to build castles on impregnable rocks dating back to the ancient period and is typical of many mountain regions of East and West. In Central Asia, such a tradition recorded in written sources from the time of Alexander the Great's campaigns (Sogdian Rock, Rock Horien, Rock Arimaz etc.)
[38] Muhhamad Narshahi, History of Bukhara. Translated by Lykoshin, p. 85.

among the various peoples considering high inaccessible places as inhabited by higher creations.

In this respect it is notable the statement of Sumbad who was a leader of previous rebellion that engulfed Khorasan after the assassination of Abu Muslim by Abbasids.[39] According to Nizam al-Mulk,[40] Sumbad taught that Abu Muslim lives with Mahdi and Mazdak in the distant and the High Castle (Nizam al-Mulk, Siaset Name 182).[41]

We can assume that at the beginning of vigorous activity of Muqanna' the cult of Abu Muslim was popular and the legends formed about him were widely known already among the people of Khorasan. Perhaps it is to a certain extent could affect the formation of the program of Muqanna' in general and in particular in choosing of a place for the construction of fortress and its fortification. Preference of highlands and mountain peaks was not accidental, and is fully consistent with its religious outreach program. It is likely that the residence on the top of a mountain was, according to the Muqanna', perceived by the population as the abode of God. It is possible that other part of the same program, the "deification" was the idea with a veil, which he always wearied newly-born "god."[42]

Hidden under the veil "face of God", this was not given to see the sight of men, creating a halo around the personality of the leader and the sanctity of the sacrament.[43] An interesting thought is expressed by Biruni (211) when said that "al Muqanna' claimed the divine dignity and [said] that he became incarnate for the reason that no one can see [deity] before the Incarnation."[44]

This fact forces us to turn again to the episode of Muqanna's death. By Narshakhi after "Muqanna' commander, who was in the outer fortress, opened the gate and walked out of the fortress with the expression of humility and accepted Islam , the Muslims captured the fortress, Muqanna' realized that he would not be able to stay in the inner

[39] More details about this movement and personality of Sumbad see: Crone P. the Nativist Prophets of Early Islam, p. 32-45.

[40] Here we give this passage of Nizam al Mulk (182) by: Siaset Name. Translation of B.N. Zakhoder . Moscow, USSR Academy of Sciences Publishing House, 1949, p . 206. "When Abu Jafar al- Mansur in the one hundred and thirtieth of the Hijra of the Prophet - peace be upon him ! - Killed in Baghdad, Abu Muslim, cheaf of sermon the Rais in Nishapur was Sumbad named gyabr who served long for Abu Muslim, and exalted by him. He arose after the murder of Abu Muslim, came from Nishapur in Rhea called gyabrs of Tabaristan . He knew that the population Kuhistan mostly rafizits, mushabbihits, mazdakits and determined to start openly propaganda. First he killed Heyfi Obeid, who was on behalf of Mansur amyl of Rhea, and seized the treasury, laid there by Abu Muslim for storage. He began to demand revenge for the blood of Abu Muslim, declaring that Abu Muslim was a messenger of God. He told to the people of Iraq and Khurasan : " Abu Muslim said the greatest name of the Almighty, and turned into a white dove flew away, and now is in some kind of citadel , which was built from copper , he sits with the Mahdi and Mazdak , all three of them will come. Abu Muslim will be leader, Mazdak his vizier. "

[41] It is very interesting in cited fragment (see previous note) the idea indicating that Abu Muslim turned into a dove. In such a legend guessed idea of reincarnation (transmigration) to another entity, which was typical not only for the teaching of Muqanna' but also for other sects of this period.

[42] Gardizi (XXXV.45) says that "he had made for himself a golden veil and covered his face with that one, so it was very ugly. Narshakhi writes that "green veil was always on his face."

[43] Almost all Muslim authors explain veiling Muqanna' by terrible flaws - baldness, one-eyed, etc.

[44] Biruni. Pamyatniki minuvshih pokoleniy (Vestiges of the Past)//Izbrannye proizvedeniya T.1. Translated by Salie. Tashkent, 1967, p. 217.

fortress."[45] Next, referring to the story of one of the wives of Muqanna', who later became the grandmother of one of dihkans of Kesh Abu Ali_Muhammad son of Harun, Narshakhi tells how Muqanna', as usual, making a meal with his wives, added poison in the wine, all the women drank wine and fell dead. Survived only one on whose behalf the story goes, she poured wine in neckband and pretended to be dead. "Muqanna' stood up, looked, found all the women dead and went to his slave. He hit his sword and cut off his head. ... Muqanna' approached the stove, took off his clothes and jumped into the fire. When he plunged in the oven it was emitting smoke. I walked over to the stove and did not notice any signs of Muqanna' and not a single person was not living in a fortress. The reason for his self-immolation was what he always said: "When my servants indignant, I will ascend into heaven, and bring out the angels with me, to punish people. Therefore, he set himself to the people thought that Muqanna' ascended to heaven, to bring out the angels and give them help with the sky and thus to his faith remained in the world."[46] It seems that Muqanna' wanted to stay incognito even after his death.

We have already cited the fact that almost all sources paint the face of the leader ugly or frightful. Veil that hides the face gave the space of imagination and provoked such a negative portrait feature, although it seems that the soldiers of the Khalif did not manage to see the faces of the "prophet." Biruni (211) gives an interesting and quite plausible version of Muqanna's death. "Surrounded on all sides, he burned himself for his body to be disappeared and his followers would have believed him. And he burned, but what he wished failed: [his body] has not disappeared and was found in the oven. He was beheaded and sent to al- Mahdi, the Commander of the Faithful, which was that time in Aleppo."[47]

A somewhat different version of the death of Muqanna' can be found in the book of Abu Sa'id Gardizi "Zayn al-Akhbar", however, leader of rebellion tends to remain unrecognized. According Gardizi (XXXVIII) «When Muqanna' despaired of his situation, he gathered all his wives, prepared poison and promised to all of them heaven when they drink that poison. All at once died. Muqanna' also drank poison and died. He ordered one of his companions cut off his head. Muqanna' bequeathed his body to burn in the fire, so he was not found. Some of those misguided followed his teaching and said, that [47] he gone to heaven."[48]

Among followers of Muqanna' there existed always an uncontrollable desire to contemplate the newly appeared "god". According Narshakhī about "50 000 from the troops of Muqanna' and inhabitants of Mawerannaqr, of Turks and others, gathered to the gate of the Muqanna's Qala and with prostrations requested that he honored his beholding them, but received no reply"[49]

[45] Muhammad Narshakhi, History of Bukhara. Translation from Persian by Lykoshin, p. 95.
[46] Muhammad Narshakhi, History of Bukhara. Translation from Persian by Lykoshin, p. 95.
[47] Biruni. Pamyatniki minuvshih pokoleniy, p. 217.
[48] Abu Sa'id Gardizi. Ukrashenie izvestij. Zain al-Ahbar. Translated in Russian by A.K. Arends. Tashkent, 1991, p. 230.
[49] Muhammad Narshakhi, History of Bukhara. Translation from Persian by Lykoshin, p. 93.

Solicitation of adherents to see the face of their God, even at the cost of life, forced to call Muqanna' the day when they all could come. Narshakhī tells a witty device, applied leader of the movement, which had been commissioned as a miracle, which was so desirable for people loyal to him. "He ordered those women (women of Muqanna' - KA) to each of them took over the mirror and went to the top of the fortress, and that they kept the mirror one against the other. When the rays of the sun fell on the ground and all the women took up their mirrors and kept them exactly, one against the other, the people have already gathered, and when the sun lit mirrors, then by reflection, the whole neighborhood was flooded with light. Then Muqanna' said to the servant, "Tell my servants that God will show them his face - let them look. They looked and saw that the whole world as it is suffused with light, and they were frightened, and all at once fell down, exclaiming: O Lord ! This force and this greatness that we have seen enough; see if more than that, it will break our hearts (fear). "And so they lay prostrate until Muqanna' ordered that the servant, "Tell my followers that they raised their heads from the bow, because God is pleased with them and forgive their sins."[50]

It is noteworthy in this episode the posture of women who had to stand in front each other holding mirrors. Day was appointed by Muqanna', but nothing was said about the time of day. However, the expression "when the rays hit the ground," clearly indicates that it was morning. Moreover, when the first rays of the sun touched the top of the hill where the castle of leader stood, its foot had not yet lit and was in the shadow of the mountains. We will return to this important circumstance in the description of the archaeological site, here we should like to point out that the action counted on effect of brightness, like a blinding flash of light, was possible only under certain conditions. Sun rising from the east casts first rays of lights on the fortress located on the top of hill. Respectively adjacent area on the west side of the hill is still in the pre-dawn twilight.

And to reinforce this twilight, it was necessary a double reflection of sunlight. Catching a ray of the rising sun reflected in the opposite mirror, i.e. in an easterly direction, and the second mirror reflected its rays in a westerly direction i.e. the crowd gathered at the west side of the base of the hill on which the castle stood.

This episode, if it has under some real basis, gives us an orientation of gate of the fortress, which had to be located on the west side with a possible deviation to the north or south. The army and the rest of the population, respectively awaited appearance of Muqanna' at the adjacent gate space, i.e. in the west area.

OTHER FEATURES OF THE FORTRESS FROM WRITTEN SOURCES

Gardizi in his work (Gardizi 126) notes that Muqanna' chose for himself Siyam fortress located in the county [city] of Kesh and that the fortress was surrounded by a fence. In all likelihood, under the "fence" should be understood wall as another guard in case of siege could hardly have a protective function. In another passage, when people of Muqanna' after clashes with the forces of al- Harashi suffered considerable damage, and

[50] Muhammad Narshakhi, History of Bukhara. Translation from Persian by Lykoshin, p. 94.

the rest moved to the Kesh direction to Muqanna' Gardizi notes that Muqanna' lodged in his fortress Siyam, surrounded it by a moat and came into the fight with the Muslims.

When things went bad people of Muqanna' precipitated sued al-Harashī for peace. Harashī agreed. Thirty thousand people came and went from the moat and Muqanna' left with two thousand people male and female slaves, his followers. Above all, in this passage we are interested in the mention of the moat. Practically, that element of defense in the highlands is hardly possible because of rocky ground. And it is difficult to imagine that the builders of the fortress could dig a moat in the rocky terrain which is typical for this mountain area. They could call moat a deepening of the natural character. However, the moat is mentioned in other author, namely, Ibn al-Athir, who says that during the siege the "Muslims, led by Raja crossed the moat of the citadel."[51]

Another fragment of Gardizi (101) can be set when "troops stormed into that fortress, there was not any people. Everything found in it, to take with them."

ARCHAEOLOGICAL STUDY OF KASHKADARYA AND QALA OF MUQANNA'

Regular archaeological exploration of the ancient sites of Central Asia, and in particular in Kashkadarya began in the first half of the 20th century. During those researches of Kashkadarya region some towns and villages associated with Muqanna's time were located.

One of the earlier researches of ancient routes along upstream of Kashkadarya was Sergey Kuzmich Kabanov. In 50s of 19 century he explored Yakkabag and Tashkurgan districts adjacent Shakhrisyabz oasis on its south side. Kabanov wrote that Hissar ridge was known in medieval sources under the name of Siyam or Sinam. Further he notes that "these mountains are mentioned in connection with a large popular movement in VIII century – Muqanna's rebellion or "people in white robes," directed against the Arab invaders. One of the episodes of this revolt was longstanding defense of Muqanna' Sinam in the mountains, and sources indicate that in these mountains there were inside and outside fortresses of Muqanna'. What is the inner fortress and whether it is in the mountain valleys, inspected by us, or in neighboring area - this cannot be said till to complete survey of all mountain river valleys, carrying their water from the south to the Kashka-Darya. The external fortress as now already clear, could be one of these valleys, as each of them could be an impregnable stronghold, with water and crops, which could be protected for many years, it was a natural fortress."[52]

Thanks to the systematic work of archaeologists it was possible the identification of historical monuments mentioned in sources with specific archaeological monuments. Here we should mention the archaeological exploration and stationary excavations of the Department of Archaeology of Tashkent University and Kashkadarya Archaeological and Topographic Expedition led by M.E. Masson, individual units, engaged in excavation of

[51] Bolshakov, Khronologiya vosstaniya, p. 94.
[52] Kabanov S.K. Arheologicheskie razvedki v verhney chasti doliny Kashka-Dary//Trudy Instituta istorii i arheologii. Vypusk 7. Materialy po arheologii Uzbekistana. Tshkent, Izdatelstvo Akademii nauk Uzbekskoy SSR. 1955, p. 104.

selected archaeological sites and worked on inventory of those sites. These works are of S.B. Lunina, N. Krasheninnikova, Dresvyanskaya, Z.I. Usmanova and others. Contribution to the study of ancient culture of Karshi oasis (Nahshab) was made by a group of researchers of the Institute of Archaeology, led by R.H. Suleymanov.[53]

During exploration of a mountainous area in Kesh region ruins of a fortress have been found. It was located in vicinity of Maydanak more than 2000 m above sea level. According to the superficial finds it was dated to VII-IX cc. A.D. [54] ancient Kesh and Nakhshab there was fixed the ruins of the fortress in Maidanak areas (more than 2000 m above sea level). The main period of habitation of this site falls on VII-IX centuries. The peculiarities of this site including layout and location in explorers' opinion, were similar to these mountain fortresses where Muqanna' could hide. However, they stipulate that more accurate conclusions will be possible only after thorough archaeological excavations.[55]

In spring 1975 archaeologists of the Tashkent State University investigated over 60 different archaeological sites - castles, fortresses and settlements – located downstream Kyzyldarya from Yakkabag to Tatar villages for over 30 km.[56] How populous was oasis Kesh in the early Middle Ages (5-8 cc.) show the results of exploratory work. For example, in Chirakchi district 38 archaeological sites were fixed, in Kamashi district - 29 sites and in Yakkabag area during examining more than 200 sites in 120 of them were collected ceramics of early medieval period.[57] These figures give some possibility to imagine the overall extent of anti-Khalifat movement and the quantity of people involved in the tumultuous events of the Mukanna's time.

One of the few archaeologically investigated sites associated with the events of the rebellion of Muqanna' and "people in white robes" is a city-site of Narshahtepa (Fig. 5). It is located in 2 km south- west from the regional center Vabkent (Bukhara region), partly were surveyed in 1944 by V.A. Shishkin and V.A. Nilsen.[58] In 1979 Bukhara Archeological group of the Institute of Archaeology of the Academy UzSSR during archaeological researches in Vabkent district (Bukhara region) made a trench in southern part of the citadel. The resulting material allows dating earlier layers of Narshahtepa (the first stage of habitation) by V-VIII centuries AD. The second phase is dated to IX-XII centuries.[59] It should be noticed that charred layers of dark red color attributable to the early stage, probably reflecting the military events of VIII century in connection with the siege of the troops of the Emir of Bukhara Husayn b. Maaz (776 year) the city Narshah inhabited by supporters of Muqanna' and fire engulfing the city.

[53]Suleymanov R.H. Drevniy Nakhshb. Tashkent, «Фан», 2000.
[54] Rtveladze E., Sagdullaev A. Pamyatniki minuvshih vekov. Tashkent, 1986.
[55] Rtveladze E., Sagdullaev A. Pamyatniki minuvshih vekov, p. 49.
[56] Lunina S.B. Goroda Yuzhnogo Sogda v VIII-XII vv. Tashkent, 1984, p. 15.
[57] Lunina S.B. Goroda Yuzhnogo Sogda v VIII-XII vv., pp. 18-19.
[58] Nilsen V.A. Stanovlenie feodalnoy arhitektury Sredney Azii V-VIII vv. Tashkent, "Fan", 1966, p. 120.
[59] Abdirimov R. Novye dannye o gorodische Narshahtepa//Istoriya materialnoy kultury Uzbekistana. Vypusk 18, p. 152.

Among other cities, conquered by people of Muqanna' is mentioned Navaket. O.G. Bolshakov associates it with the geographical name with Navaket- Quraysh, however, with a question mark. Localization of the place, as well as other towns and villages of Kesh conquered by Muqanna's followers is not definitive. Already in the years 1963-1967 archaeological expedition led by M.E. Masson, surveyed big archaeological sites of medieval period in the eastern part of the Kashkadarya valley. Thus, the settlement of Kamaytepa area of 24 hectares, located near the village Cheam, was identified by M.E.Masson with Navaket - Quraysh; Khoja Buzruktepa that 9 km north of Guzar - with Iskifagn and Uliktepa settlement, as well located in Guzar area - with Subah. [60] However localization of Navaket-Quraysh on the place of Kamaytepa site was not accepted by all researchers.

Navaket-Quraysh, according to the written sources (Istahri) was a major city and a stopping point on the way in from Kesh to Nesef. Thus, al-Istahri writes that it was at a distance of 5 farsahs from Kesh (by Samani - 6 farsakhs from Nesef). V.V. Bartold assumed that this city could be located somewhere near the modern village of Qarabag. Archaeological survey at this site attracted the attention of researchers, two major archaeological sites Altyntepa and above mentioned Kamaytepa. Excavations conducted at Altyntepe by S.B. Lunina gave base to associate this site with Navaket-Quraysh. However, taking into account that the sources placed this city in the floodplain of Surkhob river (which may correspond in the Turkic Kyzyldarya) and that could be another way from Kesh to Nesef, namely in this area in southern direction, A.S. Sagdullaev proposed to search Navaket-Quraysh.[61]

In any case, there is no irrefutable argument to identify Navaket-Quraysh with Navaket that mentioned in connection with Mukanna's story, but there is no reason to refute this supposition. We do not have sufficient reason to identify any Navaket-Quraysh with Navaket mentioned in connection with the events related to the followers of Muqanna' nor deny it. We cannot exclude also the possibility of existence of other Navaket.

It is interesting in this regard information of Gardizi (XXXV), which states that "they (the people of Muqanna' – K.A.) came to the district Kesh took the road and took the fortress Nevakes in Siam and Sengerdih."[62] In the list of objects of Kesh area Ibn Haukal mentions 14th as "Inner Sang-gardak" and 15th as "Outer Sang-gardak." According to Bartold the order in which these points are listed obviously is not due to their location. Names of provinces show that the Kesh area also included Guzar principality and even Sangardak Valley, although the city of that name, as we have seen,[63] is mentioned among

[60] Masson M.E. Stolichnye goroda i oblasti.., p.46.
[61] Sagdullaev A.S. Drevnie poseleniya Kashkadary//Stroitelstvo i arhitektura Uzbekistana. 1970, № 7, pp. 32-37.
[62] Different authors name this geographical point differently (by Ibn Khordabex - Sankardar - mountain village 10 farsakhs from Nishapur, V.V. Bartold reads this as Sang-gardak (also indicated version given by Maqdisi as Sengerdih) and places it on within a day's journey from Termez, at the confluence of the river Sanggardak and Surkhandarya (Ibn Khordabex, p. 172 note no. 36; Bartold, Turkestan.., p. 124).
[63] Bartold, Turkestan.., p. 124.

the cities of Saganian.[64] From archaeological point of view there are numerous sites concentrated along the mountain rivers Sangardak, Tentaksay and Tupalang. They are dated mostly by early medieval ages (V-VIII cc A.D.). [65] Among them there is big archaeological site Budrach (about 50-60 ha). [66] In the early middle Ages it was a capital of Saganian principality.[67] As for the "internal" Sang-gardak adjacent to the northern slopes of Hissar (Siam), we can say that archaeologically this part was not investigated thoroughly. It is possible that namely in this area next to Sang-gardak "external" (Saganian), was located "fortress" of Navaket mentioned by Gardizi.

EXPLORATION AND SEARCH OF QALA OF MUQANNA'

For determining on the terrain above mentioned assertions and assumptions in September, 2013 a small group was organized. We went by car to Yakkabag district of Kashkadarya region from Shakhrisyabz city.[68] We took direction for Yakkabag district center. Before reaching Yakkabag in the village Kyzyltepa we turned in southern direction to Langar (see itinerary Fig. 1). Sometime went along Lyangardarya; on the approaches to Lyangar village on the left side there is an architectural site. It represents construction in burnt bricks with a dome and belongs to the Middle Ages (the building, according to local residents dated to the Timurid period). Passing from Langar short distance, made a stop in Dara (Dara or Dara Orta). Passing mountainous area and point Maidanak we turned in north-western direction and come to Kyzyltom village.

Kyzyltom is a small village (kishlak)[69], located on both banks of the river Turnasay and to the South with a small deviation to the east from the mountains Maidanak (Fig. 11). The mountain Maidanak is slightly more than 2,900 m above sea level. The local population is engaged in mixed farming, cattle - cattle and increasingly small cattle combined with farming. A mainly potato of a great taste is cultivated, which in Soviet period was exported over long distances and, according to local residents, even in Russia as a delicacy grade. The local people control spring and water of Turnasay river using skillfully peculiarity of landscape (Fig. 10).

Kyzyltom from our path lay in a northwesterly direction along Turnasay. From this place Darwaza (Gates) were photographed. Darwaza is a cleft formed by steep slopes - spurs of Hissar, on the bottom of the gorge aforementioned river flows (Fig. 12). The modern road to the archaeological site goes along the right bank of Turnasay river (other

[64] Bartold, Turkestan.., p. 189.
[65] Arshavskaya Z.A., Rtveladze E.V., Khakimov Z.A. Srednevekovye pamyatniki Surkhadary. Tashkent, Izdatelstvo literatury i iskusstva G.Gulyama, 1982; Rtveladze E.V. Ravedochnoe izuchenie bactriyskih pamyatnikov na Yuge Uzbekistana//Drevnyaya Bctria. Leningrad, Nauka, 1974, pp. 74-85, fig.1.
[66] Rtveladze E.V. Issledovanie na gorodische Budrach//Arheologicheskie otkrytiya 1979 god. Moskva, Nauka, 1980.
[67] Pugachenkova G.A. K istoricheskoy geografii Chaganiana//Trudy Tashkentskogo Gosudarstvennogo universiteta. Vypusk 200. Arheologiya Sredney Azii. Tashkent, 1963, pp.49-65.
[68] The driver and the conductor was Sobir Ismailov, Tutok villager who knew the district and familiar with the peculiarities of the road. Thanks to the experience and enthusiasm of this man we could get there by car as possible from distant places available, while saving time and effort for the rise in the mountains. The authors express their deep gratitude, as well as resident of the village Kyzyltom Holmurod for the hospitality.
[69] On the old maps it is Kyzyltam.

version of the river's name are Tirnasay or simply Tirna.[70] That country was covered with brushwood and some of brushes have a pretty thick trunk and lush crown. In late September, the soil is covered with a dried grass, sometimes quite high, in the spring and early summer these places resemble alpine meadows - very comfortable and rich pastures for livestock. In winter, these places are covered, according to local residents, a thick (more than 1 meter) layer of snow and almost uninhabitable and grazing. According to the shepherds on the opposite hillside of Turnasay there is a lake, which dries to late fall, and then, in the absence of water in the winter, all the cattle herded down to the plain.

Approximately 5 km to the north with a slight deviation to the west from the village Kyzyltom there is tract called Cotov.[71] This area is relatively flat plateau (Fig. 13) with small hillocks and depressions, it is suitable for plowing for wheat and potatoes, and Tutok villagers engaged than seasonally settled here. That village is situated to the north-west from the tract Kotov, the road should be there on the floodplain Turnasay. Seasonal dwellers of Kotov use tent and small clay constructions (Figs. 14, 15). From Kotov we moved in a northerly direction: first walked down the slope to the bottom of the dried river (*a say* in local terminology), then climbed up. Distance from Kotov to the archeological site of approximately 2 km, but the road in this part is very difficult - steep descent and a steep climb.

On the southern side of the archaeological site there was a drayed riverbed which was formed by mountain stream. That riverbed is connected with ravine. Tha latter was formed by waters flowing down from the hill where site located. With the ascent of the hill on the left side of the ravine was fixed wall, built by rubble stones (Figs. 16, 17). Subsequently, it was studied in more detail. Starting of this ravine adjacent to the southern part of the site; all accumulated water flowing from the settlement, flowing away in a southerly direction and merge with the above mentioned say, flows during the rainy season in Turnasay.

The site representing a fortress to the north and north-west side adjoins to the steep part of the hill. The fortress (Qala) has an irregular circle form, which in its south - eastern part of the adjacent appendix extended to the south (Fig. 7). Fortress is divided into two parts: the so-called shahristan and citadel, in terms of having a rounded shape, fortified ramparts along the crest of the elevated part of the northern and north-western sides. On the south the citadel walled off from the "appendix" which we conventionally call shahristan. Shahristan itself is fortified by wall along the right bank of the ravine (orientation downstream flowing water). It should be noted that in terms of protection from the enemy - it is the only vulnerable part of the fortress. Accordingly, the second line of defense can pass through the wall, which dissociates shahristan from citadel. In the southern and south- eastern part of the fortress it is impregnable because of natural features.

[70] Turnasay originates from the slopes of Mount Maidanak then flows in the meridional direction to the north with a small deviation to the west and flows into the river Kyzyldarya.
[71] On the map of *Kashkadaryo va Surhondare viloyatlari* Uzgeodezcadastre 1996, this place is designated as Ezlik, i.e. Summer pasture.

The wall which follows from the outbreak of ravine to the west and divides the citadel from shakhristan was built with large rubble stones. It preserved to a height from 60 cm to more than 1 meter. At the base the wall has a width of 1.5 meters, but it should be noted many stones concentrated on both sides of it, which was the result of its prolonged destruction for centuries (Figs. 18, 19, 20, 21). Stones covered with bright red bloom, resembling "rust", which also can indirectly indicate the age of the building. In the westernmost section of wall in its thickness juniper trees sprouted, like tearing the wall. The thickness of the trunks of these trees can also testify about old age of the wall.

In northern and north-western parts the wall of the citadel fallows along the crest of the hill in south-south-eastern direction for distance of 260 m. It is considerably destroyed and in a preserved part has a height of 1.20 m, in destroyed section has height of 30-40 cm. The wall was constructed by large stones of irregular form with dimensions of 50-60 cm in combination of small pieces of 20-25 cm.

The wall of shakhristan fallowing along the right bank of the ravine in direction north-south is also considerably destroyed. At the base it has width of 3.00-3.50 m, in certain sections it is visible the traces of destruction in shape of heaps of fallen stones concentrated along the line of the wall. In well preserved section the wall has height of 1.50 m.

In interior space of the citadel there are no traces of any architectural construction except one that is located in 150 m from angle which was formed by fortified walls of south and north-western parts of the site. Remains of the architectural construction represent a long wall in shape of masonry of big stones. The base of destroyed wall has width of 4.70 m; height about 0.50 m. It stretches in north-south direction for a distance 33.40 m. On the distance 9.40 m from its southern extremity it is connected perpendicularly by other wall which continues in east-west direction for a distance 8.20 m.

Only one fragment of an unglazed pottery was found on the surface of the site which is not diagnostic. As we discussed above the fortress (Qala) of Muqanna' was dwelled for very short period (14 years). So, it seems very probable that there is practically no archaeological layer. There are also no any traces of rebuilding or repairing of the walls. All this is indicative for the fact that the fortress been settled in certain particular period. Judging by the meager materials and practically absence of any fixed cultural layer to the present study, we can assume that vital activities were relatively short.

ON THE GEOGRAPHICAL SITUATION OF THE SITE

As mentioned above, fortress located on the right rocky bank of Turnasay which flows here in deep gorge. Along this road the river follows in a northerly direction to the villages Tutok (located to the west, with a small deviation to the north) and Ishkent,[72] located north-west of the fortress about 5 km away (Fig. 24). This road is clearly seen from the above described site. From the height of the citadel in the distance, in a northerly

[72] On the old maps the name Ishkent has preserved, it is, probably, more ancient name of Ichkent.

direction it is clearly visible green oases of Kitab and Shahrisyabz, and more further to the north, these oases are closed by spurs of Zeravshan ridge behind which Samarkad Sogd stretches (Fig. 23). According to local residents, in a southeasterly direction for the mountains that could be seen across the valley of Tournasay, the road leads to Sangardak located currently in Surkhandarya (Fig. 4).

We would like to focus on a small village Ishkent. On some old maps of the late 19th - early 20th centuries, the name of the village is given as Ichkent. Such a geographical point mentioned by Mahmud Kashgari (Mahmud Kashgari B. 442.) as "Inch kend - a city in which people of Muqanna' lived. It was subsequently destroyed (abandoned? – K. A.)." [73]

Another geographical point, located near the fortress, is the village Zarmas. It was one of villages where people continued to be for a long time under influence of Muqanna's teaching. "Ahmad, son of Muhammad, grandson of Nasr says that now Muqanna' sect remained in Kesh and Nahsheb and in some villages of Bukhara what are, for example, castle of Ular, castle of Hyshtyvan, village Zarmas."[74] In the note of Lykoshin's translation of History of Bukhara by Narshakhi is said on Zarmas that it was "probably a mistake, instead Zarman."[75] However, Zarman with Arbindzhan mentioned by Narshakhi elsewhere and are located on the road between Samarkand and Bukhara.[76] The name of Zarmas clearly transfers to another geographic location. The village with the same name exists today and it is located close to the proposed Fortress of Muqanna' to the east with a slight deviation to the south and east of the village of Kyzyltom. It was listed on old maps of 19th - early 20th century till modern one (Fig. 1).

BURIAL STRUCTURES (?). "GAURGAN"

Another important object of archaeological survey was area at the top of the river on the left bank of Turnasay with structures, which locals call "gaurgan". [77] The locals associate these stone structures with funerary practice of their ancestors and are believed to date from the pre-Islamic times. Villagers believe that the people were buried in them. There have been attempts, as it turned out, to open some of structures in order to find gold inside. One of the villagers of Kyzyltom (Soat Mirzoev, was born in 1961) retold about a tradition that was existed in remote past. According to the tale of his grandfather grown old and feeble people were brought in especially designated areas and left there putting in mouth a dried apricot. The stone structures have until recently been considered as a habitat of spirits, and it was prohibited even to approach them. However, as it turned out later, many of these buildings were destroyed. Set when this happened, was difficult even approximately. However, one of the structures was subjected to autopsy recently, according to the ground.

[73] Mahmud Qoshg'ariy. Turkiy so'zlar devoni. (Devoni lug'ati turk). III jild. Trjimon va nashrga tayerlovchi S. Mutallibov. Toshkent, Fan, 1963, B.442 (in Uzbek).
[74] Narshakhi. History of Bukhara. Translated by Lykoshin, p. 95.
[75] Narshakhi. History of Bukhara. Translated by Lykoshin, p. 95, note1.
[76] Narshakhi. History of Bukhara. Translated by Lykoshin, p. 92.
[77] To the question what does "gaurgan" mean none of the residents could not give an explanation.

Buildings "gaurgan" were localized by us in 1 - 1.5 km from the village Kyzyltom on upstream of Turnasay. They settled mostly on the slopes, on the left bank of Tournasay at small distances from each other. We have made measurements and localization installed with the measurement of distance and orientation (Figs. 38, 43,44).

Number 1. Nearest construction to the village Kyzyltom is constructed of flat stones, the largest of them at the base of 50 cm. Length of the south- eastern wall of the base is 4, 95 m to the top 4.50 m, preserved height in the southeastern corner is 1.80 - 1.90 m; length of the eastern side of the base 4.70 m - it corresponds the length of the west wall. North Face is almost completely destroyed and set its dimensions is almost impossible. Structure, as discussed above, was built of local stone from the rock, the outputs of which can be traced everywhere on the slope. Stones of grayish-brown color covered with a touch of rust of bright color. The thickness of the stones is different - from 10 up to 20-25 cm. Despite the different sizes of the stones, they were carefully selected taking into consideration their peculiarities and forms that allowed builders to bring quite smooth wall structures. From the base to the top of the building gradually tapering, which makes the construction of a pyramid (or tented) form. This is achieved by a small ledge of each subsequent row of masonry. Around construction there are piles of stones collapsed over time or as a result of willful destruction.

Number 2. Construction is completely destroyed and is an accumulation of stones lying horizontally on an area that does not have a correct configuration. It is located at a distance of 107 m east of the number 1.

Number 3 is located in 10 meters to the north with a slight deviation to the west of facilities number 2. It is also completely destroyed.

Number 4 is situated at a distance of 21 m to the northwest of the number 3. Eastern face has a wall with length of 5.15 m at the base. On this building survived the opening overlapped top jumper. Jumper is a huge stone flat shaped length of which is 1.20 m, the thickness of the stone 23 cm, width 70 cm stone lintel, opening width 55 cm (Fig. 42). Distance from the northeast corner to the opening is 2.10 m. Along the western side wall has length of 4.80 m at the base. Around the construction there are piles of stones fallen after the destruction.

Number 5 is situated at a distance of 44 m from the number 4 to the north with deviation to the west. It is completely destroyed.

Number 6 is situated at a distance of 119 m to the west. Construction destroyed in southern traced stonework, inside walls have rounded corners. Dimension of a room (?) is about 2.0 to 2.4 m.

Number 7 is situated on the south-west of the number 8 in the distance 59 m completely destroyed (Fig. 40).

Number 8 is situated at a distance of 89.6 m to the north-north-west of the construction number 6. It s completely destroyed.

Number 9 is situated at a distance of 60 meters in a northerly direction with a slight deviation to the west of facilities number 8. It is completely destroyed.

Number 10 is situated at a distance of 136 m to the east from number 9. Construction was destroyed in antiquity, but the middle of the cluster of stone slabs bears the traces of recent activity. In particular, in a limited area there are selected stones and earth ground remaining and fragmented plurality of human (?) bones.

Number 11 is situated at a distance of 90 m east of the number 10. It is completely destroyed.

Two constructions of similar type (nos 12 and 13) are located apart at a distance of approximately 700 m to the west upstream of Turnasay. No 13 preserved in good condition.

Number 12. Construction remained partially only one facet of the wall at the base can be traced to a length of 4.10 m and it extends at right angles to the wall length 0.76 m (Fig. 37).

Number 13. It is situated at a distance of 30 meters west of the number 12. It represents a pyramid-shaped structure (Figs. 32-36). Height of the preserved part of the south- eastern corner is 1.40 m, thickness of wall is 1.10 m, wall length at the base of the northern facades is 4.60 m , while on the verge of the top preserved length of the wall - 3.90 m. Thus, vertical deviation from the base to the top of the construction is 0.50 m. West face at the base of wall has a length of 4.50 m, on the upper face of preserved wall - 3.70 m. The height on the north- western corner is 1.70 m. The length of southern face of the construction at the base is 4.70 m; on the upper face is 4.50 m. Southwest corner is preserved to a height of 1 meter. Best preserved northeast corner height reaches 2.70 m.

The above described "funeral" constructions remained virtually unexplored until now. There is no accompanying archaeological material that could date these stone constructions. We have only fragments of human bones which do not give any possibility for the any cultural identification. There is another possible explanation for this situation, namely, that the bones were collected outside after exposing the corpse or corpses in a special area and subsequently placed in these facilities. It is possible also that proposed “burial” structures could be left by ancient population of neighboring archaeological site Mamour Konishtepa.

ARCHAEOLOGICAL SITE MAMOUR KONISHTEPA

The name of archaeological site translated from Turkish means camp (stay) of Mamur - the name of a shepherd. The site is located in the 1-1.5 km from the village Kyzyltom upstream on the right bank of Tournasay River. The mound[78] has an oval form with a small citadel and the adjoining space shakhristan (Fig. 44). In the spring of April 2013 a small collection of pottery was gathered on its surface. It was completed by

[78] *Tepa* is usually translated as the mound and it is added to own name. As rule, *tepa* has artificial origins represents an archaeological site.

another fragments assembled in September of 2013. Majority of fragments represents ceramics made by hand (hand modeled) without using potter's wheel. It would be noted that this way of pottery fabrication is typical for the mountain population.

CERAMICS

The clay from which the vessels are made consists of loess, river sand, plaster, chamotte and other appropriate components (Figs. 45-48). Fractures of these fragments show of qualified firing. They have red color to the edges and dark grayish-brown to the center. Mainly, there are no any traces of slip covering outside surface of the potteries.

Among the ceramics it should be noted a decorated fragment of a stand for hearth made of coarse clay (Fig. 46). However, the outer surface painted in a pinkish color and decorated with carvings in several rows. Two rows deep cut of triangular shaped holes of various sizes and a larger pattern on the edge, shaped like a keyhole. One of the decorative strips performed using the impressions. Amongst ceramic material there are also some fragments of covers also made by hand-molding (Fig. 47). There are some fragments with ornamentation made by scratching or deep carving in the form of wavy lines or combination of concentric lines of the body to the vessel. The dishes are represented mainly by fragments of pots and larger vessels pithos type. Complex of ceramics on set taking into consideration that they are unglazed and way of decoration can be expected to be attributed to the 7-8 centuries A.D., though a few fragments of high quality more reminiscent of the late antique and early medieval pottery.

CONCLUSION

Comparing the data of written sources concerning Qala of Mukanna' and archaeological site that we discussed above we can find certain coincidences. Strategic position of the fortress located on the crossroad of communications (Bukhara, Samarkand, Saganian). The fortress locating on a high cliff was inaccessible for the enemy at the same time it was very easy to control the roads and all approaches to the fortress .

In the highest northern part of the site, apparently citadel was located. It was fenced off from shakhristan, judging by the remains of the preserved wall in southern part. Shahristan was located on a natural elevation elongated from north to south and fortified by stone wall along the perimeter. In reality citadel was protected by fortification of shakhristan that located in picket (*avant-poste* in French), protecting fortress in south most vulnerable side in contrast to north and western sides having precipitous nature. In general fortress represented an unite defensive complex. And indications of authors about "one inside the other" imply in fact citadel protected by shakhristan. Thus, we can say that here is a two-part structure on a high cliff, surrounded by a wall that which some authors call "fence." The moat mentioned by some authors (Gardizi; Al Athir) could be in reality a ravine which currently has an appearance of natural origin. Ravine that stretches from north to south over a large area, and, as noted in the description of the monument was formed by waters flowing down from the fortress. It is not impossible that the medieval authors could consider this part as ravine, and no doubt that during twelve centuries it had significantly mutated.

The stone structures, in our opinion, are another significant object, which we tentatively called "funeral." The finds of “human” bones need further investigation by specialists and identification of them as human remains is hypothetical. So, interpretation of these stone structures as funeral remains disputable for the following reasons:

1. Construction no 13 even under the condition that it was destroyed in the most preserved part has a height of 2.70 m, such considerable height is not typical for the funeral constructions known in Sogdia and even whole Central Asia.

2. Monumental form of these buildings with thick walls and neatly laid masonry does not look quite normal for burial structures of Central Asia.

3. Construction no 4 has an opening width 55cm resembling window, facing east, clearly intended for daylight lighting. This window could hardly be for the burial chamber. , more fitting room for a living, could hardly be left to cover the burial chamber. In any way, it would be categorical at present time to identify that element as window. It could be also an entrance; in any case it will be clearer after archaeological excavation.

Judging by the more or less preserved stone constructions (buildings), one can say that they are built on the same model and have approximately the same size and resemble by their shape and size the tents of soldiers. They are located in a short distance each from other. Majority of them were destroyed and evidently originally they were much more numerous. It is probable that in this case we have a military camp. It is probable also that these houses were built by order of al-Harashī. Narshakhī says "Sa’yd, who was the Emir of Herat, located at the gates of the fortress with a large army. He built a home and bath and stood there summer and winter." Strong walls of above mentioned structures are quite suitable for the harsh and snowy winter in the mountainous terrain. Location selected on a gentle hillside, also made these structures is quite safe from avalanches or snow. The expression "at the gates of the fortress," which uses Narshakhī likely is shaped character and indicates that the enemy came close. Given the nature of the relief of the fortress, could hardly stay at the gate - the foot of the mountain. It would be noted that above discussed stone constructions (military camp) located on the road to Kesh and could control approaches for the fortress. We can push also a suggestion that some of these structures could be used as a burial subsequently, after leaving them by warriors of al-Harashi. However for confirming that proposition we need more detailed archeological investigation.

All arguments advanced for the identification the discovered archaeological site with fortress (Qala) of Muqanna’. Confirmation of this hypothesis may provide additional archaeological excavations on the site.



Fig. 1 Itinerary of archaeological survey.



Fig. 2 Subah. Map of 1932.



Fig. 3 Sangardak 1884.



Fig. 4 Localization of sites. Google Earth.



Fig. 5 Localization of sites. Google Earth 2014-02-05.



Fig. 6 Qala of Muqanna' and village Kyzyltom. Google Earth.

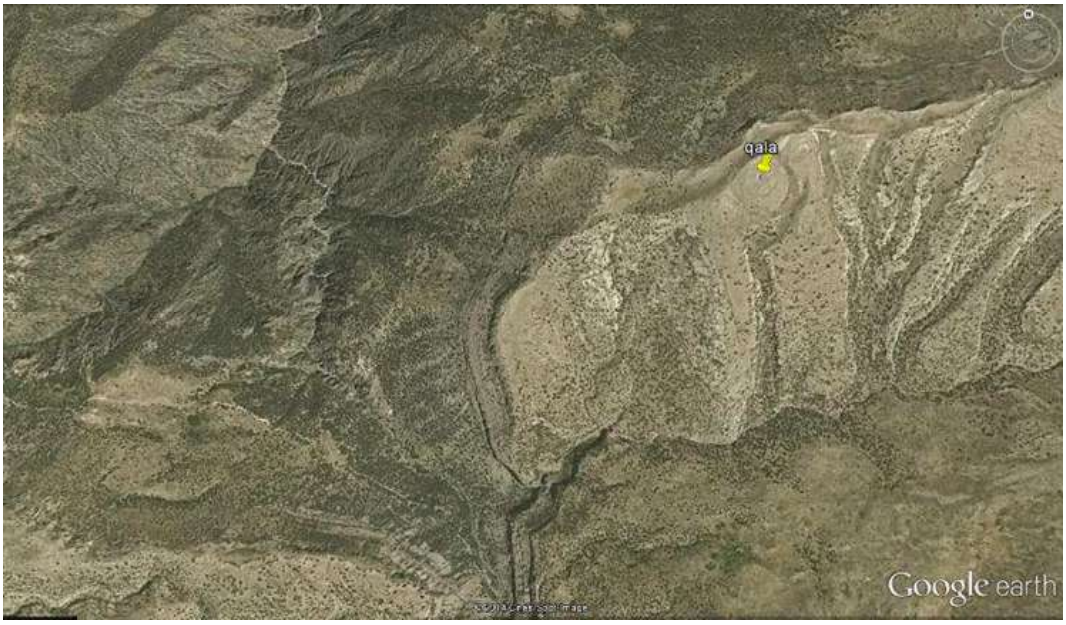


Fig. 7 Localization of Qala of Muqanna'.Google Earth 2014-02-05.



Fig. 8 Fortress of Muqanna's period near village Denou Bolo.



Fig. 9 Hill named by local population as mohi-kish.



Fig. 10 Valley of Tyrnasay River.



Fig. 11 Village Kyzyltom.



Fig. 12 Darvaza. Gorge on the south west of the site.



Fig. 13 High valley to the south of the site. Kotov.



Fig. 14 Seasonal dwelling of inhabitants of the village Tutok. On the right archaeologist N.Khushvaktov.



Fig.15 Photo of villagers of Tutok on summer pasture Kotov. To the right K.Abdullaev. In the background slope with archaeological site.



Fig. 16 Remnants of the wall of shahristan. View from the opposite of the ravine.



Fig. 17 Wall of shahristan. Southern part. View from ravine.



Fig. 18 Remnants of fortification wall along the ravine from north to south



Fig. 19 Wall separating citadel from shahristan. East-west direction.



Fig. 20 Base of preserved part of shahristan wall.



Fig. 21 Wall of shahristan along ravine. Direction from north to south.



Fig. 22 Continuation of the shahristan wall. North-south direction.



Fig. 23 Panorama of Kesh from the citadel.



Fig. 24. Village Ishkent from citadel of Qala.



Fig. 25 Wall of citdel. Northern side.



Fig. 26 Wall of shahristan eastern side.



Fig. 27 Same wall in north south direction.



Fig. 28 Wall separating citadel fron shakhristan. Southern side of citadel.



Fig. 29 Wall of citadel. Western side



Fig. 30 Eastern part of citadel.



Fig. 31 Architectural remains in interior of citadel.



Fig. 32 Construction no 13.



Fig. 33 Construction no 13 view of angle nw.



Fig. 34 Construction no 13 eastern side.



Fig. 35 Construction no 13 east-southern side.



Fig. 36 Base of construction 13 with fallen block of stones.



Fig. 37 Construction no 12.



Fig. 38 General view of construction.



Fig. 39 Distroyed facade of a construction.



Fig. 40 One of the destroyed construction.



Fig. 41 Construction no 6 from nothern side.



Fig. 42. Construction no 4 with window or entrance



Fig. 43 Qala. General view from southern side.



Fig. 44 General view to Turnasay valley and Mamur Konish site.

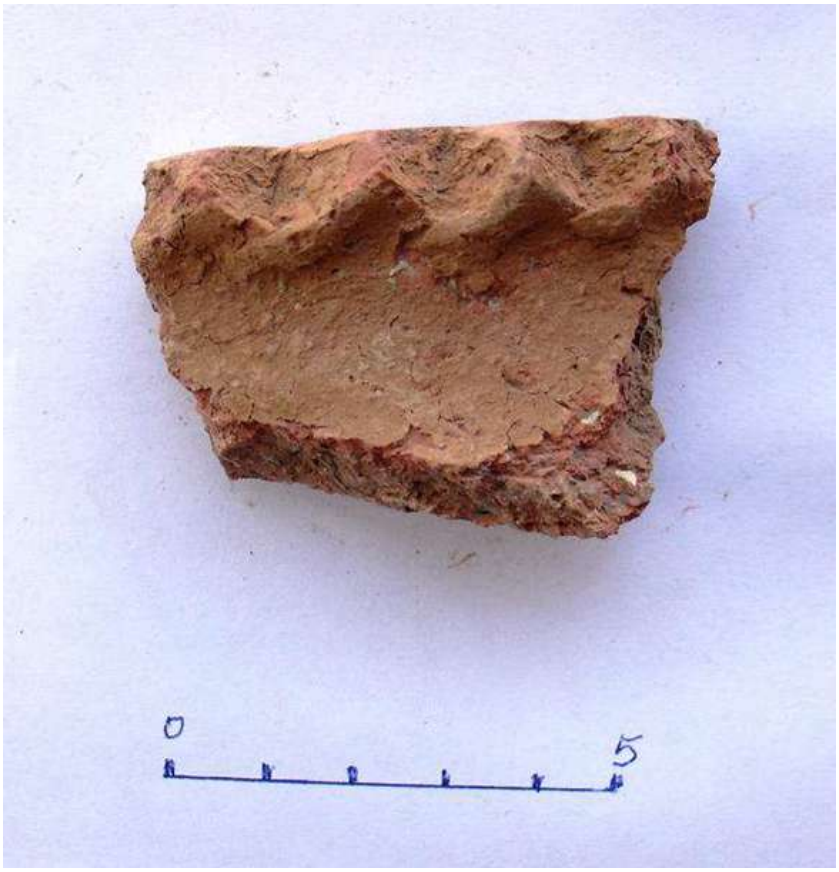


Fig. 45 Fragment othe mouth of the vessel with wave ornamentation.



Fig. 46 Fragment of the stand for hearth with incised ornamentation.



Fig. 47. Fragment of cover with incesed decoration.

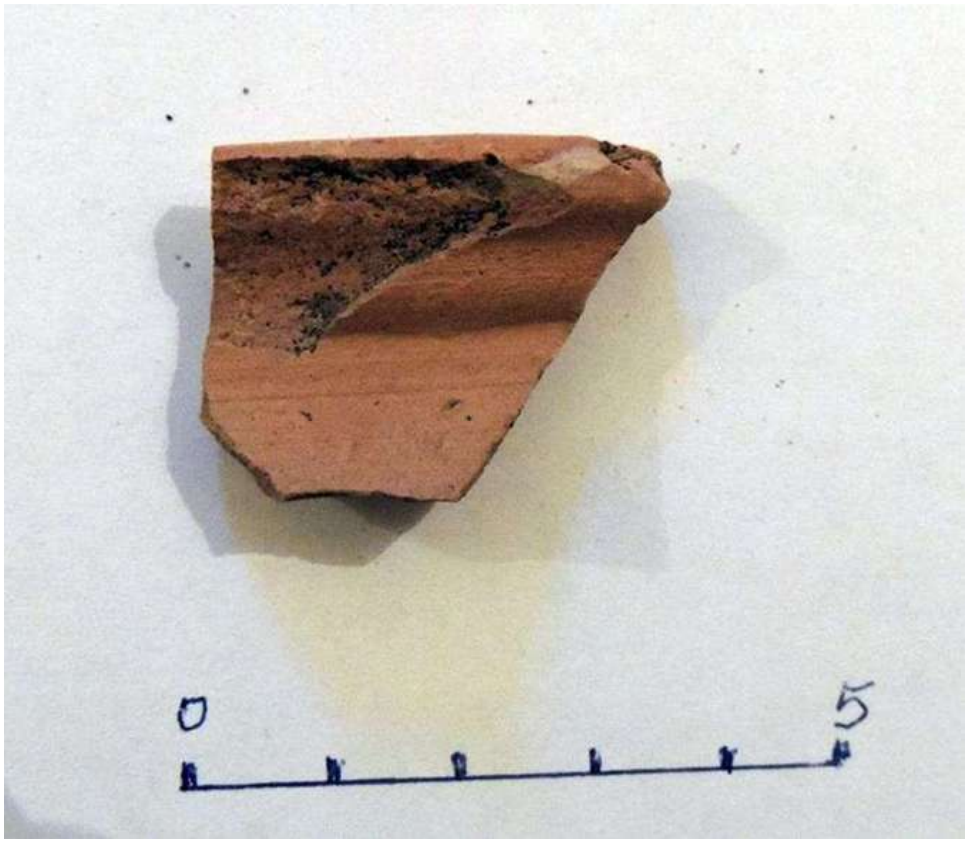


Fig. 48 Fragment of ceramic fabricated on potters wheel. Late antique period.



Fig. 49 Fragment of gray clay pottery.

SOGD SANATINDA BAZI ZOOMORFİK ATRİBÜLER

İBRAHİM ÇEŞMELİ
Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Türk Sanatı Tarihi Anabilim Dalı
ibrahimces@gmail.com

ÖZET

Sogdlar, Antik Çağ ve Orta Çağ'da Orta Asya'da kültürel, siyasi ve ekonomik açıdan etkili olmuş bir topluluktu. Sogdlar, ekonomik ve siyasi açıdan güçlü olduğu erken Orta Çağ'da Çin'den Orta Asya'yaya uzanan İpek Yolu'nda önemli sanat eserleri bıraktılar. İran'la yakından bağları olan Sogdlar üzerinde, değişik inançların etkileri olmasına karşın özellikle Zerdüştlüğü benimsediler ve bu inancı sanat eserlerine yansıttılar. Bu çalışmada, Sogd sanatında görülen zoomorfik atribüler ikonografik açıdan değerlendirildi ve bu atribülerin anlamları ile hangi ilahları simgeledikleri üzerinde duruldu. Bu zoomorfik atribüler ve onlarla ilişkili ilahlar, ağırlıklı olarak Zerdüştlük panteonundan alınmasına karşın Hindu ve Mezopotamya gibi değişik inançların panteonlarından da alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Orta Asya, Sogdlar, Sogdiana, sanat, atribü, zoomorfik.*

SOME ZOOMORPHIC ATTRIBUTES IN THE ART OF SOGDIAN

ABSTRACT

Sogdians were a community that was very influential in the Antiquity and Middle Ages in Central Asia in cultural, political and economic terms. They were economically and politically powerful in the early Middle Ages in the Silk Road, extending from the China to the Central Asia, and left significant works of art behind. Sogdians, despite different beliefs existed within their geography, practised Zoroastrianism and reflected the religion to their works of art. In this study zoomorphic attributes that are in Sogdian art are interpreted in terms of iconography and their meanings are analysed according to deities they symbolise. These zoomorphic attributes and deities associated with them are not only taken from Zoroastrian pantheon but also from Hindu and Mesopotamian examples.

Key Words: *Central Asia, Sogdians, Sogdiana, art, attribute, zoomorphic.*

GİRİŞ

İran kökenli bir topluluk olan Orta Asya'lı Sogdlar, batıdan doğuya doğru Buhara'dan Pencikent'e, kuzeyden güneye doğru ise Semerkand'dan Nesef'e (Karşi) uzanan topraklarda yaşamaktaydılar. Bu bölge, Zerefşan ve Kaşkaderya vadilerini içine alan Sogdiana bölgesi olarak anılmaktaydı. Sogdlar'ın bu bölgede varlıkları, M.Ö. birinci binin ilk yarısından beri bilinmekteydi. Fakat Arapların gelmesinden sonra (8. yüzyıldan sonra), Sogdların bu bölgedeki varlıkları yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır.

Sogdlar özellikle Eftalitler (Akhunlar) ve Türk Kağanlığı (Göktürkler) zamanında 5-8. yüzyıllar arasında siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda en yüksek seviyeye ulaşmıştı. Bu da özellikle bu yüzyıllar arasında Çin'den İran'a ve Hindistan'a uzanan İpek Yolu üzerinde söz sahibi olmalarıyla ilgiliydi. Özellikle uluslararası ticaretle artan gelirle, Sogdiana şehirlerinin refah düzeyi artmış ve bölgede güç sahibi olmuşlardı. Doğal olarak bu da sanata yansımış ve Sogdiana şehirlerinin prestijini yansıtan sanatsal değeri yüksek eserler ortaya konmuştu.

Sogdlar özellikle Sasanilerin resmi inancı olan Zerdüştlük inancını benimsemişlerdi. Bu inanç her ne kadar Sogdlar'ın resmi inancı olmasa da bu inancı güçlü bir şekilde desteklemişler ve sanatın her alanına bu etkiyi yansıtmışlardı. İslamiyet'ten önce Zerdüştlüğün dışında bölgede Hellen, Budizm, Hinduizm, Maniherizm, Şamanizm, Hıristiyanlık ve bazı Ortadoğu inançları da etkili olmuştu. Bu inançlara ait panteonlarda yer alan ilahların bazıları Zerdüşt panteonunun içinde yer almıştı. Bu durum Sogdlar'ın dinsel sanatına da yansımış, farklı inançlara ait ilahların bazıları salt veya kimi zaman Zerdüşt ilahlarla beraber ya da onlarla bütünleşmiş olarak Sogd sanatında yer almışlardı.

Tespit edilmiş olan özellikle başta duvar resimleri olmak üzere, pişmiş topraktan, taştan, alçıdan, ahşaptan kabartmalar, heykelcikler, metal eserler ve sikkeler gibi Sogdlar'a ait sanat eserlerinde, dinsel içerikli kompozisyonlar ve figürler yer almıştı. Bunların ikonografik çözümlemeleri sonucunda, ağırlıklı olarak Zerdüşt panteonundan ilahların ve atribülerinin kullanılması yanında, bölgede tesirli olan diğer inançlara ait ilahların ve atribülerinin kullanıldığı da anlaşılmaktadır.

Karmaşık bir bütüne sahip olan Zerdüşt panteonunun yansıdığı sanattaki ikonografik çözümlemelerde kimi zaman zorluk olmaktadır. Zerdüştlerin kutsal kitabı Avesta, çoğu zaman bu çözümlemelere kaynaklık etmektedir. Sanat eserlerindeki dinsel kompozisyonların ve figürlerin ikonografik anlamlandırılmalarında bize özellikle çeşitli atribüler yardımcı olmaktadır. Bu atribüler arasında belki de en önemlisi hayvansal figürlerdir. Zerdüştlük ve diğer inançlara ait panteonlarda yer alan ilahların belki de en güçlü ve belirgin simgeleri arasında hayvanlar yer almaktadır. Bunlar genellikle ilahların özelliklerini yansıtan hayvanlardı.

İLAHLAR VE ZOOMORFİK ATRİBÜLER
MİTRA: AT ATRİBÜSÜ

Geçmişte Asya'dan Avrupa'ya birçok kültürü etkilemiş ve kült haline gelmiş Tanrı Mitra adı ilk defa Hinduizm'in en eski kutsal kitabı olan Vedalar'da Rigveda bölümünde (M.Ö. 1700'ler) geçmektedir. Asya'da Hint-İranlılar arasında Mitra kültü yaygındı. Sonrasında Tanrı Mitra, Zerdüştlere ait M.Ö. 1000 civarında ortaya çıkmış olan Avesta kutsal kitabında yer aldı. İranlılar üzerinde önemli bir etkiye sahip olan Mitra kültü, Asya'dan Anadolu'ya kayarak Antik Çağ'da Yunanlılar ve Romalılar üzerinde de önemli etkileri oldu. Mitra, belirttiğimiz kutsal kitaplara göre, güneş, antlaşma, yargıç, savaş, koruyucu, otlakların tanrısıdır (Boyce 1975: 3, 22-32). Avesta'da *Yaşt* denilen ilahilerden Mitra'ya adanmış ilahiden 10. Yaşt'tan anlaşıldığına göre Mitra, beyaz at ve atlı araba kullanmakta (Darmesteter 1898: Yashts 10). Ağırlıkta Zerdüşt olan Sogdlar, Orta Asya'dan Çin'e kadar yayılmışlar ve yaratıkları sanat eserlerinde Mitra'yı onurlandırmışlardı. Mitra'nın simgesi haline gelmiş olan at ve atlı araba, Sogd sanatında sıkça kullanılmıştır.

4. yüzyıldan itibaren Çin'de ticaretle uğraşmaya başlamış olan Sogdlar (Sims-Williams 1985: 7-9), erken Orta Çağ'da (5-8. yüzyıllar), Orta Asya'dan Çin'e kadar İpek Yolu üzerinde ticari amaçlı koloni yerleşimler kurdular.

Çin'in kuzeyinde bulunmuş olan bir grup mezar, *Sabao* denilen Sogdlu ticari kolonilerin liderlerine aittir. Çin'in kuzeyindeki Shaanxi bölgesindeki Xi'an şehrinin dışındaki mezarda, Kuzey Zhou Hanedanlığı sırasında (557-581), 579 yılında ölen Sogdlu koloni lideri Wirkak (Shi Jun) için yapılmış taştan bir lahit tespit edildi (Grenet-Riboud-Junkai 2004: 279-283, fig. 3). Bu lahdin doğu yüzündeki muhtemelen cenneti temsil eden sol ve ortadaki sahnede, üzerinde binicisi olan veya olmayan kanatlı atlar yer almakta (Fig. 1). Muhtemelen kanatlı atlar ve binicileri, ruhu yargılayan yargıç Mitra'yı temsil etmektedir.

Araplar öncesinde Sogdlar'ın toprakları olan Sogdiana'daki birçok şehirde Mitra'yla ilgili izler bulmak mümkün. Sogdlar arasında güçlü bir yere sahip olan Mitra, sanatın birçok alanında at ve atlı araba atribüsüyle karşımıza çıkmakta. Mitra kimi zaman bir hükümdar gibi taht üzerinde yer alırken bazen de ölenleri yargılayan bir yargıç ya da zafere giden bir savaşçı gibi görünmekte.

Güney Sogdiana'da yer alan Şehrisebz (Özbekistan) bölgesinde, Sivaz'da bulunmuş olan topraktan bir ossuariumun (6-7. yüzyıl) (Grenet 1993: 53-54, 60-62, fig. 6; Marshak 2004: 28; Çeşmeli 2008: 89-90) üzerinde cennete yükseliş ve cenaze töreniyle ilgili sahnede, bir ateş altarının önünde üzerinde eyeri, at başlığı ve dizgini olan ayakta at figürü bulunmakta (Fig. 2). Cenaze töreni sahnesinin olduğu alt bölümde yer alan bu at figürüyle birlikte, önünde bir rahip figürünün yer aldığı masa üzerinde *dron* denilen kutsal sunu ekmekleri ile yine muhtemelen sunu olarak iki koç figürü yer almakta. Muhtemelen burada at, ruhu koruması için yargıç Mitra'ya adanmış ve kurban olarak sunulmuştur. Yine Şehrisebz'de Yumalaktepe'de bulunmuş olan ossuariumda (6-7.yüzyıl), Sivaz'daki ossuariuma yakından benzeyen cennette yükseliş ve cenaze töreni sahneleri görülmekte (Berdimuradov, Bogomolov and Huşbakov 2012: 20-21). Yumalaktepe ossuariumundaki

alttaki cenaze töreninde rahibin arkasında, muhtemelen Mitra'ya adanmış eyeri ve dizginiyle bir at figürü yer almakta (Fig. 3).

Kuzey Sogdiana'nın önemli merkezlerinden biri olan Afrasiab'da (eski Semerkand/Özbekistan) bulunmuş olan sarayın kabul salonun güneyindeki duvar resminde (7. yüzyıl ortasında), törensel bir geçiş sahnesi betimlenmiş. Bu sahnede, geleneksel Yeni Yıl (Nevruz) bayramında hükümdar ve mahiyetinin aile mezarlığına gidişi temsil edilmekte (Marshak 1994: 13-15; Marshak 2004: 18, 20, fig. 7; Çeşmeli 2008: 90-91). Bu sahnede iki Zerdüşt rahibin arasında, süslenmiş bir at ve dört kaz yer almakta (Fig. 4). Atın üzerinde eyer ve eyerin üzerinde koç figürleri bulunmakta. Muhtemelen bu at, ruhu ölümden sonra yargılayan Mitra'ya adanmış olup kazlar gibi kurban edilmek üzere götürülmekte.

Kuzey Sogdiana'da önemli bir Sogd yerleşmesi olan Pencikent'te (Kuzey Tacikistan), 26. kısım 1 nolu odanın kuzeyindeki duvar resminde (Azarpay 1981: 70, 72, fig. 35), ayağı ayakta bir at olan tahtın üzerinde bağdaş kurmuş bir figür yer alırken (Fig. 5) yine Pencikent'te tesbit edilmiş ahşap kabartmada (Grenet 2001: fig. 7), şaha kalmış iki at arasında bağdaş kurmuş bir insan figürü (Fig. 6) görülmekte. Bu sahneler (8. yüzyıl) muhtemelen bir hükümdar gibi gösterilen Mitra'yı temsil etmekte.

Yine Kuzey Sogdiana'da Şahristan (Kuzey Tacikistan) bölgesi Ustruşana'daki Kalai Kahkaha sarayında bulunan iki duvar resminden (8-9.yüzyıl) (Negmatov 1984: 149, 154, fig. 1.4, 2; Grenet 2001: fig. 14) birinde, iki yanında ayakta birer at olan taht üzerinde bağdaş kurmuş bir insan figürü (Fig. 7), diğerinde ise sürücüsü olan atlı araba yer almakta (Fig. 8). Bu sahnelerdeki insan figürleri ile atlı taht ve atlı araba hükümdar gibi her şeyin başı ve savaşçı Mithra'yı temsil etmektedir.

VERETRAGNA: DEVE, KOÇ VE DOMUZ ATRİBÜLERİ

DEVE ATRİBÜSÜ

Tarih boyunca Orta Asya'nın zorlu arazi koşullarında, insanların hayatında önemli rol oynayan ve uzun yolculuklarda yapısı gereği dayanıklı olan develer, özellikle ticaretle uğraşan Sogdlar'ın hayatında önemli bir yere sahipti. Ayrıca Sogdlar'ın inancı olan Zerdüştlüğün kutsal kitabı Avesta'da geçen deve, Sogdlar tarafından kutsal da sayılmaktaydı. Sogdlar'ın gündelik yaşantısında önemli bir yere sahip olan deve, dini ve din dışı sanata da yansımıştı. Dinsel içerikli sahnelerde yer alan deve figürü, Zerdüştlükte Zafer Tanrısı Veretragna'yı (Bahram, Varahran) temsil eden hayvanlardan biridir. Veretragna özellikle Avesta'da ilahileri kapsayan Yaşt'da geçmekte ve burada Veretragna hakkında detaylı bilgi verilmektedir. 14. Yaşt'ta şöyle kaydedilmiştir; *"Yük taşıyan deve şeklinde koşuyor…. Ahura tarafından yaratılmış Veretragna"* (Darmesteter 1898: Yashts 14). Aynı yerde devenin detaylı tarifi de yer almaktadır.

Veretragna, Yaşt'da çok defa metamorfoza uğramakta ve Zerdüşt panteonun en tepesindeki Ahura Mazda'nın huzuruna değişik şekillerde çıkmaktadır. Deve formu dışında rüzgar, boğa, at, domuz, bir genç, kuzgun, koç, antilop ve bir erkek gibi görünüşleri de bulunuyo (Darmesteter 1898: Yashts 14).

Zerdüştlükte en kutsal ateş, *Bahram'ın (Varahran, Veretragna) Ateşi* olarak bilinmekte (Boyce 1982: 222-223; Marshak 2004: 22). Böylelikle en üst seviyedeki ateş aynı zamanda *Zafer Ateşi*'ni de temsil etmektedir. Veretragna (Bahram) aynı zamanda yolcuların da koruyucusudur (Boyce 1975: 62-63).

Sogdlar muhtemelen Asya'da yaygın olan çift hörgüçlü ve çift toynaklı bir deve cinsi olan *camelus bactrianus* develerini kullanıyorlardı. Sanat eserlerinde de develer çoğu zaman çift hörgüçlü olarak gösterilmiştir. Sanat eserlerinde deve figürü, bazen tanrı figürüyle bazen de tanrı figürü olmadan yer almakta. Tanrı figürü genellikle ayağı ya da kendisi deve motifindeki taht üzerinde hükümdar gibi bağdaş kurmuş şekilde oturmaktadır. Tanrı figürü bazen yalnız gösterilirken bazen de bir tanrıça figürü ve hizmetliler ile gösterilmiştir. Eserlerde develer kimi zaman kanatlı olarak betimlenmiştir.

Kuzey Sogdiana'nın merkezlerinden biri olan Buhara'da (Özbekistan) bulunmuş 5-6. yüzyıla ait bazı sikkelerde (Fig. 9), çift hörgüçlü ayakta deve figürü kullanıldığı görülmektedir (Smirnova 1981: 28, fig. 7-8; Marshak-Raspopova 1990: 141). Bu sikkelerin bazılarında bir tarafta deve figürü yer alırken bir tarafta da ateş altarı motifi yer almakta. Buhara yakınlarındaki Varahşa şehrinde bulunan sarayın doğu salonun güneyindeki duvar resminde (7-8. yüzyıl), Zerdüştlükle ilgili dinsel bir törenin görüldüğü sahnede (Şişkin 1963: 161-162, fig. 76, tablo XIV; Marshak 2004: 22, fig.8) ateşin yandığı altar motifinin üzerinde, oturmuş bir devenin üzerinde tanrı figürü elinde bir altarla görülmekte (Fig. 10). Günümüzde Ermitaj Müzesi'nde bulunan Buhara bölgesinden Sogdlar'a ait gümüş bir testinin (7-8. yüzyıl) üzerinde kanatlı bir deve figürü yer almakta (Fig. 11) (Marşak 1971; 28-46, 73, 91, foto. 4, fig.7; Darkeviç 1976: 84-85, fig.10; Ilyasov-Hakimov 2012: 216-218, fig. 1).

Afrasiab sarayında (eski Semerkand /Özbekistan), 9 nolu odanın kuzeyindeki duvar resminde (6. yüzyıl), tanrı ve tanrıça figürlerinin yer aldığı sahnede (Albaum 1975: tablo 2; Azarpay 1981: 34-35; Marshak-Raspopova 1990: 142; Mode 1991/92: 184, fig. 7.e), tanrı figürü bir tabak ile ayakta iki hörgüçlü bir deve heykelciği kaldırmakta (Fig. 12).

Pencikent'te (Kuzey Tacikistan) bulunmuş olan pişmiş topraktan bir kabartma (6. yüzyıl) üzerinde, bir ilahla birlikte deve motifi bulunmakta (Azarpay 1981: 34-35, fig. 9; Mode 1991/92: 184, fig. 7.f). Burada ilahın tacındaki kanatların arasında, deve başı ve boynu ile elinde deve yer almakta (Fig. 13). Aynı yerde bulunmuş olan pişmiş topraktan kabartmada (Mode 1991/92: 184, fig. 7.d) bir insan figürü, oturmuş bir deve üzerinde oturmakta ve elinde çift hörgüçlü bir deve kaldırmakta (Fig. 14). Sogdlar'a ait bir başka pişmiş topraktan kabartmada (Mode 1991/92: 184, fig. 7.b), oturmuş iki deve üzerinde bir insan figürü görülmekte (Fig. 15). Pencikent'te ileri gelen bir ailenin evinin ana mekanın güney duvarında (15. kısım, oda no 28), başlarında hale olan tanrı ve tanrıçanın olduğu duvar resmi (7-8. yüzyıl) yer almakta. Tanrı figürü bir devenin desteklediği taht üzerinde oturmuş ve elindeki tabağın içinde ayakta ufak iki hörgüçlü deve heykelciği tutmakta. Tanrı figürünün hemen yanında ateş altarı görülmekte. Tanrıçanın oturduğu tarafta ise tahtı destekleyen koç figürü yer almakta olup sağ elinde de tanrıya doğru uzatmış tabak içinde koç heykelciği bulunmakta (Marshak-Raspopova 1990: 137-145, fig.16) (Fig. 16).

Yine aynı odanın doğu duvarındaki resimde ise (Fig. 17), üst sahnenin merkezinde taht üzerinde bağdaş kurarak oturmuş hükümdar-tanrı figürü betimlenmiş. Yanlarında ve alt sahnede mahiyeti ile ilgili figürler bulunmakta. Bu duvar resminin sağ üst köşesinde havada kanatlı bir deve figürü görülmekte (Marshak-Raspopova 1990: 162, fig. 30). Bu sahnelere benzer olarak üzerinde tanrı ve tanrıçanın olduğu tahtın ayakları deve motifli Pencikent'te 24. kısım 2 ve 13 nolu odalarda iki sahne (8. Yüzyıl) daha yer almaktadır (Azarpay 1981: 32-35, fig.7-8) (Fig. 18-19).

Sogdlar'ın koloni yerleşimler kurduğu Kırgızistan'nın kuzeyindeki Semireçe'de bulunan Akbeşim harabesinde, Budist tapınağında bulunmuş olan bronz bir levhada (8. yüzyıl), tanrı ve tanrıça figürleri (Kızlasov 1959: 206, fig. 38.7) oturmuş durumda iki hörgüçlü bir deve figürü tutmaktadır. (Fig. 20).

Çin'in Shaanxi bölgesi Xi'an şehrinin dışında bulunmuş bir mezar, Kuzey Zhou Hanedanlığı (557-581) sırasında 579 yılında ölen Sogdlu koloni lideri An Jia için yapılmıştır (Shaanxi Archeological Institute 2001: 4-26; Xinjiang 2004: 10, PL. 10.a; Marshak 2004: 22, PL. 10.a; Çeşmeli 2008: 93). An Jia mezar odasının giriş bölümünün üzerinde yer alan ve bir cenaze törenini temsil eden kabartmada, ayakta üçlü deve formunda ayağı olan bir altar betimlenmiştir (Fig. 21). Burada muhtemelen en kutsal ateş olan *Bahram'ın Ateşi* yani *Zafer Ateşi* temsil edilmektedir.

Yukarıda belirttiğimiz deve figürleri muhtemelen Zafer Tanrısı Veretragna ile ilgilidir.

KOÇ ATRİBÜSÜ

Koç figürü de deve figürü gibi Sogd sanatında sıkça karşılaştığımız farklı dinsel anlamları olan hayvansal sembollerden biridir. Koç figürü bazen adak hayvanı bazen de ilahı temsil eden bir atribü olarak kullanılmıştır. Bir zoomorfik atribü olan koç da deve figürü gibi Avesta'daki Zafer Tanrısı Veretragna'nın atribülerinden biridir. Avesta da Veretragna Ahura Mazda'nın huzuruna koç şeklinde de gitmekteydi. Avesta'da ilahilerin olduğu Yaşt'ın 14. bölümünde koç, boynuzları bükülmüş vahşi ve güzel olarak tanımlanmakta (Darmesteter 1898: Yashts 14).

Daha önce bahsettiğimiz üzere Çin'de (Shaanxi Bölgesi/Xi'an Şehri) Kuzey Zhou Hanedanlığı sırasında (557-581), 579 yılında ölen Sogdlu koloni lideri Wirkak (Shi Jun) için yapılmış taş lahdin (Grenet-Riboud-Junkai 2004: 279-283) doğu yüzündeki muhtemelen cenneti temsil eden sol sahnede, Mitra'yı temsil eden atların ve müzisyenlerin altında koç figürü yer almakta (Fig. 1). Burada koçun başka bir hayvanla mücadelesi gösterilmiş olup diğer hayvanın üzerinde olan koçun adeta zaferini temsil etmektedir. Burada koç figürü muhtemelen Veretragna'yı simgelemektedir.

Yukarıda bahsettiğimiz Sivaz'da bulunmuş (6-7. yüzyıl/ Şehrisebz/ Özbekistan) ve üzerinde cenaze töreni ve cennete yükseliş ile ilgili sahnelerin olduğu ossuariumun (Fig. 2) (Grenet 1993: 53-54, 60-62; Marshak 2004: 28; Çeşmeli 2008: 89-90) altındaki cenaze töreni sahnesinde, rahibin önünde muhtemelen ruhu koruması için Zafer Tanrısı Veretragna'ya adanmış bir çift koç figürü yer almakta. Yine önceden bahsettiğimiz ve

sahneleri açısından Sivaz'daki ossuariuma yakından benzeyen Yumalaktepe ossuariumundaki (6-7.yüzyıl/Şehrisebz/Özbekistan) (Berdimuradov-Bogomolov-Huşbakov 2012: 20-21) cenaze töreni sahnesinde de, muhtemelen Veretragna'ya adanmış bir çift koç figürü bulunmakta (Fig. 3).

Daha önce bahsettiğimiz Pencikent yerleşimi 15. Kısım 28 nolu odanın güney duvarında, bir taht üzerinde tanrı ve tanrıçanın olduğu duvar resmi sahnesinde (7-8. yüzyıl), tanrının oturduğu tahtın sol tarafının ayağı deve biçiminde olup tanrıçanın oturduğu sağ tarafın ayağı ise koç biçimindedir (Fig. 16). Tanrıçanın sağ elinde tanrıya doğru uzanmış tabak içinde koç heykelciği yer almakta. Tanrının yanında bir ateş altarı yer almakta (Marshak-Raspopova 1990: 137-145, fig.16). Yine Pencikent'te 3. Kısım 6 nolu odanın batısındaki bir duvar resminde (8. yüzyıl) (Azarpay 1981: 30-31, fig. 6), üç ateş altarını taşıyan bir tahtın ayakları, boynuzları bükülmüş kanatlı koç figürlerinden (iki adet) oluşmakta (Fig. 22). Altarların sol tarafında ayin düzenleyen figürler yer almakta. Burada muhtemelen Zerdüştlükteki en yüksek seviyedeki ateş olan *Bahram'ın Ateşi* yani *Zafer Ateşi* simgeleniyor olabilir.

DOMUZ ATRİBÜSÜ

Pencikent I. Tapınak'ta (6. yüzyıl) ana mekanının önündeki portikonun batı duvarının güney bölümündeki duvar resminde, domuzların çektiği iki tekerlekli arabayı süren bir sürücü yer almakta (Fig. 23). Bu sahne muhtemelen en kutsal ateşi simgeleyen Zafer Tanrısı Veretragna'ya işaret etmekte. Bu sahnenin rüzgar tanrısı Veşparkar'la ilgisi olduğu da düşünülmekte (Azarpay 1981: 43-44, fig. 14).

ANAHİTA: SİMURG VE YARATIK ATRİBÜLERİ

Mitra gibi Hint-İran kökenli ve sonrasında diğer kültürleri de etkilemiş olan su ve bereket tanrıçası Anahita, Zerdüştlerin kutsal kitabı Avesta'da ilahilerin yer aldığı sulara (aban) adanmış 5. Yaşt'ta (Darmesteter 1898: Yashts 5.1-4, 127-128; Boyce 1975: 71-74) detaylı bir şekilde anlatılmakta. Aban ilahisinde, Anahita aynı zamanda bir nehir tanrıçası olup *Afar* isimli en büyük nehir Vouru-Kaşa denizine akmaktadır. Burada aynı zamanda, Anahita'nın kıymetli takılara sahip olduğu da kaydedilmekte.

İran kökenli olup sonradan değişik kültürlerde de yer bulmuş olan Simurg figürü, Sogd sanatında da kullanılmıştır. Avesta'da gerçeğin tanrısı Raşnu'ya adanmış ilahide (Darmesteter 1898: Yashts 12.17) karşımıza çıkan Simurg (Saena), *Vouru-Kaşa* isimli denizin ortasındaki her şeyi iyi eden ağaç (hayat ağacı, haoma) ile birlikte anılmakta. Aynı zamanda Simurg, Avesta'da Veretragna'ya adanmış ilahide de (Darmesteter 1898: Yashts 14.41) yağmuru getiren bir varlık gibi karşımıza çıkmaktadır. Simurg (Saena, Senmurv), İran ve diğer kültürlerdeki sanat eserlerinde genellikle büyük kanatları olan kuş gövdeli ve köpek başlı olarak tasvir edilmiştir.

Pencikend II. Tapınak'ta 5. yüzyıldan kalmış olan duvar resminde, başında hale iki kolunu yana açmış taht üzerinde oturan bir ilah betimlenmiştir (Azarpay 1981: 71, 140, fig. 34). Tahtın ayakları kuş gövdeli köpek başlı Simurg şeklindedir (bunlardan sol taraftaki günümüze ulaşmamıştır). İlah, lotüs çiçekleriyle süslü bir taç takmakta. Yine

boynu da, çeşitli takılarla süslenmiştir. Üzerinde uçuşan bir kaftan bulunmaktadır. Sahnenin sol tarafında ilah eliyle çıngıraklar tutmakta, sahnenin sağ tarafında da bir insan figürü elinde kolye tutmakta (Fig. 24). Sahnede bir su bitkisi olan lotusun ve Avesta'ya göre denizin ortasındaki herşeyi iyi eden ağaçla birlikte anılan Simurg'un kullanılması, bu sahnede tahta oturanın Avesta'da geçen su ve bereket tanrıçası Anahita olduğunu işaret etmektedir.

Yine Pencikent II. Tapınak'ta kuzey şapelin batı duvarında 6. yüzyıldan kalmış bir duvar resminde (Azarpay 1981: 43, 140, fig. 13), Hint sanatı etkili oturan dört kollu bir insan figürü bulunmakta. Bu figürün günümüze baş kısmı ulaşmamıştır. Bu figür, kuyruğu balık kuyruğu, gövdesi yılan ve başı timsah şeklinde ejderhaya benzeyen fantastik bir yaratığın üzerinde oturmakta. Suyla bağlantılı bir yaratık olan bu hayvan atribüsü, muhtemelen su tanrıçası Anahita'yı simgelemektedir (Fig. 25).

VAYU (VEŞPARKAR) 'ŞİVA': BOĞA ATRİBÜSÜ

Hindistan kökenli Hinduizm özellikle de Şivaizm, Orta Asya'da Kuşanlılar zamanında (M.S. 1-3. yüzyıl) Geç Antik Çağ'dan itibaren etkilemeye olmaya başlamıştır. Özellikle Tanrı Şiva'nın Sogdlar arasında önemli bir yeri vardı. Şiva Sogdlar'ın Zerdüşt pantheonun içinde yer almaktaydı. Şiva'nın en önemli atribüsü boğa figürüdür. Sogd sanatında Şiva ve atribülerinin kullanılması yanında Hint motifleri de kullanılmıştır.

Tanrı Şiva Zerdüştlükte rüzgar tanrısı Vayu'ya (Veşparkar) karşılık gelmektedir. Sogdça Budist ve Maniheist metinler (Humbach 1975: 397-408) ile duvar resimlerinden (Marshak-Negmatov 1996: 252-253) anlaşıldığı üzere, bazı Zerdüşt tanrıları kimi Hindu tanrıları ile özdeşleşmiş ve onlar gibi betimlenmişti. Örneğin, Zurvan Brahma ile, Adbag (Ahura Mazda) Indra (Sakra) ile, Veşparkar (Vayu) Şiva (Mahadeva) ile özdeşleşmiştir. Zerdüştlerin rüzgar tanrısı Veşparkar, Hinduizm'in en büyük tanrılarından biri olan Şiva'ya eşitti ve onun gibi betimleniyordu. Örneğin Sogdiana bölgesinde Pencikent'te bir duvar resminde (7-8. yüzyıl), Şiva tipik atribüleri olan üç baş (yaratıcı, koruyucu ve yok edici), üç göz (güneş, ay ve ateş) ve bir trident (ucu üç çatallı asa) ile betimlenmiş ve elbisesinin üzerinde de Veşparkar yazısı tespit edilmişti (Belenitskiy-Marşak 1976: 78-79; Belenizki 1980: 197-198; Azarpay 1981: 29-30, fig. 5; Litvinskiy, Vorobyova and Desyatovskaya 1996: 420-421).

Yukarıda bahsettiğimiz, Çin'de 579 yılında ölen Sogdlu koloni lideri Wirkak (Shi Jun) için yapılmış lahdin (Grenet-Riboud-Junkai 2004: 279-283) doğu yüzündeki sağ ve ortadaki sahnelerde, ölenin ruhunun dördüncü gün şafağında Cinvad köprüsünden geçerek cennete yükselmesi temsil edilmekte (Fig.1). Sahnenin sağ tarafında en üstte, iki figür tarafından taşınan bir hale içinde, üç boğa üzerinde bağdaş kurmuş, başında taç bulunan ve sağ elinde trident tutmuş bir figür yer almakta. Altında da Wirkak ve eşi bulunmakta. Boğaların üzerindeki figür, muhtemelen sinkretik özellikteki Tanrı Şiva ile bütünleşmiş Tanrı Vayu'yu temsil etmektedir. Boğa ve trident atribüleri, Hinduizm'in en büyük tanrılarından biri olan Şiva'ya aittir (Çeşmeli 2008: 92). Pehlevi metinlerin birinde yargılamadan sonra Vayu ruhu elinden tutup kendi yerine götürmektedir (Anklesaria 1956: Greater Bundahishn 30. 23; Dhalla 1938: 412).

ZURVAN: KAZ ATRİBÜSÜ

Bazı Sogdça metinlerden (Humbach 1975: 397-408) anlaşıldığına göre Hinduizm'de evrenin tanrısı olan Brahma ile özdeşleşmiş olan Zerdüştlüğün sonsuz zaman tanrısı Zurvan'nın Brahma gibi dört görünüşü olup muhtemelen Brahma'nın atribüsü olan dört kaz aynı zamanda Zurvan'ı da temsil etmekteydi (Grenet 2007: 13).

Daha önce bahsettiğimiz Afrasiab'da sarayın duvarını süsleyen 7. yüzyılın ortasına ait resimde, Yeni Yıl (Nevruz) töreni temsil edilmiştir (Marshak 1994: 13-15; Marshak 2004: 18, 20; Çeşmeli 2008: 90-91). Törende hükümdar ve mahiyetinin aile mezarlığına gidişi sahnelenmiştir. Bu sahnede rahiplerin arasında dört kaz ve bir at motifi yer almakta ve muhtemelen bu hayvanlar kurban edilmek üzere götürülmektedir. Buradaki dört kaz, muhtemelen Zurvan'ı temsil etmekte ve bu kazlar Zurvan'a adanmıştır (Fig. 4).

SROŞ: KUŞ ATRİBÜSÜ

Zerdüştlük inancına göre itaat meleği Sroş'un korumasındaki ölenin ruhu, dünyayı hemen terk etmeyip üç günün sonunda dördüncü gün şafağında Cinvad köprüsünü geçip bu dünyayı terk etmekte (Darmesteter 1898: Vendidad 19. 27-32). Üç gün boyunca ve dördüncü gün şafağında kutsal ateşin karşısında yapılan cenaze törenlerinde özellikle öteki dünyaya geçene kadar ruhu koruduğuna inanılan Sroş meleği için ayinler yapılmakta. Cenaze törenleri genellikle *zaotar* denilen başrahip ve *raspi* denilen yardımcı rahip tarafından gerçekleşir. Ölümden sonra ruhu koruduğuna inanılan Sroş, Sogd sanatına kuş-rahip figürü şeklinde yansımıştı (Çeşmeli 2008: 89, 91-93). Kuş-rahip figürleri, muhtemelen Sroş'un Sroşavarez'i (Zerdüştlükte sekizinci rahip) olan horozla (parodarş) ilişkilidir (Darmesteter 1898: Vendidad 5.25, 57; 7.17; 18. 14-15). Kuş-rahip figürleri muhtemelen öteki dünyaya geçişi sırasında ve yargılanma aşamasında ruhu koruyan Sroş'u ve Sroş için ayinler düzenleyen rahipleri simgelemekte.

Daha önce bahsettiğimiz üzere, Sogdlu koloni lideri Wirkak (Shi Jun) için yapılmış taş lahdin güney yüzünde belden aşağısı kuş, belden yukarısı insan şeklinde kanatlı iki figür yer almaktadır (Fig. 26) (Grenet-Riboud-Junkai 2004: 279-283, fig. 1). Bu yarı kuş yarı insan figürlerinin ağzını kapatan maske bulunmakta. Bu figürler, ateş altarının önünde ellerinde *barsom* denilen dallar tutmaktadır. Bu figürlerin ağızlarına kapattıkları maskeler, Zerdüşt rahiplerinin ateşin kirlenmemesi için kullandıkları *padân* denilen maskelerdir (Çeşmeli 2008: 91-92). Yine aynı bölgede ve tarihte ölmüş olan Sogdlu koloni lideri An Jia'nın mezar odasının giriş kısmının üzerindeki kabartmada ağız ve burnu *padân* denilen maskeyle kaplı yarı kuş, yarı insan iki figür yer almakta (Fig. 21) (Shaanxi Archeological Institute 2001: 4-26). Bu figürlerin önünde, üzerinde çeşitli nesnelerin olduğu ayaklı tepsi bulunmakta. Ellerindeki *barsom* denilen birer çubukla önlerindeki tepsiye uzanmışlardır. Bu figürlerin ortasında da daha önce bahsettiğimiz ayakları deve şeklinde ateş altarı bulunmakta (Çeşmeli 2008: 93). Çin'nin kuzeyinde, Shanxi Bölgesi Taiyuan yakınlarında bulunmuş olan mezarda tespit edilmiş lahit, Kuzey Sui Hanedanlığı (581-619) sırasında 592 yılında ölmüş olan Sogdlu koloni lideri Yu Hong için yapılmıştır (Shanxi Archeological Institute 2001: 27-52). Bu mezarın yüzeyinde de özellikle Wirkak'ın lahdin de olduğu gibi yarı kuş, yarı insan tipinde iki figür yer almakta (Fig. 27). Bu figürler

bir ateş altarının her iki yanında yer almakta ve ağızlarında birer maske bulunmaktadır (Çeşmeli 2008: 92).

DAENA: KÖPEK ATRİBÜSÜ

Ruhu cennete götürdüğüne inanılan vicdan meleği Daena (Den), kimi zaman çift köpekle sembolize edilmiştir. Eğer ruh yaşamında ağırlıkta olarak iyi işler yaptıysa köprüyü geçip vicdan meleği Daena yardımıyla cennete yükselir, kötü işler yaptıysa köprünün altındaki korkunç yaratıkların olduğu cehenneme atılır (Çeşmeli 2008: 89).

579 yılında ölen Sogdlu koloni lideri Wirkak (Shi Jun) için yapılmış lahdin doğu yüzündeki cennette yükseliş sahnesinde (Grenet-Riboud-Junkai 2004: 279-283), Cinvad köprüsünün başında ve üzerinde iki köpek figürü yer almaktadır (Fig. 1). Köpekler, Avesta'da belirtildiği üzere ruhu almaya gelmiş olan Daena'nın her iki yanındaki köpeklerdir. Aynı zamanda köpekler köprüyü de korumaktadırlar (Çeşmeli 2008: 92). Daena ruhu, Cinvad köprüsünün üstündeki Hara-berezaiti'nin (Elburz Dağı) üzerindeki, kendisinin de yaşadığı göksel ilahların bulunduğu yere götürmektedir (Darmesteter 1898: Vendidad 13.9, 19.30)

NANA: ASLAN ATRİBÜSÜ

Sogd sanatında Zerdüştlere ait ilahların dışında çevre bölgelerde var olan diğer başka inançlara ait ilahlar da kullanılmaktaydı. Mezopotamya kökenli Nana kültü Orta Asya'da özellikle de Sogdiana'da İslamiyet öncesinde var olmuştu. Tanrıça Nana, Ay Tanrısı Sin'in kızı ve Güneş Tanrısı Samaş'ın kızkardeşidir. Mezopotamya kökenli Nana inancı muhtemelen İran üzerinden Orta Asya'ya yayılmıştır. Sanat eserlerinde Tanrıça Nana'nın atribüleri ay, güneş ve aslandır. Bunların yanında Orta Asya'da kimi zaman Nana, Hint sanatının etkisiyle dört kollu olarak gösterilmiştir. Öncesinde Tanrıça Nana figürü ve sembolleri Kuşan sikkelerinde (M.S. 2-4. yüzyıl) karşımıza çıkmıştır (Azarpay 1976: Mode 1991/92: 185, fig. 13).

Pencikent'te 15. kısım 28 nolu odanın kuzey duvarında yer alan duvar resminin merkezindeki sahnede (8. Yüzyıl), uzanmış aslan tipinde taht üzerine oturmuş bir tanrıça figürü yer almakta (Marshak-Raspopova 1990: 147-149, fig. 21). Bu tanrıçanın dört kolu bulunmakta ve ellerinde birer güneş ve ay motifi yer almaktadır. Bu tanrıça figürü muhtemelen Mezopotamya ilahı Nana'yı temsil etmektedir (Fig. 28). Pencikent'te 25. kısım 12 nolu odada, yürüyen bir aslan üzerine oturmuş ellerinde ay ve güneş sembolleri olan dört kollu Nana figürü yer almaktadır (8. Yüzyıl) (Maršak 1990: 305-307, fig. 15) (Fig. 29). Yine Pencikent'te 3. kısım 6 nolu odanın doğu duvarındaki resimde (Fig. 30), tanrıların savaşı konulu sahnede (8. yüzyıl), Nana bir aslanın üzerinde betimlenmiştir (Azarpay 1981: 68, fig.32).

Sogdiana bölgesinde, günümüzde Tacikistan'nın kuzeyinde Şahristan bölgesi, Ustruşana'da Kalai Kahkaha sarayı duvar resminde (7-8. yüzyıl) (Negmatov 1973: 192-193, fig. 8; Azarpay 1976: 539-540, fig. 5; Negmatov 1984: 148, fig. 1.1), aslan üzerinde dört kollu Nana, ellerinde güneş ve ay sembollerini tutmaktadır (Fig. 31).

Sogdiana dışında da benzer kompozisyonlar uygulanmaktaydı ve bu da Nana inancının Orta Asya'nın diğer bazı bölgelerinde de varolduğunu göstermektedir. Harezm Bölgesi'nde bulunmuş olan gümüş kasede (7. yüzyıl) (Azarpay 1976: 539-530, fig. 6), uzanmış aslan üzerinde, dört kollu Nana yer almakta olup ellerinde ay ve güneş sembolleri bulunmaktadır (Fig. 32).

SONUÇ

Dinsel anlamda özellikle İran'la yakından bağları olan Sogdlar arasında, Avesta kutsal kitabında geçen çok sayıda ilaha inanılmaktaydı. Günümüze ulaşan eserlerden anlaşıldığına göre, bu ilahların bazıları sanata yansımış ve Sogdlular tarafından öne çıkartılarak daha prestijli hale getirilmiştir. Konumuz gereği bu çalışmada, Sogd sanatında hayvan atribüsü kullanılmış olan ilahlardan bahsettik. Zerdüştlük panteonunda yer alan Mitra, Anahita, Veretragna, Vayu (Veşparkar), Zurvan, Sroş ve Daena gibi ilahlar Sogd sanatında hayvan atribüsüyle öne çıkmış isimlerdir. Sogd sanatında sadece Zerdüşt panteonundaki ilahlar kullanılmamış yerel ilahların dışında özellikle Hindistan ve Mezopotamya kökenli ilahların da kullanıldığı görülmektedir. Bu da Zerdüşt ilahların dışındaki bazı tanrı ve tanrıçalara da inanıldığını göstermektedir. Hatta bazıları kült haline gelmiştir. Mesela Mezopotamya kökenli Nana, Hinduizm kökenli Şiva ve Brahma'nın Zerdüşt Sogdlular arasında ayrıcalıklı bir yeri vardı ve kimi zaman Zerdüşt ilahlarla bütünleşmiş bu ilahlar da hayvan atribüleriyle sanata yansımıştır. Fakat bu ilahların dışında sanata yansımış başka ilahlar da bulunmaktaydı. Mesela cennete yükseliş sahnelerinde karşımıza çıkan Ahura Mazda ve Vohu Mano gibi ilahlar da Sogd sanatına yansımıştır.

KAYNAKLAR

Albaum, L.İ. 1975. *Jivopis Afrasiaba,* , Taşkent: FAN.

Anklesaria, B. T. 1956. *Zand-Akasih, Iranian or Greater Bundahishn,* Bombay.

Azarpay, G. 1976. "Nana, The Sumero-Akkadian Goddess of Transoxiana", Journal of the American Oriental Society, 96 (4): 536-542.

Azarpay, G. 1981. *Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art,* Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

Belenizki, A. M., 1980*, Mittelasien Kunst der Sogden,* ,Leipzig: E. A. Seeman.

Belenitskiy, A. M. and B. İ. Marşak. 1976. "Çertı Mirovozzreniya Sogdiytsev 7-8 vv. v İsskustve Pendjikenta", *İstoriya i Kultura Narodov Sredney Azii,* Moskova, 75-89.

Berdimuradov, A. E., G. İ. Bogomolov and N. O. Huşbakov. 2012. "Novaya Nahodka Ştampovannıh Ossuariev v Okrestnostyah Şahrisyabza", *O'zbekiston Arheologiyası (Arheologiya Uzbekistana),* 2(5): 20-26.

Boyce, M. 1975 *A History of Zoroastrianism, The Early Period,* Vol. 1, Leiden: E. J. Brill.

Boyce, M., 1982, *A History of Zoroastrianism, Under the Achaemenians,* Vol. 2, Leiden-Köln: E. J. Brill.

Çeşmeli, İ. 2008. "Sogdlularda Cenaze Töreni ve Cennete Yükseliş Sahneleri", *Mimarlık & Dekorasyon,* 173: 88-94.

Darkeviç, V. P. 1976. *Hudojestvennıy Metall Vostoka VIII-XIII vv.,* Moskva: Nauka.

Darmesteter, J. (Çev.). 1898 *Avesta: Khorda Avesta, Book of Common Prayer,* Sacred Book of the East, American Edition, New York.

Darmesteter, J. (Çev.). 1898. *Avesta: Vendidad,* Sacred Book of the East, American Edition, New York.

Dhalla, M. N. 1938. *History of Zoroastrianism,* New York.

Grenet, F. 1993. "Trois Nouveaux d'Iconographie Religieuse Sogdienne", *Studia Iranica,* 22: 49-68.

Grenet, F. 2001. "Mitra, Dieu Iranien: Nouvelles Donnees", *Topoi,* 11(1): 35-58.

Grenet, F, P. Riboud and J. Yang. 2004. "Zoroastrian Scenes on Newly Discovered Sogdian Tomb in Xi'an Northern China", *Studia Iranica,* 33 (2): 273-284.

Grenet, F. 2007, "The 7th Century AD 'Ambassadors Painting'at Samarkand", *Mural Paintings of Silk Road,* Ed. K. Yamauchi, Y. Taniguchi, T. Uno, Tokyo, 9-19.

Humbach, H. 1975. "Vayu, Siva und der Spiritus Vivans im Ostiranischen Synkretismus", *Monumentum H. S. Neyberg I, Acta Iranica,* 4:397-408.

Ilyasov, Dj. and A. Khakimov.2012. "Uzbekistan", *The Artistic Culture of Central Asia and Azerbaijan in the 9th-15th Centuries, Toreutics,* 3: 216-265.

Kızlasov, L. R. 1959. "Arheologiçeskie İssledovaniya na Gorodişçe Ak-beşim v 1953-1954 gg." *Trudı Kirgizskoy Arheologo-Etnografiçeskoy Ekspeditsii II,* Moskova, 155-241.

Litvinskiy B. A. and M. I., Vorobyova-Desyatovskaya. 1996. "Religions and Religions Movements II", *History of Civilization of Central Asia, The Cross-Roads of Civilizations AD 250 to 750,* Ed. Litvinsky, Paris: Unesco, III:420-448.

Marshak, B. I. and V. I. Raspopova, 1990, "Wall Paintings from a House with a Granary. Panjikant, 1st Quarter of the Eighth Century A.D.", *Silk Road Art and Archaeology,* 1: 123-176.

Maršak, B. M. 1990. "Les Fouilles de Pendjikent", *Comptes Rendus,* 286-313.

Marshak, B. I. 1994. "Le Programme Iconographique des Peintures de la 'Salle des Ambassadeurs' a Afrasiab (Samarkand)", *Arts Asiatiques,* XLIX: 5-20.

Marshak, M. I. and N. N. Negmatov. 1996. "Sogdiana", *History of Civilization of Central Asia , The Cross-Roads of Civilizations AD 250 to 750,* Ed. A. Litvinskiy, Paris: Unesco, III: 233-280.

Marshak, B. I. 2004. "The Miho Couch and the Other Sino-Sogdian Works of Art of the Second Half of the 6th Century", *Miho Museum,* 4: 16-32.

Marşak, B. İ. 1971. *Sogdiyskoe Serebro,* Nauka, Moskva.

Mode, M. 1991/92. "Sogdian Gods in Exile-Some Iconographic Evidence from Khotan in the Light of Recently Excavated Material from Sogdiana" *Silk Road Art and Archaeology,* 2: 179-214.

Negmatov, N. N. 1973. "O Jivopisi Dvortsa Afşinov Ustruşanı", *Sovestkaya Arheologiya,* 3, 183-202.

Negmatov, N. N. 1984. "Bojetsvennıy i Demoniçeskiy Panteonı Ustruşanı i ih İndoiranskie Paralleli", *Drevnie Kulturı Sredney Azii i İndii,* Nauka, Leningrad, 146-164.

Shanxi Archeological Institute. 2001. "Taiyuan Suidai Yu Hong mu qingli jianbao (Excavation of Yu Hong of the Sui Dynasty Taiyuan)", *Wenwu,* 1: 27-52.

Shanxi Archeological Institute. 2001. "Xi'an faxian de Bei Zhou An Jia mu (Excavation of the An Jia's Tomb of the Northern Zhou in Xi'an)",*Wenwu,* 1: 4-26.

Sims-Williams, N. 1985. "Ancient Letters", *Encyclopaedia Iranica,* II: 7-9.

Smirnova, O. İ. 1981. *Svodniy Katalog Sogdiyskih Monet,* Nauk, Moskva.

Şişkin, V. A. 1963. *Varahşa,* İzdatelstvo Akademii Nauk SSSR, Moskva.

Xianjiang, R. 2004. "Daily Life in Sogdians Colonies Along the Silk Road", *Miho Museum,* 4: 6-15.

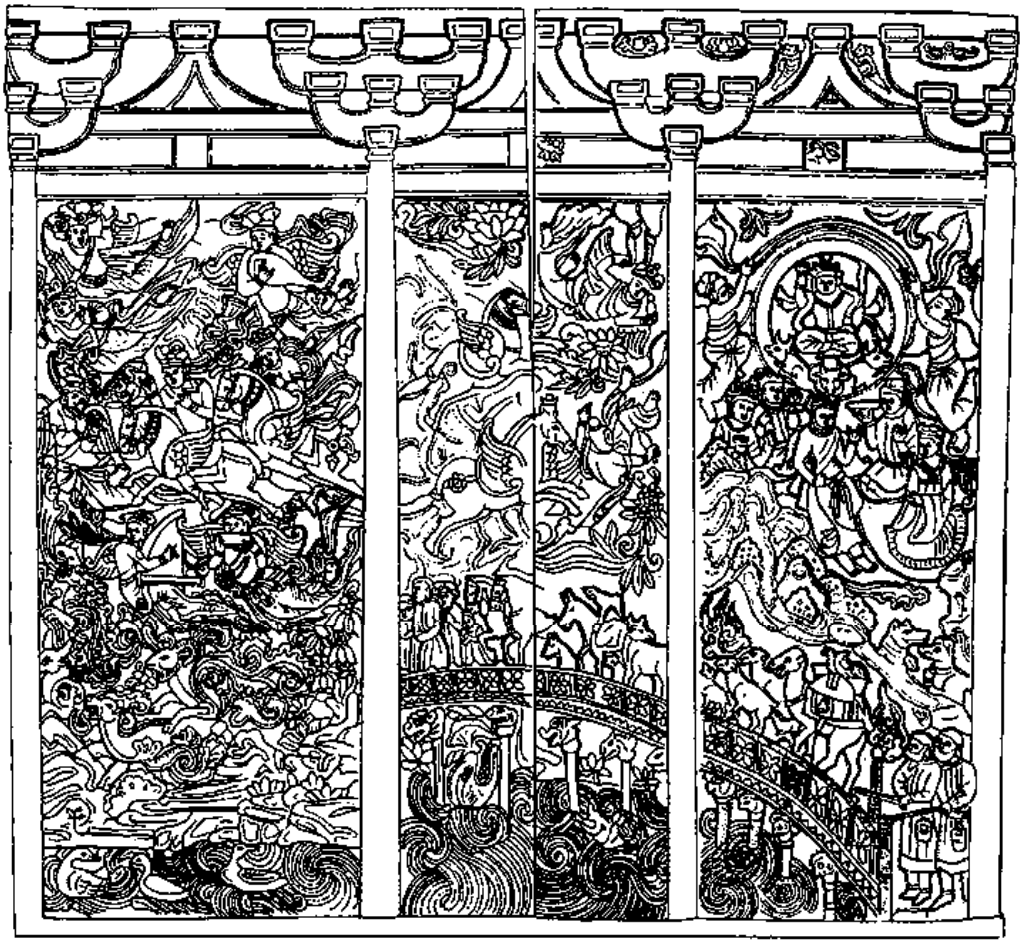


Fig. 1 Xi'an'da Wirkak (Shi Jun) Lahdi doğu sahnesi (Grenet-Riboud-Junkai 2004: fig. 3)

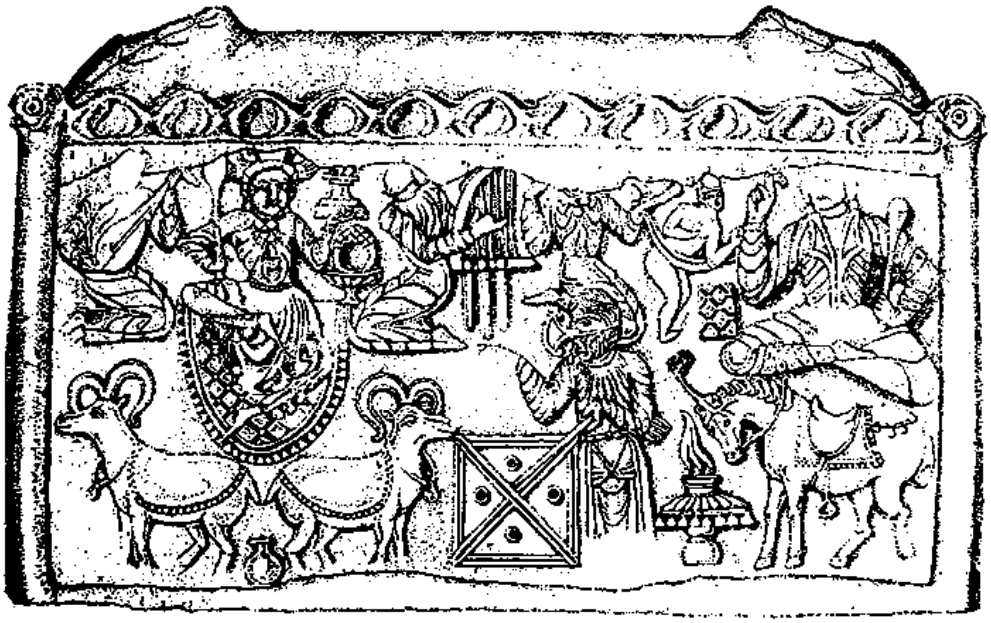


Fig. 2 Sivaz Ossuariumu (Grenet 1993: fig. 6)



Fig. 3 Yumalaktepe Ossuariumu (Berdimuradov-Bogomolov-Huşbakov 2012: 21)

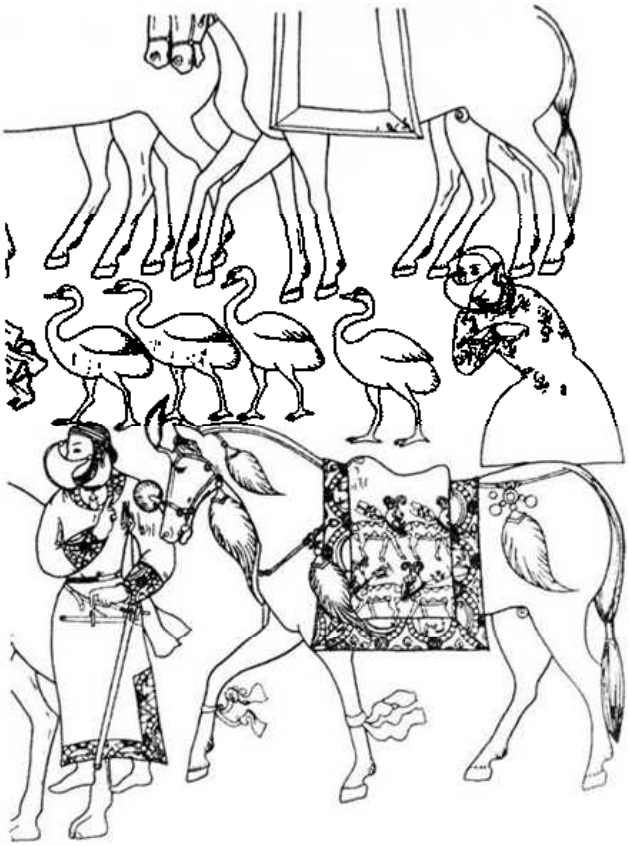


Fig.4 Afrasiab sarayı kabul salonu duvar resmi detayı (Marshak 2004: fig. 7)



Fig. 5 Pencikent 16. kısım 1 nolu oda duvar resmi (Azarpay 1981: fig. 35)



Fig. 6 Pencikent ahşap kabartma (Grenet 2001: fig. 7)



Fig. 7 Ustruşana Kalai Kahkaha sarayı duvar resmi (Negmatov 1984: fig. 1.4)

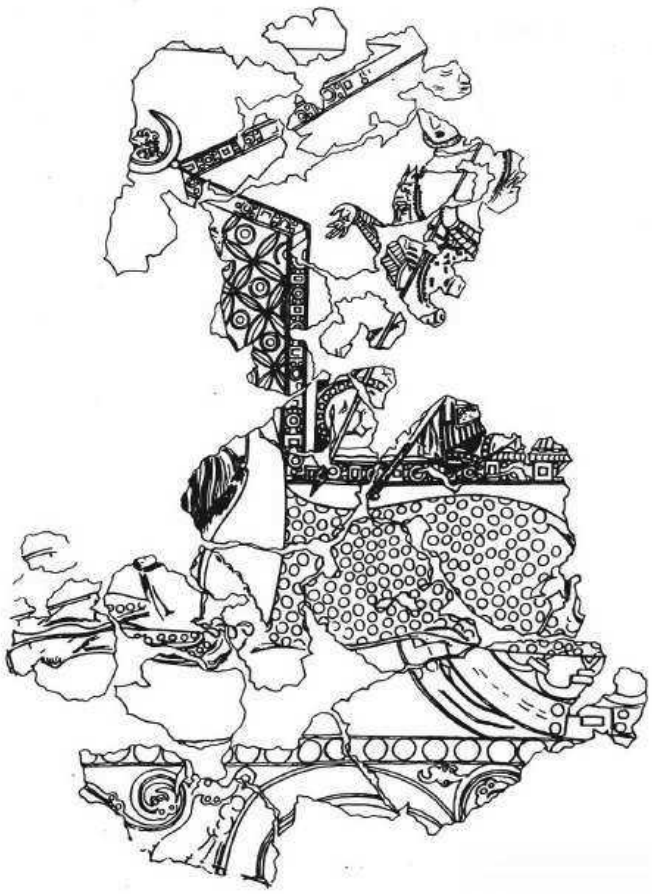


Fig. 8 Ustruşana Kalai Kahkaha sarayı duvar resmi (Negmatov 1984: fig. 2)

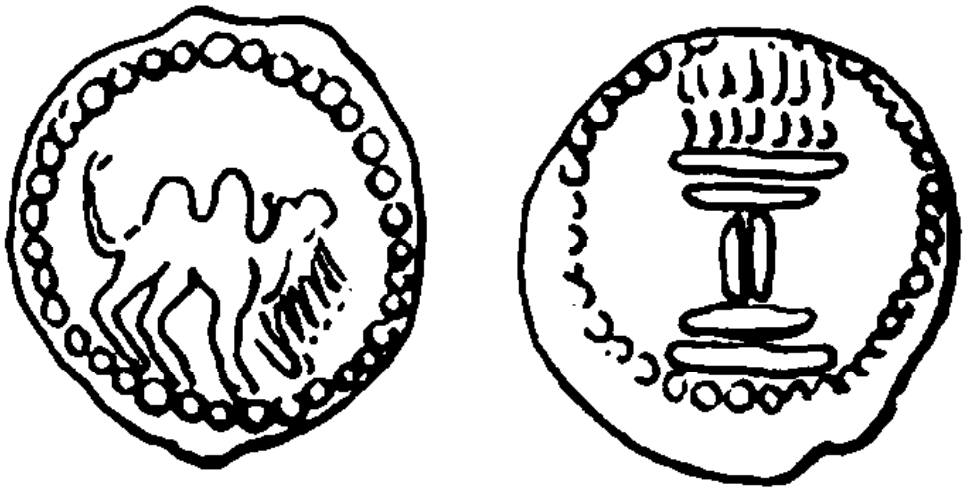


Fig. 9 Buhara sikkesi (Smirnova 1981: fig. 8)



Fig. 10 Varahşa sarayı doğu salonu duvar resmi detayı (Marshak 2004: fig. 8)



Fig. 11 Buhara gümüş testi (Marşak 1971: fig.7)

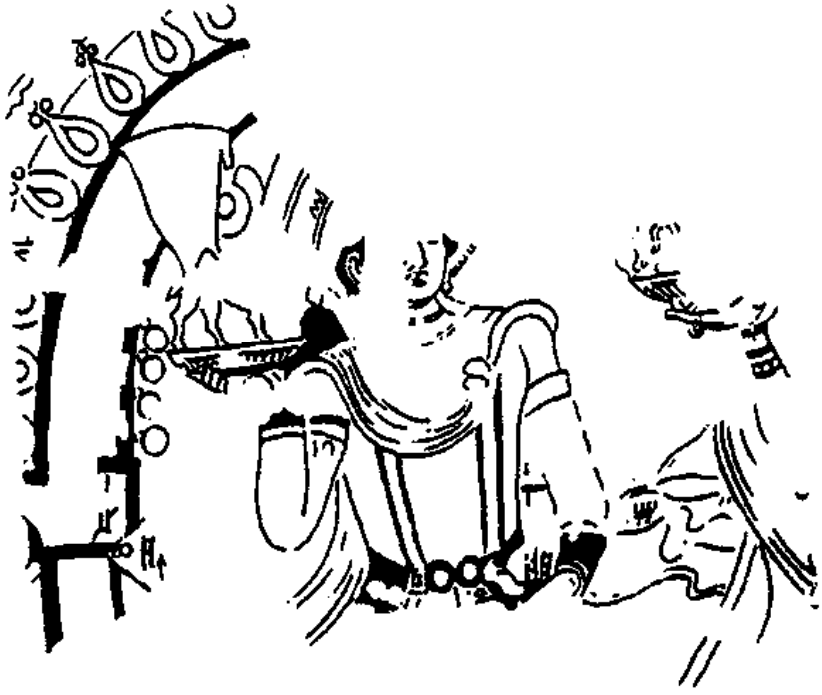


Fig. 12 Afrasiab sarayı 9 nolu oda duvar resmi detayı (Mode 1991/92: fig. 7.e)



Fig. 13 Pencikent pişmiş topraktan kabartma (Mode 1991/92: fig. 7.f)



Fig. 14 Pencikent pişmiş topraktan kabartma (Mode 1991/92: fig. 7.d)



Fig. 15 Pişmiş topraktan kabartma (Mode 1991/92: fig. 7.b)



Fig. 16 Pencikent 15. kısım 28 nolu oda duvar resmi (Marshak-Raspopova 1990: fig.16)



Fig. 17 Pencikent 15. kısım 28 nolu oda duvar resmi (Marshak-Raspopova 1990: fig. 30)

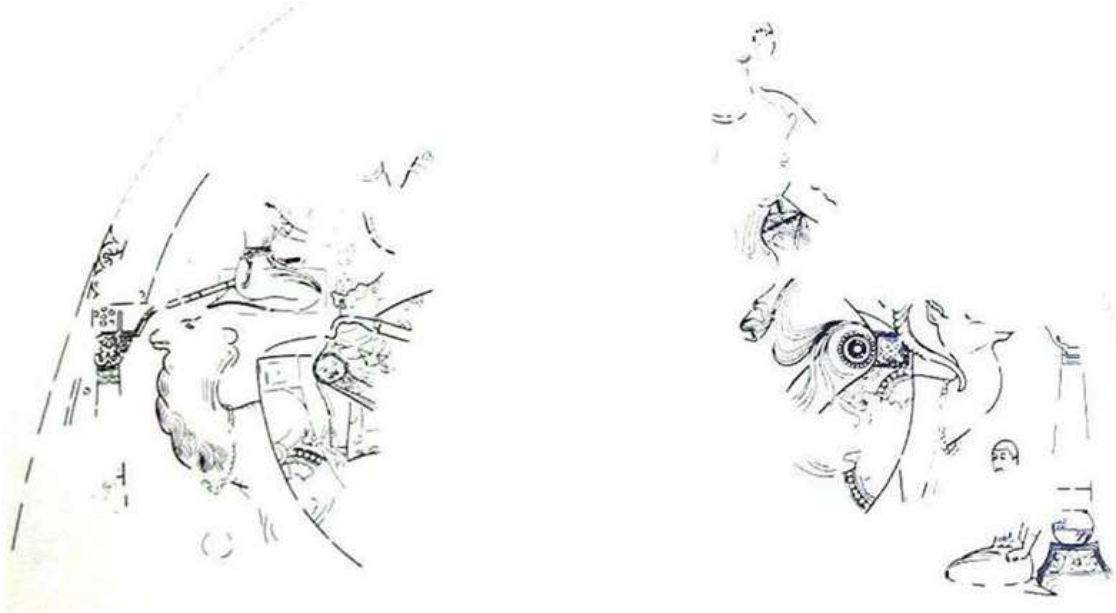


Fig. 18 Pencikent 24. kısım 2 nolu oda duvar resmi (Azarpay 1981: fig. 7)

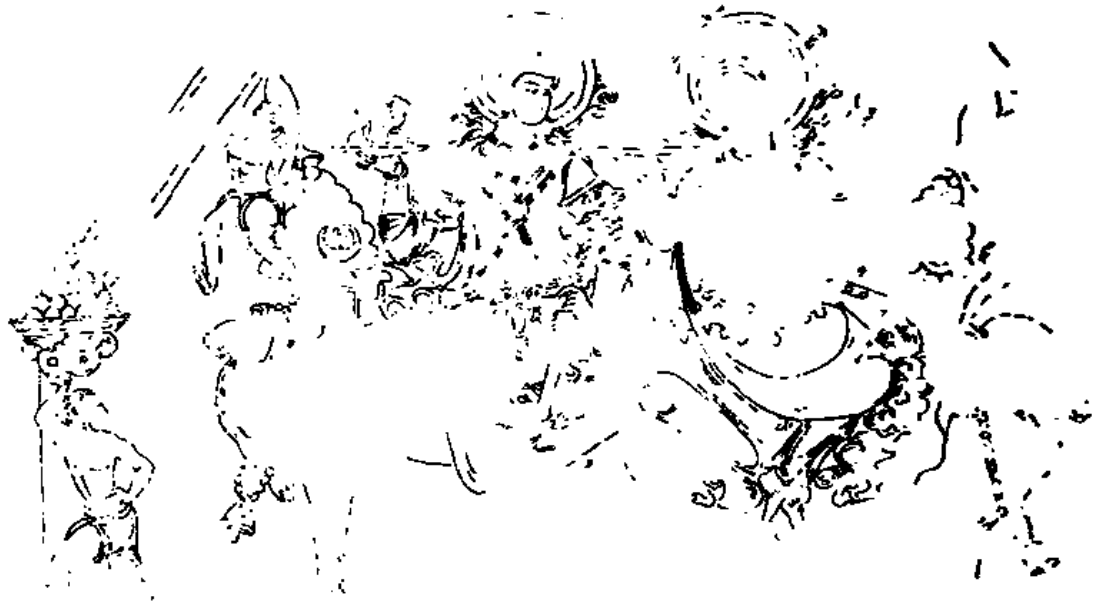


Fig. 19 Pencikent 24. kısım 13 nolu oda duvar resmi (Azarpay 1981: fig. 8)

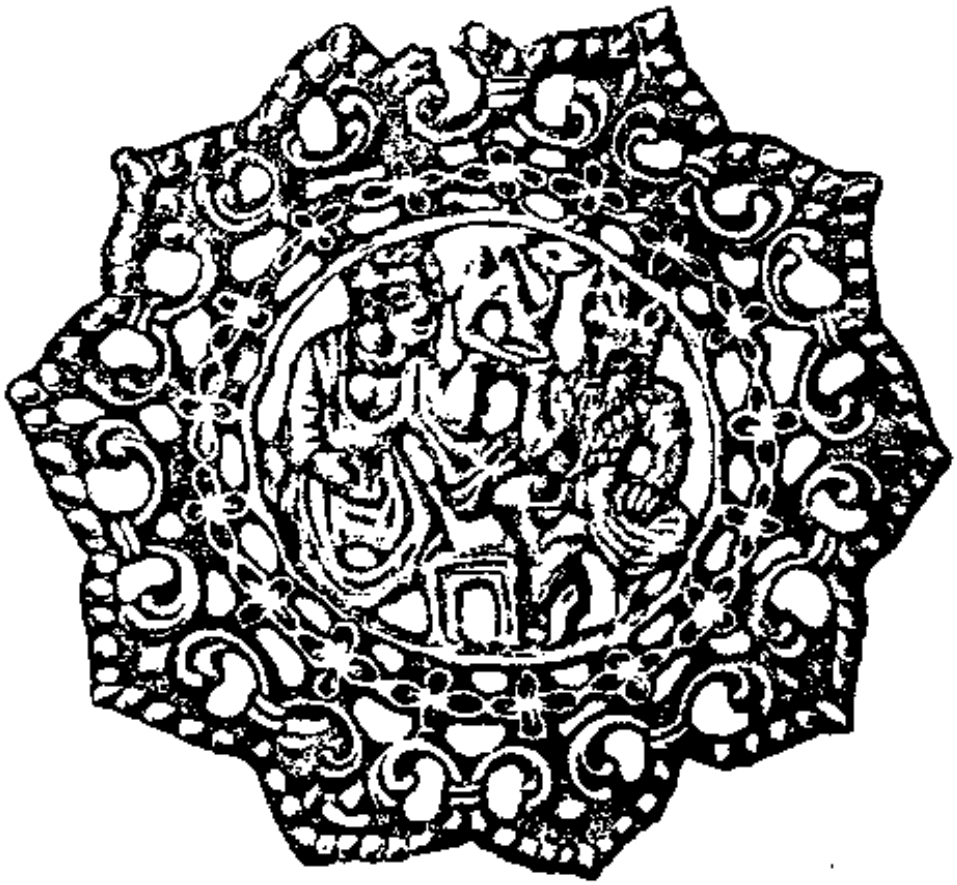


Fig. 20 Akbeşim Budist Tapınağı bronz levha (Kızlasov 1959: fig. 38.7)

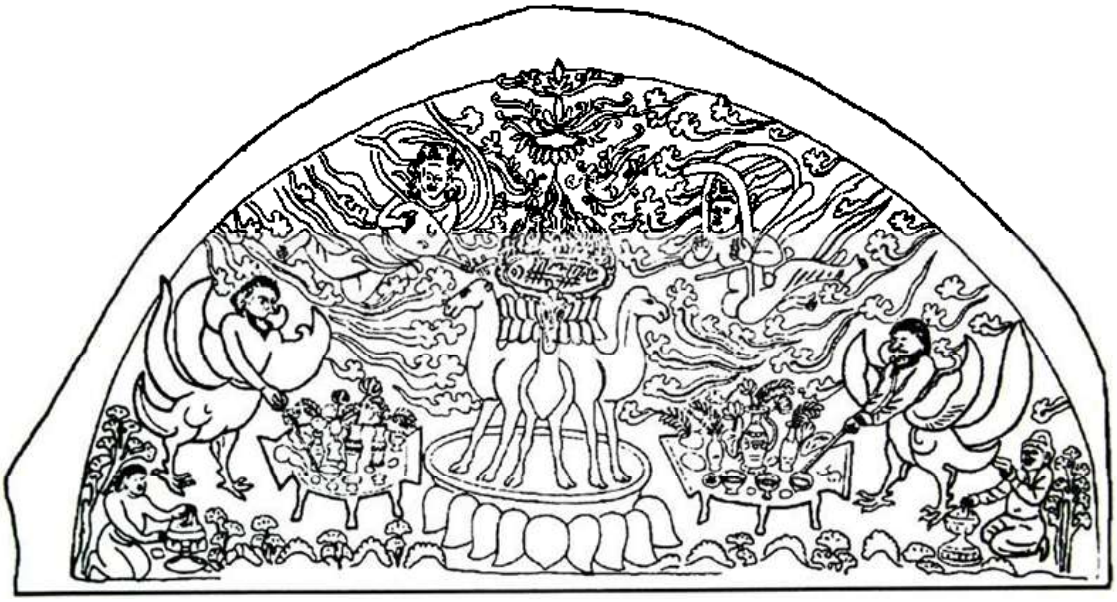


Fig. 21 Xi'an'da An Jia mezar odası girişinin üzerindeki kabartma (Marshak 2004: PL 10.a)



Fig. 22 Pencikent 3. kısım 6 nolu oda duvar resmi (Azarpay 1981: fig. 6)

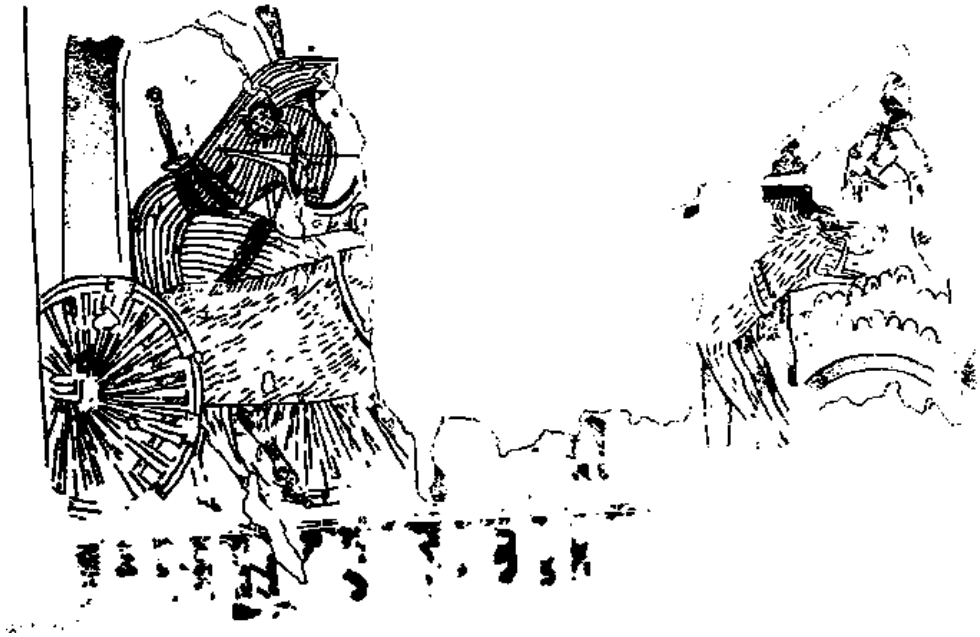


Fig. 23 Pencikent I. Tapınak duvar resmi (Azarpay 1981: fig. 14)

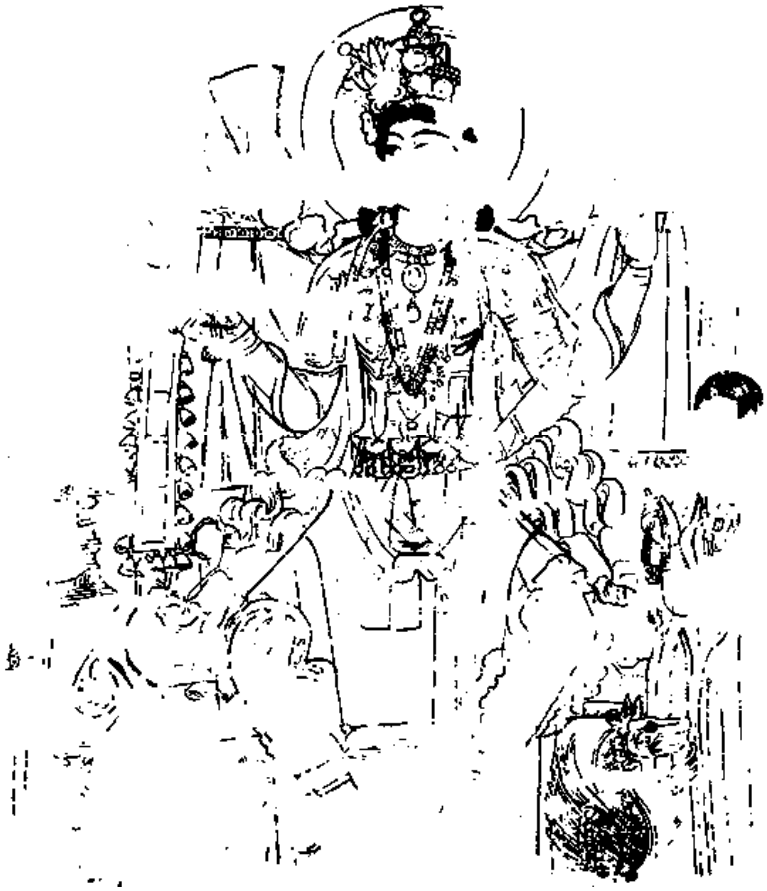


Fig. 24 Pencikent II. Tapınak duvar resmi (Azarpay 1981: fig. 34).



Fig. 25 Pencikent II. Tapınak duvar resmi (Azarpay 1981: fig. 13)



Fig. 26 Xi'an'da Wirkak Lahdi güney sahnesi (Grenet-Riboud-Junkai 2004: fig. 1)

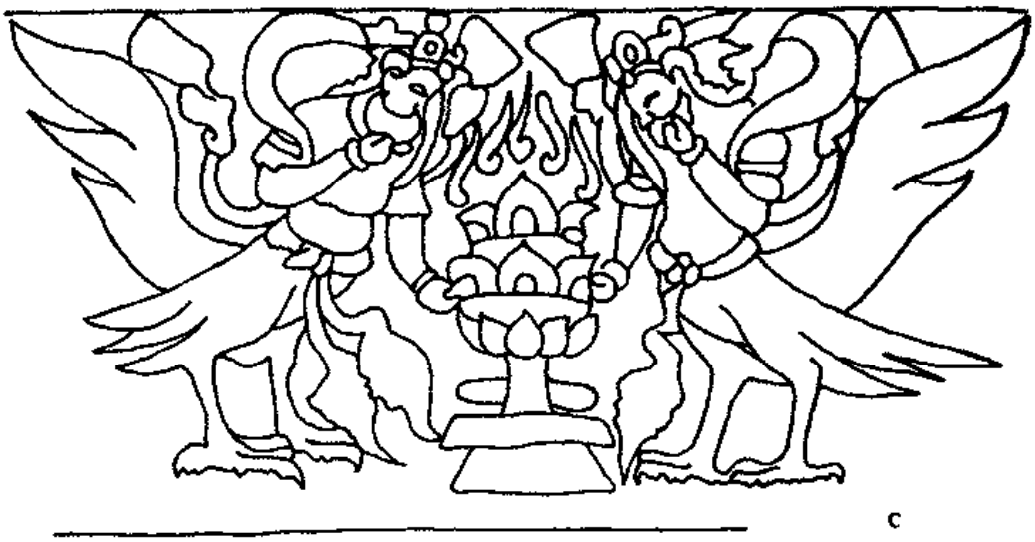


Fig. 27 Taiyuan'da Yu Hong Lahdi figürlü kabartma
(Shanxi Archeological Institute 2001: 45)

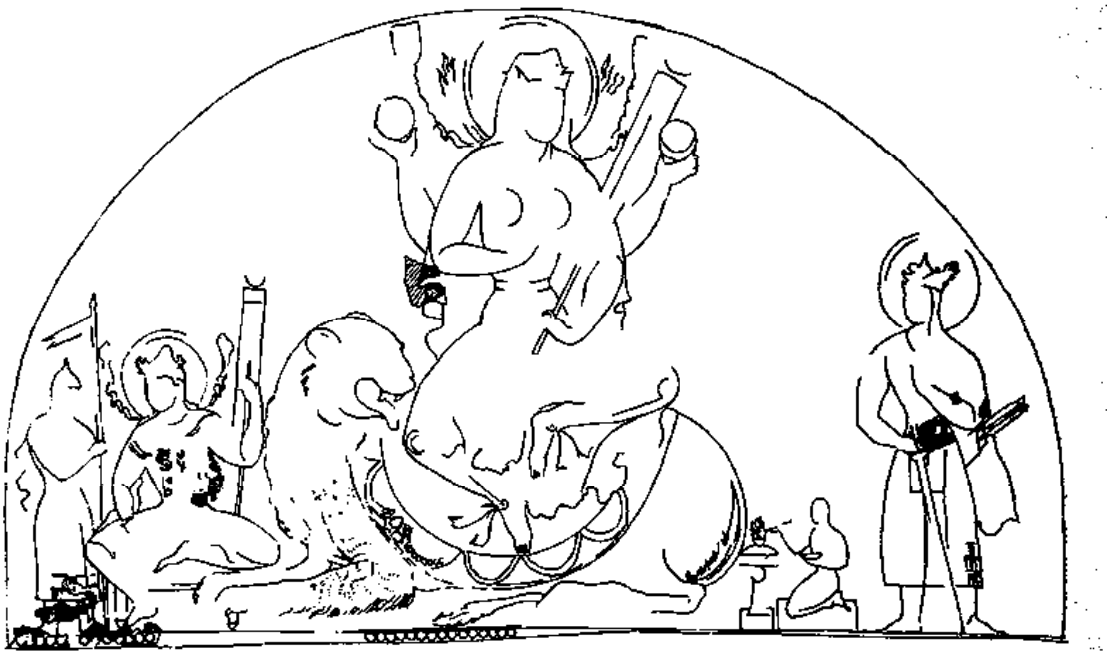


Fig. 28 Pencikent 15. kısım 28 nolu oda duvar resmi (Marshak-Raspopova 1990: fig. 21)

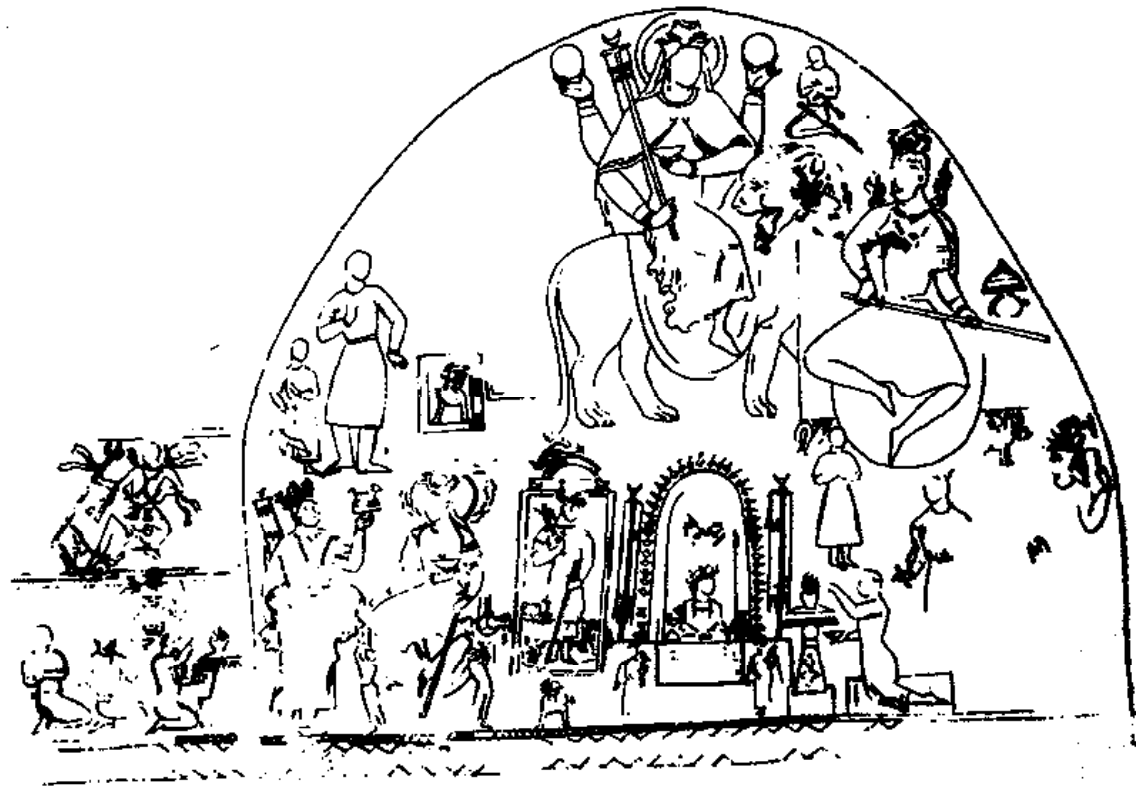


Fig. 29 Pencikent 25. Kısım 12 nolu oda duvar resmi (Maršak 1990: fig. 15)



Fig. 30 Pencikent 3. Kısım 6 nolu oda duvar resmi (Azarpay 1981: fig.32)



Fig. 31 Ustruşana Kalai Kahkaha sarayı duvar resmi (Negmatov 1984: 148, fig. 1.1)



Fig. 32 Harezm gümüş kase (Azarpay 1976: fig. 6)

TAŞ ESERLER EŞLİĞİNDE SİLLE'NİN BİZANS DÖNEMİ MİMARİSİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLER

ÇİĞDEM TEMPLE
Dr., Sanat Tarihçisi
West Monroe, Louisiana, ABD
nctemple@yahoo.com

ÖZET

Bizans taş eser çalışmaları, yapıların durumu ne olursa olsun, mimarileri hakkında önemli veri sağlamalarının yanında, içinde bulundukları yerleşimlerin Bizans Dönemi demografisi, kültür, sosyal ve dini yaşamlarına ilişkin fikir verirler. Bu makalenin amacı, Konya'nın hemen dışında bulunan ve Türk-Yunan nüfus mübadelesine değin Hıristiyanların yerleşim alanı olan Sille'nin Bizans Dönemi hakkında görüşlerimizi sunmaktır. Hıristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren, Konya ve yakın çevresi oldukça önemli bir merkez olarak karşımıza çıkar. Tarihi Neolitik Dönem'e kadar uzanan Sille, tarih boyunca süreklilik gösteren bir yerleşim yeri olmuştur. Köyde birisi kagir, diğeri bir kaya manastırının içinde olmak üzere iki büyük kilise bulunur. Bunlardan ilki Başmelek Mikail'e adanmış olan Aya Elena Kilisesi'dir ve 327'de Kudüs'e hacı olmaya giderken Sille'ye uğrayan İmparator Konstantinos'un annesi Elena tarafından yaptırılmıştır. İlk kilise bilinmeyen bir zamanda yıkılarak, Ortaçağ'da ya da sonrasında yerine bugün hala mevcut olan kilise inşa edilmiştir. Kilisenin ilk yapı evresindeki durumu bilinmemekle birlikte, köyde tespit edilen taş eserler eşliğinde bu konuyla ilgili önerilerde bulunulabilir. Sille'de bulunan 10'u mimari, 7'si liturjik işlevli taş eserler Erken ve Orta Bizans dönemlerine tarihlenirler. Eserler, köyün tarihçesi ile birlikte ele alınarak değerlendirildiğinde, Erken Bizans Dönemi'nde burada sütunlu bir bazilikanın olduğu ortaya çıkmıştır. Bu sütunlu bazilikanın Aya Elena Kilisesi'nin ilk yapı evresi olduğu düşünülmektedir. Aya Elena Kilisesi'nin duvarlarında devşirme malzeme olarak karşımıza çıkan Orta Bizans Dönemi liturjik eserleri de, muhtemelen ilk yapının sonradan yenilenen templonunda kullanılmış olmalıdırlar. Liturjik eserlerin tarihlendirmesi bugün ayakta olan yapının inşasına "terminus ante quem" sağlaması açısından ayrıca önem taşır. İkinci yapı en erken 12. yüzyıldan sonra inşa edilmiş olmalıdır.

Anahtar Kelimeler: *Konya, Sille, Bizans mimarisi, Bizans mimari plastiği, Bizans taş eserleri.*

VIEWS RELATING TO BYZANTINE ARCHITECTURE OF SİLLE IN CONJUNCTION WITH STONE WORKS

ABSTRACT

The study of Byzantine stone works provide important information concerning historical buildings; regardless of the condition of the structures. They suggest the demographics, culture, social and spiritual conformation of the Byzantine Period in which they existed. In this context, the main intent of this article is to discuss, in detail, how Sille, a small village outside of Iconium that was Christian inhabited until the population exchange between Turkey and Greece, functioned during Byzantine Empire . From the early times of Christianity, Iconium and its vicinity were centers of considerable significance. Sille, by itself, has a long history reaching the Neolithic Era and appears as a continuous settlement throughout history. The village consists of two major churches, one of them is a wall church whereas, the other is a church that is part of a cave monastery. The former is known as Church of St. Helen and was dedicated to Archangel Michael. It was first built by Emperor Constantine's mother Helen, when she stopped at Sille during her pilgrimage to Jerusalem in A.D. 327. The church was destroyed in a later, unknown time. Another structure which is now situated in the village was built during or after Medieval Era. Although it is unclear how the first structure appeared, the article attempts to share suggestions which concern utilizing the Byzantine stone works that were detected in the village. The artefacts found in Sille constitute 10 architectural and 7 liturgical elements spanning from the Early to Middle Byzantine Period. After evaluating the stone works correlating with the village's history, it could be suggested that there was a columned basilica that belongs to the Early Byzantine Period. This columned basilica may be assumed to be the first phase of the Church of St. Helen. The liturgical fragments found on the walls of the Church of St. Helen as spolia belong to the Middle Byzantine Period and were probably used in the same church, having been incorporated during later renovations. Furthermore, liturgical fragments we dated are also important in terms of providing "terminus ante quem" and proving that the current building was built after 12th century.

Key Words: *Iconium, Sille, Byzantine architecture, Byzantine architectural sculpture, Byzantine stone works.*

Taş eser çalışmaları, eserlerin ait oldukları yapılar ortadan kalkmış olsalar bile, mimarileri hakkında önemli veriler sağlarlar; bulundukları yerleşimin Bizans Dönemi demografisi, kültürel, sosyal ve dini yaşamı hakkında fikir vermeleri açısından da önemlidirler. Bu bağlamda, Konya'nın hemen dışında bulunan ve Türk-Yunan mübadelesine değin Hıristiyan halkın yerleşim alanı olarak iskan gören Sille'nin Bizans Dönemi'ne ilişkin görüşlerimizi bu yazıda toparlamayı amaçlıyoruz.

Konya'nın yaklaşık 8 km. dışında Takkeli Dağı'nın eteğinde konumlanmış olan Sille Köyü, günümüzde Konya Büyükşehir Belediyesi Selçuklu İlçesi'ne bağlı bir mahalle statüsündedir. Sille ve çevresinde saptanan höyüklerden köyün tarihinin Neolitik Dönem'e kadar uzandığı anlaşılmıştır (Bahar 1994: 314). Hıristiyanlığın Anadolu'da bilinen en eski merkezlerinden biri olan Sille'de, daha önce yerleşim amaçlı kullanılan mağaralar Bizans Dönemi'nde kilise olarak kullanılmış; yerleşim Bizans Dönemi'nde de önemini sürdürmüştür (Sarıköse 2009: 7-8). Sille'nin orijinal adı *Tšokus* olup, Yunanistan'daki Peloponnes'te yaşayan Tsakonia halkından ya da Bizans Dönemi'nde kalelerde görev yapan, asker-polis karışımı bir güvenlik gücünü temsil eden *Tzekones* kelimesinden türemiş olmalıdır. K. Belke ve M. Restle köyün Sille adını 15. yüzyıl sonları-16. yüzyıl başlarında almış olduğunu öne sürerler (1984: 225). Ancak, Sille Aziz Khariton Manastırı'nda 19. yüzyıl başlarında piskopos olarak görev yapan Kyrillos VI Sille'nin adını *Sylata* olarak vermektedir (Hasluck 1973: 380). Sille, Erken Hıristiyan Dönemi'nde başlayarak, Orta Bizans Dönemi'ni de içine alacak şekilde sürekli bir yerleşim alanı olarak karşımıza çıkar. Konya'nın Selçuklularca ele geçirilmesinden sonra buradaki yerli Hıristiyan halkın bir kısmı Sille'ye gönderilmiştir. Selçuklu Dönemi'nde halkın tamamının Hıristiyan olduğu düşünülmektedir. 16. yüzyıl vergi kayıtlarında Sille halkının yaklaşık % 95'i, 17. yüzyıl kayıtlarında % 78'i Hıristiyandır. 19. yüzyılda, Sille'de hatırı sayılır bir Müslüman nüfus da yaşamaya başlamıştır (Aköz ve Ürekli 2013: 18-22). 20. yüzyıl başlarında, köy nüfusunun Müslüman Türk ve yoğun olarak Hıristiyan halktan oluştuğu görülür (Ramsay 1918: 162). 19. yüzyılda Sille'nin nüfusunda bir artış görülür. Bunun sebebi Orta Anadolu'nun diğer kasaba ve şehirlerinden, hatta Lübnan gibi uzak yerlerden gayrimüslim göçü almasıdır. 19. yüzyılda onüç olan gayrimüslim mahalle sayısı 20. yüzyılda üçe inmiştir (Sarıköse 2009: 26-27). Mübadele sonrasında gayrimüslim halk Yunanistan'a göç etmiştir.

Konya'da pek çok aziz ve kutsal kişilerin kültleri tarih boyunca büyük önem taşımıştır. Bunlar içinde Sille ile bağlantılı olarak, köyde adına manastırı da bulunan Aziz Khariton yer alır. Aziz Khariton için iki önemli gün bayram olarak kutlanmaktadır. Bunlardan ilki 28 Eylül tarihinde kutlanan Aziz Khariton'un bayram günüdür. İkincisi 15 Mayıs'ta Sille'deki manastırda kutlanır; birkaç gün devam eder ve ibadet için gelenler bu süreyi manastırda geçirirler. Aziz Khariton, hakkında bir takım efsaneler bulunan gerçek bir kişiliktir. İkonion'lu olan azizin Kudüs'te keşişlik yaptığı, oldukça meşhur bir manastır kurduğu ve yine Filistin'de öldüğü bilinmektedir. Yaşadığı yıllar hakkında 272'ler ve 363-365 yılları civarı olarak iki farklı görüş bulunur. Aziz Khariton Manastırı ayrıca Meryem, Aziz Sabbas ve Aziz Amphilokhios'a adanmıştır. Aziz Sabbas Filistin'de manastırlar

kurmuştur, bu yüzden manastırda Aziz Khariton'la ilişkilendirilmiştir (Ramsay 1918: 165-166; Hasluck 1973: 56, 380).

Sille'de günümüzde biri kagir, diğeri kaya kilisesi olmak üzere iki önemli kilise bulunmaktadır. Bunlardan ilki Başmelek Mikail'e adanmış Aya Elena Kilisesi'dir. Bu yüzden Aziz Mikail Kilisesi olarak da bilinir (Belke ve Restle 1984: 225). Yapının girişindeki 1833 tarihli üçüncü onarım kitabesinden 327 yılında İmparator Constantinos'un annesi Helena tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır (Eyice 1966: 159; Belke ve Restle 1984: 225). Helena, Kudüs'e hac amacıyla giderken Sille'ye uğramış ve burada bir kilise yaptırmaya karar vererek, temel atma töreninde bulunmuştur (Konyalı 2007: 704). Helena'nın adının geçtiği üçüncü onarım Sultan Mahmut'un izniyle yaptırılmıştır, ilk iki onarım ise yapıdaki 1878 ve 1880 tarihli diğer iki kitabede geçer (Karpuz 2009: 920). Dördüncü ve son onarım Sultan Mecit Dönemi'nde yerli Hıristiyan halk tarafından yaptırılmıştır (Mimiroğlu 2013: 186). Yapıya sonradan yapılan eklemeler ve onarımlar içinde, 1708'de ahşap galeri ve ikonostasis eklenmesi, 1833'te duvarlara fresko yapılması ve 1880'de kubbesinin onarılması sayılabilir. Ayrıca, altar levhasında 1837 tarihi geçmektedir (Belke ve Restle 1984: 225; Belke 1995: 834-835). G. L. Bell, 9 Mayıs 1905 yılında yapıya giderek ölçülerini almış, planını çıkarmış ve makale olarak yayınlamıştır (1907: 18-30)[1]. Bell'in burada bulunduğu sırada, kilise hala köyde yaşayan Hıristiyan halk tarafından kullanılmaktadır.

Yapı bugünkü şekliyle, naosu 15.60 m. x 15.40 m. boyutlarında, Kapalı Yunan Haçı plan tipindedir. Doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen formlu kilisenin batısında dikdörtgen planlı narteks bulunur. Nartekse açılan kuzey ve güney kapılar kapatılmıştır; bugünkü girişi batıdaki ana kapıdan sağlanmaktadır. Gelişmiş tipte Kapalı Yunan Haçı plan tipini yansıtan dört serbest paye üzerine oturan pandantif geçişli naosu vardır. Apsis doğuda eksende ve yarım yuvarlak biçimlidir. Haç kolları beşik tonozla örtülüdür. Pastophorium hücreleri dıştan düz duvar biçimli olup, içten apsis nişleri bulunur. Apsis ve naos arasında ahşap ikonostasis vardır. Kilisenin U biçimli galerisi kullanılmamaktadır. Kuzey ve güney duvarlarda haç kolları ile köşe mekanlarının eksenlerinde, yaklaşık birbirleriyle aynı genişlikte pencere açıklıkları yer alır. Apsiste biri eksende, diğer ikisi apsis çapraz eksenlerinde yer alan ve naos pencereleri ile aynı genişlikte, üçlü pencere düzenlemesi görülür. Naosun merkezinde bulunan kare mekan yüksek kasnaklı kubbe ile örtülüdür. Apsis örtüsü yarım kubbedir. Yapının tuğla olan örtü sistemi dışında tüm birimleri düzgün ya da yarı düzgün Sille taşı, kireç taşı ve yer yer moloz taştan yapılmıştır. Ayrıca duvar örgüsünde Orta Bizans Dönemi'ne ait devşirme taş eserler bulunur. Bugünkü yapı, plan açısından Orta Bizans Dönemi özelliklerini yansıtmakla birlikte 327 yılında yapıldığı belirtilen ilk yapı ile ilgisi yoktur. Kilise plan özellikleri ile 9.-10. yüzyıllara ait Fisandon, Ala Kilise ve İbrala gibi örneklerde izlenen Kapalı Yunan Haçı'nın 9. yüzyıldan sonra hakim olan prensiplerine uygundur (Eyice 1971: 181; Belke 1995: 834). İlk yapı muhtemelen yıkıldığından, Orta Bizans Dönemi sonları ya da Konya'da Geç Bizans Dönemi olmadığından, Bizans Dönemi sonrasında tekrar inşa edilmiş olmalıdır; ayrıca inşa sonrası

[1] Bell'in günlüğü için bkz., http://www.gerty.ncl.ac.uk/diary_details.php?diary_id=486.

yenilenmeler ve eklemeler yapılmıştır[2]. Yapıda ayrıca son yıllarda restorasyon çalışmaları yapılmış ve müze olarak tekrar ziyarete açılmıştır.

Aya Elena Kilisesi dışında, Sille'de Aziz Khariton Manastırı'nda Meryem'e adanmış bir kaya kilisesi mevcuttur. Bell tarafından Kyriacon adıyla yayınlanan yapının makalede kısaca tasviri yapılıp, planı ve bir resmi verilmiştir (1907: 25-27). K. Baedeker, yapıdan Paulus'un mağarası olarak bahsetmektedir (1914: 293). Manastır kilise, şapeller ve bir hücreden oluşur (Hasluck 1973: 373; Eyice 1966: 135-160). Kilise dört serbest destekle oluşturulmuş Kapalı Yunan Haçı plan tipindedir. Orta Bizans Dönemi'ne ait olan kaya kilisesi 1067 tarihli onarım kitabesi ile 9.-10. yüzyıllara tarihlenir (Eyice 1966: 153). İkinci kullanımında mezar taşına çevrilen bir çift sütun, envanter kayıtlarından anlaşıldığı üzere Sille'deki Ak Manastır'dan Konya Arkeoloji Müzesi'ne getirilmiştir. Üzerindeki yazıtta eserin 1301 yılı Ekim ayında ölen ve Kasım ayında gömülen Nikolaos oğlu Abraham'ın mezarı için yapıldığı yazmaktadır (Eyice 1966: 154-155).

Sille sınırları içinde yaptığımız arazi çalışmasında köyde dağınık olarak 9, Aya Elena Kilisesi'nde devşirme duvar malzemesi olarak 7 olmak üzere, Bizans Dönemi'ne ait 16 eser belirlenmiştir. Ayrıca, ikinci kullanımında mezar taşına çevrilen 1 çift sütun da müzeye Sille'den götürülmesi nedeniyle kapsam dahiline alınmıştır. Türlerine göre sınıflandırıldığında mimari işlevli eserlerin 1'i sütun kaidesi, 1'i çift sütun, 4'ü çift pencere sütunu, 4'ü sütun başlığıdır. Liturjik işlevli eserler 7 templon payesi olup, Sille Aya Elena Kilisesi'nde devşirme duvar malzemesi olarak cephelerde karşımıza çıkar. Aya Elena Kilisesi duvarlarında haç bezemeli mezar taşları konumuz dışında olduğundan kapsam dışı bırakılmıştır[3].

1. Sütun kaidesi, Sille Konak Restaurant (Fig. 1)
Traverten
Ç: 48 cm. Tüm Y: 41 cm. Pl.G: 57 cm. Pl.D: 56 cm. Pl.Y: 8 cm.

Attika C tipindeki kaide, sonraki kullanımında kuyu bileziği olarak kullanılması amacıyla ortası tamamen oyulmuş olarak karşımıza çıkar. Plinthus köşelerinde ve üst kenarlarında kısmen kırıkları olan sütun kaidesi düz, profilsiz plinthus üzerinde yarımküre biçimli torusludur. Torus üzerinde ikili bilezik yer alır. Dört köşesinde kırık olduğundan biçim vermeyen dört kabartma motifle bezenmiştir.

[2] Çeşitli yayınlarda ilk yapı 327, ikinci yapı 13. yüzyıla tarihlendirilirken, son yapı dönemi 19. yüzyıl olarak verilmektedir (Eyice 1966: 158; Karpuz 2009: 920; KBB 2010: 533). K. Belke, son yayınında yapıyı Orta ya da Geç Bizans Dönemi'ne tarihler (1995: 834). Yapıyla ilgili makalesinde E. Danık, bugünkü mevcut yapının kesinlikle 327 tarihli yapı olmadığını belirtir, yapı ile ilgili diğer yayınları tartışarak kilisenin inşasının silindirik yüksek kasnağa oturan kubbesi nedeniyle Orta ya da Geç Bizans Dönemi'ne ait olabileceğini savunurken, diğer yandan Iustinianos öncesi olabileceğini de ekleyerek tarihlemeyi iyice sorunlu hale getirir (1997: 182-183).

[3] Katalogda yer alan eserlerin boyut kısaltmaları: Ç: Çap, Y: Yükseklik, G: Genişlik, D: Derinlik, Ü.G: Üst genişlik, A.G: Alt genişlik, Ü.D: Üst derinlik, A.D: Alt derinlik, Ab.Y: Abakus yüksekliği, Pl.Y: Plinthus yüksekliği, Pl.G: Plinthus genişliği, Pl.D: Plinthus derinliği, ö.ç.m: ölçülemez, k: kırık.

2. Çift Sütun, Konya Arkeoloji Müzesi-Env. no. 95, Sille Ak Manastır[4] (Fig. 2-3)
Gri-beyaz mermer
Y: 152 cm.(k) G: 49 cm.(k) D: 24 cm.(k)

İki ayrı dönemde ve iki ayrı işlevde kullanılmış olan eser ilk döneminde çift sütundur. Sonraki kullanımında yatay biçiminde tekrar işlenmiş ve Sille'de Ak Manastır'da mezar taşı olarak kullanılmıştır. Arka yüzünden, dikdörtgen kesitli payenin iki yandan yarım sütunlarla genişletilmesiyle oluşturulmuş basit formda çift sütun olduğu anlaşılır. Ön yüzdeki yazıtta, eserin 1301 yılı Ekim ayında ölen ve Kasım ayında gömülen Nikolaos oğlu Abraham'ın mezarı için yaptırıldığı yazar. Eserin geç dönem yüzü sekiz bölüme ayrılmış; üçünde kabartma zigzag motifi, üçünde yazıt, diğer ikisinde ise yiv motifleri ve sütun bezemelidir. Altta ve üstte yazıtlı iki bordür yer alır (Eyice 1966: 154-155; Özönder 1998: 102-104.)

3. Çift pencere sütunu, Sille Konak Restaurant (Fig. 4).
Gri-beyaz mermer
Y: 112 cm. G: 74 cm. D: 30 cm.

Plinthusu kısmen bugünkü zeminin altında kalmış olan çift pencere sütunu günümüze oldukça iyi durumda ulaşmıştır. Sütun, üzerinde bulunan silmelerle hareketlendirilmiştir. Sol yarım sütun üzerinde pencere şebekesinin yerleştirildiği 2.5 cm. boyutlarında 1.5 cm. derinliğinde kare biçimli üç oluk görülür. Üst yüz kaba yonudur; alt yüz görülemez.

4. Çift pencere sütunu, Sille Konak Restaurant (Fig. 5)
Gri-beyaz mermer
Y: 112 cm. G: 69 cm. D: 29 cm.

Plinthusu kısmen bugünkü zeminin altında kalmış olan çift sütun, üzerindeki silmelerle hareketlendirilmiştir. Sol yarım sütun üzerinde pencere şebekesinin yerleştirildiği 2 cm. boyutlarında 1.5 cm. derinliğinde karemsi üç oluk görülür. Üst yüz kaba yonudur; alt yüz görülemez.

5. Çift pencere sütunu, Sille Parkı (Fig. 6)
Gri-beyaz mermer
Y: 103 cm. G: 71 cm. D: 27 cm.

Çift sütunun plinthusu kısmen toprak altındadır. Sütun yüzeyinde çizikler olmasına rağmen günümüze iyi durumda ulaşmıştır. Altta ve üstte plinthus ile sınırlanır. Üzerinde silmelerle hareket sağlanmıştır. Üst yüzünde murç izleri görülür.

6. Çift pencere sütunu, Sille Parkı (Fig. 7)
Gri-beyaz mermer
Y: 103 cm. G: 71 cm. D: 27 cm.

[4] Eserin geliş yeridir.

Çift sütunun üst köşelerinde kırıklar göze çarpmaktadır. Altta ve üstte plinthus ile sınırlanır. Üzerinde silmelerle hareket sağlanmıştır. Üst yüzünde murç izleri, yüzeyinde kısmen ince tarak izleri görülür.

7. Çanak tipinde sütun başlığı, Sille Konak Restaurant (Fig. 8)
Gri-beyaz mermer
Y: 36 cm. Ç: 41 cm. Ü.G: 44 cm.(k) Ü.D: 39 cm.(k) Ab.Y: 9.5 cm.

Sille'de Konak Restaurant'ın bahçesinde bulunan sütun başlığı, üstte abakus kısmında ve altta kırıklarla karşımıza çıkar. Bezemesiz başlığın abakusunda kalın tarak izleri mevcuttur. Üst yüz düzgündür; 10 cm. çapında ve 10 cm. derinliğinde kurşun yuvası vardır. Abakusu düz ve profilsizdir.

8. Çanak tipinde sütun başlığı, Sille (Fig. 9)
Gri-beyaz mermer
Y: 19 cm.(k) Ç: 42 cm. Ü.G: ö.ç.m Ü.D: ö.ç.m Ab.Y: ö.ç.m

Sille köyü içinde bulunan sütun başlığı kırıktır; bir bölümüyle toprak altındadır. Altta bilezikli olan başlık yüzeyinde Latin haçına ait alt haç kolu mevcuttur ve kabartma tekniğinde işlenmiştir. Başlık yüzeyi taraklıdır; alt yüzde murç izleri görülür.

9. Çanak tipinde sütun başlığı, Sille Konak Restaurant (Fig. 10)
Beyaz mermer
Y: 31 cm. Ç: 39 cm. Ü.G: 46 cm. Ü.D: 42 cm.(k) Ab.Y: 9.5 cm.

Abakusunda ve enlemesine kırık olan başlık üzerinde kabartma tekniğinde içbükey yirmisekiz yiv yer alır. Yiv başlangıçlarında yumurta motifleri işlenmiştir. Abakusu düz ve profilsizdir. Alt yüzde biri 1.5 cm., ikisi 3 cm. çaplarında, 1 cm. derinliğinde üç kurşun yuvası vardır. Alt yüz düzgün, üst yüz kaba yonudur.

10. Çift sütun başlığı, Sille Konak Restaurant (Fig. 11)
Gri-beyaz mermer
Y: 41 cm. Ü.G: 68 cm.(k) Ü.D: 52 cm. A.G: 53 cm. A.D: 38 cm.(k) Ab.Y: 9 cm.

Altta, üstte abakus kısmında ve arka yüzde kırıkları olan başlık muhtemelen havan olan sonraki kullanımı için altta 29 cm. çapında oyulmuştur. Başlık içbükey otuz yivle bezenmiştir. Yiv başlangıçları yumurta motiflidir. Abakusu düz ve profilsizdir. Alt ve üst yüzleri kaba yonudur.

11. Templon payesi, Sille Aya Elena Kilisesi (Fig. 12)
Gri-beyaz mermer
Y: 61 cm. G: 16 cm.(k)

Doğu cephe duvar örgüsünde bulunan templon payesi, kenarlarda kısmen kırıklar olmasına rağmen bütünüyle günümüze ulaşmıştır. Ön yüzde dikdörtgen bir çerçeve içinde üçlü şeritlerle oluşturulmuş üçlü saç örgüsü motifi bezenmiştir. Örgünün geçme araları matkapla oyularak bezenmiştir. Örgüleri oluşturan şeritler dışbükey işlenmiş, örgü araları derin oyularak ışık-gölge etkisi yaratılmıştır.

12. Templon payesi, Sille Aya Elena Kilisesi (Fig. 13)
Gri-beyaz mermer
Y: 89 cm.(k) G: 25 cm.

Üstte kırık olan paye, yapının kuzey cephe duvar örgüsünde kullanılmıştır. Ön yüzde kare içinde daire motifli kompozisyon görülür. Dairelerin dördü mevcuttur; üstten alta doğru dairelerin birincisi çarkıfelek motifi, ikincisi dört yapraklı yonca, üçüncüsü yaprak üstleri konturlanmış sekiz sivri yapraklı çiçek motifi ve dördüncüsü dört yuvarlak yapraklı çiçek motifi ile doldurulmuştur. Çarkıfelek motifi dışbükey işlenmiştir. Çiçek motiflerinde konturlamalar yüzeyseldir.

13. Templon payesi, Sille Aya Elena Kilisesi (Fig. 14)
Gri-beyaz mermer
Y: 51 cm.(k) G: 25 cm.

Kuzey cephe duvar örgüsünde bulunan paye altta ve üstte kırıktır. Ön yüzde içleri bezemeli düğümlü daireler kabartma tekniğinde işlenmiştir. Üstten birinci daire dört yapraklı yonca ile doldurulmuştur. Ortadaki dairede çarkıfelek motifi görülür. Alttaki daire diğerlerine göre daha küçük çaplı olup, içi sekiz sivri yaprak motiflidir. Motifler üslup olarak 12 no.lu eserle benzer işlenmişlerdir.

14. Templon payesi, Sille Aya Elena Kilisesi (Fig. 15)
Traverten
Y: 105 cm.(k) G: 19 cm.

Kuzey cephe duvar örgüsünde bulunan paye, kenarlarda kısmen kırık oalrak karşımıza çıkar. Ön yüzde üstte madalyon içinde incili Malta haçı kabartma tekniğinde işlenmiştir. Boş bir yüzey altında, üçlü şeritlerle oluşturulmuş ikili örgü motifli kompozisyon devam eder. Örgüyü oluşturan şeritler dışbükey kabartılmış, şerit araları derin oyulmuştur. Yüzeyde aşınmalar mevcuttur.

15-17. Templon payesi, Sille Aya Elena Kilisesi (Fig. 16-18)
Gri-beyaz mermer
15) Y: 44 cm.(k) G: 17 cm.
16) Y: 27 cm.(k) G: 17 cm.
17) Y: 52 cm.(k) G: 17 cm.

Üç kırık parça halindeki templon payeleri yapının kuzey, doğu ve batı cephelerinde duvar örgüsünde karşımıza çıkarlar. Görünen yüzlerinde kesişen dairelerin oluşturduğu dört sivri yapraklı motiften oluşan kompoziyon işlenmiştir. 16 no.lu parçada altta daire içinde Malta haçına ait üst ve sol kol görülür. Yapraklar ortaya doğru derin oyulmuş, orta damar adeta bir çizgi halinde verilmiştir. Haç kolları kenarlarda yüksek, içte derin oyulmuştur. Bezeme kompozisyonu ve boyutları açısından aynı templon kuruluşunda kullanılmış oldukları anlaşılmakla birlikte; toplam yüksekliğe bakıldığında üç parçanın aynı payeye ait olmadığı görülür. Parçalar üç ayrı payeye ait olabilecekleri gibi, iki ayrı payenin kırık parçaları da olabilirler.

Sille'de belirlenen Bizans Dönemi taş eserlerinin malzemesini gri-beyaz ve beyaz renkte mermer ve traverten oluşturur. Bölgede genellikle Selçuklu yapılarında yapı malzemesi olarak kullanılmış olan ve Meram yakınlarında Gödene köyünde bulunan taş ocaklarından sağlanan traverten taşı sadece iki eserde karşımıza çıkar (Fig. 1 ve 15). Bizans döneminde Konya ve yakın çevresinde kullanıldığı bilinen herhangi bir ocak olmamakla birlikte, günümüzde zengin mermer yatakları olan ilde, muhtemelen Antik Dönem'de de etkin yerel ocaklar bulunmaktaydı. Nitekim Sille'nin 10 km. güneydoğusunda Çakıliçi Höyük'te yapılan çalışmalarda, yerleşimin batısında bulunan antik taş ocaklarında açılan mermer ocaklarında, Hellenistik ve Roma seramiklerinin bulunması bu ocakların Roma döneminde hala kullanım gördüğüne işaret eder (Bahar, 2008, s. 237). 9 no.lu sütun başlığının malzemesi olan beyaz mermer –ki genellikle beyaz Afyon mermeri ya da Afyon şekeri olarak bilinir- Dokimeion kökenli kaliteli bir türdür, özellikle Roma döneminde seçkinlerin lahit yapımında oldukça rağbet görmüş ve sonrasında da kullanılmaya devam edilmiştir[5].

Konak Restaurant'ta tespit edilen sütun kaidesi Y. Ötüken'in oluşturduğu tipolojiye göre Attika C tipindedir (1996: 161-163) (Fig. 1). Attika C tipi kaideler plinthus, torus ve boyun kısımlarından oluşmaktadır; bu tipin ayırıcı özelliği yarımküre biçimli torusa sahip oluşudur. Sille örneği C tipinin bir çeşitlemesi olup, torustan boyuna geçişte çapı daralarak yükselen ikili bilezikle beraber işlenmiştir ve bu tipte nadir görülen şekilde, köşelerde biçim vermeyen (muhtemelen stilize kalın ve etli yaprak) kabartma birer motifle bezenmiştir. Sütun kaide çapları mimaride kullanıldıkları yer konusunda bilgi vermeleri açısından önem taşımaktadır. Sille'deki kaide, çapı ve yüksekliği açısından kiliselerde naosta ve nef ayrımlarında kullanılan kaidelerle uyumludurlar; liturjik kuruluşlarda kullanılmamıştır. Attika tipi kaideler Bizans mimarisinde hemen her bölgede karşımıza çıkar ve yayınlarda 4.-6. yüzyıllara tarihlendirilirler. C tipine literatürde çok az yer verilmiş ve tanımlaması yapılmamıştır. Çok sayıda eserin İstanbul'dan Marzememi (Siracusa/Sicilya), Meryemlik ve Filistin'de Et Tabgha'ya ihraç edildiği bilinir (Keskin 2010b: 233). Attika C tipi kaidelerin örnekleri Anadolu'da Aizanoi'da (Niewöhner 2007a: 203, no.21), Çorum'da Boğazkale Müzesi'nde (Keskin 2010a: 44-48, 240, kat.no. 12-16), Bithynia'da Kayapa'da ve İmralı'da karşımıza çıkar (Ötüken 1996: 153-154, 161, levha 24/6, 25/3). Sille'deki kaideye benzer, yapraklarla bezeli bir örnek Anadolu dışında Porec Euphrasius Kathedrali'nde saptanmıştır (Terry 1988: resim 46).

Çift sütunlar dikdörtgen kesitli bir payenin iki dar kenarından birer yarım sütunla genişletilmesiyle oluşturulurlar. Yaklaşık 2 m. boyutlarında olan çift sütunlar kiliselerde naosta orta nef ve yan nefler arasında, narteksteve galerilerde karşımıza çıkarlar

[5] Mermerleri ile ünlü Afyon bugünkü karayoluyla Konya'ya sadece 230 km. uzaklıktadır; Dokimeion (İşcehisar) ise 250 km. mesafede yer alır. Dokimeion üzerinden Amorion ve Konya arasındaki yol hattı Roma Dönemi'nden itibaren kullanılan bir yol hattıdır ve Dokimeion'lu heykeltraş ve mermer ustalarının Roma Dönemi'nde Küçük Asya'da başka yerlerde çalıştıkları ve Dokimeion mermerinin oldukça talep gören bir ihraç malzemesi olduğu bilinmektedir (Hall ve Waelkens 1982: 153; Yalçın 2001: 556). Dokimeion ocaklarında belirlenen haç motifleri ve insan figürleri, ocakların Roma Dönemi sonrasında da kullanıldıklarını gösterir. Son yıllarda T. Drew-Bear bir ocak duvarında Iustinianos'un adının bir kazımasını keşfetmiştir (Sodini, 2002, s. 130).

(Niewöhner 2007a: 177, 178). Sille'den Arkeoloji Müzesi'ne götürülen çift sütun, ikinci işlevinde alt ve üstten kesilmiş, bir yüzü yatay doğrultuda motiflerle bezenip, yazıt eklenerek mezar taşına çevrilmiştir (Fig. 2 ve 3). Arka yüzü, payenin iki yandan yarım sütunlarla genişletilmesiyle oluşturulmuş basit formda bir çift sütundur. Çift sütunların, bölge dahilinde, Binbir Kilise yapıları arasında tonozlu bazilikalarda kullanımı 5.-9. yüzyıllar arasında yaygındır. Madenşehir'de 1 no.lu kilisenin destek sistemi de tamamen çift sütunlarla sağlanmıştır (Belke ve Restle 1984: resim 38). Aslında tüm Orta Anadolu'da bu tür çift sütunların yoğun olarak kullanıldığını görürürüz (Eyice 1971: 154). Çeşitli boyutlarıyla ve genelinde Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenerek Kappadokia'da Niğde Andaval'daki Konstantine ve Helena Kilisesi'nde (Pekak 1998: 576), Sivrihisar Kızıl Kilise'de (Doğan 2008: 43), Kütahya ve çevresinde (Niewöhner 2007a: 177-178), Galatia'da Çukuröreni'de (Vardar 2008: 459), Mamak Gökçeyurt Köyü'nde, Bala'ya bağlı Karahamzalı'da (Vardar 2006: 273, 275), Milet'te (Niewöhner 2007b: 12), Çanakkale'de (Türker 2009: 204, resim, 1-4) ve İstanbul'da Manganlar Bölgesi'nde Gülhane Askeri Hastanesi avlusunda paralelleri mevcuttur (Tezcan 1989: 346-347).

Sille'de dört örneği görülen ve Bizans mimari terminolojisinde "mullion" olarak da bilinen pencere sütunları, daire kesitli olabildiği gibi çift sütun formunda da karşımıza çıkarlar (Fig. 4-7). Pencere sütunları apsis açıklıklarında, galerilerde bulunan arkadlarda ve pencerelerde kullanılırlar. Erken Dönem'de bu tür küçük çift sütunlar, özellikle pencerede ve arkadlarda yaygın kullanılırlar (Ötüken 1996: 148; Niewöhner 2007a: 177, 178). Bizans'ın sonraki dönemlerinde aynı işlevde devşirme olarak kullanılmaya devam etmişlerdir. Karaman ve Karadağ çevresinde No.5'te, No. 15'te, No. 31 ve No. 32 kiliselerinde, ayrıca Mihaliç'te, Maden Dağı'nda (Ramsay ve Bell 1909: 66, 130, 155, 213, 218, 253, resim 29, 95, 120, 174, 176, 180, 211e, 219), Kilistra'da (Belke ve Restle 1984: 189, resim 49), Kütahya ve çevresinde (Niewöhner 2007a: 177-178, 211, 214-217, kat.no. 66, 68, 84, 87, 94, 99, 100, 106, 108, 111, 112), Bursa ve çevresinde pek çok benzeri bulunmaktadır (Ötüken 1996: 143-144, 147-148, levha 21/4-5, 22/4, 6). Ayrıca, İstanbul Şile'de ve Yunanistan'da Delphi'de 6.-7. yüzyıllara ait şapelde benzerleri saptanmıştır (Peschlow ve diğerleri 2002: 470-473; Goffinet 1962: 256, 258, resim 21). Sille içinde tespit edilen mimari işlevli eserlerden çift pencere sütunları boyut ve üslupları ile uyumludurlar, aynı yapıda birlikte kullanılmış olmalıdırlar.

Sille'de bulunan çanak tipinde üç sütun başlığından 7 no.lu bezemesiz, 8 no.lu haç kabartmalı ve 9 no.lu yivli olarak işlenmiştir; üçünde de çapların birbiriyle uyumlu olduğu görülür (Fig. 8-10). Yüksekliklerine bakıldığında 8 no.lu kırık olmakla birlikte, diğer ikisinde paralellik gözlemlenir. Sütun başlıklarının boyutları açısından değerlendirilmeleri önemli olup, özellikle çap ve yükseklik ölçüleri, başlıkların işlevine ve hangi mekanda kullanılmış olabilecekleri konusuna ışık tutarlar. Bu yönüyle, Sille başlıklarının mimaride taşıyıcı destek sisteminde kullanıldıkları anlaşılır. 10 no.lu çift sütun başlığında bulunan kabartma tekniğinde yivler içbükey işlenişleri ve yiv başlangıçlarındaki yumurta motifleriyle, 9 no.lu başlıkla aynı üslupta karşımıza çıkar (Fig. 10 ve 11). Bezemesiz çanak başlıklara Anadolu'da Aizanoi ve çevresinde (Niewöhner 2007a: 175, 207, no. 45-47), Bithynia'da İznik'te ve Mustafa Kemal Paşa'da (Ötüken 1996: 173-175, levha 28/2-3),

İstanbul Şile Kumbaba'da rastlanır (Peschlow ve diğerleri 2002: 479, no. 151). Haç motifli çanak başlığın paraleli Kütahya'da Kalfalar'da 5.-6. yüzyıllara ait bir başlıkta izlenir (Niewöhner 2007a: 175, 207, no. 48). Yivli çanak başlıklar imparatorluğun birçok merkezinde farklı üsluplarda karşımıza çıkmaktadır. Konya'ya yakın merkezlerden Akşehir'de (Yıldırım 2006: 50-51, kat.no. 033-035), Afyon Müzesi'nde, Hierapolis Müzesi'nde, Seyitgazi Müzesi'nde, Selçikler Sebaste kazı deposunda (Parman 2002: 181-182, 189-190, 193, resim 140, 157, 158, 167, 168, 183a; Hierapolis'in diğer örnekleri için bkz. Niewöhner 2007a: 280-281, no. 401, 402), Kütahya çevresinde Hacımahmut'ta, Çavdarhisar'da, Örencik'te, Çerte'de, Aizanoi'da (Niewöhner 2007a: 173-175, 206-207, no. 35-44), Nevşehir Müzesi'nde (Temple 2010: 540, 544, no. 5), Ankara'da Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde, Alaeddin Camisi'nde, İnönü Parkı'nda, Arslanhane Camisi'nde (Alpaslan 2001: 267-268, no. 1-4; Niewöhner, 2007a: 280, no. 396-400; Öney 1990: resim 4, 6, 10) ve Çorum'da (Keskin 2010a: 102-122, kat.no. 62-80) paralellerini gördüğümüz başlıklar, çevre bölgelerde Milet'de (Feld 1977-1978: 168, resim 132/f), Didyma'da (Peschlow 1975: 215, levha 38/4), Bursa Mustafa Kemal Paşa'da ve Bük'te (Ötüken 1996: 175-176, levha 28/5), Kumluca'da (Doğan 2006: 213, resim 8), Demre Aziz Nikolaos Kilisesi'nde (Temple 2001: 66-67, resim 28), Xanthos'ta Akropolis Bazilikası'nda (Sodini 1996: 209, resim 15), başkent İstanbul'da Aya Eirene Kilisesi apsisi önünde, Topkapı Sarayı Müzesi'nde, Harem Dairesi Fil Bahçe'de, Gülhane Parkı çevresinde (Tezcan 1989: 149, 325, 327, 328, 335, no. 170, 452, 458, 473), Şile Kumbaba'da 4.-6. yüzyıllara tarihlenen çok sayıda örnekle karşımıza çıkar (Peschlow ve diğerleri 2002: 478-479, no. 147-150). Tipleri arasında farklılık olsa da, gerek boyut uyumları gerek yivli başlıkların üslubu nedeniyle başlıkların aynı kiliseye ait oldukları düşünülür.

Mimari işlevli parçalar topluca değerlendirildiğinde, özellikle çift pencere sütunları ve sütun başlıklarının kendi içlerinde uyumları ve lokasyon açısından kent dışında bir yerleşimde bulunmaları nedeniyle aynı yapıda kullanılmış oldukları ileri sürülebilir. Yayınlarda 4.-6. yüzyıllara tarihli bu tip eserler, bölgenin tarihçesi ile birlikte ele alındığında, ilk inşasının 4. yüzyılda yapıldığı bilinen Aya Elena Kilisesi'ne ait olmalıdırlar. Eserlerin türleri ilk yapı evresinin sütunlu bazilika olduğuna işaret eder. Çift sütun ve başlık ise, Binbir Kilise örneklerinin genelinde karşımıza çıktığı üzere, aynı kilisenin narteks girişi gibi farklı bir biriminde kullanılmış olabilirler.

Liturjik işlevli eserlerin tümü templona ait olduğu düşünülen paye olup, Aya Elena Kilisesi'nin duvar örgüsünde devşirme malzeme olarak kullanılmışlardır. Bu tür küçük ve bezemeli payeler kiliselerde templonun yanı sıra soleada, ambonlarda, ayrıca nefler arasında ve galeride korkuluk levhaları arasında kullanılırlar (Alpaslan, 1996, s. 96). Dört sivri yapraklı kompozisyonla bezeli 15-17 no.lu payeler, aynı templon kuruluşuna aittir (Fig. 16-18). 11 ve 13 no.lu payeler farklı bezeme programında olsalar da boyut olarak bu grupla uyumludur (Fig. 12 ve 14). Motif ve üslup olarak bu grupla uyumlu, ancak boyut açısından farklılık gösteren 12 no. lu paye kısmen kırıktır, mevcut yüzü payenin dar yüzüne ait olabilir (Fig. 13). Malzemesi, motif ve üslubu ile bu gruptan ayrılan 14 no.lu paye liturjik kuruluş içinde ambon gibi başka bağımsız bir kuruluşta kullanılmış olabilir (Fig. 15). Aya Elena Kilisesi duvarında bulunan liturjik işlevli payeler, malzeme ve üslup

açısından diğerlerinden ayrılan 14 no. dışında muhtemelen aynı kuruluşta ve aynı işlevde kullanılmıştır. Teknik, motif, kompozisyon ve üslup özellikleri ile tümü Orta Bizans Dönemi'ne aittir.

Templon payelerinden 11 ve 14 no.lu parçalarda işlenen ikili ve üçlü örgü motifleri, benzer üslupta 10.-12 yüzyıllara tarihli Uşak Selçikler kazısı buluntuları içinde (Fıratlı 1970: 117, resim 13, 14, 18), Hierapolis Müzesi'nde Orta Bizans Dönemi'ne ait templon payesinde (Parman 2002: 126-127, resim 55), Uşak Arkeoloji Müzesi'nde bulunan bir arşitrav üzerinde (Mercangöz 2008: 84, resim 14) ve Demre Aziz Nikolaos Kilisesi'nde levha üstünde karşımıza çıkar (Alpaslan 1998: resim 9). İzmir'de, Bergama'da, Manisa'da ve Afyon'da motifin kullanıldığı örnekler bulunur (Yalçın 2001: 553, resim 5, 6). Motif, Anadolu dışında Atina Bizans Müzesi'nde levhalar ve templon payeleri üzerinde izlenir (Mavroidi 1999: 136, 138, 141, 143, no. 182, 184, 188, 192). Tümü de 11.-12. yüzyıllara tarihli Makedonya Nerezi'de ikona çerçevelerinde ve templon payelerinde, Ohrid Ayasofya'sında kemer üzerinde, Ohrid Aziz Klemens Kilisesi'nde templon sütunlarında, Moroddviz'de levha üzerinde ve Skopi Vodno Dağı'nda Bakire Meryem Kilisesi'nde arşitrav üzerinde Orta Bizans Dönemi'ne ait eserlerde karşımıza çıkar (Filipova 2008: 192, resim 1, 6)[6].

Payelerden 12 ve 13 no.lu eserlerdeki içleri çiçek, çarkıfelek motifleriyle doldurulmuş düğümlü daireler ya da kare motiflerinden oluşan kompozisyonun en erken örneklerini Yunanistan'da Korinth'te Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenmiş levha ve arşitravlarda görmek mümkün olsa da (Scranton 1957: 6, 119, no. 6, 155), yoğun kullanımı Orta Bizans Dönemi'nde Anadolu içi ve dışı pek çok merkezde görülür[7]. Daha çok arşitravlarda, frizlerde, kornişlerde, levhalarda ve lahitlerde görülen kompozisyonun paye üzerinde uygulaması ise 11. yüzyılda Uşak Selçikler'de (Grabar 1976: levha 6) ve Yunanistan'da 11.-12. yüzyıllara tarihli Aziz Theodore Kilisesi'nin templonunda karşımıza çıkar (Drandakis 2008: 410, resim 5).

Aya Elena Kilisesi'ndeki 15-17 no.lu payelerde izlenen dört sivri yapraklı çiçeklerden oluşan kompozisyon 6. ve 12. yüzyıllar arasında uygulanan bir motiftir. Demre Aziz Nikolaos Kilisesi'nde 9.-10. yüzyıllara tarihlendirilen templon payeleri (Alpaslan 1996: 81-82, 83-84, 88-89, kat.no. 16, 18, 26), Afyon Müzesi'nde bulunan 10. yüzyıla ait templon arşitravı (Parman 2002: 109-110, resim 23a-b), Phrygia'da Akronion'da 10. yüzyıla ait arşitrav (Cheynet ve diğerleri 2004: 216), Amorion'dan bir levha (Ivison 2008: 496, resim 15) ve Didyma'dan 10.-12. yüzyıllara ait dilli bir templon payesi paralel karşılaştırma örnekleridir (Peschlow 1975: 221, no. 22, levha 42/4).

Yapılarda kullanılan devşirme malzemeler, yapıların inşa tarihlendirilmesinde *terminus ante quem* sağlamaları açısından yararlıdır. Aya Elena Kilisesi duvarlarındaki

[6] Motif başkentte Paleologoslar Dönemi'nde de uygulanmaya devam etmiştir (Mango ve Hawkins 1968: 180, resim 81).

[7] Paralel örnekler için bkz. Parman 2002: 99, 109-110, resim 3, 20, 22; Niewöhner 2008: 325, 328, 340, resim 30, 37a-b, 58c-d; Temple 2011: 541-542, 545, resim 12-14; Peschlow 1975: 227-229, levha 44/4; Alpaslan 1998: resim 8, 11; Alpaslan 2001: 22-23, resim 22; Feld 1975: 370-371, levha 119c; Grabar 1976: 48, levha 13c, 14a-b; Salvatore ve Lavermicocca 1980: 115, 120-122, resim 26, 39-42.

devşirme liturjik işlevli eserler, bugünkü yapının inşasının en erken 12. yüzyıl sonrası, Orta Bizans Dönemi sonlarında olduğunu ortaya koyar. Yapı, muhtemelen, Konya'nın Selçuklular tarafından ele geçirilmesinden sonra, Sille'ye gönderilen yerli halk tarafından tekrar inşa ettirilmiş olmalıdır. Bizans mimarisinde, erken tarihli yapıların liturjik kuruluşlarının sonraki dönemlerde yenilendikleri bilinmektedir. Bu nedenle, yapı ve liturjik kuruluş tarihlendirmeleri birbirlerinden farklı olabilir. Makalede tanıtılan liturjik örneklerin, günümüze gelen kilisenin ilk yapı evresinin Orta Bizans Dönemi'nde yenilenmiş templonuna ait taş eserlerden bazıları oldukları düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Aköz, A. ve B. Ürekli. 2013. "The Demographic Structure of Sille: Muslim and Christian Population in the Historical Sequence", *Sille Hagia Eleni Museum,* Ed. İ. M. Mimiroğlu, İstanbul, 16-27.

Alpaslan, S. 1996. *Antalya'nın Demre (Kale) İlçesindeki H. Nikolaos Kilisesi'nde Dini Ayinle İlgili Plastik Eserler*, Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Alpaslan, S. 1998. "Demre Aziz Nikolaos Kilisesi'ndeki Trapez Kesitli Levhalar, Levha Üstü ve Levha Kaideleri", *Adalya*, 2:235-247.

Alpaslan, S. 2001. "Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ndeki Bizans Dönemi Taş Eserleri", *Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2000 Yıllığı*, Ankara, 265-299.

Baedeker, K. 1914. *Konstantinopel, Balkanstaatten, Kleinasien Archipel Cypern. Handbuch für Reisende*, Leipzig.

Bahar, H. 1994. "Takkeli Dağ (Kevele Kalesi) ve Konya Tarihi Bakımından Önemi", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3: 313-333.

Bahar, H. 2008. "Konya-Karaman Yüzey Araştırmaları 2006", *25. Araştırma Sonuçları Toplantısı,* Ankara, 1:235-254.

Belke, K. 1995. "Lykaonien", *Reallexion zur Byzantinischen Kunst*, Stuttgart, 5: 814-855.

Belke, K. ve M. Restle. 1984. *Galatien und Lykaonien (Tabula Imperii Byzantini 4)*, Wien.

Bell, G. L. 1907. "Notes on a Journey through Cilicia and Lycaonia", *Revue Archéologique*, 9: 18-30.

Cheynet, J. C., T. Drew-Bear and J. P. Sodini. 2004. "Une inscription d'Akroïnos Datant de Constantin Porphyrogénéte. Avec une note de Jean-Pierre Sodini", *Revue des études byzantines*, 62: 215-228.

Danık, E. 1997. "Konya, Sille'deki Aya Elena Kilisesi", *Türk Etnoğrafya Dergisi*, 20: 177-192.

Doğan, S. 2006. "Likya'da Bizans Taş Yapıtları", *III.Uluslararası Likya Sempozyumu, 07-10 Kasım 2005,* Ed. K. Dörtlük, 1: 209-224.

Doğan, S. 2008. *Kappadokia Bölgesi Sivrihisar'daki Kızıl Kilise*, İstanbul.

Drandakis, N. 2008. "Χπονολογημενα Βυζαντ'να Γλυπτα Της Μανης Του 11ου κά του 12ου Αιωνα", *La sculpture byzantine VIIe - XIIe siécles. Actes du colloque international organisé par la 2 [e] Éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athénes (6-8 septembre 2000), Supplément au Bulletin de correspondance hellénique*, Ed. C. Pennas ve C. Vanderheyde, Paris, 409-417.

Eyice, S. 1966. "Konya ile Sille Arasında Akmanastır", *Şarkiyat Mecmuası*, 6: 135-160.

Eyice, S. 1971. *Karadağ (Binbirkilise) ve Karaman Çevresinde Arkeolojik İncelemeler*, İstanbul.

Feld, O. 1975. "Die Innenausstattung der Nikolaoskirche in Myra", *Myra*, Ed. J. Borchhardt, Berlin, 360-425.

Feld, O. 1977-1978. "Christliche Denkmäler aus Milet und Seiner Limgebung", *Istanbuler Mitteilungen*, 25: 197-209.

Fıratlı, N. 1970. "Uşak-Selçikler Kazısı ve Çevre Araştırmaları, 1966-1970", *Türk Arkeoloji Dergisi*, 29 (2): 109-160.

Filipova, S. 2008. "Sculptures Médiévales des XIe et XIIe siécles en Arym", *La sculpture byzantine VIIe - XII ^{e} siécles. Actes du colloque international organisé par la 2 ^{e} Éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athénes (6-8 septembre 2000)*, *Supplément au Bulletin de correspondance hellénique*, Ed. C. Pennas ve C. Vanderheyde, Paris, 183-197.

Goffinet, É. 1962. "L'église Saint-Georges à Delphes", *Bulletin de correspondance hellénique*, 86 (1): 242-260.

Grabar, A. 1976. *Sculptures Byzantines du Moyen Age, II (XI.-XIV. siécle)*, Paris.

Hall, A. ve M. Waelkens. 1982. "Two Dokimeian Sculptors in Iconium", *Anatolian Studies*, 32: 151-155.

Hasluck, F. W. 1973. *Christianity and Islam under the Sultans*, 1, Ed. M. M. Hasluck, New York.

Ivison, E. A., 2008, "Middle Byzantine Sculptors at Work: Evidence from a Church at Amorium", *La sculpture byzantine VIIe - XIIe siécles Actes du colloque international organisé par la 2 ^{e} Éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athénes (6-8 septembre 2000), Supplément au Bulletin de correspondance hellénique*, Ed. C. Pennas ve C. Vanderheyde, Paris, 487-510.

Karpuz, H. 2009. *Türk Kültür Varlıkları Envanteri 42, Konya,* 1-3, Ankara.

Keskin, E. 2010a. *Çorum İli ve Çevresinde Bulunan Bizans Dönemi Taş Eserleri*, Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Keskin, E. 2010b. "Çorum İlinde Bulunan 5.-6. Yüzyıllara Ait Attika Tipi Sütun Kaideleri", *Bizans ve Çevre Kültürler, Prof. Dr. S. Yıldız Ötüken'e Armağan,* Ed. S. Doğan ve M. Kadiroğlu, Ankara, 228-234.

Konya Büyükşehir Belediyesi. 2010. *Konya İl Merkezi Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri*, Konya.

Konyalı, İ. H. 2007. *Konya Tarihi*, Konya.

Mango. C. ve E. J. W. Hawkins. 1964. "Additional Notes", *Dumbarton Oaks Papers*, 18: 299-315.

Mavroidi, M. S. 1999. *Γλυπτα Του Βυζαντινου Μουσειου Αθηνων. Κατάλογος*, Atina.

Mercangöz, Z. 2008. "Réflexions sur le Décor Sculpté Byzantin d'Anatolie Occidentale", *La sculpture byzantine VIIe - XIIe siécles. Actes du colloque international organisé par la 2 ^{e} Éphorie des antiquités byzantines et l'École française d'Athénes (6-8 septembre 2000), Supplément au Bulletin de correspondance hellénique*, Ed. C. Pennas ve C. Vanderheyde, Paris, 81-103.

Mimiroğlu, İ. M. 2013. "A Building Dedicated to Archangel Michael: The Hagia Eleni Church in Sille", *Sille Hagia Eleni Museum,* Ed. İ. M. Mimiroğlu, İstanbul, 174-219.

Niewöhner, P. 2007a. *Aizanoi, Dokimion und Anatolien. Stadt und Land, Siedlungs- und Steinmetzwesen vom späteren 4. Bis 6. Jahrhundert n. Chr.*, Wiesbaden.

Niewöhner, P. 2007b. "Byzantinische Steinmetzarbeiten aus dem Umland von Milet", *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ*, 1: 1-28.

Niewöhner, P. 2008. "Mittelbyzantinische Templonanlagen aus Anatolien. Die Sammlung des Archäologishen Museums Kütahya und ihr Kontext", *Istanbuler Mitteilungen*, 58: 285-345.

Ötüken, S. Y. 1996. *Forschungen im Nordwestlichen Kleinasien Antike und Byzantinische Denkmäler in der Provinz Bursa,* Istanbuler Mitteilungen, Beiheft 41, Tübingen.

Parman, E. 2002. *Ortaçağda Bizans Döneminde Phrygia (Phrygia) ve Bölge Müzelerindeki Taş Eserleri*, Eskişehir.

Pekak, S. 1998. "Niğde-Andaval (Aktaş)'daki Konstantin Helena Kilisesi", *19. Kazı Sonuçları Toplantısı,* Ankara, 2: 567-592.

Peschlow, U. 1975. "Byzantinische Plastik in Didyma", *Istanbuler Mitteilungen*, 25: 211-257.

Peschlow, U., A. Peschlow-Bindokat ve M. Wörrle. 2002. "Die Sammlung Turan Beler in Kumbaba bei Şile (II) Antike und Byzantinische Denkmäler von der Bithynischen Schwarz-meerküste", *Istanbuler Mitteilungen*, 52: 429-522.

Ramsay, W. M. 1918. "The Utilisation of Old Epigraphic Copies", *The Journal of Hellenic Studies*, 38:124-192.

Ramsay, W. M. ve G. L. Bell. 1909. *The Thousand and One Churches*, London.

Salvatore, M. ve N. Lavermicocca. 1980. "Sculture Altomedievali e Bizantine nel Museo di Bari. Note Sulla Topographia di Bari bizantina", *Rivista Dell'istituto Nazionale D' Archeologia Estoria Dell' arte*, 3: 93-135.

Sarıköse, B. 2009. *Sille Bin Yıllık Birliktelik*, Konya.

Scranton, R. L. 1957. *Medieval Architecture: In the Central Area of Corinth,* Corinth, 16, Princeton.

Sodini, J. P. 1996. "La Basilique De L'Acropole Haute De Xanthos", *Anatolia Antiqua,* 4: 201-229.

Sodini, J. P. 2002. "Marble and Stoneworking in Byzantium, Seventh-Fifteenth Centuries", *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, Ed. A. E. Laiou, Washington D.C, 129-146.

Temple, Ç. 2001. *Antalya'nın Demre (Kale) İlçesindeki H. Nikolaos Kilisesi ve Kazısında Bulunan Sütun ve Sütun Başlıkları (1989-1996)*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Temple, Ç. 2011. "Nevşehir Müzesi'nde Bulunan Bizans Dönemi Mimari ve Liturjik Taş Eserleri", *Anadolu Kültürlerinde Süreklilik ve Değişim, Dr. A. Mine Kadiroğlu'na Armağan,* Ed. C. Erel vd., Ankara, 537-552.

Tezcan, H. 1989. *Topkapı Sarayı ve Çevresinin Bizans Devri Arkeolojisi*, İstanbul.

Türker, A. Ç. 2009. "Byzantine Architectural Sculpture from Akköy on the Middle Scamander Valley in Hellespontus", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 26 (1), 201-218.

Vardar, L. 2006. "Galatia Bölgesi Kaleleri/Yerleşmeleri Yüzey Araştırması: Ankara ve Eskişehir İlleri", *23. Araştırma Sonuçları Toplantısı,* Ankara, 1:267-282.

Vardar, L. 2008. "Galatia Bölgesi Kaleleri/Yerleşmeleri Yüzey Araştırması: Ankara ve Eskişehir İlleri", *25. Araştırma Sonuçları Toplantısı,* Ankara, 3:453-468.

Yalçın, A. B. 2001. "Anadolu'da Orta Bizans Dönemi Mimari Plastiği ve Bilinmeyen Bir Örnek", *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler*, Ankara, 549-562.

Yıldırım, Ş. 2006. *Philomelion'daki (Akşehir) Bizans Dönemi Taş Eserleri*, Yüksek Lisans Tezi Ankara: Hacettepe Üniversitesi.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

YAVUZ SULTAN SELİM CAMİİ TAŞ SÜSLEMELERİ

KADRİYE FİGEN VARDAR
Yrd.Doç.Dr., İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Türk Sanatı Tarihi Anabilim Dalı
kadriyevardar@hotmail.com

ÖZET

Taş süsleme Erken Osmanlı mimarlığında görüldüğü gibi, 16. yüzyıl Osmanlı mimarlığında en önemli süsleme unsuru olmuş ve yüzyıllar boyunca bu önemini korumuştur. Yavuz Sultan Selim Camii bir 16. yüzyıl eseri olarak bu dönemin süsleme özelliklerini göstermiş ve taş süslemeler mimarlığa bağlı ve onu aşmayan bir anlayışla tasarlanmıştır. Eserin üzerinde yer alan taş süslemelerin kullanım alanlarına baktığımızda; kapılar, pencereler, mihrap, mihrabiyeler, minber, şebekeler ve korkuluk levhaları, mahfiller, minareler, sütunlar, sütun kaide ve başlık bölümleri, kemerler ve söve gibi mimarlık öğelerini görmekteyiz. Ayrıca, yaygın olarak, sütunlar ve mermer kaplamalarda devşirme malzemenin kullanımı karşımıza çıkmaktadır. Taş süslemelerde teknik olarak, oyma, kafes oyma , kabartma gibi teknikler uygulanmıştır. Eserin süslemelerinde; bitkisel ve geometrik süslemeler, yazılar, mimarlık biçimleriyle oluşturulan süslemeler, renkli taş ve mermer süslemeler yer alır. Yavuz Sultan Selim Camii'nde taş süslemeciliği taşıdığı teknik ve süsleme özellikleri ile, Türk sanatının geleneksellik ve süreklilik ilkesine bağlılığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: *Erken Dönem Osmanlı Sanatı, Klasik Dönem Osmanlı Sanatı, Yavuz Sultan Selim Camii, taş süsleme.*

THE STONE ORNAMENTS OF YAVUZ SULTAN SELİM MOSQUE

ABSTRACT

The stone ornament, as can be seen in the Early Ottoman architecture, was the most important decoration element in the 16th century Ottoman architecture and it preserved its importance throughout the centuries. Yavuz Sultan selim Mosque, as a 16th century monument, shows ornament features of this period and the stone decorations were designed according to the features of its time without exceeding the framework. When we look at the areas where stone ornaments used in the mosque, we see ornament elements such as; doors, windows, mihrab, mimbar, maksoorahs, minarets, columns, base and capital of columns, arches, jambs. In addition , it can be seen that columns and marble coverings were used as spolia. As a technique; carving, openwork and relief were implemented in the stone ornaments. In the stone ornaments of the mosque, botanical shaped and geometrical decorations, inscriptions, architectural decorations, colourful stone and marble ornaments were used. With its technique and ornamental features, the stone ornaments of Yavuz Sultan Selim Mosque shows traditionalism and continuity of Turkish Art.

Key Words: *Early Ottoman Art, Classical Ottoman Art, Yavuz Sultan Selim Mosque, the stone ornament*

Onaltıncı yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin siyasi ve ekonomik yönden başarılı ve parlak bir dönemi olup, Osmanlı sanatının gelişimi için de önemli ve aynı zamanda çarpıcı özelliklere sahip bir yüzyıldır (Yılmaz 1988: 361). "Fatih Sultan Mehmed (1451-1481)'in hükümdarlık yıllarında sağlanan gelişmeler, Sultan II. Bayezid (1481-1512) döneminde, Hersek sancağının ilhakı, Boğdan ve Macaristan seferleri, Lehistan akınları ile sürdürülmüş, Yavuz Sultan Selim (1512-1520)'in seferlerle geçen saltanat yılları, İran ve Mısır seferlerinde kazanılan önemli başarılar, halifeliğin Osmanlı hükümdarlarına geçmesi, Hicaz'ın Osmanlı topraklarına katılması ve Cezâyir'in devlete bağlanması ile, XVI. yüzyılın muhteşem görünüşü hazırlanmıştır" (Cantay 1988: 69).

Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566)'ın hükümdarlığı döneminde, Belgrad seferi, Rodos adasının fethi, Mohaç seferi, Budin işgaline son verilmesi, Viyana'nın kuşatılması, Avrupa içlerinde alınan kaleler ve Irakeyn seferinde kazanılan başarılarla güçlenen Osmanlı Devleti (Cantay 1988: 69) kültür ve sanat faaliyetlerinde de büyük gelişme göstermiş ve sınırların büyük bir hızla genişlemesi sonucu hız kazanan imar çalışmalarıyla mimari alanda en olgun dönemini yaşamıştır.

Taş süslemelerini incelemekte olduğumuz Yavuz Sultan Selim Camii de, bir 16.yüzyıl eseri olarak bu sanat alanındaki gelişmeleri taş süslemeciliğinde de göstermektedir. Bazı kaynaklarda bu yapı, Osmanlı Devleti'nin bu parlak döneminin büyük mimarı, dünya çapında dahi bir sanatkar olan Mimar Sinan'ın (Aslanapa 1988: 8) özgün yapısıymış gibi gösterilmektedir (Kuran 1988: 177). Ancak Aptullah Kuran "Mimar Sinan'ın Camileri" adlı çalışmasında yer verdiği gibi ,Mimar Sinan'ın yapılarına ilişkin eski kaynaklar olan tezkerelerde[1] yer alan bazı camilerin, Mimar Sinan tarafından onarılan, onarıldığı öne sürülen ya da özgün yapısıymış gibi gösterildiği halde tasarlayıp inşa etmesinin kronolojik bakımdan imkânsız olduğu ve bunlardan bazılarının Sinan'a bağlanmasının mümkün olmadığını ifade etmektedir (Kuran 1988: 175-204). Ayrıca, Yavuz Sultan Selim Camii'nin yapımının da, Tuhfet ül-Mimarin'in Camiler Bölümü'nün ilk sırasında yer aldığı gibi, Mimar Sinan ile doğrudan ilişkili olamayacağı, Sinan'ın Mimarbaşılığa atandığı 1538 yılından sonra Sultan Selim Camii'ni onarmış olması ihtimali üzerinde durulması gerektiğini eklemektedir (Kuran 1988:177-178). Mimarı kesin olarak belli olmayan Yavuz Sultan Selim Camii'nin, Mimar Acem Ali tarafından yapılmış olacağı ileri sürülmektedir (Ertuğrul 1988: 322).

İstanbul'da Fatih ilçesinde yer alan Sultan Selim Külliyesinin merkezini oluşturan Sultan Selim Camii'nin inşası, Yavuz Sultan Selim (1512-1520) tarafından emredilmiş, ancak ölümü üzerine oğlu Kanuni Sultan Süleyman tarafından, caminin kıble kapısındaki Arapça kitabeye göre 20 Kasım 1522 yılında tamamlanmıştır (Aslanapa 1986: 157; Kuban 1994: 62). Sultan Selim Camii, İstanbul Fatih Camii ve Bayezid Camii'yle birlikte, "İstanbul'un fethinden Mimar Sinan'ın ilk eserlerini ortaya koyduğu yıllara kadar geçen dönemde (1453-1535) yapılmış

[1] Mimar Sinan yapılarına ilişkin en eski kaynaklar: *Tezkiret ül- Bünyan, Tezkiret ül-Ebniye, Tuhfet ül-Mi'marin,* bkz., Kuran, Aptullah. 1988. "Mimar Sinan'ın Camileri", *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, İstanbul, 175.

olup, fetihten hemen önce inşa edilen Edirne Üç Şerefeli Camii'nin ortaya koyduğu mimari esasları, sağlam bir mimari anlayışla değerlendirerek geliştiren ve Mimar Sinan dönemine ulaştıran eserler olmuşlardır (Cantay 1988: 70).

Sultan Selim Camii, yan tabhane bölümleri ile tabhaneli cami geleneğine bağlanmakta olup, revaklı avlulu, kare planlı ve tek kubbeli cami tipinin anıtsal bir örneğidir. 16.Yüzyıl Osmanlı mimarlığının bir eseri olarak, taş süslemelerde döneminin karakteristik özellikleri görülmektedir.

Taş süslemenin[2], Gazneli , Zengi ve Türk Memlükleri eserlerinde olduğu gibi, Anadolu dışı Türk sanatında da köklü bir geçmişinin olduğu görülür. Anadolu Selçuklu, Anadolu Beylikleri ve Osmanlı dönemlerinde , mimarlığa bağlı süsleme unsuru olarak yüzyıllar boyunca önemini korumuştur (Cimilli 1996: 2).

Osmanlı mimarlığını meydana getiren temel malzeme taştır. Erken Osmanlı mimarlığında da mimarlığa bağlı süsleme unsuru olarak taş, orjinal veya devşirme şeklinde iki ana başlıkta değerlendirilir. Orijinal malzeme de, ocaktan çıkarma veya doğada var olduğu haliyle (moloz taş) kullanma şeklinde gruplanabilir. Moloz taşın doğada var olduğu gibi yada birkaç çekiç darbesiyle düzeltilerek kullanımlarının yanı sıra, yapıya en yakın çevredeki ocaklardan çıkarılmış ve işlenmiş kesme taş malzemenin kullanıldığı da gözlenmektedir. Özellikle Bursa'daki Osmanlı yapılarının çoğunda ana inşaat malzemesi olarak kullanılan küfeki taşlarının herhangi bir harabeden devşirildiğine ilişkin izler söz konusu değildir.Ancak, bu dönemde kullanılan mermerlerin bir bölümünün devşirilmiş olması olasıdır (Özbek 2002: 505-506).

Erken Osmanlı mimarlığında taş süslemede[3] kullanılan teknikler; kabartma, oyma, kafes oyma, kakma, kazıma, boyama ve renkli taş kullanımı şeklindedir (Özbek 2002:508-514).

"Erken Osmanlı mimarlığında taş süslemenin kullanım yerlerine baktığımızda, geleneğe uygun biçimde yapıların dış cephelerinde yoğunlaşmaktadır. Anadolu Selçuklu mimarlığı mekan yaratma kaygısından çok, dış cephe düzenlemesine önem vermiş bir mimari olup, bu bağlamda taş süsleme daha çok, Selçuklu'da görüldüğü gibi dış cephenin bazı öğelerinde toplanmaktadır. Taçkapı ve kapılar, pencereler, şebekeler ve korkuluk levhaları, sütunlar, kaide ve başlıkları, mihrabiyeler, minareler, sundurma, kemer üzengi ve kilit taşları, son cemaat yeri revak duvarları, kurnalar, ayna taşları ve zemin çeşmeleri, silmeler, kabaralar, gülbezekler, duvar panoları ve madalyonlar gibi çoğu dış cephede yer alan farklı bölümlere uygulanmıştır" (Özbek 2002: 514-515).

[2] Türk Mimarlığında Taş süsleme konusunda yararlanılabilecek kaynaklar için bkz., Özbek, Yıldıray. 2009. "Anadolu Türk Mimarisinde Taş Süsleme", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi,* 7 (14):141-169

[3] Erken Osmanlı dönemi mimarlığındaki taş süsleme için bkz., Demiriz, Yıldız. 1979. *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300-1453),* İstanbul, 11-13.

Erken Osmanlı dönemi taş süslemelerinde görülen motif ve düzenlemelere baktığımızda, yaprak karakterli, çiçek karakterli, sap ve kıvrımdal şeklinde bitkisel motifler; arabesk kompozisyonlar, ulama düzenler şeklinde bitkisel düzenlemeler karşımıza çıkar. Geometrik motifler de; tek eksende ritmik geçişlerle veya tekrarlarla oluşmuş düzenlemler, bir veya farklı sayıda çokgenler dairelerin ulanmasıyla oluşan düzenlemeler, çokgenler ve çizgilerle elde edilen düzenlemeler, kırık çizgi, çember yayları ve çokgenlerden gelişen yıldız düzenleri şeklindeki düzenlemelerle görülürler. Yazılar; çeşitli tiplerdeki kufiler ve sülüsler halinde yer alır. Mukarnas, günlük kullanım eşyaları ve mimari formlarla oluşturulan süslemeler diğer gruplar olarak görülürler (Özbek 2002:531-568).

"Erken Osmanlı dönemi sanatının gelişim süreci içerisinde İznik, Bursa ve Edirne'de inşa edilen yapılar, İstanbul'da meydana getirelecek eserlerin alt yapısını oluşturmaktadır.Bu gelişim Fatih Sultan Mehmed döneminde en üst seviyeye ulaşırken, Sultan Bayezid döneminde de devam etmiş ve Erken Dönem'den ,Klasik Döneme geçişi simgeleyen Bayezid Camii inşa edilmiştir.Bayezid Camii, Osmanlı Klasik Dönemi'nin ilk eseri olup,her yönden önemli bir aşama göstermiş ve taş işçiliği de belirli bir olgunluğa ulaşmıştır.Taş süslemelerde sadelik , renklerdeki oturmuşluk ve aşırılıktan uzak olması dönemin temel özellikleri olarak karşımıza çıkar" (Cıda 2005: 113-114).

16.Yüzyıldan itibaren, Osmanlının Klasik Döneminde taş sanayine önem verilmiş ve Osmanlı topraklarında birçok ocaklar açılmıştır. Bu dönemde genellikle Klasik dönemin vazgeçilmez malzemesi olan küfeki taşı kullanılmıştır. Küfeki taşı kalker esaslı olup çok kolay işlendiğinden kesme taş olarak ince derzli duvarlarda, dış mihraplarda, kapılarda söve olarak, içerilerde sıvanmayacak alanlarda, kemerlerde, minare kaideleri, gövdeleri, şerefeleri ve korkuluklarında kullanılmıştır (Cıda 2005:18-19). Taş süslemelerini inceleyecek olduğumuz Sultan Selim Camii'nde de yapının tamamı, yaygın olan ve özellikle Mimar Sinan'ın özel araştırmalar yaparak, eserlerinde duvarın ana malzemesi olarak kullandığı küfeki taşından yapılmıştır. Bunun yanı sıra yapıda, renk ve dokuda farklılık sağlamak amacıyla çeşitli taş cinsleri kullanılmıştır. 16.Yüzyıl Osmanlı mimarisinde kullanılan başlıca taş türlerine bakılacak olursa, küfeki taşı ile beraber, kaygan, mermer, od taşı, sütunlarda ise; Marmara mermeri, gri-beyaz Kapıdağ graniti, pembe-beyaz Mısır graniti, serpantin breji, puding, eski kırmızı porfir görülmektedir (Eriç 1988:116). Renkli taş süslemeler de mimari unsurları gölgelememiş ve belirli ölçüleri aşamayacak şekilde kullanılmıştır (Çakmakoğlu 1983: 3).

Osmanlı mimarlığında 16.Yüzyıldan itibaren yaygın olarak kullanılan ve değerli bir malzeme olan mermer[4], yalnız Marmara beyaz mermeri ile sınırlı kalmamış, farklı renk ve dokuda somaki mermerler, porfir ve granit gibi değerli taşlar çeşitlilik kazanmıştır.[5] Bunlar yapı taşı, kaplama taşı ve taşıyıcı elemanlar olarak salt süsleme amacıyla kullanılmışlardır

[4] Bkz., Bacque-Grammont, Jean-Louis. 1994. "Osmanlı Döneminde Mermer Kullanımı Hakkında Bazı Düşünceler", *X. Türk Tarih Kongresi,* Ankara, V: 1927-1930

[5] Türkiye Mermerleri Hakkında bkz., Sayar, Malik ve Kemal Erguvanlı. 1962. *Türkiye Mermerleri ve İnşaat Taşları,* İstanbul. ;*Türkiye Mermer Envanteri*, 134, Ankara: Maden Tetkik ve Arama Enstitüsü Yayınlarından, 1966.

(Bakırer 1993:276). Beyaz mermer kullanımı Sultan Selim Camii'nde, ince işçilik isteyen minberlerde, mahfillerde, sütunlarda, sütun başlık ve kaidelerinde, taç kapılarda, avlu kapılarında, korkuluk şebekelerinde, söve ve kemerlerde, şadırvan ve revaklı avlularda karşımıza çıkmaktadır. Özellikle minber ve müezzin mahfili bütünüyle mermerden yapılmıştır.

16.Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında devşirme malzemenin kullanımı da önemli yer tutmaktadır. Bunun bir nedeni; yakın çevrelerdeki yapılardan alınan taşların yeniden değerlendirilmesi, diğeri ise malzemenin estetik yönünden yararlanılmasıdır. Bazı devşirme öğeler hiç değiştirilmeden ya da pek az değiştirilerek, neredeyse oldukları gibi kullanılmışlardır. Sütunlar ve mermer kaplamalar bunların en yaygın olanlarıdır. Sütun kullanımı 1400 öncesinde oldukça az olmakla birlikte –devşirme kullanılmasının da yaygınlaşmasıyla-Osmanlı mimarlarının elde edilmesi kolaylaşınca sütun kullanımına ağırlık verirler (Tanyeli ve Tanyeli 1989: 25). Devşirme sütunların kullanımında başlıca üç türün varlığı gözlenir. İlk olarak granit ve pembe granitler, ikinci grup yeşil brejler (Osmanlı mimarlığında eğriboz taşı), üçüncü grup Bizans imparatorunun özel rengi ile değerli bir taş türü olan kırmızı porfirler oluşturur. Osmanlı yapılarında özellikle son cemaat yeri revaklarında devşirme sütunlar yoğun şekilde kullanılır (Erdoğan 1996: 32).

Sultan Selim Camii taş süslemelerinde teknik olarak; Erken Dönem taş süslemelerinde kısmen de olsa değinildiği gibi, oyma, kafes oyma, kabartma, yontma ve çok renkli taş süsleme teknikleri karşımıza çıkar.

16. yüzyıl Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığında görülen mimariye bağlı süsleme programları, kesin olarak mimari yapının ana hatlarına bağlı kalınarak düzenlenmiştir. Bu programlarda yer alan mimari plastik öğeler, biçim ve düzenlemeleriyle belirli bir işlevi karşılamakta ve özellikle de dış cephelerde ya da altyapıyla örtü sistemi arasında ortaya çıkarlar (Yenişehirlioğlu 1982: 29). Bu bağlamda Sultan Selim Camii'nin taş süslemelerinin yapıdaki çeşitli bölümlere dağılımına baktığımızda[6] , genel olarak; taçkapılar, pencereler, mihrap, mihrabiyeler minber, şebekeler ve korkuluk levhaları, mahfiller, minareler, şadırvan, sütunlar-kaide ve başlıkları, kemer üzengi ve kilit taşları, kabaralar ve gülbezekler gibi süsleme unsurlarını görürüz. Ayrıca taş süslemeler kemer, korniş, söve gibi mimarlık öğelerinin biçimlerini belirtmekte de kullanılmışlardır.

Erken Osmanlı Dönemi camilerinde mukarnaslı nişle örtülü taçkapı düzenlemesi tutarlı şekilde gelişimini sürdürürken, İstanbul II. Bayezid Camii'nde olduğu gibi, mukarnaslı niş örtüsünün kullanımına devam edilmiş, taçkapı motifi dört kapıda da değişik şemalarla etkili plastik ifadelerle büyük bir olgunluğa ulaşmıştır. 16.yüzyılda. Erken Osmanlı döneminin taç kapı düzenlemesinde plastik ifadeli niş örtüsü, yazıt, köşe sütunceleri gibi öğeler güçlendirilerek kullanılmıştır (Ödekan 1988a: 521-522).

[6] Renkli taş süslemenin kullanım yerleri için bkz., Çakmakoğlu, Alev, "İstanbul Türk Mimarisinde Renkli Taş Süslemeler", *Türkiyemiz,* 40: 3-12.

Mihraplar, Osmanlı sanatının erken dönemlerinde Selçuklulara dayanan çini mihrap geleneğini sürdürmüşler, Klasik Dönem Osmanlı sanatına temel olan II.Bayezid Dönemi camilerinden itibaren mermerden yapılmaya başlanmışlardır.. Taş işçiliğinde, minberlerin aksine büyük bir sadelik dikkati çeker (Demiriz 1988a:469).

Fatih Sultan Mehmed döneminden itibaren Osmanlı camilerinde yer alan minberlerin[7] değişmeyen malzemesi mermer olmuştur. 16. Yüzyılda da bu gelenek sürdürülmüş ve taş işçiliğinin teknik, biçim ve desen açısından en olgun örnekleri verilmiştir. Beyaz Marmara mermeri kullanılmıştır. Mermerin üzerinde zarif silmeler, kabartmalar ve özellikle dantel inceliğinde şebekeler yer alır. Genellikle dönemin tipik süsleme motifleri olan rumiler, şebekelerin geometrik süslemesine kontrast teşkil ederler. Hatailer de zaman zaman süsleme içinde görülebilir. 16. Yüzyıl Türk süsleme sanatının karakteristik özelliği olan natüralist süsleme, taş süslemelerde çok az görülmektedir (Demiriz 1988a: 469-470).

Minarelerde ise, gövdenin yoğun bezeme alanları şerefe altı ve korkuluğudur. Minare gövdesinden daire kesitinden daha geniş olan şerefenin daire kesitine geçiş, geometriye dayalı bir düzenleme ile mukarnaslar yer alır (Ödekan 1988a:527).

Taş süslemenin en yaygın olarak kullanıldığı yerler arasında sütun ve paye başlıkları gelmektedir. Klasik Osmanlı mimarlığında özellikle baklavalı ve mukarnaslı olmak üzere iki tip başlığa rastlanmaktadır (Demiriz 1988a: 469).

Erken Osmanlı dönemi süslemesinin karakteristik özelliğini oluşturan, bitkisel süslemeler, geometrik süslemeler, yazılar, mimarlık formlarıyla oluşturulan süslemeler, renkli ve beyaz mermer süslemeler 16.yüzyılda da, pek çok örnekte karşımıza çıkmaktadır.16. yüzyıl ilk yarısında, Türk süsleme sanatına[8] geleneksel motif ve kompozisyon programında büyük değişiklikler getirmemekle birlikte, rumî, hatayî ve çin bulutu gibi motiflerin daha ağırlıklı olduğu görülür.16. yüzyılın ortasına doğru Türk süsleme sanatında tamamen yeni motifler de yer almakta; bahar açmış meyve ağacı, selvi gibi ağaç tiplerinin yanısıra, çeşitli çiçeklerin stilize formları görülmektedir (Demiriz 1988b: 103). Ancak natüralist süslemenin her teknik ve malzemede aynı yoğunlukta olmadığı, taş süsleme olarak özellikle mezartaşlarında bir çiçek bahçesini andıracak şekilde kullanılmasına karşın, mimariye bağlı taş süslemede natüralist motifler daha az karşımıza çıkmaktadır (Demiriz 1988b: 105).

16.Yüzyıl Osmanlı mimarlığında görülen taş süsleme prensiplerinin ve temaların (Barışta 1997: 335) uygulandığı erken bir örnek olarak Sultan Selim Camii, bitkisel,

[7] Minberler için bkz. Bayrakal, Sedat. 2008. *Erken Dönem Osmanlı Minberleri,* İstanbul.

[8] Türk süsleme sanatında görülen motif ve düzenlemeler için bkz., Keskiner,Cahide. 2007. *Turkish Motifs,* İstanbul; Akar, Azade ve Cahide Keskiner.1978. *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif,* İstanbul; Mesara Gülbün ve Aykut Kazancıgil. 2010. *Ord.Prof.Dr.A.Süheyl Ünver Türk Süsleme Sanatları cilt II,* İstanbul; A. Birol, İnci ve Çiçek Derman. 2011. *Türk Tezyînî Sanatlarında Motifler. Motifs in Turkish Decorative Arts,* İstanbul; Demiriz, Yıldız .2004. *İslam Sanatında Geometrik Süsleme,* İstanbul; A. Birol, İnci. 2009. *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri,* İstanbul; Züber, Hüsnü. 1971. *Türk Süsleme Sanatı,* Ankara.

geometrik,yazı, mimarlık formlarıyla oluşan süslemler, renkli ve beyaz mermer süslemeleriyle dikkatimizi çekmektedir:

Bitkisel motifler, genellikle Osmanlı mimarlığının ilk dönemlerindeki süslemelerde ikinci derecede etkili oluşlardır. Natüralist çiçek ve yaprak motifleri ile ağaç, bahar dalı ve benzeri motifler ancak 16. yüzyıl içlerinde çeşitli süsleme dallarında ön plana geçmiştir. Ancak az sayıda da olsa, bunların öncüleri 15.yüzyılda karşımıza çıkmaktadır (Demiriz 2004: 28).

Sultan Selim Camii'nde yer alan bitkisel süslemelere baktığımızda 16.yüzyılın yarı natüralistik, yarı stilize üslubunun örnekleri karşımıza çıkar. Yapının tümüyle beyaz mermerden oluşan alt kat müezzin mahfilinin kemer köşe dolgularında, natüralist süslemenin de görüldüğü hatayi[9] üslubunda süslemeler yer alır (Fig.1). Mihrabın tepelik bölümünde ise siyah ve kırmızı boyama ile kıvrık dallı ve rumi motifli desen görülürken, tepeliğin formu çeşitli ölçüde palmetler dizisinden oluşmaktadır[10] (Fig.2).Mihrap nişinin kemer açıklığı köşe süslemeleri siyah üzerine altın yaldız uygulanarak yapılan kıvrık dallı rumi motifli desene sahiptir (Fig.3).

Minber kapısının tepelik bölümü palmet biçiminde kıvrımlı olup, natüralist üslupta kabartma motiflerle süslüdür (Fig.4).Minber yan aynalık bordürü natüralist üslupta çiçek ve kıvrım dal motifleriyle hareketlendirilmiştir (Fig.5).Kıvrık dallı rumi-palmet motifleri, minber kapı desteğinde kafes oyma (Fig.6), ana mekana giriş kapısı köşe sütuncesinin yüzeyinde kabartma tekniğinde karşımıza çıkar (Fig.7).Palmet motifi yaygın şekilde kullanılmış olup, avlu kapısı tepelik bölümü (Fig.8) ve revak kubbe alemi tepelik bölümünde yer alır.Süsleme sanatlarında sevilerek kullanılan gülçeler , mihrap kitabesinin iki yanında karşımıza çıkmaktadır (Fig.9).

Geometrik süslemeler[11], islamlıkla birlikte anıtların iç ve dış bezemelerinde yer almışlar, Osmanlı sanatında da kırık ve düz çizgiler, yıldız, çokgen gibi formların birleşmesiyle sonuzluk temalı ,çeşitli kompozisyonlar oluşturmuşlardır.Yavuz Sultan Selim Camii taş süslemelerinde yer alan geometrik örnekler baktığımızda, hünkar mahfili korkuluğunda yer alan on ışınlı geçmeli kompozisyonlar (Fig.10), alt kat müezzin mahfili korkuluğunda yer alan kırık sekizgen geçmeli kompozisyonlar (Fig.11) ve üst kat müezzin mahfili korkuluğunda kafes oyma tekniğindeki onikigen geçmeli kompozisyonlar (Fig.12) karakteristik örnekler olarak karşımıza çıkarlar.

---

[9] Tezhip sanatının ana motiflerinden biri olan Hatayi, etimolojik açıdan Çin Türkistan'ına bağlanır. Orta Asya'dan İran yoluyla Anadolu'ya ulaşır ve en yaygın kullanımı Osmanlı sanatında olur.Çeşitli çiçeklerin dikine kesitinin , anatomik çizgilerinin stilize edilmesiyle ortaya çıkan bir motiftir.bkz. İnci A. Birol-Çiçek Derman.2011. *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler.Motifs in Turkish Decorative Arts,* İstanbul, 65.

[10] Rumi ve palmet motifleri için bkz., Gündoğdu, Hamza. 1993. "İkonografik Açıdan Türk Sanatında Rumi ve Palmetler", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Güner İnal'a Armağan,* 197-211.

[11] Geometrik süslemele biçimleri hakkında detaylı bilgi için bkz., Demiriz, Yıldız. 2004. *İslam Sanatında Geometrik Süsleme,* İstanbul.

Caminin minberi de geometrik süslemeler açısından çeşitli bölümlerinde zengin örneklerle bezenmiştir. Sonsuzluk prensibi ile verilen daire madalyonlu minber merdiven korkuluğu (Fig.13) ve bu desenin detayı olarak daire madalyonlu minber köşkü korkuluğu (Fig.14), sekizli yıldız geçmeli minber yan ayna üçgeni (Fig.15) ile minber hareketli bir görünüm kazanmıştır.

Yavuz Sultan Selim Camii minaresinin genel olarak yoğun bezemenin yer aldığı şerefe bölümünde, içiçe geçmiş daire motifleriyle kafes oyma korkuluğu oluşturulmuştur (Fig.16).

Yazı, İslam sanatında, her çeşit malzemenin üzerine ve çok farklı yerlere uygulanmakta olup, belge niteliği taşımasının yanı sıra, yazıldığı bölümlere estetik değer kazandıran , etkili bir süsleme unsurudur (Bayrakal 2008:223). 16. yüzyıl taş süslemelerinde sülus, nesih ve kufi yazılar görülmektedir. Yavuz Sultan Selim Camii kapısında Arapça altın yaldızlı süslemeli, kısa tarihçe kitabesi yer almaktadır. Kitabeye göre yapının tarihi (H.929.Muharrem) 20 Kasım 1522 olarak verilmektedir (Fig.17). "Yazı inşa kitabelerinin yanında, genellikle ayetlerle taşıdığı dini içerikle, yapıların en itibarlı yerlerinde kullanılmıştır. Kur'an'ın "Allah kelamı" olmasının, mimarlık süslemesinde yazıya verilen önemde büyük etkisi vardır" (Cimilli 1996:10). Bu yapıda da mihrap, Âli İmrân Suresi 37. ayetini veren, "Kulle-mâ dehale aleyhâ zekeriyye'l-mihrab" yazısıyla taçlanmıştır (Barışta 1997: 336). Yazının yaygın olarak bir diğer kullanım yeri minber olup, Erken Dönem Osmanlı minberlerinde görüldüğü gibi, Yavuz Selim Camii minberinde sülus karakterli (Bayrakal 2008:223) yazıyla, "Lâ İlâhe İllellâh Muhammedün Resûllullah" ifadesi yer alır.

16. Yüzyıl Klasik Dönem Osmanlı mimarlığında yaygın kullanımı ile yapı elemanı olmanın yanında süsleme özelliği gösteren mimarlıkla ilgili süsleme unsurları; mukarnas, geçmeli kemer taşları, dilimli kemerler, sütunlar, kum saati kaide ve başlıklı köşe sütunları olarak görülürler. Mukarnas[12], ortaya koyduğu hacimlilik ve ışık- gölge değerleri ile önemli bir süsleme elemanı olmuştur (Cimilli 1996: 11).Yavuz Sultan Selim Camii'nde mukarnasın kullanım yerleri; mihrap kavsarası, hünkar mahfili sütun başlıkları, alt kat müezzin mahfili, minber kapısı, mekana giriş kapı kavsarası, avlu kapı kavsarası (Fig.18), kapı yan söveleri, son cemaat yeri mihrabiyeleri, son cemaat yeri ve avlu revağı sütun başlıkları (Fig.19), minare şerefe konsolları (Fig.20) olarak görülmektedir.

İki renkli geçmeli kemer taşları, atlamalı olarak dişli ve yuvalı geçmelerle kemeri oluşturmaktadırlar. Yavuz Sultan Selim Camii kapı yay kemeri(Fig.21), revak kemerleri (Fig.22) ve avlu kapısı yay kemeri (Fig.23) bu uygulamayı bize vermektedir. Mimari yapı içinde yer alan dilimli kemerler de alt kat müezzin mahfili (Fig.24) ve kapısı (Fig.25), minber köşk altı ve papuçluk bölümlerinde, süsleyici özellikleri ile bulundukları yeri değerlendirmişlerdir.

[12] Mukarnas için bkz., Ödekan, Ayla. 1988. "Mukarnas Bezeme", *Mimarbaşı Koca Sinan ,Yaşadığı Çağ ve Eserleri, İstanbul, 475-478.*

Yavuz Sultan Selim Camii'nde sütun kullanımına baktığımızda, hünkar mahfili altında yer alan sarı ve gri damarlı beyaz mermer ve serpantin (Sayar-Erguvanlı 1962:140-141) olarak yer aldıkları (Fig.26), devşirme olarak kullanıldıkları dikkat çeker (Erdoğan 1996:154). Ayrıca girişte yer alan kırmızı porfir döşeme levhası da, 16. yüzyılda da devşirme malzemenin yoğun kullanımına işaret eder (Erdoğan 1996:33).

Yavuz Sultan Selim Camii mihrabında kum saati kaide ve başlığı (Fig.27) köşe sütunlarını değerlendirirken, cami kapısında da aynı şekilde kum saati sütunları kaide (Fig.28) ve başlığı bütünü değerlendiren unsurlar olmuşlardır.

Osmanlı mimarlığında kabaralar genellikle, Yavuz Selim Camii revaklarında olduğu gibi, iki kemer arasında kalan üçgen biçimli yüzeyde (Fig.29) ve bazen de mihrap bölümünde kemer açıklıklarının iki yanında yer alarak (Fig.30) süsleme işlevlerini yerine getirmişlerdir.

Sonuç olarak; Yavuz Sultan Selim Camii, Erken Dönem Osmanlı sanatını takiben, 16. yüzyıl Klasik Dönem Osmanlı sanatına geçiş dönemini simgeleyen II. Bayezid Camii ile ortaya konan taş işlemeciliğini sürdürmüş ve artık 16. yüzyılda görülecek olan karakteristik özellikleri belirli bir olgunluğa ulaştırmıştır. Taş süslemelerde sadelik ve aşırılıktan uzak olması, bitkisel ve geometrik süslemeler ve yazıların yanı sıra mimarlıkla ilgili süsleme unsurları dönemin temel özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. 16. Yüzyılın süsleme özellikleri yanı sıra teknik özellikleri de yer almış, Türk sanatının süreklilik geleneğine bağlı kalınarak dönemin zevk ve tercihleri eser üzerinde yaşatılmıştır.

KAYNAKLAR

Akar, Azade ve Cahide Keskiner. 1978. *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*, İstanbul.

Aslanapa, Oktay. 1986. *Osmanlı Devri Mimarisi,* İstanbul.

Aslanapa, Oktay. 1988. *Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri,* Ankara.

Bacque-Grammont, Jean Louis. 1994. "Osmanlı Döneminde Mermer Kullanımı Hakkında Bazı Düşünceler", *X. Türk Tarih Kongresi,* Ankara, V:1927-1930

Barışta, H. Örcün. 1997. "XVI.Yüzyıl Taş İşçiliği Süsleme Temalarına İstanbul'dan Bazı Örnekler", *Vakıflar Dergisi,* XXVI: 335-345.

Bakırer, Ömür. 1993. "Anadolu Selçuklu , Beylikler ve Osmanlı Mimarisinde Taş ve Tuğla İşçiliği", *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı,* Ankara, 255-280.

Bayrakal, Sedat. 2008. *Erken Dönem Osmanlı Minberleri,* İstanbul.

Birol, İnci A. 2009. *Klasik Devir Türk Tezyînî Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri,* İstanbul.

Birol, İnci A. ve Çiçek Derman. 2011. *Türk Tezyînî Sanatlarında Motifler. Motifs in Turkish Decorative Arts,* İstanbul.

Cantay, Tanju. 1988. "Fetih'ten Sonra, Mimar Sinan'a Kadar Osmanlı Sanatı", *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri,* İstanbul, 69-80.

Cıda, İsa. 2005. *İstanbul Bayezid Camii Taş Süslemeleri,* Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, İstanbul.

Cimilli, H. Canan. 1996*. Türk Süsleme Sanatında 17.Yüzyıl Taş Süslemesi,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , Yayınlanmamış Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Çakmakoğlu, Alev, 1983, "İstanbul Türk Mimarisinde Renkli Taş Süslemeler", *Türkiyemiz,* 40: 1-12.

Demiriz, Yıldız. 1979. *Osmanlı Mimarisi'nde Süsleme I Erken Devir (1300-1453),* İstanbul.

Demiriz, Yıldız. 1988a. "Sinan'ın Mimarisinde Bezeme", *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri,* İstanbul, 465-475.

Demiriz, Yıldız. 1988b. "16.Yüzyıl Türk Süsleme Sanatında Natüralist Akımın Gelişmesi",*Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı,* İstanbul, 103-121.

Demiriz, Yıldız. 2004. *İslam Sanatında Geometrik Süsleme,* İstanbul.

Erdoğan, Esra Güzel. 1996. *İstanbul'daki Osmanlı Yapılarında Kullanılan Devşirme Malzemenin Değerlendirilmesi,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Eriç, Murat. 1988. "Sinan'ın 16.Yüzyıl Türk Mimarisi Malzeme Anlayışına Getirdiği Yenilikler", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı,* İstanbul, 113-117.

Ertuğrul, Özkan, 1988, "Acem Ali", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, , İstanbul, 1: 322.

Gündoğdu, Hamza. 1993. "İkonografik Açıdan Türk Sanatında Rumi ve Palmetler", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar. Güner İnal'a Armağan,* Ankara, 197-211.

Keskiner, Cahide.2007. *Turkish Motifs,* İstanbul.

Kuban, Doğan. 1994. " Sultan Selim Külliyesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi,* 7: 62-63.

Kuran, Aptullah. 1988. "Mimar Sinan'ın Camileri", *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, İstanbul, 175-204.

Mesara, Gülbün ve Aykut Kazancıgil. 2010. *Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Türk Süsleme Sanatları,* II, İstanbul.

Ödekan, Ayla. 1988a. "Sinan'da Kütle Biçimlenişi ve Cephe Düzenlenmesi", *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri,* İstanbul, 521-529.

Ödekan, Ayla. 1988b. "Mukarnas Bezeme", *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri,* İstanbul, 475-478.

Özbek, Yıldıray. 2002. *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453),* Ankara.

Özbek, Yıldıray. 2009. "Anadolu Türk Mimarisinde Taş Süsleme", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi,* 7 (14): 141-169.

Sayar, Malk ve Kemal Erguvanlı. 1962. *Türkiye Mermerleri ve İnşaat Taşları,* İstanbul.

Tanyeli, Uğur ve Gülsün Tanyeli. 1989. "Osmanlı Mimarlığında Devşirme Malzeme Kullanımı (16.-18. Yüzyıl), *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi,* 2 (4): 23-31

*Türkiye Mermer Envanteri.*1966. Ankara: Maden Tetkik ve Arama Enstitüsü Yayınlarından, 134.

Yenişehirlioğlu, Filiz.1982. "XVI. yüzyıl Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimari Süsleme Programlarında Mimar Sinan'ın Katkısı Var mıdır", *Mimarlık,* 5-6: 29-35.

Yılmaz, Tarcan. 1988. "16.Yüzyıl Maden Sanatı", *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı,* İstanbul, 361-367.

Züber, Hüsnü. 1971. *Türk Süsleme Sanatı,* Ankara.



Fig. 1 Alt kat müezzin mahfili kemer köşe süslemesi.



Fig. 2 Mihrap tepeliği.



Fig. 3 Mihrap nişi kemer köşe süsleme.



Fig. 4 Minber kapı tepeliği.



Fig. 5 Minber yan aynalık bordürü.



Fig. 6 Minber kapı desteği.



Fig. 7 Kapı köşe sütuncesi



Fig. 8 Avlu kapısı tepeliği.



Fig. 9 Mihrap kitabe yanı gülçe süsleme.



Fig. 10 Hünkar mahfili korkuluğu.

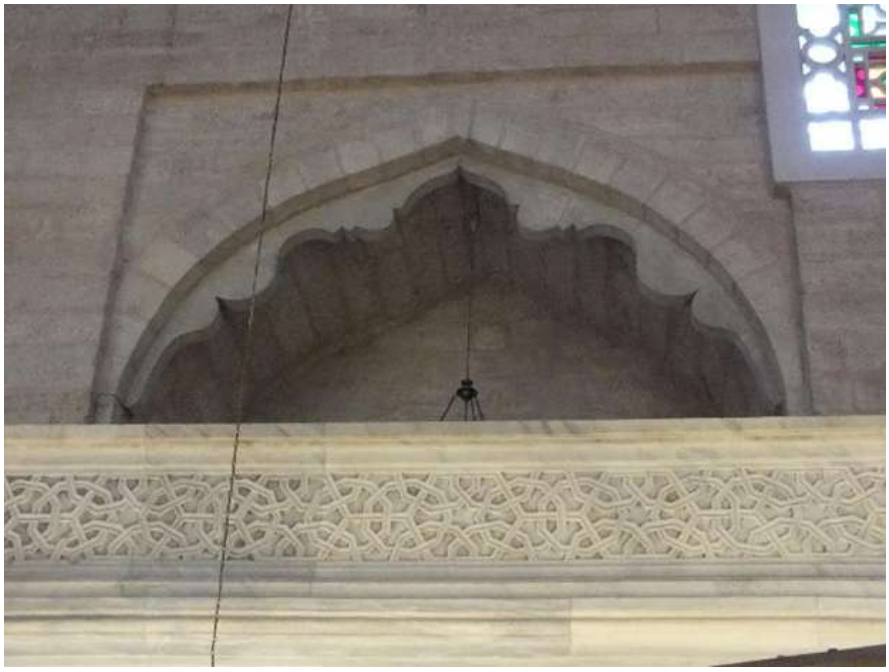


Fig. 11 Alt kat müezzin mahfili korkuluğu.



Fig. 12. Üst kat müezzin mahfili korkuluğu.

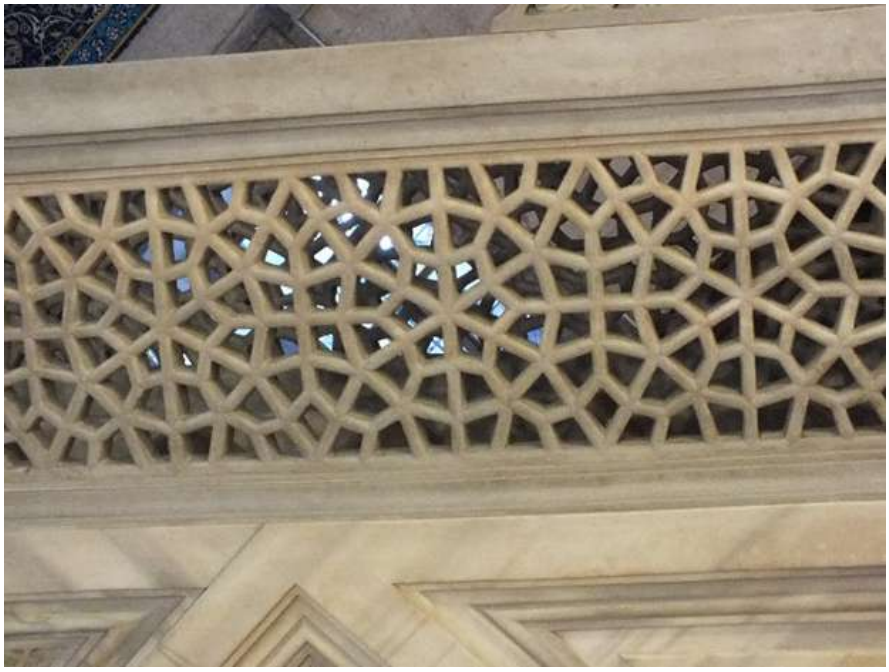


Fig. 13 Minber merdiven korkuluğu.

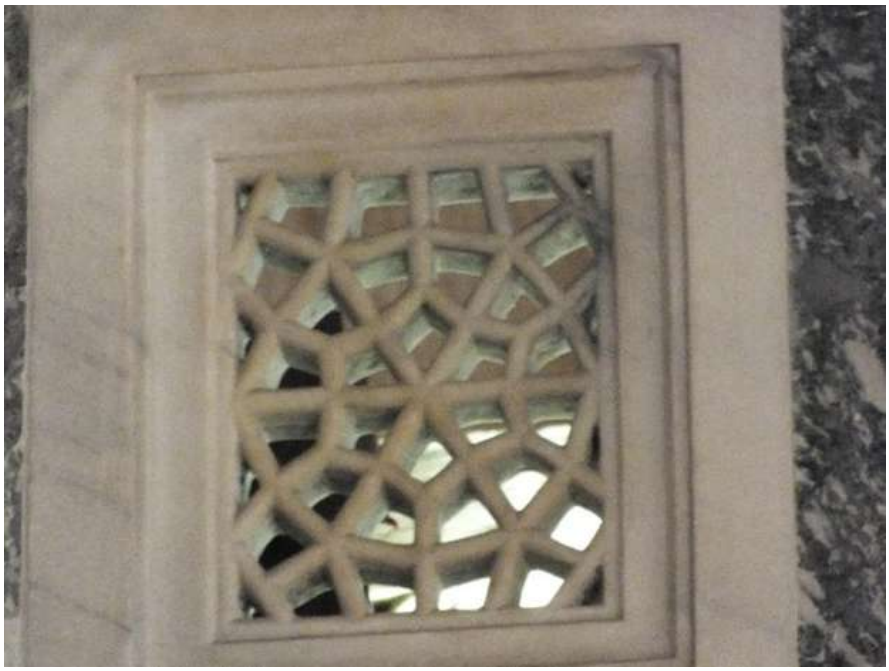


Fig. 14 Minber köşkü korkuluğu.



Fig. 15 Minber yan aynalık üçgeni.



Fig. 16 Minare şerefe korkuluğu.

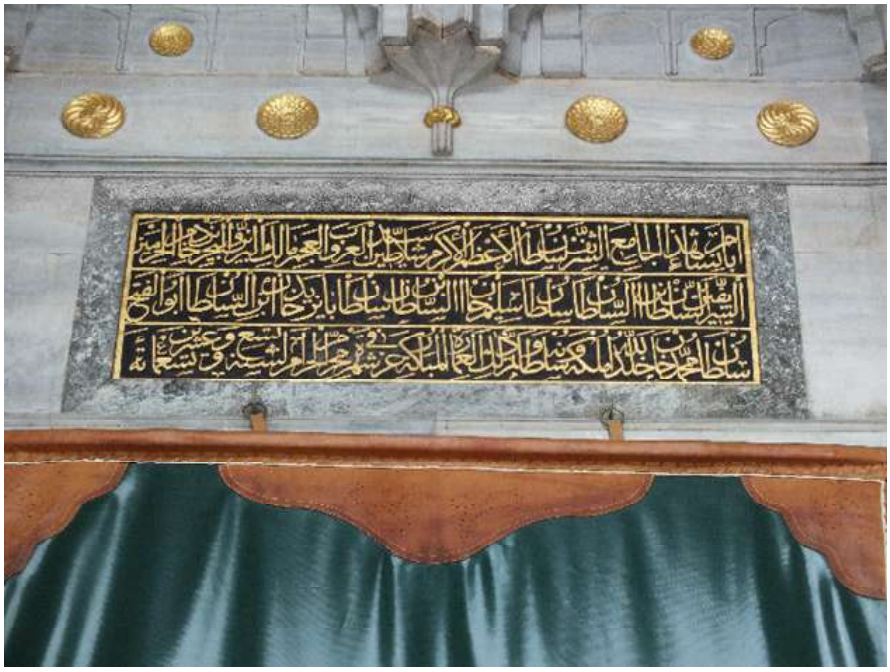


Fig. 17 Kapı kitabesi.

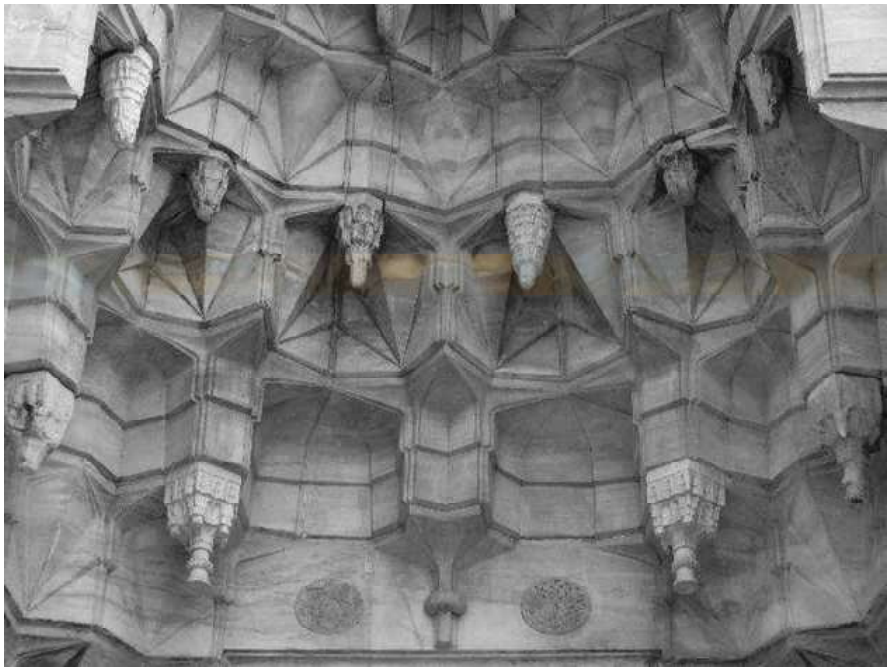


Fig. 18 Avlu kapı kavsarası, detay.



Fig. 19 Son cemaat yeri sütun başlığı.

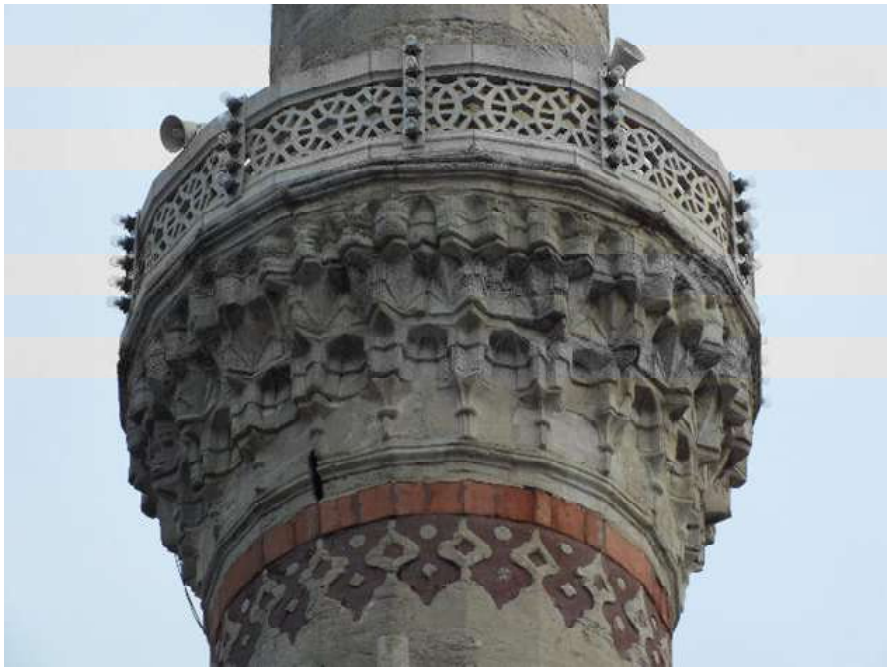


Fig. 20 Minare şerefe konsolu.



Fig. 21 İç mekandan kapı kemeri.



Fig. 22 Avlu revağı kemer açıklığı.



Fig.23 Avlu kapısı kemeri.



Fig. 24 Alt kat müezzin mahfili kemeri.

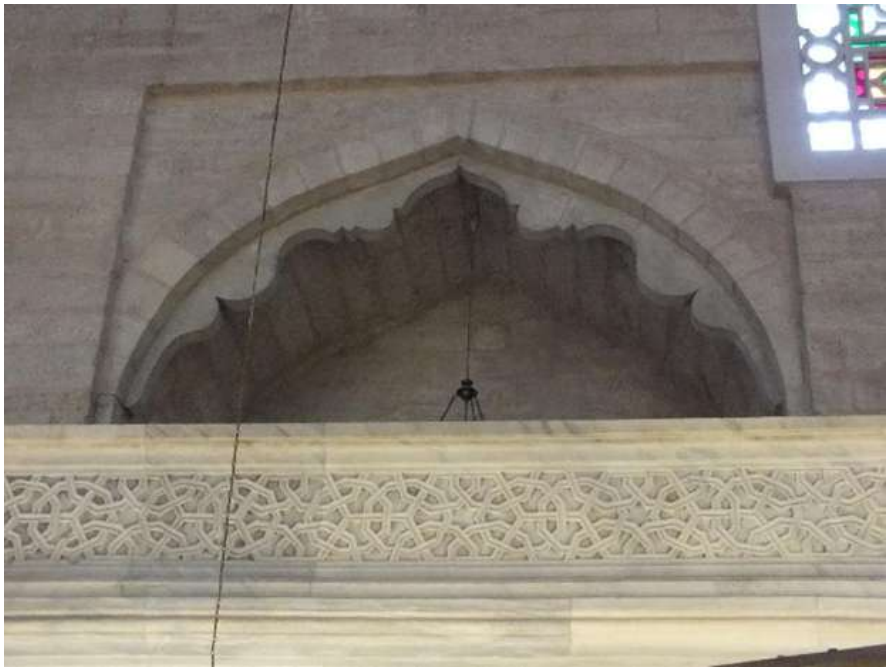


Fig. 25 Üst kat müezzin mahfili kapısı.



Fig. 26 Hünkar mahfili altı sütunları.



Fig.27 Mihrap sütunce başlığı.



Fig. 28 Kapı sütunce kaidesi.



Fig. 29 Avlu revağı kabara süsleme.



Fig. 30 Mihrap, kabara süsleme.

MİNYATÜRLERDE GÖSTERİ SANATLARI: NAKKAŞ OSMAN'IN TASVİRLERİYLE ONALTINCI YÜZYILDAN ÖRNEKLER

NAZLI MİRAÇ ÜMİT
Arş. Gör.,İstanbul Kültür Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
Sanat Yönetimi Bölümü
nazlimumit@gmail.com

ÖZET

16. yüzyıl Osmanlı eğlence kültürü ve biçimleri hakkında bilgi veren tek görsel kaynak minyatürlerdir. Bu çalışma, bir kitap resim sanatı olarak ortaya çıkan minyatüre yeni bir üslup kazandırmış olan Nakkaş Osman'ın 1582 yılı Şenliği için yazılan Surname-i Hümayun'da yer alan ve zamanının gösteri sanatları uygulamalarını tasvir etmiş minyatürleri üzerine bir sunum olmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Surname-i Hümayun, Gösteri Sanatları, Nakkaş Osman, 1582 Şenliği.*

PERFORMING ARTS IN MINIATURES: ILLUSTRATIONS BY THE RENOWNED MINIATURIST OF THE SIXTEENTH CENTURY, NAKKAŞ OSMAN

ABSTRACT

Miniatures are the only visual sources providing information on the Ottoman culture and forms of entertainment that existed in the 16th century. This study aims to be a presentation of Nakkaş Osman's miniatures illustrating performing arts that took place in the imperial festival of 1582.

Key Words: *Surname-i Hümayun, Performing Arts, Nakkaş Osman, Festival of 1582.*

Tıp, astronomi, mitoloji, halk edebiyatı, tarih ve coğrafya konulu el yazması eserlerde anlatılanları görselleştiren minyatürler, kitap resim sanatının örnekleridir. Latince 'kırmızıya boyamak' anlamına gelen *miniare* kelimesinden türediği öne sürülen minyatür terimi Osmanlı dönemi kaynaklarında *tasvir* veya *nakış* olarak da karşımıza çıkar (Mahir 2012: 15). Işık, gölge, oran, perspektif ve duygu gibi unsurları kullanışı açısından kendisine has bir üslubu olan bu resim sanatının Türk sanat tarihi içerisindeki yeri Orta Asya Uygurlar dönemine kadar uzanır. Osmanlı döneminin ilk örnekleri ise - her ne kadar çoğu günümüze eksik ulaşmış olsa bile- on beşinci yüzyılda karşımıza çıkar. Şair Ahmedi'nin 1390 yılında tamamladığı *İskendername*, Osmanlı minyatürünün günümüze ulaşmış ilk yazma örneğidir ve Osmanlı'nın ilk resimli tarihi olma özelliğini taşır.

Bir 'kent ya da metropol sanatı olarak da tanımlanan Osmanlı minyatürleri Amasya, Bursa ve Edirne'de geçirdiği, İran kökenli sanatçıların eserleri ve Doğu tasvir üslubuyla harmanlanmış oluşum evresinden sonra sanat koruyuculuğu ile bilinen Fatih Sultan Mehmet'in Batılı sanatçıları saraya davet etmesi üzerine İstanbul nakkaşhanelerinde başka bir döneme girmiştir. Bunu takip eden Kanuni döneminde de minyatür üslubu yavaş yavaş yabancı etkilerden sıyrılarak gerçek kimliğini bulmuştur (Renda 2001: 20). Osmanlı minyatürü II. Selim ve III. Murad zamanlarında altın çağını yaşamış ve Klasik Üslup oluşmuştur.

Minyatür sanatının eşlik ettiği belli başlı türler; divan, mesnevi, öykü, şehname, gazavatname, silsilename, albümler, portreler, doğa, insan ve hayvan tasvirleriyle günlük yaşamı anlatıları, bilimsel ve ansiklopedik eserlerdir. Özellikle 'şehnamecilik' anlayışı ile Osmanlıda yerleşen tarihi tespit etme alışkanlığı Osmanlı minyatür sanatında bir tarihi minyatür üslubu oluşturmuş ve saray nakkaşhanelerinde en çok tarih ile ilgili resimli el yazmaları üretilmiştir (Atasoy 1997: 13). Çok zengin bir konu dağarcığı olan minyatürlü yazmalardan bu çalışmada ele alınacak tür ise Osmanlı şenliklerini anlatan tarih konulu edebi eser 'surname' dir.

ŞENLİKLER

Düzensizlik, kuralsızlık, savurganlık ve kargaşa gibi günlük sıradan hayatın gidişatına ters düşen ancak yenileyici, yatıştırıcı ve birleştirici etkisi ile ekonomik, sosyal ve kutsal yapılanmaları iyileştiren ve sağlamlaştıran ritüel kökenli eski şenlikler 15. yüzyıl itibariyle belirli bir grubun ve sınıfın düzenlediği, katılanların birebir içinde olmak yerine daha çok seyirci olarak yer aldığı, toplumsal sağaltıcı işlevler yerine eğlendiren, oyalayan seyirlikler ve gösterim sanatları içeren tören ve kutlama niteliği almışlardır (And 1982: 4).

Bu yeni şenlik düzeni Osmanlı döneminde, sultanların tahta çıkması, saraydaki doğumlar, şehzadelerin öğrenime başlaması, bir savaşın kazanılması yahut sefer öncesi, saraydaki kızların evliliği ve erkek çocuklarının sünneti gibi sebeplerle saray tarafından düzenlenen görkemli eğlencelerde vücut bulmuştur. Halka güvenlik ve birlik teminatı, düşman ve rakiplere birer güç gösterisi niteliği taşıyan bu şenliklerin ilki 1298'de Orhan Gazi'nin evliliği için, sonuncusu da 1899'de II Abdülhamid'in şehzadesinin sünnet düğünü için yapılmıştır. Uzun süre saray hayatının bir parçası olan, toplumun hiyerarşik yapısının bir nebze de olsa kırıldığı, kadınların serbestçe sokağa çıkabildikleri, kimi zaman

mahkumların serbest bırakıldığı kontrollü bir düzensizlik ortamı sunan şenlikler Osmanlı'nın hem başkentlerinde hem de büyük taşra kentlerinde gerçekleşirdi. Halkın gösterilere birebir katılıp katılmadıkları kaynaklarca açıklığa tam kavuşmamış olsa da hükümdarların, devletin ileri gelenlerinin, yabancı misafirlerin ve halkın aynı anda bu gösterileri izledikleri bilinmektedir.

ŞENLİKLERDE GÖSTERİ SANATLARI

Saraya bağlı müzisyenler, çalgıcılar, soytarılar ve hokkabazlar ile özel yeteneklerini sergileyerek halkı, padişahı ve şehzadeleri eğlendirmek için davet edilmiş için oyuncular haricinde şenliklere katılan göstericilerin çoğu İmparatorluğun son dönemlerine kadar türlü kutlamalarda sahne almış esnaf loncaları tarafından düzenlenmiştir. Şenliklerde "esnaf alayı" olarak geçen gösterilerde; berberlerden ipe pamuk dizenlere, giysi yıkayıcılardan badanacılara kadar çok sayıda esnaf bir tiyatro sahnesine benzettikleri arabalarda hem kendi mesleklerini anlatan mizansenler oluşturmuş hem de başka seyirlik oyunlar sergilemişlerdir. Özellikle güneş battıktan sonra hem etrafı aydınlatmaya yarayan hem de çağın son tasarım ve tekniklerinin kullanılarak dekorların, kandillerin, fişeklerin yakıldığı donanmalar ile yalancı savaşların yapıldığı dramatik gösteriler gibi esnaf alayı da şenliklerin yapıldığı dönemlerdeki tiyatro, dans, sahne, dekor ve kostüm anlayışı hakkında önemli detaylar verirler. Meslekleri, müzik, dans, taklit veya el becerileri ile sözlü ya da sözsüz dramatik gösteriler yapmak olan; bir esnaf loncası gibi belirli bir gelenek doğrultusunda usta-çırak ilişkisine dayalı çalışan ve 'oyuncu kolları' yani oyuncu grupları da bu geçişlere katılırdı. Bu çalışmanın konusu olan 1582 Şenliği de bu esnaf alaylarının en zenginine ev sahipliği yapmıştır (And 1959: 169).

Şenlikler için yeniden inşa edilen ve düzenlenen saraylar, sokaklar, çadırlar ve meydanlar, edebiyattan sözlü geleneğe, bolluk-bereket simgelerinden tekke sanatlarına kadar çok geniş bir yelpazede gösterimlere ev sahipliği yaparlardı. Dans, musiki, nahıllar, şekerden heykeller, uçurtmalar, ışık oyunları, şairlerce okunan kasideler, meddah hikâyeleri ve kuklacılar gibi birçok öge ile görsel ve işitsel bir şölene dönen bu özel günlerde güvenliği ve düzeni sağlamak ile görevli tulumcular (sakalar) bile eğlence ve güldürün bir parçasıydılar. İlginç kıyafetler giyen, yüzleri boyalı ya da maskeli tulumcular, içi hava, yağ ya da su dolu deriden tulumlarını seyircilere doğru iterek kargaşayı önleyen, yer açan ve zaman zaman yaptıkları oyunlara katılıp soytarılık yapan görevlilerdi. Öyle ki bu teşkilatın başında olan ve giydikleri ile bir şeytana benzetilen kişiye 'soytarı başı', diğer tulumculara ise 'soytarı denmiştir (Arslan 2008: 297).

SURNAMELER

Düğün, şenlik ve ziyafet anlamına gelen Farsça *sûr,* ve yine Farsça mektup, kitap, mecmua anlamına gelen *nâme* kelimelerinden oluşan, şöhreti imparatorluk sınırlarını aşmış ve seyahatnamelere konu olmuş Osmanlı şenliklerini anlatan manzum ve mensur yazma eserler olan surnamelerin ilk örneklerine Osmanlı minyatürünün Klasik üslup döneminde, III. Murad hükümdarlığında rastlanır. Barındırdıkları minyatürlerle Osmanlı resim sanatının en karakteristik özelliklerini taşıyan surnamelere benzer, şenlikleri resimleriyle birlikte konu alan bir yazma çeşidi diğer İslam ülkelerinde görülmediğini dile

getiren Tansuğ, surnameler için "bütünüyle yerel özellikler ve Bizans hipodrom geleneğinin etkileri, tarihsel Türk kabilelerinin şölen anılarıyla karışık ortaya çıkarlar" der (2011:153). Toplumdaki yeme içme adetlerinden mimarlık ve süsleme sanatlarına, edebiyat tarihi, devlet düzeni, eğlence kültürü, kadar geniş ve zengin bir alanda kültüre ayna tutan bu metinler minyatür sanatına da farklı bir anlatım biçimi getirmiştir.

1582 ŞENLİĞİ, NAKKAŞ OSMAN VE *SURNAME-İ HÜMAYUN*

Osmanlı tarihinin en önemli sosyal olaylarından birisidir. 1582 Şenliği. III. Murad'ın oğlu Şehzade Mustafa'nın sünnet düğünü için hazırlanan bu şenlik haziran ayında başlamış ve elli iki gün sürmüştür. III. Murad'ın isteği üzerine eşi benzeri görülmemiş bir kutlama olması için bir yıl öncesinden hazırlıklar başlamış ve sadece imparatorluk değil, farklı ülkelerden de şenliğin alt yapısını oluşturacak mühendisler ve teknisyenler davet edilmiştir. Örneğin şenliğin donanma düzeni için bir İngiliz görevlendirilmiştir (Nutku, 1995: 15). İhtişamı ile yabancı kaynaklara da konu olan bu uzun kutlama da sahne alan gösteriler de çok çeşitlidir. İstanbul'da yaşayan ve Saray'da görev yapan sanatçılar ve oyuncu kollarının dışında Arap ve İran asıllı göstericiler de yer almıştır.

Bu görkemli hüner ve sanat gösterilerini kayıt altına alarak gelecek nesillere aktaran eserlerden biri şehnameci Seyyid Lokman'ın *Şehenşah-name* adlı minyatürlü Farsça eseridir. Bir diğeri ise Gelibolulu Ali'nin manzum eseri *Cami'ul-Buhur Der-Mecalis-i Sur*'dur. Bu çalışmada ele alınan kaynak ise Divan-ı Hümayun katiplerinden İntizami'nin *Surname-i Hümayun'*udur. Manzum ve mensur parçalar içeren eser 1588'de tamamlanmış ve günümüze 432 yaprak ve 427 minyatürle ulaşmıştır. İlk hali ile 250 çift sayfa minyatürden oluşan eserin baş nakkaşı ise Kanuni, II. Selim ve III. Murad hükümdarlıklarında hizmet vermiş "Türk minyatür sanatına kendi üslubunun damgasını vuran, tarih konulu minyatürlerin büyük ustası Nakkaş Osman" dır (Atasoy 1997: 14).

Eserlerin betimlemelerini olay yerlerine bizzat giderek ve gözlemleyerek yapan Nakkaş Osman, Osmanlı Minyatüründe geometrideki Altın Dikdörtgen içine dikine ve yığma perspektif kurallarını uygulayarak özgün perspektif ve belgesel gerçekçilik anlayışının benimsenmesine öncülük etmiştir. 16. ve 17. yüzyıllarda diğer kitap sanatçıları tarafından da takip edilen, klasik üslup olarak adlandırılan Nakkaş Osman üslubu Osmanlı Minyatürüne kattığı tarihi belgesel gerçekçiliği ile onu diğer İslam Minyatürlerinden ayırmıştır (Ersoy 2006: 15).

Sayıları onu geçen diğer nakkaşların da resimlendirilmesinde görev aldığı *Surname-i Hümayun*'un 250 çift sayfadan oluşan minyatürlerinde de görüldüğü gibi şenliğin düğün alanı ve esas mekânı- ki bu mekân minyatürlerdeki kompozisyonun ana çizgisini de oluşturur- Bizans çağının da Osmanlı döneminin de eğlence merkezi Hipodrom, yani At Meydanı'dır. İbrahim Paşa sarayının bu meydana bakan tarafına Padişah ve saray mensupları için şahniş ve üç katlı loca inşa edilmiştir. Gösteri geçitlerinin başlangıç ve bitiş noktası hipodrom üzerinde bulunan Obelisk, Yılanlı ve Örme sütunların yer aldığı yarış alanına göre düzenlenmiştir. Yine minyatürlerdeki şema düzeni eser boyunca tek bir kompozisyonun tekrar edildiğini gösterir. Hareketin başladığı sağ tarafta misafir loncası ve halktan bir grup seyirci vardır. Hareketin devam ettiği sol tarafta ise saray ve Padişah

loncası bulunur. Göstericiler halktan seyircilerin bulunduğu sağ taraftan girerler. Loncalardaki misafirlerin önünden geçerek Padişaha doğru ilerlerler. Dualarını ettikten ve hediyelerini verdikten sonra bir yarım daire çizerek hünerlerini gösterirler. İki parçalı, şenliği aynı noktadan aynı dekor ile betimleyen sürekli bu resim düzeni İslam dünyasındaki diğer ülkelerin minyatürlerinin hiç birinde görülmediği gibi 16. yüzyıl klasik üslubunun sanata yaptığı önemli bir katkı olarak görülür (Tansuğ, 1993: 22).

Birkaç sahne dışında anlatım boyunca değişmeyen bu çerçeve şenliği padişahın gözü ile anlatır. Şehrin diğer kısımlarını, halkın ne dereceye kadar gösterilerle iç içe olduğunu hakkında ip ucu vermez ancak İntizami'nin kalemi ve Nakkaş Osman'ın tasvirleri zamanın eğlence anlayışı ve uygulamaları hakkında çok zengin bir kaynak ortaya koymuştur. Mehmet Arslan'ın Topkapı Sarayı ve Süleymaniye Nüshalarından (2009) oluşan çalışmasında yer alan nesir örnekleri eşliğinde, Surname-i Hümayun'da yer verilmiş gösteri sanatlarından ve sanatçılarından bazıları şunlardır:

Rakkasların, köçeklerin ve *akrobatların* eşliğinde şarkı söyleyerek eğlendiren *hanendeler* ile tanbur, keman, nakare, surna, çarpare, ney, ve def gibi musiki aletleri çalan *sazendeler* ve onlarında yanında gösteri yapan Mevleviler vardır (Fig. *1,2,3).*

> *"Ba'dehu yine sâzendeler gelüp eski makâmlarında pîş-rev üstâdlarıyla sâzlarına yer yerin el urdılar ve nâ-sâz olup makamlarına uymayanlarun kopuz-va-ri kulağın burdılar [...] Rakkâslar semâ'a girdükçe feleği kat kat ser-gân itdiler ve mu'allak-endâzlar takla urdukça 'ankebût-ı sipihrün perr ü bâline şikest virüp birbirine katdılar"* (155).

Seyyar bir araba üstüne yerleştirilmiş perdenin arkasında (Fig. 4) tasvirlerle çeşitli hayvanların canlandırıldığı, metinde *Karagöz* olarak geçmese de ilginç gölge oyunlarının yapıldığı kukla gösterileri ile keçecilerin Karagöz – Hacivat'a benzeyen, iki maskeli oyuncuları–ki bir canlı Karagöz ya da orta oyunu örneği olabilir- görülür (Fig: 7.)

> *…"Âmeden-i Yekî Ez- Kukla-bâzân:*
>
> *Pes ol mahalde bir harîf-i lu'bet-baz ve bir zarîf-i 'arbede-perdâz, bir hayme-i zü'l-'acâyib ve bir perde-i bu'l- garâyib, meydânda nâzükâne gelüp kurdı[...] Ba'dehu envâ'-ı temâşîl –i garîbe perde ardından yürütdi ve kendü hicâb içinde kalup bir mikdâr san'atın sürütdi"* (195).

Galata Hristiyanları, bir elinde torba dolusu taş diğer elinde de ortası delikli bir daire olan ve bu daireye mızrakla vurulduğunda dönüp vuranlara elindeki taşlar ile çarpan insan kuklası ile katılmışlardır (fig. 5).

> *"Andan sonra Galata'da sâkin Efrenciyü'l-asl, 'İseviyyü'l-mezheb bir üstâd ağaçtan bir timsâl-i insân-misâlin peydâ idüp farzâ bir 'amûdun üzerinde oturur şeklinde tamâm ortasın sûrâh eyleyup, demürden bir şiş üzerine geçürüp oturur şeklinde tamâm her cânibe döner ve hall ile ser-â-pâ mutallâ eyleyüp bir elinde bir dâyire-i mücevvef ortasında el ayası kadar sûrâhı var ve bir elinde bir torva ip ile baglu ve içi taşlarla memlû. Her ol kimesne ki at seğirdimi ile gelüp zikr olunan sûrâha râst getürüp cıda ile urur, zikr olunan timsâl dönüp, harekete*

gelüp ensesine darb ile muhkem açmazdan muharrif çaldugın görür, pîl-ten gelse yek darbdan serâsime ider ve yengeç-vârî yanın yürüyüp ensesin ohşayı ider" (445).

Bir diğer ilginç ve ürkütücü gösteri *Tersayan-ı Forsa*'lar tarafından yapılmıştır. Meydana getirilen bir yatakta bacakları kolları vücudundan ayrılmış ve kana bulanmış bir adam yatmaktadır. İzleyenler bu adamın ölmüş olduğunu düşündükleri an dört adam birden bire yatağın bulunduğu arabanın içinden çıkar ve anlaşılır ki tek bir adamın sanılan kollar ve bacaklar aslında onlarındır ve sapasağlam durmaktadırlar (Fig. 6).

"Meger zikr olunan kefere evvelâ dört nefer âdemi 'arabanun üzerine yaturdup ve ferşlerin der-yel idüp, a'zâların köhne palâslar içine batırdup, birinün bir kolı taşrada, sâ'ir azası nihân ve yine birinün dahi kolı taşrada, sâ'ir endâmı pinhân ve birinün başı mahfi, sâ'ir a'zâsı taşrada 'ayân ve birinün başı taşrada ve gövdesi pinhân" (154).

Raks ederken giydikleri cübbelerin altından el çabukluğu ile çeşitli tabak çanak, küçük hayvan ve hatta kimi zaman çocuk çıkaran derviş kılıklı *tasbazlar* (Fig. 8) ile ip üstünde yürüyen, bir direk veya sütuna tırmanan ya da ayaklarına taktıkları tahtalar üzerinde yürüyen *canbazlar* da vardır (Fig. 9-10).

"Ba'dehu dört tas-baz-ı lu'bet-nüvaz, enva-ı san'atlar sudura ve esnaf-ı maharetler zuhura getürüp [...] hırkaları altından harku'l-âde evvela semâ' iderken ve çarh-âsâ raks ururken döne döne pâyeler üzerinde kat kat çarhdan çıkmış kapaklu tâsları izhâr, ba'dehu ağzı açuk bi-nihâye tencere ve tepsileri ısdâr idüp, ne âletden ferd-i vâhid önlerinde ve ne âteş ü ahker ve sendân ve sâyir edevât yanlarında" (165).

*Fişekçiyanla*rın hazırladıkları, patlatıldıktan sonra farklı geometrik (Fig. 11) ve hayvan şekillerinde yanan, insan boyunda ve şeklinde de yapılan ya da özel yapılara benzetilen (Fig. 11) fişekler, dev mumlar, kandiller ve *ateş-bazların* ateş oyunları da 1582 şenliğinde sıkça yer almıştır.

"Evvela hevayi fişekleri başdan cem'iyyete getürdükleri için hararetle 'aşayı göge diküp burç-ı tire can atdılar ve ateşi mizaçlarına göre yerlerin od idüp hıtaben tıka basa toldurdukları içün yana yakıla her biri bir yana tütdiler" (144).

Dönemin kaynaklarına başvurulduğunda şenliğin esnaf alayına yaklaşık olarak 250 esnaf grubunun katıldığı bilinmekte ve 150'den fazlasının ismi bilinmektedir. Diğer şenliklerde olduğu gibi 1582'de de görselliğin çok büyük bir bölümünü oluşturan esnaf alayındaki 'oyuncular' mesleklerini (değirmenciler, camcılar, çizmeciler gibi) sahnelemişlerdir (Fig. 13-16).

"Ol esnada çizmeci penbe-duzları geldiler. Her biri zamanenun eski amel-mandesi ve kat kat papuşı tama atılsa yüz döndürmeyüp herkesun payına ru-mal ider bendesi. Cuvanların birbirinün ökçesin basarak bunca kesret içinden çıkınca ayakdan çıkdılar ve erkenden taban karaya koyalum deyü'atebe-i alıyeye karşu dikili geldiler" (479).

Hayvanlarla gösteri yapanlar da esnaf grubundan sayılmışlardır. Canbazlık ile sirk havasında geçen gösterimlerde yılanlar, ayılar, maymunlar, kediler ve köpekler ve aslan gibi değişik hayvanlar kullanılmıştır (Fig. 17-20). Bir Arab'ın aslan kıyafeti giydirilmiş kedi ile yaptığı gösteri ve maymuncular şöyle anlatılır:

> *"Andan sonra arslan kıyâfetlu bir kedi getürdi kim bebr-âsâ cisminün nakşı mevzûn u dil-fi-rîb ve peleng-mânend alışı ve kapışı acebden acîb. Ba'dehu zikr olunan hirreye açmazdan bir işâret basdı ve yek-sere elindeki tâ'lim dest-çûbı ile resen ü terâzûyı sarsı. Ale'l-fevr kedi dahi terâzûyı omuzına alup ip üzerinde yürümeğe başladı ve cân-bâzlık mahâretinün agsânına envâ-ı kalemler aşladı"*(327).
>
> *"Ve yine tekrâr maymuncılar hayli şâd-mân geldiler ve dest-çubı enva-ı şetâretle ellerine aldılar. Ol derd-mendi ki ağzı var dili yok, gâhi asâsı ile dihi çobana ve gâhi dest-çûbı ile şehrî bâg-bâna döndürüp hayli oyunlar oynatdılar ve piste dehenlere karşu benânı fındıkların bir bir çiynetdiler"* (480).

Savaş ve spor gösterimlerinde iyi ata binen, ok ve kılıç gibi silahlarla gösteri yapan *silahşörler* yani *cündiler;* 'matrak' denen aletlerle birbirlerine kıyasıya vuran ancak kimsenin yaralanmadığı eskrim benzeri bir gösteri ortaya koyan matrakçılar yani *matrakçiyan; küşti-gir* denilen güreşçiler ve meydana getirilen maketlerde dramatik savaş oyunları yapan oyuncular vardır (Fig. 21-24).

> *"Ol esnada matrakçılar geldiler. Baş kulak dimeyüp dest-çubla birbirine girişdiler ve nevbet-be-nevbet hücumlar eyleyüp tarafeynden siperler virişdiler. Dilleri ellerine uyar ve nezaketle nereye uracağın duyup savar [...] meydanda ol kadar virüp aldılar ve canibeynden dest-çubı kaden saldılar. Ne birbirinün darb ile kılına zarar getürdi ve ne hamle ile elinden siperin kaçurdı"* (368).
>
> *"Ol mahalde bir hayli cündiler, kimi Şami vü kimi Mısri vü kimi Hindiler at üzerinde enva-ı çapüklükler ve segirtdükleri mahalde esnaf-ı dilaverlikler eyleyüp dürlü dürlü san'atlar satdılar ve baş berkliğin eyleyen atlar gâhi seyr ehlin birbirine katdılar*"(156).

Hokkaların ve torbaların içine koydukları yumurta, taş, para, darı gibi nesneleri kaybedip başka yerlerden çıkaran *hokkabazlar* da el çabukluğu ve göz bağcılığına örnek olarak verilebilir (Fig.25). İlginç giysileri, maskeleri, komik dansları ve yaptıkları gülünç hareketlerle çoğu zaman müzik ve dans eşliğinde sahne alan *curcunabazlar* (Fig. 27) ile tıpkı onlar gibi 'soytarı' kılıkları ve davranışlarıyla dikkat çeken ancak bunu yaparken gösteriler esnasında düzeni sağlayan tulumcular (Fig. 26) da seyirlik sanatların bir parçası olurlar.

> *"Andan sonra bir hokka-bâz geldi. Ba'zı gözi bağlu derd-mendlere açmazdan hayli san'at geçdi ve bâsiret üzere olan mühre-bâz u şu'bede-nüvazları görüp gözlerin açtı. Gâhi bir mîzab-şekl nîm-nîze-âsâ bir çûbı örütutup aşağadan yukaru bir yumurtayı sektürüp, zîr ü bâlâ nice def'a seğirdim saldurdı ve gâhî cezbe-i şu'le-i âfitâb ile " çi var çi yok" deyü zikr olunan yumurdayı şebnem-âsâ hevaya kaldurdı..."* (303).

Bir yazma eserde anlatılanları resimleme sanatı olsa da geleneği gereği duyguyu ve ifadeyi barındırmayan bir türdür minyatür. *Surname-i Hümayun* örneğinde de olduğu gibi, yazılı metinde dile getirilmiş heyecan, merak, korku, keyif, neşe ve benzeri durumlar minyatürlerdeki insan figürlerinde yoktur. Buna rağmen, neredeyse iki ay sürmüş bir şenliğin anlatısını canlandırarak bugüne kadar getirmişlerdir. Tüm sahneler aynı dekor içinde verilmiş ancak figürlerin yerleştiriliş biçimi ve kompozisyondaki süreklilik ile tasvirler hareket kazanmış ve şenlik düzeni gösterilebilmiştir. Her çift minyatür padişahın ve şehzadenin önüne gelerek sanatını sergileyen tek ya da bir grup halindeki göstericilere ayrılmış olsa da bazı minyatürlerde seyir alanında izleyicilere (Fig. 17), asayişten sorumlu tulumculara (Fig. 22), diğer göstericilerin arasında tekrar tekrar ortaya çıkan dansçılar, akrobatlar ve soytarılar (Fig. 9) şenlik curcunasını betimlemektedir. Esnaf geçitlerinde kullanılan arabalar, tezgahlar, mesleklere ait araç gereçler; donanmalardaki ateş ve ışık gösterilerinin şekilli kandilleri ve fişekleri; musiki, dans, taklit ve güldürü unsurları ile oluşmuş seyirliklerde kullanılan enstrüman, kukla, maske ve kostüm gibi gösterim araçları 16. Yüzyılın eğlence, teknoloji, sanat anlayışını, imkanları ve sınırları hakkında bilgi vermektedir. Bu görsel bilgiyi bize taşıyan ise İntizami'den *Surname-i Hümayun* anlatılarına eşlik eden Nakkaş Osman minyatürleridir.

KAYNAKLAR

Aslanapa, O. 2014. *Türk Sanatı,* İstanbul: Remzi Kitabevi

And, M. 1959. *Kırk Gün Kırk Gece: Eski Donanma ve Şenliklerde Seyirlik Oyunlar*, İstanbul: Taç Yayınları.

And, M. 1982. *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

And, M. 2004. *Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür,* İstanbul: İş Bankası.

Arslan, M. 2008. *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri: Manzum Surnameler,* İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.

Arslan, M. 2009. *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri:İntizami Surnamesi (Surname-i Hümayun)* İstanbul: Sarayburnu Kitaplığı.

Atasoy, N. 1997. *1582 Surname-İ Hümayun: Düğün Kitabı, İntizami,* İstanbul: Koçbank.

Ersoy, S. A. 2006. *Osmanlı Minyatür Tekniği,* Ankara: İnkansa Matbaacılık

Korkmaz, Gülsüm Ezgi. 2004. *Sûrnâmelerde 1528 Şenliği,* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Tezi.

Kühnel, E. 1952. *Doğu İslam Memleketlerinde Minyatür*, Çev. Melahat Özgü, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

Mahir, B. 2012. *Osmanlı Minyatür Sanatı,* İstanbul: Kabalcı.

Meredith-Owens, G. M. 1969. *Turkish Miniatures,* London : British Museum.

Nutku, Ö. 1995. *Tarihimizden Kültür Manzaraları.* İstanbul: Kabalcı.

Renda, G. 2001. *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Promete.

Stout, Robert Elliot. 1966. *The Sur-i Hümayun of Murad III: A Study of Ottoman Pageantry and Entertainment,* The Ohio State Üniversitesi Doktora Tezi.

Tanındı, Z.1996. *Türk Minyatür Sanatı,* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tansuğ, S. 1993. *Şenlikname Düzeni,* İstanbul: YKY.

Tansuğ, S. 2011. *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul:Remzi

Terzioğlu, Derin. 1995. "The Imperial Circumcision festival of 1582: An Interpretation", *Muqarnas*, 12: 84-100.

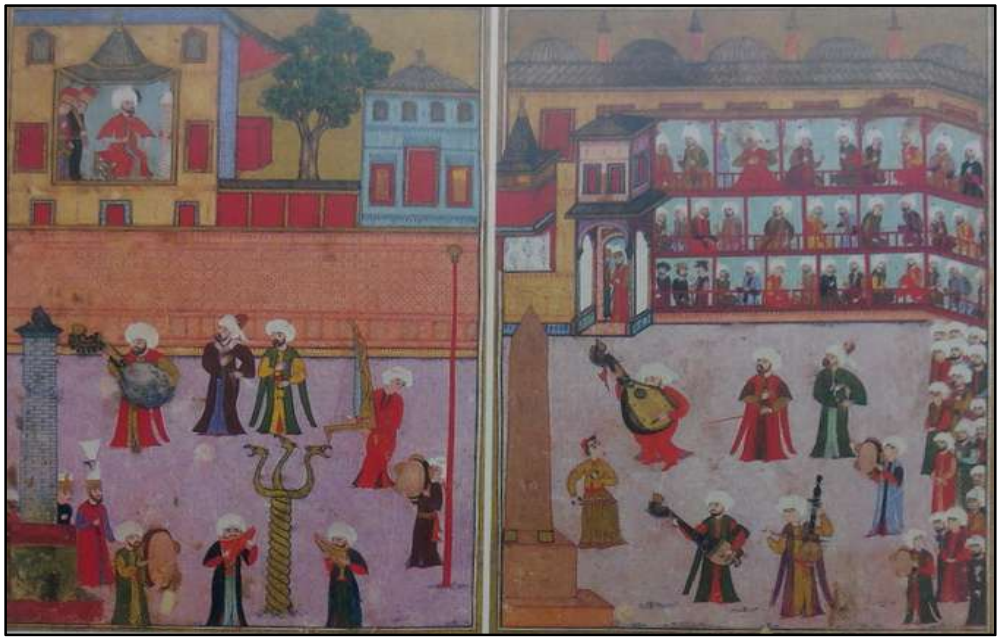


Fig. 1[1]



Fig. 2



Fig. 3

[1] Bu çalışmada yer alan minyatürler *Surname-i Hümayun, Topkapı Sarayı Müzesi H.1344*'da yer almaktadır. Görseller için genel kaynaklar: And, M. 1982. *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları* Ankara: Kültür ve Turizm bakanlığı ve Tansuğ, S. 1993. *Şenlikname Düzeni* İstanbul: YKY 'dır.



Fig. 4



Fig. 5

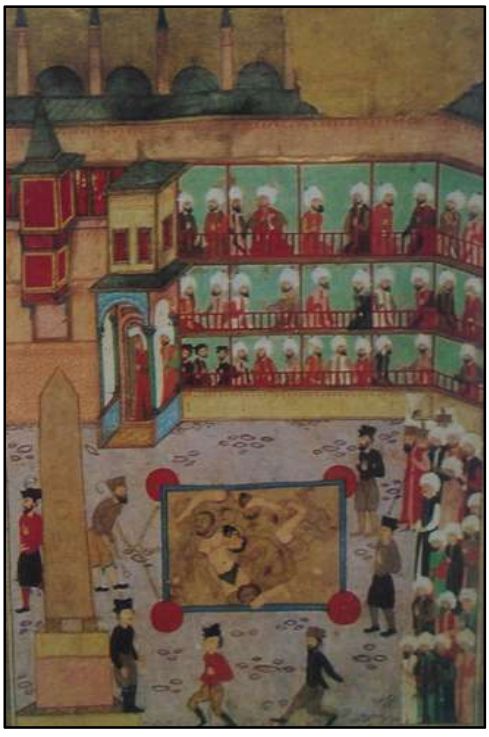


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

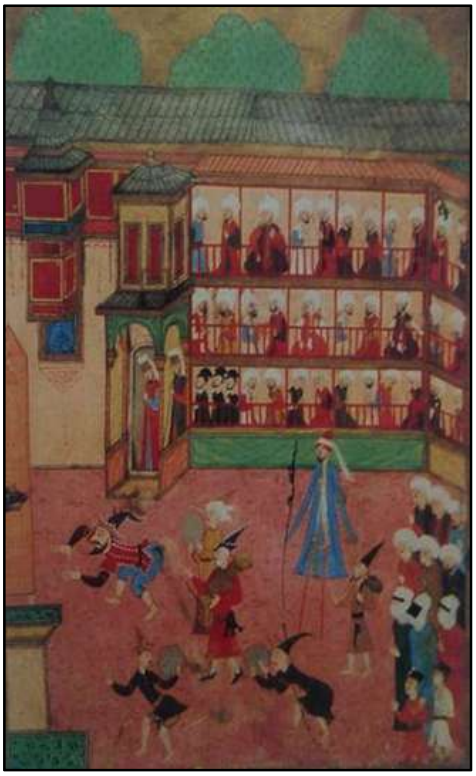


Fig. 9

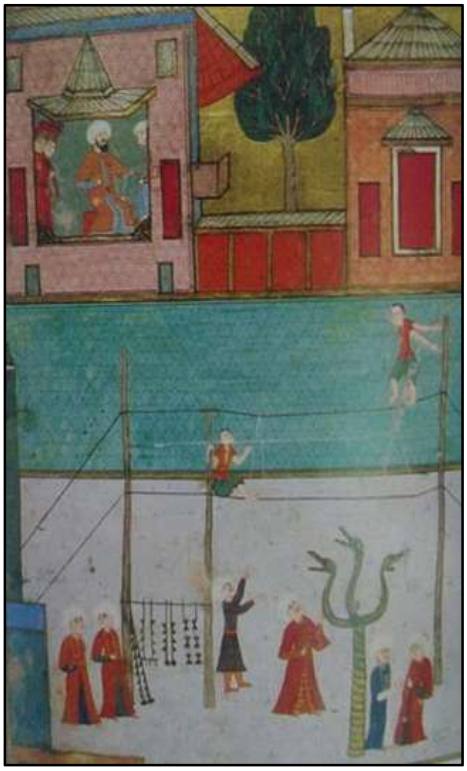


Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

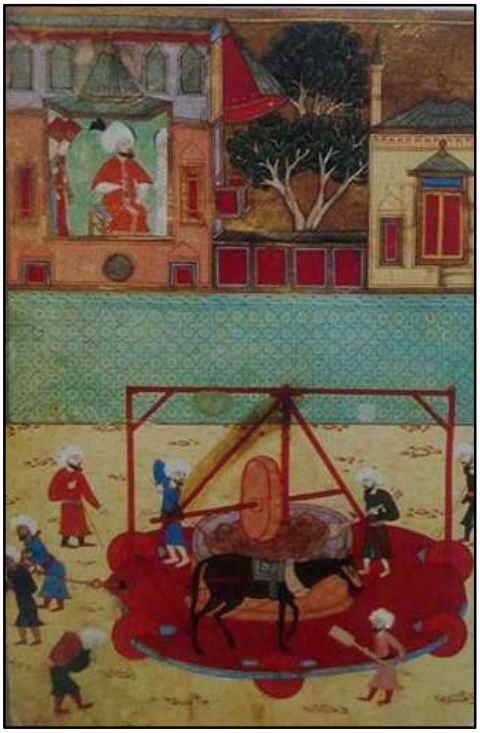


Fig. 13

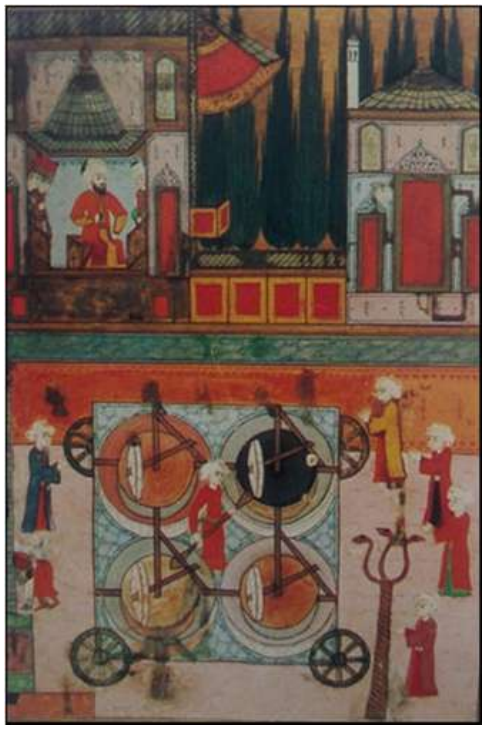


Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

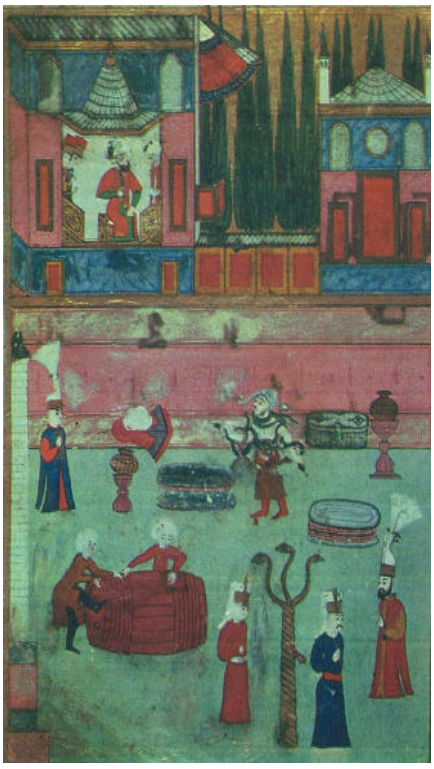


Fig. 17

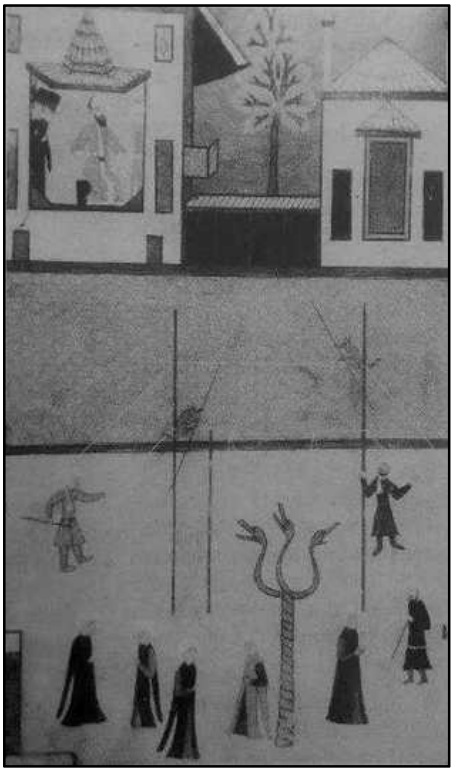


Fig. 18



Fig. 19

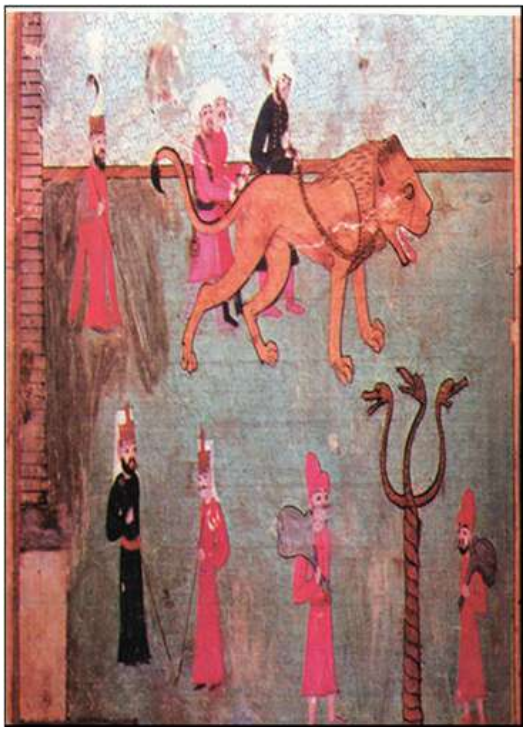


Fig. 20

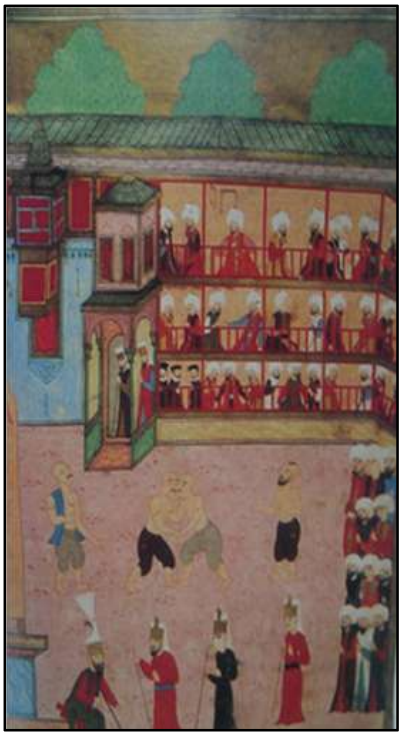


Fig. 21

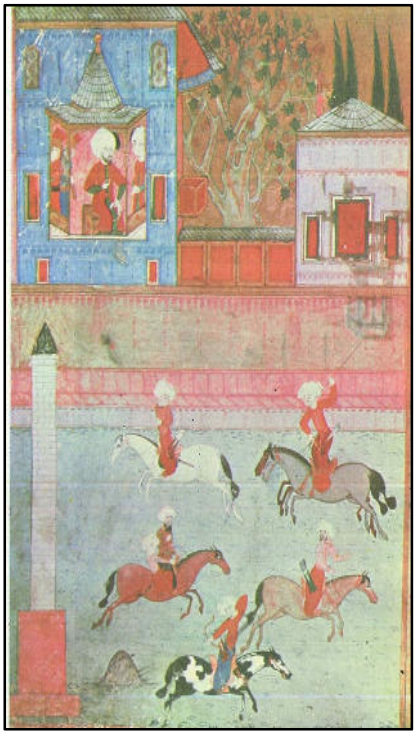


Fig. 22

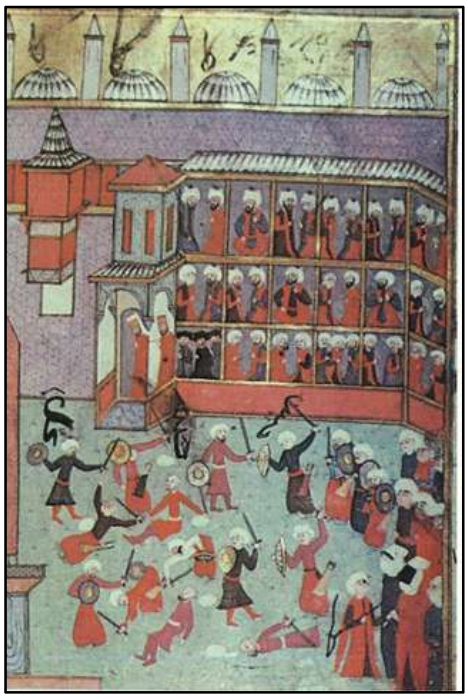


Fig. 23

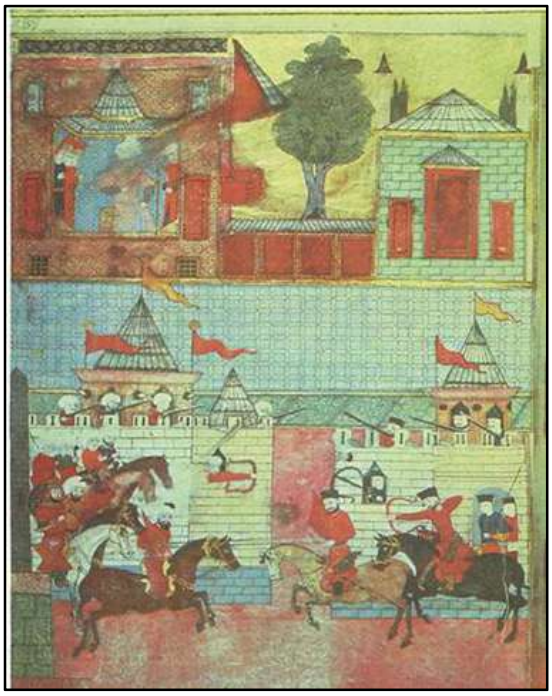


Fig. 24

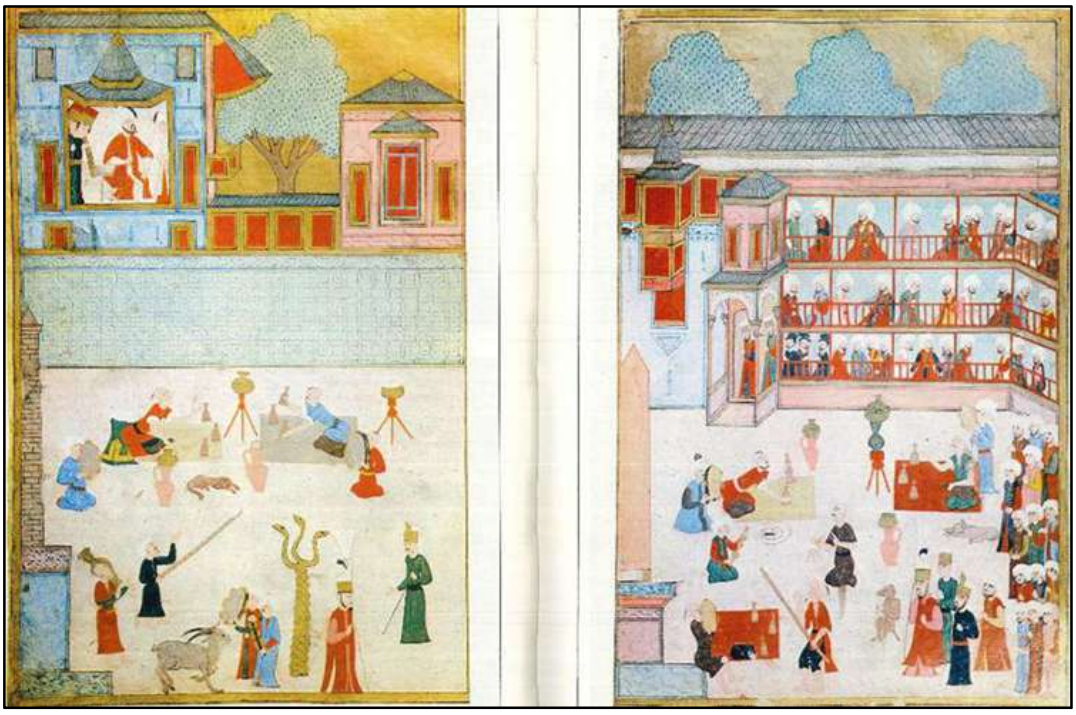


Fig. 25

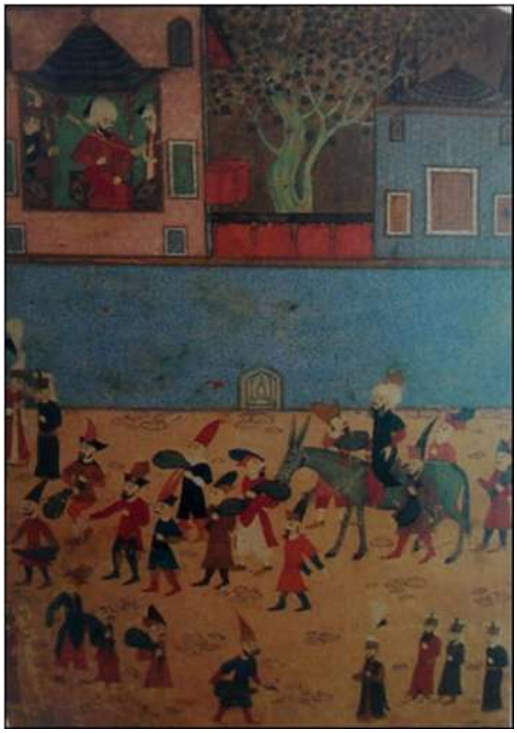


Fig. 26

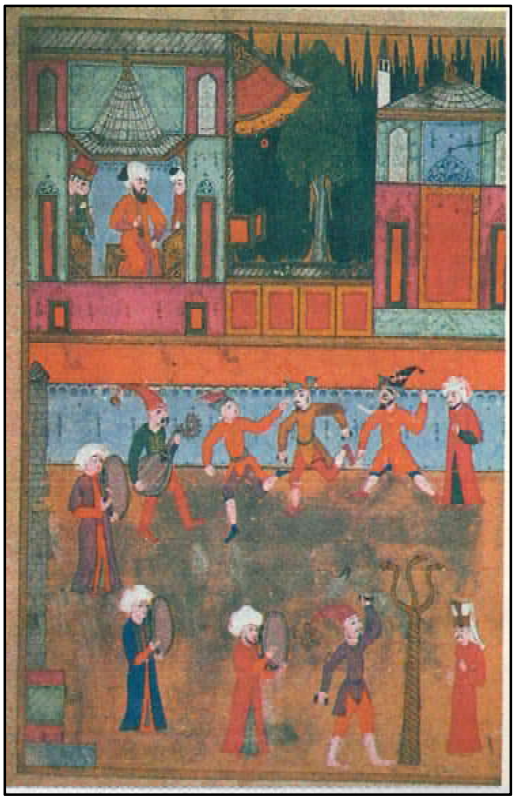


Fig. 27

PRIMITIVE FORMS AND FIGURES IN ÇANAKKALE CERAMICS[1]

BELGİN DEMİRSAR ARLI
Yrd.Doç.Dr., İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
beldemar61@yahoo.com

ŞENNUR KAYA
Ok. Dr., İstanbul Üniversitesi
Güzel Sanatlar Bölümü
kaya_sennur@yahoo.com

ABSTRACT

The Ottoman art of ceramic production extending from the 14th to 20th century nurtured from three centres such as İznik, Kütahya, and Çanakkale. Çanakkale, one of these centres, as compared to others, is distinguished from others through the primitive attitude in technique, form and designs, which is considered as "folk art". Animal shaped forms such as lion, horse, camel and kangaroo in the traditional Çanakkale ceramics from the end of the 18th century to the first quarter of the 20th century fulfilled functions such as trinkets, box or candy box, or ashtray. The disproportion of these ceramics can sometimes be attributed to the practical attitude of the craftsmen, and sometimes to their wish to give a "funny" impression. On the other hand, as in many products of folk art, it is possible to observe forms and designs from prehistoric ages extending to the 20th century in Çanakkale ceramics. This surprising continuity can be explained by referring to the fact that production, independent of the "official" art of the period, continued by transfer from the master to the apprentice, without feeling the historical obligation. In this article, we will introduce interesting examples of past forms and designs in Çanakkale ceramics located in various museums and private collections and we will deal with their projections today.

Key Words: *Ottoman, Çanakkale, ceramic.*

[1] This article was supported by Istanbul University with UDP 38078 numbered project and presented as a paper First International Symposium on Primitivism which organized by Barcelona Universitad Pompei de Fabra on 19-21 November 2013.

ÇANAKKALE SERAMİKLERİNDE PİRİMİTİF FORM VE FİGÜRLER

ÖZET

14. yüzyıldan 20.yüzyıla uzanan Osmanlı seramik sanatı İznik, Kütahya, Çanakkale olmak üzere belli başlı üç merkezden beslenmiştir. Bu merkezlerden Çanakkale, diğerlerine oranla "halk sanatı" kapsamına giren, teknik, biçim ve desenlerindeki primitif yaklaşımla diğerlerinden ayrılır.18.yüzyılın ortalarından 20. yüzyıl ortalarına kadar süregelen geleneksel Çanakkale seramiklerinde, aslan, at, deve, ayı gibi hayvan biçimli formlar bazen sadece biblo, bazen de kutu, şekerlik, küllük gibi fonksiyonlara sahiptirler. Bu seramiklerde oranların bozukluğu kimi zaman zanaatkârların pratiğinden, bazen de "komik" bir izlenim verebilmek arzusundan kaynaklandığı düşünülebilir. Öte yandan, birçok halk sanatı üretimlerinde olduğu gibi, Çanakkale seramiklerinde Tarih Öncesi'nden 20.yüzyıla ulaşan formlara ve desenlere rastlanmaktadır. Bu şaşırtıcı süreklilik, üretimin, dönemin "resmi" sanatından bağımsız olarak, ustadan çırağa aktarılarak herhangi bir tarihselci kaygı olmaksızın devam etmesiyle açıklanabilir. Bu makalede çeşitli müzelerde ve özel koleksiyonlarda yer alan Çanakkale seramiklerinden geçmiş form ve desenlerle ilgisi bulunan ilginç örnekler tanıtılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, *Çanakkale,- seramik.*

Çanakkale, which was one of the most important ceramic production centres during the Ottoman Era, is located in the Northwestern Anatolia, and on the South coast of the strait called Çanakkale (Dardanelles) that connects the Black Sea and the Mediterranean. The parts of ceramics that were shaped with hand and grindstone and found in excavations carried out in the archaeological sites within the limits of the city whose foundation dates back to 3000's BC which proves that ceramics were produced in this region since the Antiquity. The production of ceramics there continued in the Roman and Byzantine eras (Ayda 1997: 374). After the city was conquested by Turks, during the Beylik (Karesioğulları) period, there were ceramic workshops but these workshops could not compete with the workshops in İznik and had to close down. With the descend of the workshops in Iznik in the 17th century, Kütahya ceramics gained importance, and since the end of the 17th century, ceramic production in Çanakkale revived again. Ceramic products with underglaze and overglaze painting techniques and red paste produced in these workshops introduced a new dimension in Anatolian ceramic art in terms of technique, form and design. These ceramics which were brought under spotlight in terms of art in the recent periods spread outside Anatolia through commerce as Çanakkale was a port city and they were introduced into foreign collections. Çanakkale ceramics have developed in two styles in terms of design and form. Among them, plates, bowls and jar shaped works produced between 18th and the 19th centuries, are foregrounded through their quality workmanship and creative linear compositions. Since the mid-19th century, despite the increasing colour and form diversity, some exaggerated forms of ceramics which were considered to be "kitsch" were produced[2].

Within the scope of this article, we will rather concentrate on this second group. We will touch upon the fact that these ceramics have strong ties with ceramic production traditions that have continued since the prehistoric ages in Anatolia and this fact will be explained through examples. For example, besides the stylised plant compositions done on cream colour lining which we observe in 18th century plates and bowls with brushstrokes, it is not difficult to observe that the descriptions with sailboats, mosques, kiosks and animals are contributed to the continuity of linear or stylised manner painting tradition done in painting on the lining used since the neolithical age in Anatolia. This style which we observe in red and black animal and human figures made with clay or madder in paintings in caves and walls in Deraser (Arık) in Batman[3] in Eastern Anatolia, Burdur / Hacılar and Konya / Çatalhöyük (Fig. 1-2), continued in different iconographical senses in Byzantine and Seljuk ceramics and used for decorative purposes in Kütahya and Çanakkale ceramics. Except for the decorations that are over linear and stylized manner used, the real fact that strengthens the ties of Çanakkale ceramics with the past is the forms that are used. The deep bowls in Istanbul University Feyhaman Duran Culture and Art Centre and Antalya Suna & Inan Kıraç Kaleiçi Museum are some of the proofs indicating the continuity of the tradition of form and design that started with primitive painted ceramics.

[2] See: Öney 1971; Altun, Akalın, Demirsar Arlı and Yılmaz 1996.
[3] See: Soydan and Korkmaz 2013: 665-686.

When compared with similar ones, these bowls can be dated to the 18th century and they a flat bottom, sharp edges, and they are decorated in reddish brown colour on beige lining inside and outside (Fig. 3 a, b, c).

The pot dated to the second half of 6 thousand BC found in Burdur / Hacılar can be given as an example for pots in similar forms with decoration of painting technique on lining we observe since the Neolithic period in Anatolia. The striking similarity between the pot, which was produced in Çanakkale in the 19th century and the one found in Assos ancient city within the city limits of Çanakkale is quite interesting in this context (Ayda 1997: 374). Both of these pots are with double handle with a relief of snake in the body part (Fig. 4 a, b). It is observed that jug forms with beaks and ring shaped body unearthed during excavations conducted in Çanakkale environs and many other regions of Anatolia, were produced by introducing colour and decoration interpretations that are characteristics of Çanakkale ceramics since the 19th century (Fig. 5 a,b,c ; 6 a,b,c).

Besides, it is possible to draw similarities between the pots with reliefs of human face as we observed in the past (Fig. 7 a,b), the vessels and jugs some of which are in animal form or were applied animal figures, and the works produced since the mid-19th century. For instance an early example for the jugs which were enriched in only one part with animal forms was unearthed in Kayseri / Kültepe. The nipple of this jug, which was dated to the 18th century BC, is in animal form. It is possible to observe jugs in similar forms in later periods in the ceramics of Syria, Iraq and Iran, which are the neighbours of Anatolia. Another similar jug produced in Çanakkale, is on display in Antalya Suna & Inan Kıraç Kaleiçi Museum. The nipple of this jug which is dated to the beginning of the 20th century is in the shape of a rooster (Fig. 8 a,b).

Besides the jugs which are classified as horse-headed and bird-headed produced at the end of the 19th century or the beginning of the 20th century, the primitive examples of applique practice in animal form which we observe in other ceramics in different forms were unearthed in various excavations. Another example of the ceramic jug in this style that dates back to the 19th century BC, was unearthed in Kayseri / Kültepe (Fig. 9 a,b). Besides, especially some of the jugs in horse-head form are significant because of the fact that they represent the multifaceted interaction in the reliefs that can be associated with the figure of the double-headed eagle on the front faces of their bodies which are used frequently as it represented domination and protection against evil in iconographical terms in Turkish Seljuks period and in the previous periods (Fig. 10-11).

Among the Çanakkale ceramics that are dated to the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, there are ceramics that are produced in different shapes as well as the ones in animal and human form. It is observed that these ceramics produced for functional purposes such as ornamentation, water vessel, sugar vessel, gas lamp, were inspired by various ceramics along history such as drinking vessels (askos), idols, toys, and whistles, etc. (Fig. 12 a, b;13 a, b). The most striking examples of this period for Çanakkale ceramics are

the ones in animal form such as lion, horse, kangaroo, camel which are shaped in the highly stylised manner. Most of these pots in animal forms produced by using barbotine (applique) technique in eye, mouth and nose details are ornamented with reliefs in flowers and rosette. For ceramics in stylised animal forms produced in all periods for ages, the dog figurine dated to 1st to 3th centuries BC, of the Northern Chinese Khan Dynasty in the London Victoria & Albert Museum collection and cavalryman toys which are believed to belong to the 1st century BC and 1st century AD and are on display in Ankara Museum of Anatolian Civilizations based on similarities with Çanakkale ceramics in terms of style (Fig. 14 a,b,c).

As stated above, there are many similarities between these ceramics which are produced as water vessels as well as knickknacks and the drinking vessels in different forms of prehistoric periods in terms of form and style. For example in the drinking vessel shaped like a kneeling antelope belonging to the mid-6th century BC, the body of the antelope is thick considering the function of the vessel but the legs are not proportional to the body. Water vessels shaped like kneeling camels produced in Çanakkale are noteworthy because of the similarity with this example in terms of lack of proportion between legs and body as well as in terms of stance (Fig. 15 a,b). Besides, some animal-shaped ceramics of this group have handles we observe in drinking vessels used in the Antiquity (Fig. 16 a,b).

Underlined once again based on this exemplification, it is possible to explain the reason why Çanakkale ceramics which are nurtured by the primitive folk arts of the geographical location in which it is situated, are so passionate, based on the fact that as ceramic masters had to produce rapidly, they had to produce without having to follow certain moulds of patterns. In fact this attitude which we observe in all folk arts, is also valid for the primitive period masters that produced without being bothered to produce works of art to meet the needs. Today there are a few workshops that produce ceramics in the traditional sense in Çanakkale. Because of the masters immigrating at the end of 19th century and in the first quarter of the 20 century transferred the tradition of Çanakkale type ceramics to future generations and this tradition is still preserved in some Aegean islands (Korre and Zapraphou 2008; Çizer 2008; Karagül 2013) (Fig. 17). Çanakkale Onsekiz Mart University and Çanakkale Ceramic Factory have made significant contribution to the introduction of this art and its transfer to later generations. For example, the statue of horse-headed pot located in the city centre today that represent Çanakkale ceramics was produced in Çanakkale Ceramic Factory (Tekkök 2011) (Fig. 18). In addition to measures for preserving the traditional production, Çanakkale ceramics, as we observe in Feyhaman Duran's paintings, have been used in contemporary Turkish art of painting compositions (Fig. 19 a, b). However, what is striking in terms of continuity of the forms that are associated with Çanakkale ceramics, are also used in contemporary Turkish ceramic art (Küçükbiçmen 2007). Among the artists in whose works of contemporary interpretation we observe horse-head pots, round pots and horse shaped vessels are Erdinç Bakla, Esin Küçükbiçmen, Ayşe Künelgin, Tüzüm Kızılcan, Onur Öztürk, and Mustafa Pilevneli, etc. (Fig. 20 a, b, c).

Finally we would like to summarise the story of design and form of Çanakkale ceramics which extend from prehistoric ages to the present by quoting the following words of Bedrettin Cömert (1981: 227);

> *"...the act of creating; is not, of course, a, pure, abstract process. The product of art is not produced through the creating skill of a person in isolation. This work is formed based on the interior and exterior contributions accumulated with the experiments man finds in his environment throughout his life. Naturally we observe influence among these contributions. Each work of art is certainly based on sample-products that have been created by referring to the past, whether they deny the past or accept it. However, through such a historical basis you can quit the past and tradition and gain new characteristics that can form a new tradition..."*

Çanakkale ceramic masters, as specified by Cömert above, have established strong ties with the past examples, but instead of simply copying them, they mixed it with folk art and created a brand new tradition.

REFERENCES

Altun, Ara, Şebnem Akalın, Belgin Demirsar Arlı and Hülya Yılmaz. 1996. *Çanakkale Seramikleri / Çanakkale Ceramics*, Metin-Katalog, Trans. Tülay Artan, İstanbul.

Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.

Arık, Rüçhan. 2000. *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul.

Ayda, Deniz. 1997. "Çanakkale Seramikleri", *Vakıflar Dergisi*, 26: 373-389.

Cömert, Bedrettin. 1981. *Eleştiriye Beş Kala*, İstanbul.

Çizer, Sevim. 2008. "Çanakkale Örneğinde Batı Anadolu Seramikçiliğinin Ege Adalarındaki Uzantıları", *Çanakkale Seramikleri Kolokyumu Bildirileri,* Ed. Kayhan Dörtlük ve Remziye Boyraz, Antalya.

Demirsar-Arlı, Belgin (Ed.), 2004, *İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Resim Galerisi / Pinakothek Katalog / Catalogue*, İstanbul.

Dörtlük, Kayhan and Remziye Boyraz (Ed.). 2008. *Çanakkale Seramikleri Kolokyumu Bildirileri,* Antalya.

Karagül, M. Fatih. 2013. "Çanakkale Ve Midilli Adası Arası Seramik Öyküsü", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 11:14, 85-105.

Korre-Zographou, Katherina. 2006. "The Spreading Of The Çanakkale Ceramics Throughout The Aegean Islands", *Çanakkale Seramikleri Kolokyumu Bildirileri,* Ed. Kayhan Dörtlük and Remziye Boyraz, Antalya.

Küçükbiçmen, Esin. 2007. *Çanakkale Seramikleri'nde Hayvan Figürleri ve Günümüz Yorumları,* Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Öney, Gönül. 1971. *Türk Devri Çanakkale Seramikleri / Turkish Period Çanakkale Ceramics*, Ankara.

Öney, Gönül. 1991. "Çanakkale Seramikleri", *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini Ve Seramikleri*, İstanbul, 103-143.

Papanikola-Bakirtzi, Demetra (Ed.). 1999. *Byzantine Glazed Ceramics, The Art of Sgraffito*, Athens.

Pasinli, Alpay. 1991. *Turkish Tiles And Ceramics-Çinili Köşk*, İstanbul.

Soydan, Ersoy ve Ferhat Korkmaz. 2013. "Batman'da Yeni Bir Keşif: Deraser (Arık) Mağara Resimleri", *Turkish Studies,* 8 : 665-686.

Tekkök, Billur. 2011. "Remnants of Çanakkale Glazed Ware Prodution: A Long Tradition of Glazing in the Troad Region", *Near Eastern Arhaelogy*, 74: 4, 226-235.

Tengiz, K. Gökhan. 2012. *İstanbul Çinili Köşk Müzesi Teşhirinde Bulunan Kütahya Kullanım Çinileri ve Çanakkale Seramiklerinin Kataloglanması,* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

www.canakkaleseramikmuzesi.org (Access: June 2014)
www.erdincbakla.com (Access: June 2014)
http://kepenekkeramik.com.tr (Access: June 2014)
http://mfkaragul.blogspot.com.tr (Access: June 2014)
http://seramik.kaleicimuzesi.com.tr (Access: June 2014)



Fig.1 Prehistoric Cave Paintings of Deraser. and Korkmaz 2013)



Fig.2 Wall Painting, Çatalhöyük, BC 6000. (Soydan (Ankara, Museum of Anatolian Civilizations)



Fig.3 a. Bowl, Ankara, Hacılar, BC 6000, (Ankara, Museum of Anatolian Civilizations).
b. Bowl, (Istanbul University, Collection of the Feyhaman Duran Culture and Art House, Fot. Ö. Erol).
c. Bowl, (Antalya Suna & İnan Kıraç Kaleiçi Museum).



Fig. 4 a. Pot, BC. 5th cc, (Çanakkale Museum), (Ayda 1997).
b. Pot, (Ankara Ethnography Museum), (Ayda 1997).



Fig. 5 a. Jug, BC 3000 (Ankara, Museum of Anatolian Civilizations).
b. Jug, (Istanbul University, Collection of the Feyhaman Duran Culture and Art House, Fot. Ö. Erol).
c. Jug, (Istanbul Tiled Kiosk Museum).



Fig. 6 a. Ring-Shaped Jug, Boğazköy, BC 16000, (Ankara, Museum of Anatolian Civilizations).
b. Ring-Shaped Jug, (İstanbul, Tiled Kiosk Museum).
c. Ring-Shaped Jug, (Antalya Suna & İnan Kıraç Kaleiçi Museum).



Fig. 7 a. Pots with Reliefs of Human Face, BC mid 3000, (Ankara, Museum of Anatolian Civilizations).
b. Vase Bearing Atatürk Face Mask, (Antalya Suna & İnan Kıraç Kaleiçi Museum).



Fig. 8 a. Animal Nipple Shaped Jug, BC 19th cc. (Ankara, Museum of Anatolian Civilizations)
b. Jug, (Antalya Suna & İnan Kıraç Kaleiçi Museum).



Fig. 9 a. Jug, Kültepe, BC 19th cc, (Ankara, Museum of Anatolian Civilizations).
b. Jug, (Antalya Suna & İnan Kıraç Kaleiçi Museum).
c. Jug, (Antalya Suna & İnan Kıraç Kaleiçi Museum).



Fig. 10 Horse-Head Jug.
(Antalya Suna & İnan Kıraç Kaleiçi Museum)



Fig. 11 Kubadabad Tile, Turkish Seljuks Period.
(Arık 2000)



Fig. 12 a. Pot, BC early 3000, (Ankara, Museum of Anatolian Civilizations).
b. Spice Box, (Antalya Suna & İnan Kıraç Kaleiçi Museum).

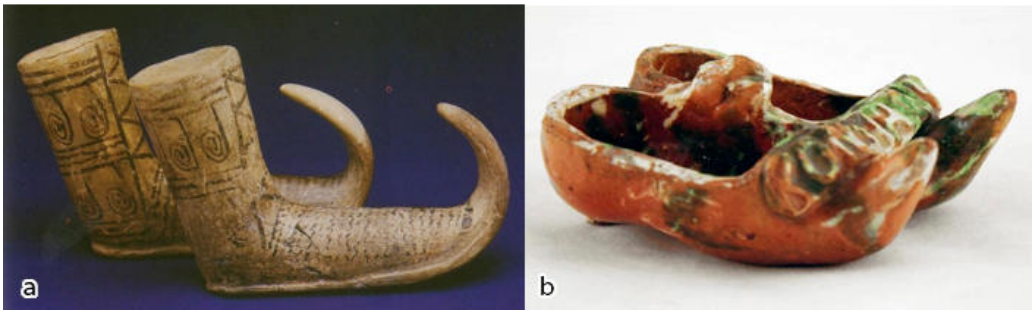


Fig. 13 a. Askos, BC 19th cc, (Ankara, Museum of Anatolian Civilizations).
b. Shoe-Shaped Spice Box, (Antalya Suna & İnan Kıraç Kaleiçi Museum).



Fig.14 a. Toys, (Ankara, Museum of Anatolian Civilizations).
b. Dog Figurine, (London Victoria & Albert Museum).
c. Horse-Shaped Cup, (Antalya Suna & İnan Kıraç Kaleiçi Museum).



Fig.15 a. Askos, Hacılar, BC 6000, (Ankara, Museum of Anatolian Civilizations).
b. Camel- Shaped Cup, (Antalya Suna & İnan Kıraç Kaleiçi Museum).



Fig.16 a. Askos, Beycesultan, BC 18.-17th. cc. (Ankara, Museum of Anatolian Civilizations).
b. Bird-Shaped Cup (Private Collections).



Fig.17 Animal-Shaped Cup, (Çizer 2008).



Fig.18 The Statue of Horse-Headed Pot.



Fig.19 a. Feyhaman Duran, Still Life, (Demirsar Arlı, 2004).
b. Jar, (Istanbul University, Collection of the Feyhaman Duran Culture and Art House, Fot. Ö. Erol).

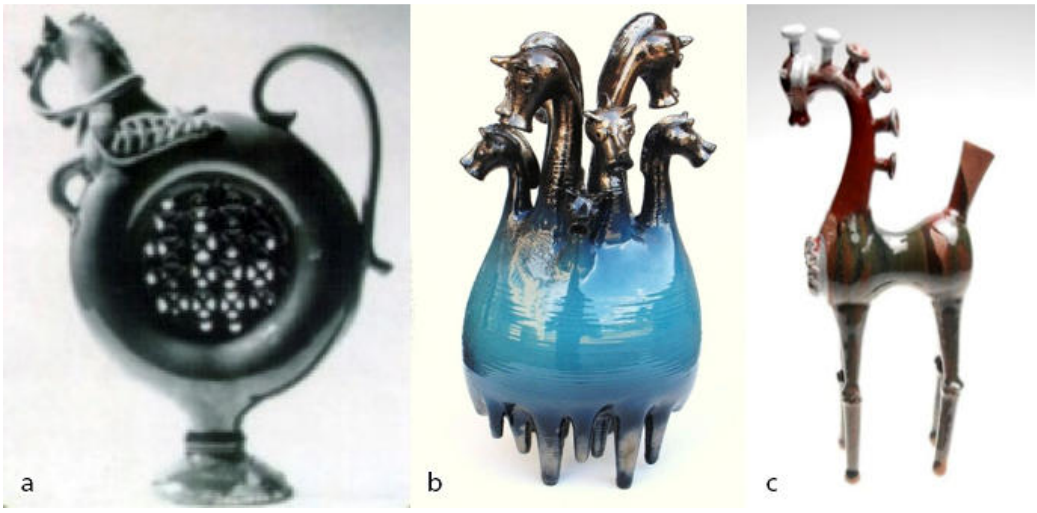


Fig. 20 a. Erdinç Bakla, (1970), (www.erdincbakla.com)
b. OnurÖztürk (http://mfkaragul.blogspot.com.tr)
c. Ayşe Künelgin (http://kepenekkeramik.com.tr)

ERZURUM ARKEOLOJİ MÜZESİ DEPOSUNDA BULUNAN KAÇAR DÖNEMİNE AİT BİR GRUP İBRİK

SAHURE ÇINAR
Arş. Gör. Dicle Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi
Sanat Tarihi Bölümü
cinarsahure@gmail.com

ÖZET

Bu çalışmada Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde depoda bulunan 12 ibrik incelenmiştir. Maden sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olan ibrikler form ve üzerindeki figürler sembolik açıdan değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bakır malzemeden yapılan ibrikler dönem içerisinde ve Türk-İslam sanatı içerisindeki yeri üzerinde durulmuştur. Bir Türk hanlığı olan Kaçar Hanlığı'nın ilk dönemlerine tarihlendirilen bu ibriklerin hanlık içerisinde gelişim aşamaları değerlendirilmiş, bu aşamalarda batı ile olan etkileşimlerine dikkat çekilmiştir. Benzer formda imal edilen ibriklerin, gövdeleri üzerine kazıma tekniği ile nakşedilen figürler de ikonografik açıdan değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Kaçar dönemi, ibrik, maden sanatı, sembol.*

PITCHERS OF QAJAR KHANATE; EXAMPLES FROM ERZURUM ARCHAEOLOGICAL MUSEUM

ABSTRACT

In this study, 12 pitchers in the storage of Erzurum Archaeological Museum are examined. These pitchers which are made out of copper and have a significant place as works of metal-art in Islamic art are evaluated in terms of their forms and symbolic figures on them. The study also aims to reveal the stages that these pitchers went through during the first period of Qajar Khanate, together with a Western influence. The iconographic figures on similar works are also evaluated.

Key Words: *Qajar period, pitcher, metal art, symbol.*

GİRİŞ

Ortaçağda İslam dünyasını oluşturan ülkeler, Eskiçağdan beri sanayinin çeşitli alanlarında hammadde olarak kullanılan madenler bakımından oldukça zengin bölgelerdi. Maden bakımından bu zenginlik Eskiçağlarda Ortadoğu'da hüküm süren devletlerin ekonomisi ve teknolojisine katkı sağlamıştır (Bakır 2002: 543).

Bakır, ilk bulunan ve işlenen madenlerden biridir. Yapılan kazılarda Anadolu'da Çayönü, Çatalhöyük ve Suber'de bu madenden imal edilmiş ürünlere rastlanmıştır. M.Ö. yedinci bine ait doğal bakırdan dövülerek yapılmış iğne, bız, kanca gibi aletler ve yüzük, boncuk gibi süs eşyaları bulunmuştur (Erginsoy 1978:11).

Bu makalede "Erzurum Arkeoloji Müzesi'ndeki Depoda Bulunan Kaçar Dönemi Bir Grup İbrik" anlatılarak ibriklerin sanatsal açıdan literatüre kazandırılmaya çalışılmıştır.

Genellikle Farsça su döken anlamındaki "âbrîz" kelimesinin Arapçalaşmış şekli olduğu kabul edilen ibrik, el yıkamak için azar azar su dökmeye mahsus uzunca bir emziği ve sapı olan, karınlı ve ince boyunlu bir su kabı olarak tanımlanmaktadır (Arseven 1965: 767; Bozkurt-Ertuğrul 2000:372). Özellikle tasavvufun erken dönemlerinde sıkça görülen ibriği, sufîler, yolculuk sırasında, yanlarında taşırlar, buna, rekve, mathara ve râviye derlerdi. Bu, yolculuk âdabındandı. Aynı zamanda sünnettir (Cebecioğlu 1997).

Maden sanatı, Neolotik devirden beri, Orta Asya'da uygulanmıştır. Tümülüslerde bronz ya da demir devrine ait pek çok maden eşya bulunmuştur. Bu eserlerde genellikle stilize süslemeler görülmektedir. Türk hakanlarının çadırları çok değerli madenlerle süslenmiştir. Eski Orta Asya kentlerindeki buluntular Türklerin maden sanatında ileri olduklarını göstermektedir (Yavuz 1968: 78).

Madenin İslam dünyasında tanınması (Tali 2013: 2132) M.S. 7 yüzyıla rastlar. Bu tarihten itibaren metal işçiliği merkezleri kurularak devamlı gelişen tekniklerle üretime hız kazandırılmış ve zengin süslemelerle bezeli madeni eserler, İslam aleminde olduğu kadar diğer ülkelerde de ilgi ve istekle karşılanmıştır (Bodur 1987: 11). İslam sanatında Hıristiyan dünyasında olduğu gibi madenden yapılmış büyük boy heykeller, zafer ve mezar anıtları yoktur. Madenden daha çok tepsi, tabak, tas, kandil, ibrik, şamdan, buhurdan, gülabdan gibi günlük kullanıma yönelik eşyaların üretildiği görülmektedir (Bayhan 2007: 1).

İran'da metal üretimi iki farklı süreç içerisinde değerlendirilir. Birincisi, 14. yüzyıl ortalarından 16. yüzyıl ortalarına; ikincisi ise 16. yüzyıl ortalarından 18. yüzyıl ortalarına kadardır. İkinci süreçte eserler bazı özellik gösterirler. Bunlar, eserlerde gümüş ve altın kakma görülmesi, Farsça ve Arapça yazılar sıklıkla yer alması, ayet kitabeleri bulunması, eser üzerinde ustası veya hangi dönemde yapıldığına dair bilgilerdir. 18. yüzyılın siyasi olaylar eserlerin yapılmasında ve genel özelliklerinde bir takım değişikliklere sebep olmuştur. İran'da Safevilerin (Garthwaite 2011: 146) ardından ülkedeki siyasi kargaşa, iç karışıklık maden üretimini ve kullanımını azaltmıştır. Kentsel yaşamda düşüşün yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu olumsuzluklar eserlere yansımış ve eserlerde teknik işlemlerin basitleştiği görülmektedir. Bu dönemden sonra süsleme ve kullanılan yazılarda bir

durgunluk yaşanmıştır. Bu durgunluk eser üretimini hızlandırması yanı sıra eserlerin basitleşmesine sebep olmuştur. 1795 Kaçar Hanlığı'nın kurulmasıyla yapılan reformlar ve batıya yönelmeyle birlikte edinilen bilgilerle yeni eserler eski dönem eserleri ile harmanlanıp yapılmaya başlamıştır. 17. yüzyıl ve 18. yüzyıldaki eserlerle benzer özellikler gösteren bu eserlerde Arapça ve Farsça yazılar bulunmasının yanı sıra süslemede belirgin farklar dikkat çekmektedir. Safeviler döneminde sıkça kullanılan çiçek motifleri 19. yüzyıla gelindiğinde çok az kullanıldığı görülmektedir. Öte yandan hayvanlar, fantastik yaratıklar, insan figürleri süsleme unsuru olarak özellikle batılı etkilerle 19. yüzyılda daha da çok etkisini göstermiştir (Ivanov 2003:624-626).

XVI. yüzyılda maden sanatı, XIX. yüzyılda kendi gelişiminin devamı olmayan, özüne tamamen yabancı bir kültürün egemenliği altına girmiş ve Avrupa beğenisi ön plana çıkmaya başlamıştır (Erginsoy 1997: 1146-1147).

İran'daki bakır ve pirinç malzemenin nereden geldiği hakkında ayrıntılı bilgi yoktur. Araştırmacılar bu malzemelerin Herat ile anıldığını söylemektedirler. Bunların Horasan'da üretilmiş olup olmadıkları hakkında kesin bilgi vermek zordur (Ivanov 2003: 628). Ancak, Kuzey İran'da Palmirlere kadar uzanan bölgede zengin bakır madenleri sülfit halinde bulunuyordu. Kuzey İran, Tebriz, Karadağ, Kirman bölgeleri de kalay madenleri yönünden zengin bölgelerdir (Bodur 1987: 11).

Üretici bir varlık olan insanoğlu, başlangıçta ahşap ve taşı daha sonra da pişmiş topraktan yararlanmıştır. Zaman içinde bu ürünlerin, gerek imalatları esnasında karşılaşılan zorluklar, gerekse çabuk kırılıp parçalanmaları yüzünden insanlar, bunlara alternatif olacak dayanıklı, yapımı kolay ve uzun ömürlü ürünler için yeni malzeme arayışı işine girmişlerdir. Bu dönemde, madenden, farklı kullanım alanları için değişik formlarda hafif ve dayanıklı eserler yapılmaya başlanmıştır (Soyukaya 1999: 30; Başak 2008: 18).

İslamiyet öncesi maden sanatında kullanılan madenler; bakır, tunç (bakır-kalay alaşımı), pirinç (bakır-çinko alaşımı), altın, civa, gümüş, kurşun, bronz, demir-çeliktir. Demir-çelik daha çok silah yapımında, kurşun lehim alaşımlarında ve soy madenlerin (altın ve gümüş) saflaştırılmasında, civa ise yaldızlamada kullanılır. Bu madenler Orta Asya'da da denenmiş ve geliştirilmiştir. Eski dönem içinde bulunan her madeni keşif, yeni bir maden sanatı tekniğinin doğmasına yol açmıştır. Bu teknikler, madenlerin kendilerine has özelliklerin anlaşılmasına bağlı olarak gelişmiştir (Birkan 2005: 2).

Kaçar Hanlığı 1795 yılında Ağa Muhammet Han tarafından kurulmuş bir Türk hanlığıdır. 1925 yılında yıkılan hanlık egemen (Bala 1993: 33; Kacar 1356: 91-93) olduğu sürede birçok renkli ve gösterişli eser vermiştir. Bu dönem İran toplumunda bir değişim zamanı olarak kabul edilmektedir. Hanlık mimari eserlerin yanı sıra el işi eserlerle de döneme damgasını vurmuştur. Bunlardan biri metal işlerdir. Kaçar döneminde metal eşyaların geniş bir bölümü bakırdan olduğunu görmek mümkündür. Gündelik eşyalardan olan ibrikler bunlardan biridir[1].

[1] http://www.iranicaonline.org/articles/art-in-iran-v-qajar-1-general

Makalede müzede bulunan, Kaçar dönemine ait olduğu bilinen on iki ibrik incelenmiştir. Mahkeme kararıyla şahıslardan alınarak müzeye getirilen bu ibrikler form, malzeme, süsleme tekniği ve özellikleri bakımından birbirlerine çok benzer şekilde ele alınmışlardır. Bakır malzemeden yapılmış olan bu ibrikler, tabanlarında yere doğru genişleyen, düz kaideleri ile başlamaktadırlar. Gövde kısımları üzerinde ince uzun boyun kısımları ve boyundan gövdeye doğru "S" kıvrımı şeklinde uzanan sap, gövdeden geniş başlayan yukarı doğru daralan huni biçiminde emzik kısımları ibriklerin genel özellikleridir. Sadece gövde kısımlarında yer verilen süslemeler ile bazı farklar taşımaktadırlar.

Katalog No: 1 / **Müze Envanter No:** 29-98
Foto No: 1
Yüksekliği: 40 cm
Malzeme: Bakır / **Müzeye Geliş Tipi:** Mahkeme Kararıyla

Tanım: Süslemesiz bir gövdeye sahip olan eserin kitabesi yoktur. Dövme tekniğinde yapılmış boyun ve emzik kısımlarından oluşmaktadır. Oval, süslemesiz bir gövdeye sahiptir. Gövdenin etrafında kazıma tekniği ile yapılmış iki sıra, basit silmeler vardır. Emziğin ağız kısmı yukarı ve aşağıya doğru açılmaktadır. Dövme tekniğinde yapılmış olan boyun kısmına geçmeden iki sıra basit, kazıma tekniğinde yapılmış silme bulunmaktadır. Boyun kısmı, üstten ve alttan birer silme ile sınırlandırılan, dışa doğru şişirilmiş bir boğum ile sonlandırılmıştır. Boğumun üst kısmında ise alttan yukarıya doğru genişleyen bir bölüm vardır. Bu bölümün üzerine huni şeklinde bir kapak yapılmıştır. Kapağın üst kısmı badem şeklinde sonlandırılmıştır. İbriğin boyun kısmından gövdeye doğru "S" biçiminde kıvrılan sapın alt kısmında kuş figürü, geniş üst kısımda ise "Muhammed Han" ibaresi yer almaktadır[2].

Katalog No: 2 / **Müze Envanter No:** 17-98
Foto No: 2 / **Çizim No:** 1
Yüksekliği: 39 cm
Malzeme: Bakır / **Müzeye Geliş Tipi:** Mahkeme Kararıyla

Tanım: Kitabesiz olan eser; oval, düz, süslemesiz bir gövdeye sahiptir. Gövdeyi çevreleyen, iki sıra basit, kazıma tekniğinde yapılmış silmeler bulunmaktadır. Bu silmeler eserin yan kısımlarında da tekrar edilmiştir. Eserin boyun ve emzik kısmı dövme tekniğiyle yapılmıştır. Boyun ve emzik kısmının gövdeye bağlandığı yerde, kazıma tekniğiyle yapılmış olan iki sıra halinde silme vardır. Emzik kısmı, gövdeden yukarıya doğru daralan bir forma sahiptir. Ağız kısmı yukarı ve aşağıya doğru genişlemektedir. Boyun kısmı, alttan ve üstten birer silme ile sınırlandırılmış, dışa doğru şişkin olarak yapılmış bir boğumla sonlandırılmıştır. Bu boğumdan sonra alttan üste doğru genişleyen

[2] Ağa Muhammet Han dönemi (1795-1797) sona erdikten sonra Feth Ali Şah dönemi (1797-1834) başlamıştır. Bu dönemle birlikte hanlık yükselme dönemine girmiş ve hanlığın başına geçen yöneticiler "Şah" unvanını kullanmaya başlamıştır. İbriğin sap kısmındaki ibarede "Han" unvanının kullanılması ve hanlığın ilk dönemlerinde bakır malzemeden, ihtiyaca yönelik eşyaların yapılmasını göz önüne alarak "Muhammed Han" ibaresinin Ağa Muhammed Han dönemine işaret ettiğini söylemek mümkündür.

ve üzeri huni şeklinde bir kapakla kapatılmış ağız kısmı bulunmaktadır. Kapak üzeri ise badem şeklinde sonlandırılmıştır. Eserin sap kısmı, "S" kıvrımlı olarak yapılmıştır. Sapın gövdeye indiği alt kısımda kuş figürüne yer verilmiştir.

Katalog No: 3 / **Müze Envanter No:** 11-98
Foto No: 3
Yüksekliği: 38 cm
Malzeme: Bakır / **Müzeye Geliş Tipi:** Mahkeme Kararıyla

Tanım: Eserin kitabesi yoktur. Oval, düz, süslemesiz bir gövdeye sahiptir. Gövdenin etrafında kazıma tekniği ile yapılmış iki sıra halinde, basit silmeler bulunmaktadır. Bu silmeler eserin yan kısımlarında da tekrar edilmiştir. Boyun ve emzik kısmı dövme tekniğinde yapılmıştır. Boyun ve emzik kısımlarına geçmeden önce iki sıra halinde kazıma tekniği ile yapılmış silmeler bulunmaktadır. Boyun kısmı, aşağıdan yukarıya doğru daralmaktadır. Bu kısım, dışa doğru şişkin şekilde yapılmış bir boğumla sonlanmaktadır. Alttan ve üstten birer silme ile sınırlandırılan boğumun üstünde aşağıdan yukarıya doğru genişleyen ağız bulunmaktadır. Ağız kısmının üzerinde ise huni şeklinde yapılmış, üzerinde badem şeklinde bir formla sonlandırılmış kapak yer almaktadır. Emziğin ağız kısmında yukarı ve aşağıya doğru açılan süslemeye yer verilmiştir. Süslemesiz olan, "S" şeklindeki sap bölümünün gövdeye inen alt kısmında kuş figürü bulunmaktadır.

Katalog No: 4 / **Müze Envanter No:** 1-98
Foto No: 4 / **Çizim No:** 2
Yüksekliği: 39 cm
Malzeme: Bakır / **Müzeye Geliş Tipi:** Mahkeme Kararıyla

Tanım: Kitabesiz olan eser; oval, süslemesiz bir gövdeye sahiptir. Gövde, iki sıra basit, kazıma tekniği ile yapılmış silmeler ile çevrelenmiştir. Bu silmeler eserin yan kısımlarına doğru devam etmektedir. Dövme tekniğinde yapılmış olan boyun ve emzik kısmına geçmeden önce iki sıra şeklinde yapılmış, kazıma tekniğinde işlenmiş silmeler tekrarlanmıştır. Gövdeden yukarıya doğru daralarak devam eden emzik kısmının ağzı, aşağıya doğru açılmıştır. Ağzın üst kısmında kuş figürüne yer verilmiştir. Boyun kısmı, gövdeden yukarıya doğru daralmaktadır. Dışa doğru şişkin şekilde yapılmış ve alttan üstten birer silme ile sınırlandırılmış bir boğumla boyun sonlandırılmıştır. Boğumun üzerinde ise yukarıya doğru genişleyen ağız kısmı yer alır. Bu kısmın üzeri huni şeklinde yapılmış, üst kısmında badem formunda tasarlanmış bir kapakla sonlandırılmıştır. "S" kıvrımlı olarak yapılmış olan sap kısmının gövdeye yakın olan bölümde de emzik kısmının üst bölümünde yapılmış olan kuş figürü tekrar edilmiştir.

Katalog No: 5 / **Müze Envanter No:** 31-98
Foto No: 5
Yüksekliği: 27 cm
Malzeme: Bakır / **Müzeye Geliş Tipi:** Mahkeme Kararıyla

Tanım: Kitabesiz olan bu eserin gövde kısmı oval, düz bir şekildedir. Düz gövdede kazıma tekniğiyle yapılmış hayvan figürleri ve bitki motifleri yer alır. Ortada dört yuvarlak form yapılmıştır. Bu formların içerisinde iki tavşan, iki geyik figürleri vardır. Bu figürler

bitkisel motifler içerisinde işlenmiştir. Bu süslemeyi çevreleyen yuvarlak formların etrafına birbirine bağlı daire formunda silmeler yapılmıştır. Silmenin boş kalan kısımları bitki motifleri ile doldurulmuştur. Gövdenin orta kısmında yer alan bu süslemeler içten dışa doğru üç bordür ile çevrelenmiştir. İçte süslemesiz bir bordür vardır. Orta kısımda ise geometrik baklava dilimlerinden oluşmuş bordür yapılmıştır. En dıştaki bordür yine süslemesiz olarak tekrar edilmiştir. Eserin yan kısımlarında da kazıma tekniği ile yapılmış süslemeler devam etmektedir. Emzik kısmının başladığı yan kısımda; emziği çevreleyen ve yan kısma doğru sarkan badem şeklinde tek sıra bir silme yapılmıştır. Silmenin hemen alt kısmında birbirine bakar vaziyette birer kuş figürü tasvir edilmiştir. Kuşların yan kısımlarında ise birer çiçek motifine yer verilmiştir. Eserin sap kısmının bulunduğu yan tarafta ise süsleme devam etmektedir. Sapın gövdeye yakın olan bölümde, ucu aşağıya doğru sarkan, geometrik motiflerle çevrelenmiş badem motifi yapılmıştır. Bu motifin hemen alt kısmında, emzik kısmının bulunduğu taraftaki süslemeler tekrar edilmiştir. Ortada birbirine bakar vaziyette birer kuş figürü ve bu figürlerin yanında birer çiçek motifi kazınmıştır. Bu kısımda yapılmış olan çiçek motifleri daha yüzeysel yapılmıştır. Boyun ve emzik kısmı, dövme tekniğinde yapılmıştır. Gövdeden yukarıya doğru daralan boyun kısmı; alttan ve üstten sınırlandırılmış, dışa şişkin şekilde yapılmış bir boğumla sonlandırılmıştır. Boğumun üst kısmında alttan yukarıya doğru genişleyen bir ağız bulunmaktadır. Gövdeden yukarıya doğru daralan emzik kısmının ağız bölümü, papatya şeklinde yapılmıştır. Ağzın üst ve alt kısmında yapılmış olan yapraklar yine aşağı ve yukarıya doğru uzatılarak palmet şeklinde sonlandırılmıştır. "S" kıvrımlı sapın alt kısmında iki delikli kuş figürü vardır.

Katalog No: 6 / **Müze Envanter No:** 9-89
Foto No: 6
Yüksekliği: 43 cm
Malzeme: Bakır / **Müzeye Geliş Tipi:** Mahkeme Kararıyla

Tanım: Kitabesiz olan ve oval olarak yapılmış olan ibriğin gövdesi dışa doğru şişkin olarak yapılmıştır. Gövde, ortasına oval bir silme ile sınırlandırılmış at figürü ile önem taşımaktadır. Başı öne doğru eğilmiş olan atın ön ayaklarından birinin yukarıda yapılması, atın hareket halinde olduğunu göstermektedir. Atın üzerinde yatay silmelerle süslenmiş eyer bulunmaktadır. Bitkisel motiflerin içerisinde tasvir edilmiş olan atın ön kısmında geyik figürü yer almaktadır. Bu kompozisyonu çevreleyen içten dışa doğru üç sıra bordüre yer verilmiştir. İçteki bordür, geometrik şekillerle yapılmış dar bir bordürdür. Ortadaki bordür geniş olan bordürdür. Dört yapraklı çiçek motiflerinin yan yana dizilmesi ile oluşturulmuştur. Yan yana duran bu çiçeklerin arasında üst ve alt kısımlarda ise geometrik üçgen ve daire şekilleri ile doldurularak boş alan bırakılmamıştır. Dış bordür içteki dar bordürün tekrarı olarak yapılmıştır. Geometrik şekillerle süslenmiştir. Bu üç bordür birbirinden sarmal şekilde yapılmış dar silmelerle ayrılmıştır. Gövdenin yan kısımları da süslenmiştir. Birbirinden silmelerle ayrılan süslemeler geometrik ve bitkisel motiflerle dikkat çekmektedir. Alt ve üst kısımda geniş bordür şeklinde yapılan bitkisel süslemeler vardır. Orta kısımda ise farklı genişlikte üç bordür bulunmaktadır. Geometrik süslemelerle içleri doldurulmuştur. İbriğin boyun, emzik ve sap kısımları dövme tekniğinde yapılmıştır.

Boyun kısmı, gövdeden geniş bir sarmal silme ile ayrılmıştır. Aşağıdan yukarıya doğru daralan boyun kısmı, alttan ve üstten birer silme ile sınırlandırılmış, dışa şişkin olarak yapılmış bir boğumla sonlandırılmıştır. Bu kısmın üzerinde yukarıya doğru daralan ağız kısmı yer alır. Ağız kısmı; huni şeklinde, üzerinde badem şeklinin yer aldığı bir kapakla tamamlanmıştır. Emzik kısmı, gövdeden yukarıya doğru daralmaktadır. Emziğin ağız kısmında ağzı çevreleyen yelpaze şeklinde süsleme bulunmaktadır. "S" kıvrımlı sapın gövdeye yakın alt kısmında ise üç delikli kuş figürü yer alır.

Katalog No: 7 / **Müze Envanter No:** 8-89
Foto No: 7
Yüksekliği: 43 cm
Malzeme: Bakır / **Müzeye Geliş Tipi:** Mahkeme Kararıyla

Tanım: İbriğin kitabesi yoktur. Oval şekilli gövdenin orta kısmı dışa doğru şişkin bir şekilde yansımıştır. Gövdesin orta kısmında bitkisel bir zemin üzerinde stilize edilmiş aslan figürü yer almaktadır. Aslanın üzerinde stilize tavşan figürü vardır. Bitkisel zemin üzerinde aslanın arka kısmında başı arkaya doğru çevrilmiş stilize aslan ve alt kısımda ise yine stilize edilmiş geyik figürü yer almaktadır. Aslanların avlanması şeklinde tasvir edilmiştir. Orta kısımdaki bu kompozisyon üç sıra bordürle çevrelenmiştir. İçte ve dıştaki bordürler dar, ortadaki bordür ise daha geniş yapılmıştır. İç ve dıştaki dar bordürlerde "S" ve "C" kıvrımlı geometrik motifler işlenmiştir. Ortadaki geniş bordürde arka arkaya lale motifi yapılmıştır. Bitkisel motifler ibriğin yan kısımlarında da tekrar edilmiştir. Boyun, emzik ve sap kısımları dövme tekniğiyle yapılmış, "S" kıvrımlı sapın gövdeye yakın alt kısmında ise üç delikli kuş figürü yer almaktadır. Gövdeden yukarıya doğru daralan emzik kısmının ağzında ise yine yelpaze şeklinde açılan süsleme bulunmaktadır. Boyun kısmı, aşağıdan yukarıya doğru daralmaktadır. Üst kısımda altta ve üstte birer silme ile sınırlandırılmış, dışa doğru şişkin şekilde yapılmış bir boğumla boyun kısmı sonlandırılmıştır. Boğumun üzerinde ise yukarı doğru genişleyen ağız ve ağzın üzerinde ise huni şeklinde, üzerinde modem şeklinin bulunduğu kapakla ibrik tamamlanmıştır.

Katalog No: 8 / **Müze Envanter No:** 24-98
Foto No: 8 / **Çizim No:** 3
Yüksekliği: 34,3 cm
Malzeme: Bakır / **Müzeye Geliş Tipi:** Mahkeme Kararıyla

Tanım: Kitabesi yoktur. İbriğin yuvarlak bir forma sahip gövdesi vardır. Gövde ortasında dört kenarı palmet şeklinde dışa doğru uzatılmış bir kartuş içerisinde bitkisel zemin üzerinde tavşan figürüne yer verilmiştir. Bu süsleme geniş bir bordürle çevrelenmiştir. Geometrik süslemelerin yer aldığı bordür içte ve dışta daha dar birer sarmal şekilli silme ile sınırlandırılmıştır. Eserin boyun kısmına geçmeden önce gövdeye bağlandığı yerde tek sıra geometrik şekilli bordür yapılmıştır. Süslemesiz olan boyun kısmı bir boğumla sonlandırılmıştır. Üzerinde yukarıya doğru genişleyen ağız vardır. Bu ağzı kapatan huni şekilli kapağa yer verilmiştir. İbriğin emzik kısmı gövdeden yukarıya doğru daralmaktadır. Emziğin ön kısmında, gövdeye yakın yerde oval bir silme içerisine alınmış "S" ve "C" kıvrımlarından oluşan motifler yapılmıştır. Eserin sap kısmı "S" şeklinde

gövdeye doğru uzanmaktadır. Gövdeye yakın yerde sap, kuş başı şeklinde sonlandırılmıştır. İbrik üzerinde yer alan süslemeler kazıma tekniği ile yapılmıştır.

Katalog No: 9 / **Müze Envanter No:** 27-98
Foto No: 9 / **Çizim No:** 4
Yüksekliği: 38 cm
Malzeme: Bakır / **Müzeye Geliş Tipi:** Mahkeme Kararıyla

Tanım: Kitabesiz olan ibrik, oval bir gövdeye sahiptir. Gövdede ortada birbirilerine bakan kazıma tekniğiyle yapılmış stilize dört geyik figürü bitkisel bir zemin üzerinde yapılmıştır. Bu süslemeleri dıştan biri dar diğeri geniş iki bordür çevrelemektedir. Dar bordür içe doğru, üzerinde baklava dilimlerinin olduğu, geniş bordür ise dört yaprak çiçekten yapılmış bordürdür. Bu iki bordür birbirinden ince sarmak şekilde yapılmış silmelerle ayrılmaktadır. Boyun kısmının gövdeye bağlandığı yerde, boynu çevreleyen tek sıra şeklinde, geometrik motifli bordür yapılmıştır. Aşağıdan yukarıya doğru daralan boyun kısmı, dışa doğru şişkin şekilde yapılmış bir boğumla sonlandırılmıştır. Boğumun üzerinde yukarıya doğru genişleyen ağız kısmı vardır. Ağız, huni şeklinde, üzerinde damla motifinin yapıldığı bir kapakla kapatılmıştır. Eserin emzik kısmı, gövdeden yukarıya doğru daralmaktadır. Emzik üzerinde, gövdeye yakın yerde ve üst kısımda aşağıya doğru sarkan kartuşlar yapılmıştır. Bu kartuşların içerisinde geometrik süslemeler yapılmıştır. İbriğin sap kısmı, "S" şeklinde yapılmıştır. Sapın gövdeye yakın yerinde, sap kuş başı şeklinde sonlandırılmıştır. İbrik üzerinde yapılmış olan süslemeler kazıma tekniği ile yapılmıştır.

Katalog No: 10 / **Müze Envanter No:** 16-98
Foto No: 10 / **Çizim No:** 5
Yüksekliği: 38 cm
Malzeme: Bakır / **Müzeye Geliş Tipi:** Mahkeme Kararıyla

Tanım: Kitabesiz olan ibrik, oval şekilde yapılmış bir gövdeye sahiptir. Gövdede bitkisel zemin üzerinde daha gerçekçi bir şekilde kazıma tekniğiyle yapılmış aslan figürü yer almaktadır. Koşar vaziyette yapılmış olan aslanın kuyruğu yukarda başı ön kısımda tasvir edilmiştir. Bu figür önce düz bir bordür ile çevrelenmiştir. Daha sonra biri dar diğeri geniş iki bordüre yer verilmiştir. İçteki dar bordür üçgen şeklinde yapılmış geometrik süslemeler yapılmıştır. Dıştaki geniş bordürde dört yapraklı çiçek motifleri yer almaktadır. Eserin boyun kısmına geçmeden önce, gövdeye yakın olan bölümünde tek sıra geometrik şekilli bir bordür vardır. Boyun, aşağıdan yukarıya doğru daralmaktadır. Üst kısımda dışa doğru şişkin yapılmış bir boğum yapılmıştır. Boğumun üzerinde aşağıdan yukarıya doğru genişleyen ağız kısmı vardır. Ağız; huni şekilli, üzerinde damla motifinin bulunduğu kapakla kapatılmıştır. Emzik kısmı. aşağıdan yukarıya doğru daralmaktadır. Emziğin gövdeye yakın bölümünde ve üst kısımda kartuşlar içerisinde geometrik süslemeler yapılmıştır. İbriğin sap kısmı "S" şeklindedir. Sapın gövdeye yakın yerinde sap, kuş başı şeklinde sonlandırılmıştır. İbrik üzerinde yapılmış süslemeler kazıma tekniği ile yapılmıştır.

Katalog No: 11 / **Müze Envanter No:** 13-98
Foto No: 11
Yüksekliği: 29,5 cm
Malzeme: Bakır / **Müzeye Geliş Tipi:** Mahkeme Kararıyla

Tanım: Eserin kitabesi yoktur. İbriğin dikkat çeken yeri gövdedir. Oval bir forma sahip olan gövdede kazıma tekniği ile yapılmış bitkisel zemin üzerinde başı arkaya doğru dönmüş aslan figürü vardır. Stilize edilmemiş olan bu figür, iki bordürle çerçeve içine alınmıştır. Bu bordürlere geçmeden önce figür düz bir bordür içine alınmıştır. Daha sonra içte dar olan bordür bulunmaktadır. Geometrik süslemelerle doldurulmuştur. Dıştaki bordür geniştir. Bu bordür, dört yapraklı çiçek motifleri ile doldurulmuştur. Eserin boyun kısmına geçmeden önce gövdeye yakın yerde tek sıra halinde boynu çevreleyen geometrik süslemeli bordür vardır. Bu bordürden sonra boyun kısmı yukarıya doğru daralarak devam etmektedir. Üst kısımda dışa doğru şişkin bir boğuma yer verilmiştir. Boğumun üzerinde aşağıdan yukarıya doğru genişleyen bir ağız bulunmaktadır. Emzik kısmı, gövdeden yukarıya doğru daralmaktadır. Sap kısmı, "S" şeklinde yapılmıştır. Sapın gövdeye yakın yerde sap, kuş başı şeklinde sonlandırılmıştır.

Katalog No: 12 / **Müze Envanter No:** 7-89
Foto No: 12 / **Çizim No:** 6
Yüksekliği: 43 cm
Malzeme: Bakır / **Müzeye Geliş Tipi:** Mahkeme Kararıyla

Tanım: Kitabesiz olarak yapılmış ibriğin gövde kısmı dikkat çekmektedir. Gövdede bitkisel zemin üzerinde insan ve hayvan figürü beraber kullanılmıştır. At üzerinde bir avcı ve ön kısımda tavşan figürleri yapılmıştır. Başı önde, ön ayağının biri yukarıya kalkmış, kuyruğunun alt kısmı bir kurdele ile bağlanmış olan atın üzerinde geometrik süslemeli eyer yapılmıştır. Atın üzerindeki avcının elinde mızrak vardır. Bir eliyle atın dizginini tutuyor, diğer elinde mızrak var ve elini yukarı doğru kaldırmıştır. Avcının üzerinde belden bağlanmış pelerin yapılmıştır. Başında ise başlık bulunmaktadır. Bu kompozisyon üç sıra bordürle çevrelenmiştir. İç ve dıştaki bordürler daha dardır. İçlerinde geometrik süslemeler yapılmıştır. Ortadaki bordür daha geniş yapılmıştır. Dört yapraklı çiçek motifleri ile doldurulmuştur. İbriğin yan kısımlarında ise rozet içerisinde yapılmış bitkisel motifler vardır. Bu bitkisel motifler eserin boyun ve emzik kısmına geçmeden önce, gövde üzerinde de tekrar edilmiştir. Dövme tekniğinde yapılmış olan boyun ve emzik kısımlarının gövdeden sonraki ilk bölümlerindeki ilk iki sırasında geometrik şekiller devam etmektedir. Boyun kısmı, gövdeden yukarıya doğru daralmaktadır. Üst kısımda dışa doğru şişkin olarak yapılmış bir boğuma yer verilmiştir. Boğumun üzerinde ise yukarıya doğru genişleyen bir ağız kısmı yapılmıştır. Ağzın üzeri ise huni şeklinde yapılmış ve badem şeklinde sonlandırılan kapak ile kapatılmıştır. Emzik kısmı da gövdeden yukarıya doğru daralmaktadır. Emziğin ağız kısmı yelpaze şeklinde açılarak ağzı çevrelemektedir. İbriğin sap kısmı "S" şeklinde yapılmıştır. Sapın gövdeye yakın yerinde üç delikli bir kuş figürü yapılarak eser sonlandırılmıştır.

DEĞERLENDİRME

Türk Sanatının önemli bir kolu olarak gelişen madeni eserler, Orta Asya'dan günümüze tarihin derinliklerinde zengin çeşitlilik sunar (Tunçel, 2006: 195). Türk El Sanatlarında başlı başına bir sanat uygulama alanı halinde gördüğümüz madeni eserler her dönem ve bölgeyi temsil edecek kadar günümüze gelememiştir (Tunçel 2011: 257). Günümüze ulaşmış olan madeni eserler ise hangi dönemde yapılmışlarsa o dönemin karakteristik form ve süsleme özelliklerini aktarmaktadır (Kuşoğlu, 1992: 14).

Bu makalede, Erzurum Arkeoloji Müzesi'ndeki depoda bulunan 12 ibrik incelenmiştir. İbrikler abdest almak, su taşımak vb. için yapılmış, üzerine kazınmış farklı hayvan figürleri ve süslemeleri bulunduran araç-gereçlerdendir. Üzerindeki figürler ile anlamlandırılan ibrikler aynı zamanda döneme özgü sanat, işçilik ve estetik hakkında bilgiler vermektedir.

Madenlerin özelliklerine göre süsleme teknikleri geliştirilmiştir. Bunlar; çalma, kazıma, dövme, kabartma, delik işi, telkari, kakma, niello, kaplama ve yaldızdır (Birkan 2005: 1-2). Madeni eserlerin derin çizgilerle süsleme, Tunç Çağı'nın başlarından itibaren (M.Ö. dördüncü bin sonu) kullanılan bir yöntemdir (Maryon 1971: 121). Metalürjideki gelişmelerin etkisiyle, Tunç Devriyle birlikte madenden yapılmış ürünlerin, (mutfak eşyası ve avcılık başta olmak üzere), gündelik yaşantıda kullanımlarına ağırlık verilmiştir (Başak 2008: 18).

Makalede yer alan ibrikler çalma ve kazıma, dövme teknikleri ile süslenmişlerdir. Çalma ve kazıma tekniği, iki ayrı üslup uygulanarak yapılır. Çalma tekniğinde, ucu küt çalma kalemleri ve çekiç ile, kazıma tekniği ise ucu keskin kalemler ve çekiç veya keski denilen, tahta saplı keskin ve sivri uçlu kazıma aleti kullanılır. Dövme tekniği ise işlenebilir sıcaklığa gelen metalin doğrudan örs veya çekiçle üzerinde çalışılmasıdır.

Sanatın, toplulukların maddi ve manevi değerlerinin aynası olduğu düşünülürse Türk soyundan olan Kaçar Hanedanlığı'nın sanata kattığı değeri çok net görmek mümkündür. Madeni eserlerdeki süsleme unsurları ile yaşayış biçimlerini, eğlence ve ilgi duydukları alanları yansıtması Hanlık ve süslemeleri hakkında yapılacak yorumları destekler niteliktedir. Coğrafya olarak Ortadoğu'da varlıklarını göstermelerine rağmen Türk geleneklerine bağlılıkları yansımıştır. İbriklerdeki hayvan figürleri geyik, aslan, tavşan, kuş, av ve av sahneleri, av sahnesinde kazınmış olan atın kuyruğunun bağlı olması bunlara örnek gösterilebilir. Türk toplumunun avcılıktan ve hayvan yetiştiren göçebe yaşamdan dolayı önem verdiği hayvanlardır.

Hayvan ve hayvan konularının resmedilmesi M.Ö. üçüncü bin ile ikinci bin arasında Mezopotamya'da mühür silindirler üzerinde başlamıştır (Diyarbekirli 1972: 124). Türk sanatında zengin figürlü temalardan oluşan hayvan ve hayvan konulu sahneler sanatçılar tarafından konu olmaya devam etmiştir. Yüzyıllar içinde yapılan figürler anlam taşımaya devam etmiştir. Bunlardan bazıları, pars, kaplan, aslan gibi yırtıcı hayvanlar gündüzü; çift tırnaklı hayvanlar olan geyik, dağkeçisi, boğa gibi hayvanlar ise geceyi temsil etmiştir (Diyarbekirli 1972: 165).

İbriklerde aslan figürü kazınmıştır. Aslan; savaş, zafer, iyinin kötüyü yenmesi, kuvvet ve kudret sembolü, postu ve yelesi de yiğitlik sembolü olarak kullanılmıştır. Türklerde uzun saçın yaygın olmasıyla aslan yelesi arasında sembol bakımından ilgi kurulmuştur (Öney 1971: 1-5.; Özkartal 2012: 66). Aslan, Budist Türkler arasında ve sanatında bazen bir Tanrı, bazen de hükümdarın kendisini ya da oturduğu tahtı simgeler (Çoruhlu 2002: 137).

At, Türk kültüründe kutsal kabul edilmiş olan hayvanların başına konulmuştur (Çınar 1996: 203). Şamanist törenlerde at, Şaman'ın gökyüzüne çıkacağı bineği ve kurban hayvanı olarak önem kazanmıştır. Şaman at yardımıyla yeraltına ya da öteki dünyaya geçebildiğinden, ölümün de sembolü olduğu için çoğu kez kanatlı olarak düşünülmüştür. Atlı Türklerin, ailelerinden sonra, ikinci değerli varlıkları, atlarıdır (Çoruhlu 2002: 140).

İslamiyet öncesi Türk toplumları konar-göçer kültürün mecburiyeti olarak avcılık ve hayvancılıkla uğraşarak ekonomik ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmışlardır (Öney 1967: 128). Oğuz Kağan'ın, sürülerini basıp atlarını yiyerek halkına zarar veren gergedanla yaptığı mücadelede, önce bir geyiği avlayıp onu gergedana karşı yem olarak kullanması çok dikkat çekicidir. Çünkü Oğuz Kağan'ın aklına avlamak için ilk olarak gelen hayvan geyiktir (Ögel 2003: 116). Geyik, Türklerde her zaman av hayvanı olarak görülmüştür. Örneğin Dede Korkut hikayelerinde av hayvanı olarak şöyle dile getirilmiştir. "…yorıyalum a bigler, av avlayalum kuş kuşlayalum, sığın geyik yıkalum..." Dede Korkut Hikâyeleri'nde geçen geyik avları, spor amaçlı yapılan avlardır. Yani ekonomik kaygı güdülmeden yapılmıştır (Ergin 2004: 95). Türklerin en eski spor dallarından biri olan avcılık, özellikle hanedan soyunun ilgilendiği bir spor dalıdır.

İbrikler üzerinde yapılmış olan kuş figürleri oldukça ilginçtir. Kuş, Türk sanatında çeşitli sembolik anlamların ifadesi için kullanılmıştır. Türklerin eski dini olan ve Anadolu'da etkilerini devam ettiren Şaman inançlarına göre, mezar taşlarında rastlanan hayat ağacının tepesinde duran kuş, Şaman'a öbür dünyaya geçişte yardımcı olduğu ve yol gösterici ruhları sembolize ettiği bilinmektedir (Öney 1969: 290; Esin 1976: 421-422). El sanatlarında farklı malzemeler üzerinde farklı tekniklerle uygulanan bu figürlerin dini ve sembolik bir anlamı olduğu düşünülmektedir. Kuşlar, insan ruhunun görüntüsü veya gökte uçan meleklere benzetildiği için sevilir ve saygı görürler (Bayhan 2007: 3). Kur'an-ı Kerim'de Nur Suresi'nin 41.ayetinde ".....kanatlarını çırparak uçan dizi dizi kuşlar, hep Allah'ı tesbih ederler...." şeklinde zikredilmesi kuşları önemli kılmıştır (Karpuz 2005: 243). İbrikler üzerindeki kuş figürleri su ile ilgili bir bereket sembolü olarak, ibriğin fonksiyonuna uygun anlam taşıdığı söylenebilir. Madeni bir eşya üzerinde yer alan bu figür, İslam sanatında bütün gövdesi kuş şeklinde olan başka erken dönemden (Bozkurt-Ertuğrul 2000: 373) itibaren emzik, kapak veya parmak dayama kısımlarından biri olarak da karşımıza çıkmaktadır (Erginsoy 1978: 115).

Türk halkı yaşamı boyu tabiatla iç içe olmuş, tabiatı canlı olarak algılamış, sembollerinde de doğayı kutsamıştır. Atlı göçer kavimlerin dünyasında önemli yer işgal eden doğa, kültürün bir parçası olmuş sembolik bir dille tasvir edilmiştir (Köksel 2009: 473).

Bir av hayvanı olan tavşan, Ermenilerde ve Süryanilerde eti yenmez. Yahudi inancında da yasaklanmıştır. Tevrat'ta tavşan mekruh sayılmıştır. Tevrat'taki bu inancın Şii geleneğinin ve Hititlerin de yer aldığı yerel kalıntıdan etkilenmiş olabileceği belirtilir. İran Şiiliğinde tavşan kirli kabul edilmektedir. Eti yenmez. Tavşan Hititlerde "tabu"dur, yasaktır (Ergun 2011: 285). İran'ın eski inancı Zerdüşt dini metinlerinde ise tavşan "suyun bulunduğu yeri bildiği ve koşarak diğer hayvanlara bildirdiği için" kutsal kabul edilmiştir (Naskali 2008: 14).

Maden sanatı içerisinde kullanılan malzeme, uygulanan teknikler açısından dönem içerisinde gelişim gösteren ibrikler, üzerindeki figür ve süslemeler ile dikkat çekicidir.

İbrikler form olarak; tabanlarında yere doğru genişleyen düz kaide, gövde kısımları oval, gövdeden yukarı doğru uzanan ince uzun boyun ve boyundan gövdeye doğru "S" kıvrımı şeklinde uzanan sap, gövdeden geniş başlayarak yukarıya doğru daralan huni biçiminde emzik kısımları olarak biçimlenmişlerdir. İbrikler üzerinde bezeme programı oluşturan en önemli unsur kazıma tekniği ile yapılmış insan ve hayvan figürleridir. Gövde kısımlarında iç içe bordürler içerisine yapılmış olan figürler kazıma tekniğiyle yapılmışlardır. Süslemelerdeki hayvan figürleri av hayvanlarıdır. Bunlardan farklı olarak on birinci ibrikte atı üzerinde avcı tasvir edilmiştir. Elinde mızrağı ile avlanan avcının ön kısmında yine av hayvanlarına yer verilmiştir.

İbriklerin üzerindeki hayvan figürleri av hayvanları olmalarının yanı sıra sembolik anlamlarıyla da dikkat çekmektedir. Üçüncü ibrikte bordürler içindeki geyik, dördüncü ibrik eyerli at, beş numaralı ibrikte aslan, altıncı ibrik tavşan, yedinci de geyik, sekizinci de aslan, onuncu ibrikte başı arkaya doğru dönmüş aslan figürleri işlenmiştir. İbriklerde öne çıkan diğer bir figür ise genellikle emzik kısımlarının ağızlarına ya da sap kısımlarının gövdeye yakın, aşağı bölümlerinde yapılmış olan kuş figürleridir. Diğer ibriklerde hayvan ve bitki motifleri ile tamamlanan kuş figürleri dokuzuncu ve on ikinci ibriklerde yalnız olarak kullanılmış olmaları bu figürlerin daha çok öne çıkarılmak istenildiğini göstermektedir. 18. yüzyılın sonu 19. yüzyılın başından itibaren batı etkisinin ülkeye girmesi ile süsleme unsurlarının etkilendiğini ve değişime uğradığını söyleyebiliriz.

Dönemin ortalarına doğru gelindikçe dışa açılmalar artmış, batı etkisi iyice hissedilmiştir. Bunların en güzel örneğini yedi, on, on bir numaralı ibriklerdeki figürlerinin olgun bir şekilde yapılması göstermektedir. Altıncı ve on ikinci ibriklerdeki insan ve hayvan figürleri ise etkileşimin tamamen olduğunu, hanlığın figürleri süslemede çok olgun bir şekilde kullandığının bir belirtisi olarak örnek gösterilebilir.

İbrikler üzerinde yazı kuşaklarına yer verilmemiştir. Sadece birinci ibriğin sap kısmının emzik bölümüne yakın yerde "Muhammed Han" ibaresi yer almaktadır. Ağa Muhammet Han dönemi (1795-1797) sona erdikten sonra Feth Ali Şah dönemi (1797-1834) başlamıştır. Bu dönemle birlikte hanlık yükselme dönemine girmiş ve hanlığın başına geçen yöneticiler "Şah" unvanını kullanmaya başlamıştır. Süslemesiz olan bu ibrikteki ibareyi Kaçar Hanlığı'nın ilk dönemi olan ve "Han" unvanının kullanıldığı Ağa Muhammed Han dönemine tarihlendirebiliriz. Yine iki, üç, dört numaralı ibrikler

süslemesiz olmaları bunların sadece ihtiyaca yönelik yapıldıkları ve hanlığın ilk dönemlerine tarihlendirilmesin de yardımcı olmaktadır.

Makalede katalog yapılarak anlatılmaya çalışılan on iki ibrik malzeme olarak bakırdan yapılmıştır.

İbriklerdeki hayvan figürleri ile İslam sanatında süsleme amaçlı kullanılan figürler arasında bağlantı kurmak mümkündür. Bu figürlerin sembolik anlamlarının yanı sıra Türklerdeki av ve avcılığın yaygın olduğunun Kaçar Hanlığına nasıl yansıdığını göstermektedir. Av hayvanları ve avcılık yapan birinin at üzerinde yapıldığı süslemeler hanedanlığın her döneminde, farklı malzemelerde ve farklı mimari eserler üzerinde kullanılmıştır. Kaçar döneminde diğer sanat dallarında olduğu gibi maden sanatında da kullanılan malzeme ve tekniklerin zenginliği ve çeşitliliği ile en parlak zaman dilimi olarak kabul edebiliriz.

İbrikler üzerinde stilize edilerek kullanılan bitkisel figürlerde görülmektedir. Bu figürler kazıma tekniği ile çizilmiş basit dal, çiçek ve yaprak şeklinde ele alınmıştır.

SONUÇ

Maden sanatı içerisinde üzerlerine insan ve hayvan figürlerinin çizildiği, hayvan figürlerinin av hayvanları olmasının yanı sıra ikonografik anlamlar taşıması dikkat çekmektedir. Ortaçağ İslam dünyasını oluşturan ülkeler, Eskiçağdan beri sanayinin çeşitli alanlarında hammadde olarak kullanılan madenler bakımından oldukça zengin bölgelerdir. İran'da bakır açısından zengin ülkeler arasındadır. Kaçar Hanlığı döneminde bu zenginliği ibriklerde görmek mümkündür. Mahkeme kararıyla şahıslardan alınıp müzeye getirilen ibrikler hanlığın ilk dönemindeki maden sanatının başlangıç noktası olarak kabul edilebilir.

Erzurum Arkeoloji Müzesi'ndeki depoda bulunan 12 ibrik, kitabesiz olduklarından dolayı dönem özellikleri göz önüne tutularak tarihlendirilmeye çalışılmıştır. İncelenen bu ibrikler üzerinde yer alan figürler, süslemeler sembolik olarak çözümlemesi yapılarak bilim dünyasına tanıtılmaya çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

Arseven, C. Esat. 1965. "İbrik", *Sanat Ansiklopedisi*, II: 765-778.

Bakır, Abdulhalik. 2002. "Ortaçağ İslam Dünyasında Madencilik ve Maden Sanayi", *Tarih İnceleme Dergisi*, 21: 205-208.

Bala, Mirza, 1993, "Kaçar", *İslam Ansiklopedisi*, VI: 31-40.

Başak, Oktay. 2008. "Taşçağı'ndan Tunççağı'na Anadolu'da Maden Sanatın Gelişimi ve Kullanımı", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 21: 15-33.

Bayhan, Ahmet Ali. 2007. "Gümüşhane\Kelkit'ten İki Madeni İbrik", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi*, S.11, Erzurum, S.1-10.

Birkan, Seçil. 2005. *İslamiyet Öncesi Orta Asya Türk Maden Sanatının Gelişimi (M. Ö. IV-M. S. X. Yüzyıllar),* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Bodur, Fulya. 1987. *Türk Maden Sanatı*, İstanbul.

Bozkurt, N. ve S. Ertuğrul. 2000. "İbrik", *İslam Ansiklopedisi*, XXI: 372-378.

Cebecioğlu, Ethem. 1997. *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ankara.

Çınar, Ali Abbas. 1996. *Türk Dünyası Halk Kültürü Üzerine Araştırma ve İncelemeler*, Muğla.

Çoruhlu, Yaşar. 2002. *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul.

Diyarbekirli, Nejat. 1972. *Hun Sanatı*, İstanbul.

Ergin, Muharrem. 2004. *Dede Korkut Kitabı I*, Ankara.

Erginsoy, Ülker. 1978. *İslam Maden Sanatının Gelişmesi*, İstanbul.

_____.1997. "Maden Sanatı", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2: 1138-1147.

Ergun, Pervin. 2011. "Alevilik- Bektaşilikteki Tavşan İnancının Mitolojik Kökleri Üzerine", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 60: 281-312.

Esin, Emel. 1976." <Kuşcı> Türk Sanatında Atlı Doğancı İkonografisi Hakkında", *Sanat Tarihi Yıllığı 1974-1975*, VI: 411-452.

Garthwaıte, Gene R. 2011. *İran Tarihi*, Çev. Fethi Aytuna, İstanbul.

http://www.iranicaonline.org/articles/art-in-iran-v-qajar-1-general

Ivanov, A. 2003 "*Applied Arts: Metalwork, Ceramics and Sculpture",* History of Civilizations of Central Asia, 5, Paris:UNESCO.

Kacar, Ahmed Mirza. 1356. *Tarih-İ İzzedi*, Tahran.

Karpuz, Emine. 2005. "Konya'da Bulunan Hayvan Figürlü İşleme Örnekleri", *8. El Sanatları Sempozyumu*, İzmir, 234-249.

Köksel, Behiye. 2009. "Halk Türkülerinde Avla İlgili Semboller", *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 1 (1): 464-478.

Kuşoğlu, M. Zeki. 1992. "İbrikler", *İlgi*, 70: S.12-15.

Maryon, H. 1971. *Metalwork and Enameling*, New York.

Naskali, Emine. 2008. *Av ve Avcılık*, İstanbul.

Ögel, Bahaeddin. 2003, *Türk Mitolojisi I*, Ankara.

Öney, Gönül. 1969. "Anadolu'da Selçuk Geleneğinde Kuşlu, Çift Başlı Kartallı, Şahinli, Arslanlı Mezar Taşları", *Vakıflar Dergisi*, VIII: 283-291.

_____. 1967. "İran Selçukluları İle Mukayeseli Olarak Anadolu Selçuklularında Atlı Av Sahneleri", *Anatolia*, XI: 121-138.

_____. 1971. "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Aslan Figürü", *Anatolia*, XIII: 1-64.

Özkartal, Mehmet. 2012. "Türk Destanlarında Hayvan Sembolizmine Genel Bir Bakış (Dede Korkut Kitabı'ndan Örnekler), *Milli Folklor*, 94: 58-71.

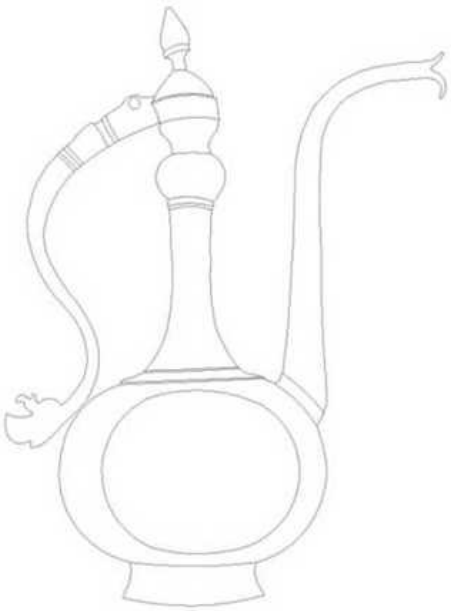
Soyukaya, Nevin. 1999. "Arkeolojik Araştırmalar Işığında Diyarbakır ve Çevresi", *Diyarbakır: Müze Şehir*, İstanbul.

Tali, Şerife. 2013. "Kayseri Etnografya Müzesi'nde Bulunan Şifa Tasları ve Sanatı Üzerine", *Turkish Studies*, 8 (8): 2119-2138.

Tunçel, Gül. 2011. "Türk Maden Sanatı Kronolojisinde İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki İki Adet Pirinç Buhurdan", *Milli Folklor*, 89: 257-264.

_____.2006. "Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki İbrikler", *Erdem Dergisi*, 16 (45-47): 195-212.

Yavuz, Güngör. 1968. "Türk Maden Sanatı ve Bir Selçuklu Şamdanı", *Arkitekt*, 2: 71-78.



Çizim 1: 17-98 Envanter Numaralı İbrik



Çizim 2: 1-98 Envanter Numaralı İbrik



Çizim 3: 24-98 Envanter Numaralı İbrikten detay



Çizim 4: 27-98 Envanter Numaralı İbrik



Çizim 5: 16-98 Envanter Numaralı İbrikten detay



Çizim 6: 7-89 Envanter Numaralı İbrikten detay



Foto. 1: 29-98 envanter numaralı ibrik



Foto. 2: 17-98 envanter numaralı ibrik



Foto. 3: 11-98 envanter numaralı ibrik



Foto. 4: 1-98 envanter numaralı ibrik



Foto. 5: 31-98 envanter numaralı ibrik



Foto 6: 9-89 envanter numaralı ibrik



Foto. 7: 8-89 envanter numaralı ibrik



Foto. 8: 24-98 envanter numaralı ibrik



Foto 9: 27-98 envanter numaralı ibrik



Foto 10: 16-98 envanter numaralı ibrik



Foto. 11: 13-98 envanter numaralı ibrik



Foto. 12: 7-89 envanter numaralı ibrik

KÜLTÜR VE TOPLUM ÜZERİNDEN SANAT VE BİLİM ARASINDAKİ İLİŞKİ

MUTLU ERBAY
Doç. Dr., Boğaziçi Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Bölümü
erbaym@boun.edu.tr

ÖZET

Makalenin araştırmayı amaçladığı konu toplumun kültürü üzerinden sanat ve bilimi açıklamaktır. George Freidman'a göre doğal ortam, insanın doğa ile iç içe yaşadığı, onun çeşitli hareketlerinden etkilendiği ortamdır. Bu ortam insan tarafından henüz tamamen dönüşüme uğratılıp denetim altına alınamamıştır. Onun görüşüne göre günümüz endüstri toplumlarının içinde yaşadığı ortam doğal ortamdan çok farklı bilimsel insan tarafından üretilen aletlerle çevrelenmiş yapay bir ortamdır. Teknoloji açısından ileri toplumlarda yeni düşünceler, yeni buluşlar, reform hareketleri ve moda hareketler hep şehir merkezlerinde gelişmekte ve buradan yayılmaktadır. İtalya'da Floransa ve Fransa'da Paris böyle yerlerdir.

Medici ailesi Floransa şehrinin zengin, asil ve sermayedarlarıdır. Savaşı finanse ederler, bankerlik yaparlar sanatı ve sanatçıyı destekler. En önemlisi de zamanın bilim adamlarının bulunduğu loncaları himaye ederlerdi. Dolayısı ile bütün yenilikler öncelikle bu aileye getirilirdi. Savaş için tasarlanmış zamanın kılıçlı destroyeri diyebileceğimiz araç Leonardo da Vinci tarafından Medici ailesine sunulmuştur. Keppler'in dünyanın yörüngesi hakkındaki bilgisi bize İtalyan mimar Bramante'nin oval kubbelerinin oluşmasına ilham kaynağı olmuştur. İlk tren istasyonlarının büyük şehirde oluşturulmuştur. Biz Avrupalı ressam Claude Monet'in fırçasından1877 yılında tuval üzerine yağlıboya yapılan St. Lazare Tren Garını resmetmiştir. Sanayi Devrimini gerçekleştiren İngiltere'de bir ressam William Turner 1840 yılında ortaya koyduğu tablonun adı Rıhtıma Çekilmek için götürülen Savaşçı Temier Zırhlısıdır. 1844 yılında tuval üzerine yaptığı tablosunun konusu Yağmur, Buhar ve Hızdır. Turner'in bahsi geçen bu iki tablosunun ortak özelliği her ikisinin de teknolojinin yeni icadının figürlerini izleyene göstermesidir. Bu nesneler buharlı lokomotif ve bularlı gemidir. Bu figürler ilk kez bir tabloda kullanılmaktadır.

Teknolojinin sanat ve sanat eğitimine etki edişini en güzel anlatan kurum Alman Bauhaus ekolüdür. Bilindiği gibi bu kurumda teknolojinin imkanları kullanılarak ideal sanat ürünleri ve modern anlamda çağdaş endüstriyel ürünlerin üretim pazarlanması sanat/fabrika üretimi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu kurum sanayi için sanatsal ürünler yetiştirmeyi amaçlamıştır. Porselen fabrikaları olmaksızın bu kurumun başarılı olması imkansızdır.

Günümüz dünyasında iletişim araçlarının etkin biçimde kullanımı, sanatı yaşamın içine sokma çabası, insanı yaşamın içinde sanatı bulmaya itmektedir. Bugün teknolojinin imkanları doğrultusunda her insanın sanatla ilgilenebilme ve sanatın farkına varma olanaklar yaratma istekleri, geleneksel anlamda sanat yapıtı ve izleyici kavramını aşan yeni bir bilinci yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Sanat tarihi, teknoloji, endüstri, sanat ve bilim, kültür ve toplum.*

THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND SCIENCE THROUGH CULTURE AND SOCIETY

ABSTRACT

The purpose of this article is to explain art and science through society and culture. According to George Freidman, natural environment is an environment in which humans live within nature and get affected by its motions. This environment has not been transformed and controlled by humans yet. According to his view, the environment in which today's industrial societies live is an artificial environment that is encompassed by deviced produced by scientific people.

In technologically developed societies new thoughts, reform movements and fashion develop and expand in city centres. Florence in Italy and Paris in France are such cities.

Medici family is a rich and noble investors of Florence. They finance wars, do banking, support art and artists. Most importantly they patron the lodges of science people. Therefore they are informed about the innovations first. A destroyer with swords made by Leonardo da Vinci for war presented to ther Medicis. Keppler's knowledge about world's orbit inspired Bramante's oval domes. First train stations were built in big cities. European painter Claude Monet made an oil painting of St. Lazare Train Station in 1877. In England, where Industrial Revolution was made, William Turner painted Temier Battleship in 1840 while it was being taken into the harbour. The name of the painting he made in 1844 is Rain, Steam and Speed. The common things between Turner's paintings are that they Show new inventions of technology. These objects are steam locomotive and steam ship. These figures were used in a painting for the first time.

The best school that shows the impacts of technology on art and art education is Bauhaus. As we know, this institute tried to produce and market art and fabricated products through using the opportunities of technology. This institute aimed to produce atristic products for the industry. It was impossible for them to succeed without porcelain factories.

Today the use of communication devices, the effort to involve art into life impel people to search art in life. The desire of each person is to realize and deal with art and create opportunities through means of technology and this reflects a new consciousness that goes beyond the traditional concepts of art work and the audiance.

Key Words: *Art history, technology, industry, art and science, culture and society.*

Sanat biz sanat tarihçileri için serbest zaman uğraşısı değildir. Bilinçli veya bilinçsiz insan beyninin sürekli çalışmasının, bir konu üzerinde yoğunlaşmasının seçkin bir ürünüdür. Sanat ürünü ya da eseri ortaya çıkmadan önce bir düşüncedir. Bu düşünce zaman içinde gelişir ve esere adeta akar. Sanat tarihçisi bu eseri bulunduğu noktadan ve sahip olduğu bilgi dahilinde yorumlar. Bu kimi zaman 15. yy. İznik Çinisi kimi zaman tuval üzerinde bir resimdir. Bu özelliği ile sanat insanların en üst düzeyde kendilerini gerçekleştirme, ifade etme ve doyum noktasıdır. Sanat ölüm gerçeğine karşı koyma, unutulmama, dünyada kalıcı bir eser üretme çabalarının en önemli öğesi olarak düşünülmelidir (Erbay 1996).

Makalenin araştırmayı amaçladığı konu toplumun kültürü üzerinden sanat ve bilimi açıklamaktır. *George Freidman'a* göre doğal ortam, insanın doğa ile iç içe yaşadığı, onun çeşitli hareketlerinden etkilendiği ortamdır. Bu ortam insan tarafından henüz tamamen dönüşüme uğratılıp denetim altına alınamamıştır. Onun görüşüne göre günümüz endüstri toplumlarının içinde yaşadığı ortam doğal ortamdan çok farklı bilimsel insan tarafından üretilen aletlerle çevrelenmiş yapay bir ortamdır (Erbay 1999).

Teknoloji açısından ileri toplumlarda yeni düşünceler, yeni buluşlar, reform hareketleri ve moda hareketler hep şehir merkezlerinde gelişmekte ve buradan yayılmaktadır. İtalya'da Floransa ve Fransa'da Paris böyle yerlerdir (Erbay 2001).

Medici ailesi Floransa şehrinin zengin, asil ve sermayedarlarıdır. Savaşı finanse ederler, bankerlik yaparlar sanatı ve sanatçıyı destekler. En önemlisi de zamanın bilim adamlarının bulunduğu loncaları himaye ederlerdi. Dolayısı ile bütün yenilikler öncelikle bu aileye getirilirdi. Savaş için tasarlanmış zamanın kılıçlı destroyeri diyebileceğimiz araç Leonardo da Vinci tarafından Medici ailesine sunulmuştur. Keppler'in dünyanın yörüngesi hakkındaki bilgisi bize İtalyan mimar Bramante'nin oval kubbelerinin oluşmasına ilham kaynağı olmuştur. İlk tren istasyonlarının büyük şehirde oluşturulmuştur. Biz Avrupalı ressam Claude Monet'in fırçasından1877 yılında tuval üzerine yağlıboya yapılan St. Lazare Tren Garını resmetmiştir. Sanayi Devrimini gerçekleştiren İngiltere'de bir ressam William Turner 1840 yılında ortaya koyduğu tablonun adı Rıhtıma Çekilmek için götürülen Savaşçı Temier Zırhlısıdır. 1844 yılında tuval üzerine yaptığı tablosunun konusu Yağmur, Buhar ve Hızdır. Turner'in bahsi geçen bu iki tablosunun ortak özelliği her ikisinin de teknolojinin yeni icadının figürlerini izleyene göstermesidir. Bu nesneler buharlı lokomotif ve buharlı gemidir. Bu figürler ilk kez bir tabloda kullanılmaktadır.

Teknolojinin sanat ve sanat eğitimine etki edişini en güzel anlatan kurum Alman Bauhaus ekolüdür. Bilindiği gibi bu kurumda teknolojinin imkanları kullanılarak ideal sanat ürünleri ve modern anlamda çağdaş endüstriyel ürünlerin üretim pazarlanması sanat/fabrika üretimi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu kurum sanayi için sanatsal ürünler yetiştirmeyi amaçlamıştır. Porselen fabrikaları olmaksızın bu kurumun başarılı olması imkansızdır.

Günümüz dünyasında iletişim araçlarının etkin biçimde kullanımı, sanatı yaşamın içine sokma çabası, insanı yaşamın içinde sanatı bulmaya itmektedir. Bugün teknolojinin imkanları doğrultusunda her insanın sanatla ilgilenebilme ve sanatın farkına varma

olanaklar yaratma istekleri, geleneksel anlamda sanat yapıtı ve izleyici kavramını aşan yeni bir bilinci yansıtmaktadır.

Deneyler Akademisi *Accademia del Cimento* iki Medici ailesi üyesi tarafından maddi olarak desteklendiğini II.Charles'in Londra Kraliyet Akademisi'ne imtiyaz vermesinin ve Greenwich Gözlemevi'ni maddi olarak desteklenmesinin tarihsel bir dikkat gerektirdiğini Bilimler Akademisi'nin Fransa kralı XIV. Louis'in himayesinde ve Colbert'in tavsiyesiyle kurulduğunu I.Frederick'in Leibniz tarafından kabul etmeye zorlanarak Berlin Akademisi'nin Büyük Petro tarafından kurulduğunu anımsayınız (Alexander 2013).

Bilimsel gelişmeyle birlikte bir çok işi bir arada yapan insan, çok şeyden anlayan insan tipinin yerine, sınırlı alanlarda uzmanlaşmış insan tipine bırakmıştır (Erbay 1999)

Bir aleti (spatül, fırça, palet vs) kullanan insan/sanatçı işin her safhasında iradesinin doğrultusunda, bilgisi ve kişiliğinin etkisini gösteren bir nesne/sanat eseri meydana getirebilir.

Bilim ve teknolojide devrim temelde tarımsal birliğin bozulması, kasabalarda imalatın artması olarak açıklanabilir. İngiltere'nin büyük okyanus ötesi gemileri üretip deniz aşırı pazarlar araması ticaretin ve sanatın artmasını sağlamıştır. Bu yolla Dürer'in gravürleri, Van Eyck'ın tabloları deniz aşırı ülkelere taşınmış ve sanat meta ürün olarak ortaya çıkmıştır. Teşebbüs grupları da harekete geçmiş 17.yy. ilk yarısı endüstriyel gelişmeyle direkt ilgili tamamen kara dayanan, yeni sınıflar ortaya çıkmıştır. Alman sanayiciler metalik atıklarını Cumberland ve Wales gibi şehirlere getirmişler ve bu şehirler hızla ilerlemiştir. 1642 yılında sivil savaş başladığında İngiltere endüstrisinin durumu dönemin endüstri ülkelerinden farklı değildir. 17.yy. ikinci yarısında üretim hızı artmış 18.yy.en önemli endüstriyel olayı ham maddenin şekillenmesi olmuştur. İlk makinaların ham maddesi tahtadandı yel değirmenleri, çıkrık sistemi, makaralar, araba tekerleği, dişliler, tahta vagonlar, ip eğirme tekerleği makineydi (Read 1973)

Mühendis *Thomas Savery* (1650-1715) buhar makinasını 1698 yılında icat etti. Buhar makinalarının kullanılmasıyla birlikte, tahtadan yapılma bu aletler yerlerini daha sağlam olan demirden yapılanlara bırakmıştır. Bu makinalar zaman içinde gelişti elle idare olunan mekanik güç yerine otomatik kontrollü hale geldi. Makinalar sadece bu alanda değil tekstil alanında da 1732 yılından sonra İngiltere'nin Macclessfield ve Derby kentlerinde keten bezi üretiminde kullanıldı.1733 yılında *John Kay*, dokuma tezgahlarında buharın kullanılmasını buldu. Bu ilk yün iplik makinasının patentiydi. Bu makine daha sonra Arkwright tarafından geliştirildi.1779 yılında Samuel Crompton Jenny ürettiği tezgah madeni iplik tezgahının atası oldu.(Genç 1998)

Fransa'nın Lion şehri önemli bir dokuma merkeziydi. Bunda Fransa kralı IV.Louise'in danışmanı olan Cardinal Colbert'in dokuma sektörüne verdiği önemden kaynaklanmaktaydı. Bu şehir zaman içinde buhar makinasının dokuma sektöründe kullanılması ile dokuma endüstrisinin merkezi haline geldi. Hızla üretilen dokumalar için ressamlar yeni desenleri hızla üretmek zorunda kalmışlardı. Sanat adeta hız kazanmıştı.

1830 yılından itibaren makine bütün gücü ile toplumsal yaşama hakim oldu. Sanatsal üretim güçlerinin gelişmesi maddi ve teknik olanaklara bağlıdır. Seri ve çok üretime yol açan makine üretimi, el emeğinin yerini alarak onu yok etmeye uğraştığı sıralarda, sanatsal kültürü de temelinden o güne kadar rastlanmadık şekilde sarsıntıya uğratmıştır. Hiçbir sanat makinaya ve kitle halinde üretime karşı duramazdı. Böylede oldu. Bundan da en çok zamanın küçük sanatçısı zarar görmüştür. Bilimsel açıdan, insan eliyle şekillendirilmesi mümkün olamayan biçimler, makine yardımıyla kolaylıkla biçimlendirilebilmiştir. Sanat her türlü toplumun içinde bulunduğu koşullardan ve düşünce yapısından soyutlanamayacağı için o yüzyıl sanatlarının makineleşmesini de yadırgamamak lazımdır.

19.yy. başında üç önemli olay sanayi devrimini başlatmıştır. Yukarıda bahsettiğimiz sanat alanında tekniklerin iyileştirilmesi, toplum içinde makinaların kullanımının yaygınlaşması, iplik/lokomotif buhar makineleri kullanımının artması ve sağladığı imkanlar bu etkide rol oynamıştır. Buhar gücünün insan gücüne dayanmayan kullanımı, teknolojik gelişmelerin sanatı ne yönde etkilediği, bilimin sanata uyarlanması yönündeki ilk köklü girişimleri 1920 yılında başladığını söylemek mümkündür. (Erbay 1998)

1920 yılında *Naum Gabo,* bir elektrik motoruyla çalışan kinetik konstrüksiyonu gerçekleştirmiştir. Bu konstrüksiyon bir anlamda heykeldir. *Nazan İbşiroğlu'nun* hazırladığı *Sanatta Devrim* adlı kitap sanatın bu değişen dönemini anlatmaktadır.(Genç 1998))

Devingen niteliğe sahip heykel sanatı ürünü olan kinetik sanat yapısı ile doğal etkilerle, motor yardımıyla ortaya çıkartılmıştır. Motor akümülatör toplumda bazı kesimler tarafından kullanılan bir icattır. Fakat Gabo ilk kez bu icadı sanat üzerinde denemiştir. 1920 yılında konstrüktivistler tarafından ortaya yeni görüşler atılmıştır. Bu yeni manifestoların Pevsner ve Gabo Kardeşler temsilcileriydi. (Tuğal 2012) 1920 yılında N.Gabo tarafından yapılan Kinetik Heykel yükselen ve duran dalgalar adını taşıyordu. Kinetik sanat Modern sanatın ortaya attığı en önemli kavramlardan biri oldu. Kinetik sanat yapıtlarında sanatın dördüncü boyutu devingenlik yani hareketti. Hareket ilk kez sanat yapıtında yerini alıyordu. Hareket çağın en önemli resim akımı fütürizmin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.(Akdeniz 1988)

Ancak kinetizmin sanatta daha yaygın biçimde kullanılması, 1950'li yıllara rastlamaktadır. Danimarka asıl *Thomas Wilfred'in* 1919 'da ünlü *Clavilux* adlı kinetik heykelinin New York Modern Sanatlar müzesinde özel bir salona yerleştirilmesiyle, kinetik sanat müze objesi olmuştur. Amerikalı bilim adamı *Frank Lalina,* 1954 yılında hareketli etkiler yaratan tuvallerini sergilemekle, teknoloji dünyasına ilk adımlarını attı. Ardından *lumidyne* olarak adlandırılan bir sistem geliştirerek, pleksiglas bir ekran üzerinde renk ve biçimlerin akışını sağlayan teknoloji aygıtı ortaya çıktı. Türkiye'de bu alanda eser veren sanatçımız Bünyamin Özgültekin'dir.(Erdoğan 1988)

Artık teknoloji ürünü olan sanatsal işler tıpkı geleneksel bir tuval gibi duvarda sergilemekteydi. Malina aynı zamanda *reflectodyne* adını verdiği sistemle, biçimlere daha özgür bir akış sağlamaya çalıştı. *Nicolas Schöffr* ise, 1961 yılında en büyük kinetik buluşunu gerçekleştirdi. Liege'de Kongre Sarayı'nın yanı başında 52 metre yüksekliğinde *Luminodynamique* bir kule inşa etti. Bu kule o tarihten sonra kinetik sanatın bir anıtı olarak

kabul edildi. Nicolas Schöffer 1936 yılında Paris'e yerleşmiş olan Macar asıllı bir sanatçıydı. Ama Paris'e gelmeden önce 1920-1930 arasında *Tatlin, Man Ray, Gabo* gibi sanatçıların uygulamalarına paralel, yapıtlarıyla önemli bir rol oynadığı *electronique cybernetique* kurgulamalar teknolojiye sanatı açma yolunda ilk çabaları göstermiştir. 1950 yılında Brezilyalı Abraham Paratnik'in *cinechromatique* aygıtlarıda bu düzeyde çalışmalardır. Bu paraleldeki bir başka çalışmada ışıkların hareketi ilkesine bağlı olarak İngiliz *John Healey* tarafından geliştirilmiştir. Hareket sanatı ile bilim arasındaki ilişkiyi araştıran deneyimler, bir yandan bu sanatçılarla bir yandan başka bir grupla *chromocinetisme* adı altında çağdaş bir akıma dönüştürülmüştür. (Akdeniz 1998)

Yaşam ve bilim arasındaki alışverişin sürekli yoğunlaşması ve bunun gereği olarak iletişim araçlarının etkin biçimde kullanımı, sanatı yaşamın içine sokma, yaşamın içinde sanatı bulmaya çalışma çabası toplumda her insanın sanatla ilgilenebilme ve sanatın farkına varma olanaklarını yaratma istekleri, geleneksel anlamda sanat yapıtı ve izleyici kavramını aşan yeni bir bilinci yansıtmaktadır.(Erbay 2001)

Teknolojinin sanat ve sanat eğitimine etki edişini en güzel anlatan kurum Alman Bauhaus ekolüdür. Bilindiği gibi bu kurumda teknolojinin imkanları kullanılarak ideal sanat ürünleri ve modern anlamda çağdaş ürünlerin üretim pazarlanması sanat/fabrika üretimi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.(Erbay 1999)

20.yy. başlarına kadar kültürel tasarım ülkesi olan Türkiye bu yüzyılın son çeyreğinde gerçek anlamda sanayileşme sürecine girmiştir. Fakat bu süreç Batıda olduğu gibi uzun bir süre içinde aşama aşama toplum katmanları tarafından hazmedile hazmedile değil de bildirim (enformasyon) endüstrisiyle birlikte, yoğun bir şok dalgası şeklinde yaşanmıştır. Daha tarım makinalarından tam anlamıyla otomasyona geçemeyen Türkiye en son ve en modern elektronik cihazlarla karşı karşıya kalmıştır. Bu nedenle makine uygarlığı kavramı sadece feodal toplum yaşamından sanayi toplumuna geçişi değil aynı zamanda enformasyon endüstrisine geçiş sürecini de kapsamaktadır. Bugün sanatçı teknolojiyi bilgi sağlama ve tanıtım amaçlı kullanabilmektedir.(Erbay 1999)

Bilim ve sanat tarihi olmaksızın, Mısır piramitleri, Ayasofya gibi muhteşem yapıların nasıl ve neden yapıldığı anlaşılamaz. Keppler dünya yörüngesinin yuvarlak değilde eliptik olduğunu kanıtlamamış olsaydı Rönesanslı Mimar Bramante'nin eliptik kubbesi, Michelangelo'nun Sistina şapeldeki son yargı freskindeki eliptik barok üslup oluşmazdı. Claude Manet'in tren garı tablosu, İngiliz romantik ressam William Turner'ın lokomotifi olamazdı. Atom çekirdeği parçalanmasaydı Picasso'nun analitik kübizm dönemi olamazdı. (Doğan 2012)

Kültürü öznel anlama başvurmadan anlamamız mümkün değildir. Kültürü toplumsal ve yapısal kısıtlara başvurmadan anlamamız da mümkün değildir. Toplumsal davranışı yorumlayabilmek için önce onun dil, din, ırk gibi kendi icadı olmayan kodları izlediğini kabul etmemiz gerekir. Kültürün kendi icadı ise sanat ve bilimdir. Aslında kültür ve toplum karmaşık sorunlar içeren konulardır. Bu sebepten insanın kültüre yaklaşımı farklılıklara saygıyla değer vermesi şeklinde olmalıdır. Kültür yalnızca belli bir ekolün, hatta belli bir disiplinin çerçevesi içinde incelenemez. Tamda bu sebepten Selçuklu eserleri, Osmanlı

eserlerinden, İskid eserleri Kordoba saraylarından ayrı düşünülemez. İnşaat teknolojisindeki gelişmeler ve sanat alanında öğrenilen yenilikler zaman içinde bir kültürden diğerine yayılmış ve geliştirilerek şekillendirilmiştir.

Sonuç olarak makalede görüldüğü gibi sanat bilimsel gelişmeden ayrı düşünülemez. Bunların her biri diğerini destekleyen önemli unsurlardır. Sanat tarihi bilim tarihinden ayrı değildir. Kültür, toplumsal yapı, sanat ve bilim eylemlerini birbirleriyle ilişkilendiren somut süreçlerde şüphesiz farklılıklar görülebilir. Bilim ve sanat arasındaki ilişkiyi incelerken, sanatı ve teknolojiyi yaratan insanı ve dolayısıyla toplumu teknolojinin nasıl etkilediğine, aralarındaki etki tepki ilişkilerine değinmeden geçmemek gerekir. Makine ve endüstri estetiğinin egemen olduğu dünyamızda ve dünyanın da sanatçının özgün yaratıcılığına her zamankinden daha fazla gereksinimi vardır. Çağımız sanatı, sanat objelerinin ve teknolojinin kaynaklarının elverdiği oranda kullanmaktadır. Bilimsel toplumlar sanatta yeni gereksinimlere ihtiyaç duyulduğunda endüstriyel mal ve hizmet üretiminin yanı sıra, düşünce alanında da gelişme ve değişmeler hızlı olmaktadır. Düşünsel düzeyde ortaya çıkan, insanoğluna ait yeni fikirler kısa zamanda doktrine eyleme dönüşebilmektedir. Her bir sanat eserinin eylem aşamasına geçmeden önce, bir zamanlar fikir düzeyinde olduğu unutulmamalıdır. Teknoloji bu fikirlerin hayata nasıl sanat ürünü olarak geçirileceğini belirleyen önemli bir unsurdur.

KAYNAKLAR

Akdeniz, Halil. 1988."Teknolojik Toplumlarda Sanatta Yeni Gereksinimlere İlişkin Gözlemler" **,** *Çağdaş Teknoloji ve Sanat,* 8: 3-5.

Alexander, Jeffrey C. ve Steven Seidman.2013. *Kültür ve Toplum: Güncel Tartışmalar,* Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Doğan, Mehmet. 2012. *Bilim ve Teknoloji Tarihi,* Net Yayınları.

Erdoğan, Bilal. 1988. "Değişen Toplumda Bilim/Sanat/Eğitim", *Çağdaş Toplum ve Sanat,* 19.

Erbay. Mutlu. 1996. *Sanat Eğitimi Yöntemleri Üzerine Tartışmalar", Anadolu Sanat Dergisi,* 6:62-67.

Erbay, Mutlu. 1999."Sanat Eğitiminin Önemi", *Anadolu Sanat Dergisi.,* 7:50-65.

Erbay, Mutlu. 1999."Sanatın Felsefi Açıdan Sınıflandırılması", *Anadolu Sanat Dergisi,*10:54-58.

Erbay, Mutlu. 1998. "Çağdaşlaşmanın Sanatsal Ortamdaki İzleri", *Sanat Çevresi,* 236:56-57.

Erbay, Mutlu. 1999."Sanatın Teknolojiye Bağımlılığı", *Sanat Çevresi,* 250: 50-55.

Erbay, Mutlu..2001. "Varlık Bilim ve Sanat İlişkisi", *Türkiye'de Sanata*, 48: 34-35.

Genç, Adem., 1998,"Marine Uygarlığı ve Plastik Sanatlar" , *Çağdaş Teknoloji ve Sanat,* 97.

Irwin Edman. 1998. *Sanat ve İnsan,* İstanbul Devlet Kitapları Müdürlüğü: Ankara Milli Eğitim Yayınevleri.

Read, Herbert. 1973. *Sanat ve Endüstri, Endüstriyel Tasarımın İlkeleri,* Çev. Nigan Beyazıt, İstanbul: İTÜ, Mimarlık Fakültesi.

Tuğal, Sibel Avcı. 2012. *Oluşum Süreci İçinde Op Art,* İstabul: Hayalperest Yayınevi.

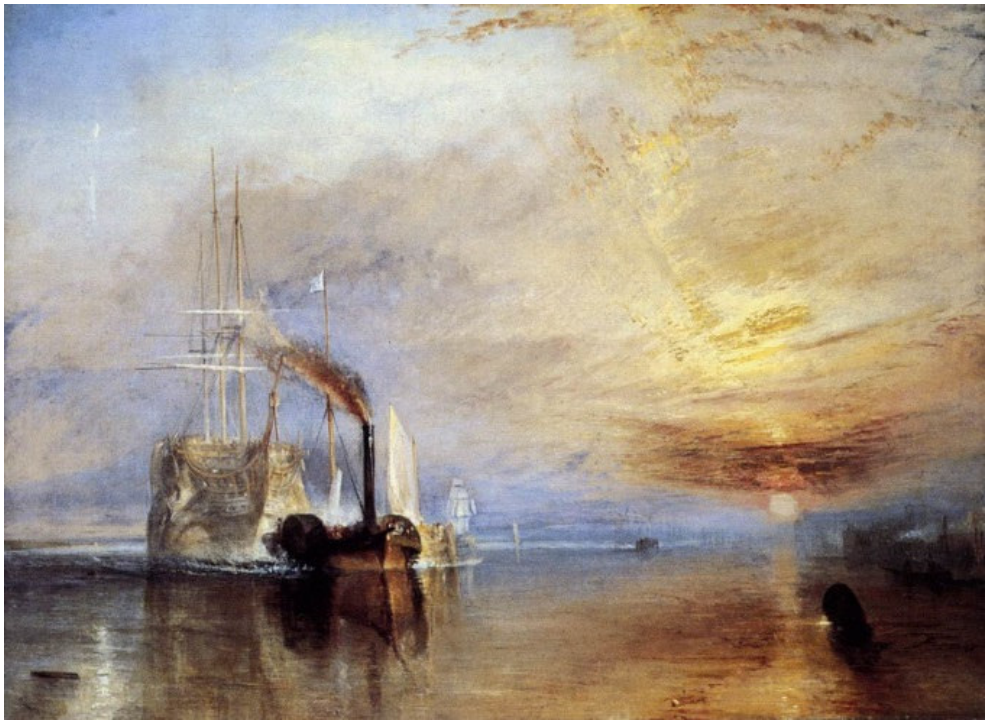


Fig. 1 William Turner, 1840, Rıhtıma Çekilmek için Götürülen Savaşçı Temier Zırhlısı.



Fig. 2 William Turner, 1844,Yağmur, Buhar ve Hız



Fig.3 Claude Monet, 1877, St. Lazare Tren Garı.



Fig. 4 Thomas Wilfred, Clavilux

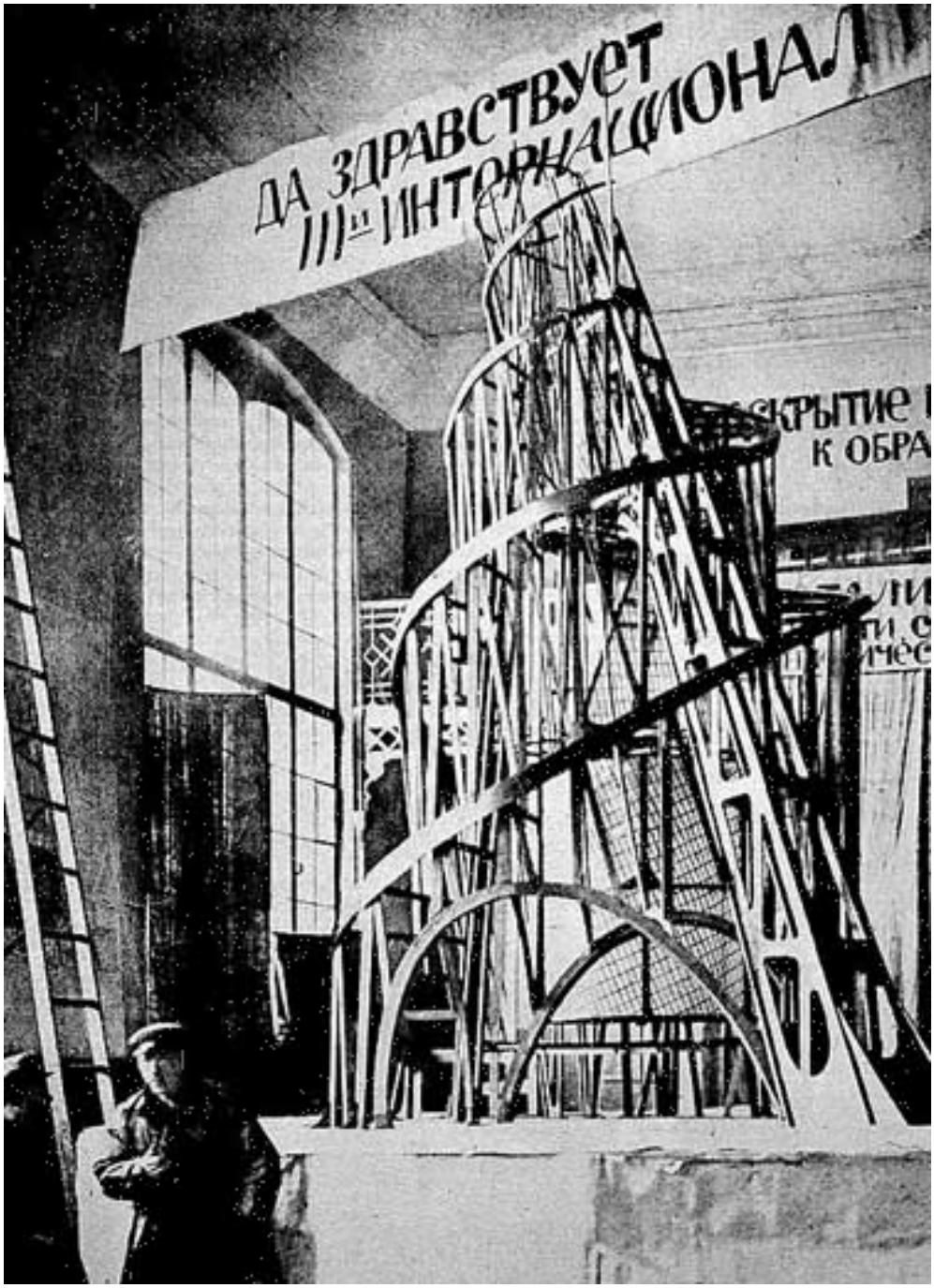


Fig. 5 Tatlin'in Kulesi

ORTA AVRUPA SANATINDA ORYANTALİZM VE SLAVİZM YANSIMASINA BİR ÖRNEK: JAROSLAV ČERMÁK'IN RESİMLERİNDEKİ İMGELER

ZOFIE UÇAR
Dr., Ege Üniversitesi
Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü
zofieucar@gmail.com

ÖZET

Çek ressam Jaroslav ČERMÁK, Romantizm akımının önemli temsilcilerinden biridir. Hem Çek milliyetçiliğin uyanışında hem de Çek Slavizm akımında önemli bir rol oynayan bu sanatçı, eserlerinde Doğu ve Balkanlarla ilgili simgeleri yoğun bir biçimde kullanmıştır. Makalemizde resimlerinde kullandığı bu simgelerin göze çarpıcı olanlarına dikkat çekeceğiz. Jaroslav ČERMÁK'ın kişiliği ve sanatı, onun döneminde yaygın fikir akımları ışığında resimlerinde kullanılan, harem, kız kaçırma gibi sahne ve simgeler yorumlanacaktır. ČERMÁK üzerinde etkili olan fikir akımlarının resimlerinde izlerini tartışıp eserlerinde saklı sanatsal, estetik, vatansever ve siyasî mesajları göstermeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: *Jaroslav ČERMÁK, Romantizm, Şarkiyatçılık, Çek Slavizmi, Balkanizm, Karadağlılar*.

ONE EXAMPLE OF REFLECTION OF ORIENTALISM AND SLAVISM IN MIDDLE EUROPEAN ART: IMAGES IN PAINTINGS OF JAROSLAV ČERMÁK

ABSTRACT

Czech painter Jaroslav ČERMÁK is one of important figure of Romanticism. This artist, who played significant role in Czech nationalistic awakening and in Czech Slavic movement, intensively used symbols related to East and Balkans in his works. This draws attention to the most remarkable ones of these symbols such as harem and abduction of women and it interprets them in the light of the artist's life, personality and the movements of thought that influenced his works. The artistic, aesthetic, patriotic and political messages hidden in these works are also discussed.

Key Words: *Jaroslav ČERMÁK, Romanticism, Orientalism, Czech Slavism, Balkanism, Montenegrins*.

Jaroslav ČERMÁK, XIX. yüzyılın en ilginç, yetenekli ve verimli Çek ressamlarından biridir. ČERMÁK ailesi, XIX. yüzyılda, Çek toplumunda soyadları ile yeni ulusal bilincin oluşumunda büyük rol oynamıştır. ČERMÁK'ın resimleri günümüzde de ustalık tekniği, titizliği ve duygu yüklü imajlarıyla herkesin dikkatini çekmektedir. ČERMÁK, o dönemin romantik ve gerçekçi ressamlarının tipik bir örneğidir. Hayat tarzı, düşünceleri ve kişiliği ile kendi döneminin ötesinde, farklı ve hayranlık duyulan bir temsilcisidir. Onun macera dolu hayatı ve olağandışı kişiliği resimlerinde oldukça net okunabilir. İlk önce, ČERMÁK'ın hayatından kısaca bahsederek yaşadığı dönemin fikir akımlarını, sosyal şartlarını ve sanatının özelliklerini açıklamaya çalışacağız.

Jaroslav ČERMÁK, 1830 yılında Prag'da bir Alman-Çek ailesinde dünyaya gelmiştir. Babası ünlü bir doktor olup annesi ise varlıklı bir ailenin kızı olduğundan ekonomik olarak durumu iyi olan bir ailede yetişmiştir. Babasının Alman kültürüne bağlı olduğu görülmektedir. Annesi ise Çek aileden geldiği için, bilinçli bir Çek aydını profili çizmektedir. ČERMÁK ailesinde çocukların eğitimine büyük önem verilmiştir. Çocukların hepsi iyi bir meslek edinip kariyer yapmıştır. Ailenin en büyüğü psikiyatri profesörü olmuş, ikincisi ise Jan Evangelista PURKYNE'nin asistanı olarak başlayıp Krakow ve Leipzig üniversitelerinde fizyoloji profesörlüğüne yükselmiştir. Anne tarafından gelen görsel sanatlara ilgi hem Jaroslav'da hem de onun genç yaşta vefat eden küçük kardeşinde etkili olmuştur.

Ailenin beş çocuğundan üçüncüsü olarak dünyaya gelen Jaroslav, huzurlu bir aile ortamında büyümesine rağmen, zor bir çocukluk geçirmiştir. Jaroslav oldukça hareketli ve zeki bir çocuktu. Fakat yedi sekiz yaşlarındayken akrobasi yapmaya çalışırken, kalça eklemi zedelendiği için, üç yıl süren zorlu bir tedavi nedeniyle yatağına bağlı kalmıştır. O dönemde hareket edemediği için, zamanını geçirebilmek için etrafta gördüğü obje ve kişileri resmetmeye başlamıştır. Jaroslav'ın çok yönlü yeteneği onu müzik ve görsel sanatlara yönlendirmiştir. Hayatı boyunca dinlenirken piyano çaldığı bilinmektedir. Bunun yanı sıra resim yeteneğini fark eden annesi, onun için eve tanıdığı en iyi resim öğretmenlerini getirtmiştir. Jaroslav'ın ev ortamındaki eğitiminde o dönemin orta çaplı ressamlardan sırayla J. BLUMAUER, Antonín SPRINGER, Kollert ve František ČERMÁK etkili olmuştur. Jaroslav'ın büyük dayısı Karel Ignác VESELÝ, Çek vatansever sanatçılar cemiyetinin kurucu üyesi olup o da resme ilgiliymiş. Jaroslav'ın resimdeki üstün yeteneğini fark eden annesi, onu en iyi okullarda okutmaya karar vermiştir. Onu çok seven, ona Çek vatanseverliğini aşılayan ve onu her yönüyle takdir eden annesi, Jaroslav için hayat boyu örnek model olmuştur. Jaroslav'ın annesine karşı hissettiği sevgi, saygı ve minneti, resimlerinde açıkça görülüyor (Mokrý 1953: fig. 21). Annesi onu 1947'de bir sene Prag'daki sanat akademisinde okuttu. Fakat 1848 yılındaki devrim olayları Prag'daki toplumsal ve sanatsal ortamı olumsuz etkiledi. Üstelik Romantik ve heyecanlı genç Jaroslav, muhtemelen diğer öğrencilerle beraber mücadeleye katılmıştı. Pek çok Avrupa ülkesinde 1848 yılındaki benzer olaylara katılan ve destek veren öğrenciler okuldan uzaklaştırılmıştır (Luzzatto 1997: 176). Bunun için endişelenen annesi, onu sonradan daha verimli, yenilikçi ve ilerici çalışma yöntemlerini tercih eden Alman ve özellikle Belçika ve Fransız akademilerine yollamayı daha uygun görmüştür. Jaroslav, oldukça zeki ve yetenekli olduğu için, bu okulların ona sağladığı faydaları ustaca kullanmış ve kısa sürede ressamlar cemiyetinde ün kazanmıştır. Kısa bir müddet Düsseldorf'ta kaldıktan ve ara ara Antverp'te WAPPERS, KEYSER ve DYCKMANS'in eğitiminden geçtikten sonra, Brüksel'de o dönemin en ünlü ressamı olan, Fransız resim okulunun temsilcisi Louis GALLAIT'in özel öğrencisi olmuştur. GALLAIT, onu 1851 yılına kadar kendi öğrencisi olarak görmüş ve onu oldukça etkilemiştir. GALLAIT'in etkisinden önce, özellikle

Düsseldorf ve Antverp'te taptığı resimlerde ölüm, cenaze, kalıntılar, insan üzüntüsü, çöküş gibi trajik konular öne çıkmaktadır (Soukupová 1981: 16). Renkler de konulara uygun olarak oldukça iç karartıcıdır. GALLAIT'in etkisiyle Jaroslav'ın kullandığı renkler açılır, kompozisyon canlanır ve stili daha esnek hâle gelir. Bu dönemin çalışmalarında özellikle tarihî motifler ve yeni keşfettiği deniz manzaraları ön plana çıkar. Tarihî motiflerin ana temasını Çek tarihinin önemli parçası olan Protestan çıkışlı Husit hareketi ve onun bastırılması oluşturur. Jaroslav'ın bu resimlerinde (dağ geçidi savunan Husitler, Husit heyeti Basel konsülüne giderken, Šimon LOMNICKÝ Prag köprüsünde dilenirken, Žižka ve Prokop HOLÝ savaş arabasında Kutsal Kitabı okurken, vs.), arka plandaki dramatik olayların eşliğinde, halkın iyiliğine, özgürlüğüne ve duygularına önem veren, cesur ve ahlaklı olarak idealize edilmiş yeni bir tip resmedilir (Soukupová 1981: 18, fig. 3, 5, 11).

Hayatının erken döneminde Jaroslav ČERMÁK, tarihî motiflerin yanında sosyal motiflere de ilgi duymuştur. Pek çok resminde fakir, terkedilmiş genç anne, kimsesiz çocuk, dilenci gibi toplumun kenarında olanlar dikkat çekici bir imge olarak yer alır. Bu yağlıboya tuvaller, hatta onların siyah beyaz taslak çizimleri bile oldukça etkileyicidir. Onların gölge ışık oyunları, güneydeki sert güneş ışığı, yumuşak fakat yoğun renk ihtiva edenleri ve plastik çizimler, resmedilen insanların letarjik duruş ve bakışlarının, onların yoksullaştırılmış durumunun karşıtıymış gibi göze çarpar, izleyicilerini derinden etkiler (Soukupová 1981: fig. 7, 8, 9; Harlas 1928: 'Dilenciler, Balıkçı ve Oğlu' figürü).

Jaroslav ČERMÁK, 1852-1858 yıllarında aralıklarla Fransa'da ve Prag'da kalmıştır. Prag'dayken yanına Belçikalı hocası GALLAIT'i çağırıp onu eşi ve çocuklarıyla uzun süre evinde misafir etmiştir. Bu dönemde 'Bayan GALLAIT'in Portresi' dışında eleştirmenlerin de olumlu karşıladığı birkaç tarihî konulu yağlı boya tuvali hazırlamıştır. Bu resimler oldukça yoğun sembolizm içerir. Prag, Millî Galeri'de muhafaza edilen 'Bila Hora(Beyaz Dağ)'daki Mücadeleden Sonra' isimli yağlıboya çalışmasında (Soukupová 1981: fig. 6; Mokrý 1953: 26, 27, fig. 15) (Fig. 33) kilise ve Habsburg Hanedanı karşıtı pek çok sembol bulunur. Resim, Katolik kilisesine sımsıkı bağlı Habsburg hanedanının Protestan Çekleri zorla Katolikleştirmesinde kullandığı metotları eleştirir. Çocukların baskıyla Katolik eğitimi alması, papazların askerle dolaşıp değerli eşyalara el koyması gibi sahneler, Çeklere karşı zulmü gösterir. Katolik kilisesinin aktif rahip örgütü olan Dominikan rahipler ve yanında duran askerler, oldukça sert bir yüz ifadesiye tasvir edilmiştir. Resimde Protestanlığın sembolü olarak algılanan kadeh ve kitaplar (muhtemelen Protestanlığın dinî eserleri) dağınık ve bazıları yırtık bir şekilde yerlerde saçılmış. Protestan Çek aile beyaz, millî motiflerle süslü kıyafetlerle, resmin ışıklı ve açık renkli kısmında yer alır, buna karşı askerlerle rahipler koyu renkli olarak gösterilmiştir. Bu basit renk sembolizmi, siyah-beyaz ikilemi oldukça etkilidir. ČERMÁK, Katolik olmasına rağmen, Çek tarihinin şanlı dönemini temsil eden Hussiten adlı Protestan akımına büyük sempati beslemiş ve vatansever duygularla Habsburglarla bağdaştırılan Katolik kilisesine karşı onu tercih etmiştir. (Mokrý 1953: 6-7) Özellikle bu resim, dönemin Çek milletindeki özgürlük mücadelesinin sembolü olarak algılanmıştır. Resmin ana teması, Slav ailenin zorla Katolik kiliseye geçirilmesi, küçük çocukların toplanıp Katolik rahipleri tarafından eğitilmesidir. Resim dramatik bir mücadelenin sonrasında özgürlüğün yok olmasını anlatır.

Benzer biçimde, Belçika'da A. van Zuylen'in özel koleksiyonunda bulunan 'Prag'daki 'Yahudi Mezarlığı' isimli resim de, sembolik olarak pek çok karşıt figür üzerine kurulmuştur (Soukupová 1981: fig. 13) (Fig. 32). Bir çocuğun ilk adımlara karşı onun büyüklerinin mezar taşları, dinlenen güzel kadınlar ve bebeklere karşı koyu renkli ağaç gölgeleri ve mezar taşları, ölümün yok olmasına karşı resmin kenarında Yahudi bilim adamları ve felsefeciler bulunur. Bütün bunlar bir milletin geçmişi ve geleceğini, kaderini,

nesillerin değişimini, tarihin geçip gitmesini anlatır. Kompozisyondaki arka fonda yer alan açık renkli ve bol ışıklı panoramaya ve önde duran yoğun renkli ve sanki güneş ışığının altındaki kadın ve çocuk grubunun, koyu renkli, yaşlı ağaç dalları ve gölgedeki tarihî mezar taşları tarafından belirlenmesine dayanır. ČERMÁK'ın Prag, Millî Galeri'de saklanan ve 'Yahudi mezarlığı' ismi taşıyan diğer resim ise, Çek Romantizmin öncüsü olarak bilinir (Soukupová 1981: fig. 12) (Fig. 31). Renkler ve keskin hatlar daha yumuşak, renk tonlarının birbirine geçişleri daha belirsizdir, resimlerin havası daha hüzünlü, hatta nostaljiktir. Jaroslav ČERMÁK'ın bu döneminden günümüze pek çok janr ve natürmort resmi ulaşmış, bu tarz resimler dönemin oldukça gözde tutulan, istenilen ve kolay satılabilen ürünleri sayılmıştır.

ČERMÁK, yaşadığı çağdaki pek çok ressamın aksine, hiçbir zaman maddî olarak zor durumda kalmamıştır. Çek, Fransız ve Flaman sanat toplumunun gözde üyesi olmuştur. Ayrıca çeşitli sanat salonlarının da üyesiydi, bu nedenle bol bol seyahat edebilmiş, ferah, lüks ev ve atölyeleri tutabilmiştir, hatta kendi planlarına göre Paris'teki evini bile kendisi yaptırmıştır.

Bahsedilen bu dönemde ČERMÁK, ressam olarak olgunlaşmış, ifade tarzını bulmuş, toplumda belli bir yer edinmiştir. 1858 yılında onun belki daha da verimli olan ve ün kazanacağı yaratıcılığın ikinci dönemi başlar. Ressam, her ne kadar orta çaplı ve sakin burjuva ortamında büyümüşse de kişiliğinin vazgeçilmez parçası olan maceracı ruhunu hiçbir zaman kaybetmemiştir. Mensubu olduğu romantik akıma uygun olan sadece resimleri değildi, görünüşü, davranışı, seyahat aşkı, baskı altında tutulanlara yakınlık, özgürlüğe düşkünlük, imkânsız aşklar, halkların şanlı geçmişini canlandırma isteği gibi pek çok yönü onu romantik dönemin kahramanı yapmıştır. 1858'de ČERMÁK'ın maceraperestliği ve seyahat aşkı onu Balkanlara yöneltmiştir. Titizce planladığı ve pek çok uzmanla hazırladığı bu seyahat sırasında Slovakya ve Macaristan üzerinden geçerek, Hırvatistan, Bosna, Dalmaçya ve Karadağ topraklarına kadar devam etmiştir. Bu geziyi hazırlarken ona döneminin pek çok aydını, örneğin, 1848 yılındaki Slav Kongresi'nin sekreteri ve Güney Slavlar konusunda uzman olan Dr. Dušan LAMBL yardım etmiştir (Tobolka 1901: 53, 59; Soukupová 1981: 36). ČERMÁK, daha önce de resimlerinde bazı geleneksel süs ve kıyafetleri içeren Güney Slav motiflerini kullanmış, genel olarak Slav-Çek vatanseverliği ve milliyetçiliği ruhunu benimsemiştir. XIX. yüzyılın 50 ve 60'lı yıllarındaki olaylara bakılırsa, ressamın romantik hislerine ve hayat görüşlerine göre böyle bir geziye gitmesi oldukça doğal sayılmalıdır. Güney Slavların Osmanlı devletine karşı isyan ve başkaldırma döneminde ČERMÁK, o bölgelere gidip hem oranın yerli halkıyla irtibat kurmuş. Hem de bazı küçük mücadelelere katılmıştır. Resmî dairelerin siyasî nedenlerden dolayı ondan kuşkulanması, Avusturya imparatorluğun polisleri tarafından takibe alınmasına neden olmuş, fakat onu tehlikeli bulmamışlardır. Daha sonra ancak görünüşüyle dikkati çeken, gerçekte ise hiç zararı olmayan bir sanatçı olarak nitelendirmişlerdir. Hâlbuki ČERMÁK daha sonraki yıllarda bile, siyasî içerikli görevlere karışmaktan çekinmemiştir. Victor HUGO'nun siyasî mektuplarını gizlice Paris'e getiren kişi bazen o olmuştur (Soukupová 1981: 38; Harlas 1928: 27-29).

1865 yılına kadar ČERMÁK, hem seyahat eder hem de kısa süreliğine Fransa'da bulunur. Slav ülkeleri arasında en çok Slovakya ve Karadağ bölgesi onu etkiler, orada yaşayan Slovak halkın saflığı, doğallığı ve fakirliği onu duygulandırır, Karadağlıların cesareti ve gururu da onu cezbeder. Seyahati sırasında anlık çizdiği, füzenle veya karakalemle hazırladığı taslak çizimleri bir kenara bırakılırsa, bu seyahat ve macera dolu yıllarından iki çeşit resmin ortaya çıktığı söylenebilir. Biri huzur dolu, romantik ve idealize

edilmiş janr resimler, diğeri ise Balkanlardaki savaşların ve mücadelelerin dramatik tasviri.

İtalya'da bulunduğu kısa dönemde Balkan ülkelerinde ve Dalmaçya'da birkaç sene kaldıktan sonra, 1869-1870 yılında Fransa'ya dönen ressam, artık çoğunlukla yanına aldığı incelemelere dayanarak atölye çalışmaları yapmıştır. Hayatının sonuna kadarki dönemde Balkanlardaki tecrübelerini verimli kullanarak janr türündeki dramatik resimlerine devam ederken, aynı zamanda yeni deniz ve denizcilik konulu resimlerine de başlamıştır. Dalmaçya'da kaldığı iki yıl ve sonradan taşındığı İngiltere bu tema için ona zengin malzeme sağlamıştır. İngiltere'deyken Roscoff bölgesini resimlerine yansıtmıştır, hatıralarını canlandırarak Balkan, özellikle de Karadağ temasını işlemeye devam etmiştir. ČERMÁK'ın hayatın sonuna kadar Fransa'da, Roscoff ve Paris'teki evinde kalmıştır. XIX. yüzyılın 70'li yılları ČERMÁK için daha huzurlu ve sakin bir dönemdir. Daha önceki dönemlerin resim temalarını devam ettirir, fakat bu resimlerin çoğu yakın tecrübenin sağladığı hareketliliği, canlılığı ve o anın verdiği dramayı yitirmiş gibidir, izleyicide statik ve durağan bir izlenim yaratır. ČERMÁK'ın son resimlerinden olan 'Esir Alınmış Bosnalı Kızlar Dinlenirken' resmi bu dönemin çalışma tarzının tipik örneğini gösterir. Bu konu için resmî sipariş veren müzeye gerçek boyutta bir inceleme çizimi hazırlatmış, sepyayla ana hatları çizmiş, suluboya tekniğiyle renkleri eklemiştir. Suluboyası yağlıboya kadar net ve kesin olmadığı için ve daha sonraki resimde ona daha çok serbest kalma imkânı verdiği için bu türü seçtiğini iddia etmiştir. Ona göre incelemenin içine bütün detaylar ve renkler eklenince, incelemeden ziyade hazır resim haline geldiğinden, onu aynı şekilde tekrar çizmekten çekinmiştir (Soukupová 1981: 76).

Bu dönemde ČERMÁK, ekseriyetle deniz ve doğa manzaraları ile natürmort ve janr resimlerine yoğunlaşmıştır. Bu dönemin resimlerinde yağlıboya, guaş, suluboya tekniklerinde ustalaştığı açıkça görülür, teknik ve sanatsal olarak kendinden emindir, ressamlar cemiyeti onu tanır ve takdir eder. Sanat açısından verimli ve huzurlu olmasına rağmen, kişisel olarak pek mutlu olmamıştır. 1870'lı yıllarında sevdiği kadından ayrılmak zorunda kaldığı için mutsuz, yalnız ve incinmiş hissetmiştir. Yine de bu dönemde maceracı ruhunu kaybetmemiş, İngiltere'de birkaç günlüğüne bile tek başına denize açılmış, balık tutmuş, yelkenciliği öğrenmiştir. Bunun yanında atölyelerinde yoğun olarak çalışmaya devam etmiştir, pek çok yağlıboya resim hazırlamıştır. Fakat bu duygusal darbe sağlığını kötü etkilemiş, yoğun çalışmanın ortasında, yukarıdaki bahsettiğimiz resminin incelemesini bitirdikten sonra yağlıboya resmine artık başlayamamıştır. 1878 yılında Paris'teki evinde vefat etmiştir. Kemikleri Fransa'dan Prag'a taşınmış ve kalabalığın katıldığı törenle toprağa verilmiştir. ČERMÁK'ın bütün eserleri, folklor ve sanat koleksiyonları, çocukları olmadığı için, vasiyetine dayanılarak Prag şehrinin belediyesindeki müzelere dağıtılmıştır (Harlas 1928: 34, 35).

ČERMÁK'ın bu makaleyi ilgilendiren resimlerini iki gruba ayırabiliriz. Balkan gezileri sırasında veya sonradan atölyesinde hazırladığı huzur dolu, romantik ve idealize edilmiş janr resimler ile Balkanlardaki savaşların ve mücadelelerin dramatik tasvirleri. Makalemizde esas olarak Şarkiyatçılık söylemi çerçevesinde kullanılan simge ve imgelerin daha yoğun kullanıldığı dramatik resimler incelenecektir.

İdealize edilmiş resimlerin önemli bir kısmı Slovakya ile ilgilidir. Slovakya her ne kadar Balkan ülkesi olmasa da bu dönemin tasvirlerinde Balkanlarla oldukça benzer özellikleri taşır. Balkanlara atfedilen özellikleri taşıyan coğrafî alanın tarih içinde sık sık değiştirildiği, resimlerinde verilmek istenilen mesaj içinde gizlenmiştir. TODOROVA'nın tespitlerine göre, bazen Balkanlar içinde gösterilen veya ima edilen coğrafî alan oldukça

genişleyebilir ve aynı şekilde orada oturanlar bazen Batılı, bazen Doğulu olarak tanıtılır. Yazarın vermek istediği mesaja göre, Balkan imajı değiştirilerek kullanılır. Balkanlılar kendilerini daha Doğu'da oturan Arap ve Türklere göre Batılı olarak tanımlar, bu durum Balkanlar içinde bir iç Oryantalizm olarak değerlendirilebilir. (Todorova 2009: 58). O nedenle, Slovakya ve Karadağ konulu resimlerin arasında büyük farkın olmaması hiç de şaşırtıcı değildir. Benzer romantik beklentileri, kahraman ve saf Slav halklarıyla gurur duyma, seyircilerinin kalbine girme ihtiyacı, Slav kadınlarını övme ve yüceltme çabası her iki ülkenin resimlerinde açıkça görülür.

(Fig. 1) 'Slovak Ailesi Memleketini Terk Ederken' [suluboya], Prag, Milli Galeri, (Mokrý 1953: fig. 17; Soukupová 1981: fig. 1). Resimde genç Slovak aile, ülkesini terk ederken tasvir edilir. Erkek, hüzünlü yüz ifadesiyle kısmen arkasına bakar. Kadın da kucağındaki bebeğiyle yanında yürür. İkisi geleneksel kıyafetlerin içinde, fakir hâlleriyle yalınayaktır. Yıkılmış yuvayı veya vatanı sembolize eden küçük bir haç yıkıntısı resmin kenarında görünür. Bu resim ČERMÁK'ın yaşadığı ekonomik göçün ve vatanı kaybetmenin trajik izleri taşıyan, fakat ağırlıklı olarak nostaljik ve romantik bir tasviri gibidir.

(Fig. 2) 'Köpeğiyle Slovak Çoban 'Baça' [yağlıboya], Leipzig, Güzel Sanatlar Müzesi, 1953 (Mokrý 1953: fig. 18). Tipik Slovak erkek, çoban kıyafetlerinde resmin merkezinde oturur. Resim zengin folklorik malzemeyi barındırır. Arkada sisli dağ manzarası vardır, yükseklik hissi verir. Bu resim Slovakya'daki doğal ve bozulmamış hayata romantik bakış açısı ile bakar.

(Fig. 3) 'Tarlada Slovak anne', [litografi]. Amsterdam, Fodor müzesi[1], 1953 (Mokrý 1953: fig. 19). Bu huzur verici resim, yüzü şefkat dolu güzel genç annenin bebeğini emzirmesini tasvir eder. Tarlada korumalı asma beşik, annenin temiz işlemeli kıyafetleri geleneksel saf hayatı simgeler. Güzel anne ve bebeği motifi ČERMÁK'ın pek çok resminde varyantlarla tekrar edilir.

(Fig. 4) 'Ayna' [yağlıboya], Prag, Cumhurbaşkanlığı Ofisi, (Mokrý 1953: fig. 20, Soukupová 1981: fig. 15). Yüzü yumuşak bir tebessüm içinde olan genç Slovak anne, çocuklarıyla beraber aynaya bakıyor. Küçük bebeğin yüzü aynaya yansımış. Huzur dolu bu resim, şefkatli anneyi ve onun sevimli çocuklarını ustaca ışık oyununda tasvir eder.

İdealize edilmiş resimlerin diğer kısmı ise, Güney Slav ırkları üzerine kurulmuştur. ČERMÁK, Güney Slavların yaşadığı bölgeleri gezerken gözlemlediği ortamları, evlerin içi, kıyafetleri vs. taslak çizimlerine göre tasvir etmiştir. ČERMÁK, sadece gözlemlemekle yetinmemiş, çeşitli halkbilgisi malzemelerinin koleksiyonunu da sunmuştur. Fransa'daki evine dönerken sayısız geleneksel kıyafet, ayakkabı, süs ve ev eşyası, silah, at eyeri gibi Slav unsurunu sembolize eden malzemeleri yanına almıştır.

ČERMÁK, büyüdüğü ortamda itibar gören vatanseverliği ve Slavlık taraftarlığını benimsemiştir. Yetiştiği ortamda daha çok Çek liberal toplumundaki kültürel Slavlığa kendini daha yakın hissetmiştir. Onun gençliğinde Çek milleti yeni yeni canlanırken, 1848 yılında bu şanlı geçmişi hatırlayıp milletiyle gurur duymaya dayanan romantik Slavizm dönemi zirveye ulaşmıştır. 1848 yılında Prag'da 340 üyesinin toplandığı Slav kongresi yapılmış, Slav halklarının bütünlüğü konuşulmuştur, fakat bu olayın yankıları 1848 yılının ayaklanma bastırılmasıyla çabuk sona ermiştir. 1848-1849 yılları arasında Avrupa'yı sarsan devrim ve ayaklanmalar Habsburg devletinde de meydana gelmiştir, özellikle Çek

[1] 1994 yılında Fodor müzesinde bulunan koleksiyonları Amsterdam Tarih Müzesine geçmiştir (http://misterhac.appspot.com/en.wikipedia.org/wiki/Museum_Fodor#Museum_Fodor, 06.05.2014).

ve Macarların yaşadığı bölgede görülmüştür. Her ne kadar bu devrim bastırılsa da feodalizm sisteminin sona ermesine sebep olduğu ve millî değerler üzerinde kurulan yeni bir dönemin başlangıcı olduğu konusunda hiç şüphe yoktur (Veber 2002: 399; Ewen, Wollock, Kramer 2007: 213, 246). 1860'lı yıllarda bu romantik vatansever duygular kısa süreliğine canlandırılmış, o zaman artık Çek dili okullarda, şiir ve şarkılarda serbestçe kullanılmıştır. Çek vatanseverliği bu dönemde epey kabul görmüştür (Linke 1975: 180-181, 207, 215). Diğer Slavlara ilgi de bu dönemde halk arasında yayılmıştır. ČERMÁK, ise özellikle bu yıllarda romantik Çek vatansever olarak şöhret kazanmış, onun resimlerinin reprodüksiyonları bu dönemde çok satmıştır (Mokrý 1953: 6). Pek çok Çek aydını, şairi ve yazarı da ondan etkilenmiş, resimleri için 'Harem' ve 'Orient' gibi şiirler de yazılmıştır (Mendel, Ostřanský ve Rataj 2007: 243-244).

Her ne kadar Karadağ'da Osmanlı ordularına karşı mücadelelere katılsa da bunu siyasî nedenlerden ziyade romantik hayat görüşünden yaptığı varsayılabilir. ČERMÁK'ın Rus merkezli siyasî panslavizme katılmasından bahsetmek mümkün değildir, daha liberal ve özgürlükçü Çekler ve diğer Batılı Slavlar arasında zaten hiçbir zaman panslavizm kabul görmemiştir (Weithmann 1996: 216). Balkan halkları ve ülkeleri konulu resimlerin sayısı daha fazladır. Bu idealize edilmiş resimlerin arasında meşhur Karadağlıların portreleri, Karadağlı ve diğer Güney Slav halkının örnek porteleri, dağ manzaraları, Karadağlı evlerin içi gibi tasvirler yer alır:

(Fig. 5) 'Dağda Bir Buluşma' [yağlıboya] 1874 yılında resmin sahibi Paris'te yaşamış V. Neyt idi, şimdiki sahibi bilinmiyor. (Mokrý 1953: 29, fig. 29). Sivri kayalıkların önünde, kuru dalları olan ağacın yanında, geleneksel kıyafet giymiş, iri siyah gözleri olan güzel bir kız resmedilir.

(Fig. 6) 'Büyük Voyvoda (Kont) Mirko Petroviç' [yağlıboya], Roma'da 1863 yılında eski İtalyan kraliçesi Yelena'nın mülkü olarak kayıtlıydı. (Mokrý 1953: 31, fig. 40). Klasik durağan bir portredir. Süslü zengin kıyafetlerde, belinde silahla, bıyıklı bir erkek figürü gülümsemeden önüne bakar.

(Fig. 7) 'Atıyla Karadağlı Komutan' [yağlıboya], Pilsen, Batı Çek Galerisi, (Mokrý 1953: fig. 41; Soukupová 1981: fig. 24). Dağlık bir manzaranın önünde, görkemli kıyafetlerle, belinde tüfeğiyle, elinde atın dizginleriyle Karadağlı bir erkeğin portresi. Arkasında eyeri süslü bir at vardı.

(Fig. 8) 'Kontes Darinka'nın Portresi' [yağlıboya], Çetine müzesi, durum 1953, (Mokrý 1953: fig. 39, s. 31). Yandan bakış açılı bu portrede süslü kıyafet giyen tiyara takmış güzel bir kadın tasvir edilir. Yüzünde gururlu bir ifadeyle uzağa bakar.

(Fig. 9) 'Karadağlı Kontes Milena'nın Portresi' [yağlıboya], Roma'da 1863 yılında eski İtalyan kraliçesi Yelena'nın mülkü olarak kayıtlıydı. (Mokrý 1953: 31, fig. 38). Portredeki kadın hafif gülümseyerek doğrudan izleyicilere bakar. Süslü kıyafetleri ve mücevherleri ayrıntılı olarak resmedilir. Kadının yüz hatları belirgin ve etkileyicidir.

(Fig. 10) 'Karadağlı Bir Kadın Bebeğiyle Beşiğin Yanında' [yağlıboya], Prag, Milli galeri (Mokrý 1953: fig. 25; Soukupová 1981: fig. 25). Anne ve çocuk motifinin bir varyantı sayılır. Anne egzotik güzelliğe sahiptir. Kıyafetleri ön tarafta açıktır; yanında bebek olmasına rağmen erotik hava hemen fark edilebilir. Beşik ressamın gözlemlerine göre gerçekçi tasvir edilmiştir.

(Fig. 11) 'Güney-Slav Kadının Portresi', orijinalin nerede olduğu bilinmiyor, Prag Başkent galerisinde aynı dönemden kaliteli reprodüksiyonu mevcuttur. (Mokrý 1953: 30,

fig. 37). Ressamın diğer resimlerinde bulunan tiplerin benzeridir. Kadının yüz ifadesinde hüzün hissedilir. Geleneksel kıyafet, başlık ve boyunluk gerçekçi çizilmiştir.

(Fig. 12) 'Boşnak Kadın Çocukla ve Kuşla' [inceleme çizim], Amsterdam, Fodor müzesi, durum 1953, (Mokrý 1953: fig. 22, s. 28). Bu resimde sakin ve huzurlu bir hava hâkimdir. Oturarak dinlenen kadının yanına uyuyan çocuğu yaslanır. Kadının eline kuş konmuştur. Kadın bir yandan huzurlu, öbür yandan tembel olarak da nitelendirilebilir, o da Doğulu kadınlara çoğu zaman "bitip tükenmeyen tembellik" özelliğinin atfedilmesinden de kaynaklanabilir (Schick 2001: 191).

(Fig. 13) 'Karadağlı Ev' [yağlıboya], Pilsen, Batı Çek galerisi, (Mokrý 1953: fig. 24; Soukupová 1981: fig. 23). Üç nesil Karadağlı kadın evin içinde günlük işleriyle meşgulken resmedilir. Annenin bebeğini beşiğe koyması motifi ČERMÁK'ın resimlerinde benzer bir biçimde tekrarlanır. Resmin ön tarafında küçük kız çocuğu oturur, bakışını izleyiciye doğru yöneltir. Evin arka kısmında daha yaşlı kadınlar ev işleriyle meşgulken resmedilir. Evin içinde kullanılan lamba, süsler, ocak gibi malzemeler, mısır koçanları gibi yiyecekler titiz bir şekilde resmin dekorunu oluşturur. Bu resim janr resimlerinin tipik bir örneğidir, Karadağlı evini çalışkan, tutumlu ve huzurlu bir ortam olarak olumlu biçimde gösterir. İç mekanı gösteren bu tip janr resimler kendine has kuralları olan bir türdür, aslında da kendisi bir çeşit kurgudur (Burke 2003: 96, 100). Bu resme bakanlar sanki gerçek bir evin içindeymiş hissine kapılabilir, hatta bazı yağlıboya resimleri fotoğraf kadar net bile görünür. Yabancı veya geçmişte kalmış bu mekânlar sanki gerçekten karşımızdalar gibi, ressam ile izleyici ve gerçeklik arasındaki mesafeyi silmiş gibidir. Bu durumu o dönemin reklamı olarak da yorumlayabiliriz. Resimlerde her şeyin o kadar ustaca, şeffaf ve gerçekçi çizilmesi, resmin inandırıcılığını arttırmıştır. Bu inandırıcılığın sayesinde verilmek istenen mesaj kolayca kabul görür. Ressam, Karadağlıları bu şekilde onurlu, huzur dolu, Hıristiyanlığın kurduğu medeniyetin yüksek seviyesinde olan yüce bir toplum olarak göstermeyi hedeflemiş ve kendi döneminde de şüphesiz bu hedefine ulaşmıştır.

(Fig. 14) 'Kör Kemancı', resmin orijinali kont Witold Czartoryjsky'nin mülküydü, I. Dünya savaşı sırasında yanmıştır; resmin inceleme çizimi Marie Jevalova'ya aittir. (Harlas 1928: 72; Mokrý 1953: 30, fig. 36). Oldukça karanlık olan bu resimden ışıklandırılmış sadece iki yüz hattı ve keman ortaya çıkar. Yaşlı, beyaz bıyıklı bir kör kemancı kemanını tutar, yüzü hüzünlüdür. Arkasında duran genç güzel kız elini omuzuna koymuş, onun gibi sanki yardım istercesine üzüntüyle bakar. İkisinin kıyafetleri geleneksel, kızın başlığı bol bol madeni para ile süslüdür.

(Fig. 15) 'Karadağlı Kız Ata Su İçirirken', resmin orijinali bay van Gogh'a aitti, inceleme çizimi Prag, Rudolfinum müzesindedir (Harlas 1928: 71, 38). Bu pastoral resimde genç güzel bir kız beyaz ve koyu renkli iki atın önünde durur. Atlar yanında duran, antik taşla süslü çeşmeden su içerler. Kız onlara kısmen yaslanır. Kızın yüzü dikkat çekici güzelliktedir, seyircilere doğru bakar.

(Fig. 16) 'Karadağlı Kızın Portesi, Yuvarlak' [tahta üzerine yağlıboya], Prag, Milli galeri, (Soukupová 1981: fig. 41). Güzel, fakat hüzünlü kız yüzü ciddi durur, gülümsemez. Kızın üzerinde tipik geleneksel kıyafet resmedilir.

(Fig. 17) 'Slav Kökenli Reaya' [suluboya], Prag, Prag başkent galerisi, (Soukupová 1981: fig. 16). Kırmızı yerli kıyafet içinde, yandan resmedilen bir erkek figürüdür. Açık tenli, uzun bıyıklı asil bir yüzünde soğukkanlılık ve kararlılık okunur.

(Fig. 18) 'Dilenci Derviş' [yağlıboya], Prag, Milli galeri, (Soukupová 1981: fig. 45). Arka planda sadece fazla belirgin olmayan duvar ve gök hissedilir. Resmin odağında derviş

figürü durur. Bel üstü çıplak, sırtında bohça, elinde baston, kafasında beyaz şapka, kolunda bez parçası olan uzun sakallı, zayıf, kasları belli olan erkek figürü ustaca çizilmiş. Yüzünde ve duruşunda beklenti, umut ve kadere teslimiyet açıkça belli olur. O dönemin kaderine teslim olan, uyuşuk, pasif, hayattan öylesine geçen tipik Oryantal figürünü temsil eder.

(Fig. 19) 'Eşkıyanın Karısı' [yağlıboya], Prag, Milli galeri, (Mokrý 1953: fig. 26; Soukupová 1981: fig. 14). Resmin arka planında yangın dumanı görülür. Mağarada yaralı bir erkek eşkıya uzanır, yanında küçük çocuğu vardır. Mağaranın önünde kadın oturur. Geleneksel kıyafetleri giymiş bu kadın elinde tüfeğiyle uzağa vadinin içine bakar, eşini ve çocuğunu korur. Yüz ifadesi ciddi ve kararlıdır. Kadın cesur ve kahraman Slav kadını sembolize eder. Bu resim janr ve dramatik resimlerin arasında yer alır.

ČERMÁK'ın bütün bu resimleri Güney Slavlara hissettiği sempatiyi, nostalji özlemini ve hayranlığını gösterir. Dramatik olan resimlerin siyasî mesajları da vardır. Her ne kadar aynı dönemin pek çok yazarı, seyyahı ve sanatçısı Balkanlardaki dramatik olayları Müslümanların Hıristiyanlara karşı yaptığı savaş olarak algılasa da, ČERMÁK için aynı şeyi söyleyemeyiz. O dönemde, Avrupa basınında Hıristiyan halka Müslüman saldırısı olarak yorumlanan (Todorova 2009: 98) ve onun bizzat katıldığı Çetine savaşını bile, Slavların kendi özgürlüğü uğruna olan savaş olarak kabul etmiştir. ČERMÁK'ın resimlerinde daha çok baskı altında olanların zulme karşı isyanı olarak yorumlanmalıdır. O dönemde de Çeklerin kültürel bir baskı altında olmaları, ČERMÁK'ı kesinlikle etkilemiş ve 1848 yılında başarısız devrime katılması onda olumsuz etkiler bırakmıştır. Romantik duygularına ve kahraman idealine uyan simgeleri resmetmesi oldukça doğal sayılır. Karadağlıların idealize edilmesi bir yandan ČERMÁK'ın gençliğinde popüler olan HERDER'in Slav halkları üzerindeki görüşüne de uygundur. HERDER'e göre Slavlar ırk olarak sakin, konuksever, tarımı ve sanatı seven, müziğe yatkın, itaatkâr ve barışçıl, fakat kendi değerlerini savunma aşamasında da cesur ve kahramandırlar (Hroch 1999: 248).

ČERMÁK'ın resimlerinde 1860'lı ve 1870'li yıllardaki Karadağlılar önemli bir yer işgal eder. Janr resimlerinden farklı olan bu yapıtlarda Karadağlılar kendilerine baskı yapmak isteyenlerle savaşır. Resimler oldukça dramatiktir. Karadağlıların yaşadıkları zulmü, halkın trajedisini ve kahramanca mücadelelerini ana tema olarak izleyicilerin önüne serer. Bu resimlerde ČERMÁK'ın kişisel tecrübeler de yansıtılır. Çetine'ye yakın mücadelelere kendisinin de aktif katıldığı bilinir. Görkemli dağ manzaraları, dağlarda savaş stratejileri, Karadağlıların silahları ve onlara yardım eden kadınları bizzat gözlemlediği için, onları gerçekçi olarak çizer. Kadınların kaçırılması ve onların hareme kapatılması gibi diğer motifler ise daha çok o dönemin oryantalist ressamlarıyla ortak bir çizgide ilerler. Bu dönemde Avrupa'da epey dikkat çeken bu tarz resimler, Oryantalist akımın somut izlerini taşır. Avrupa artık Doğulu komşularına korku salar duruma gelmiştir. Doğu'yu cesurca taklit etmeye başlamış; binalarda, modada, bale ve operada ve görsel sanatlarda Doğu'da olduğu varsayılan lüks yaşam ve harem motifleri çok sevilmiştir (Mendel; Ostřanský; Rataj 2007: 80). Bunlar Doğuluları aşırı lüks ve şehvet düşkünü, tembel ve uyuşuk ve aynı zamanda şiddete meyilli ve zalim olarak tasarlamak için birer vasıtaydı. Romantik resimlerindeki Doğu tasviri, ressam veya yazarın ihtiyaçlarına göre değişebilirdi. Oryantal 'gerçek bukalemun gibi değişken … bir nitelik' (Said 1995: 119) Doğulular, yani bu incelemede Türkler gerektiğinde tembel, gerektiğinde de savaş konusunda oldukça aktif olarak gösterilebilirdi. Türklerin şiddeti seven, zulmü uygulayan, acımasız savaşçı imgesi geleneksel düşman tasvirlerinden kaynaklandı ve ČERMÁK'ın resimlerde de kullanılırdı. Bu dramatik olayları tasvir eden resimler şunlardır:

(Fig. 20) '1877'de Bosna I' [yağlıboya], Prag, Cumhurbaşkanlığı Ofisi, (Soukupová 1981: fig. 43). Yıkılmış bir evin duvarlarının içinde çocuklarıyla beraber bir grup kadın durur, etraflarına bakar. Yanlarında duran yaşlı bir erkek onlara eşlik eder, yanında küçük bir kız çocuğu durur. Kadınlardan biri bebeği kucağına alarak uzak bir vadinin içine bakar. Diğerleri uzakta olan başka ev yıkıntılarına, dumana ve öldürülmüş insanların kafataslarına bakar. Arkada kafasında beşiği taşıyan kadın figürü belirir. Kadınlar ciddi yüz ifadeleriyle yıkılmış ortamı seyreder. Yaşlı erkek, yüzünü kapamış, çaresizce etrafı süzer. Resmin sağ ön köşesinde bozulmuş ev eşyaları serpiliş, genel bir yıkım havasını artırır. Bu resim statik yapısına ve her figürün durağan olmasına rağmen, dramatik, trajik olayları düşündürür.

(Fig. 21) '1877'de Bosna II' [yağlıboya] Prag, Millî Galeri, (Mokrý 1953: 24, fig. 34). Aynı resimdeki küçük kız çocuğu, yaşlı erkek ve arkadaki beşik taşıyan kadın ayrıntılı olarak resmedilir. Herkesin kıyafetleri ČERMÁK'ın gözlemlerine göre gerçekçidir, arkada duran sert ifadeli kadının bebeğini beşikte kafasında taşıması bile gezerken gördüğü gibidir. ČERMÁK, bu anlamda Güney Slav gruplarının günlük hayatının iyi bir izleyicisi ve araştırmacısı olarak, bilgilerini resimlerine gerçekçi biçimde aktarmıştır.

(Fig. 22) 'Kucağında Bebeği Olan Kadın; 1877'de Bosna Adlı Resim İçin Taslak Resim' [kurşunkalem ve füzenle inceleme], Prag, Millî Galeri, (Mokrý 1953: 30, fig. 35). Kadının ve bebeğin duygu dolu ve şefkatli yüz ifadesi ustaca çizilip not edilmiştir.

(Fig. 23) 'Dağlarda Küçük Bir Çatışma' [yağlıboya], Prag, Cumhurbaşkanlığı Ofisi, (Soukupová 1981: fig. 18). Büyük ihtimalle Slav kökenli olan, geleneksel kıyafetleri giymiş erkekler tüfekleriyle birbirlerine ateş ederler. Yaralı bir erkeğin yanında duran kadın çıplak bebeği kucağında taşır. Sivri kayalıklarla dolu dağlık manzara arka fonu dramatik olarak yansıtır.

(Fig. 24) 'Yaralanmış Karadağlı I' [yağlıboya], Prag, Millî Galeri, (Soukupová 1981: fig. 34). Yaralanmış yaşlı bir Karadağlı komutanı merdivenli dar dağ yolunda sedyede taşıyorlar. Yolun kenarında duran genç ve yaşlı kadınlar üzüntülü yüz ifadeleriyle etrafı seyreder, ağlarlar. Birkaç erkek yolun yukarısında daha karanlık bölgede sadece beliriverir.

(Fig. 25) 'Yaralanmış Karadağlı II' [yağlıboya], Prag, Millî Galeri, (Soukupová 1981: fig. 35; Mokrý 1953: fig.31, 32, 33). Taslak çizimler muhtemelen ČERMÁK'ın kendi yaşadığı çatışmadan hatıralar taşıyor. Bu çizimlerin daha hızlı yapılması gerekmiş olabilir, daha uzun süren, titiz ve ayrıntılı stüdyo çalışmalarından daha canlı, hareketli ve dinamiktir. Yukarıda tasvir edilen resim için hazırlık aşaması olarak hazırlanmıştır.

Bu dramatik resimlerin büyük bir kısmı kız kaçırma olaylarına ayırılmıştır. Bu temada olan resimler hep aynı biçimde, elleri bağlı bir grup kadını ve yanında duran zalim bekçileri tasvir eder. Bu esir alınmış kızların yüzleri bile sık sık tekrarlanır, hatta birkaç tipik yüzü tespit etmek mümkündür.

(Fig. 26) 'Savaş Ganimeti' [yağlıboya], Brüksel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, (Mokrý 1953: fig. 28; Soukupová 1981: fig. 28). Bağlanmış genç güzel kızlar ayakta durur veya oturarak, yatarak dinlenir. Yüzlerinde yorgunluk ve üzüntü hissedilir. Geleneksel süslü kıyafetler giyerler, birinin omuzu çıplaktır. Tüfekleri, silahları elinde olan iki Türk bekçi onlara bakar. Keyifleri yerindedir, çubuk ve kahve içerler. Türklerin yüzlerinde memnuniyet ve kazandıkları ganimetten dolayı sevinç okunur. Arkada yine dağlık bir manzara fon olarak kullanılmıştır. Janr resimlerindeki gibi Doğuyla özdeşleştirilen cezve ve işlenmiş zarflı kahve fincanları ve çubuklar mutlaka bulunur. Bu

resmin taslak çiziminde (Soukupová 1981: fig. 27) arkada oturan kızın yüzünün ve oturma pozisyonunun ayrıntılı incelenmesi yer alır.

(Fig. 27) 'Esir Alınmış Kızlar' [yağlıboya], Prag, Millî Galeri, (Mokrý 1953: fig. 3; Soukupová 1981: fig. 29). Bu resim, kız kaçırılma olayının tipik bir tasviridir. Daha önceki resimde olduğu gibi, kucağında silahı olan kırmızı fesli Türk bekçi bağdaş kurarak oturur, kızlara doğru bakar. Esir kızlara bakışında hem memnuniyet, hem de onların kaderiyle ilgisizlik açıkça ifade edilir. Resmin arka kısmında geleneksel kıyafetlerinde, kısa şalvar giymiş, süslü başlık takmış bir Türk daha bekler. Elinde değnek, sırtında tüfek bağlıdır. Esir alınmış üç kız yıkılmış duvar kalıntısına dayanarak dinlenir. Duvar kalıntısı genel olarak yıkımın ve çöküşün havasını pekiştirir. Kızların yüz ifadeleri hüzünlü, pasif, kadere teslimiyeti yansıtır. Sadece öndeki kız siyah pelerine bürünmüş, yüzünde ve duruşunda pasif bir direnişte olduğu anlaşılır. Elleri bağlı olan ikinci kız oturmuş, bakışları boş. Üçüncü kız üzüntülü şekilde kafasını eğmiştir. Doğulu kadınların pasifliği ve aynı zamanda Hıristiyan kızların acı çekmesi, vicdanen rahatsız olmaları aynı anda ifade edilir. Bu resmin detayında (Mokrý 1953: fig. 30) birinci kızın detayı görünür. ČERMÁK'ın resimlerinde bu güzel Doğulu kadının yüzü sık sık tekrarlanır. Muhtemelen iri siyah gözü, belirgin burnu, ufak ağzı ve gür siyah saçlarla çevrilmiş yuvarlak yüzü ČERMÁK'ın beğendiği tiptedir.

(Fig. 28) 'Esir Alınmış Bosnalı Kızlar Dinlenirken' [suluboya], Prag Millî Müzesi, (Mokrý 1953: fig.6; Soukupová 1981: fig. 44, s. 76). Benzer konunun daha teferruatlı bir tasviridir. Esir alınmış kadınlardan bazıları oturur, uyurlar, bazıları ise elbiselerine saklanmaya çalışır. Kolları bağlı, endişeli ifadeyle Türklere bakar. 11 tane Türk birbirleriyle sohbet eder, tavla oynar. Bir tane Türk, kızların yanında oturur, arkadan resmedilmiştir. Türkler sarıklı, fesli, üzerlerinde geniş pantolonları, birinin de işlenmeli cepkeni var. Arka fonda dilenen derviş figürü de resmin oryantal havasını artırır. Kızlardan bazıları pelerinlere bürünmüş, bazılarının ise omuzları, kolları, birini göğüsleri bile çıplak olarak resmedilir. Bu resmin erotik yönleri açıkça bellidir. Bağlanmış veya zincirlenmiş esir alınmış kızlar, Avrupa'da hem görsel sanatlarda hem de edebî eserlerde sık sık karşımıza çıkar. Seyahatnamelerde ve içindeki çizimlerde de hareme kaçırılan kızlar resmedilir. Bu tür resimler Türkleri 'zalim', 'acımasız' ve bundan dolayı yenilmesi gereken güç olarak tasvir edilirdi. Bu tasvirler, Avrupa devletlerinin Osmanlı devletine müdahale etmesi için gerekçe arayan ve kamuoyunu Osmanlılara karşı yönelten bilinçli propagandanın bir parçası olarak değerlendirilir (Makhn 2008: 102). Bu anlamda şarkiyatçılık daha geniş düşünülen bir ideolojinin, belli bir hâkimiyet savaşının arka planı olarak algılanabilir. ČERMÁK da resimlerinde Osmanlıları olumsuz gösterir, Osmanlı Türklerden her açıdan üstün, fakat onların zulmünün altında yaşamak zorunda kalan Slavların her türlü ayaklanmayı savunur. Kendisi de aktif olarak bu savaşlara katılmıştır. 'Yaralanmış Karadağlı', '1877 yılında Bosna' veya kaçırılmış kızları tasvir eden resimlerinin Avrupa'nın çeşitli yerlerde sergilenmesiyle Osmanlılara karşı ayaklanmaya başlayan Slavları destekleme faaliyetlerine girişmiştir. ČERMÁK'ın bazı resimleri reprodüksiyonlarla hem Orta Avrupa'da, hem de Karadağ'da meşhur olmuş ve hızlı yayılmıştır (Mokrý 1953: 24).

(Fig. 29) 'Karadağlı Kadının Kaçırılması (Razzia)' [yağlıboya], Prag, Millî Galeri, (Mokrý 1953: fig. 27; Soukupová 1981: fig. 26). Kız kaçırılma olaylarının tipik bir tasviridir. Romantik akımının tanınmış Fransız sanatçısı olan DELACROIX'un resimlerindeki trajik havayı andırır, benzer semboliği içerir. Halk baladlarının görsel bir tasviridir. Çıplak kadın iki vahşi, zalim Türk savaşçısı tarafından kaçırılır, Türk'ün kucağında çırpınırken onu ittirmeye çalışır. Öldürülmüş kocası ve bebeği yerde yatar. Renk semboliği de belirleyicidir, Türklerin ten rengi esmer, kara tarafı sembolize eder,

kadının ten rengi ise bembeyazdır. Bu resim insani trajedinin ve yıkımın üst noktası olarak değerlendirilebilir.

(Fig. 30) 'Haremde Karadağlı Kızlar' [tahta üzerine yağlıboya], Prag, Millî Galeri, (Soukupová 1981: fig. 42). Yarı çıplak, egzotik giysileri giymiş kadınlar çinilerle süslü, halılarla kaplı bir odada durur. Bazıları yatar, bazıları oturur, bir tanesi duvara yaslanarak ayakta durur. Bir tek ayakta duran kızın elbiseleri cilveli değil, hüzünlü yüz ifadesiyle uzağa bakar, diğer kızların aksine cilveli poz vermez, siyah elbisenin içine bürünür. ČERMÁK'ın diğer resimlerde de sürekli karşımıza çıkan, gururlu, haremde kalmaya razı olmayan, hala içinde direnen cesur Karadağlı kızının örneğidir. Diğer kızlar egzotik süslü rengârenk kıyafetlerin içinde, lüksü çağrıştıran ortamda sohbet ederler veya hiçbir şey yapamamaktan sıkılırlar. Haremdeki eşyaların lüks, kızların o dönemin güzellik algısına göre alımlı ve gösterişli olarak çizilmesi, seyircilere hitap eden, çağrıştırdığı erotik fanteziyle daha da pekiştirilen belli bir albenisini sağlar. Avrupalı gezginler, yani yabancı erkekler her şeye ataerkil toplumun gözüyle bakmışlar, buna göre Doğulu kadınlara oldukça küçümseyerek bakmışlar. Buna göre hem cinsiyetleri, hem de ırkı bakımından Doğulu kadınlar pek çok zaman fazla işe yaramaz, yeterince gelişmemiş, aşağı bir varlık olarak algılanmış. Harem de bu söylemde, Doğulu erkeklerin aşırı cinselliğinin ve Doğulu kadınların güvensizliğinin ve kontrol altında tutma ihtiyacının kanıtı olarak gösterilmiş (Schick 2001: 149-150). Fakat ČERMÁK'ta bu söylemin sadece izlerine rastlamak mümkündür. Haremdeki kızlar belki genelde güzel, fakat tembel, pasif ve boş işlerle uğraşan biriler olarak gösterilmiştir. İstisna olarak Karadağlı kızlar, ya da daha geniş grubu kastedersek, Balkanlı Hıristiyan kızlar, daha çok bu sistemin gönülsüz kurbanları olarak görünür. Örneğin bu resimde haremin genel lüks, şehvet ve eğlence havasına aykırı tasvir edilmiş kız, diğer resimlerde de benzer tavrı ve duruşuyla karşımıza çıkan siyah elbiseli kızdır. Siyah elbiselerine bürünmüş olması renk semboliği bakımından oldukça açıktır, trajik yüz ifadesi ise hareme zorla sokulduğunu ve içinde acı çektiğini gösterir; uzağa bakışı ise, bedenen uzakta olmasına rağmen, ruhen hala kendi ailesinin, milletin yanında durduğunun bir kanıtı gibidir. Kızın genel görünüşü ve duruşu, kendi kişiliğiyle, ailesiyle, milletiyle ve diniyle gururlu olduğunu imayı göz önüne getirir. ČERMÁK'ın yüksek ahlaklı ve cesur Slav kadının imajına ve Romantik trajik güzellik anlayışına oldukça uyumludur.

Romantik güzellik anlayışı, genel olarak ČERMÁK'ın eserlerinde derin izler bırakmıştır. Daha önceki klasik denilebilen güzellik imgeleri terk edilmiş, yerine o zamana göre alışılmamış kombinasyonlar, renkler ve şekiller almıştır. Romantik güzeli karamsar, kasvetli, trajik, melankoliktir ve pek çok zaman koyu renklerle tasvir edilmiştir. Antik Yunan efsanelerindeki trajik hayat öyküsüyle ünlü kadınlardan MEDUSA veya SAPO gibi karakterler sık sık resmedilir. Charles Auguste Mangin'in 1867 tarihli resmindeki Safo figürü (Eco 2006: 298), duruşuyla, yüz ifadesiyle, giysilerin ve koyu renklerin seçimiyle ve kasvetli atmosferiyle ČERMÁK'ın kaçırılmış Karadağlı kızlarının tasvirlerini andırıyor. Bu anlamda ČERMÁK'ın güzellik anlayışında Romantik güzellik anlayışı arasında güçlü paralellikler mevcuttur.

Romantik resimlerde harabelerin özel bir yeri ve işlevi vardır. DELACROIX, ČERMÁK gibi pek çok Romantik ressamlar harabelerin ve vahşi doğa manzaralarının saklı güzelliğini keşfetmiş, onları pek çok zaman arka fon olarak kullanmış. Örneğin, DELACROIX'un 'Seyahat eden Araplar' isimli resimde vahşi, dramatik doğa tasviri oldukça etkili arka fon oluşturur, güzel gizemli bir Arap kadının ata binerken resmedilmesine uygun bir ortam sağlar (Benjamin 2003: 16 resim). Fakat Romantik güzellik anlayışının gerçekten yeni ve orijinal tarafı "*…farklı şekilleri birbirine bağlayan mantık dışındaki*

duyguların ve mantığın dayattığı ilişkidir. Bu ilişkilerin amacı zıtlıkları ayıklamak ya da antitezleri (son/sonsuz, bütün/parça, yaşam/ölüm, akıl, yürek) çözümlemek değil, bütün bunları bir araya getirmektir: romantizmin gerçek yeniliği de bu çabadan doğar..." (Eco 2006: 299).

ČERMÁK, tam anlamıyla Romantik ve Oryantalist bir ressam olarak tanımlanabilir. Ruhen özgürlüğü seven ve maceracı biri olarak Karadağ'daki dağlık manzaraları benimsemiş, orada yaşayan halkı da hayranlıkla gözlemlemiştir. Resimlerinde hem orasının vahşi doğa manzaraları ve janr çalışmaları, hem de insanların Romantik akımını yansıtan portreleri Romantik ve idealize edilmiş bir şekilde Oryantalizm ve Slavizm çerçevesinde ifade eder. ČERMÁK'ın resimleri etkilendiği Fransız Romantik akımının özellikleri ve izleri taşısa da, onlardan daha ötesine gider. ČERMÁK'ın çalışmalarında verilmek istenen mesajlar çoğu zaman ön plana çıkar, sadece estetik zevklerine hitap etmez. Çalışmalarının, ilk planda sadece para karşılığında satılan basit janr resimlerinin olmadığı fark edilir. İzleyicilerine vatansever, milli, siyasi ve özgürlükçü mesajları göz önüne sermeye çalışıyor. Çek milliyetçi uyanış hareketine sempatisi olanlar bu mesajları anlayıp kabul ettikleri, ČERMÁK'ı sevmelerinden ve onun resimlerin reprodüksiyonları almalarından net bir şekilde anlaşılır. ČERMÁK içinde büyüdüğü toplumun sorunları ve fikir akımları, daha sonra yurtdışında karşılaştığı hareketler ve ideolojiler çalışmaların da derin izleri bırakmıştır.

Yukarıda listelenmiş resimlerde görüldüğü gibi, ČERMÁK Romantik görüşlere uyarak Doğu ve ona ait tipik sahne ve simgelerini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Resimleri bir yandan oldukça gerçekçi görünüyor, sanki fotoğraf çekilmiş gibi dururlar. Etkileyici gücü de bundan kaynaklanır. Resimde çizilenlerin gerçekliği konusunda şüphe bırakılmaz. Çalışmaları bu anlamda inandırıcı antropolojik malzeme olarak bile kullanılabilir. ČERMÁK'ın resimleri ustaca çizilmiştir; ressamın tekniğe hâkimiyeti, estetiği ve sanatı konusunda sanat tarihçilerin bile eleştirileri oldukça azdır.

ČERMÁK, Slav halklarını seven Çek aydınları arasında bir açıdan istisna sayılır. Çek slavistler daha çok Orta Avrupa'da yaşayan Slav halklarını ve Rusları ön planda tutmuş, onlara hayranlık duymuştur. Özellikle Romantik akımının devamı olan bir hareket diğer Slav halkları göz ardı etmiş, örneğin Balkan Slav halkları onun ideal Slav halklarına pek uymadığı için, resimlerde ve yazılarda fazla geçmez. Balkan Slavlar arkaik, demode ve en önemlisi fazla Oryantal olarak algılanmış. Doğu'ya ve Müslümanlara atfedilen bazı olumsuz özellikleri, davranış ve tutumları onlara da atfedilirdi, nadiren bulunan resimlerde, örneğin Avrupa halklarını tasvir eden çalışmalarında, en olumsuz gösterilen halklar arasında Balkanlılar ile Yunanlılar ve Türkler yer alır (Todorova 2009: 126-7, 69). Bu bilgilerin ışığında ČERMÁK'ın Balkan Slavlarına hissettiği sempati ve melankolik sevgi olağan dışı bir romantik hayranlık olarak değerlendirilebilir. Ona göre Balkanlıların özü olan Karadağlılar onun kendi kişiliğe ve hayat tarzına en yakın duran halk olarak nitelendirilebilir. Resimlerinde Karadağlıları hep gururlu, soylu, asil, Hıristiyanlığı koruyan, kendi kişiliğinden hiç taviz vermeyen ve diğer Slav halklarının belki de artık yitirdiği saflığı ve olumlu Slav özelliklerini temsil eden bir topluluk olarak göstermiştir.

ČERMÁK'ın resimlerinde tasvir edilen Karadağlı erkekler ve kadınlar her zaman cesur, gururlu, asil olarak tanıtıldığı için, ona uygun şekilde gösterilir. Karadağlılar temiz, süslü geleneksel ve oldukça estetik kıyafetleri giyer, yüzleri daha açık renkli, beyaz tenliler ve çoğu zaman gençtirler. Karadağlı erkeklerin de silahları vardır, fakat duruşlarında bir asillik bulunur, o silahları sanki sadece hakları olan savunmada kullanıyormuş gibi tasvir edilir. Karadağlı erkekler Oryantal güzelliği taşısa da yakışıklıdırlar. Kadınlar da soylu

kıyafetleri giymiş olarak gösterilir. Ancak 'zalim Türkler' onları soymaya teşebbüs ederlerse, çıplak veya yarı çıplak olarak resmedilir, fakat bu çıplaklık onların namussuzluğu olarak asla yorumlanamaz. Kıyafetlerle örtünen beden, çıplak beden veya onun açıkta kalan kısımları oldukça etkili kimlik kurucusu olarak nitelendirilebilir. Kıyafet beden sahibinin kimliğini kurabilen en önemli kültürel araçlardan biridir, onu sosyal statüsünü ve cinsel kimliğini kurar, etkiler, gerekirse zamanla değiştirir ve başkalarına da olumlu veya olumsuz gönderme yaparak tanıtır. (Yeğenoğlu 2003: 154) Daha yaşlı olan Türkler ise yarı çıplak, laubali giysilerle, her zaman silahlı, yüzleri kara ve bakımsız olarak resmedilir. Basit renk karşıtlığındaki sembolik gücün etkisi şaşırtıcı seviyede yüksektir. Örneğin, 'Karadağlı Kadının Kaçırılması (Razzia)' adlı resimde bu renk semboliği oldukça dikkat çekicidir. Kaçırılan Karadağlı genç kadın çıplak olduğu için bembeyaz teni ile resmin odak noktası haline gelmiştir. Yerde yatan öldürülmüş bebeği de bembeyazdır, bebeğin yanında yatan ölü kocasının eli ise daha açık renktedir; buna karşın Türk figürler esmer tenli ve koyu renklerle resmedilmiştir. Yüz ifadeleri 'zalimce', bebeği ve erkeği öldürdükten sonra evi yakıp kadını kaçırabilen birine yakışır tarzda görünür. Kısacası Türkler medeniyeti ve huzuru 'bozan', 'vahşi', 'tehlikeli' olarak tasvir edilir. Gerçi Doğulu erkeklerin bu tarz tasvirleri ČERMÁK'ın döneminde yeni değildir, pek çok ressamda bu tür 'önyargılı' eğilimler görülür, örneğin DELACROIX'un 'Sardanapalus'un Ölümü' isimli resimde benzer şekilde vahşi Doğulu erkekler ve çıplak kadınlar karşımıza çıkar (Eco 2006: 302).

Oryantalist resimlerin pek çoğunda da erotik unsurlar mevcuttur. ČERMÁK'ın resimleri de istisna değildir. Ressamın yaşadığı dönemde saygıdeğer bir ressam için erotik resimler yapmak kabul edilebilir bir iş değildir, bu nedenle çıplak kadının çizilmesi ancak Antik dönemin efsaneleri veya Oryantal bir sahne gibi temaları resmederken mümkün olmuştur. 'Karadağlı Kadının Kaçırılması (Razzia)' isimli resminde kaçırılan kadın tamamen çıplaktır. Diğer kız kaçırılma olayları veya haremi tasvir eden diğer çalışmalarında kızların kolları, sırtı veya göğsü çıplak olarak resmedilir. Harem ve kız kaçırma temalı resimlere erotik unsuru yakıştırmak olağandır. Oryantalist ressamlarda erotisizm sadece kız kaçırılmayla değil, aslında doğrudan aşırı cinsellik ve pasiflik, sakinlik, tembellik ve uyuşukluk mesajı içeren Oryantal atmosferle de alakalıdır. Örneğin, Jean-Léon GÉRÔME'un 'Kapıda Duran Arap Kızı' (1873) isimli resimde, bu ustaca örülen erotisizm rahatlıkla görülebilir (Benjamin 2003: 26). Kapıya yaslanmış cilveli, süslü bir Arap kızı resimden izleyicilerine doğru bakar. Arkada ışık-gölge oyunuyla çizilen bir Arap evinin avlusu da görünür. Resimde güçlü bir erotik unsur hissedilir, kız sanki ziyaretçileri içeriye davet edermiş gibi durur. Resim, Doğu'nun bütün zevkleri, lüks ve güzellikleri vaat imajını gösterir. Buna karşın ČERMÁK'ın resimlerinde iç derinliği olmayan bu tür erotisizme pek rastlanmaz. Erotik unsurlar daha çok Oryantal atmosferi pekiştirir ve Karadağlı kızların namusunu gösterir, onların kaçırılma, hareme kapatma veya soymaya razı olmayan yüksek ahlaki tavırları ön plana çıkarılır.

Slav halklarına yönelik vatanseverlik duyguları ČERMÁK'ın resimlerinin ana eksenidir. Kendisi Çek vatansever olduğu için, Çek tarihinin meşhur sahnelerini, diğer Slav halklarının olumlu özelliklerini ve kahramanlık anlarını tasvir etmek onu her zaman heyecanlandırmıştır. ČERMÁK, Orta Avrupa'da, Balkanlarda, özellikle de Karadağ ve Fransa'da etkili bir kültürel şahsiyet olarak tanınmıştır. Önemli sanatçılar, yazarlar ve aydınlar onun resimlerini beğenip satın almıştır. ČERMÁK, memleketinde fazla uzun yaşamasa da orada da geniş kitlelerce bilinip itibar görmüştür. Yaşadığı dönemde bile resimleri reprodüksiyon olarak yaygınlaşmıştır. Resimlerindeki Balkan halklarının tasvirleri ve harem sahneleri Balkanların ve Doğu'nun imajını oluşturmada önemli bir rol

oynamıştır. Karadağlı kadın ve erkeklerin portreleri denince, akla ČERMÁK'ın bu süslü, titiz çizilen, ayrıntılı ve ihtişam hissi veren portreleri gelir. Bunlarla o zamana kadar neredeyse bilinmeyen, unutulmuş, fakir bir Slav halkını insanlara tanıtmış, kendi gözünden zalimlere karşı haklarını savunan kahraman Slav halkı Karadağlıların ünü yayılmıştır. İnsanların aklında süregelen Doğu ve Balkan imajları, bugünlerde bile, ČERMÁK gibi Oryantalist ressamların çalışmalarıyla pekiştirilmiş, bu ressamlar Balkan ve Oryantal imajlarının sürdürmesine ve yeniden yaratılmasına katkıda bulmuştur. Eserleri, Balkan ve Doğu simgelerinin somutlaştırılmasını sağlamıştır. Örneğin silahlar, kırbaç, lüks kıyafetler, (yarı)çıplak kadın figürü, nargile ve süslü zarfın içinde kahve fincanları Oryantalist resimlerin vazgeçilmez parçaları olmuştur. Bu tür resimlere bakanlar böyle aksesuar ve simgeleri artık özümsediler, onlara alıştılar ve onların devamını da beklerler. Romantik Oryantalist resimler o dönemdeki Şarkiyatçılığın somut resimleri haline gelmiştir. Delacroix ve diğer pek çok Oryantalist ressam, ČERMÁK dahil olmak üzere, *'Oryantal janr resimler (Doğu'nun) tasarımını görsel söyleme ve kendine has bir hayata döndürmüştür'* (Said 1995: 118).

ČERMÁK Balkan resimlerini önce tasarlayıp öğrendiği bilgileri Slavizm ideolojisiyle karıştırıp bizzat gözlemlediklerini de resimlerine dâhil edip eserler ortaya koymuş ve neticede Romantik, gizemli, Slavlara özgü usta işi çalışmalar ortaya çıkarmıştır. Çalışmaları hem ün kazanmış, hem de uzun süre inanılırlık derecesi yüksek Balkan araştırma malzemesi olarak da algılanmıştır. ČERMÁK üzerinde yoğun ilginin olduğu dönemde, yani XX. yüzyılın 1920'li ve 1930'lu yıllarına kadar, Çeklerin, Slovakların, Karadağlıların, Dalmaçyalıların ve Herseklilerin (Harlas 7)

Doğu ve Balkan simgelerinin oluşması, insanların kendi kimliklerinin inşasında çok önemli bir rol oynamıştır ve halâ da oynamaya devam etmektedir. ČERMÁK'ın döneminde sadece tek tek insanların kimliklerinden ziyade, milletin bilincinin oluşması daha da ön plana çıkmaktaydı. Çek milletinin canlanması ve yeniden inşasında yabancı, farklı olan 'öteki' kimliğine nazaran daha kolay belirlenebilmiştir. Yabancıların, özellikle de geleneksel zıt karakteri olan Doğuluların özelliklerine karşı kimlik ve aidiyet duygusu oluşturmak daha anlaşılır bir durumdu. Edward SAID'in (Said 1995: 5, 7, 206 vd.), GELLNER'in (2009: 173-186), TODOROVA'nın ve CORM'un (2003: 79-104) çalışmalarında Avrupa'da yaşayan halkların kendi millî ve kişisel özelliklerinin oluşumunda ötekilerin imajına muhtaç oldukları açıkça gösterildi. Farklı olan öteki, bu durumda Balkanlı ve Doğulu/Türk kendi özelliklerinden zıt bir karakter olarak yoğun bir şekilde kullanılmış ve hâlâ kullanılmaktadır (Keyman, Mutman, Yeğenoğlu 1999: 11, 12). Bugünlerde Doğulu/Türk/Müslüman imgesi yüz yıl öncekine göre değişmişse de işlevleri ve gerekçeleri büyük ölçüde aynıdır; bunlar zıt olan/olması gereken toplumu simgesel olarak gösterir. 'Zalim harem ağası' ve 'savaşçı' yerine intihar saldırılarını düzenleyen terörist imgesi gündeme geldi, kullanımı toplumun zıt ve düşmanca karakterini yaratmaya katkıda bulunur. Olumsuz özellikleriyle bağdaştırılan öteki Doğulu/Türk, Avrupalıların olumlu özelliklerini daha görünür kılmak için kullanıldı. Onlar zalim, şiddeti seven, terörist, ilkel, şehvet düşkünüdür, Avrupa ise barışçıl, medeni, gelişmiş bir toplumdur. Bu ikilemin temelleri ČERMÁK'ın döneminde de etkiliydi, bu nedenle onun resimlerinde olumlu ve olumsuz özelliklerin karşıtlıkları vardı. Resimlerin inceleme kısmında gösterilen Türk ve Slav figürlerin renk sembolizmi, kaba veya asil yüz ifadeleri, giysili hâl ve çıplaklık gibi karşıtlıklar bu ikilemin ürünüdür.

ČERMÁK, ressam olarak günümüzde sadece uzmanlar tarafından bilinse ve anlaşılsa da eserlerinin etkileri günümüzde farklı sahalarda görülmüştür. Mesela, günümüzde Avrupa sanatında Balkan ve Karadağ hakkındaki bazı klişe simgeler onun çalışmaları

kaynaklıdır. Balkanlıların/Karadağlıların çoğu zaman Oryantal tarzında süslü silahlarla olarak tasvir edilmesi, Türklerin hep zalim yüz ifadesiyle, bakımsız kıyafetlerle, sarığa benzer başlık ve şalvarla gösterilmesi oldukça sık rastlanan bir durum, örneğin çocuklara çekilmiş film masallarında bu tarz klişeleşmiş sahnelerle karşılaşabiliriz (Lipský, Tři veterani, 1983) Asil, kahraman, kalbi temiz Hıristiyan Balkanlı-Karadağlı ve -'kötü kalpli', 'zalim' ve 'şehvet düşkünü' Türk imajı Avrupa'da insanların zihinlerinde etkisini onun eserleri sayesinde sürdürmüştür. Bu tür önyargılı düşünceleri ve imajları anlamak için geçmişte onların meydana gelişinde etkili olan faktörleri tanımak, 'Oryantal' ve 'Slav' dünyasını tanımak için önemli bir başlangıç olacaktır.

KAYNAKLAR

Benjamin, Roger. 2003. *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, And French North Africa, 1880-1930*, Berkeley: University of California Press.

Burke, Peter. 2003. *Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Corm, Georges. 2003. *Doğu-Batı, Hayali Kırılma*, İstanbul: İthaki Yayınları.

Eco, Umberto. 2006. *Güzelliğin Tarihi*, İstanbul: Doğan Kitap.

Ewen, Frederic, Jeffrey Wollock and Aaron Kramer. 2007. *Half Century of Greatness: The Creative Imagination of Europe, 1848-1883,* New York: New York University Press.

Gellner, Ernest. 2009. *Milliyetçiliğe Bakmak*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Harlas, František Xaver. 1928. *Jaroslav Čermák Život A Dílo*, Prag: F. Topič.

Hroch, Miroslav. 1999. *Na Prahu Národní Existence*, Prag: Mladá Fronta.

Keyman, Fuat, Mahmut Mutman ve Meyda Yeğenoğlu. 1999. *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Linke, Arno. 1975. *Uprostřed Století*, Prag: Československý Spisovatel.

Lipský, Oldřich. 1983. *Tři Veteráni (Üç Asker Emeklisi)*, Filim Masalı, Çekoslovakya.

Luzzatto, Sergio. 1997. "Young Rebels And Revolutionaries, 1789-1917", *A History Of Young People, Stormy Evolution to Modern Times*, Ed. Giovanni Levi, Jean-Claude Schmitt, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2: 174-231.

Mahkn, Churnjeet Kaur. 2008. "The Sculpture And The Harem: Etnography in Felicia Skene's Wayfaring Sketches", *Women Writing Greece: Essays On Hellenism, Orientalism and Travel*, Ed. Vassiliki Kolocotroni, Efterpi Mıtsı, *Internationale Forschungen Zur Allgemeninen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Amsterdam, New York: Rodopi Press, 118: 97-112.

Mendel, Miloš, Bronislav Ostřanský and Tomáš Rataj. 2007. *Islám V Srdci Evropy*, Prag: Academia.

Mokrý, František Viktor. 1953. *Jaroslav Čermák, 41 Knihtiskových Reprodukcí*, Státní Nakladatelství Krásné Literatury, Prag: Hudby A Umění.

Said, Edward W. 1995. *Orientalism, Western Conceptions of the Orient*, Londra: Penguin Books.

Schick, Irvin Cemil. 2001. *Batının Cinsel Kıyısı, Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık*, İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Soukupová, Věra. 1981. *Jaroslav Čermák*. Prag: Odeon.

Tobolka, Zdeněk V. 1901. *Slovanský Sjezd v Praze Roku 1848*, Prag: F. Šimáček.

Todorova, Maria. 2009. *Imagining The Balkans*, New York: Oxford University Press.

Veber, Václav, vd., 2002, *Dějiny Rakouska*, Prag: Lidové Noviny.

Weıthmann, Michael W. 1996. *Balkán, 2000 Let Mezi Východem A Západem,* Prag: Vyšehrad.

Yeğenoğlu, Meyda. 2003. *Sömürgeci Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, İstanbul: Metis Yayınları.



Fig. 1'Slovak Ailesi Memleketini Terk Ederken' [suluboya], 1851, Prag, Milli Galeri, (Mokrý 1953: fig. 17; Soukupová 1981: fig. 1).

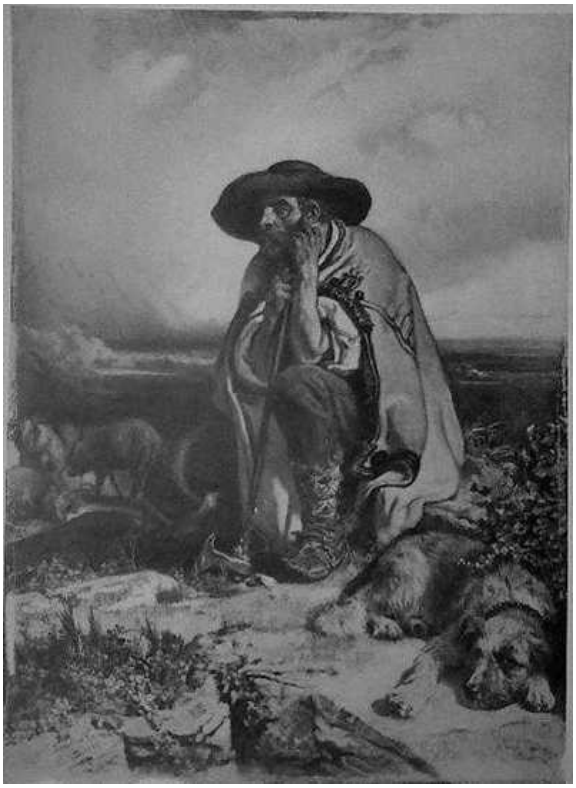


Fig. 2 'Köpeğiyle Slovak Çoban 'Baça' [yağlıboya], 1859, Leipzig, Güzel Sanatlar Müzesi, 1953 y. (Mokrý 1953: fig. 18).



Fig. 3 'Tarlada Slovak anne', [litografi]. 1859, Amsterdam, Fodor müzesi, 1953 y. (Mokrý 1953: fig. 19).



Fig. 4 'Ayna' [yağlıboya], 1860, Prag, Cumhurbaşkanlığı Ofisi, (Mokrý 1953: fig. 20, Soukupová 1981: fig. 15).



Fig. 5 'Dağda Bir Buluşma' [yağlıboya] 1869, 1874 yılında resmin sahibi Paris'te yaşamış bay Neyt idi, şimdiki sahibi bilinmez. (Mokrý 1953: 29, fig. 29).



Fig. 6 'Büyük Voyvoda (Kont) Mirko Petroviç' [yağlıboya], 1862, Roma'da 1863 yılında eski İtalyan kraliçesi Yelena'nın mülkü olarak kayıtlıydı. (Mokrý 1953: 31, fig. 40).

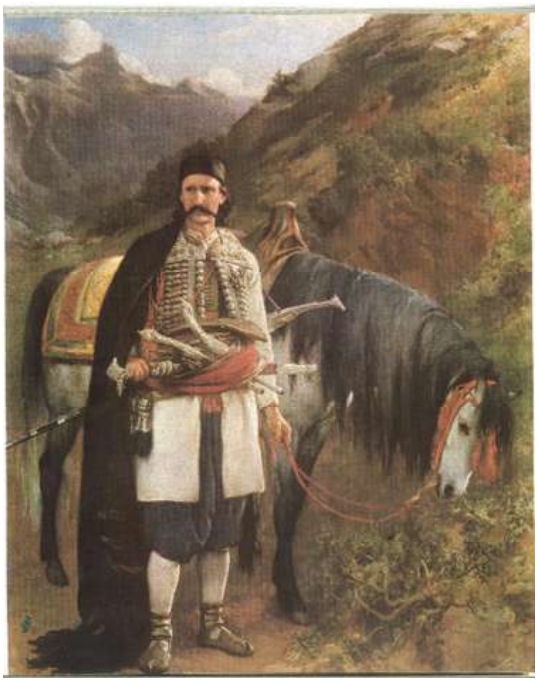


Fig. 7 'Atıyla Karadağlı Komutan' [yağlıboya], 1865, Pilsen, Batı Çek Galerisi, (Mokrý 1953: fig. 41; Soukupová 1981: fig. 24).



Fig. 8'Kontes Darinka'nın Portresi' [yağlıboya], 1862, Çetine müzesi, durum y. 1953, (Mokrý 1953: fig. 39, s. 31).



Fig. 9 'Karadağlı Kontes Milena'nın Portresi' [yağlıboya], 1862, Roma'da 1863 yılında eski İtalyan kraliçesi Yelena'nın mülkü olarak kayıtlıydı. (Mokrý 1953: 31, fig. 38).



Fig. 10 'Karadağlı Bir Kadın Bebeğiyle Beşiğin Yanında' [yağlıboya], 1865, Prag, Milli galeri (Mokrý 1953: fig. 25; Soukupová 1981: fig. 25).



Fig. 11 'Güney-Slav Kadının Portresi', orijinalin nerede olduğunu bilinmez, Prag Başkent galerisinde aynı dönemden kaliteli reprodüksiyonu bulunur. (Mokrý 1953: 30, fig. 37).



Fig. 12 'Hersekli Kadın Çocukla ve Kuşla' [inceleme çizim], 1860, Amsterdam, Fodor müzesi, durum y. 1953, (Mokrý 1953: fig. 22, s. 28).



Fig. 13'Karadağlı Ev' [yağlıboya], 1865, Pilsen, Batı Çek galerisi,
(Mokrý 1953: fig. 24; Soukupová 1981: fig. 23).



Fig. 14 'Kör Kemancı', resmin orijinalı kont Witold Czartoryjsky'nin mülküydü,
1.Dünya savaşı sırasında yanmıştır; resmin inceleme çizimi
Marie Jevalova'ya ait idi. (Harlas 1928: 72; Mokrý 1953: 30, fig. 36).



Fig. 15 'Karadağlı Kız Ata Su İçirirken', 1875, resmin orijinalı bay van Gogh'a aitti, inceleme çizimi Prag, Rudolfinum müzesindedir (Harlas 1928: 71, 38).



Fig. 16 'Karadağlı Kızın Portresi' [yuvarlak tahta üzerine yağlıboya], 1876, Prag, Milli galeri, (Soukupová 1981: fig. 41).



Fig. 17 'Slav Kökenli Reaya' [suluboya], 1861, Prag, Prag başkent galerisi, (Soukupová 1981: fig. 16).



Fig. 18 'Dilenci Derviş' [yağlıboya], 1877, Prag, Milli galeri, (Soukupová 1981: fig. 45).



Fig. 19 'Eşkıyanın Karısı' [yağlıboya], Prag, Milli galeri, 1860,
(Mokrý 1953: res 26; Soukupová 1981: fig. 14).



Fig. 20 '1877'de Bosna I' [yağlıboya], Prag, Cumhhurbaşkanlığı Ofisi,
(Soukupová 1981: fig. 43).



Fig. 21 '1877'de Bosna II' [yağlıboya], ayrıntı, Prag, Milli Galeri, (Mokrý 1953: 24, fig. 34).



Fig. 22 'Kucağında Bebeği Olan Kadın; 1877'de Bosna adlı resim için taslak resim' [kurşunkalem ve füzenle inceleme], Prag, Milli Galeri, (Mokrý 1953: 30, fig. 35).



Fig. 23 'Dağlarda Küçük Bir Çatışma' [yağlıboya], 1862-4, Prag, Cumhurbaşkanlığı Ofisi, (Soukupová 1981: fig. 18).

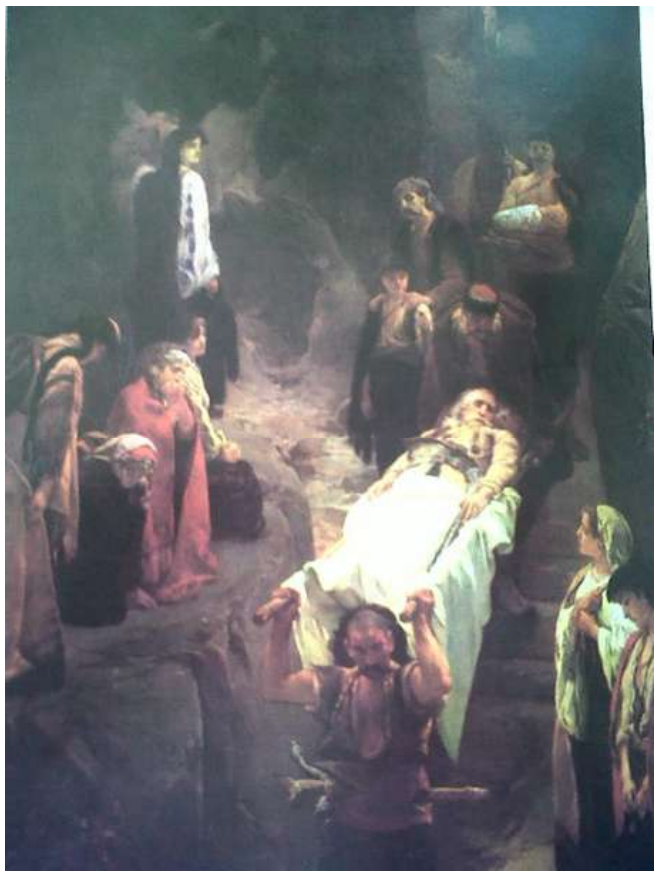


Fig. 24 'Yaralanmış Karadağlı I' [yağlıboya], 1874, replikasyon, Prag, Milli Galeri, (Soukupová 1981: fig. 34).



Fig. 25 'Yaralanmış Karadağlı II' [yağlıboya], taslak çizim, 1872, Prag, Milli Galeri, (Soukupová 1981: fig. 35; Mokrý 1953: fig.31, 32, 33).



Fig. 26 'Savaş Ganimeti' [yağlıboya], 1868, Brüksel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, (Mokrý 1953: fig. 28; Soukupová 1981: fig. 28).



Fig. 27 'Esir Alınmış Kızlar' [yağlıboya], 1870, Prag, Milli Galeri,
(Mokrý 1953: fig. 3; Soukupová 1981: fig. 29).



Fig. 28 'Esir Alınmış Hersekli Kızlar Dinlenirken' [suluboya], 1877, Prag, Milli Müze,
(Mokrý 1953: fig.6; Soukupová 1981: fig. 44, s. 76).



Fig. 29 'Karadağlı Kadının Kaçırılması (Razzia)' [yağlıboya], 1865, Prag, Milli Galeri, (Mokrý 1953: fig. 27; Soukupová 1981: fig. 26).



Fig. 30 'Haremde Karadağlı Kızlar' [tahta üzerine yağlıboya], 1877, Prag, Milli Galeri, (Soukupová 1981: fig. 42).



Fig. 31 Prag'daki Yahudi Mezarlığı, inceleme, yağlıboya, 1858, Prag, Milli Galeri (Soukupová 1981: fig. 12)



Fig. 32 Prag'daki Yahudi Mezarlığı, yağlıboya, 1858, Belçika, A. van Zuylen'in özel koleksiyonunda (Soukupová 1981: fig. 13)



Fig. 33 Beyaz Dağ Savaşından Sonra (Reformasyona karşı), yağlıboya, 1854, Prag, Milli Galeri (Soukupová 1981: fig. 6)

YILDIZ ALBÜMLERİNDEN YILDIZ PORSELENLERİNE İSTANBUL MANZARALARI

SUNA C. AYDIN ALTAY
Arş. Gör., TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi
Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Sanat ve Tasarım Bölümü
saydinaltay@etu.edu.tr

ÖZET

19. yüzyılın son döneminde, Sultan II. Abdülhamid'in sanata yoğun ilgi duyması ile özellikle saray ve çevresinde yeni bir sanat ortamı doğmuştur. Sultan tarafından kurdurulan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'da görev alan dönemin yerli ve yabancı ressamları, imal edilen porselen objeleri bezemiş, bir kısmına da İstanbul manzaraları resmetmişlerdir. Bu değerli eserler üzerinde yer alan manzara tasvirleri incelendiğinde sanatçıların fotoğraftan yararlandıkları görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun, porselen, resim, İstanbul manzaraları, fotoğraf.*

LANDSCAPE OF ISTANBUL: FROM YILDIZ ALBUMS TO YILDIZ PORCELAIN

ABSTRACT

During the late decades of 19th century, by the high interest of Abdulhamid II a new art environment appeared in imperial palace and its surroundings. In Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun, which was founded by Sultan Abdulhamid II, domestic and foreign painters decorated produced porcelain objects, and some of them painted views and landscape of Istanbul. While examining depicted landscapes on these very valuable items, it is possible to observe that the artist took advantages of photograph.

Key Words: *Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun, porcelain, painting, landscape of Istanbul, photography.*

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, Osmanlı Sarayı için üretim yapan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'da yaklaşık olarak 1894-1908 yılları arasında üretilmiş olan, Porselen objelerin üzerine resmedilmiş İstanbul Manzaraları ile Yıldız Albümleri'nde yer alan İstanbul manzaraları içeren fotoğrafları karşılaştırmalı olarak incelemektir. Bu kapsamda Milli Saraylar Porselen koleksiyonunda ve Topkapı Sarayı Müzesi Porselen Koleksiyonunda yer alan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'u üretimi bazı eserler çalışılmıştır.

19. yüzyılda Sultan II. Abdülhamid tarafından Yıldız Sarayı Bahçesi'ne kurdurulan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'u Osmanlı Sanayisinin önemli bir adımı olmakla birlikte, Osmanlı Devleti'nin çağdaşı olan Batılı Devletlere ve krallıklara karşı bir prestij göstergesi olarak 1894 yılında üretime geçmiştir. Fabrikanın üretime geçtiği ilk yıllarda, eserler üzerinde Fransız Sévres ve Limogés porselenlerinin yoğun etkileri görülmektedir. Bununla birlikte, incelemiş olduğumuz bir grup eser İstanbul Tasvirleri ile dikkat çekmektedir. Fabrikada görev alan, Yabancı ve Osmanlı uyruklu sanatçılardan oluşan ressamların bu manzaraları tasvir ederken, II. Abdülhamid'in emri ile oluşturulan Yıldız Albümleri'nde yer alan fotoğraflardan yararlandıkları görülmektedir.

TARİHSEL SÜREÇ

18. yüzyılda Aydınlanma Çağı'nı ve Sanayi Devrimi'ni yaşayan Avrupa devletlerinin her alanda gerisinde kalmış bir ülke olarak, Osmanlı Devleti çözümü Avrupa'nın ilerlemelerine ayak uydurmada bulmuştur. Bu dönemde İstanbul'a gelen elçilerin mahiyetindeki ressamların Osmanlı yapılarını, kıyafetlerini ve yaşam biçimlerini resmetmesi, Batı'nın da Osmanlı'ya karşı ilgisinin arttığını göstermiş, karşılıklı gelişen ilişki doğrultusunda, Osmanlı'da Batı sanatının bilgi ve tekniklerinden yararlanma fikri ortaya çıkmıştır (Cezar 1971: 31).

Sultan III. Selim (1789-1807) ve Sultan II. Mahmud (1808-1839) dönemlerinde başlayan yenileşme hareketleri 19. yüzyılda hızlanarak devam etmiştir. III. Selim döneminde kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun (1795) ve II. Mahmud döneminde kurulan Mühendishane-i Bahri Hümayun (1773) gibi okullarda ülkenin askeri alanda gelişimini sağlayacak harita çizimi, gemi tasarımı ve teknik çizim gibi dersler verilmiş olup bu okullardan mezun olan Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid, Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tevfik Paşa gibi yetenekli isimler Osmanlı'da sanat eğitimi alabilecekleri bir okul olmadığından, eğitimlerine devam edebilmek için Sultan Abdülaziz (1861-1876) tarafından Paris'e gönderilmişlerdir. Ayrıca bu okullarda öğretilen teknik resim, perspektif, harita gibi dersler, Batılı anlamda resmin gelişimini sağlamıştır. Böylece 19. yüzyıl Osmanlı Sanatı'nda, barok ve rokoko üslubunda kıvrım dallar, kartuşlar, palmetler, akantüs yaprakları, nişler, madalyon içinde manzaralar ya da natürmortlar görülmeye başlamıştır. Bu etkilerle, derinlik anlayışı, fırça tekniği gibi unsurların da resme girmeye başladığı görülmektedir (Şahin 2002: 442). 19. yüzyılda Avrupa'ya giderek resim eğitimi alan ve Osmanlı'ya Batılı anlamda resmi getiren ilk Türk ressamları olarak bilinen bu isimler, "Asker Ressamlar" olarak anıldıkları gibi, "Darüşşafakalı Ressamlar" (Çoker 1983:4-12) ya da "Primitifler" (Edgü 1978: 18) olarak da tanımlanmışlardır (Şahin 2004:

144). Gelenek olarak manzara resmine yakın olan bu sanatçılar, yeni öğrendikleri perspektifi ve üçüncü boyut uygulamalarını ilk olarak yine manzara kompozisyonlarında deneyebilmişlerdir (Renda 1975: 47; Şahin 1999: 124). Bu resimler de çoğunlukla, İstanbul'un bir semti ya da mimari yapıları gerçeğe uygun bir biçimde tasvir edilerek verilmiştir (Şahin 1999: 124).

Osmanlı Devleti'nin, Tanzimat döneminden başlayarak, I. ve II. Meşrutiyet dönemlerinde Batı'ya dönük tavrı devam etmiş ve modernleşme çabaları 19. yüzyıl sonlarında kurumlaşarak ilk meyvelerini vermiştir. Osmanlı Devleti'nin izlediği reform hareketleri çerçevesinde yukarıda söz edildiği gibi daha yüzyılın başlarında Fransa'ya öğrenci gönderilmiş, askeri ve sivil okulların ders programlarına fen bilimleri kapsamında da olsa resim dersleri konulmuş, resim sergileri düzenlenmiş olup Sultan II. Abdülhamid döneminde ise Fransa modeli örnek alınarak Osman Hamdi Bey'in girişimleri ile "Arkeoloji Müzesi" ve "Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi"[1] gibi yeni kurumlar kurulmuştur. (Germaner 1992: 105-106). Ayrıca, Osmanlı sanatçılarının eserlerinin saraya alınmasının yanında, Osmanlı Sanayileşmesinin önemli bir adımı olarak kurulan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun bünyesinde, ressam kadrosunda yerli ve yabancı sanatçıların çalışmaya başlaması da bu dönemde görülmektedir (Küçükerman 1987: 68; Şahin 2004: 144).

II. Abdülhamid döneminde, Sultan'ın sanata yoğun ilgi duyması ile özellikle saray çevresinde yeni bir sanat ortamının doğduğu görülmektedir. Abdülhamid'in çağı yakalama arzusu ve yenilikleri destekleyen tutumu sayesinde tüm sanat dallarında gelişmeler gerçekleşmiştir. Bu nedenle II. Abdülhamid'in saltanat dönemi, Osmanlı Sanatı açısından önemli bir süreç olmuştur (Şahin 2004: 144).

Yıldız Sarayı, Sultan II. Abdülhamid'in tahtta olduğu dönemde devletin idare merkezi olmuştur. Bu nedenle Yıldız Sarayı ve II. Abdülhamid birbiri ile özdeş iki kelime gibi olmuştur (Candemir: 2011: 19). Sultan, Yıldız Sarayı'nı "Beşiktaş Tepesi" denilen Yıldız'dan Ortaköy üstlerine kadar genişletmiştir. Bu inşaat faaliyetleri ile saray, köşk, kasır gibi yapılardan oluşan bir kompleks halini almıştır (Candemir: 2011: 21). Yıldız Sarayı kompleksi içinde tiyatro, basımevi, fotoğraf atölyesi, resim galerisi ve müzik salonunun yer aldığı kaynaklarda geçmektedir (Candemir: 2011: 22; Şerifoğlu 2012: 136). Ayrıca Sultan Abdülhamid'in, Yıldız Sarayı köşklerinden birinde, bir odayı Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerine verdiğini, bir odayı da fotoğraf atölyesi olarak kullanılmak üzere tahsis ettiğini Osman Nuri Paşa'da belirtmektedir (Nuri Paşa 1909: 454; Şahin 2004: 144).

[1] Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluş hazırlıkları 1860 yılında başlamıştır. Osman Hamdi Bey'in babası İbrahim Edhem Paşa'nın gayretleriyle ancak 1883'te gerçekleştirilebilmiştir. Osman Hamdi Bey'in Müdürlüğünde daha çok azınlıklardan oluşan öğrencilere yabancı hocalar tarafından resim, heykel ve mimari alanlarda dersler verilmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Cezar, Mustafa. 1995. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi,* İstanbul, II:455-475.

YILDIZ ALBÜMLERİ

Osmanlı'da 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat dalları birbirine paralel bir gelişme göstermiştir. Bu dönemde Osmanlı Resim Sanatı'nı doğrudan etkileyen önemli görsel malzemelerden biri de fotoğraf olmuştur. 1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi'nin fotoğrafı bir buluş olarak dünyaya tanıtmasının ardından, Mühendishane-i Berri-i Hümayun ders programına fotoğraf dersleri eklenmiştir. Ayrıca, 19. yüzyılın sonlarına doğru çoğunluğu Ermeni olan yabancı ve Osmanlı uyruklu sanatçıların İstanbul'da bir çok fotoğraf atölyesi açmış oldukları bilinmektedir (Özendes 1998: 16-17; Şahin 1999: 165).

Fotoğraf, Sultan Abdülaziz döneminde Osmanlı topraklarına girse de yayılması II. Abdülhamid döneminde özellikle de sarayın desteği ile olmuştur (Şahin 1999: 184). Sultan imparatorlukta teftiş gezilerine çıkmamış, bunun yerine fotoğraflar aracılığı ile ülkenin her köşesinden ahalinin adet ve kıyafetinden, törenlerden, inşaat ve açılan eserlerden, kısaca ülkede olan biten her şeyden haberdar olmuştur (Ortaylı 1999: 324). Sultan'ın emri ile hazırlanmış olan albümler arasında en ünlüsü Yıldız Albümleri'dir (Çizgen 1994: 72). Abdullah Biraderler tarafından hazırlanan bu albümler, Osmanlı kentlerini tanıtan manzaralar, mimari yapılar ve kültürel öğeler içermeleri bakımından oldukça önemlidir (Şahin 1999: 165-166).

Sultan, Osmanlı'nın modern bir devlet olduğunu Batı'ya yansıtmak amacı ile, dönem dönem Osmanlı kültürünü ve ülkenin kalkınması ya da çağdaşlaşması olarak nitelendirilebilecek görüntülerin bulunduğu fotoğraf albümlerini yabancı ülkelere göndermiştir. Günümüzde Washington Kongre Kitaplığı koleksiyonlarında, II. Abdülhamid tarafından hediye edilmiş, içinde 1200'den fazla fotoğrafın yer aldığı, 36 albüm yer almaktadır (Allen 1986: 16-17; Çizgen 2009: 15). Bununla birlikte İstanbul Üniversitesi'nde 911 albüm ve 36 bin 535 fotoğraf bulunmaktadır. Bu albümlerdeki fotoğraflar, büyük ebatta cama çekildiği için oldukça nettir (Atasoy 2009: 23).

Bu değerli fotoğraf koleksiyonunu oluşturan sanatçılardan bazıları "Saray Fotoğrafçısı" ünvanı alan, Abdullah Fréres, baba ve oğul Kargopoulo'dur. Abdullah Fréres ya da Abdullah Biraderler olarak tanınan sanatçılar, Kevork, Hovsep ve Vichen isimli üç Ermeni kardeştir[2]. Rum asıllı Vassilaki Kargopoulo ise 24 Nisan 1877'de saray fotoğrafçısı olarak ilan edilmiştir. Onun ardından ise bu göreve oğlu, Cleomene Kargopoulo getirilmiştir (Çizgen 2009: 15-16).

II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı içinde bir fotoğraf atölyesi kurdurmuş olması ve sanata ilgi duyması, sanatçıların eserlerini ortaya koyarken fotoğraftan yararlanmış olabileceklerini düşündürmektedir. Adnan Çoker ve Sezer Tansuğ yapmış oldukları çalışmalar ile tuval resminde fotoğraftan yararlanıldığını kanıtlarken[3], Ayşe Pelin Şahin Tekinalp ise tuval resmi yapan sanatçıların duvar resmide yapmış olabileceklerine dikkat

[2] İlk kez, 1858'de Rabach'ın stüdyosunu alarak fotoğrafçılığa başlamışlardır. 1863 yılında Sultan Abdülaziz tarafından kendilerine "Ressam-ı Hazret-i Şehriyar-i" ünvanı verilmiş olup, bu ünvan II. Abdülhamid döneminde de devam etmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Özendes 1998.

[3] Tuval resimleri ile fotoğraflar arasındaki ilişki hakkında bkz., Çoker 1983: 4-12; Tansuğ: 1980; 4-7.

çekerek, fotoğrafın duvar resmine de kaynaklık ettiğini ortaya koymuştur[4]. Aynı fikirle yola çıkarak, bu dönemde Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'da görev alan yabancı ve Osmanlı uyruklu sanatçıların da porselen objeler üzerine benzer İstanbul tasvirlerini resmetmeleri, fotoğraftan yararlanmış olabileceklerine işaret etmektedir. Ayrıca bu dönemde doğada çalışma anlayışının olmaması, bu resimlerin fotoğraftan aktarılarak yapıldığı düşüncesini güçlendirmektedir. Bununla birlikte II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı içinde fotoğraf atölyesi için ve Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin çalışabilmeleri için birer oda tahsis etmesi, ayrıca, Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'da görev alan ressamların aynı zamanda tuval ve duvar resmi de yapıyor olmaları, tuval resminde ve duvar resminde fotoğraftan yararlanan bu sanatçıların aynı şekilde porselen objeler üzerinde yer alan tasvirlerde de fotoğraftan yararlanmış olabileceklerini akla getirmektedir.

YILDIZ ÇİNİ FABRİKA-İ HÜMAYUN

Fabrika, 1890'lı yılların başında, Yıldız Sarayı bahçesine, Sultan II. Abdülhamid tarafından kurdurulmuştur. Öncelikle sarayın porselen ihtiyacını karşılamak amacıyla üretim yapan fabrikada, imal edilen eseler tanıtım amacıyla çeşitli Avrupa krallıklarına hediye olarak ya da uluslararası fuarlara sergilenmek amacıyla gönderilmiştir (Kalyoncu 2011: 90). Sultan II. Abdülhamid'in sanata olan yakınlığı ve Batı ülkelerinde gördüğü yeni teknolojileri Osmanlı'ya getirme isteği ve çini sanatının yeniden canlandırılması düşüncesi fabrikanın kuruluşunda etkili olmuştur (Coşansel 2012: 37).

Fabrikanın kuruluşunda ihtiyaç duyulan teknoloji ve malzeme ile üretim esnasında gerekli olan kalıplar, Fransa'da bulunan ve dönemin önde gelen porselen fabrikaları olan "Sévres" ve "Limoges" dan getirtilmiştir. Bununla birlikte fabrikada çalışmak üzere Sévres fabrikasından ustalar da getirtilmiştir. Ayrıca yine o dönemde Sanayi-i Nefise mektebinde öğrenci olan bazı yetenekli isimler Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun için eğitilmek üzere Paris yakınlarındaki Sévres Porselen Fabrikası'na gönderilmiştir (Küçükerman 1987: 63). Bu nedenledir ki, fabrikanın ilk yıllarında üretilen eserler çoğunlukla Fransız porselenleri etkisi altındadır.

Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunda üretilen eserlerin tamamında fabrikanın orjinal amblemi olan ay yıldız damgası görülmektedir. Damganın altında ise, fabrikanın kuruluş yılı ve eserin üretildiği yıl bulunmaktadır. Ayrıca bazı eserlerde sanatçı adı da yer almaktadır (Coşansel 2007: 63).

Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'u, II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi ve II. Meşrutiyet'in ilanı ile 1909 yılında kapatılmıştır. Sultan Reşad döneminde saray kompleksinin dışına taşınılması düşünülse de sadece duvar örülerek Saray'ın dış bahçesinde bırakılmıştır. Fabrika 1911 yılında tekrar üretime geçmiş ancak I. Dünya Savaşı nedeniyle üretim durdurulmuş ardından tamamen kapatılmıştır. 1959 yılına kadar fabrikada her hangi bir çalışma olmamış, bu tarihten itibaren ise Sümerbank tarafından işletilmeye başlanmış ve "Sümerbank Yıldız Porselen Sanayi Müessesesi" adını almıştır. 1959-1963 yılları arasında Sümerbank fabrikada bazı ekler yapmış, yeni fırın ve elektrikli

[4] Duvar resimleri ile fotoğraflar arasındaki ilişki için bkz., Şahin 1999: 165-172.

aletler almıştır. 1994 yılına kadar fabrikada üretim bu isim ile yapılmıştır. 1994 yılından itibaren fabrika, T.B.M.M. Milli Saraylar Daire Başkanlığı'na bağlı olarak Yıldız Porselen Fabrikası adı ile faaliyetlerini sürdürmüştür (Serin 2009: 100; Acar 2012: 14-15).

Fabrikanın çalışanları idari ve teknik kadro olmak üzere iki grupta toplanabilmektedir. İdari yani yönetici kadro; nazır, dahiliye müdürü ve onun yardımcısı ile muhasebeciden oluşmaktadır. Üretim bölümünde görevli teknik kadro ise; ustabaşı ya da imalat müdürü, ressamlar, çamurcu, kalıpçı, tornacı ve fırıncıdan oluşmaktadır. Fabrikanın ilk nazırı Selim Melhame[5] (1894-1895) olmuştur. Yönetici kadroda nazırın altında görev yapan bir de dahiliye müdürü bulunmaktadır. Bu göreve ilk olarak Fransız Louis Date getirilmiştir. Porselen üretimi konusunda tecrübeli olan Mösyö Date, Fransa'dan davet edilerek hem fabrikanın inşasından hem de fabrikanın porselen üretiminden sorumlu olmuştur. Müdür yardımcılığı görevini ise, 1897 yılının Ağustos ayından fabrikanın kapandığı II. Meşrutiyet dönemine kadar Yüzbaşı Ahmed Bey yürütmüştür (Serin 2009: 36-39).

Üretim yapan teknik personele baktığımızda, görev alan ustaların önemli bölümünü Sévr Porselen Fabrikası'ndan getirilen ustaların oluşturduğunu söyleyebilmekteyiz. Fransa'dan gelen bu ustalar aynı zamanda çalışan personeli de eğitmişlerdir. Ustaların başında, üretimi denetleyen "ustabaşı" ya da "imalat müdürü" olarak tanımlanan bir görevli yer almaktadır. Fabrikada görev alan ilk imalat müdürü Sévr Porselen Fabrikası'ndan getirtilen Mösyö Blanchet'dir. 1895'te göreve başlayan Mösyö Blanchet üç ay sonra fabrikadaki görevinden ayrılmıştır. Yerine ise, fabrikada dökmeci olarak çalışan Pierre Tharet getirilmiştir (Damlıbağ 2011: 101). Pierre Tharet'in imalat müdürlüğü görevine gelmesi ile birlikte gerçekleşen en önemli başarı, yerli kaolin ile üretimin sağlaması olmuştur. Tharet döneminde, üretilen eserlerin altına "Türk Toprağı" damgası vurulmuştur (Coşansel 2007: 63).

Üretim bölümünde bir başka önemli kadroyu ressamlar oluşturmaktadır. Üretilen eserlerin kullanıma hazır hale getirilmesinde son aşama, ressamlar tarafından ürünlerin bezenmesi ile gerçekleşmektedir. Fabrikada görev alan ressamları şu şekilde gruplamak mümkündür. Batı'lı sanatçılar, Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi hocaları ve öğrencileri, Enderunlu sanatçılar ve asker sıfatına sahip ressamlar. Batı'lı sanatçılardan öne çıkan isimler E. Narcice, Mösyö Tare ya da Tharet, J. Della Tolla, A. Nicot, L'Avergne ve Mardiros'tur. Bu grupta yer alan sanatçılar hakkında yeterli bilgi edinilememektedir. Bununla birlikte Tufan Paşazade Faik Bey, Abdurrahman Bey, Nuri Bey ve Ferid Bey Enderun Mensubu ressamlar arasında yer alırken, Şeker Ahmed Paşa, Halid Naci, Mesrur İzzet Ebu Şeneb Bey ve Ömer Adil Bey Sanayi-i Nefise Mektebi mensuplarındandır (Çoker

[5] Kendisi aynı zamanda dönemin Orman, Maden ve Ziraat Nazırı'dır. "Duyûn-ı Umûmiye eski müdürü olan Selim Melhame, 7 Şubat 1893'te kurulan Orman ve Ma'adin ve Ziraat Nezareti'ne 13 Şubat'ta idareci olmuş , bu görevi karşılığında kendisine 15.000 kuruş maaş nasb edilmiştir. Sarayın gözde paşalarından biri olan Melhame, II.Abdülhamid'in şahsi tasarrufu ile atandığından, nazırın etkisi ve gücü de fazla idi. "II.Meşrutiyet'in ilanının hemen ardından sözde Avrupa kaplıcalarına gitmek için izin isteyen Melhame, gelecek cevabı bile beklemeden haksız olarak elde ettiği 30 milyon franktan fazla para ile 29 Temmuz 1908'de bir İtalyan gemisine binerek yurt dışına kaçtı ." Keskin, Özkan. 2005. "Orman ve Ma'âdin Nezâreti'nin Kuruluşu ve Faaliyetleri", İ.Ü. Sos. Bil. Enst. Doktora Tezi, İstanbul, s. 57-61'den aktaran Serin 2009: 34.

1983: 10; Küçükerman 1987: 141; Cezar 1971: 212-213). Osman Nuri Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Topçu kaimmakamı Mustafa Vasfi Paşa, Kolağası Yahya Bey, Rıza Bey ve Ziya Bey ise asker sıfatına sahip olan isimlerdir (Küçükerman 1987: 135-141).

Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'da 1894 ile 1908 arasında üretilerek, kadroda görev alan ressamlar tarafından bezenen porselen objeler üzerinde gördüğümüz İstanbul tasvirlerinde belli konular dikkat çekmektedir. Bu konulardan, Göksu (Küçüksu) Deresi ve Çeşmesi, Fenerbahçe Feneri, Kız Kulesi ve panoramik İstanbul manzaraları öne çıkmaktadır. Bu tasvirlerde çoğunlukla, bir kıyıdan karşıya bakıldığında görülen mimari yapılar, kıyıdaki ağaçlar ve çoğu zaman denizde yelkenliler görülmektedir (Şahin 1999: 120).

İstanbul manzaraları ile bezenmiş olan bu eserlerin bazılarında sanatçı imzası yer alırken, bazılarında imza bulunmamaktadır. Çalışmamız kapsamında seçmiş olduğumuz bir eserde sanatçı imzası görülmemekle birlikte, imzalı eserler içerisinde Halid Naci'nin (1827-1927) tasvirleri çoğunluktadır. Bahriye'de öğrenciliği döneminde Sultan'ın emriyle Sanayi-i Nefise mektebine devam eden Halid Naci, yetiştirilmek üzere Sévres Porselen Fabrikası'na gönderilmiş dönüşünde ise 1894 Kasım ayından itibaren Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'da baş ressamlık görevine getirilmiştir (Cezar 1971: 212-213). Sanatçının çalışmalarında, İstanbul manzaraları eşliğinde mimari yapılar dikkat çekmektedir. Bu değerli eserlerden bazı örnekler vermemiz uygun olacaktır. Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde bulunan, , altın yaldızlı stilize edilmiş iki kulplu ve silindir formlu vazoda Halid Naci imzası bulunmaktadır. Sanatçı vazonun gövdesine Hamidiye Camii'yi resmetmiştir (Fig. 1). Yapı, Yıldız Sarayı kompleksi içinde Sultan II. Abdülhamid'in törensel görevlerini yerine getirmesi için inşa edilmiştir (Kuban: 2007: 640). Sanatçıların yapıyı, konu olarak tercih etmesi ise, Sultan'ın isteği ile Saray'ın her köşesinin fotoğraf ve resimlerle belgelenmiş olmasıyla açıklanabilir. Halid Naci eserinde Abdullah Fréres tarafından çekilmiş olan fotoğraftan yararlanmış olmalıdır (Fig. 2). Sanatçı, cephe yönünde değişiklik yapmakla birlikte, yapıyı detaylı bir biçimde resmetmiştir.

Küçüksu Kasrı'nın hemen yanında yer alan, Sultan III. Selim (1789-1807) tarafından 1806 tarihinde annesi adına yaptırdığı Mihrişah Valide Sultan Çeşmesi'nin[6] resmedildiği bir başka vazoda aynı imza görülmektedir (Fig. 3). Eser Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde yer almaktadır. Çeşmenin yapı unsurlarının detaylı verilişi fotoğraftan aktarılmış olabileceğini akla getirmektedir. Çeşme, Ali Rıza Paşa tarafından çekilmiş olan fotoğraftan aktarılmış olmalıdır (Fig. 4). Bununla birlikte Halid Naci, eserine bazı figürler eklemiştir. Vazonun gövdesini saran tasvirde, çeşme önünde otlayan koyunlar resmedilmiştir. Çeşmenin yer aldığı bölgenin 19. yüzyılda önemli bir mesire yeri olması, sanatçının eklediği bu detayı gerçeğe uygun göstermektedir.

Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan, yine Halid Naci imzalı olan vazonun gövdesinin bir yüzünde, pafta içinde Rumeli Hisarı'ndan karşı sahilin görüntüsü resmedilmiştir (Fig. 5). Bu manzara tasviri ile Abdullah Fréres'in çekmiş olduğu Rumeli Hisarı fotoğrafı birbirine oldukça yakındır (Fig. 6). Sanatçı bu eserinde, bir kıyıdan karşı kıyının

[6] Ayrıntılı bilgi için bkz. Kuban 2007: 520.

görüntüsünü natüralist üslupla tasvir etmiştir. 19. yüzyıl Osmanlı Resim Sanatı'nda, bir kıyıdan karşıya bakıldığında görülen yapılar ve kıyıdaki ağaçlar dönemin sanatçıları tarafından sıklıkla tercih edilen manzara tasvirleri arasında yer almaktadır.

Sanatçının Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer alan bir başka eseri ise, levha üzerine yapılmış bir manzara çalışmasıdır. Bu çalışmada, ağaçlıklı bir alan içerisinde, Kağıthane Çadır Köşkü ya da Sayeban Köşkü tasvir edilmiştir[7] (Fig. 7). Bu köşk günümüze ulaşamamıştır. Sanatçı, Abdullah Fréres'in fotoğrafından yararlanmış olmakla birlikte, fotoğrafta yer alan insan figürlerini kompozisyondan çıkararak eserini oluşturmuştur (Fig. 8). Ayrıca bir başka dikkat çeken nokta ışığın kullanımıdır. Resimde görülen ışık, doğada çalışılmamış fotoğraftan aynen aktarılmıştır. Dönem sanatçılarının çoğunda aynı eksiklik söz konusudur. Sanatçılar ışığı yeterince bilmediklerinden, ellerindeki malzemeden gördüklerini aynen aktarmaya çalışmışlardır (Tansuğ 1986: 87; Şahin 2004: 147). Özellikle ön planda görülen havuzun yüzeyindeki yansımalar birebir boyanmış olduklarından dikkat çekicidir.

Halid Naci imzası taşıyan eşkenar dörtgen formundaki iki adet sigaralığın iç yüzeyinde ise Küçüksu Kasrı resmedilmiştir[8] (Fig. 9). Her iki eser de, Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunmaktadır. Kasır, Sultan I. Abdülmecid döneminde (1839-1861) yaptırılmıştır[9]. Yapı, 19. yüzyıl Osmanlı Mimarisi içinde, Sultan Abdülmecid'in Batı'yı örnek aldığını ortaya koyan önemli bir eserdir. Bu nedenle dönemin resim sanatında sıklıkla tercih edilen konulardan biri olmuştur. Halid Naci eserlerden birinde, yapının gündüz manzarasını diğerinde ise, gece manzarasını tasvir etmiştir. Sanatçı, Abdullah Fréres'in fotoğrafından yola çıkarak, yapının gece görüntüsünü renk tonları ve suyun üzerinde görülen yansımalar ile vermeye çalışmıştır (Fig. 10). Küçüksu Kasrı'nın gündüz tasvirinde ise, suyun durgun görüntüsü dikkat çekmektedir.

Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun üretimi porselen objeler üzerinde görülen İstanbul tasvirlerini, fotoğraftan yararlanarak yaptığını düşündüğümüz bir başka sanatçı Fransız Mösyö Nicot'dur[10]. Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde bulunan oval gövdeli bir vazoda sanatçının imzası bulunmaktadır. Sanatçı, vazonun bir yüzünde madalyon içinde Topkapı Sarayı "Bab-üs Selam Kapısı" nı resmetmiştir (Fig. 11). Topkapı Sarayı, Dolmabahçe Sarayı'nın yapıldığı 1856 yılına kadar, yaklaşık olarak 380 yıl Osmanlı Devleti'nin idare merkezi olmuştur. Resmedilen Bab-üs Selam Kapısı, sarayın ikinci kapısı olup, ikinci avluya yani Padişahlık Makamının başladığı bölüme geçişi sağlaması açısından oldukça önemlidir. Bu nedenle, dönemin resim sanatına konu olması kaçınılmaz olmuştur. Sanatçının tasviri ile Abdullah Fréres tarafından çekilen fotoğraf oldukça benzerdir (Fig. 12). Bununla birlikte, sanatçı kapının önünde görülen iki insan figürünün kıyafetlerinde

[7] Kağıthane deresinin çağlayan bendleri yanındaki mermer set üzerinde idi ve II. Mahmud (1808-1839) zamanında, aynı yerde III. Ahmed devrine ait olan Kasr-ı Neşat denilen kasır üzerinde 1815-1816 tarihlerinde yapılmıştı (Bayraktar: 1979: 30).

[8] Hülya Kalyoncu doktora tezinde bu yapının Beylerbeyi Sarayı olduğunu belirtmiştir (Kalyoncu 2011: 314). Biz yapının Küçüksu Kasrı olduğunu düşünmekteyiz.

[9] Ayrıntılı bilgi için bk. Tuğlacı 1993: 171-172.

[10] Sanatçı hakkında detaylı bilgi edinilememektedir. Bununla birlikte Sinem Serin yüksek lisans tezinde, sanatçının19 Şubat 1895 tarihi itibari ile fabrikanın baş ressamı olduğunu belirtmiştir (Serin 2009: 46).

bazı değişiklikler yapmıştır. Vazonun diğer yüzünde ise yine madalyon içinde Fenerbahçe Sahili ve Feneri resmedilmiştir. Nicot bu çalışmasında da büyük olasılıkla Abdullah Fréres'in Fenerbahçe Sahili'ni gösteren fotoğrafından yararlanmıştır. Ayrıca, bu dönem duvar resminde de sıklıkla resmedilen Fenerbahçe manzarası, fotoğrafın icadından önce de özellikle gravürlerde sıkça karşılaşılan tasvirlerdendir (Şahin 1999: 167).

Konumuz kapsamında incelediğimiz eserlerde karşılaştığımız bir başka sanatçı imzası ise Ömer'e[11] aittir. Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde yer alan oval formlu, altın yaldızlı kulpları olan ve barok etkiler taşıyan iki adet vazoda sanatçının tasvirleri görülmektedir. Eserlerden birinde, gövdede bulunan madalyonlar içinde Pertevniyal Valide Sultan Camii ve Alman Çeşmesi, diğerinde ise yine madalyonlar içinde Ayasofya ve Yavuz Sultan Selim Camii resmedilmiştir (Fig. 13, 14). Her iki vazoda görülen İstanbul manzaraları, Abdullah Fréres tarafından çekilen fotoğraflardaki İstanbul manzaraları ile küçük detaylar haricinde örtüşmektedir (Fig. 15, 16). Fotoğraflar ile karşılaştırıldığında, sanatçının Ayasofya tasvirinde, figür sayısını azalttığı dikkat çekmektedir. 1871 yılında Sultan Abdülaziz'in (1861-1876) annesi için yaptırdığı Pertevniyal Valide Sultan Camii[12] tasvirinde ise, hiç figür kullanmamış, onun yerine sık ağaçlar resmetmiştir.

Son örneğimiz olan ve Dolmabahçe Sarayı Müzesi'nde yer alan 1312 sene 9 (1903) tarihli, vazonun her iki yüzünde de madalyonlar içinde İstanbul tasvirleri görülmektedir. Eserde sanatçı imzası bulunmamaktadır. Vazonun bir yüzünde madalyon içinde Yıldız Camii, Saat kulesi ve Büyük Mabeyn Köşkü resmedilmiştir (Fig. 17). Yıldız Sarayı 19. yüzyıl Osmanlı Resim Sanatı'nda tercih edilen konuların başındadır. II. Abdülhamid'in saltanat döneminde benimsediği yönetim anlayışı, saray ağırlıklı yani Sultan'ın şahsi otoritesinin hakim olduğu bir anlayıştı. Böylece, Yıldız Sarayı ve II. Abdülhamid, birbirini çağrıştıran kelimeler gibi olmuşlardır (Candemir: 2007: 15). Padişahın yaşadığı yapı ve bahçeleri içeren tasvirlerin saray tarafından tercih edilmesi ise, 19. yüzyılda mimariye yönelen sanatçıların Yıldız Sarayı'nı sıklıkla resmetmesine yol açmıştır (Şahin 2004: 147-148). Bu tasvir, Yıldız Albümlerinde yer alan ve 1880-1893 yılları arasında büyük olasılıkla Abdullah Fréres tarafından çekilen fotoğraftan yararlanılarak yapılmıştır (Fig. 18). İki eserde de görülen yapı detayları neredeyse aynıdır. Vazonun diğer yüzünde ise, yine madalyon içinde Dolmabahçe Sarayı resmedilmiştir. Her iki tasvirde de sanatçının natüralist üslubu dikkat çekicidir.

Porselen objelerin yüzeyinde karşımıza çıkan bu tasvirlerde sanatçılar, ayrıntıya önem veren tavırları ve ince fırça vuruşları ile titiz çalışmalar ortaya koymuşlardır. Farklı formlarda olan porselen malzeme üzerine çalışmak, özellikle de mimari yapı tasvirlerinde detay verildiği düşünüldüğünde, daha titiz çalışma gerektirmiş olmalıdır. Bununla birlikte, doğada çalışma alışkanlığı olmayan Osmanlı ressamları için fotoğraftan yararlanmak kolaylık sağlamıştır.

Sonuç olarak, II. Abdülhamid döneminde Osmanlı topraklarına yayılan fotoğraftan,

[11] Ömer Adil Bey, bir dönem Kız Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğü yapmıştır. 1911 yılında Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'da müdür olarak göreve başlamış ve yarım kalan parçaların tamamlanarak satışlarının yapılmasını sağlamıştır (Küçükerman: 1987: 141).
[12] Ayrıntılı bilgi için bkz., Kuban 2007: 640.

duvar ve tuval resminde olduğu gibi porselen objelerin bezenmesinde de yararlanıldığını söylemek yerinde olacaktır. Ayrıca diyebiliriz ki, seçmiş olduğumuz Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun üretimi bu değerli eserler, sahip oldukları İstanbul tasvirleri ile aynı zamanda döneme ışık tutan birer belge niteliği de taşımaktadırlar.

KAYNAKLAR

Acar, Damla. 2012. "Yıldız Çini ve Porselen Fabrikası'nda Endüstriyel Araçların ve Mimari Yapının Değişimi", *Milli Saraylar: Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi,* 9: 13-35.

Allen, William. 1986. "Abdülhamid II Koleksiyonu", Çev. Vasıf Kortun, *Tarih ve Toplum,* 25: 16-19.

Anonim. 2007. *150 Yılın Sessiz Tanıkları: Saray Porselenlerinden İzler*, İstanbul: TBMM Milli Saraylar.

Atasoy, Nurhan. 2009. "Görsel Tarihin Tapusu"*, Sultan II. Abdülhamid'in Aile Albümü,* 21-24.

Candemir, Murat. .2007.*Yıldız'da Kaos ve Tasfiye*, İstanbul: İlgi Kültür Sanat.

Candemir, Murat. 2011. *Son Yıldız Düşerken*, İstanbul: Çamlıca Yayın.

Cezar, Mustafa. 1971. *Sanatta Batı' ya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Coşansel Karakullukçu, Demet. 2007. *150 Yılın Sessiz Tanıkları: Saray Porselenlerinden İzler,* Haz. İlona Baytar, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.

Coşansel Karakullukçu, Demet. 2012. "Son Dönem Osmanlı Saraylarında Yıldız Porselenleri", *Milli Saraylar: Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi,* 9: 37-61.

Çizgen, Engin. 1994. "Osmanlı Sarayı'nın Fotoğrafçıları: Abdullah Biraderler", *İstanbul Dergisi*, 69-75.

Çizgen, Gültekin. 2009. "Abdülhamid ve Fotoğraf", *Sultan II. Abdülhamid'in Aile Albümü,* 13-20.

Çoker, Adnan. 1983. "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar", *Yeni Boyut,* 9: 4-12.

Damlıbağ, Fatih. 2011. *Osmanlı Devleti'nde Porselen ve Çini Fabrikaları,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İktisat Anabilim Dalı, İstanbul.

Edgü, Ferit. 1978. "19. Yüzyıl Türk Primitifleri Sergisi", *Milliyet Sanat Dergisi,* 303: 18.

Germaner, Semra. 1992. "19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı-Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey", *I. Osman Hamdi Bey Kongresi: Bildiriler 2-5 Ekim 1990,* 105-111.

Kalyoncu, Hülya. 2011. *Topkapı Sarayı Müzesi Yıldız Porselenleri Koleksiyonu'nun Değerlendirilmesi,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Programı, Doktor Tezi, İstanbul.

Kuban, Doğan, 2007, *Osmanlı Mimarisi,* İstanbul: Yem Yayınları.

Küçükerman, Önder. 1987. *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*, İstanbul.

Nuri, Osman. 1909. *Abdülhamid-i Sani ve Devr-i Saltanat-ı Hayat-ı Hususiye-i ve Siyasiyesi II,* İstanbul.

Ortaylı, İlber. 1999. "Tanzimat Devri ve Sonrası İdari Teşkilatı", *Osmanlı Devleti Tarihi*, I: 283–333.

Özendes, Engin. 1998. *Abdullah Fréres. Osmanlı Sarayının Fotografçıları,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Renda, Günsel. 1975. "Türk Resminde Manzara Geleneği", *Sanat Edebiyat Dergisi,* 1:36-49.

Serin, Sinem. 2009. *Yıldız Çini/Porselen Fabrikası,* İstanbul Üniversitesi, Tarih Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Şahin Tekinalp, A. Pelin. 1999. *Yıldız Sarayı Kompleksi Duvar Resimleri*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.

Şahin Tekinalp, A. Pelin. 2002. "Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi", *Türkler,* XV: 442.

Şahin, Tekinalp, A. Pelin. 2004. "Tuvallerde Yıldız Sarayı", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* 21 (2): 143-158.

Şerifoğlu, Ömer Faruk. 2012. "Sultan II. Abdülhamid Devrinde Resim ve Fotoğraf", *Milli Saraylar: Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi,* 9: 135-149.

Tansuğ, Sezer. 1986. *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tuğlacı, Pars. 1993. *Osmanlı Mimarlığında Balyan Ailesinin Rolü,* İstanbul: Yeni Çığır Kitabevi.

http://www.loc.gov



Fig. 1 Vazo, 1312 sene 5 (1899), Halid Naci,
Dolmabahçe Sarayı Müzesi (Anonim 2007: 151)



Figür 2 Hamidiye Camii, Abdullah Fréres, 1880-1893.
(http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b29114/?co=ahii)



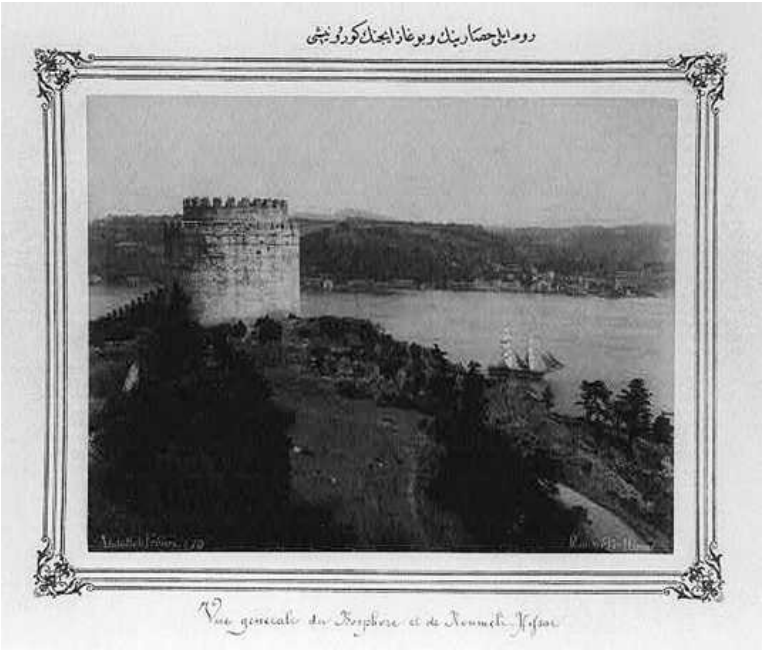
Figür 3 Vazo, 1312 sene 6 (1900), Halid Naci,
Dolmabahçe Sarayı Müzesi.(Anonim 2007: 195)



Figür 4 Küçüksu Mihrişah Sultan Çeşmesi, Ali Rıza Paşa, 1880-1893.
(http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b28101/?co=ahii)



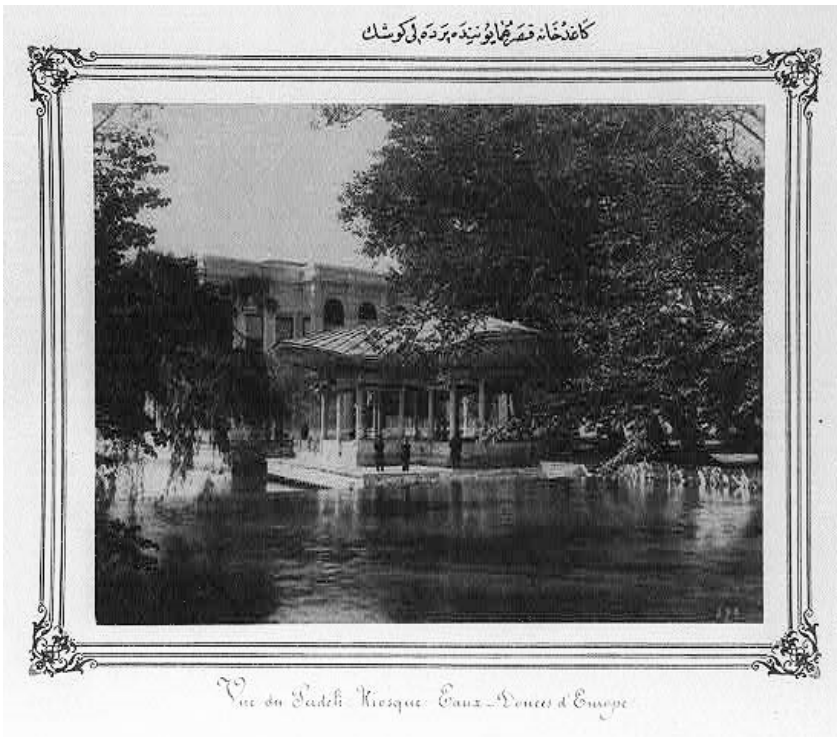
Figür 5 Vazo, 1312 sene 10 (1894), Halid Naci,
Topkapı Sarayı Müzesi. (Kalyoncu 2011: 161)



Figür 6 Rumeli Hisarı, Abdullah Fréres, 1880-1893.
(http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b27882/?co=ahii)



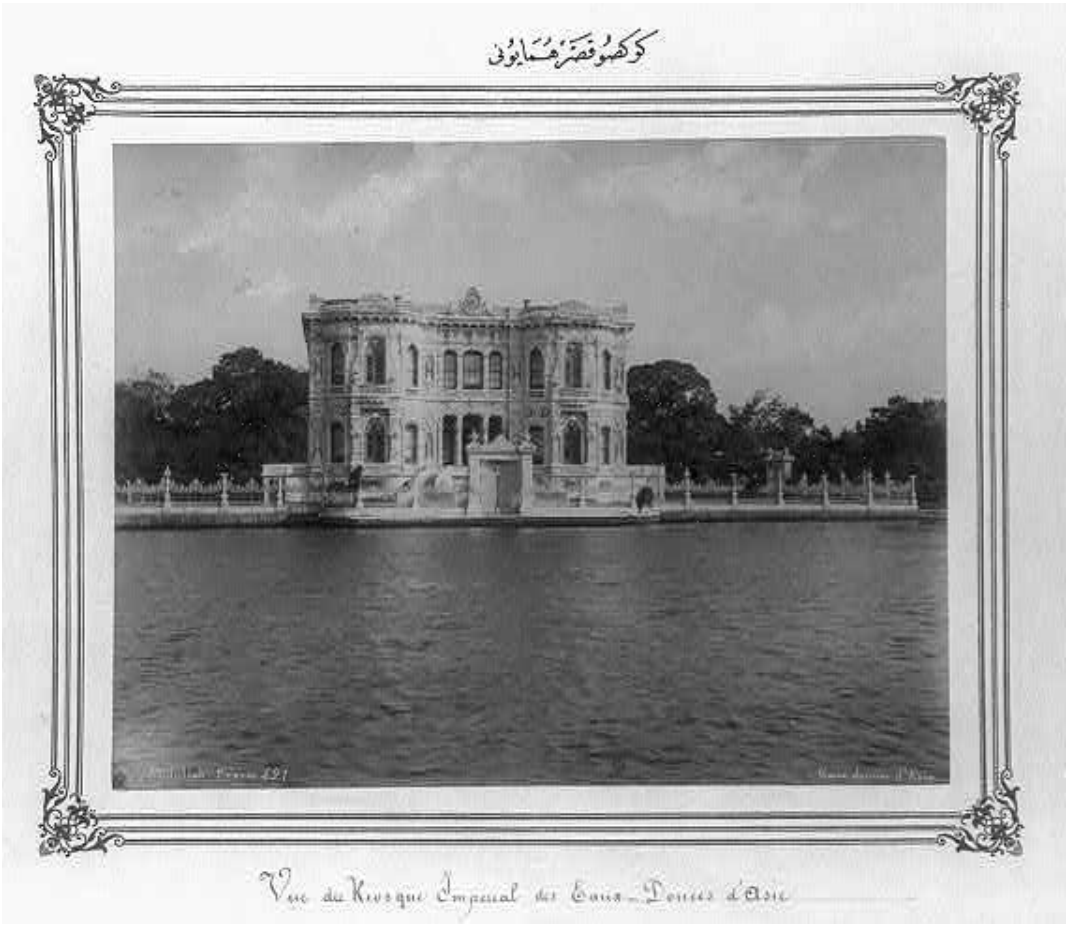
Figür 7 Levha, 1312 (1894), Halid Naci, Topkapı Sarayı Müzesi.
(Kalyoncu 2011: 292)



Figür 8 Kağıthane "Çadır Köşkü" veya "Sayeban Köşkü", Abdullah Fréres, 1880-1893.
(http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b27894/?co=ahii)



Figür 9 Sigaralık, 1312 sene 2 (1896), Topkapı Sarayı Müzesi.
(Kalyoncu 2011: 314)



Figür 10 Küçüksu Kasrı, Abdullah Fréres, 1880-1893.
(http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b27910/?co=ahii)



Figür 11 Vazo, 1312 sene 13 (1907), A.Nicot,
Dolmabahçe Sarayı Müzesi. (Anonim 2007: 138)



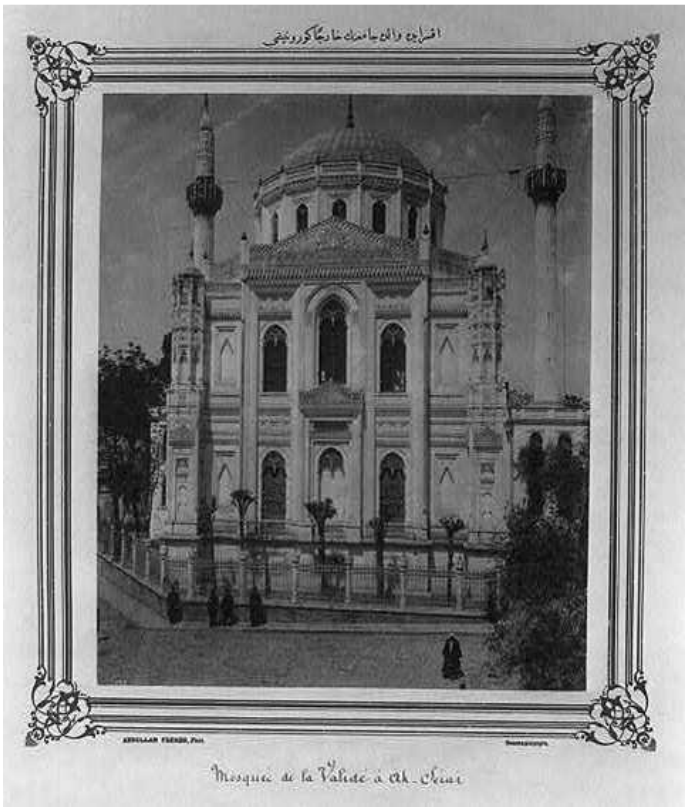
Figür 12 Topkapı Sarayı "Bab-üs Selam Kapısı", Abdullah Fréres, 1880-1893.
(http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b27884/?co=ahii)



Figür 13 Vazo, 1312 sene (1908), Ömer, Dolmabahçe Sarayı Müzesi. (Anonim 2007: 147)



Figür 14 Vazo, 1312 sene (1908), Ömer, Dolmabahçe Sarayı Müzesi. (Anonim 2007: 147)



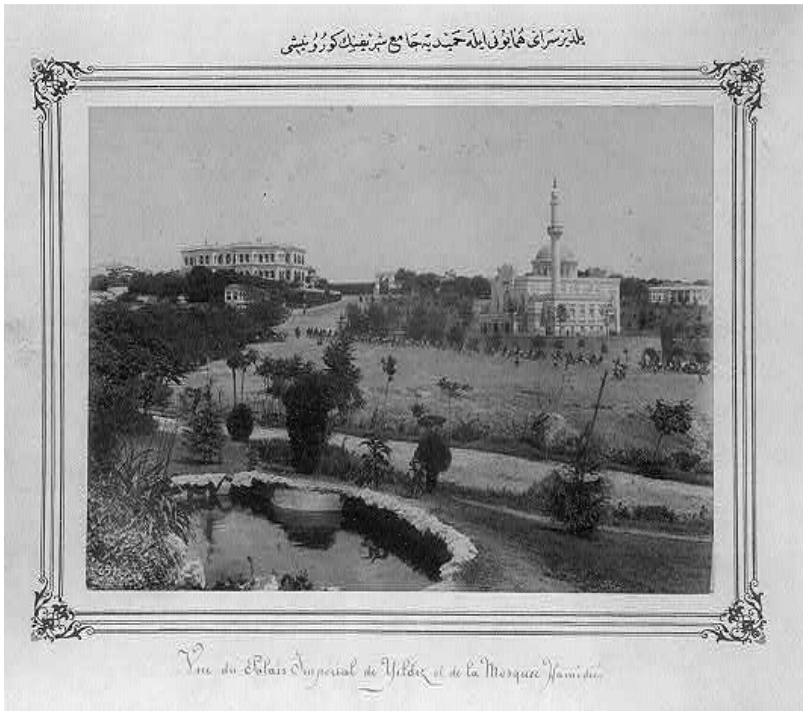
Figür 15 Aksaray Valide Camii, Abdullah Fréres, 1880-1893.
(http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b28673/?co=ahii)



Figür 16 Ayasofya, Abdullah Fréres, 1880-1893.
(http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b28898/?co=ahii)



Figür 17 Vazo, 1312 sene 9 (1903),
Dolmabahçe Sarayı Müzesi. (Anonim 2007: 135)



Figür 18 Hamidiye Camii ve Büyük Mabeyn, Abdullah Fréres, 1880-1893.
(http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3b28109/?co=ahii)

MEKAN DİZİMİ ANALİZ YÖNTEMİ VE ARAŞTIRMA KONULARI

MELTEM GÜNDOĞDU
Dr.,Şehir Plancısı
İstanbul Büyük Şehir Belediyesi
gundogdumeltem@hotmail.com

ÖZET

Mekan Dizimi Analiz Yöntemi; farklı ölçeklerdeki bölgelerin, kentlerin, yapılı çevrelerin, bina gruplarının mekansal modellerini, yapı içi mekan organizasyonunu tanımlamak ve bunların sosyal yapı ile etkileşimlerini incelemek için kullanılan, teorik yaklaşımlarla desteklenen teknikler bütününe verilen isimdir. Bu tekniklerin öncelikli hedefi mekansal organizasyonun insan hareketi ve görüş alanları ile ilişkisini nesnel olarak inceleyerek, "mekanların" insanları bir araya getirme ve yönlendirme potansiyellerini ortaya çıkarmaktır. 1970'li yıllarda geliştirilmeye başlanmış analiz yöntemi günümüzde mimarlık, iç mimarlık kentsel tasarım ve planlama dallarının yanı sıra arkeoloji, antropoloji, ulaşım, enformasyon teknolojileri, kent ve insan coğrafyası, peyzaj mimarlığı ve bilişime değin pek çok alanda kullanılmaktadır. Çalışma, akademik çevreler için çok çeşitli alanlarda araştırma olanağı veren bu analiz yönteminin ve bu yöntemden yararlanılarak yapılan ampirik çalışmaların irdelenmesi ile, yeni çalışma konularının gündeme gelmesinde katkı sağlayabileceği düşünülerek hazırlanmıştır.

***Anahtar kelimeler**: Mekan, biçimlenme, derinlik, bütünleşme, mekansal model.*

SPACE SYNTAX AND RESEARCHING ISSUES

ABSTRACT

Space Syntax; It is given name of whole thecnical supplement that is supported by theoretical approach which are used to define by different scales of region, cities, built environment, spatial pattern of building groups, interior organisation of ...structure and that are examined their social structures related interactions. The primary goal of these techniques spatial organization of human movement and its relationship to the fields of examining objectively see, bring people together "spaces" and referring to reveal their potential. The analysis method has begun to develop at the beginning of the 1970 which are used many areas mentioned such as in architecture, interior design architecture, urban design and planning, as well as in branches of archaeology, anthropology, transportation, information technologies, urban and human geography, landscape architecture and informatics. This study, has prepared for the academic community who could get the opportunity to work in a wide range of fields for this method of analysis and evaluation of empirical studies conducted using these methods, which are thought the current study could be ensure to contribute in the agenda.

Key Words: *Space, configuration, depth, integration, spatial pattern.*

GİRİŞ

20. yüzyılın başlarından itibaren mimari anlayıştaki gelişime bakıldığında, endüstrileşmeye bağlı olarak gelişen demografik yapılanmanın, yeni yapı tipolojileri ve mekânsal organizasyonlarla, yeni mekân anlayışını beraberinde getirdiği, 1900'lerden 1960'lara kadar sürecek gelenekselden moderne geçiş sürecinin başladığı görülmektedir. Kalkacak) "Modern mimari" akımın öncülüğünde ilk kez 1928 yılında İsviçre'nin La Sarraz şehrinde Modern Mimarlık Kongreleri (CIAM) yapılmıştır. Bu kongrelerde mimari eğilimlerin durum tespiti yapılarak, hayati öneme sahip bir takım ilkeler ortaya konmuş ve mimarın tanımı yapılmıştır. CIAM'a göre "Mimar; devrin gerçeklerine ve ait olduğu toplumun ihtiyaç ve amaçlarına iyice nüfuz ederek, eserlerini ona göre yaratan kimsedir." (Conrads 1964:103). Tanım bize net olarak bu dönemin mimari yaklaşımı ve beklentisini de anlatmaktadır.

20. yüzyılda mimarlığın kavramsal gelişimi üzerinde belirleyici rolü olan modernizm, genel olarak mantıksal görüş açılarına dayalı, soyut kavram ve tanımlamaların yanı sıra kullanıcı görüş ve gereksinmelerini yadsıyan tez ve önerileriyle bilinmektedir. Söz konusu ekol savunucularının gerçekleştirdikleri tasarımlarda, halkın sosyal yaşam tarzı ile kültürel değerlerinin yanı sıra, çevrenin iklimsel ve fiziksel koşullarına ilişkin etkenleri de değerlendirme kapsamına almadıkları görülmektedir. İkinci dünya savaşının beraberinde getirdiği maddi manevi yıkım döneminin hemen ardından gelen yıllarda ise, o dönemin eğilimi olan rasyonalist görüşü kent ölçeğinde monotonlaşmaya, kimliksizleşmeye ve anonimleşmeye sebep olduğu ve bununla şehirlerin özgün mimarisini ve yaşam tarzlarını olumsuz yönde etkilediğinden dolayı eleştirenler sayıca artmaya başlamış, 1960'lı yıllara kadar altın çağını yaşayan modern mimarlık prensiplerine ilk bilinçli eleştiri gene CIAM bünyesindeki mimarlardan gelmiştir. 1953 yılında yapılan 9.CIAM kongresindeki tartışmalar sonucunda CIAM'a üye bazı mimarlar "10.Ekip" grubunu kurmuşlar ve evrensellik yerine "kişilik", mekan yerine "yer", yaşama-eğlenme-çalışma-ulaşım gibi işlevlere göre zonlara ayırma anlayışı yerine "ev-sokak-mahalle-kent" gibi toplu yaşamın "hiyerarşik ilişkilerini" ön plana çıkaran, insan ilişkilerini kurmaya çalışan bir yaklaşımı savunmuşlardır. (Frampton 1980:27)

1960'lar mimarisinin özü mekan içinde bağımsız, birbirleriyle ilişkileri kurulmamış formlar değil, formların mekan içindeki organizasyonudur. Buna "mekan kuramı" denilmektedir. Günümüzün "mekan+zaman" kuramı da, hacimlerin mekan içinde yerleştiriliş ve birbirlerine bağlanışları, iç mekanın dış mekandan ayrılışı veya bir iç-dış kaynaşması ortaya koyacak şekilde parçalanışını ele alması ile, çağdaş mimari için evrensel bir hamledir. Bir bölgenin toprak ve hava şartlarına gösterilen saygı ile "çevre" faktörünü de bu anlayışa eklemek gerekir.

Mimari anlayıştaki bu gelişim özellikle II. dünya savaşı sonundaki yıllardan itibaren mimaride sosyal sorumluluk bilincini ön plana çıkartmaktadır. Peponis'e göre (Peponis :2007) Space Syntax (Mekan Dizimi) Analiz Yöntemi yaklaşımı da bu bilincin bir ürünüdür. Bir "mekan okuma" yöntemi olarak kabul edilen Space Syntax analiz yöntemi, 1970'lerin başlarında yapı ve yapılı çevrelerde "mekansal görünüm" etkilerinin ve bunların sosyal

yapıdaki etkileşimlerinin ortaya çıkartılması amacıyla University College of London'da (UCL) Bill Hillier ve ekibi tarafından mimari ve şehircilik alanlarında teorik olarak çalışılmaya başlanmıştır (Hillier vd.,1983). Çalışmalar, March ve Steadman'ın (Steadman ve March 1974) mimarinin geometrik ve formal sınırlarının tanımlanması çalışmalarına paralel olarak ilerlemiştir. Hillier'e göre iki farklı çalışmada March ve Steadman "olasılıklar", Bill Hillier ve ekibi "gerçekler" üzerine çalışmıştır. Sonuçlar için bir araya gelinerek ortak seminerler yapılmış, fikirler paylaşılmıştır. Space Syntax çalışmaları; yerleşme ve yapıların organik ve düzensiz formdaki genel görünüm özelliklerini düşünen "gerçek çevre"de, mekansal form karakteristiğini oluşturan fonksiyonel, mekansal ve forma ilişkin etkileri tanımlamak üzere yoğunlaşmıştır. Bu çalışmalarla birlikte mekansal tasarım önerilerinin yerine simule edilebilecek bir görünüm ile mekan modellerinin analizi ve gösterimleri ve sonunda bunun nasıl çalışacağının tahmini için uygun bir teknik oluşturmak üzere odaklanmış, mekan yapılanması için geometrik form yerine topolojik düzlemleri temel almıştır.

David Seamon'a göre space syntax yaklaşımının aynı dönemlerde ortaya atılan diğer analitik yaklaşımlardan ayıran en önemli özelliği; mekanı betimlerken kullandığı tekniklerin doğrudan "insanların mekansal deneyimlerine" odaklanmasıdır. (Seamon 2007)

1980'lerin başında space syntax tekniklerinin bir arada anlatıldığı ilk yayın yapılmıştır. Tüm çalışmalar "The Social Logic of Space" (Hillier ve Hanson,1984) kitabında toplanmıştır. Bu kitap sosyo-mekansal çalışmalarda yeni bir "teorik harita" oluşturmuştur. Ve kitapla birlikte tahmin edilenlerin çok üstünde, çok sayıda öğrenci ve araştırmacı birçok alanda, kendi problemlerine ve çalışma konularına bu analitik tekniklerden yararlanarak çözümler üretmiş, birçok yayın, araştırma örneği hazırlamışlardır. Özellikle İngiltere ve Amerika başta olmak üzere birçok ülkede mimarlık, kentsel tasarım, planlama, ulaşım ve iç mimarlıktan, arkeoloji, enformasyon teknolojisi, kent ve insan coğrafyası, antropoloji, peyzaj mimarlığı ve bilişime çok geniş alanlarda bu teknikler kullanılmaya başlanmıştır. Ülkemizde de 1990'ların başlarından itibaren özellikle mimari, kentsel tasarım ve şehircilik alanlarında[1] çalışmalar yapıldığı görülmektedir.

Tüm araştırmaların uluslararası düzeyde değerlendirmesi ve araştırmalarda farkındalık ve paylaşım ortamı oluşturulması, teorik yaklaşımın ve metodolojinin geliştirilmesi hedeflenerek 1997 yılında ilk olarak İngiltere'de University College of London'da Richard Burdett organizasyonunda, İngiltere'nin dışında 8 ülkeden (Hollanda, Brezilya, İsveç, Portekiz, Amerika, Güney Kore, İskoçya ve Belçika) "Space Syntax'ın Bugünü", "Karşılaştırmalı Şehirler", "Komplex Yapılar", "İç Mekan", "Arkeoloji", "Kentsel Temalar", "Metodoloji" başlıkları altında farklı alan ve konuları işleyen 42 bildirinin sunulduğu bir sempozyum yapılmıştır. Bu sempozyumun tartışılmaz bilimsel katkısı ile birlikte gelenekselleşerek iki senede bir yapılmaya başlanan space syntax

[1] Prof. Dr. Hale Çıracı'nın önerisi ve danışmanlığında "Space Syntax" tekniklerinden yararlanılarak yüksek lisans çalışmalarına başlanmış 1995 yılında, "Şehirsel Mekanın Biçimlenme Özellikleri ve Yaya Hareketi Üzerindeki Etkisi Yeşilköy-Köyiçi Örneği" başlıklı tez çalışması tamamlanmıştır.

sempozyumlarının en sonuncusu ise 40 ülkeden 127 bildirinin sunumu ile 2013 yılında Seul'de gerçekleştirilmiştir[2].

Bu yazı Space Syntax analiz tekniklerinin temel yaklaşımları ile tanıtımı, çalışmalardan örneklerle, ülkemiz araştırmacıların bu konuya katkıları ve araştırma konuları üzerine kurgulanmıştır.

SPACE SYNTAX ANALİZ TEKNİKLERİ

Mekanların anlamlı bütünler oluşturma sürecinde bir araya gelmelerindeki en önemli nokta, ilişkisel yapılarıdır. İlişkisel yapıların anlaşılabilmesi için morfolojik çalışmaların yapılması gerekmektedir. Morfoloji en genel anlamıyla fiziksel form veya biçimlenme yapısı olarak bilinmektedir. Steadman "Mimari Morfoloji" kitabında, tasarımın geçmişte ve günümüzde, temel olarak mimari elemanların kompozisyonu ve biçimi ile ilgilendiğini ve düzenlemelerin, iki boyutlu mekan ve elemanlarını bir araya getirilmesi olarak anlaşıldığından bahsederek, mekanların bir araya gelme sürecinin belirlenebilmesi için, mekansal ilişkilerin anlaşılması, biçimlenme yapılarının çözümlenmesine yönelik çalışmaların yapılması gerektiğini vurgular (Steadman 1983, sf:62). Hillier'e göre farklı morfolojik özellik gösteren şehirsel şebekelerin, kendilerine özgü iç mantıklarının ve onları oluşturan mekansal bileşenlerin birbirleriyle olan ilişkilerinin analiz edilebilmesi ile, bu alanlara ilişkin sosyal bilginin üretilip, geliştirilmesi konuları desteklenecektir.

Mimariyi tanımlarken, var olan ilişkiler kompleksini kompozisyonlar, planlar, stiller, tipler v.b. terimlerle anlatırız. Aslında birçok terim hem yapının formunu hem de mekanları anlatan ilişkisel düzenlerdir. Anlattığımız, yaşadığımız tanımladığımız kültürel dünyayı beton içerikli topluluklar oluşturmaktadır. İlişkisel içerikten yoksun hammadde ağırlıklı elemanları tanımlayabilir, görebilir, adlandırabilir ve onlar hakkında nasıl konuşacağımızı biliriz. Oysa ilişkileri tanımlamak zordur. Onları tanımlamak için bir dilimiz, analiz etmek için kavramsal bir şemamız yoktur. Şehirler ve yapılar maddeden kültüre sosyal çevrelerin tam tersine olarak, gerçek yaşadığımız dünyaya "tanımlanamayan ilişkiler" verilen yerlerdir. İlişkisellikleri anlayabilmek için kavramsal görünüm içinde mekansal biçimlenmenin rolünü analiz eden ve tanımlayan analitik bir yönteme ihtiyaç duyulur. Space Syntax analiz teknikleri "tanımlanamayanı" "tanımlanabilir" yapma amacı ile ortaya atılmıştır. "Tanımlanamayan Düzenler Tekniği" olarak da adlandırabileceğimiz bu teknik bir şehirsel mekandaki ilişkiler bütünlüğünde, mekanın biçimlenme özellikleri üzerine kurulmuş bir model önermektedir (Hillier, B.,1996b).

Her dilin bir gramer yapısı ve sözcükleri bir arada tutan belli kuralları olduğu gibi, yapılanmada her kültürün biçimlendirdiği mekan dizileri içinde belli kuralların olduğu da bir gerçektir. Hillier, Social Logic of Space kitabında; space syntax (mekan dizimi) analiz teknikleri ile; mekan görünümleri ile şehrin biçimlenme yapısını belirleyen, mekanların bir araya gelmesindeki ilişkilerin açıklanmasında, "ortak bir dilin" varlığından bahseder. (Hillier, Hanson, 1984: 142).

[2] Tüm çalışmalara, www. Space syntax.net adresinden ulaşılabilir.

Space syntax insan zihninde "mekanın yansıması" olarak, deneyimlere dayalı bilginin oluşmasında en önemli rolü oynayan mekanın soyut karakteristiklerini, somut olarak ifade ve analiz etmeyi sağlayabilen sayısal bir tekniktir (Hillier B.,Hanson J.,1997:01.1). Bu teknikte mekanlar "insan deneyimlerine" çıkış noktası olan parçalara ayrılır, bu parçalar haritalar ve grafikler haline getirilerek bunlar üzerinde sayısal analizler yapılmasına olanak sağlanır. Böylece insanların mekanı kavramasının senkronik olarak değil, zaman içinde deneyimlerle kazanılan asenkronik şekilde zihinde bir araya getirmesi gerçeği de göz ardı edilmemiş olur.

Space Syntax teknikleri çalışılırken çok özel bir ilişkisel özellik olan "configuration (biçimlenme)" kavramı ortaya çıkmıştır. Biçimlenme "configuration", yapının kendi karakteristik formlarının soyut ilişkisel düzenlerini tanımlar (Hillier B.,Hanson J.,1997:01.3). Yani sadece basit ilişkileri değil, her elemanın birbirleri ile olan karmaşık ilişkilerini de tanımlar, birçok ilişkinin yapılanmasından fazlasını anlatır. İki anahtar özelliğe sahiptir. 1. özellik; farklı noktalardan bakıldığında farklı biçimlenme özellikleri görülür. 2. özellik; mekansal bütünlükte bir parça değiştiğinde bütünün yapısal özellikleri de değişir. Buna "karmaşık ilişkiler" bütünü denilmektedir.

Fig. 1'de görülen farklı noktalardan bakıldığında biçimlenme farklılaşması, elemanların birbirlerine göre derinlik farklılaşması görülmektedir

Fig. 2'de mekanı oluşturan elemanlardan birinin biri ile ilişkisi koparıldığında, bütünün biçimlenme özelliğinin de değiştiği görülmektedir.

Space Syntax teknikleri; parçadan bütüne biçimsel ilişkiden bahseder ve "biçimlenme"nin bu kendine has özelliklerini tutarlı, kesin ve sayılabilir olarak açıklamayı amaçlar. Biçimlenme özelliklerinin grafik gösterimlerinin kullanımları için soyutluktan faydalanır, sezgisel göz ile analitik beyni bir arada kullanarak gizlenmiş deseni tespit eder. Mekansal kalıpların (desenlerin) genotipik özelliklerini ortaya çıkartır. (Hillier veHanson 1997: 01.4)

Şehirsel şebeke görünümü, birbirini kesen, birbirine bağlanan "hat ağı örüntüsü" olarak kabul edilir. Gerekli olan gösterim, biçimin kendi geometrisinden daha az ayrıntılı olandır. Model ile, ağ yapılanmasının süreklilik özelliğine ve düzensiz oluşumlarına, geometrik düzenlilikle karşılaştırma yapılarak yaklaşılmaktadır (Hillier vd.,1993:57). Ağ yapılanması, düzensiz oluşumlar göz önüne alınarak oluşturulan "konveks alan" haritası ve "eksensel harita" altlıkları ile biçimlenme parametrelerinin hesaplanmasında kullanılmaktadır. Biçimlenme parametreleri geometrik değil, topolojik düzlemde derinliğin hesaplanması ile bulunmaktadır.

Öncelikle, en büyük konveks mekanlardan başlanarak, alan bütünü parçalara bölünür ve seçilen bölgenin "konveks alan" haritası oluşturulur. Asıl kullanılacak olan altlık bu harita üzerinde alanı doğrusal olarak geçen aksların tümünün işlenmesiyle oluşturulan "Eksensel Harita"dır. (Fig. 3c) Bu hatlar, yerleşme içinde hareket etmekte olan bir kişinin, bir mesafeden çeşitli yönlere baktığında en uzun görüş mesafesinin ne uzunlukta olduğunu saptamamıza yarar. Bu haritalar bir yerleşmenin, kamuya ait tüm açık alanlarının içinden, hiç kesilmeksizin geçen en uzun ve minimum doğruları elde edecek

şekilde çizilir. Birbiriyle kesişerek çizilen bu çizgiler bir anlamda kentsel mekanda hareket eden kişinin potansiyel olarak en uzağa erişen göz hizasıdır. Eksensel hatlar yada "bakış aksları" dediğimiz bu doğrular hareket alanları ile maksimum görüş mesafesindeki alanların çakıştırıldığı bir gösterim şeklidir. Bu teknikle bir sistemin boyutları metre yerine, doğru sayıları cinsinden ifade edilir (Hillier vd. 1993:58). Bu haritalar; yapı blok formlarını geometrik olarak veren algoritma serilerinin bilgisayarda kullanılmasıyla otomatik olarak çizilebilen, hatlar arası bağıntıların oluşturduğu rastlantısal dizilim ve her eksensel hattın numaralandığı dizimsel sunuma çevrilebilen haritalardır[3].

Eksensel harita, mekan ve işlev arasındaki ilişkiyi analiz etmede çok önemlidir. Mekan bölümlenmesi yapılırken farklı biçimsel hatlarda devamlılığın sağlanması gerekliliği esas alınır. Bu durumda bir mekansal plan farklı işlevsel potansiyeller öneren şekilde yapılanmalıdır. Hareket ve form arasındaki etkileşimi net olarak anlatan bir dil, grafiksel anlatım şekli olan eksensel haritalarla; yapıların ve dış çevresinin erişilebilirliği sağlanarak hatlar doğrultusundaki ilişkiler görülebilmektedir.

Bu genel yönlenme ile doğal olarak hareketin varlığı da görülmektedir. Mekansal biçimlenme ile belirlenen bu harekete "doğal hareket" denilmektedir. Bir şehirsel yapılanmadaki doğal hareket; alanın biçimlenme özelliği ile belirlenen şehirsel yaya hareketinin oranıdır. Şehir alanlarında doğal hareket nicel olarak şehirsel alan hareketinin en büyük parçası olmasına rağmen şehirsel bölgelerde hareketin en baskın tipidir ki, onsuz bir çok alan zamanın büyük bölümü boş kalacaktır (Hillier vd.1993: 31). Daha uzun hat açık bir açıdan bir bina cephesine dikkat etmeye, daha kısa hat ise doğru açıdan binaya dikkat etmeye yönlendirir. Bu hat mantığıdır. Bir sistemde doğru hat ilişkisinin kullanıldığı yerde, daha küçük ölçek ve mekansal olarak daha karmaşık alanları açıklamak ve bunları büyük ölçekli sistemlerden görünebilir yapmak mümkündür.

Basit bir gözlem yapıldığında, hatların diğer hatlara bağlanma özelliklerinde oldukça büyük farklılıklar olduğu görülmektedir. Sistem içindeki harekette mekanın etkisini yöneten bu farklılıklardır. Diğerine daha az "derin" olan daha çok hareket, daha çok "derin" olan daha az hareket çeker (Hillier, 2001:02.3). Bu derinlik, bütüne ilişkin en önemli biçimlenme parametresi olan "bütünleşme" (integrasyon) değerini verir. İçinden çok geçilen mekanlar "integrated-bütünleşik", az geçilenler ise "segregated-ayrışmış" olarak adlandırılır. Bu "Derinlik" değerleri ile "Bütünleşme" değerleri arasındaki ters orantıyı net olarak ifade eder.

Bütünleşik mekanlar bir yerde yaşayan ya da orda herhangi bir nedenle bulunan tüm insanları bir araya getirme potansiyeli taşır. En bütünleşik mekanlar ise başka bir yere gitmek için bile içinden geçme olasılığı bulunan mekanlardır. Ve bu alanlara "bütünleşik çekirdek - integrated core" denilmektedir. Bütünleşme (integrasyon) değeri; her hattın sistemdeki tüm hatlardan (n) ortalama derinlik değerinin hesaplanması ile bulunur. Bu, alanın tamamına ilişkin "global bütünleşme" (R-n) değeridir. Ayrıca en önemli lokal değer, bir şehirsel alan içinde her hattın kendine 3 hat derinlikte olan hatlarla

[3] www.spacesyntax.com sitesinden "software" bölümüne girildiğinde kullanılabilecek programlar görülebilmektedir.

ilişkisini tüm yönlerde veren "lokal bütünleşme (R-3)"değeridir. Biçimlenme analizinde global bütünleşme (R-n) değeri; hatların genel biçimleniş içindeki yerini ve genel sistemle bütünleşme derecesini tanımlayan değerdir. Bütünleşme değerleri yapı sistemlerinde global ve lokal görünümlerin biçimlenme yapısını göstermektedirler (Hillier 1984).

Ayrıca biçimlenme parametrelerinin birbirleri arasındaki korelasyonla "mekanın biçimsel algısı" açıklanabilmektedir. Bir mekanın "kavranabilirliği (intelligibility)"; mekansal biçimlenmenin sistemin parçalarından nasıl göründüğü ve bütün sistem içindeki yeri arasındaki ilişkinin analizi ile ölçülebilmektedir. Bu bütünleşmenin dağılımı olarak tanımlanmaktadır. Hillier, mekansal biçimlenmenin lokal ölçüsü (R-3) ile global ölçüsü (R-n) arasındaki korelasyonla "kavranabilirlik" için bir metrik cetvel geliştirmiştir (Hillier vd. 1987: 218).

Serpme grafiğinin şekline bakılarak alanın kavranabilirlik derecesi görülebilmektedir. Eğer noktalar 45 derecenin altında sağ alttan sol üste doğru düz çizgide gidiyorsa, alan hem birbirine bağlı, hem de bütünleşmiş yapıdadır. Hillier'e göre bu durumda "sistem neredeyse mükemmel olarak kavranabilir"dir (Hillier 1996b). Fig. 5; sistem bütününde, "kavranabilirlik" olduğunu gösteren örnektir. Kümelenmiş noktalarla temsil edilen lokal alan, "kavranabilir"dir. Eğer bu kümelenme için regresyon çizgisi daha dik ise, tüm sistem içinde, aynı zamanda global ve lokal bütünleşme güçlü bir korelasyon gösterir. Bu etki, grafik üzerindeki alanı temsil eden noktaların kümelenme görünümlerinden okunur. Şekil 5'de sistem içindeki her alanda global bütünleşme varken, lokal bütünleşmenin de olduğu görülmektedir Şekil 6'deki grafikteki gibi noktalama yoğun değilse, lineer dağılım formu göstermiyorsa, global bütünlük içindeki lokal alanın "kavranabilir" olmadığı tanımlanmaktadır. (Kim 2000:49.21).

Teknik, global bütünleşme ile, alan bütününde hareketi sadece bu alanı sürekli kullanan değil aynı zamanda kısa süreli bu alanda bulunanları da göz önüne alarak, ne kadar bütünleşik ne kadar ayrışmış olduğunu, lokal bütünleşme ise, daha mahalli ve küçük alanlarda, orada sürekli bulunanların birbirleri ile karşılaşma olanağını ve daha küçük alanların kullanılıp kullanılmadığının değerini verir. Bu iki değerin yukarıda grafiklerle de anlatıldığı şekli ile, korelasyonlarının bulunması ise "alanın kavranabilirliğini", bununla birlikte insanların bir araya gelme olasılığının bu alanlarda daha yüksek olacağını bize anlatmaktadır. Kavranabilirlik sadece böyle bir sosyal mekan oluşturma potansiyelini tanımlamakla kalmaz aynı zamanda burayı kullananların mekanda kaybolma olasılığının daha düşük olacağını ve mekanın kolayca bulunabileceğini de anlatır. Fiziksel çevre karmaşıklaştıkça iki farklı ölçekten gelen verilerin değerleri arasında korelasyon bulunması, mekanın birey tarafından kavranabilmesini ve mekan kimliğinin daha kolay algılandığını, bunun tersine bir durumun ise mekanda yönlenme sorunlarının olabileceğini önermektedir.

Mekansal biçimlenmenin lineer göstergelerinin oluşturulması üzerine yapılan bir çalışmada da belirtildiği gibi, biçimlenmenin orijinal lineer göstergeleri olan eksensel haritalar alanın kültürel ve sosyal fonksiyonlarının analizinde güçlü araçlardır. Bu lineer göstergeler şehirsel alanlarda karşılaşmanın olası oluşumlarını gösteren hareket

kalıplarının dağılımı ile mekansal biçimlenmeyi ilişkilendirirler. Yapıların mekan organizasyonları ve planların anlaşılabilirliğinin deneysel çalışmalarında kullanılmış, tarihsel gelişim analizi ve yorumlanmasında, küçük yapı planlarının analizinde de verimli sonuçlar alınmıştır. En önemlisi bu zemin üzerinde tasarımların yeniden formülasyonu, değerlendirilmesi ve uygulanması vb. konularda kullanılabilmektedir (Peponis vd.,1997: 41.5).

"Bütünleşme-integrasyon " ve "Kavranabilirlik-intelligibility" bir alanın biçimsel özellikleri ile onun sosyo-kültürel dünyası arasındaki ilişkiyi yorumlamaya imkan veren iki temel kavramdır. Bir mekansal organizasyonun içindeki bireye nereye ve ne kadar erişim olanağı sunulduğu, mekansal kompozisyon ve o kompozisyonu oluşturan işlevlerle mekan içindeki hareket arasında ne tür ilişkiler olduğu, mekanları kullananlara dair hiyerarşik yapının nasıl olduğu vb. yorumların yapılabilmesine imkan vermektedir.

Mekanın biçimlenme parametrelerinden "bütünleşme değeri" yöntemde ana ölçüttür. Bunun dışında analiz modelinde control, connectivity (bağlantı), derinlik (depth), geçirgenlik (permeability), kompaktlık (compactness), oriantation (yönlenme) vb. mekansal değer ve bunların birbirleri ile ilişkisi mimari ve şehir ölçeğinde mekansal özelliklerin analiz edilmesinde kullanılır. İleride bir mimari çalışmada uygulamalı olarak bu değerlerden de bahsedilecektir. Ancak buraya kadar space syntax analiz teknikleri, tanıtım maksadıyla, çıkış noktaları ve temel ilkeleri ile anlatılmaya çalışılmıştır. Teknikler geliştirilmeye ve yapılan araştırmalarda bu tekniklerden yararlanılmaya devam edilmektedir. Teorik ve metodolojik gelişimleri takip etmek üzere sempozyumlar ve yapılan çalışmalardan örnekler verilerek ilerlenecektir.

SEMPOZYUMLAR

Space syntax tekniklerinin giderek yaygınlaşması, mimari, kentsel tasarım, planlama ve diğer disiplinlerde çalışılması, test edilebilmesi ve geliştirilmesinde, University College London'da oluşturulan Space Syntax Laboratuarında, Bill Hillier ve ekibi tarafından verilen dersler ışığında lüksek lisans programları, araştırma projeleri ve desteklenen diğer projelerin bu konuya ilgi duyan araştırmacı ve öğrencilerin uzun süreli çalışma imkanı bulabilmesi çok önemlidir. Sempozyumların yapılmaya başlanması ise bilimsel dünyaya çok büyük bir katkıdır. Ancak üniversite içinde geliştirilen fikirlerin Sir Norman Foster, Lord Richard Rogers, Terry Farrell, Nick Mather gibi ünlü mimarlar tarafından büyük planların mekansal düzenlemelerine ilişkin tasarımlarında yardımcı bir araç olarak kullanılması da uygulama açısından çok önemlidir. Sempozyum çalışmalarından bahsetmeden evvel yukarıda anlatılan teknik bilgilerin uygulamada da görülebilmesi için önemli bir örnek olarak Sir Norman Foster tarafından yeniden düzenlenmiş olan "Trafalgar Meydanı" projesinde Space Syntax'ın katkısı projenin gelişimiyle birlikte verilmeye çalışılacaktır.

BÜYÜK PLANLARIN MEKANSAL DÜZENLEMELERİNE İLİŞKİN ÖRNEK BİR UYGULAMA

"Dünya Meydanları projesi" kapsamında İngiltere'nin Trafalgar Meydanı, mekanın tüm yayalar tarafından kolay erişilebilir olması, tüm mekanlarının belli ölçüde kullanılabilmesi yıl içinde Londralılar ve ziyaretçiler tarafından kullanımının sağlanması ve farklı kullanımlar için yeterli mekanın oluşturulması gibi bir çok amacı içermektedir. Meydanın ana kamusal alan olarak düzenlenmesi, bina, heykel ve boş alanlarla mekansal organizasyonun kurulması, mekanı eğlenceli ve kullanabilir kılmak ve tarihi çevreleri kalıcı çağdaş kentsel aktivitelerle donatmak da projenin diğer hedefleri arasındadır.

Proje alanı; Trafalgar meydanından Whitehall'a, bu alandan Parlemento evlerine ve Parliament meydanını da içine alan bölgeyi kapsamaktadır (Fig. 7-8). Çalışmalara öncelikle space syntax ekibinden yaya hareketi konusunda uzman Georgia Spiliopoulou ile gözlem ve yaya sayımı yapılarak başlanmıştır. Başlangıç için yapılan bu gözlem çalışması ile meydanın, taşıt yollarının güzergahları, meydanın kuzey yönünden geçen yolun insan giriş çıkışı için bir bariyer niteliğinde olması gibi fiziksel tasarımındaki hatalar sebebiyle çevresinden kopuk bir alan olduğu, ayrıca meydana ulaşılan yerde çok küçük bir trafik adası olduğu, buraya geçişlerde insanların trafik ışıklarının veya yaya geçitlerini kullanmadığı ve sayımlar sonucunda ise meydan merkezinde çoğu zaman kullanıcı bulunmadığı tespit edilmiştir. Space syntax yöntemleri ile yapılan analizle, eksensel hatlardaki karmaşıklık net olarak meydanın çok sayıda çapraz yönlü yol arasında kaldığını ve bütünleşme-integrasyon analizi yapıldığında bu alanın çevre alanla bütünleşmediği, düşük değerlerle çevresinden ayrışmış bir meydan olduğu da görülmüştür. Yapılacak en doğru işlemin ilkin çevre bağlantı yollarında yayalaştırma işlemi olduğuna karar verilmiştir.

Ayrıca meydanın kuzeyinde kot farkı ile ikiye bölünmüş olmasının kullanımı azalttığı ortaya çıkmış. Yeni tasarımda, öncelikle seviye farkının etkisini azaltmak amacıyla meydanın bu iki bölümünü bütünleştirecek bir merdiven önerilmiştir. Proje gerçekleşmeden evvel space syntax teknikleri kullanılarak meydanın mevcut durumundaki bütünleşme değerleri dağılımına bakılmış daha sonra ise öneri merdivenlerin konumu ile birlikte değerlendirme yapılarak bu haliyle oluşan bütünleşme değerleri elde edilmiştir. Çalışma sonunda bütünleşme değerlerinin merdiven önerisi ve konumu ile çok yükseldiği ve çevreye doğru daha homojen bir geçişin oluştuğu görülmüştür.

Projenin uygulanmasında ve test edilmesinde space syntax tekniklerinden faydalanılması ile proje desteklenmiş ve uygulamaya geçilmiştir. " (Foster 1997: i)

Bu örnek, space syntax'ın "ortak kullanım alanı" tasarım çalışmaları kapsamındaki uygulamasıdır. Dünyaca ünlü bir mimar tarafından bu tekniğin kullanılması da ayrıca yöntemin yaygınlaşmasına olumlu etki yapmıştır.

Sempozyumlara dönersek, basit bir istatistiksel değerlendirme yapıldığında; Space syntax analiz tekniklerinin teorik ve ampirik çalışmalarının başlayarak şekillenmesi 40 sene öncesine dayanmaktadır. Sempozyumların başlangıç tarihi ise 1997 yılıdır.

Sempozyumlar space syntax komitesi[4] öncülüğünde bugüne kadar her iki senede bir toplamda 9 kez, 2 kez Londra'da olmak üzere sırası ile Brezilya, Amerika, Hollanda, Türkiye, İsveç, Şili, Güney Kore ülkelerinde yapılmıştır. Bu 20 senelik süreç içinde 8 ülke katılımı 40 ülkeye, her yıl katkı sağlayan araştırmacıların katılımları ise sayısal olarak 3 katına çıkmıştır. Bu sonuç bilimsel paylaşım açısından çok önemlidir.

Yapılan ve yapılmakta olan sempozyumlar; space syntax tekniklerinin günümüz teknolojik ilerlemeleri, sosyal yapıdaki farklılaşmalar, politik anlayışlar ve birçok değişen etkenle beraber, ele alınan konular, örnek ve uygulamalarda ortaya çıkan yeterlilik ve yetersizlikler doğrultusunda teorik ve metodolojik olarak ilerlemesinin ortamını da yaratmıştır. Ancak ilk iki sempozyumun daha sonraki araştırma konularını da yönlendiren önemli bir özelliği vardır.

Londra'da yapılan ilk sempozyumun önemli başarısı, tutarlı ve titiz çalışmaların gündeme gelmesi, sadece teoriye kilit olan hipotezlerin izlenmesi değil, bunlarla ilgili testler ve yeni teorik fikirlerin gelişiminin de desteklenmesidir. Buna ek olarak, bu çalışmalar uygulama ile sistematik olarak etkileşebilen araştırma laboratuarında çalışılan teorinin, ilk oluşum bilgilerini de tasdik etmiştir. Bu sempozyumda araştırmalar "Space Syntax'ın Bugünü", "Karşılaştırmalı Şehirler", "Komplex Yapılar", "İç Mekan", "Arkeoloji", "Kentsel Temalar", "Metodoloji" başlıkları altında toplanmıştır.

Karşılaştırmalı şehirler başlığı altında ele alınan "İsveç'in Linköping tarihi şehir merkezinden kopuk olarak büyük bir hastane yapımı ile işgal edilen kentsel alanın, şehir merkezine bütünleştirmesi konulu bildiri, space syntax tekniklerinin, bir hastane alanının mekansal yapılanmasının tanımlanmasında, var olan bir yapı tarafından sunulan olanak ve sınırlamaları anlamada, tasarımın ilk aşaması olan karar üretmede tasarımcıya katkı sağladığını göstermektedir (Ye ve Josefsson 1997: 7.01). Karmaşık yapılar başlığı altındaki "sekiz farklı sanat müzesinin mekansal yapılanması ile müze içinde sergilenenlerin algılanmasında mekansal deneyimin en önemli parçaları olan ziyaretçilerin "keşif" ve "karşılaşma" hareket desenleri arasındaki ilişkinin anlaşılması konulu bildiri, sonuçları ile müze yapıları ve tasarımlarında mekansal analizlerin yapılabilmesi için güzel bir örnektir (Choi 1997: 16.1,2,10). İç mekanlar başlığı altındaki Brezilya evlerinde yapılan günlük iç mekan aktivite analizi, günlük aktivitelerle insanların oluşturdukları hareket desenlerinin, kültürel, sosyal, bireysel değerlere bağlı olması varsayımı ile, space syntax kullanımının, sosyal ilişkiler ve olayların mekansal biçimlenme yoluyla ifade edilmesine katkıda bulunduğunu, ancak yaşayanların deneyimlerinin öznel verilerle ilişkilendirilmesine ilişkin daha çok araştırma yapılması gerekliliğini vurgulamaktadır (Monteiro, 1997: 20.01-

[4] Kendi branşlarında Space Syntax uzmanı olan Bill Hillier, Julienne Hanson, Alasdair Turner, Laura Vaughan, Alan Penn, Ruth Conroy Dalton "Bartlett School of Graduate Studies, UCL, UK", Kayvan Karimi "Space Syntax Limited, UK", Margarita Grene "Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile", Luiz Amorim Laboratório de Estudos Avançados em Arquitetura, Universidade Federal de Pernambuco Brazil, Frederico de Holanda "Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brazil", Ayse Semat Kubat "Faculty of Architecture, Istanbul Technical University, Turkey", Lars Marcus, Jesper Steen, "School of Architecture and the Built Environment, KTH, Sweden", Akkelies van Nes, Stephen Read "Department of Urbanism, Delft University of Technology, The Netherlands", John Peponis "College of Architecture, Georgia Institute of Technology, USA", Jean Wineman "Taubman College of Architecture and Urban Planning, University of Michigan, USA.", Young Ook Kim, Björn Klarqvist ten oluşmaktadır. Son sempozyum bilgisidir.

13). Arkeoloji başlığı altında "New Mexico, Santa Fee yakınındaki Arroya Hondo Pueblo'daki tarih öncesi yerleşimlerde space syntax analizleri kullanılarak, mekansal konfigürasyon ile gözlenen değişimlerden, sosyal organizasyonlardaki gözlenemeyen değişimleri analiz etmek üzerine çalışılmış, yöntemin arkeologlara yardımcı olması için nasıl uygulanacağı anlatılmıştır. (Shapiro 1997:21.01-21) aynı başlık altındaki "Amerika'nın güneybatısındaki Four Corners bölgesinin kurak dağ çölü Choco Kanyonun 14 km. şeridinde tarih öncesinden bir düzineden fazla, oda sayıları 54'ten 200'e kadar çıkan çok katlı yapıların fonksiyonlarının araştırılmasında bu tekniğin kullanılması ve çıkan sonuçlar önemlidir (Bustard 1997: 23.1-21) Ayrıca metodoloji başlığı altında Alan Penn ve arkadaşlarının 3D bilgisayar modelleri ile mekan dizilim araçlarını birleştirme yolunu gösterdikleri, Peponis'in bir bina geometrisinin hareket eden gözlemcinin algısı hakkındaki deneysel çalışması, Bill Hillier'in şebekeler ve geometrik özellikleri hakkındaki fikirlerini açıkladığı bildiriler daha yapılacak çok çalışma olduğunu göstermektedir. Bu sempozyum Steadman'ın da (Steadman 1997) belirttiği gibi "birçok şeyin başlangıcı"dır.

Brezilya'da 1999 yılında yapılan ve 62 bildirinin sunulduğu ikinci sempozyumda yapılan çalışmaların konu başlıkları belirlenmemekle birlikte ağırlıklı olarak şehircilik, mimari, toplumsal yapı ve ulaşım konularında olduğu, arkeoloji alanında ise bir çalışma olmadığı tespit edilmiştir. Bu sempozyumda önemli olarak literatüre çok büyük katkısı olan iki Türk araştırmacımızın mimari alanda bildirilerinin bulunduğu görülmektedir. "Geleneksel Türk evlerinde mekansal temalar" başlıklı çalışmada, Türkiye'nin farklı bölgelerinde bulunan kentlerin geleneksel dokudaki ev planlarının örneklerinde mekansal fonksiyonel analizler ile mekan konfigürasyonlarındaki temalar araştırılır. Çalışma Trabzon, Konya, Kayseri, Karahöyük, Ankara, Eskişehir, Kütahya, Kuşadası, Safranbolu, Bursa, Kocaeli, Tekirdağ, Erzurum, Adıyaman ve Çankırı'dan 17.yy ve 19.yy arasında yapılmış toplam 121 ev planını içermektedir. Evlerin farklı mekansal desenlerinde bulunan farklı integrasyon değerlerinin genotipik farklılıklara yol açabileceği bulunmuştur. Bu çalışma genotipik farklılıkların kaynaklarına ve bunların coğrafik dağılım karakterine ilişkin bazı tahminler yapmanın mümkün olduğunu önermektedir (Orhun, 1999: 40.1-12). Alper Ünlü tarafından hazırlanan "17. ve 19. yüzyıllar arasındaki Türk evlerinin syntaktik analizi" başlığı altında sofalı evlerin evrim sürecine ilişkin toplam 120 geleneksel Türk evi 7 tipoloji altında mekansal konfigürasyon değerlerinden "derinlik, bütünleşme ve kompaktlık" değerleri ile incelenmiş ve iç, orta ve dış sofalı evlerin karşılaştırması yapılmıştır. Mekansal ilişkilerin kalitesini belirleyen derinlik seviyesi ile tipolojik değişimler için temel nedenler araştırılmıştır. (Ünlü 1999: 41.1-12) Bill Hillier'in "Süreç olarak Merkeziyet" başlığı altındaki bildirisinde merkezlerin konumu ve formasyonunda aynı zamanda canlılığın sürdürülmesi ve gelişiminde iyi tanımlanmış mekansal faktörlerin kritik bir rol oynadığı kabul edilir. Bu süreçlerin ve mekansal etkilerin doğru anlaşılması merkezlerin uzun süreli gelişim, sürdürülebilirlik ve yeniden canlandırılması için hayati etkide olduğu önerilir. Space Syntax analiz tekniklerinin analitik yapısı ile, şehirsel alanların parça-bütün yapılanmaları, buna bağlı olarak şehir merkezlerinin gelişimlerinin anlaşılması konularında önemli bir araç olduğu gösterilmektedir (Hillier 1999:6.1-20). Bu çalışma şehircilik konularında merkeziyet kavramının tartışılmasında yeni bir ufuk açmıştır. Brezilya'dan Holanda'nın toplumsal

yapılanma ile ilgili olarak, çok farklı toplumlarda ilk oluşum süreçlerinden çağdaş formasyona, yerleşimin mekansal desenleri ile sınıf yapısı arasındaki ilişkilerle ilgili karşılaştırmalı çalışması, toplumların inşa ettiği her alanı niteleyen bir semantik düzenin varlığını vurgular sonuçları açısından önemlidir. (Holanda 1999: 1.1-8) İlginç olarak "Etnik gruplar, mekan ve kimlik" başlığı ile Kıbrıs'ta etnik grup ilişkilerini araştırmak için yapılan çalışma, ülkenin bölünmesi ile sonuçlanan yoğun etnik çatışma dikkate alınarak, Kıbrıslı Türkler ve Yunanlıların mekansal ve toplumsal ilişkilerinin görünümlerini açıklamak üzere yapılmış kapsamlı bir çalışmadır (Antoniadou ve Peristianis, 1999: 41.12). Doğu Java'da iki farklı geleneksel kıyı yerleşimin mekansal analizinin yapıldığı çalışma, yolların yönlendirici özellikleri kadar, bunların mekansal bütünleşme değerlerinin de hareketi belirlediğini önerir. Bu çalışmada caddelerin pek çok farklı faaliyet için kullanıldığı, ancak bazılarının cinsiyete özgü olduğu, mekan kaşifleri olarak kadının rolü vurgulanmaktadır (Titi vd. 1999: 48.01-14) Ulaşım Planlama konusunda hazırlanan "trafik akışının tahmini için space syntax" adlı çalışma ile, Londra için iki ulaşım modelinin karşılaştırılması konusu ele alınarak, space syntax modelinin ulaşım planlama aracı olarak nasıl kullanılacağını önerir. Bu çalışma yerel yönetimler için ulaşım ağı hakkında "eğer" sorularına yanıt ararken cevap bulabilecekleri basit bir model üretimi için önemli bir adım olabilir (Croxford 1999:49.1-2). 1955 depreminden sonra Lizbon şehrinde meydana gelen kentsel değişimi analiz eden "Ortaçağ mekan kırılması" başlıklı çalışma şehrin yeniden inşasından sorumlu Pombal tarafından şehir merkezinin yeniden modife edilmesindeki morfolojik kırılmayı tartışır, amaç yeni şehrin şekillendirilmesine ve tasarım anlayışına katkıda bulunacak mekansal stratejileri belirlemektir (Heitor vd. 1999: 55.1). Kentsel korumada Dr. Kayvan Karimi'nin karşılaştırma yapılarak hazırlanan çalışması, doğu batı dünyasından İngiltere ve İran'dan bir grup şehri ele alarak eski yeni tarihi çekirdek karşılaştırmasını inceler, tarihi çekirdeğin kaderinin mekansal organizasyon dönüşümü ile sıkı bir bağlantısı olduğunu gösterir. Bu çalışma eski kentlerin kentsel koruması yolunda yeni bir bakış açısı getirir. Alanın mekansal ruhu ile tek bir bina veya mekanların kurtarılması için harcanacak çaba yerine, kentsel bağlamda binalar ve mekanlar kullanılarak fonksiyon verilebileceği önerilmektedir (Karimi 1999:62.1,14).

MİMARİ ÖLÇEKTE ÖRNEK UYGULAMA

Space syntax tekniklerinin ilerleyen süreçteki gelişimlerini, bundan sonraki sempozyumlarda yaptığı uygulama ve araştırma çalışmalarıyla takip edilebileceğimiz bir akademisyen olan İstanbul Üniversitesi Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi öğretim üyelerinden Prof. Dr. Alper Ünlü'nün "17. ve 19. yüzyıllar arasındaki Türk evlerinin syntaktik analizi" başlıklı bildirisi örnek çalışma olarak seçilmiştir.

"*Bu çalışma, Türk evlerinde "sofa" alanlarını space syntax (mekan dizimi) analiz yöntemi prensipleri temelinde araştırır. Sofa alanlarının konumu ve bu alanın diğer alanlarla sentaktik ilişkisi ve mahremiyet kavramı, ev plan tiplerinde, sofa alanlarının kendisine yakın odalarla bütünleşmesi veya ayrışmasına neden olan önemli parametrelerdir. Bu nedenle bir evin lineer veya merkezi planlı olması ana temadır. Fonksiyonların belirlenmesi ve modernleşme ile mekanlardaki bütünleşme artmış, özellikle sofalı evlerin son örneklerine bakıldığında kompakt yapıda plan tiplerinin oluştuğu görülmektedir. Bu nedenle*

iç ve orta sofalı evlerde bütünleşme-integrasyon değerleri yüksektir, bütünleşme değerlerinin düşük olması ise mekanlar arasındaki "permeability-geçirgenlik" kavramına bağlıdır. Bu kabullerle, sofalı evlerde değişim sürecine ilişkin "depth-derinlik, bütünleşme ve compactness-kompaktlık değerleri tartışılır. 17. ve 19. yylarda yapılmış olan 120 geleneksel Türk evi 7 tipoloji altında araştırılmıştır. Karşılaştırmalı analizler iç sofa ve merkezi sofa tipi evlerin dış sofalı evlere göre diğer odalarla bütünleşmesinin daha yüksek değerde olduğunu göstermiştir.

17. yy 'dan sonraki dönemde lineer plan tipleri merkezi plan tiplerine dönüşmektedir ve bu dönüşüm 19.yy'ın sonuna kadar devam eder. Özelikle 18. yyda camın keşfi ile dış sofalı evler iç sofalı evlere dönüşür, 19.yylara gelindiğinde ise en çok rastlanan orta sofalı evlerdir.

Çalışma yapı formlarının anlaşılmasında mekan dizimi analizlerinde kullanılan "derinlik değeri (dv); plandaki oda diziliminin ana çekirdekle ilişkisinden elde edilir", "geçirgenlik ve bütünleşme değeri" plan bütünündeki tüm odalar arasındaki derinlik değerleri ile ters orantılı değerdir. (iv), "odalar arası geçişler, oriantation-yönlenme değerinden ise "kompaktlık" (cv) değerinin bulunmasında yararlanılır. Derinlik, bütünleşme ve kompaktlık değerleri; geçirgenlik ve yönlenme değerlerinden yararlanılarak formüllerle hesaplanmaktadır. Hillier ve Hanson (1984) Aşağıda bu biçimlenme parametreleri şematik olarak anlatılmaktadır.

Analizde Hillier ve Hanson'ın (1984) gamma-analiz yöntemi temel alınarak, her oda bir nokta ve daire şeklinde gösterilmiştir. Diğer odalarla bağlantı hatlarla gösterilmiştir. Tek girişli oda "unipermeable", birden fazla girişli oda için ise "bipermeable" veya "multipermeabile" olarak adlandırılmıştır. Fig. 11 (Ünlü 1997)

"Sofa" mekanı başlangıç noktası olarak kabul edilir. Lineer formlu planlarda başlangıç noktasına göre artan derinliklerde bu alana bağlanan odalar şematik olarak görülmektedir. Bu şema odaların sofaya bağlanmalarındaki derinlik derecelerini göstermektedir. Buradaki mantık derinliğin düşük olduğu yerde kompakt yapılanmanın olacağıdır.

Derinliğin yüksek olması ise odalar arası geçirgenliğin veya erişilebilirliğin azalması yani sofadan uzaklaşmasıdır. Buna göre odalar arası bütünleşme yüksekse, derinlik değerleri düşük olmalıdır.

Bir evin geometrik formu mekanların "yönlenme" değerleri ile tanımlanmaktadır. Geçirgen olma değeri ile odaların erişilebilirliği artmakla kalmaz, bu her odanın yönlenme değerine ilişkin bütünleşmeyi de etkiler. Bir evin merkezi veya kompakt yapıda olması mekanlar arasındaki bütünleşme için görünen yönlenme değeri ve geçirgenlik değerinden hesaplanır.

Biçimlenme değerlerinin tanımlanması ve kullanım şemaları bu şekildedir. Analize geçildiğinde, Dış, Orta ve İç sofalı ev planları, eski Türk evlerinin gerçek boyutları ile Goodwin'(1971)in ve Eldem'(1955)in kitaplarından alınarak işlenmiştir. Farklı tipolojide seçilen plan tipleri ve space syntax analiz tekniklerine göre sayısal olarak biçimlenme parametrelerine dönüştürülebilecek şekilde hazırlanmış gösterim şekilleri ve grafiklerden örnekler aşağıda görülmektedir.

17., 18., 19. yylarda yapılmış olan dış sofalı iki odalı, dış sofalı ikiden fazla odalı, dış sofalı eyvanlı, dış sofalı kiokslu ve dış sofalı eyvanlı ve kiokslu, iç sofalı ve orta sofalı plan tipleri üzerinde derinlik, bütünleşme ve kompaktlık değerleri space syntax analiz yöntemi ile hesaplanmış ve karşılaştırmalar yapılmıştır.

120 örnek üzerinde yapılan çalışmada dış sofalı evlerde bütünleşme ve kompaktlık değerlerinin iç ve orta sofalı plan tiplerine göre daha düşük olduğu, en yüksek değerlerinse orta sofalı evlerde çıktığı görülmüştür.

Sonuçta çıkan derinlik seviyesi ve bütünleşme düzeyi ve yönlenme seviyesi mekanlar arasındaki geçirgenlik özelliklerinin lineer temelli plan tiplerinin merkezi temelli plan tiplerine dönüşmesinde önemli parametreler olduğu, sonuçların tesadüfi değil bütündeki mekansal ilişkilerin bir sonucu olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Plan tiplerinde "derinlik ve bütünleşme değerleri" bütündeki form değişimine neden olan ilişkileri anlatmaktadır. Tipolojik değişimlerde değerlendirilmesi gereken önemli mekansal parametrelerdir." (Ünlü 1999: 41.01-12)

Bu örnek "Mimari ölçekte" modelin uygulanmasında, Türkiye'deki ilk örneklerden biri olması nedeniyle ve analizde yararlanılan mekansal biçimlenme değerlerini kavram olarak anlamada yol gösterici niteliktedir.

Yukarıda, yapılan ilk iki sempozyumda space syntax tekniklerinden yararlanılarak yapılan çalışmalar ve konuları irdelenmiş, mimari ölçekte bir örnekle modelden nasıl yararlanıldığı gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu zamana kadar birden çok konu araştırılmış belirli teoriler test edilmiş veya geliştirilmiştir. Devam eden çalışmaları görüşmek için bir fırsat olan üçüncü sempozyumla, entelektüel çevrenin bir parçası olarak kabul gören space syntax artık, elektronik iletişim ve sanal mekanın genişlemesi ile fiziksel alan nasıl etkilenir? küreselleşen ve kültürel alanlarda giderek karmaşıklaşan coğrafyalarda mimari bakış noktası nedir? buna bir konfigürasyon paradigmasının katkısı nedir? tasarımın oluşturulmasında forma ilişkin bir dili konuşan modelleri nasıl tanımlarız? mekansal kalıpların kavranabilirliği tasarım, mekansal morfoloji ve bilimsel teoriye nasıl bir bakış açısı getirebilir? Space Syntax değerlendirmesinin üzerinde ve üstünde mimariye formül ne ölçüde olabilir? gibi sorulara yanıtlar arayacaktır (Peponis vd. 2001). Bu sempozyuma, ülkemizden "mimari ölçekte" Prof. Dr. Alper Ünlü ile, çalışmalarını 1990'lı yılların başlarından beri sürdüren Prof. Dr. Sema Kubat'ın[5] "şehir ölçeğinde" "Türk-İslam şehirsel form yapılanmasında yol ağları karakterizasyonu" (Kubat vd. 2001)*. ve* "İstanbul: Bir Metropoliten Şehre Konfigürasyon Modeli" (Kubat 2001) çalışmaları ile katıldığı görülmektedir.

Yöntem ve tekniklerin her sempozyumda yapılan çalışmalarla geliştirilerek devam ettiği, farklı ülkelerden katılımın sürekli arttığı space syntax sempozyumlarının belki de en

[5] Prof. Dr. A. Sema Kubat'ın özellikle şehircilikle ilgili olarak akademisyen arkadaşları, yüksek lisans ve doktora öğrencileri ile yaptığı çalışmalar, space syntax kullanımının ülkemizde yaygınlaşmasını sağlayarak, analiz tekniğine şehircilik ölçeğinde büyük katkısı olmuştur, çalışmalarına devam eden akademisyen space syntax komitelerinde de ülkemizi temsil etmektedir.

renklisi ve en çok katılımın sağlandığı sempozyum, 2007 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesinden Prof. Dr. Sema Kubat ve ekibi tarafından gerçekleştirilen 28 ülke, 65'in üstünde üniversiteden akademik ve profesyonellerden 134 bildirinin kabul edildiği, en çok Türk araştırmacının katılmış olduğu sempozyumdur. Bu sempozyumda, space syntax tekniklerinin, bu teknikleri kullanan araştırmacıların, çalışılan konuların metodolojik gelişmelerle etkileşim içinde olduğu, disiplinler bakımından da etkisinin arttığı görülmüştür. Sempozyumda tartışılan ana başlıklar, ağırlıklı olarak mimarlık kuramı, mimarlık ve şehir planlamada bilişim teknolojileri, kentsel analiz, kent ve bina morfolojisi ve tasarım kuramlarını içermektedir.

Space syntax sempozyumunun ülkemizde yapılması, yöntem ve tekniklerin araştırmacı, akademisyen ve uygulamacılar tarafından tanınması, eğitim, araştırma ve uygulamalarda kullanılabilmesi için önemli bir adımdır. Sempozyumda, daha önceki sempozyumlarda ortaya atılan yeni teorik yaklaşımlar konusunda yapılan pek çok çalışma sunulmuş, formun geometrisinin bina ölçeğinde yapılan analizlerde ve kentsel analizlerde metrik ve topografik verilerin, space syntax teknikler bütününe dahil edilebilmesi konuları tartışılmıştır. Modelin bilgisayar uygulamaları konusunun çok geliştiği agent-based simülasyonlardan, kalabalık ortamlarda insan akışının simülasyonlarına kadar çok gelişmiş tekniklerden faydalanılmaya başlandığı görülmüştür.[6] Ayrıca bilişsel psikoloji uzmanlarının ilk kez mimarlarla, mekânsal bilişim ve yol-bulma (wayfinding) konularında ortak çalışma yapmışlardır. Sempozyumda İstanbul için en ilgi çekici bildirilerden biri bu dönemde de gündemde olan "İstanbul Boğazı üzerindeki köprü geçişlerinin İstanbul'un şehirsel gelişimine etkilerini inceleyen ve bu etkilerden yola çıkarak planlanan 3. Boğaz Köprüsü alternatifinin olası etkilerini tartışan çalışma" dır (Kubat vd. 2007:3.1-12).

Bu sempozyumda Peponis'in konuşması ve Seamon'un bir uyarısı çok dikkat çekicidir. Peponis space syntax yaklaşımı ile mekânın sentaktik olarak genel bir tanımlamasının yapılabilmesinin mümkün olabildiğini, artık bu sentaktik verilerin mekanın farklı özelliklerini tanımlayan diğer verilerle bir araya getirilmesi gerektiğine dikkat çekerek bir anlamda bir sonraki konular ve araştırmalar için altyapı oluşturmuştur. Seamon ise space syntax'ın en önemli özelliğinin mekânı, insanların mekânsal deneyimlerinden yola çıkarak betimlemesi olduğunu vurgulayarak, kullanılan analitik metotlar üzerinde yoğunlaşılmasının ve bu metotların giderek komplike hale gelmesinin, bu yaklaşımın yaşanılan deneyimlerle olan bağını zayıflatabileceği uyarısında bulunmuştur.

[6] Yeni geliştirilen programlar open-source adı verilen hiçbir ücret ödemeden her araştırmacının alıp kullanabileceği şekilde tasarlanmıştır.

SONUÇLAR

Son olarak Seoul'de yapılan 9. sempozyuma gelindiğinde space syntax konulu yüzlerce çalışmanın yapıldığını ve yapılmakta olduğunu takip etmek mümkündür. Hillier'in (Hillier 2013) space syntax'ın bugünü ve yarını konuşmasındaki beklentisi ve ilerlemelerin yönü, şuana kadar çalışılan ve geliştirilen tüm modellerin ortak kavramsal içeriğini taşıyan toplumsal ve mekansal bir kuramın oluşturulmasıdır.

Çalışma konularına ve Türk araştırmacıların bu konuya katkılarına özetle bakarsak, Kent ölçeğinde; farklı lokasyonlarda, farklı etkenlerle gelişmiş şehirlerin fiziksel yapılanmasının tanımlanması, kent içi ortak kullanım alanlarına erişebilirlik, yaya hareketi ve kentsel doku ilişkisini anlama, bir alanda yol bulma, mekanın kavranılabilirliği, ticaret ve konut alanları gelişimlerindeki ayrışma, arazi değerlerinin dağılım özelliklerinin tahmini, büyük projelerin kente etkisinin araştırılması, tarihsel gelişim sürecinde kentlerin fiziksel dokularının araştırılması…

Mimari ve kentsel tasarım ölçeğinde; müze, hastane, gösteri merkezleri gibi karmaşık yapılarda hareketin organizasyonunu çözümleme, özellikle müze yapılarında kaliteyi ve paylaşımı arttırmada önemli olan parametrelerin analizi, herhangi bir yapı ve aktivite için yapım öncesi yer seçiminde, kentsel alana yeni eklenen yapının hareketin organizasyonu bağlamında kente etkisinin tahmini, mimari yapılarda iç mekan organizasyonlarının saptanması, geleneksel mimari yapılarda tarihsel gelişim sürecinde iç mekan kullanımlarının araştırılması, yapı tipolojilerindeki farklılaşmada mekan organizasyonları etkisinin araştırılması…

Ulaşımda; Ulaşım modellerinin karşılaştırılması, ana ulaşım yerel ulaşım ağlarında toplu ulaşım güzergahlarının belirlenmesi, gelişen teknik modellerin uygulanması ile yaya ulaşım ağlarını belirlenmesi, alternatiflerin yaratılması, metro güzergahlarına öneriler, yeni geliştirilen tekniklerle karşılaştırmalı ulaşım modellerin oluşturulması, metropoliten şehirlerde büyük yol projelerinin etkilerinin araştırılması…

Sosyal Yapıda; mekan suç ilişkisi, mahremiyet, kontrol, sosyal ilişkilerdeki hiyerarşiyi kavrama, mekanın içe kapanıklık, dışa açıklık bağlamında irdelenmesi, etnik yapılardaki farklılaşmayı anlama, farklı kültürlerin oluşumunda mekansal yapılanmanın etkisi…

Arkeolojide; Tarih öncesi yerleşimlerin mekansal konfigürasyonunda gözlenen değişimlerin ve sosyal organizasyonlarındaki gözlenemeyen değişimlerin araştırılması, tarih öncesi yerleşimleri meydana getiren toplum yapısının araştırılması, fonksiyonel yapılarda olasılıkların belirlenmesi… vb., bunun yanı sıra son dönemde bilişim teknolojileriyle ilgili bir çok örnekle, bir çok konuda teknolojik ilerlemelerle sürekliliğini devam ettiren çok geniş bir araştırma alanı olduğu, bilişimle ters orantılı olarak arkeolojik alandaki çalışmaların azaldığı, Türk araştırmacılarının ise ağırlıklı olarak şehircilik, mimari ve ulaşım konularında çalışmış oldukları, özellikle İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi ağırlıklı katılımın olduğu görülmüştür.

Önemli olan çalışmalarda sürekliliğin sağlanması ve gelişen şartlar göz ardı edilmeden bu araştırmaların devam ettirilmesidir. Bu sürekliliğin ancak akademik ortamlarda sağlanabilmesi dışarıdan uzmanların katılımının çok fazla olmamasını da açıklamaktadır.

Özetlemeye çalışılan araştırmalarda, konuların ilerleyen yıllarda nasıl geliştiği sempozyumların takibinde görülebilmektedir. Space syntax ile ilgili yapılan her çalışma olumlu yada olumsuz sonuçları ile tekniğin gelişimine ve akabinde gelen soru ve sorunlarla tekniği ilerletmeye devam edecektir.

KAYNAKLAR

Antoniadou N and N., Peristianis. 1999. "Ethnic Groups, Space and Identity", *Space Syntax Second International Symposium,* Brasilia, 41.01-12.

Bustard W. 1997. **"**Space, Evolutıon and Function in the Houses of Chaco Canyon", *Space Syntax First International Symposium,* London, 23.1-21.

Choi K.Y. 1997. "The Morphology of Exploratıon and Encounter in Museum Layouts" *Space Syntax First International Symposium,* London, 16.01-10

Conrads, Ulrich. 1964. *Programme und Manıfeste Zur Archıtektur Des 20. Jahrhunderts,* Ullstein Bauwelt-Fundamente.

Croxford, Ben. 1999. **"**Can Space Syntax Predict Traffic Flows, Speeds and Mix?" *Space Syntax Second International Symposium,* Brasilia 49.01-02.

Foster, Norman. 1997. "Opening Address", *Space Syntax First International Symposium*, London.

Frampton, Kenneth**.** 1980. *Modern Architecture: A Critical History*, Newyork: Oxford Uni. Press.

Gündogdu Meltem. 1995. *Şehirsel Mekanın Biçimlenme Özellikleri ve Yaya Hareketi Üzerindeki Etkisi Yeşilköy-Köyiçi Örneği*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Gündogdu Meltem. 2005. *Galata Pera Bölgesi Mekansal Morfolojik Özellikleri ile Arazi Kullanımı Arasındaki Etkileşim,* Basılmamış Doktora Tezi.

Heitor T, M. Kruger, J. Muchagato, T.Ramos and A.Tostões. 1999. "Breaking of the Medieval Space the Emergence of A New City of Enligthenment*", Space Syntax Second International Symposium,* Brasilia 55. 01-14

Hillier, B., J.Hanson, J.Peponıs, J.Hudson and R. Burdet. 1983. "Space Syntax", *Architect J. November,* 30:43-83.

Hillier B. ve J. Hanson. 1984. *The Social Logic Of Space*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hillier B., J. Hanson and J. Peponis. 1987. "The Syntactic Analysis Of Settlements", *Architecture and Behaviour,* 3:217-220.

Hillier, Bill. 1993. "A Note on the Intuiting of Form; Three Issues in the Theory of Design", *Environment and Planning B, Planning and Design,* 2:52-56.

Hillier B., A. Penn, J.Hanson and I. Grojeski. 1993. "Natural Movement or, Configuration and Attraction in Urban Pedestrian Movement", *Environment & Planning B: Planning & Design,* 20:29-66.

Hillier Bill.1996b. *Space is the Machine*, Cambridge: Cambridge Universty Press.

Hillier B. and J. Hanson. 1997. "The Reasoning Art: Or, the Need For an Analytical Theory of Architecture," *Space Syntax First International Symposium,* London, 01.1-6.

Hillier Bill. 1999. **"**Centrality as a Process Accounting for Attraction Inequalities in Deformed Grids ", *Space Syntax Second International Symposium,* Brasilia, 06.01-20.

Hillier, Bill. 2001. "A Theory Of The City as Object or How Spatial Laws Mediate the Social Constructions of Urban Space", *3rd International Symposium on Space Syntax,* Brazil, 02:1-9.

Hillier, Bill. 2013. "The Now and the Future of the Space Syntax: From Structures and Models to Theory", *9th International Space Syntax Symposium,* Seoule, 00a.

Holanda F. 1999. "Class Footprınts in the Landscape", *Space Syntax Second International Symposium, Brasilia,* 01.01-08.

Karimi, Kayvan. 1999**. "**Urban Conservatıon and Spatial Transformations Preserving the Fragments or Maintaining the 'Spatial Spirit'", *Space Syntax Second International Symposium,* Brasilia, 62.1-14.

Kim Y. O. 2000. "The Role of Spatial Configuration in Spatial Cognition", *3rd International Symposium on Space Syntax,* Brazil, 49:1-21.

Kubat A. S. and İstek Y. Asami. 2001. "Characterization Of Street Networks İnturkish-Islamic Urban Form Proceedings", *3rd International Space Syntax Symposium*, Atlanta, 36.1-17.

Kubat A. S. 2001. "Istanbul: A Configurational Model For a Metropolis", *3rd International Space Syntax Symposium*, Atlanta, 62.01-07.

Kubat A. S., S. K. Kaya, G. Güler, F. Sarı and Ö. Özer. 2007. "The Effects Of Proposed Bridges on Urban Macroform of Istanbul: A Syntactic Evaluation", *6th Uluslararası Space Syntax Sempozyumu,* Istanbul, 003.01-12.

March, L .and P. Steadman.1974. *The Geometry of Environment: An Introduction to Spatial Organization in Design,* The Mit Press.

Monteiro G.C. 1997. "Activity Analysis in Houses of Recife, Brazi*", Space Syntax First International Symposium,* London, 20.01-13

Orhun, Deniz. 1999. "Spatial Themes Among the Traditional Houses of Turkey" *Space Syntax Second International Symposium,* Brasilia, 40.1-12.

Peponis J., J. Wineman, M. Rashid, S. Kim and S. Bafna. 1997. *On the Generatıon of Linear Representations of Spatial Configuration.*

Peponis J., J.Wineman and S. Bafna. 2001. *3rd International Space Syntax Symposium Speeches,* Atlanta.

Peponis, John. 2007. *6th International Space Syntax Congress Speeches,* Istanbul.

Seamon, David. 2007. *6th International Space Syntax Congress Speeches,* Istanbul.

Shapiro J..1997. "Fingerprints in the Landscape. Cultural Evolution in the North Rio Grande*", Space Syntax First International Symposium,* London, 21.01-21

Steadman J. P. 1983. *Architectural Morphology, An Introduction to the Geometry of Building Plans*, London: Pion, U.K.

Steadman Philip. 1997. "Design and Innovation", *Space Syntax First International Symposium,* London.

Ye M. and Josefsson H. 1997. **"**Urban Redevelopment and City Centre Growth Using Syntactic Analysis to Help Create Better City Centre", *Space Syntax First International Symposium, London,* 7.01-13

Titi E., S.Darjosanjoto and F.E. Brown**.** 1999. **"**The Use of Streets: Configuration, Culture and Space-Use in the Coastal Settlements of Eastern Java", *Space Syntax Second International Symposium,* Brasilia, 48.01-14.

Ünlü, Alper. 1999. "The Syntactic Analysis of Turkish Houses Between 17th And 19th Centuries*", Space Syntax Second International Symposium,* Brasilia 41.01-12.

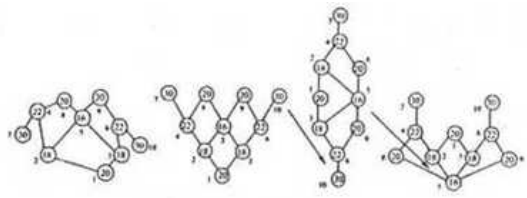


Fig. 1 Mekanı oluşturan elemanlar ilişkisi (Hillier1993: 53).

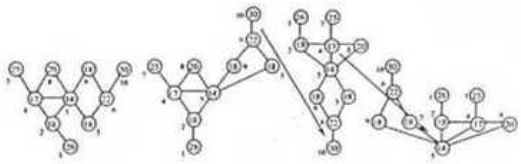


Fig. 2 Mekanı oluşturan elemanlar dizilimi (Hillier,1993:53)

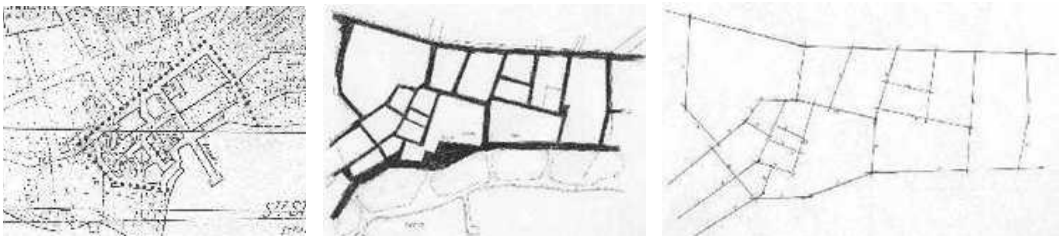


Fig. 3 (a) Plan (b) Konveks Alan Haritası (c) Eksensel Harita
(Gündoğdu, 1995: 25, 32, 33)

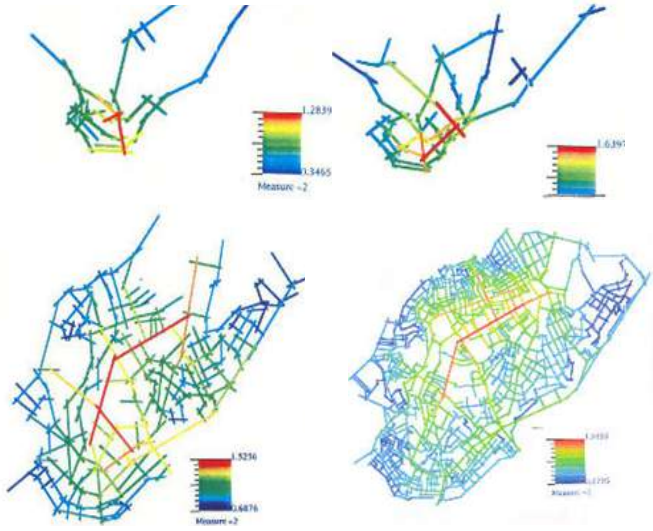


Fig. 4 Hatların birbirlerine bağlanma özellikleri ile Bütünleşme (R-n) değerleri (kırmızıdan maviye azalan bütünleşme) (Gündoğdu, 2005:67,69) [7]

[7] Eksensel haritaların oluşturulması, biçimlenme parametrelerinin hesaplanması ve değerlerin birbirleri ile karşılaştırılması işlemi için Machintosh tipi bilgisayarlarda kullanılabilen "Axman" bilgisayar programının kullanıldığı bir örnektir.

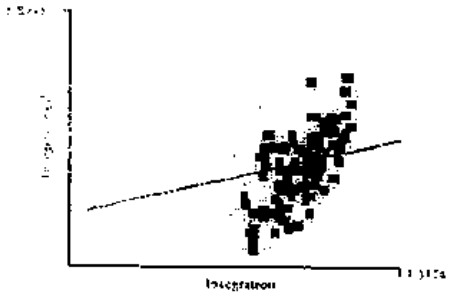


Fig. 5 Kavranabilir sistem.

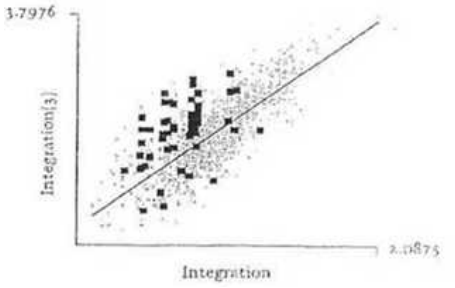


Fig. 6 Kavranamayan sistem.



Fig. 7 Trafalgar meydanı hava fotoğrafı



Fig. 8 Dünya meydanları proje sınırları



Fig. 9 Mevcut durum bütünleşme değerleri



Fig. 10 Öneri durum bütünleşme değerleri

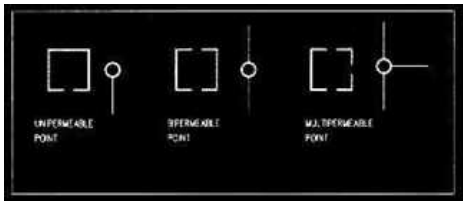


Fig. 11 Odalarda geçirgenlik

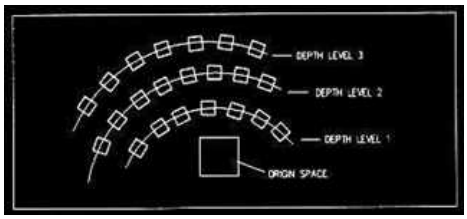


Fig. 12 Odaların derinlik değerleri

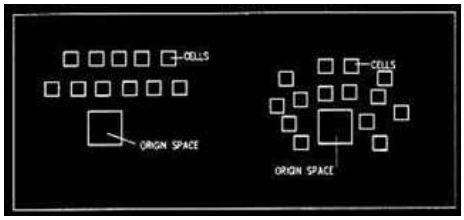


Fig. 13 Lineerlik ve kompakt olma

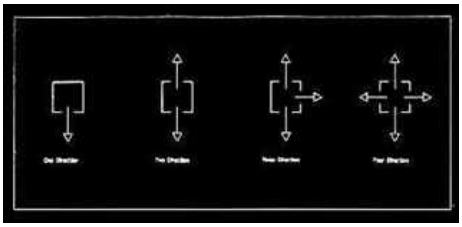


Fig. 14 Bütünleşme için odaların yönlenme değerleri

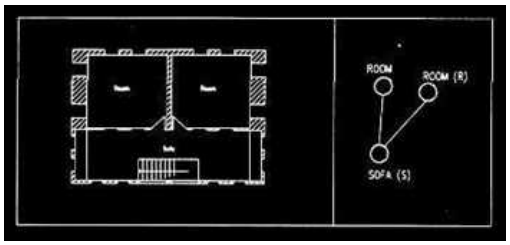


Fig. 15 Mudanya Evi 17. yy

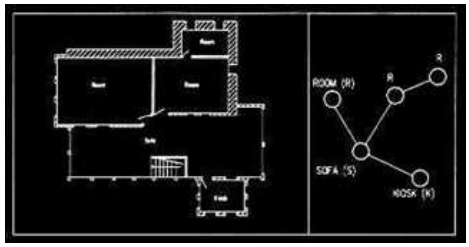


Fig. 16 Kula Evi 18. yy

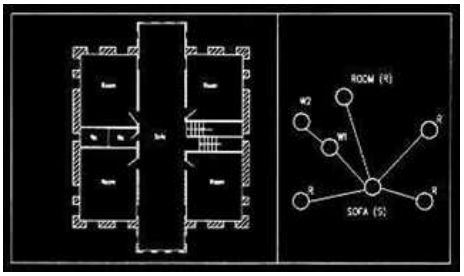


Fig 17 Konya Evi, 19.yy

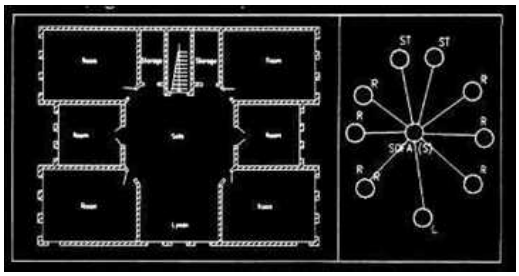


Fig 18 İstanbul evi, 19.yy

İMRAHOR İLYAS BEY CAMİ (STUDİOS MANASTIR KİLİSESİ) DIŞ CEPHE SIVA-HARÇ ANALİZ SONUÇLARI

HANDE GÜNÖZÜ
Arş. Gör., İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Türk Sanatı Tarihi Anabilim Dalı
handegunozu@gmail.com

ÖZET

Bu çalışmada İmrahor İlyas Bey Cami (Studios Manastır Kilisesi) dış cephe duvar sıvalarından alınan örneklerinin içerik analizleri kalsinasyon, asitle muamele, asitle reaksiyona girmeyen agregaların analizi, petrografi gibi kimyasal ve minerolojik analiz yöntemleri kullanılarak açığa çıkartılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *İmrahor İlyas Bey Cami, Studios Manastır Kilisesi, sıva, analiz.*

PLASTER ANALYSES ON EXTERIOR WALLS OF THE İMRAHOR İLYAS BEY MOSQUE (STUDIOS MONASTERY CHURCH)

ABSTRACT

This study aims to reveal the content analysis of the plasters on exterior walls of İmrahor İlyas Bey Mosque (Studios Monestary Church), by the methods of chemical and mineralogical analyses such as calcination, acidic treatment and fine layer chromatography.

Key Words: *İlyas Bey Mosque, Studios Monestary Church, plaster, analyses.*

İstanbul, Aksaray ilçesine bağlı Koca Mustafa Paşa semtinde bulunan İmrahor İlyas Bey Cami (Studios Manastır Kilisesi), güney ve doğu dış duvarından alınan 9 adet harç ve sıva örneği üzerinde, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü laboratuvarında 2007 yılında tarafımdan aşağıdaki analizler yapılmıştır.

Görsel analiz ile tanımları yapılmış olan örneklerin protein, yağ ve suda çözünebilir tuzları basit spot testlerle araştırılmış; örneklerin nitelikleri, bağlayıcı agrega katkı maddesi içerikleri ve oranları kızdırma kaybı, petrografik, asit kaybı ve asitle reaksiyona girmeyen agregaların stereo mikroskop altında görsel analizleriyle tamamlanmıştır (Güleç 1992).

ÖRNEKLERİN TANIMI

Aşağıda görsel tanımları yapılmış olan örneklerin numaraları alındıklarında verilmiş olup yerleri rölöve üzerinde gösterilmiştir (Figür 1–2).

İMR–1: Kilisenin güney duvarının sol tarafı, ilk zemin penceresi ile ikinci zemin penceresi arası, duvardan yaklaşık 2 m. yükseklikte bulunan duvar örgüsünün arasına yerleştirilmiş lento parçasının 70 cm. yukarı hizasından alınan pembe renkli, kiremit kırığı agregaları görülebilen kohezyon kaybına uğramış sıva örneğidir.

İMR–4: Kilisenin güney duvarının sol tarafı, ilk zemin penceresi mermer çerçeve üzeri sağ üst kesişme noktasından alınan krem renkli içerisindeki agregaları görülemeyen fakat tozumuş kısımda bir adet köşeli kızıl-kahve renkli (muhtemelen tuğla kırığı) agregası bulunan, bol miktarda ince kıtık katkılı iki adet kütle halinde, geri kalan miktarı tozumuş sıva örneği. Kütle halinde olan örneklerden biri 1.1 cm. kalınlıkta ve 3x1.5 cm. ölçülerindedir ve ön ve arka kısmı gri renkli toz tabakası ile kaplıdır. Diğer örnek kohezyon kaybına uğramıştır.

İMR–5: Kilisenin güney duvarının sol tarafı, ilk zemin penceresinin yaklaşık 80cm sağ çapraz yukarı orta sol üst kısmından alınan pembe renkli, içerisinde tuğla kırığı katkısı görülebilen, kohezyon kaybına uğramış sıva örneğidir.

İMR–8: Kilisenin güney duvarının sağ orta kısmı, üçüncü zemin penceresinin sağ üst kısmı tuğla örgü arası kısımdan alınan, açık pembe renkli yüzeyi lokal olarak koyu gri bir kir-toz tabakası ile kaplı, içerisinde tuğla kırığı ve beyaz renkli muhtemelen kalsiyum karbonat kökenli katkıları görülebilen, kütle halinde max. 6x2.5 cm. ölçülerinde 3.8 cm. kalınlığında sağlam harç örneği.

İMR- 9: Kilisenin güney duvarının ikinci ile üçüncü pencere üst hizasının orta noktasından alınan pembe renkli, kohezyon kaybına uğramış, ince tuğla kırığı katkısı görülebilen sıva örneğidir.

İMR–12: Kilisenin güney duvarının sağ orta kısmı, üçüncü pencerenin sağ yan kısmından alınan, küllü-kızıl renkte içerisinde kum ve beyaz renkte muhtemelen kalsiyum karbonat kökenli agregaları (kalsit?) görülebilen yüzeyi gri renkli kir-toz tabakası ile kaplı max. 7x5 cm. ölçülerinde 1 cm kalınlığında kütle halinde sağlam durumda sıva örneği.

İMR–13: Kilisenin güney duvarındaki sağ tarafında yer alan dördüncü pencerenin sağ tarafından alınan krem renkli, keten kıtık katkısı görülebilen, kütle halinde onarım sıvası örneği.

İ**MR–15**: Kilisenin güney duvarındaki sağ tarafında yer alan dördüncü pencerenin sağ tarafından alınan krem renkli, agregaları görülemeyen, kütle halinde sıva örneğidir.

İMR–20: Yapının doğu dış duvarından alınan pembe renkli, kütle halinde, tuğla kırığı katkısı görülebilen sıva örneğidir.

SUDA ÇÖZÜNEBİLİR TUZLAR İLE PROTEİN VE YAĞ ANALİZLERİ

Yukarıda tanımları yapılmış olan örneklerin içeriğinde bulunan suda çözünebilir tuzların niteliklerini (klor, sülfat, karbonat ve nitrat tuzları) ve miktarlarını belirleyebilmek yağ, protein gibi katkı maddelerinin varlığını anlayabilmek amacıyla, basit spot testlerle ilgili analizler yapılmış ve sonuçları aşağıda verilmiştir (Tablo I).

TABLO I: İMRAHOR İLYAS BEY CAMİ (STUDİOS MANASTIR KİLİSESİ) SUDA ÇÖZÜNEBİLİR TUZLAR, PROTEİN VE YAĞ ANALİZ SONUÇLARI

ÖRNEK NO	Cl^-	SO_4^{-2}	CO_3^{-2}	(NO_3^-)	Yağ	Protein
İMR-1	+[1]	++++	-	+	-	+
İMR-4	+	++	-	+	-	+
İMR-5	+	+	-	+	-	+
İMR-8	+ + +	+ +	-	+	-	+
İMR-9	+	+	-	+ +	-	+
İMR-12	+	++	-	+	-	+
İMR-13	-	++++	-	+	-	+
İMR-15	+	++	-	+	-	+
İMR-20	+	-	-	+	-	+

KIZDIRMA KAYBI, ASİTLE MUAMELE VE ELEK ANALİZLERİ

Örneklerin 105 ± 5 ^oC, 550 ± 5 ^oC ve 1050 ± 5 ^oC'de yapılan kalsinasyon (kızdırma kaybı) analiz sonuçları ile asitle muamele sonucunda reaksiyona girmeyerek parçalanmadan kalmış olan silikatlı agregaların oranı ve bu agregaların boyut dağılımları aşağıdaki tabloda verilmiştir (Tablo II).

[1] -: Yok; ±: Var-Yok; +: Az var; ++: Var; +++: Fazla var; ++++: Çok Fazla var.

TABLO 2: İMRAHOR İLYAS BEY CAMİ (STUDİOS MANASTIR KİLİSESİ) KIZDIRMA KAYBI ASİTLE MUAMELE VE ELEK ANALİZLERİ SONUÇLARI

	Kızdırma Kaybı (%)			Asitte (%)		Elekte Kalan (%)				
Ör/No	Nem	550°C	$CaCO_3$	Kayıp	Kalan	1000µ	500µ	250µ	125µ	<125µ
İMR–1	2,26	2,85	23,90	41,69	58,31	1,28	0,17	1,18	0,30	0,75
İMR–4	2,48	7,66	70,50	97,03	2,97	0,02	0,01	0,03	0,03	0,06
İMR–5	1,36	3,76	33,37	45,87	54,13	1,34	0,25	1,80	0,07	0,88
İMR–8	1,21	5,39	44,26	62,69	37,31	2,23	0,18	2,33	0,28	1,16
İMR–9	0,90	3,69	34,69	43,98	56,02	1,62	0,26	1,70	0,32	0,58
İMR–12	1,59	3,57	28,20	39,03	60,97	1,99	0,28	3,06	0,46	1,82
İMR–13	1,21	3,55	31,70	46,46	53,54	3,05	0,43	4,39	0,48	9,93
İMR–15	0,71	1,26	22,49	28,32	71,68	6,63	0,52	2,70	0,20	0,32
İMR–20	16,64	24,27	48,74	62,52	37,48	4,68	0,21	0,90	0,13	0,19

ASİTTE KALAN AGREGALARIN STEREO MİKROSKOPLA GÖRSEL ANALİZLERİ

Asitle muamele edilerek bağlayıcıları parçalanan örneklerin, asitle reaksiyona girmeyen silikatlı agregaları, elek analizi ile boyutlarına ayrıldıktan sonra stereo mikroskop altında incelenmiş ve görünür özellikleri aşağıda verilmiştir. Tanımlarda %1'den az miktarlar için "çok az", % 1–2 miktarlar için "az" terimleri kullanılmıştır.

İMR-1: Örneğin 125µ'dan küçük boyutlu agregalarının azı siyah cüruf parçacığı, %5'i kuvars, kalanı tuğla tozu feldspatıdır. 125–500 µ arası boyutlu parçacıkların % 2-3'ü siyah cüruf parçacığı, % 5 kadarı kuvars, kalanı tuğla tozu feldspatıdır. 500 µ'dan büyük parçacıkların tamamı 3 mm. elek altı tuğla kırığıdır.

İMR-4: Örneğin 125µ'dan küçük boyutlu agregalarının %2-3'ü siyah cüruf parçacığı, %20-25 feldspat, kalanı kuvarstır. 125–500µ arası boyutlu parçacıkların çok azı kuvars ve feldspat, %10'u siyah cüruf parçacığı kalanı kıtıktır. 500 µ'dan büyük parçacıkların tamamı kıtıktır.

İMR-5: Örneğin 125µ'dan küçük boyutlu agregalarının çok azı siyah cüruf parçacığı, % 5'i kuvars kalanı tuğla tozu feldspatıdır. 125–500 µ arası boyutlu parçacıkların çok azı beyaz felspat, % 5-10'u kuvars kalanı tuğla kırığıdır. 500 µ'dan büyük parçacıkların tamamı 3 mm. elek altı tuğla kırığıdır.

İMR-8: Örneğin 125µ'dan küçük boyutlu agregalarının çok azı siyah cüruf parçacığı, %5'i kuvars kalanı tuğla tozu feldspatıdır. 125–500 µ arası boyutlu parçacıkların çok azı kuvars, kalanı tuğla tozu feldspatıdır. 500 µ'dan büyük parçacıkların tamamı 3 mm. elek altı tuğla kırığıdır.

İMR-9: Örneğin 125µ'dan küçük boyutlu agregalarının çok azı siyah cüruf parçacığı, %5'i kuvars, kalanı tuğla tozu feldspatıdır. 125–500 µ arası boyutlu parçacıkların çok azı siyah cüruf parçacığı, % 5'i kuvars kalanı tuğla tozu feldspatıdır. 500µ'dan büyük parçacıkların tamamı 3 mm. elek altı tuğla kırığıdır.

İMR-12: Örneğin 125µ'dan küçük boyutlu agregalarının çok azı siyah cüruf parçacığı, %5'i kuvars, kalanı tuğla tozu feldspatıdır. 125–500 µ arası boyutlu parçacıkların çok azı siyah cüruf parçacığı, % 2-3'i kuvars, kalanı tuğla tozu feldspatıdır. 500µ'dan büyük parçacıkların tamamı 3 mm. elek altı tuğla kırığıdır.

İMR-13: Örneğin 125µ'dan küçük boyutlu agregalarının çok azı siyah cüruf parçacığı, %5'i kuvars, kalanı tuğla tozu feldspatıdır. 125–500 µ arası boyutlu parçacıkların çok azı siyah cüruf parçacığı, % 5'i kuvars, % 5'i kıtık kalanı tuğla tozu feldspatıdır. 500µ'dan büyük parçacıkların çok azı kıtık ve feldspat, kalanı 3 mm. elek altı tuğla kırığı olup bir adet 1 cm. boyutlu tuğla kırığı parçası mevcuttur.

İMR-15: Örneğin 125µ'dan küçük boyutlu agregalarının azı kuvars, % 5'i feldspat, kalanı gri-pembe renkli tüfik parçacıklardır. 125–500 µ arası boyutlu parçacıkların % 5'i kuvars, % 5 feldspat, kalanı pembe-gri renkli tüfik parçacıklardır. 500µ'dan büyük parçacıkların azı feldspat, % 10-15'i kuvars, kalanı 8 mm. elek altı çakıldır. Bir adet 1 cm. boyutunda çakıl taşı bulunmaktadır.

İMR-20: Örneğin 125µ'dan küçük boyutlu agregalarının çok azı siyah cüruf parçacığı, kalanı tuğla tozu feldspatıdır. 125–500 µ arası boyutlu parçacıkların çok azı beyaz feldspat, kalanı tuğla tozudur. 500µ'dan büyük parçacıkların tamamı 4 mm. elek altı tuğla kırığıdır.

ÖRNEKLERİN PETROGRAFİK ANALİZLERİ

Epoksiye gömülen örneklerin hazırlanan ince kesitlerinden mineral içerikleri ve kabaca oranları polarizan mikroskop (çift nikol) ve stereo mikroskop (tek nikol) altında incelenerek tespit edilmiş ve sonuçları aşağıda verilmiştir. Örneklerin birbirine benzerliğinden dolayı 4 adet örnek üzerinde petrografik inceleme yeterli görülmüştür (Figür 3–14).

İMR–5: 3 mm. boyutlu parçacıkların % 10-15'i mermer benzeri parçalar olup kalanı tuğla kırığıdır. 3 mm. boyuta kadar olan agregaların çok azı feldspat, karbonat ve siyah cüruf parçacığı , % 5-10'u kuvarstır. Örneğin agrega bağlayıcı arası fazları iyidir.

İMR–12: 3 mm. boyutlu parçacıkların % 10-15'i mermer benzeri karbonatlı parçalar olup kalanı tuğla kırığıdır. 3 mm. boyuta kadar olan agregaların çok azı feldspat, karbonat ve siyah cüruf parçacığı , % 5-10'u kuvarstır. Örneğin agrega bağlayıcı arası fazları zayıftır.

İMR–13: 3 mm. boyutlu parçacıkların % 10-15'i karbonatlı parçacıklar kalanı tuğla kırığıdır. 3 mm. boyuta kadar olan agregaların çok azı feldspat, karbonat ve siyah cüruf parçacığıdır , % 5-10'u kuvarstır. Örneğin agrega bağlayıcı arası fazları iyidir.

İMR–20: 4 mm. boyutlu parçacıkların çok azı tüfik parçalar, kalanı tuğla kırığıdır ve oranı % 20–25 civarındadır. 3 mm. boyuta kadar olan agregaların % 5-10'u karbonatlı

parçalardır, çok azı feldspat, karbonat ve siyah cüruf parçacığı ve kıtıktır , % 3-5'i kuvarstır. Örneğin agrega bağlayıcı arası fazları zayıftır.

SONUÇLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Yukarıda verilmiş olan analiz sonuçlarına göre İmrahor İlyas Bey Cami'nin (Studios Manastırı Kilisesi) güney ve doğu dış duvarlarından alınan örneklerin bağlayıcı, dolgu ve katkı tipleri ile ağırlıkça oranları aşağıda verilmiştir. 4 ve 13 numaralı örneklerde kıtık gözlemlenmiştir.

İMR–1: Kilisenin güney duvarının sol tarafı, ilk zemin penceresi ile ikinci zemin penceresi arası duvardan, yaklaşık 2 m. yükseklikte bulunan duvar örgüsünün arasına yerleştirilmiş lento parçasının 70 cm. yukarısından alınan kohezyon kaybına uğramış örneğin bağlayıcısı % 20–25 oranında söndürülmüş kireçtir. 3 mm. boyuta kadar olan agregaların tamamı tuğla kırığıdır (kuvars ve feldspat içeren). Örnekte tespit edilmiş olan az miktardaki nitrat (NO_3^-) tuzu kanalizasyon akıntılarından veya kuş, böcek vs. canlı organizma kalıntılarından kaynaklanmıştır. Ayrıca örnekte tespit edilen SO_4^{-2} alçı taşı oluşumunu göstermektedir. Az miktarda bulunan Cl^- agrega olarak kullanılan tuğla kırığından kaynaklanmış olabileceği gibi duvar örgüsünde bulunan tuğlalar vasıtasıyla taşınmış olabilir. Örnekte yağ bulanamamış fakat protein bulunmuştur. Tüm örneklerde protein bulunması, harcın bağlayıcı özelliğini arttırmak için organik bir malzeme (ihtimalle yumurta akı) kullanıldığını akla getirmektedir.

İMR–4: Kilisenin güney duvarının sol tarafı, ilk zemin penceresi mermer çerçeve üzeri sağ üst kesişme noktasından alınan örnekte, % 70 civarında $CaCO_3$ bulunmuştur. Bu miktarın % 30 kadarı bağlayıcı söndürülmüş kireç, kalanı agrega olarak kullanılan karbonatlı parçacıklardır. Kalan %30'luk miktarın % 5-10'unu oluşturan siyah cüruf parçacığı kuvars ve feldspat, içeriğe katılan kumdan kaynaklıdır. % 15–20 civarında kıtık katkı maddesi olarak kullanılmıştır. Örnekte tespit edilmiş olan az miktardaki nitrat (NO_3^-) tuzu kanalizasyon akıntılarından veya kuş, böcek vs. canlı organizma kalıntılarından kaynaklanmıştır. Ayrıca örnekte tespit edilen SO_4^{-2}, alçı taşı oluşumunu göstermektedir. Az miktarda bulunan Cl^-, agrega olarak kullanılan tuğla kırığından kaynaklanmış olabileceği gibi duvar örgüsünde bulunan tuğlalardan taşınmış olabilir. Örnekte yağ bulanamamış fakat protein bulunmuştur. Tüm örneklerde protein bulunması, harcın bağlayıcı özelliğini arttırmak için bir malzeme (ihtimalle yumurta akı) kullanıldığını akla getirmektedir.

İMR–5: 1 numaralı örnekle aynı özelliktedir. Kilisenin güney duvarının sol tarafı, ilk zemin penceresinin yaklaşık 80 cm. sağ çapraz yukarı orta sol üst kısmından alınan kohezyon kaybına uğramış örneğin bağlayıcısı, % 30–35 oranında söndürülmüş kireçtir. 3 mm. boyuta kadar olan agregaların tamamı tuğla kırığıdır (kuvars ve feldspat içeren). Örnekte tespit edilmiş olan az miktardaki nitrat (NO_3^-) tuzu, kanalizasyon akıntılarından veya kuş, böcek vs. canlı organizma kalıntılarından kaynaklanmıştır. Ayrıca örnekte tespit edilen SO_4^{-2}, alçı taşı oluşumunu göstermektedir. Az miktarda bulunan Cl^-, agrega olarak kullanılan tuğla kırığından kaynaklanmış olabileceği gibi duvar örgüsünde bulunan tuğlalar vasıtasıyla taşınmış olabilir. Örnekte yağ bulanamamış fakat protein bulunmuştur.

Tüm örneklerde protein bulunması, harcın bağlayıcı özelliğini arttırmak için bir malzeme (ihtimalle yumurta akı) kullanıldığını akla getirmektedir.

İMR–8: 1 numaralı örnekle aynı özelliktedir. Kilisenin güney duvarının sağ orta kısmı üçüncü zemin penceresinin sağ üst kısmı tuğla örgü arası kısımdan alınan sağlam örneğin bağlayıcısı, % 40-45 oranında söndürülmüş kireçtir. 3 mm. boyuta kadar olan agregaların tamamı tuğla kırığıdır (kuvars ve feldspat içeren). Örnekte tespit edilmiş olan az miktardaki nitrat (NO_3^-) tuzu, kanalizasyon akıntılarından veya kuş, böcek vs. canlı organizma kalıntılarından kaynaklanmıştır. Ayrıca örnekte tespit edilen SO_4^{-2}, alçı taşı oluşumunu göstermektedir. Fazla miktarda bulunan Cl^-, agrega olarak kullanılan tuğla kırığından kaynaklanmış olabileceği gibi duvar örgüsünde bulunan tuğlalar vasıtasıyla taşınmış olabilir. Örnekte yağ bulanamamış fakat protein bulunmuştur. Tüm örneklerde protein bulunması, harcın bağlayıcı özelliğini arttırmak için bir malzeme (ihtimalle yumurta akı) kullanıldığını akla getirmektedir.

İMR–9: 1, 5 ve 8 numaralı örnekle aynı özelliktedir**.** Kilisenin güney duvarı, ikinci ile üçüncü pencere üst hizasının orta noktasından alınan pembe renkli, kohezyon kaybına uğramış örneğin bağlayıcısı, % 30–35 oranında söndürülmüş kireçtir. 3 mm. boyuta kadar olan agregaların tamamı tuğla kırığıdır (kuvars ve feldspat içeren) örnekte tespit edilmiş olan nitrat (NO_3^-), tuzu kanalizasyon akıntılarından veya kuş, böcek vs. canlı organizma kalıntılarından kaynaklanmıştır. Ayrıca örnekte tespit edilen SO_4^{-2}, alçı taşı oluşumunu göstermektedir. Az miktarda bulunan Cl^-, agrega olarak kullanılan tuğla kırığından kaynaklanmış olabileceği gibi duvar örgüsünde bulunan tuğlalar vasıtasıyla taşınmış olabilir. Örnekte yağ bulanamamış fakat protein bulunmuştur. Tüm örneklerde protein bulunması, harcın bağlayıcı özelliğini arttırmak için bir malzeme (ihtimalle yumurta akı) kullanıldığını akla getirmektedir.

İMR–12: 1, 5, 8 ve 9 numaralı örnekle aynı özelliktedir**.** Kilisenin güney duvarının sağ orta kısmı üçüncü pencerenin sağ yan kısmından alınan sağlam örneğin bağlayıcısı, %35–40 oranında söndürülmüş kireçtir. 3 mm. boyuta kadar olan agregaların tamamı tuğla kırığıdır (kuvars ve feldspat içeren). Örnekte tespit edilmiş olan nitrat (NO_3^-) tuzu, kanalizasyon akıntılarından veya kuş, böcek vs. canlı organizma kalıntılarından kaynaklanmıştır. Ayrıca örnekte tespit edilen SO_4^{-2}, alçı taşı oluşumunu göstermektedir. Az miktarda bulunan Cl^-, agrega olarak kullanılan tuğla kırığından kaynaklanmış olabileceği gibi duvar örgüsünde bulunan tuğlalar vasıtasıyla taşınmış olabilir. Örnekte yağ bulanamamış fakat protein bulunmuştur. Tüm örneklerde protein bulunması, harcın bağlayıcı özelliğini arttırmak için bir malzeme (ihtimalle yumurta akı) kullanıldığını akla getirmektedir.

İMR–13: Kilisenin güney duvarının sağ tarafında yer alan dördüncü pencerenin sağ tarafından alınan sağlam örneğin bağlayıcısı, % 30–35 oranında söndürülmüş kireçtir. 3 mm. boyuta kadar olan agregaların tamamı tuğla kırığıdır (kuvars ve feldspat içeren). Katkı maddesi olarak % 10 civarında kıtık kullanılmıştır. Örnekte tespit edilmiş olan nitrat (NO_3^-) tuzu, kanalizasyon akıntılarından veya kuş, böcek vs. canlı organizma kalıntılarından kaynaklanmıştır. Ayrıca örnekte tespit edilen SO_4^{-2}, alçı taşı oluşumunu

göstermektedir. Örnekte yağ bulanamamış fakat protein bulunmuştur. Tüm örneklerde protein bulunması, harcın bağlayıcı özelliğini arttırmak için bir malzeme (ihtimalle yumurta akı) kullanıldığını akla getirmektedir.

İMR–15: Kilisenin güney duvarının sağ tarafında yer alan dördüncü pencerenin sağ tarafından alınan sağlam örneğin bağlayıcısı, % 20–25 oranında söndürülmüş kireçtir. Agregaların 8 mm.'den 3 mm. boyuta kadar olan % 25-30'lik kısmı, gri-pembe renkli tüfik özellikte çakıldır. % 30–40 kadar kum kullanılmıştır. Örnekte tespit edilmiş olan nitrat (NO_3^-) tuzu, kanalizasyon akıntılarından veya kuş, böcek vs. canlı organizma kalıntılarından kaynaklanmıştır. Ayrıca örnekte tespit edilen SO_4^{-2}, alçı taşı oluşumunu göstermektedir. Az miktarda bulunan Cl^-, agrega olarak kullanılan tuğla kırığından kaynaklanmış olabileceği gibi duvar örgüsünde bulunan tuğlalar vasıtasıyla taşınmış olabilir. Örnekte yağ bulanamamış fakat protein bulunmuştur. Tüm örneklerde protein bulunması, harcın bağlayıcı özelliğini arttırmak için bir malzeme (ihtimalle yumurta akı) kullanıldığını akla getirmektedir.

İMR–20: 1, 5, 8, 9 ve 12 numaralı örneklerle benzer özelliktedir. Yapının doğu dış duvarından alınan sağlam örneğin bağlayıcısı, % 45–50 oranında söndürülmüş kireçtir. 4 mm. boyuta kadar olan agregaların tamamı tuğla kırığıdır (kuvars ve feldspat içeren). Örnekte tespit edilmiş olan az miktardaki nitrat (NO_3^-) tuzu, kanalizasyon akıntılarından veya kuş, böcek vs. canlı organizma kalıntılarından kaynaklanmıştır. Az miktarda bulunan Cl^-, agrega olarak kullanılan tuğla kırığından kaynaklanmış olabileceği gibi duvar örgüsünde bulunan tuğlalar vasıtasıyla taşınmış olabilir. Örnekte yağ bulanamamış fakat protein bulunmuştur. Tüm örneklerde protein bulunması, harcın bağlayıcı özelliğini arttırmak için bir malzeme (ihtimalle yumurta akı) kullanıldığını akla getirmektedir.

Tüm bu sonuçlar bir araya getirildiğinde yapıdan alınan 1, 5, 8, 9, 12, 13, 20 numaralı örnekleri tek grup olarak düşünmek mümkündür.

Bu örneklerde bağlayıcı olarak, yaklaşık % 30–35 civarında söndürülmüş kireç kullanılmıştır. Agrega olarak, 3 mm. elek altı tuğla kırığı kullanılmıştır. Bu örneklerin alındığı bölgelerde yapılacak onarımlarda bağlayıcı olarak, % 30 civarında söndürülmüş kireç, agrega olarak % 20–25 civarında 3 mm. elek altı tuğla kırığı, % 25–30 civarında tuğla tozu kullanılabilir. Tuğladan kaynaklı feldspat, kuvars yerine % 5–10 civarında göl kumu katılabilir. 4 ve 15 numaralı örnekler ise bu örneklerden farklı agrega, katkı ve oran olarak farklıdır. Örnek 15 ile benzer olan harçlar tespit edilip örnek alınmalı ve analizleri yapılarak ortalama oran tespit edilmelidir. Tek örnek üzerinden onarım malzemesi içeriği verecek olursak, % 20–25 söndürülmüş kirece, %20–25 tüfik özellikli 8 mm. elek altı çakıl ve %30–35 göl kumu katılarak harç hazırlanabilir. 4 numaralı örnek ise pencere kenarından alınmıştır ve güney duvarda sadece 1 numaralı pencere etrafında kullanılmıştır. Bu bölgede yapılacak onarımlarda, % 30 söndürülmüş kireç, % 35–40 kireç taşı kırığı, % 10–15 göl kumu ve rötre kısıtlama için kıtık yerine % 10–15 polipropilen lif kullanılabilir.

Onarım harcı için öneriler, analiz sonuçlarına dayalı olarak yapılmıştır. Harcın uygulanacağı taşıyıcının mukavemeti ve harcın mukavemetinin ölçülmesi ve yeni

hazırlanacak onarım harcı için performans testlerinin yapılması ve değerlendirilmesi son derece önemlidir. Günümüzde yapıda, konservasyon ve restorasyon süreci devam etmekte ve yapının dış cephesinden alınan sıva örnekleri önem kazanmaktadır. Bizans döneminde yapılan kiliselerde, dış cephenin sıva ile kaplanması sıkça karşılaşılan bir uygulama olmasına rağmen ülkemizde genel olarak dış cephe sıvası onarılmamakta ve çıplak tuğla duvarlar açıkta bırakılmaktadır. Tuğla, su itici değil tam aksine gözenekli yapısından dolayı su emici bir malzemedir. Kilise yapılarının dış yüzeylerine, döneminde yapılan sıva uygulamalarının amacı, yapının dış duvarlarına su itici özellik kazandırarak atmosferik koşulların yaratacağı bozulma ve erozyona karşı korumak olmalıdır. Bu sebeple yeni yapılan uygulamalarda, yapının atmosferik koşullardan korunması ve özgün yapım tekniğine bağlı kalarak onarılması ilkeleri doğrultusunda, dış yüzey sıvalarının içerik ve performans analizlerinin yapılarak, var olanların konsolidasyonu ve var olmayanların analiz sonuçları doğrultusunda üretilerek, performanslarının laboratuvar ortamında değerlendirilmesi ve yapıya herhangi bir zarar vermeyecek, bozulmaya neden olmayacak ya da var olan bozulmayı tetiklemeyecek özgün ve uygun malzeme ile onarılması yapının uzun süreli korunması açısından gereklidir.

KAYNAKLAR

Agrawal, R. C., v.d. 2003. "Icomos Principles for Preservation and Conservation-Restoration of Wall Paintings (2003)", *Icomos 14th General Assembly in Victoria Falls,* Zimbabwe, 1-5.

Eyice, S. 1994. "İmrahor Camii", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi (DBİA)*, IV: 166-168.

Eyice, S. 2000. "İmrahor İlyas Bey Camii", *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, XXII: 228-229.

Güleç, Ahmet. 1992. *Bazı Tarihi Anıt Harç ve Sıvaların İncelenmesi,* İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Kimya Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.

Güleç, Ahmet. 1997. "Tarihi Yapılarda Koruma: Kimyasal Sağlamlaştırıcılar ve Koruyucular", *Yapı,* 185.

Kuban, Doğan. 2007. *İstanbul, Bir Kent Tarihi. Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul,* İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Mora, P. and L. Mora, P. Philippot. 1984. *Conservation of Wall Paintings,* Glasgow.

Öz, Tahsin. 1987. *İstanbul Camileri,* I-II, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Striegel, F. and M., J. Hill. 1996. *Thin Layer Chromatography for Binding Media Analyses,* Los Angeles: GCI.

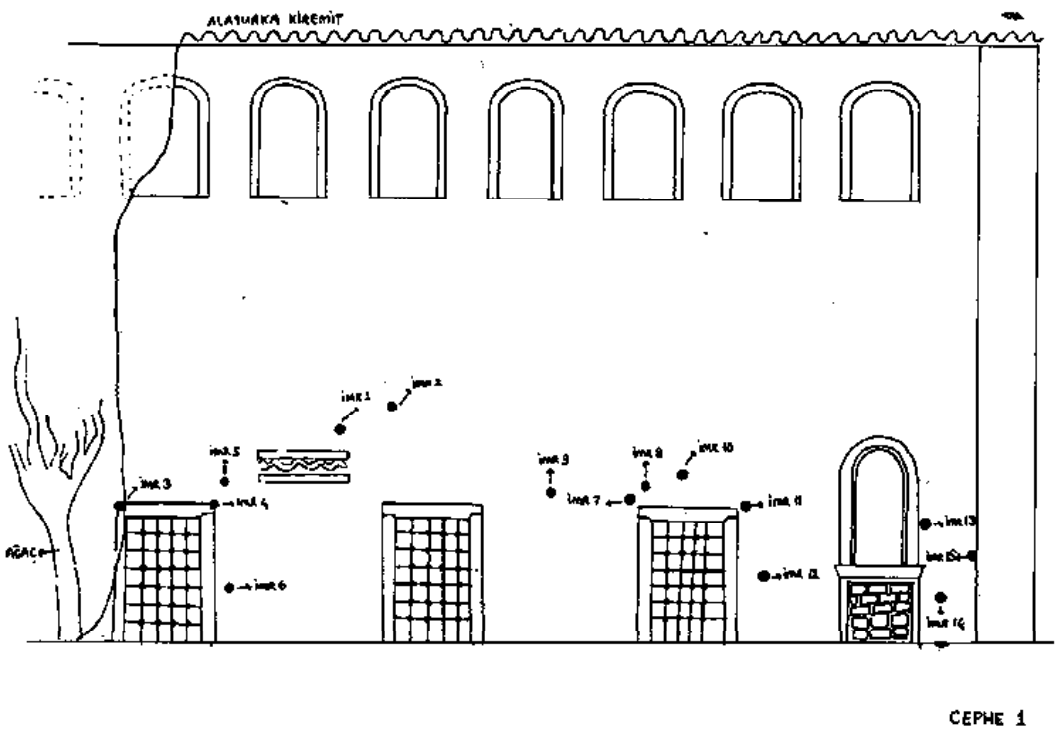


Fig. 1

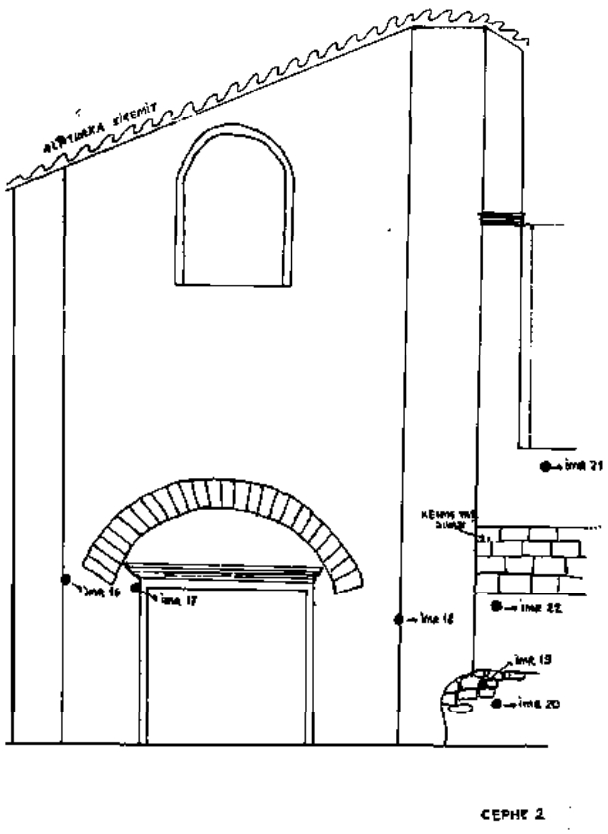


Fig. 2

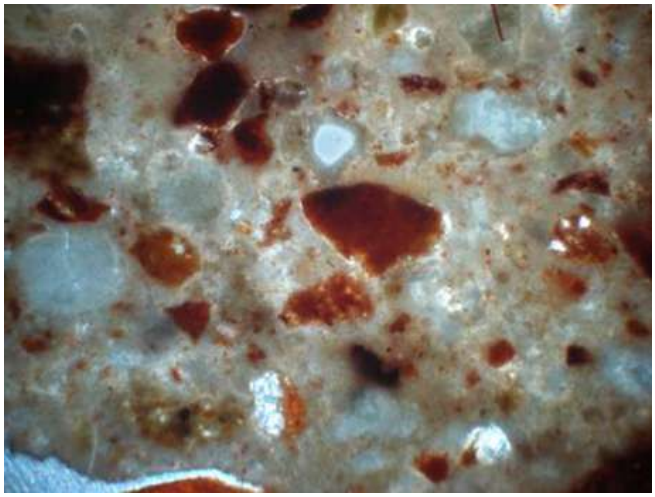


Fig.3 İMR–20 Karbonatlar, tuğla kırıkları, tüfik kuvarslar.

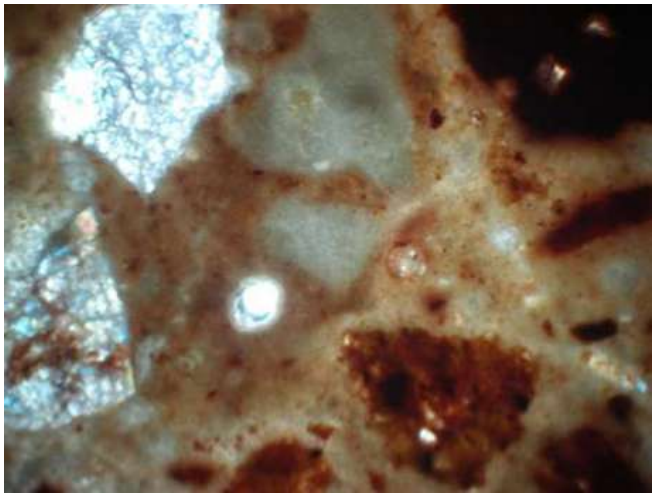


Fig. 4 İMR–20 Benzer görüntü, kalsit ve kuvarslar.

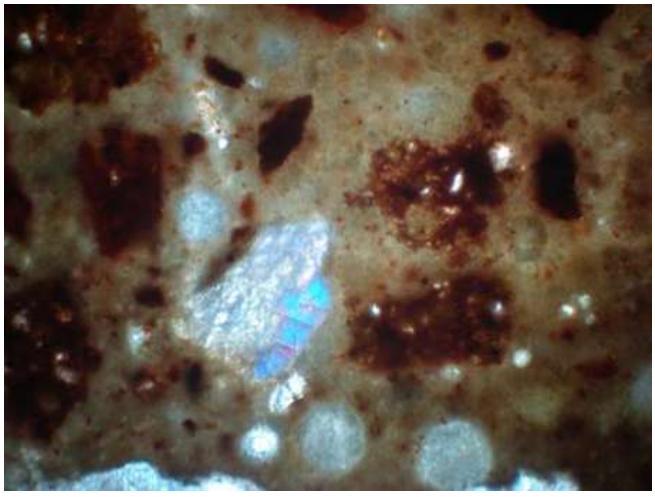


Fig. 5 İMR–20 Benzer görüntü, feldspat.

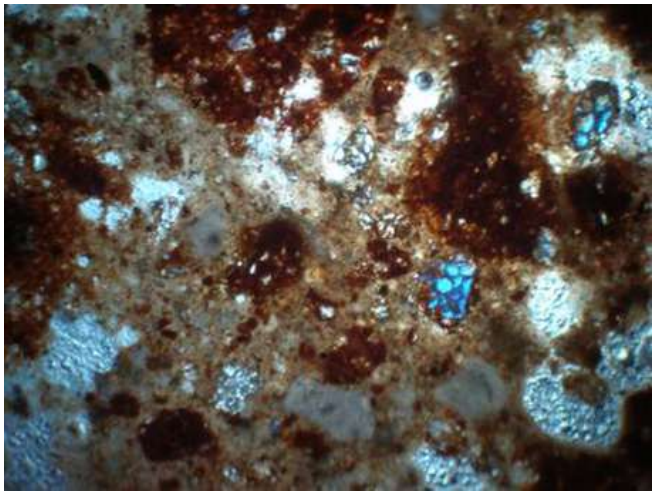


Fig.6 İMR–5 Bol miktarda tüfik kuvarslar, tuğla kırıkları, karbonat.

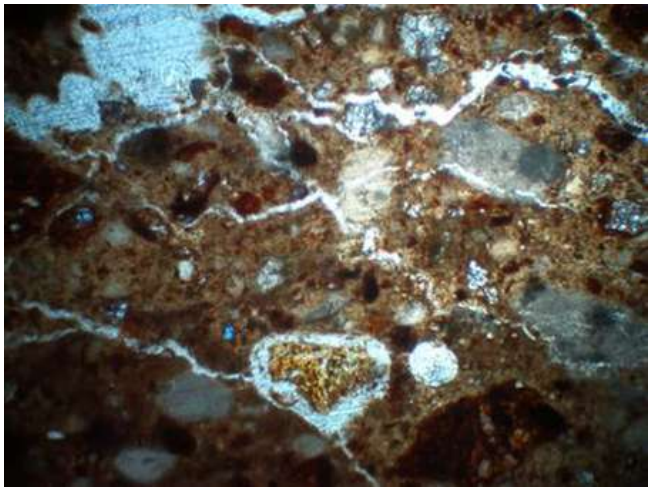


Fig. 7 İMR–5 Benzer görüntü, feldspatlar.

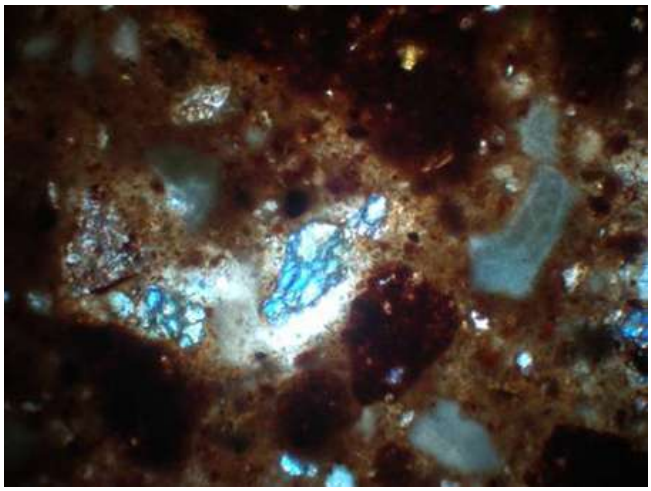


Fig. 8 İMR–5 Tüfik kuvars.

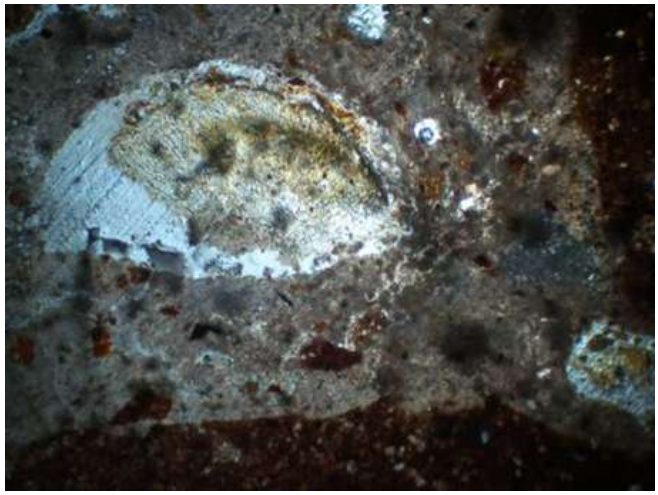


Fig. 9 İMR–12 Tuğla kırıkları, tüfik kuvarslar, cürüflar, karbonatlar.

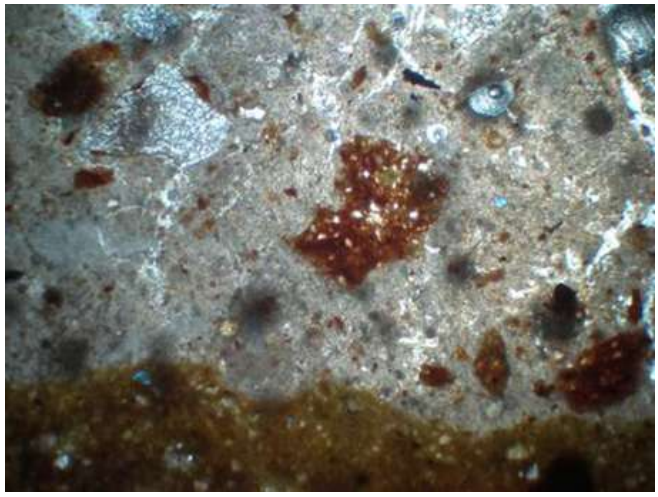


Fig. 10 İMR-12 Benzer görüntü, feldspatlar.

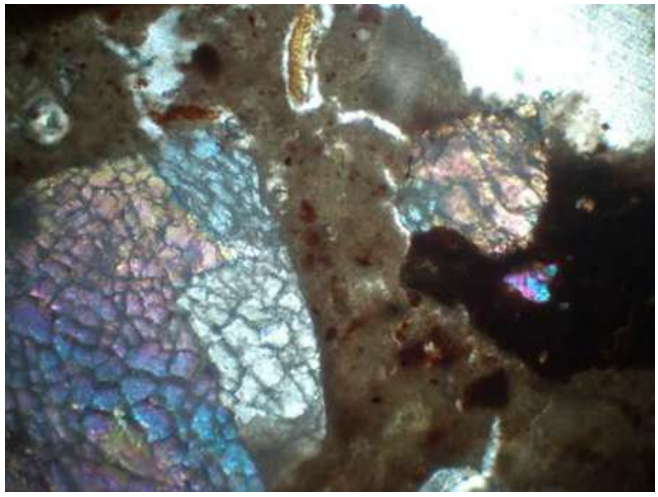


Fig. 11 İMR–12 Benzer görüntü, feldspatlar.

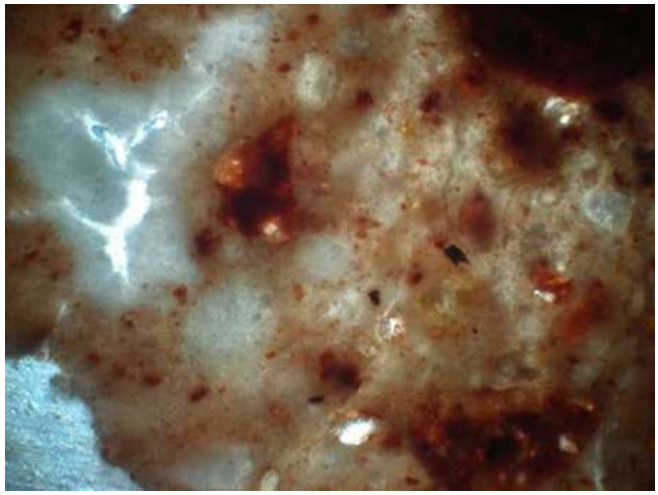


Fig. 12 İMR–13 Tuğla kırıkları, karbonatlar, kuvarslar, kuvarslı tüf parçacığı.

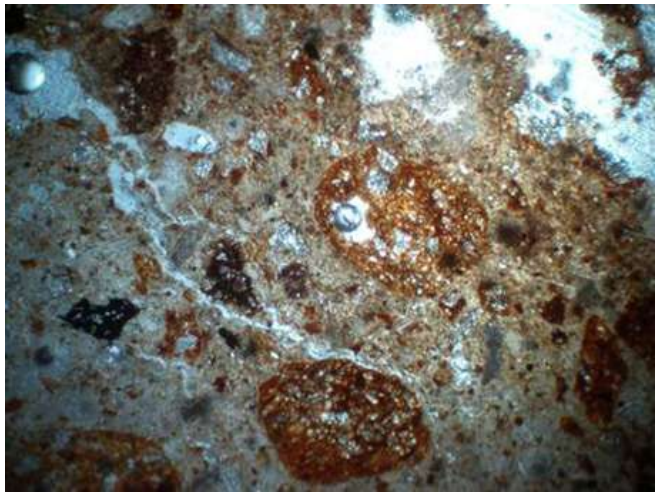


Fig. 13 İMR–13 Tüf parçacığı.

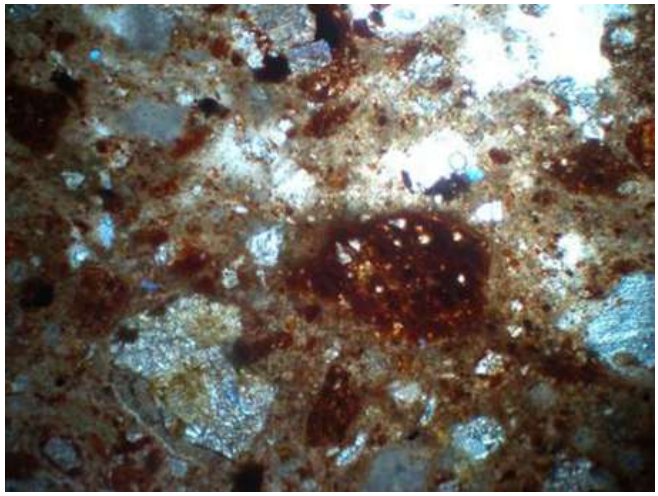


Fig. 14 Karbonatlar, tuğla kırıkları, tüfik kuvarslar ve cüruf.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ KÜTÜPHANESİ NADİR ESERLER BÖLÜMÜ'NDE YAPILAN BOZULMA DURUM TESPİTİ

M. NİLÜFER KIZIK KİRAZ
Uzman Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi,
Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü,
niluferkizik@yahoo.com

ÖZET

İ.Ü. N.E.B. 2002 yılından beri hizmet vermektedir. Bu çalışmada N.E.B.'nde bulunan el yazmalarının bozulma durumları hazırlanan formlara kaydedilerek tespit edilmiştir. Böcek, asit, mantar, cilt ve sayfalardaki bozulmaların dereceleri kayıt altına alınarak gelecekte yapılması planlanan restorasyon ve koruma çalışmalarına yol göstermesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Restorasyon, Konservasyon, el yazmaları, bozulma.*

DETERMINATION OF MANUSCRIPT DETERIORATION OBSERVED ON THE RESOURCES OF RARE BOOKS AND MANUSCRIPT LIBRARY OF ISTANBUL UNIVERSITY

ABSTRACT

The Rare Books and Manuscript Library (N.E.B) of Faculty of Letters at İstanbul University was established in 2002. Through forms and records, this study aims to analyse the deterioration of N.E.B's resources. The degree of deterioration that is caused by insects, acid, fungus and that could be observed on bookbindings and pages are recorded so that the study works as a guidance for future restoration and preservation.

Key Words: *Restoration, Conservation, manuscripts, deterioration.*

GİRİŞ

İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Kütüphanesi, 1962 yılında kurulmuştur. İ.Ü. Rektörlüğü'nün 08.04.2002 tarih ve 14318 sayılı kararıyla, Edebiyat Fakültesi'ndeki bölüm ve anabilim dalı kütüphaneleri kapatılarak fakülte kütüphanesiyle birleştirilmiştir.

Kütüphane, fakültenin 3. katında bir okuma salonu ve açık raflardan oluşmuş dermesi, N.E.B.(Nadir Eserler Bölümü), doktora ve doçentlik tezlerinin bulunduğu bölümler ile hizmet vermektedir (Fig.1). Ayrıca kütüphaneye ait bir depo ve lisans tezlerinin yerleştirildiği bir tez odası bulunmaktadır. Kütüphane bünyesinde 6 memur görev almaktadır.

Kütüphane bünyesindeki N.E.B. ise bugünkü halini, 2002 yılında Edebiyat Fakültesi'ndeki bölüm ve anabilim dalı kütüphanelerinin kapatılarak fakülte kütüphanesiyle birleştirilmesi sırasında almıştır. Mevcut olan daha az sayıdaki nadir eser, bu birleştirmeden önce Coğrafya Bölümü'ne ait olan 4. kattaki bir odada bulunmaktaydı. Günümüzde N.E.B. olarak kullanılan mekan ise kütüphanenin bir bölümüydü. 2002 yılından itibaren bölüm ve anabilim dalı kütüphanelerindeki nadir eserlerin de bir araya getirilmesiyle kütüphanenin nadir eser sayısı artmış ve bu mekan N.E.B'ye dönüştürülmüştür (Fig.2).

7085 adet ciltli kitabın bulunduğu N.E.B.'deki yazma eser sayısı envanter numarası itibariyle 477 olarak görülmekle birlikte, aynı numaraya sahip seri halde pek çok kitap bulunması sebebiyle asıl sayı 675'dir (Fig.3).

ESER DURUM TESPİTİ

Bir kütüphanede bulunan kitapların mevcut durumlarının tespiti, yapılması planlanan konservasyon-restorasyon işlemleri için yol göstericidir. Bu sebeple, N.E.B. el yazmaları için tespit formları hazırlanmıştır. Tespit formları her kütüphane veya arşiv için ihtiyaca ve kitapların sorunlarına uygun nitelikte hazırlanır. Örneğin bu çalışmada, öncelikli olarak öğrenilmek istene, kitapların bozulma durumlarıdır. Bozulma durumlarının tespiti, restorasyon ihtiyacını ve genel sorunları bilmemizi sağlamıştır.

Formlar, 675 adet eserin bozulma durumlarının tespitinde kullanılmış ve ortaya çıkan sonuçlar değerlendirilmiştir. Güvenli saklama açısından kaydedilen bilgiler, hem bilgisayarda depolanmış hem de yazılı olarak A_4 kağıdına aktarılmıştır (Fig.4).

Formda yer alan kutucuklarda sırasıyla şu başlıklar bulunmaktadır:

Koleksiyon adı ve eser numarası: Esere kütüphanede verilmiş olan koleksiyon adı ve numara.

Tarihi: Eser üzerinde var olan veya daha önce tespit edilip kaydedilmiş olan tarih.

Mantar: Yaygın ve kısmi olmak üzere derecelendirilmiştir.

Asit: Yaygın ve kısmi olmak üzere derecelendirilmiştir.

Böcek: Çok hasarlı, hasarlı, az hasarlı olmak üzere derecelendirilmiştir.

Sayfada yırtık: Sayfa yüzeyindeki eski veya yeni yırtıklar.

Sayfada sararma: Sayfada sarıya dönme biçimindeki renk değişimi.

Mürekkep bozulması: Yazıda kullanılan mürekkebin asidik özellik taşıması.

Cetvel kırığı: Cetvel adı verilen ve sayfadaki yazı ya da resmi çerçeveleyen altınla boyanmış kartuşun, safsızlık ve çevresel şartlar nedeniyle kırılganlaşması.

Cilt durumu: İyi, orta, kötü, çok kötü, ciltsiz olmak üzere derecelendirilmiştir

Restorasyon ihtiyacı: Cilt onarımı, cilt ve sayfa onarımı, acil onarım olmak üzere derecelendirilmiştir.

Diğer: El yazmalarının bozulma durum tespit formlarında belirlenmiş olan tanımlama birimlerinin yeterli olmadığı durumlar için "diğer" başlığı altında bir ek birim oluşturulmuştur. Bu alan, cilt ile ilgili bazı tanımlamalar (mikleb, sırt, ebrulu kapak vs), bazı kategori dışı hasarlar gibi özel tanımlamalar için kullanılmıştır. Bu notların eserlerin durumlarını tanımlamada ekstra bilgi sağlamaları nedeniyle önemli olduğu düşünülmektedir.

BÖCEK

2008 yılı Nisan-Mayıs ayları itibariyle N.E.B.'de, böcek hareketliliğine dair kalıntılara rastlandı. Bahar aylarının böceklerin üreme dönemleri olduğu göz önüne alınarak, riskli yerler dikkatle tarandı. Bazı böcekler karanlığı sevdiği halde, bazıları ışığa doğru yönelirler. Bu sebeple karanlık yerler, camların kenarları, rafların arka kısımları, kutular gibi yerlere bakıldı. Ayrıca kitapların sırt kısımları dikkatle kontrol edildi. Yapılan çalışmada el yazmalarında canlı böcek ve larva görülmedi. Ancak matbu eserlerde canlılık saptandı. Taramada N 781/1, N 781/2 ve N1016 envanter numaralı kitaplar da böcek larvalarına ve ergin böceklere rastlandı.

Mikroskopla yapılan fotoğraflama, böcek ve larvası hakkında daha doğru bir tespit yapmaya yardımcı olmuştur. Ergini 2,5-3 mm., larvası ise yaklaşık 3 mm. boyutlarında olan böceğin *Anobiidae* familyasından *Lasioderma Serricorne* cinsine ait olduğu tespit edildi (Fig.5-7).

Ülkemizde çok yaygın olarak bulunan bu böcek, "tatlı kurt" olarak da bilinir. Ergin kızıl kahverengi, larvalar beyaz ve "C" harfi gibi kıvrıktır. Erginler, Nisan ve Mayıs aylarında görülmeye başlarlar. Bir dişi yaklaşık 40 kadar yumurta bırakır. Bırakılan yumurtalardan 5-10 gün sonra larvalar çıkmaya başlar (Fig.6). Larvalar yaklaşık gelişmelerini 50 günde tamamlarlar. Gelişmelerini tamamlayan larvalar kendilerine bir kokon yaparak pupa ve daha sonra da ergin olurlar (Fig.8). Yılda 3-6 döl verebilirler. Tütün, tohum, kağıt, buğday, unlu mamuller, herbaryum, kitap ve mobilyalarda görülebilirler. Açtıkları galerilerden ve çıkardıkları tozlardan tanınabilirler. Erginler uçabilir. Yaşam periyotlarını 45-70 günde tamamlarlar (Selçuk 2004: 27).

Tarama sırasında kitaplarda rastlanan böcek kalıntıları mekanik yöntemlerle basitçe temizlendi. Böcek kozaları ve ölü böcekler dişçi aletleri kullanılarak uzaklaştırıldı.

Larvaların kağıdı yerken çıkardıkları selüloz artıkları ise yumuşak bir fırça ile temizlendi (Fig.11).

Kütüphane ve arşiv koleksiyonlarını oluşturan malzemeler kağıt, cilt, yapıştırıcı gibi öğeler dolayısıyla böcekler için çekici besin kaynaklarıdır. Varlıkları fark edilene kadar da genellikle pek çok zarara sebep olmuşlardır. Böcekler sadece eseri yiyerek tahrip etmekle kalmaz aynı zamanda oluşturdukları tüneller, yuvalar ve vücut atıkları ile de kirletirler.

Kitap kurtları (Familyası: Liposcelidae), ahşap kurtları (Familyası: Anobiidae, Lyctidae), Deri böcekleri (Familyası: Dermestidae), ahşap kurtları (Familyası: Bostrychidae, Cerambycidae), gümüş böceği (Familyası: Lepismatidae), hamam böcekleri (Familyası: Blattidae), elbise güveleri (Familyası: Tineaidae) ve ülkemizde genellikle görülmemekle birlikte termitler (Familyası: Termitidae, Kalotermitidae) kütüphane malzemesine zarar veren başlıca böcek türleridir.

SAYFADA YIRTIK

Yırtıklar genellikle kullanım sonucu oluşan, sayfa boyunca uzanabildiği gibi birkaç santimlik de olabilen hasar biçimleridir. Eserlerin % 97'sinde ciddi sayfa yırtığı bulunmamaktadır. % 3'lük bir kısmı ise (19 adet eser) yırtık sayfaya sahiptir (Fig.25).

MANTAR

Eserlerin % 85'inde mantarlaşma görülmemiştir. Grafikle de belirtildiği gibi yaygın biçimde mantarlaşma problemi yaşayan eserler % 5 civarındadır (Fig.20).

ASİTLENME

N.E.B. el yazmaları açısından asitlenme, mantarlaşmaya oranla daha ciddi bir sorundur (Fig.13-14). Eserlerin % 68'inde yaygın veya kısmi olmak üzere farklı seviyelerde asitlenmeye rastlanmıştır (Fig.21).

CİLTLERDEKİ BOZULMALAR

El yazmalarının ancak % 55'inin cilt durumu iyidir. Ayrıca % 10'luk bir kısmı ise ciltsizdir (Fig.23). Cildi yok olmuş veya parçalanmış kitap formaları zarf içinde saklanmaktadır. Ancak eserlerin dağılmaması için iple bağlanarak yıpranmış, kalitesiz zarflarda muhafaza edilmesi oldukça sağlıksızdır. Bu durumdaki sayfa ve formaların asitsiz kağıttan üretilmiş zarflarda korunması gerekmektedir.

Kullanılamaz ve kitap sayfalarını koruyamaz durumdaki ciltler "çok kötü", kullanılamaz ancak sayfaları kısmen koruyabilir durumdaki ciltler "kötü", kullanımla kötüleşeceği ancak restorasyonla sağlamlaştırılabileceği anlaşılan ciltler için "orta" ve kullanılabilir durumdaki ciltler için "iyi" tanımlaması kullanılmıştır.

MÜREKKEP BOZULMASI

Karbonlu mürekkepler, yazıda kullanılmış en eski sıvılardır. Batı ülkelerinde ise, özellikle 1400-1850 yılları arasındaki döneme ait mürekkep örnekleri üzerinde yapılan incelemelerde neredeyse sadece demirli ve tanenli mürekkeplerin kullanılmış olduğu görülmektedir.

Karbonlu mürekkepler; kurum, lamba isi veya bir tür mangal kömürü isinin Arap zamkı, su ya da sirke gibi bir çözücü ile karıştırılması şeklinde oluşturulmaktadır. Bu siyah renkli isler mürekkebi renklendirirken, Arap zamkı; isin içindeki yağları emülsiyon hale dönüştürüp sıvıya akışkanlık kabiliyeti verir. Böylece karbon parçacıkları, süspansiyon halde kalarak, belge üzerinde kalıcı hale gelir.

Karbon mürekkepleri uzun süre kalıcılığı olan renklere sahiptir ve bu renkler ışık ışınımlarından veya renk açıcı maddelerden etkilenmezler. Arap zamkı ve karbon içeren isli parçacıklar aslında kağıda zarar vermezler. Fakat karbon mürekkebinin sakıncası, nemden fazlaca etkilenir olmasıdır. Nemli ortamlarda bu mürekkeplerin bulaşma ve silinip kaybolma riskleri vardır.

Osmanlıların kullandığı ve tüm dünyaca tanınan siyah mürekkepler de bir çeşit karbon mürekkebiydiler. Hattatlar tarafından tercih edilen ve uzun yıllar solmadan kalan bu mürekkepler; çıra isi, neft veya bezir yağı isi gibi maddelerden yapılmakta olup, en ince kamıştan bile kolaylıkla akabilir nitelikteydiler.

Karbon mürekkeplerinin yerine, Orta Çağ'lardan itibaren kullanılmaya başlanmış olan demir sülfatlı ve tanenli mürekkepler, içlerine katılan bu maddeler dolayısıyla asitli nitelik kazanmışlardır. Demir sülfatın tanenlerle yaptığı reaksiyonlar sonucu, bu mürekkepler sülfürik asit meydana getirmektedirler. Ülkemiz müze ve kütüphanelerinde de asidik mürekkepler nedeniyle hasara uğramış çok sayıda belgeye rastlanmaktadır. Bu hasar, belgeler üzerinde renk koyulaşması ve kağıdın delinmesi şeklinde kendini gösterir (Fig.18). Mürekkebin içerdiği asit miktarı az olduğunda, kağıda verdiği zarar da az olmaktadır. Bazı durumlarda kağıdın bazikliği, mürekkebin asidini nötralize etmektedir. Ayrıca üretimleri sırasında kireçle muamele edilen ve bu yüzden de daha bazik olan tirşe ve parşömen belgeler, asitli mürekkeplerden daha az etkilenmektedirler. Sayfaların tümü yanıksa tahribat kağıdın yapısından, sadece yazıların içinde siyahlaşma varsa mürekkepten kaynaklandığı anlaşılır (Gazi 1986: 110-111). N.E.B. el yazmalarının 33 adedinde, mürekkep bozulmalarına rastlanmıştır (Fig.27).

SARARMA

Kağıdın sararması; havadaki kükürtlü bileşiklerin, morötesi ışınımların veya kağıdın yapım tekniklerindeki yanlışlıkların neticesinde gerçekleşmiş olabilir (Fig.19). N.E.B. el yazmalarının 501 adedinde sararma tespit edilmiştir (Fig.26).

DİĞER SORUNLAR

El yazmalarının bozulma durum tespit formlarında, belirlenmiş olan tanımlama birimlerinin yeterli olmadığı durumlar için, "diğer" başlığı altında bir ek birim oluşturulmuştur. Bu alan, cilt ile ilgili bazı tanımlamalar (mikleb, sırt, ebrulu kapak vs), bazı kategori dışı hasarlar gibi özel tanımlamalar için kullanılmıştır. Bu notların, eserlerin durumlarını tanımlamada, ekstra bilgi sağlamaları nedeniyle önemli olduğu düşünülmektedir.

DURUM TESPİTİ SONUÇLARI VE DEĞERLENDİRMELER

El yazmalarının geneli 1800'lerin başlarında üretilmiş eserlerdir. Bununla birlikte 15. ve 16. yüzyıllara tarihlenen birkaç eser de bulunmaktadır. Ayrıca 1927-1932 yılları arasında yazılmış çok sayıda tez mevcuttur.

Mantar: 32 eser yaygın, 67 eser kısmi.

Asit: 280 eser yaygın, 180 eser kısmi.

Böcek: 13 eser çok hasarlı, 42 eser hasarlı, 77 eser az hasarlı.

Sayfada yırtık: 19 eser.

Sayfada sararma: 501 eser.

Mürekkep bozulması: 33 eser.

Cetvel kırığı: 3 eser.

Cilt Durumu: 341 eser iyi, 133 eser orta, 59 eser kötü, 27 eser çok kötü, 64 eser ciltsiz.

Restorasyon İhtiyacı: 136 eser cilt onarımı, 60 eser cilt ve sayfa onarımı, 38 eser acil onarım.

Taranan 675 Adet El Yazması Kitabın Bozulma Durumları.

Grafiklerle de (aşağıda) ifade edildiği üzere N.E.B. el yazmalarının en önemli sorunları; asitlenme, sararma (renk değişikliği), böcek faaliyeti, kullanım veya çevresel şartlar nedeniyle hasar görmüş sayfa ve ciltlerdir. Belirlenmiş olan bu bozulmaların durdurularak eserlerin korunabilmesi için alınması gereken önlemler ve uygulamalar, tespit çalışmasının ardından başlatılmıştır. Acil onarıma veya müdahaleye ihtiyaç duyan eserler belirlenmiş olduğundan restorasyon-konservasyon süreci bilinçli bir biçimde yürütülmektedir.

KAYNAKLAR

Selçuk, H. 2004. *Müzelerde Böcek ve Küf Kontrolü*, İstanbul.

Saadet, G. 1987. "Yazma Eserlerin Bakım ve Tamiri", *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu Bildirileri: 5-6 Mayıs 1986*, Elazığ: Fırat Üniversitesi.

Parker, Thomas A. 2008. "Integrated Pest Management," *Preservation of Library and Archival Materials,* Andover, Mass.: Northeast Document Conservation Center.

Yücel A. ve A. S., Kantarcıoğlu. 1997. *Müzelerdeki Eserlerin Bozulmasında Mikropların Rolü*, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Başvuru Kitapları.



Fig. 1 Kütüphanenin genel görünüşü.



Fig. 2 N.E.B.



Fig. 3 El yazmalarının bulunduğu dolap.



Fig.5 Tespit edilen ergin böcek.



Fig.6 Tespit edilen canlı larva.



Fig.7 Kokon.

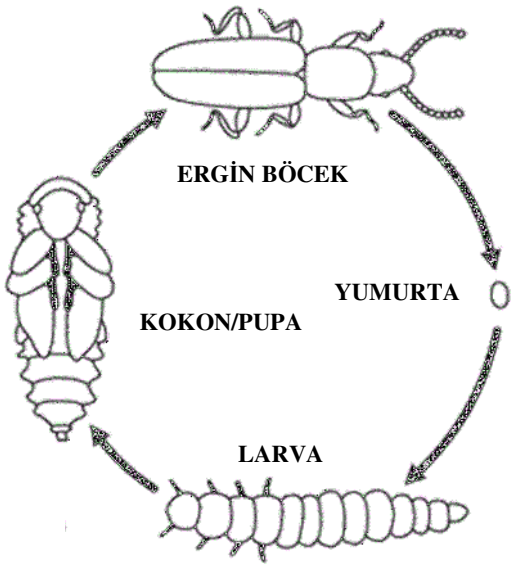


Fig.8 Böceklerin yaşam evreleri.



Fig.9 Kitap sayfasında larva.



Fig.10 Canlı larvalar ve ölü ergin böcekler.



Fig.11 Fırçayla yapılan temizlik.



Fig.12 Mantarlaşma görülen sayfa.



Fig.13 Yaygın asitlenme.

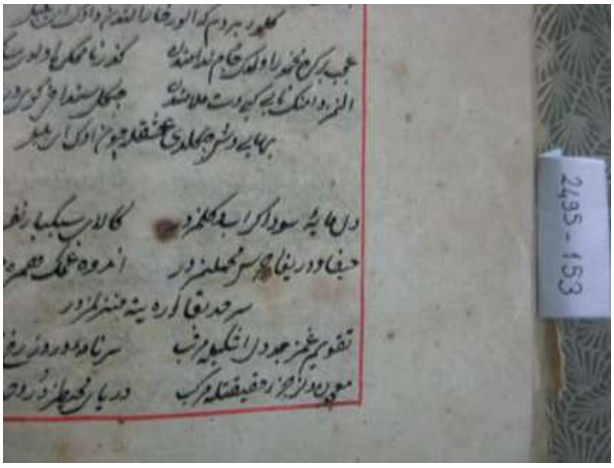


Fig.14 Kısmi asitlenme detay.



Fig.15 Sırtı ve kapakları tahrip olmuş cilt.



Fig.16 Sırtı ayrılmış cilt.



Fig.17. Sırt ve kapaklardaki tahribat.

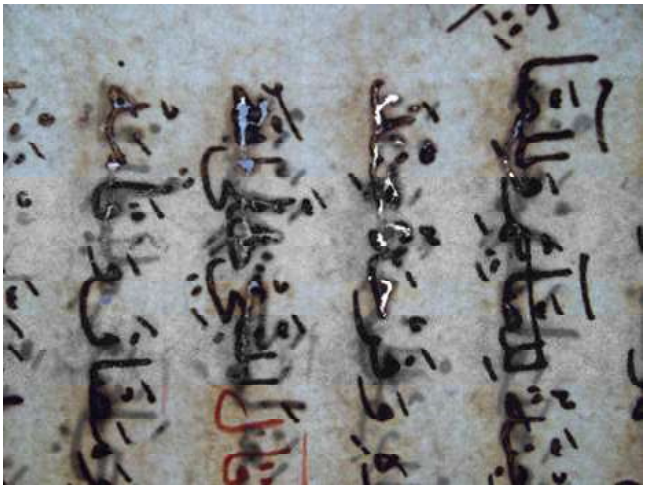


Fig.18 Kağıdın delinmesi ile sonuçlanan mürekkep bozulması.



Fig.19. Kağıttaki sararma.

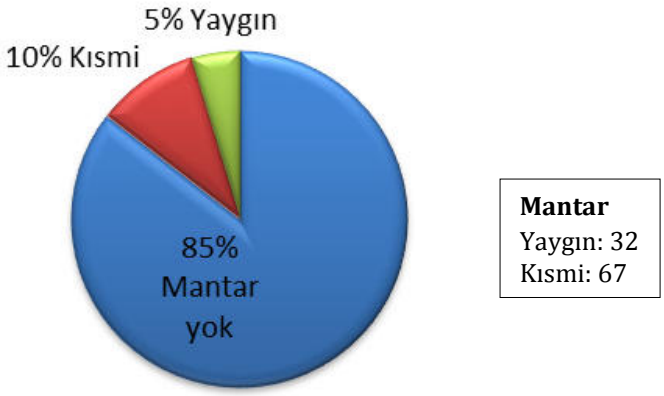


Fig. 20 Mantarlaşma oranı.

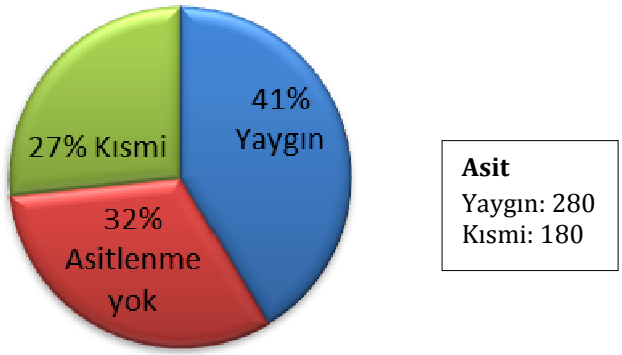


Fig. 21 Asitlenme oranı.

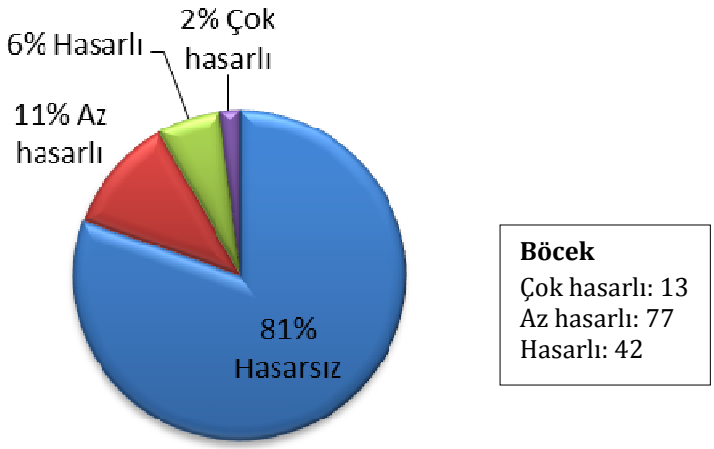


Fig. 22 Böceklenme oranı.

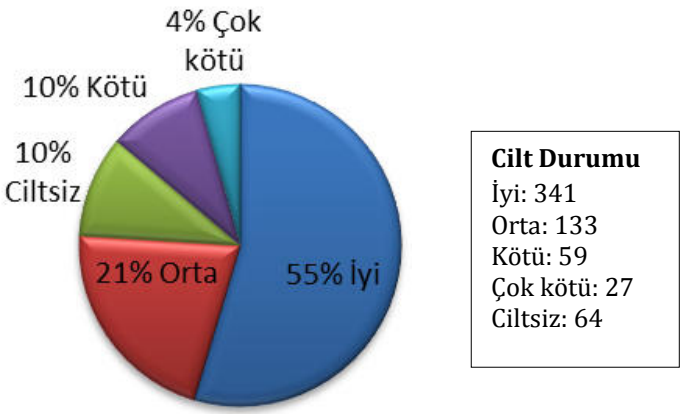


Fig. 23 Cilt durumu.

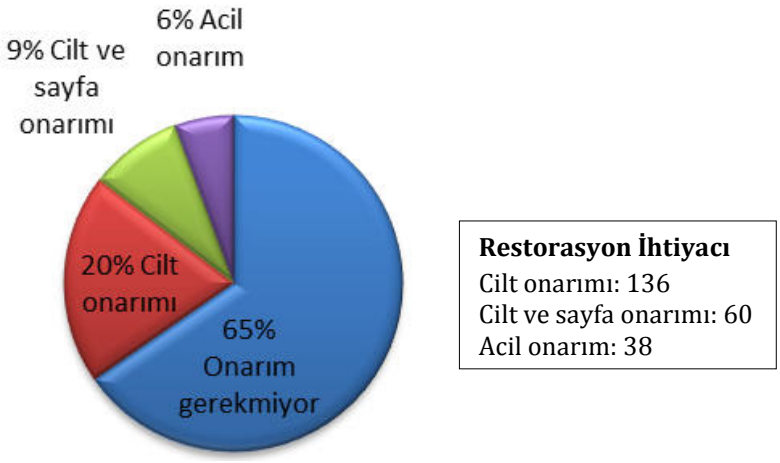


Fig. 24 Restorasyon ihtiyacı.

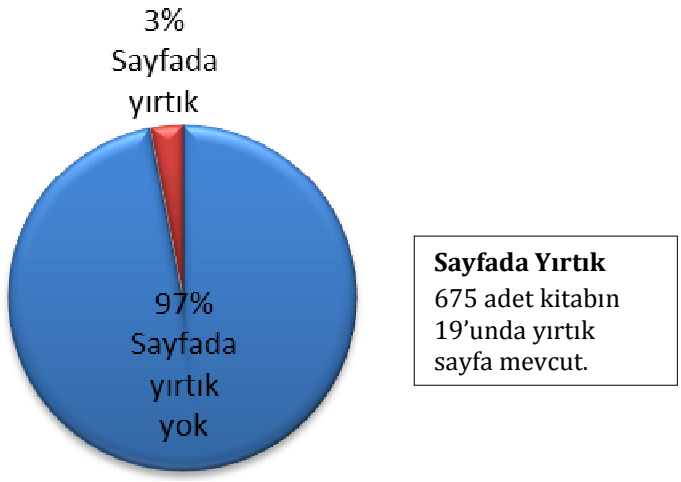


Fig. 25 Yırtık sayfa oranı.

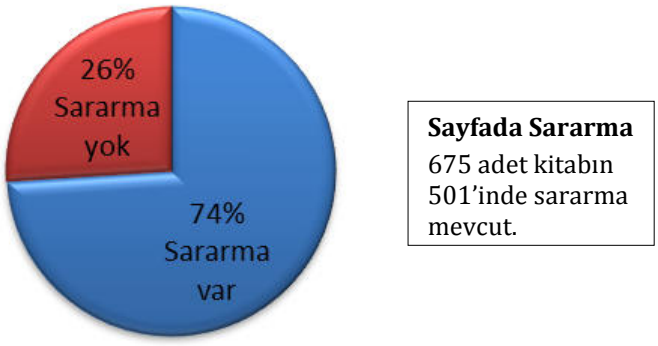


Fig. 26 Sararma oranı.

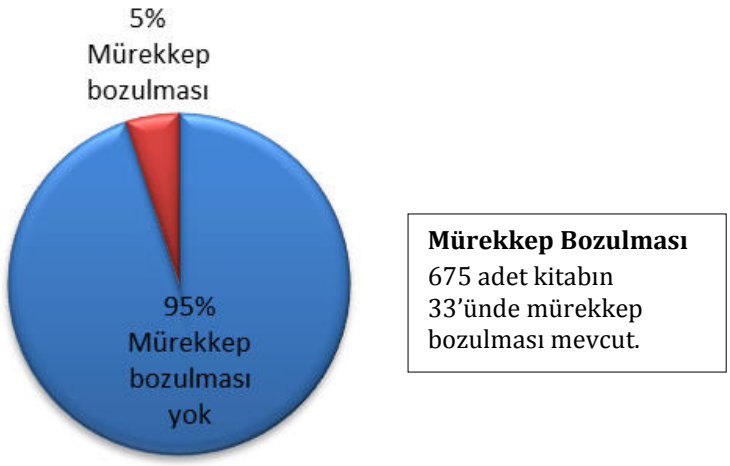


Fig. 27 Mürrekep bozulması oranı.

Cetvel Kırığı
675 adet kitabın
3'ünde cetvel kırığı
mevcut.

Cetvel kırığı oranı %0,4 olduğundan grafikle ifade edilmemiştir.

LATİN AMERİKA MODERN SANATI ÜZERİNE
ON THE MODERN ART OF LATIN AMERICA

NESİL ALTINOK
M.A., Sanat Tarihçisi, Restoratör
Mexico City, Mexico
nesaltinok@gmail.com

Doku, renk, canlılık, heyecan… farklı bir palet…

Latin Amerika kıtası tarih boyunca önemli politik ve sosyal olaylara sahne olmuş, birçok savaş mücadelesi vermiş, kanlar dökmüş ve en sonunda değişik kültürden, renkten ve dilden insanı birleştirerek bugünkü kültürel zenginliğinin temellerini atmıştır. Günümüzde modern ve çağdaş Latin Amerika sanatına baktığımızda çok geniş bir yelpaze ile karşı karşıya gelmekteyiz. Yelpazenin her bir bölümünü oluşturan farklı renk, doku ve canlılık bizlere bu kıta sanatının zenginliğini ve çeşitliliğini göstermektedir.

Latin Amerika´da modern sanata geçiş milliyetçilik olgusu etrafında gelişmiştir. 1910 *La Revolución* (Meksika Ayaklanması) o zamanın devlet yönetimine karşı halk tarafından ortaya çıkmış ve bu ülkede başlayan direniş hareketleri diğer Güney Amerika ülkelerinde de büyük ilgi uyandırmıştır. Bu olaylar milli harekete dönüşmüş ve bir çok farklı kültürden insanın kimlik arayışı içerisine girmesine ve kendi milli özüne dönmesine vesile olmustur.

Aydınlar ve sanatçılar içinde yaşadıkları sosyal düzeni sorgulamaya, sanat öğrencileri Akademi´nin kapılarında klasik temelde eğitime karşı protestolar yapıp sanatta daha modern bir yol izlemenin gerekli olduğunu savunmuşlardır. 1920´lerde başlayan ve 1930´larda doruk noktasına ulaşan, öncülüğünü Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros ve Jose Clemente Orozco´nun paylaştığı *Muralismo Mexicano* (Meksika Duvar Resimciligi), sanatta yerelciliğin önemini ortaya koymuştur. Öyle ki getirdikleri bu yenilik diğer Güney Amerika ülkelerinin sanatınada yansımıştır. Böylelikle 1920´lerden başlayarak 1950´li yıllara kadar uzanan süre içerisinde Latin Amerika plastik sanatında primitist formlar, toprak tonları aranmış ve bu sayede kendi özlerine dönerek bir kimlik arayışına gidilmiştir.

Şunu da belirtmek gerekir ki Meksika dahil olmak üzere Küba, Kolombiya, Venezuela, Uruguay ve diğer birçok Latin Amerika ülkesi sanatçıları ortaya çıkan bu milliyetçilik hareketleriyle batının getirmiş olduğu modern bakış açısına sırtlarını tamamen dönmemişlerdir fakat birçoğunun Avrupa´da şahit olduğu yeni sanat modelleri onların tuvalinde sadece yerli figürü betimlemede bir araç olmuştur. Bu yolla modernin ve yerelligin sentezinden meydana gelmiş olan yeni bir yorum, yeni bir ifade

şekli ortaya koymuşlardir. Bu sanatçılardan kolombiyali Rómulo Rozo (1899-1964) ve Alberto Acuña (1904-1994), perulu José Sabogal (1888-1956) milli değerlere önem vererek tarihi köklere doğru bir keşif yapmışlar, heykellerini ve tuvallerini meydana getirirken yerel olanı yüceltmişlerdir.

1960´lara gelindiğinde bu kıta sanatının kendini tekrar sorguladığını ve yeni ifade şekilleri aradığını görmekteyiz. Meksika´da 1950´lerin sonu ve 1960´larin başında Jose Luis Cuevas, Vicente Rojo, Arnoldo Coen, Francisco Toledo, Manuel Felguerez ve daha birçok sanatçının öncülüğünü yaptığı *Generación de la Ruptura* grubu ile karşılaşmaktayız. Bu grubun sanatçıları Meksika Duvar Resimciliği´nin politik amaçlı yeniliklerine karşı çıkmış ve sanatta daha özgür ve soyut formların yer alması gerektiğini savunmuş ve belli bir sanat tarzına bağlı kalmadan, herbiri kendine göre ama figüratiften çok soyut bir stil yakalamışlardır.

Bu grubun ortaya çıkmasında elbette 1930´larda ve 1940´larda kendi çağdaşlarından farklı bir yol izleyerek öne çıkan Rufino Tamayo´nun büyük bir önemi vardır. Kendisi Rivera ve Siqueiros gibi yerelciliğe önem vermiştir fakat folklorik öyelerden kaçınmış ve kendi sanatında özü arama endişesi içine girmiştir. Resmi diğer çağdaşlarının yaptığı gibi politik bir araç olarak kullanmamıştır. Tamayo tuvaline ya da duvarına yansıttığı figürleri inşa etmek yerine bozmayı seçmiştir. Vücutları işlerken Kolomb öncesi döneme ait seramiklerin üzerinde bulunan şekillerden ve figürlerden etkilenmiştir. Bu farklılıklarıyla Tamayo 60´ların sanatçısının bugün izlediği yolda ona ışık tutmuştur.

Cuevas´ın bu yeni grubun üyelerinin arasında ayrı bir yeri vardır. Kendisi 1956 yılında belki de Tamayo´nun etkisinde kalarak *La Cortina de Nopal* (Kaktüs Perdesi) adlı bir Manifesto yayınlamıştır. Bu bildirisinde o zamanın sanatını eleştirmiş ve mevcut plastik sanatın değişmesi ve onda yeni ifadeler ve formlar aranması gerektiğini belirtmiştir. Onun bu tepkisi yukarıda bahsedilen sanatçıların biraraya gelerek *Generación de la Ruptura* grubunu kurmalarında ilk adım olmuştur. 1980´de yapılmış olan bir röportajda Cuevas (1934) şöyle demiştir: *"benim sanatım dört farklı konuda incelenir: hastalık, et, fahişelik ve zorbalık. Bütün bunları küçükken öğrendim"*[1]. Sanatçı Goya´nın grotesk figürlerini andıran tarzda formlar benimsemiştir. Bu yüzden çoğu zaman heykellerinde ve çizimlerinde şiddet içerikli formlara ve sert çizgilere yer vermiştir. Sanatçı eserlerinde daha cok akrilik, kara kalem, mürekkep ve bronz malzemeler kullanmıştır. Çizim ve heykel dışında gravür üzerine yaptığı çalışmalarıda mevcuttur.

Francisco Toledo (1940) Oaxaca bölgesinin Juchitan köyünde doğmuştur. Kırsal ortamda yetişen sanatçı şehirde aldığı sanat eğitimiyle adeta kültürel bir değişim yaşamıştır. İki farklı gerçeğin arasında kalmış olan Toledo ortaya koyduğu eserlerinde kalbinin sesini dinleyerek kendi iç dünyasıyla bir diyalok içine girmektedir. Öyle ki kurduğu bu iletişim onu eski köklerine kadar götürür ve adeta Cortez öncesi ve sonrası

[1] Ensayo de Eduard J. Sullivan, Artistas Latinoamericanos del siglo XX, Exposición organizada por Waldo Rasmussen

bir zamanda geçmişe yolculuk yaptırır. Eserlerinde vahşi hayvanların yer aldığı mitolojik ve sihirli bir dünya koyar önümüze. Ona göre cinsel ilişki çoğu zaman yaratılan herşeyin temelinde yeralır. Dolayısıyla onun resimlerinde dişi bir keçi bir kadın figürüne dönüşebilir ve erkeği simgeleyen yabani bir tavşan bu figürün arkasında yer alabilir. Bu yolla bize anlatmak istediği aslında dünyada varolan bütün türlerin farklı maskeleri altında aynı özden geldiğidir.

Kolombiyalı sanatçı Fernando Botero (1932) ironinin, anıtsal ve hacimsel olanın ressamıdır. Öyle ki eserlerinde ki figürlerde kütlesel formlar kullanarak doğduğu şehrin güncel hayatına eleştirel bir gözle yaklaşmıştır. Sanat kariyeri boyunca çesitli kültürlerin arasında bulunmuş, kendini yeniliklere açmış ve onlardan aldığı ilhamla birçok cağdaşından farklı bir sanat dili ortaya koymuştur.

1953 ve 1955 yılları arasında Avrupa´nın değişik kentlerinde yaşamış ve klasik sanatçılar üzerine calışmıştır. 1956´da Meksika´ya yaptığı seyahatte modern ve Kolomb öncesi doneme ait yerli sanatıyla tanışmıştır. Özellikle Meksika duvar ressamlarından Jose Clemente Orozco´nun yaptığı işlerden çok etkilenmiştir. Kolombiyalı sanatçıdaki bu anıtsallık ve şekil bozma merakı büyük olasılıkla Floransa´da bulunan rönesans dönemi fresklerinden ve Meksika Duvar Ressamcılığ´ına duyduğu ilgiden gelmektedir. Ortaya çıkardığı eserlerle bugünkü sanat camiyasında onemli bir yere sahiptir.

1960´ların sonu ve 1970´lerin başlarında genel olarak birçok Latin Amerika ülkesinde darbe sonucu meydana gelen diktatörlüğe bağlı yeni yönetim şekillerinin yol açtığı huzursuzluklar baş göstermistir. Birçok sanatçı ve aydın grubu hayatta kalabilmek ve kendi benimsedikleri yoldan gidebilmek için ülkelerinden sürgün edilmişlerdir.

1968 yılında Amerika Birleşik Devletleri dahil olmak üzere diğer Latin Amerika ülkelerinde devlet düzenine karşı öğrenci protestoları baş göstermiştir. Böyle çalkantılı bir ortamda latin sanatçılar kendi sanatçı seslerini duyurabilmek için ayrı bir gayret içerisine girmişlerdir. Aynı sene içerisinde Meksika´nın başkentinde dönemin avangart sanatçıları tarafından Güzel Sanatlar Enstitüsü´nden bağımsız olarak eserlerini sergilemek ve başka latin ülkelerinin sanatçılarıyla da iletişime geçebilmek amacıyla *Salón Independiente* (Bagimsizlar Salonu) kurulmuştur. Düzenlenecek olan sergiye arjantinli Antonio Segui, kolombiyalı Omar Rayo gibi dönemin önemli latin amerikalı sanatçılarıda katılmışlardır[2]. Bu Salon daha sonra ki yıllarda önemini yitirmiş olsada 1968´de ilk açıldığı zaman sanat camiyası içinde büyük etki yaratmıştır.

Bir diğer kolombiyalı sanatçı olan Omar Rayo (1928-2010), kendi sanatını ortaya koyarken Kolomb öncesi maya ve inka sanatlarında ki geometrik uslüptan etkilenmistir. Ona göre ilham alacağı kaynak batıda değil kendi topraklarındadır. Öyle ki 1953 yılında Madrid´te bulunan San Jerónimo sanat okulunda eğitim almak üzere kazandığı bursu red ederek Latin Amerika ülkelerini gezmeyi, yerli halkların arasinda bulunup onların kullandığı boya tekniklerini öğrenmeyi ve o ülkelerin çağdaş sanatçılarının atölyelerinde yeni sanat eğilimleri edinmeyi tercih etmiştir.

[2] Jorge Alberto Manrique, Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX, 2000, Lecturas Mecicanas

1959 yılında kazandığı bir burs sayesinde Meksika´ya gitmiş ve orada bulunduğu süre içerisinde Jose Luis Cuevas ve Toledo ile tanışmıştır. 70´ler ve 80´ler boyunca çukur baskı tekniğini kullanarak gravür eserler ortaya çkarmış daha sonra ki yıllarda yağlıboya ve akrilik tekniğine dönerek kolomb öncesi yerli sanatlarda kullanılmış olan geometrik formlarda ürünler vermiştir. Böylece yarattığı eserlerinde soyut ve daha modern bir anlayış izlemiştir.

Kübalı sanatçı Luis Cruz Azaceta (1942) 1960´larda ülkesini politik olaylardan dolayı terk eden sanatçılardan bir tanesidir. New York´ta yaşayan sanatçının eserlerinde ele aldığı temel konular sürgünün sebep olduğu yanlızlık, endişe, ayrılık gibi duyguların etrafında toplanmaktadır. Çoğu zaman büyük şehirlerin kalabalığının kişiler üzerinde yarattığ korku, endişe ve unutulmuşluk hisleride birçok tuvaline konu olmuştur. Yazar ve sanat eleştirmeni olan Robert Hughes´a göre kübalı sanatçı Amerika´da yaşayan şüphesiz gelmiş geçmiş en önemli Latin Amerika kökenli sanatçılardan biridir.

Arjantinli Julio Le Parc (1928) cağdaşlarına göre daha yenilikçi bir yol izlemiştir. Herşeyden önce yaşadığı dönemin sanatına eleştirel bir gözlemle yaklaşmış, onun sadece kalıplaşmış geleneksel resim ve heykel tekniklerinden ibaret olmadığını, bir eseri meydana getirirken deneysel bir yol izlemenin ve seyircinin o eserin arkasındaki anlamı kendi deneyimlerinden yola çıkarak çözmesinin önemini vurgulamıştır. Bu sebeple onun sanatında ışık ve hareket gibi deneysel öğelerin, bu ikisinin etkileşiminden doğan yansımaların yeri büyüktür.

Sanatçı 1960 yılında Paris´te aralarında Horacio Demarca, Francisco Garcia Miranda ve Sergio Moyano gibi sanatçılarında bulunduğu GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel/Görsel Sanatlar Araştırma Grubu*) adlı grubu kurmuştur. Arjantinli sanatçıya göre sanat bir ekip içinde karşılıklı bilgi alışverişine dayanarak ortaya konmalıdır[3]. GRAV´ın önem verdiği konulardan biri de seyircinin pasif değil aktif bir rol oynamasıdır. Öyle ki grup, sanatlarını sokağa kadar taşımaktan çekinmez ve böylece dışarısı ve içerisi arasında ki sınır çizgisi ortadan kalkmış olur. Paris´in herhangi bir sokağında öylesine bir günde karşıdan karşıya geçen bir kişi bir anda yerde sallanan bir cisim, hareket halinde bir düzenek görebilir. Burada ki amaç bu mekanizmaların seyirci tarafından aktif hale getirilmesidir Başka bir değişle keşfedilmesidir. GRAV yaptığı yenilikçi işlerle sanat camiyasına yeni bakış açıları getirmiş ve belki de birçok Latin Amerika sanatçısına örnek olmuştur.

20. yüzyılın ilk yarısından ikinci yarısına kadar olan süre zarfı içerisinde Latin Amerika kıtası birçok farklı kuşaktan ve üsluptan sanatçıyı bir araya getirmiştir. Bu sanatçılar belkide iki farklı kültürün yarattığı belirsizlik arasında sıkışmış ama bunun olumsuz bir anlamda sanatlarını etkilemesine izin vermemişler aksine bu iki zıt kaynaktan beslenmişler ve ortaya çıkardıkları her bir ürün onları özgünlüğe ulaştırmıştır.

Bunun sonucunda 90´lı yıllara gelindiğinde sanat Latin Amerika´da öyle bir düzeye ulaşmıştır ki, Kuzey Amerika ve Avrupa ülkeleriyle aynı hızda yarışır hale

[3] Área de Educación y Acción Cultural, Julio Le Parc, www.malba.org.ar

gelmiştir. Gabriel Orozco, Fernando Bryce, Tanya Bruguera, Daniel Senise gibi günümüz Latin Amerika sanatçıları yaptıkları performanslar, yerleştirmeler, ürettikleri çizimler, fotoğraflar ve tuvallerle sanatın limitlerini zorlayarak ona farklı bir renk, doku ve heyecan katmışlardır. Onlar düşünür, araştırmacı ve yenilikçi özellikleriyle bugünün sosyal düzenini eleştirmişler ve seyircinin gözünün önünde göremediği gerçeğe ışık tutmuşlardır.



Jose Luis Cuevas, Autoretrato (Otoportre), 1982,
karışık teknik 37.7x28.2 cm., Jose Luis Cuevas Müzesi.



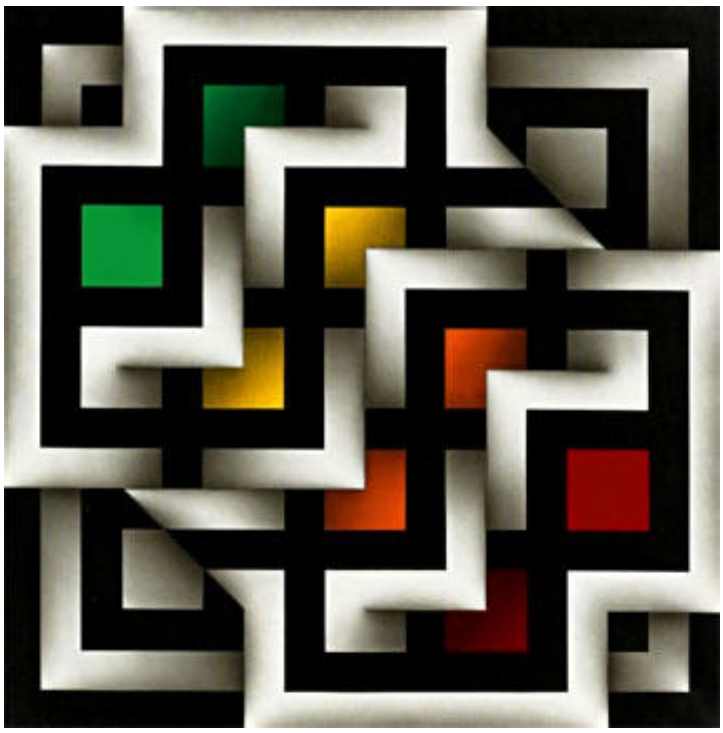
Jose Luis Cuevas, Figura Obscena, 1996, bronz,
172x210x135, Jose Luis Cuevas Müzesi.



Fernando Botero, Domingo en la tarde, (Pazar ögleden sonra), 1967, yağlıboya, 175.3x175.3cm, Galeri Rohrer Fine Art, California.



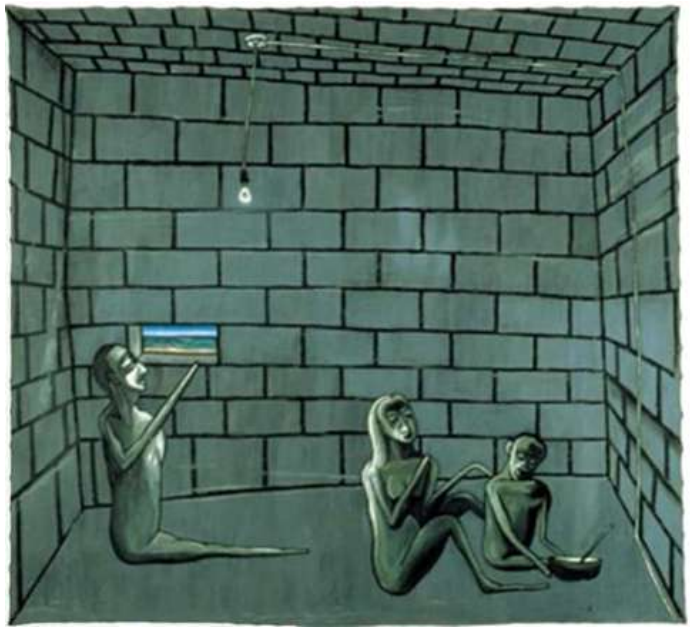
Rufino Tamayo, Animales, (Hayvanlar), 1941, yağlıboya, 76.5x101.6cm, Moma, Nueva York.



Omar Rayo, Coleopsama Artis X, 1992, akrilik,
101 x101 cm, özel koleksiyon.



Luis Cruz Azaceta, Balsero cubano en Egipto,
(Kubali Balsero Mısır´da), 1999, yağlıboya.



Luis Cruz, Azaceta, Mirando al mar, (Denize Bakarken), 1999, yağlıboya.



Daniel Senise, Untitled, (İsimsiz) 1983, tuval uzerine akrilik, 160 x 130 cm.



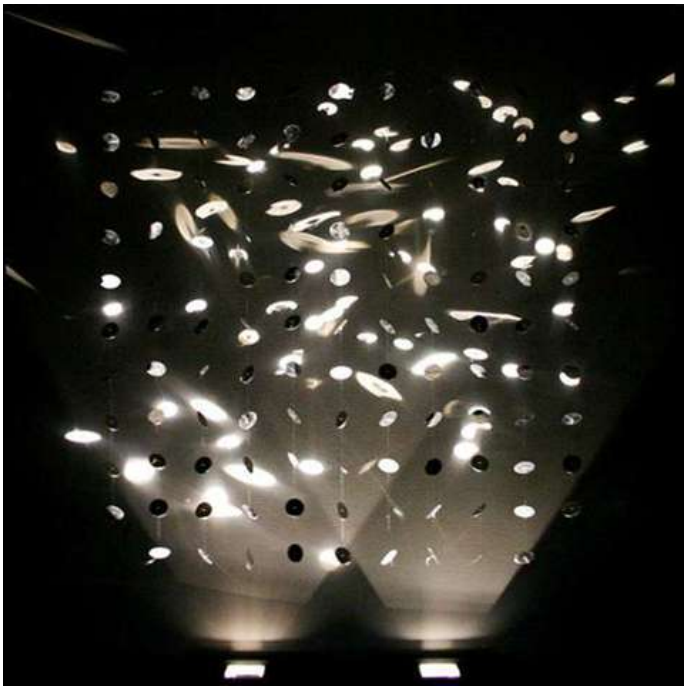
Daniel Senise, D3, 2008, tahta uzerine yağlıboya ve kolaj, 2.15 x2.15 cm.



Gabriel Orozco, *La DS,* 1993, Modified Citroën DS, (Değiştirilmiş Citroën DS)
55 1/8 x 190 x 45 3/8 inches, Galeri Chantal Crousel, Paris.



Gabriel Orozco, Pinched Ball, (Sıkıştırılmış Top) 1993,
Silver dye bleach print, (cibachrome) 16 x 20.



Julio Le Parc, Continual lúz móviles, (Sürekli Haraket Halinde Işık)
1960/1966, Daros Latiamerica collection, Zurih, Photo: Zoé Tempest.



l'Humanité

JOURNAL SOCIALISTE QUOTIDIEN

Directeur Politique : JEAN JAURÈS

LE PROLÉTARIAT FRANÇAIS Contre la Guerre

MANIFESTE du Parti Socialiste

MANIFESTE de la C. G. T.

La Guerre est déclarée

LES HOSTILITÉS ONT COMMENCÉ SUR TOUTES LES FRONTIÈRES

TRAGÉDIE ET COMÉDIE

Fernando Bryce, L´humanite 18 (İnsanlık 18) Octubre, 2008 kağıt üzerine mürekkep, Limac.



Julio Le Parc, 6 Circulos en Contorsión, (6 Eğri Yuvarlak) 1967,
Fundacion del Constantini Koleksiyonu, M.A.L.B.A.

RESSAM ŞEVKET DAĞ'IN HAYATI VE SANATINA GENEL BİR BAKIŞ

AN OVERVIEW OF THE LIFE AND ART OF THE PAINTER ŞEVKET DAĞ

HATİCE ŞİMŞEK
M.A. Sanat Tarihçisi
hat_simsek@mynet.com

GİRİŞ

Bu yazının konusunu Türk resim sanatının sivil kuşak temsilcilerinden Ressam Şevket Dağ'ın hayatı ve sanatı oluşturmaktadır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunlarından olan sanatçının hayatı ve sanatıyla ilgili kaynakların başında Taha Toros'un Şevket Dağ başlıklı makalesi, Malik Aksel'in yayınları ve Şevket Dağ ile yapılan bir röportaj gelmektedir. Şevket Dağ'ın resimlerinin büyük bölümüne çeşitli müzayede kataloglarından ulaşılabilmiştir. Ayrıca İstanbul, Ankara ve İzmir Resim Heykel Müzeleri koleksiyonları ve kamu kuruluşlarının resim koleksiyonları başvuru kaynakları arasındadır. Bu kaynaklardan elde edilen resimler temalarına göre gruplandırılarak Şevket Dağ'ın sanatının genel özellikleri ortaya konmaya çalışılacaktır.

ŞEVKET DAĞ'IN HAYATI

Şevket Dağ, (fig:1) 1875 yılında (Feridun 1936:12) İstanbul'un Küçük Mustafa Paşa Mahallesi'nde doğmuştur. İlk öğrenimini Aşık Paşa'da Hacı Ferhat Okulu'nda bitiren sanatçı, orta öğrenimini öğretmen okulunda tamamlamıştır (Toros 2000:95). Dağ'ın küçük yaşlarda resim sanatına olan ilgi ve sevgisi dönemin ünlü halk ressamı Emin Baba'nın etkisiyle ortaya çıkmıştır. Emin Baba'nın gemi resimlerinden feyz alan Dağ, sanat eğitimi almak üzere Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiştir (Feridun 1936: 11-12). Osman Hamdi Bey'in girişimleriyle 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim bölümüne giren Türk gençlerinden (Tansuğ 1991:106,110) biri olan Şevket Dağ, Osman Hamdi bey ve resim hocası Valeri'nin öğrencisi olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde uygulanan eğitim doğrultusunda klasik-akademik bir resim eğitimi alan (Gören 1998:41-42) Şevket Dağ, Nefise Mektebi'nin ilk mezunları arasında yer almıştır (İslimyeli 1967:133).

Sanayi-i Nefise Mektebi'ni 1897 yılında bitiren sanatçı Evkaf'ta katip olarak çalışmaya başlamıştır (Aksel 1971:255). Mesleğinin dışında bir işte çalışıyor olması resim yapmasını kısıtlamasına rağmen genç bir ressam olarak dönemin önemli sergilerinden ''İstanbul Salonu'' sergilerine katılmıştır. Çok sayıda yerli, yabancı ve azınlık sanatçıların bir araya geldiği "İstanbul Salonu'' adlı sergilerin ilki 1901 yılında düzenlenmiştir. Şevket Bey, 1902 yılında ikincisi düzenlenen "İstanbul Salonu'' sergisine üç resim, 1903 yılında üçüncüsü düzenlenen yine aynı sergiye altı resimle katılarak sanat çevrelerince övgüyle karşılanmıştır. Bu sergiler hakkındaki izlenimlerini Malumat dergisindeki yazısında kaleme

alan Celal Esad Arseven, genç ressamlardan Şevket Dağ'ı enteriyör ressamı olarak tanıtarak onu bu alanda birinciliği almaya aday göstermiştir (Cezar 1995:442-443-444). Henüz kariyerinin başında genç bir ressam olarak aldığı bu övgüler, sanatçıyı olumlu yönde etkilemiş olmalı ki sanat hayatı boyunca enteriyör (iç mekân) teması üzerinde yoğunlaşarak kendine özgü yapıtlar ortaya koymuştur.

Şevket Dağ, kâtip olarak çalışmaya devam ederken Galatasaray Lisesi müdürü Tevfik Fikret'in isteği üzerine Galatasaray Lisesi`ne resim öğretmeni olarak atanmıştır. Öğretmen olarak çalışmasıyla resim yapmaya daha çok fırsat bulan sanatçı, İstanbul'un tarihi abidelerini inceleme imkânı bulmuştur. Şevket Dağ, basma resimlerden kopyalar çıkarılarak yapılan resimler yerine, öğrencilerine doğadan resimler yaptırmaya başlamıştır. Açık havada resim yapmanın hoş karşılanmadığı bu dönemde doğa karşısında resim çalışmak gereğini savunan sanatçı, (Aksel 1971:255-256,260) yaşadığı bir anısını şöyle aktarır:

> "*Ben bir tabloya başladığım zaman yanımda top patlatsalar, yetmiş yedi mahallenin bekçisi etrafımı sarıp yetmiş yedi davulu hep birden tokmaklasalar umursamam bile. İşime bakarım. En kalabalık yerlerde oturup tablomu yaparım... sokakta çalışırken kalabalık etrafımı sarar da farkında bile olmam... tablo bitince bir de arkama bakarım ki... vay,vay, vay..ordu.. Kadın, erkek, çoluk çocuk hepsi arkamda... fakat bana ne... Mesela oturup Kapalıçarşı içinde resim yaparım...Hemde ta ortasında... Düşünün o kalabalığı, düşünün çarşının ortasına kurulup resim yapmayı...etrafım mahşer olsa aldırış bile etmem... Sanatta utanmak, sıkılmak, pısırıklık etmek mevzuubahis değildir''* (Feridun 1936:12,34).

Şevket Dağ, sanat çevrelerince tanınan bir ressam olarak dönemin uluslararası sergilerine katılmıştır. Münih'te Glas Palas'ta düzenlenen uluslararası sergiye resimler göndererek altın madalya almaya hak kazanmıştır. 1904 ve 1910 yılında Bulgaristan ve Yunanistan`da düzenlenen sergilere de resimler göndererek madalyalar kazanmıştır (Feridun 1936:12). Ayrıca Paris'te Salon des artistes Français'de 1933 yılında düzenlenen sergide üç resmi sergilenmiştir (Boyar 1948:202). Sanatçı yurtdışına gitmemekle (Aksel 1971:260) birlikte uluslararası sergilere resimlerini göndererek ününü pekiştirmiştir.

Şevket Dağ, sanatsal üretkenliğine devam ederek uluslararası sergilere resimlerini gönderirken bir yandan yeni oluşumların içerisinde de yer almıştır. Türk ressamlarını aynı çatı altında toplayan ilk sanatçı birliği olma özelliği taşıyan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluş toplantılarına katılan sanatçı 1909 yılında kurulan cemiyetin kurucu üyeleri arasında yer almıştır (Başkan 1994:7,25,27). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin yönetim kurulunda uzun yıllar çeşitli görevlerde bulunan Şevket Dağ, bu görevlerini Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve 1929'da Güzel Sanatlar Birliği olmasından sonra da sürdürmüştür (Gören 1999:365) Bu birliğin Resim Şubesi'nin kuruluşuyla ilgili nizamnamenin Şevket Dağ'ın el yazısıyla düzeltmeli ve imzalı kopyasında amaçlar, üye seçimi, yönetim şekli ve diğer konulara değinilmiştir (Gören 1998: 47).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1916 yılından itibaren Galatasaray resim sergilerini

düzenlemiştir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti yönetim kurulu üyesi Şevket Dağ, Galatasaray resim sergilerinin organizasyonunda sanatçı arkadaşlarıyla birlikte yer almıştır. Şevket Dağ, aynı zamanda resimlerini bu sergilerde teşhir ederek dönemin en önemli sanat etkinliği içerisinde bulunmuştur (Tansuğ 1991: 121-122).

Şevket Dağ, Galatasaray Lisesi`ndeki öğretmenlik görevinden ayrıldıktan sonra, İstanbul Öğretmen Okulu'nda uzun yıllar resim öğretmenliği yapmıştır. Bu okulda da öğrencilerine doğadan resim yapma alışkanlığı kazandırmaya çalışan sanatçı, okulda bir de resimhane kurmuştur (Özsezgin 1994: 157). Şevket Dağ, resim sanatına olan bağlılığı kadar öğretmenliğe olan içten tutumuyla pek çok sanatçı yetiştirmiştir (İslimyeli 1967:135).

Sanatçı öğretmenliğe devam ederken 1917 yılında Şişli semtinde savaş ve asker temalı resimler yaptırılmak üzere Şişli Atölyesi kurulmuştur. Bu atölyede üretilen savaş resimleri ve değişik temalı resimler, Türkler'in askeri alandaki başarılarının ve sanat alanındaki yeteneklerinin gösterilmesi amacıyla öncelikle Galatasaray Yurdu'nda Savaş Resimleri ve Diğerleri adı altında sergilenmiş, daha sonra sergilenmek üzere Viyana'ya gönderilmiştir. Şişli Atölyesi içerisinde olmamakla birlikte Şevket Dağ, 1918 yılında gerçekleşen Viyana Sergisi'ne "Ayasofya Narteksi" ve "Rüstem Paşa Camii'' isimli iki iç mekân temalı resim göndermiştir (Gören 1997:40,44,52,126).

Sevilen bir sanatçı olan Şevket Dağ, Mustafa Kemal Atatürk'ün takdirini kazanmıştır. Sanatçı daha sonra 1939 yılında Konya'dan aday gösterilerek V. Dönem Konya milletvekili seçilmiştir. Sanatçı, İsmet İnönü'nün önerisiyle 1940 yılında ikinci defa milletvekili adayı olmuş ve Siirt'ten seçilmiştir (Toros 2000:96). Sanatçı, 23 Mayıs 1944 tarihinde Rumelihisarı'ndaki evine dönmek üzere bindiği Boğaziçi vapurunda hayata veda etmiştir (Boyar 1948:202). Kabri, Rumelihisarı Aşiyan Mezarlığı'nda bulunmaktadır.

ŞEVKET DAĞ'IN SANATI

Şevket Dağ, Türk resim sanatında enteriyör ressamı olarak tanınmıştır (Özsezgin 1994:157). Sanat yaşamı boyunca oldukça üretken olan sanatçının pek çok eseri bulunmaktadır. Bu resimlerin çoğunluğunu İstanbul'daki camilerin ve tarihi yapıların iç mekânlarını konu alan yapıtlar oluşturmaktadır. Batı resim tekniklerinin öğrenilmesi sonucu perspektif kullanımının yerleşmesiyle İstanbul'un cami ve tarihi mekânlarını betimleme ilgisi Türk ressamları arasında bu dönemde yaygınlaşmıştır ve sonrasında da devam etmiştir. Bu temayı seçen ressamlar batılı resim kurallarını kendilerine yabancı olmayan yerel mekânları betimlemede uygulamışlardır. Bu ressamlardan biri olan Şevket Dağ, dinsel mimari yapıların iç görünümlerine yönelmiştir (Tansuğ 1991:97). Enteriyör konusu üzerinde yoğunlaştığı bu resimlerde, Şevket Dağ'a özgü karakteristik özellikler göze çarpmaktadır. Akademik bir sanat eğitimi alan sanatçı (Gören 1998:41) perspektif kurallarıyla tarihsel yapıları betimlemiştir. Yapının kuruluşunda ve biçimlenişinde kullanılan mimari öğeler ve bu öğeleri süsleyen bezeme örgeleri çok titiz bir şekilde resmedilmiştir. Özellikle tarihi camilerin bezeme öğesi olan çinileri ve ayrıca hat levhalarını güçlü bir gözlemle oldukça realist yansıtmıştır. Avizelerin, kandillerin ve halıların detayları özenle resmedilmiştir. Gördüğünü aslına sadık kalarak aynen tuvale aktaran sanatçının iç mekân betimlemelerinde donuk bir ifade gözlenmemektedir. Aksine hareketli fırça

vuruşlarıyla oluşturulan desen renklerle yumuşatılmıştır. Bu bağlamda sanatçı, kendisiyle yapılan bir röportajda "*resim demek bir cepheden de renk demektir. Türk olduğum için en sevdiğim ve kullandığım renk kırmızıdır*" diyerek renge verdiği önemi vurgulamıştır (Feridun 1936:34).

Cami yapılarının iç mekânlarını betimleyen sanatçının, yıllarca betimlediği ününün büyük kısmını sağlayan anıtsal yapı Ayasofya Camii'dir. Ayasofya'nın son cemaat mekânı ve kapıları, üst galeri, mermer küp (Aksel 1971: 260) ve mekânın değişik açılardan betimlendiği bu resimler sanatçının üslup özelliklerini ortaya koymaktadır. Bu resimlerde yapının mimari özellikleri detaycı ve gerçeğe yakın bir anlayışla betimlenmiştir. Sanatçının üslubunun en ayırt edici özelliği kubbe pencerelerinden giren ışığın, beyaz bir ışık hüzmesi halinde yapının içlerine akarak yarattığı loş ve ulvi havadır (Berk 1943: 34). Bu ulvi atmosferde dua eden veya ayakta duran figürler gerçek insan boyutundan küçük betimlenmiştir. Bu figürler izleyiciye arkaları dönük olarak resimlenmiş ve yüzleri belirsizleştirilmiştir.

Ayasofya Camii`ni sekiz sene gibi uzun bir süre (Feridun 1939:12) resimleyen sanatçı başından geçen bir anısını şöyle aktarır:

> *"Bizim zamanımızda ne gezer dışarıda çalışmak öyle sehpa ile sonra efendim boya kutusu ile dolaşmak. Adamı yakaladıkları gibi dünyanın bir ucuna sürerlerdi, alimalah. Başımdan geçti bilirim, bir gün Ayasofya'da çalışırken beni aldıkları gibi Zaptiye Kapısına götürdüler. Derdimi dinletinceye kadar akla karayı seçtim. Nihayet çalıştım çabaladım yanlız bana mahsus olmak üzere, Ayasofyada resim yapmam için iradeyi-seniye çıktı"* (Aksel 1943:99-100).

Şevket Dağ, ayrıca Rüstem Paşa Cami (fig.2) ve Yeni Cami iç mekânını sık sık betimlemiştir. Işığın yapı içindeki titreşimleri ve ışık-gölge etkileri bu resimlerde de gözetilmiştir. Aynı görüntünün birden fazla resmini yaparak aynı konu üzerinde çalışan sanatçı, ışık ve gölgenin yarattığı etkiyi serbest bir teknikle ele almıştır (Başkan 1997:92).

Sanatçının, iç mekân resimlerine kaynaklık eden tarihsel yapıların en önemlisi Topkapı Sarayı Müzesi'dir. Bu yapı topluluğunu III.Ahmet Çeşmesi'nden başlayarak iç mekânlara doğru betimleyen sanatçı bir dizin oluşturmuştur. Avluda yer alan Bağdat Köşkü'nün (fig.3) mimari görünümünü oldukça gerçekçi betimlemiştir. Ayrıca sanatçı Bağdat Köşkü'nde bulunan ocağı perspektif kurallarıyla betimleyerek iç mekânları çalışmalarında kullanmıştır (Giray 2000:190). Boyar'ın kitabında belirttiği üzere Sadaret Konağı'ndan alınarak müzeye verilen Topkapı Sarayı'nda Kızlarağası Dairesi (fig.4) konulu resimler (Boyar 1948:202) iç mekân ve figür birlikteliğini gösteren önemli eserlerdir. Ayasofya konulu resimlerdeki küçük figürler, bu resimlerde oldukça gerçekçidir. Gerçek ölçülerle betimlenen figürler hacimleriyle, anatomik yapılarıyla mimik ve jestleriyle iç mekânla kaynaştırılmıştır. Bu resimlerde de ışığın yapı içindeki titreşimleri ve ışık-gölge etkileri çarpıcı bir şekilde işlenmiştir. Canlı ve parlak renklerin uyumu aranarak yapının mimari unsurları ve süsleme programı titiz bir işçilikle yansıtılmıştır. Şevket Dağ'ın şövale kurarak içinde resim yaptığı diğer yapılardan biri Kapalıçarşı'dır. Sanatçının Kapalıçarşı ve İstanbul'un hanlarını betimlediği resimleri o dönemin ruhunu yansıtması açısından belge

niteliği taşımaktadır. Sanatçının bu çalışmalarında alışveriş yapan insanlar, iş hayatının koşuşturması gerçekçi bir eğilimle yansıtılmıştır. O dönemde canlı iş merkezleri olan ve günümüze ulaşamamış bazı hanlar sanatçının paletiyle ölümsüzleşmiştir. Bu resimlerde çarşı pencerelerinden içeri sızan ışık hüzmeleri yinelenmiş, gündelik yaşama katılmıştır.

Şevket Dağ'ın enteriyörleri dışında, sanat üslubunun izlendiği manzara temalı resimler de önemli yer tutmaktadır. Manzara resimlerinde İstanbul Boğazı, Rumelihisarı, Sarayburnu, İstanbul'un eski evleri ve sokakları, mesire yerleri, dere kıyıları ve çağlayanları konu olarak seçilmiştir. Şevket Dağ manzaralarında, hareketli fırça vuruşlarının oluşturduğu kalın boya sürüşleriyle doğayı bütünlük içerisinde betimlemiştir. Sanatçı açık havanın parlak ve duru görünümlerini kırmızı, sarı, turuncu, beyaz ve mavi renklerin armonisi içerisinde resimlemiştir. Sanatçının manzara çalışmalarında İstanbul Boğazı sık sık karşımıza çıkmaktadır. Boğaziçi'nin yer aldığı bu kompozisyonlarda, doğa bir bütünlük içerisinde güneşli bir günün sıcaklığını gözler önüne sermektedir. Sanatçının manzaralarında dikkati çeken bir diğer unsur demirlemiş yada dumanını savurarak ilerleyen gemi (fig.5) betimlemeleridir (Giray 2000:92). Bu resimlerde hızlı fırça vuruşlarının oluşturduğu renk lekeleriyle İstanbul silueti resmin arka planına hakimdir ve deniz üzerinde demirlemiş dumanını savuran gemiler etkileyicidir. Bu resimler sanatçının çocukluk anılarındaki ressam Emin Baba'nın gemi resimleriyle bağlantılandırılabilir.

Manzara resimlerinde, Rumelihisarı ve Hisar'ın değişik açılardan görünümü seri halinde ya da başka bir ifadeyle sanatçının çeşitlemeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Şevket Dağ'ın, Rumelihisarı'nın hemen yakınında ikamet ettiği (Aksel 1971:261) gözönüne alındığında bu konuya olan içten bağlılığı dikkatten kaçmamaktadır. Bu resimlerde panoramik bakış açısıyla boğaza hakim olan Rumelihisarı, kompozisyonun anıtsal öğesidir. Hisar'ın surları sağlam desen anlayışıyla çalışılmış, hızlı fırça vuruşlarının oluşturduğu renk yüzeyleri resmin geneline hakim olmuştur. Işığı güçlü bir şekilde kullanan sanatçı, aynı doğa görüntüsünün farklı zaman dilimi içerisindeki ışık değişimlerini farklılaşan renklerle yakalamaya çalışmıştır. Malik Aksel *Sanat ve Folklor* adlı yayınında *''Şevket Dağ'ın ilk resimlerindeki renkler yaşlandıkça yavaş yavaş yumuşamış, hafiflemiş, empresyonist bir havaya bürünmüştür"* diyerek sanatçının paletindeki dönüşümü vurgulamıştır (Aksel 1971:261).

Şevket Dağ resim sanatımızda enteriyör resimleriyle tanınıyor olmasının yanısıra natürmort (ölüdoğa) temalı yapıtları da ayrı bir sanat değeri taşımaktadır. Özellikle 19.yüzyıl ikinci yarısından sonra Türk sanatçıların yaygın olarak ele aldıkları bir konu olarak önem kazanan natürmort (Tansuğ 1991:130) Şevket Dağ'ın ilgisiz kalmadığı bir tema olmuştur. Şevket Dağ'ın natürmortlarında akademik eğitimin verdiği yetkinlik ve sanat yeteneğinin bileşimi ince bir ustalıkla gözönüne serilmiştir. Sanatçının atölye içerisinde çalışarak oluşturduğu kompozisyonlarda çiçek demetleri ve meyvalar natürmortların ana objeleridir. Bu objelerin yanısıra zemine yayılmış kumaşlar ve porselen tabaklar kompozisyonu zenginleştirmiştir. Koyu bir fon önüne yerleştirilen çiçekler bir sepet veya vazo içerisinde belirli bir düzen içerisinde kurgulanmıştır. Belli bir kaynaktan resme giren güçlü ışık değerleri çiçek ve yapraklar üzerinde yoğunlaşmış gölgeli alanlarla kontrast yaratmıştır. Serbest fırça vuruşları objelerin formlarını ortaya koymuştur. Ayrıca çeşitli

türden meyvelerin dağınık bir düzenleme içerisinde çiçeklerle karıştırılarak betimlenmesi ilgi çekicidir. Sanatçının cami iç mekânını konu alan resimlerinde insan figürleri dikkat çeker. Yüzleri belli belirsiz ve arkaları izleyiciye dönük olan figürlerin ibadet halindeki tavırları cami iç mekânıyla bütünleşir. Sanatçının peyzaj temalı resimlerinde de figürler küçüktür. Ayrıca sanatçının resimlerine toplu bir şekilde bakılınca iç mekân resimlerinin büyük çoğunluğunda insan figürü önem kazanır. Ayrıca sanatçının portre denemeleri yaptığını kanıtlayan Osman Hamdi Bey adlı (fig.6) figür çalışması MSGSÜ koleksiyonunda yer almaktadır (Özsezgin 1996:456).

Sanatçının resimlerinde kendine özgü bir imza kullandığı dikkat çekmektedir. Resimlerini palet ve fırça biçiminde imzalayan sanatçı, Rumelihisarı'nda bulunan yalısının dış cephesine de palet ve fırça yaptırmıştır (Aksel 1971:261).

Şevket Dağ sanat yaşamı boyunca pek çok peyzaj ve natürmort temalı yapıtlar üretmiş sanatının en karakteristik yanını ise iç mekân temalı eserleri oluşturmuştur. Emin Baba'nın etkisiyle resme başlamış, bu ilgisini ressam olmak için girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi`nde Osman Hamdi Bey ve İtalyan Salvatore Valeri/Valery (1856-1946)'nin sanat etkileriyle derinleştirerek kendine yabancı olmayan yerel konulara yöneltmiştir. Dönemin sanat ortamı içerisinde yerel konuları tuvaline yansıtan Şevket Dağ, kendine özgü bir üslup yaratarak unutulmaz eserler bırakmıştır.

KAYNAKLAR

Aksel, Malik. 1943. *Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün*, Ankara: Alaeddin Kıral Basımevi.

Aksel, Malik. 1971. *Sanat ve Folklor*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Başkan, Seyfi. 1994. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti,* Ankara: Çardaş Yayınları.

Başkan, Seyfi. 1997. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*, Ankara.

Berk, Nurullah. 1943. *Türkiye'de Resim*, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından.

Boyar, S.Pertev. 1948. *Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri, (Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde),* Ankara: Jandarma Basımevi.

Cezar, Mustafa. 1995. *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, II, 2.bs, İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.

Feridun, Hikmet. 1936. ''Ressam Saylav B. Şevket,'' *Yedigün*, VII (167): 11-12.

Giray, Kıymet. 1999. *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara,* İstanbul: Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları.

Giray, Kıymet. 1997. *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Gören, Ahmet Kamil. 1997. *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, İstanbul: Şişli Belediyesi- İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayınları.

Gören, Ahmet Kamil. 1998. *50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Akbank.

Gören, Ahmet Kamil. 1999. "Dağ, Şevket'', *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi,* I: 365-366.

İslimyeli, Nüzhet.1967."Dağ, Şevket'', *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi*, I: 133-135.

Kuşoğlu, M. Zeki. 2006. *Gelenekten Geleceğe Köprü İnsanlar,* 1.bs, İstanbul: L&M Yayınları.

Özsezgin, Kaya. 1994. "Dağ Şevket'', *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, 157.

Özsezgin, Kaya.1996. *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu=The Collection of İstanbul Museum of Painting and Sculpture Mimar Sinan University*, Çev. Caroline Williams and Sevim Karabıyık, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Tansuğ, Sezer. 1991. *Çağdaş Türk Sanatı*, 2.bs, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Toros, Taha. 2000." Şevket Dağ'', *Antik Dekor*, 59: 94-98.



Fig.1 Şevket Dağ (Kuşoğlu 2006:165).



Fig.2 ''Rüstem Paşa Camii Son Cemaat Yeri'', 1916-1917, tuval üzerine yağlıboya, 92x60 cm., (Özsezgin 1996:62).



Fig.3 ‘’Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü‘‘, 1927,
tuval üzerine yağlıboya, 50.5x60 cm (Özsezgin 1996:457).

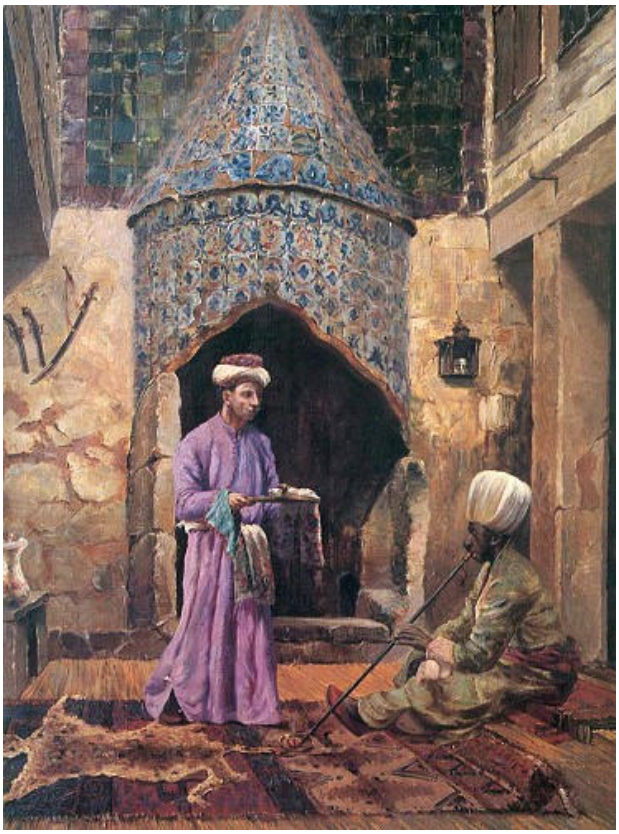


Fig.4 ‘’Harem Dairesi’’, 1917, tuval üzerine yağlıboya,
91x65 cm (Özsezgin 1996:456).



Fig.5 İstanbul Limanı, tuval üzerine yağlıboya, 1930, (Giray 1997:93).



Fig:6 ‘‘Osman Hamdi Bey’’, 1905, tuval üzerine yağlıboya, 55.5x35cm, (Özsezgin 1996:456).

CELAL ESAD ARSEVEN, "BUGÜNKÜ SAHNE", HAYAT MECMUASI, C.I, S. 19, ANKARA, 7 NİSAN 1927, s. 369-371 (OSMANLICADAN ÇEVİRİ)

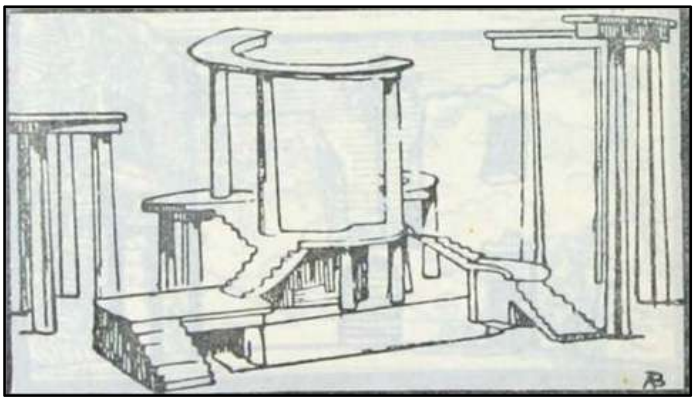
NAZLI MİRAÇ ÜMİT
Arş. Gör., İstanbul Kültür Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
Sanat Yönetimi Bölümü
nazlimumit@gmail.com

Tiyatro sanatının başladığı zamanlarda bütün ehemmiyet eserle sanatkâra verilir, sahne ve dekora kimse bakmazdı. Git gide eserin muhiti de tesirde büyük bir amel olacağı düşünüldü. Sahneyi tabi ki hayattaki muhit gibi tanzim ettiler. Bir odayı bir ormanı hakikat gibi resmettiler. Hatta kütükler, ağaçlar, çiçekler, kapılar, pencereler hep hakikatte olduğu gibi yapıldı. On-yedi sene kadar evvel Darülbedayi'yi ıslah için Fransa'dan davet edilen meşhur tiyatro müdürü Antuan bu hususta en ileri gidenlerden biri olmuş; sahneye icabına göre hakiki taşlar, hakiki atlar ve hakiki su koymak derecesine kadar çıkmış ve bu 'realist' mesleğinin en büyük mürevviçlerinden bulunmuştu.



Wagner'in Maître Chanteur operası için... tarafından yapılan dekor
(Üçüncü perde Birinci Tablo)

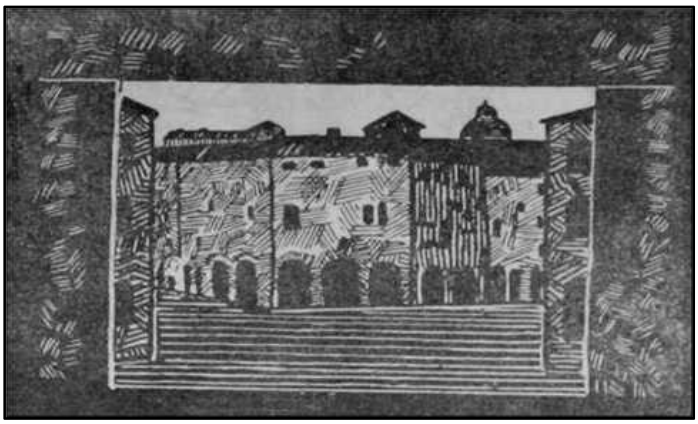
Fakat son zamanlarda bu fikir değişti. Sanat zaten itibara ait edildiği cihetle hakikati göstermek için yine hakikati aynı aynına tatbik etmenin doğru olamayacağı düşünüldü. Rusya'da bir Stanislavski ve Meyerhold, Almanya'da bir Fuchs, bir Reinhardt, İngiltere'de bir Gordon Craig gibi yeni nazaryacılar çıktı. Bunlar eski usulü alt üst ettiler. O, bizim bayılıp da hala yapamadığımız manzara ve hakiki dekorları bir tarafa attılar. O vakte kadar ananevi bir tarzda basmakalıp resimler yapan ve sanata lazım gelen ehemmiyeti vermeyen perde ressamlarının pabucu dama atıldı.



Moskova'da "1925 " Rabinovich tarafından Lysistrata için yapılan dekor

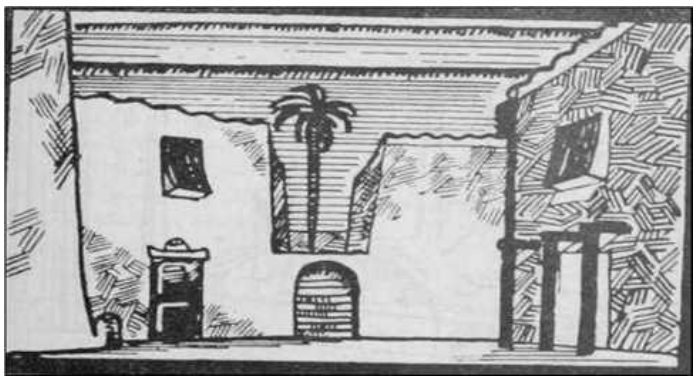
Artık öyle menazırla göz aldatıcı perdeler insan nispetlerine uymayan yalancı kapılar, pencereler, uzaktan görünen dağlar, ovalar, tulu eden güneşler, kamerler, kabaran dalgalar, sallanan gemilerden vazgeçildi.

Dekorun da oynanan piyes gibi bir sanat eseri olması ve ona uyması lazımdı. Ancak bu sayede matlub olan tesiri yapmak mümkün olacaktı. Yeni fikir şuydu: dekor hiçbir zaman eserin mahiyetini bozacak derecede mübalağalı ve gösterişli olmamalı idi. Dekor da eser gibi bir sanat eseri olmalı ve eserin kıymetini arttırmaya, tesirini çoğaltmaya çalışmakla beraber onu ezmemeli idi. Hakiki olmasına lüzum yoktu. Temsili *symbolique* ve terkibi *synthetique* olabilirdi.



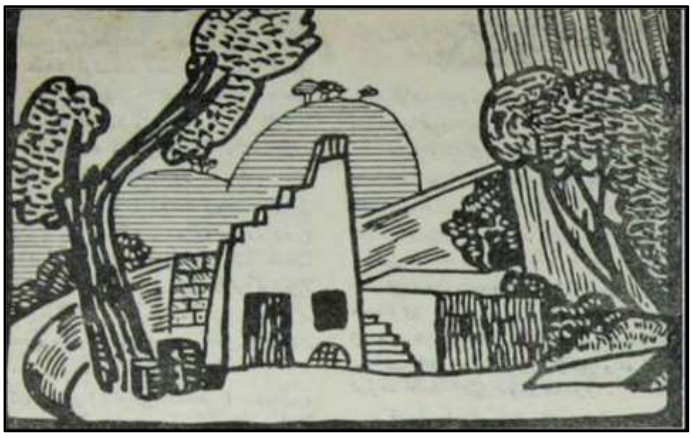
...tarafından yapılan bir opera dekoru (1920)

Dekor öyle renkli ve öyle çizgilerden mürekkep olmalıydı ki eserin ruhuyla hemahenk bir "küll" teşkil etsin. Aynı eşyaların muhtelif piyesler ve hatta muhtelif tiyatrolarda görülmesi, aynı salonların, aynı sandalyelerin, aynı tabloların tekerrürü eserin kıymetini bozuyordu. Vakıa bilhassa komedilerde böyle tabii ve böyle hakiki sahnelere lüzum varsa da bunları da yine yeni sanatın icabetine göre basitleştirmek ve kuvvetli bir tesir yapabilecek surette imal etmek mümkündü. İşte göz aldatıcı ve menazıri dekorlara karşı vukua gelen aks-ül amel birçok yeni nazariyelerin çıkmasına ve bunların muhtelif tiyatrolarda, muhtelif tarzlarda tatbik olunmasına sebebiyet verdi.



Fourberies de Scapin piyesi için Granval tarafından Komedi Fransız tiyatrosunda yapılan dekor (1922)

Bu yeni tatbikatta da başlıca iki cereyan görüldü: biri dekorların sırf resim olarak yapılması öbürü de mücessem ve inşai olmasıdır. Gerek yeni nazariyecilerle eski ananeleri muhafaza etmek isteyenler ve gerekse yeni nazariyeciler arasında mühim bir mücadele başladı. Dekorların resim halinde olmasını tasvip edenlere karşı deniliyordu ki: nasıl olurda sırf fikrî ve musattah olan bu dekorlarla hakiki elbiseleriyle mücessem olarak dolaşan sanatkar arasında bir ahenk temin edilebilir. Mademki sanatkâr mücessem ve hareket eden bir şeydir, onun gezip dolaştığı sahada onun gibi mücessem ve ebad-ı selaseye haiz unsurdan müteşekkil olmalıdır. İşte bu fikir sahnelerin adeta mimari denilecek surette olmaları nazariyesine kuvvet verdi. Birçok tiyatrolar dekoru bu nokta-i nazardan yaptılar fakat kullandıkları mimari unsurlara eski usul dekorlarda ki gibi hakikat manzarası vermediler. Mesela nereye çıktığı belli olmayan bir merdiven parçasını sırf aksiyonun mütemmimi olarak gelişi güzel koydular, mesela, ormanı arasında dolaşılabilir sütunlarla gösterdiler. Tulu yerine yükselen köprü gibi bir iskele kurdular.



...nin Giselle piyesi için yaptığı dekor 1924

Piyesteki aksiyonun ihtiyacına göre tertip olunan bu inşai parçalar hakikatte hiç bir şey ifade etmiyorlardı fakat müellifin fikrini mücessem olarak gösteren ve sanatkâra hareketi için bir saha hazırlayan unsurlardı. Bunların üzerindeki boyalar düzdü, hiçbir

gölge suni olarak yapılmıyor, her mücessem şeklin kendi verdiği gölge ile iktifa ediliyor ve bittabi ziyanın tevziyi de matlub olan tesire göre tanzim ediliyordu.

Bu tarz dekorlar biraz bizim orta oyunundaki dükkâna veyahut eve benziyordu fakat bir kısım nazariyeciler bu tarza itiraz ettiler. Ne olduğu belli olmayan ve manasını ancak yapanın bildiği bu karma karışık inşai unsurun eseri bozduğunu ve tekmil nazar dikkati kendisine cezbederek kıymetinden kaybettiğini söylediler. Diğer taraftan musattah fakat temsili olarak yapılan resimli dekorlar da tatbik olunuyordu.

Her tarz tiyatro kendine göre bir yola gidiyordu. Vakıa o parayla müzikhollerin birçoğunda daha eski ananevi dekorların devamı görülmekte ise de onlar da yavaş yavaş bu açılan yeni yolda yürümeye başladılar. Dekor ressamı artık albümündeki modellerden bir peyzaj veya bir salon veya bir sokak resmi ayırıp perde üstünde yapan bir hırfetkar mahiyetine çıktı. Müellifin eserini okuyup o fikri ifade edebilecek bir sanatkâr, bir edip olması lazımdır. Her eser kendine mahsus dekor istiyordu o dekor, ne eserin ehemmiyetini kapayacak kadar mühim ve ne de lazım gelen muhiti yaşatamayacak kadar zayıf olmamalıydı.



Operada 'Peri' ismindeki eser-i musiki için... tarafından yapılan dekor 1912

İşte on beş seneden beri Avrupa'nın her tarafında zuhura gelen bu hareket sahneye yeni bir şekil vermiştir. Mamafih yeni sanat henüz bir istikrar derecesine gelememiştir. Tayin etmiş bir şey varsa o da dekorlar ister hakiki, ister hayali ve yahut ister temsili, ister terkibi olsun, eserin bir hizmetkârı olması ve onun tesirini arttırmasına yardım etmesidir. En iyi dekor perde açıldığı vakit ilk dakikalarda esere lazım muhiti yaşatan fakat biraz sonra tesirini kaybederek meydanı esere ve sanatkâra bırakacak kadar kuvvetli fakat mütevazı olanlardır. Dekor yalnız ve esersiz olarak hiç bir ehemmiyete haiz olmamalıdır. En basit şeklinde icra edilmiş ve şekil mugalatalarından azade kalınmış olmalıdır. Malumdur ki tiyatroların nev'i de temsillerin tarzına göre değişiyor. Mesela bir dram tiyatrosu sahnesi bir opera sahnesine ve bir opera sahnesi bir müzikhol sahnesine benzemez. Bunların dekorları da öyledir. Musiki tiyatrolarında dekor, oynanan eser musikisindeki namelerle hemahenk şekiller ve renklere haiz olmalıdır. Paris'te ki operada 'Peri'nin dekoru bir şark minyatürü şeklinde yapılmıştı. İşte bugünkü sahne bu yola doğru gidiyor.

حیات

حیات دائما حیات... دنیاده دائما یوکسه حیات قاعلم!...

ادارهٔ مرکزیه : آنقره ده ، استانبول یکدسنده آکره ، مصطفی افندی باشدهکی دائره

استانبول بورسی : استانبول ده ، بابعالی یکدسنده ۱۱۹ نومرولو دائرهٔ عمومیه تلفون ۳۶۰۷

تشرینی اولدرده ۱۰ قروشدر . سنه لکی یوسنه ایله ۵ لیرا . (اجنبی ممالکنده ایچون ۴ دولار) .

یازی ایشلریله مربوط آنقره مراسلاتی ایچون استانبول یکدسنده مراجعت ایدیلمه . یازی ایشلریله مربوط آنقره مراسلاتی ایچون استانبول یکدسنده مراجعت ایدیلمه .

صایی : ۱۹ — آنقره ، ۷ نیسان ، ۱۹۲۷ — ۱ نجی جلد

صایی : ۱۹ — ۹ — حیات

کوزل صنعتلر

بو کونکی صحیفه

تیاترو صنعتك باشلادیغی زمانلرده یوتون اهمیتی اثرله صنعتکارده ویریلور ، صحنه وده‌کوره کیمسه یافازدی . کیت کیده اثرك محیطی ده تأثیرده بویوك بر عامل اولاجغی دوشونولدی . صحنه‌یی طبیعی حیاتده‌کی محیط کبی تنظیم ایتدیلر . براوطه‌یی بر اورمانی حقیقت کبی رسم ایتدیلر . حتی کوتوکلر ، اغاجلر ، جیچکلر ، قاپولر ، پنجره‌لر هپ حقیقتده اولدیغی کبی یاپلدی . اون یدی سنه قادار اول دارالبدایغی اصلاح ایچون فرانسه‌دن دعوت ایدیلن مشهور تیاترو مدیری آنطوان یوخصوصده‌اك ایلری کیده‌رك بری اولمش ؛ صحنه‌یه‌اینجابه‌کوره حقیقی طاشلر ، حقیقی اتلر وحقیقی صوقویمق درجه‌سنه‌قادار چیقمش ویوده‌آیسته‌مسلکنك الیویوك مروجلرندن بولونمشدی .

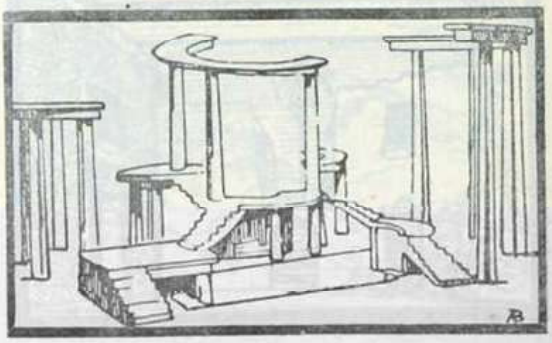
فقط صوك زمانلرده بو فکر ده‌کیشدی . صنعت ذاتاً اعتباری عد ایدیلدیکی جهتله حقیقتی کوسترمك ایچون یه حقیقتی عینی عینه تطبیق ایتمك دوغرو اولمایه‌جغی دوشونولدی . روسیاده بر ستانیسلاوسکی و مه‌یرهولد ، آلمانیاده بر فوخس ، بر راینهارد ، انکلتره‌ده بر غوردون غره‌ق کبی یکی نظریه‌جیلر چیقدی . بونلر اسکی اصولی آلت اوست ایتدیلر . او ، برم بایلوبده حالا یاپامادیغمز مناظری و حقیقی دیکورلری بر طرفه آتدیلر . او وقته قادار صنعتی برطرزده باصمه‌قالب رسمارپان وصنعته لازمکلن اهمیتی ویرمه‌ین پرده رسامارینك پاپوچی دامه آتیلدی .

آرتیق اویله‌مناظرله کوز آلمادیغی پرده‌لر انسان نسبتلریه اوغایان بالاکی قاپولر ، پنجره‌لر ، اوزاقدن کورونن طاغلر ، اووالر ، طلوع ایدن کونشلر ، قرلر ، قایالر دالغه‌لر ، صالالانان دکیزدن وازکچیلدی .

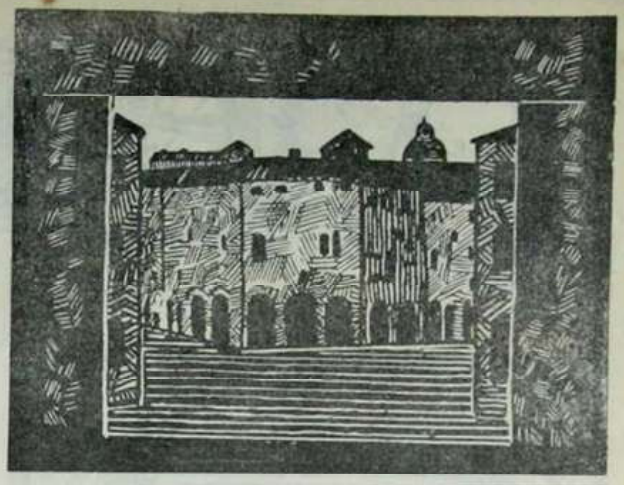
ده‌کورکده اوتانان پیه‌س کی بر صنعت اثری اولمامی و اوکا اوغامی لازمدی . انجق



واغنرك (مدیر شانور) اوپه‌راسی ایچون آنه‌ده‌بول طرفنده یاپیلان ده‌کور (اورتهیی پرده پیچی طابلو)



موسقوا ده ۱۹۲۵ ، راپنریچ طرفنده لیزستراتا « Lysistrata » ایچون یاپیلان ده‌کور



(والدو پاریسی) طرفندن یاپیلمش بر اوپرا دەقوری (۱۹۲۰)

بو سایەدە مطلوب اولان تاثیری یاپمق ممکن اولاجقدی .

یکی فکر شوایدی : دەقور هیچ برزمان اثرك ماهیتی بوزاجق درجەدە مبالغەلی وکوستریشلی اولمامالی ایدی . دەقوردە اثرکبی برصنعت اثری اولمالی واثرك قیمتی آرتدیرمغە، تاثیرینی چوغالتمغە جالیشمقلەبرابر اونی ازمەملی ایدی . حقیقی اولماسەدە لزوم یوقدی . تمثالی symbolique وترکیبی synthetique اولابیلیردی.

دەقور اویله رنکلی و اویله چیزکیلردن مرکب اولمالیدیکه اثرك روحیله هم اهنك برەکل تشکیل ایتسون .

عینی أشیالرك مختلف پیەسلر وحتی مختلف تیاترولردە کورولەسی ، عینی صالونلرك ، عینی صندالیەلرك ، عینی طابلولرك تکرری اثرك قیمتی بوزیوردی.واقعا بالخاصه قومەدیلردە بویله طبیعی و حقیقی صحنەلرە لزوم وارسەدە بونلری دەینه یکی صنعتك ایجاباتنه کورە بسیطلشدیر. مك وقوتلی بر تاثیر یاپابیلەجك صورتدە اعمال ایتمك ممکندی .

ایشته کوز آلدادیجی ومناظری دەقورلرە قارشو وقوعه کلن بو عکس العمل برجوق یکی نظریەلرك حیقماسته وبونلرك مختلف تیاترولردە مختلف طرزلردە تطبیق اولونماسنه سبیت ویردی.

بو یکی تطبیقاتدەدە باشلیجه ایکی جریان کورولدی: بری دەقورلرك صرف رسم اولەرق یاپیلماسی اوریدە مجسم وا نشائی اولماسیدر .

کرك یکی نظریەجیلرله اسکی عنعنەلری محافظه ایتمك ایستیەنلر وکرکسه یکی نظریەجیلر آراسنده مهم بر مجادله باشلادی . دەقورلرك رسم حالنده اولماسنی تصویب ایدەنلرە قارشو دینیلیوردیکه : تمثال اولوردە صرف فکری ومسطح اولان بو دەقورلرله حقیقی البسەلریله مجسم اولەرق دولاشان صنعتکار آراسندەبر آهنك تأمین ایدیلەبیلور . مادامکه صنعتکار مجسم و حرکت ایدەن بر شیدیر ، اونك کزوب دولاشدیغی ساحەدە اوتك کبی مجسم و ابعاد ثلاثیی حائز عناصردن متشکل اولمالیدیر .

ایشته بوفکر صحنەلرك عادتا معماری دنیلەجك صورتدە انشائی اولمالری نظریەسنه قوت ویردی. برچوق تیاترولر دەقوری بو نقطەنظردن یاپدیلر. فقط قولاندقلری عناصر معماریەیه اسکی اصول دەقورلردەکی کبی حقیقت منظرەسی ویرمەدیلر.

مثلا زمیه حیقدیغی بللی اولمایان برمدیومن پارچەسنی صرف آقسیونك متممی اولەرق کلیشی کوزەل قویدیلر ،مثلا،اورمانی اراسنده دولاشیلابیلیر ستونلرله کوستردیلر . طاغ زیرینه یوکسلەن کوپرو کبی براسکله قوردیلر .

پیەسەکی اقسیونك احتیاجنه کوره ترتیب اولونان بو انشائی پارچەلر حقیقتده هیچ برشی افاده ایتمیورلردی فقط مؤلفك فکرینی مجسم اولەرق کوسترمەن و صنعتکاره حرکتی ایجون بر ساحه حاضرلایان عنصرلردی . بونلرك اوزرندەکی بویالر دوزدی،هیچ برکولکه صنعی اولارق پاپیلمایور ، هر مجسم شکلك کندی ویردیکی کولکه ایله اکتفا ایدیلیور و بالطبع ضیانك توزیعی‌دە مطلوب اولان تأثیره کوره تنظیم ایدیلیوردی .

بوطرز دەقورلر برآزیزم اورتاویوننده‌کی دکانه ویاخود أوه بکزییوردی. فقط بر قسم نظریەجیلر بوطرزه اعتراض ایتدیلر.نه اولدیغی بللی اولمایان ومعناسنی انجق یاپانك بیلدیکی بوقارما



Fourberies de Scrpin بیسی ایچون غرنوال طرفندن قوردی فرانسه تیاترسنده یاپیلمش دەقور (۱۹۲۲)

قاریشیق عناصر انشائیه‌نك اثری بوزدیغی وتکمیل نظر دقتی کندیسنه جذب ایده‌رك قیمتندن غائب ایتدیکنی سویلدیلر. دیکر طرفدن مسطح فقط تمثالی اولهرق پاییلان رسملی ده‌قورلرده تطبیق اولونیوردی .

هر طرز تیاترو کندینه کوره بر یکی یوله کیدییوردی . واقعا اوپه‌رالرله موزیق هوللرك برچوغنده داها أسکی عنعنوی ده‌قورلرك دوامی کورولکده ایسه‌ده اونلرده یاواش یاواش بو آجیلان یکی یولده یورومکه باشلادیلر .

ده‌قورسامی آرتیق آلیشمندهکی مودهللردن برپیراز ویا برصالون‌ویا برسوقاق رسمی آیروب برده‌اوستنه یاپان برحرفکار ماهیتندن چیقدی. مؤلفك أثرینی‌اوقویوب اوفکری‌افاده‌ایده‌بیلمه‌جك برصنعتکار ، برادیب اولماسی لازمکلدی .

هراثر کندینه‌مخصوص برده‌قورایسته‌یوردی او ده‌قور ، نه اثرك اهمیتی قاپاجق قادار مهم ونه‌ده لازمکلن محیطی یاشاتامیه‌جق قادار ضعیف اولمالیدی .

ایشته اون بش سنه‌دنبری اوروپانك هر طرفنده ظهوره کلن بو حرکت صحنه‌یه یکی بر شکل ویرمشدر .



(ژوزان)ك Giselle پیسی ایچون یاپدیغی ده‌قور ۱۹۲٤)

مع‌مافیه‌یکی‌صنعت هنوز براستقراردورمسنه کلممشدر . تعین ایتمش برشی وارسه اوده ده‌قورلر ایستر حقیق ، ایستر خیالی ویاخود ایستر تمثالی ، ایستر ترکیبی اولسون ، اثرك برخدمتکاری‌اولماسی‌واونك تأثیرینی آرتدیرماسنه یاردیم ایتمه‌سیدر .

الك أیی ده‌قور، پرده آجیلدیغی وقت ایلك دقیقه‌لرده اثره لازم اولان محیطی یاشاتان فقط پراز صوکرا تأثیرینی غائب ایده‌رك میدانی اثره وصنعتکارلره براقه‌جق قادار قوتلی فقط متواضع اولانلردر. ده‌قور بالکز واثرسز اولهرق هیچ براهمیتی حائز اولمالیدر. الابسیط شکلنه ارجاع ایدیلش و شکل مغالطه‌لرندن آزاده قلنمش اولمالیدر .

معلومدرکه تیاترولرك نوعی‌ده تمثللرك طرزینه‌کوره ده‌کیشیور. مثلا بردرام تیاترومی صحنه‌سی بر اوپه‌را صحنه‌سنه و بر اوپه‌را صحنه‌سی برموزیق هول صحنه‌سنه بکزه‌مز .

بونلرك ده‌قورلری‌ده اویله‌در . موسیقی تیاترولرنده ده‌قور، اویناناثرك موسیقیسنده‌کی نغمه‌لرله هم آهنك شکللر و رنکلری حائز اولمالیدر . بارسده‌کی اوپه‌راده « پری » نك ده‌قوری‌برشرق مینیاتوری شکلنده پاییلمشدی. ایشته بوکونکی صحنه بویله دوغرو کیدییور .

جمیل اسعد

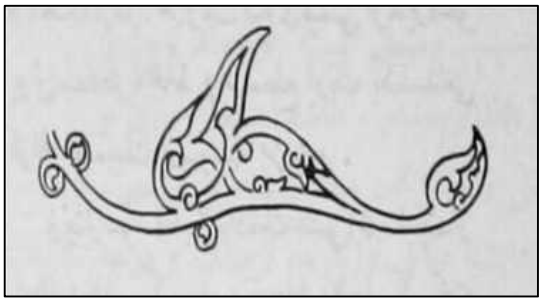


اوپه‌راده (پری) اسمنده‌کی اثر موسیقی ایچون (ده‌نیر) طرفندن یاپیلمش ده‌قور (۱۹۱۲)

CELAL ESAD ARSEVEN, "TÜRK SANATINDA TEZYİNAT", HAYÂT MECMUASI, C. I, S. 20, ANKARA, NİSAN 1927, s. 389-394 (OSMANLICADAN ÇEVİRİ)

NAZLI MİRAÇ ÜMİT
Arş. Gör., İstanbul Kültür Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
Sanat Yönetimi Bölümü
nazlimumit@gmail.com

Türk tezyinatı, Türk harsının en mühim bir şubesidir. Çünkü sanatta milliyetin tebarüz ettiği ceht tezyinattır. Türkler tezyinat itibari ile en zengin bir millettir. Fakat maatteessüf tezyinatımız hakkında henüz esaslı tetbiler yapılmamıştır.



Şekil 3- hendesi tezyinat

Eseri ortada duran bu tezyinat toplanıp tetkik ve tasnif edilmek icap eder. Her gün biraz daha harap olan sanat eserleri büyük bir hazine-i sanat teşkil ettiği halde bunlardan istifade edemiyoruz. Yeni sanat kendisine ilham verecek menbaları buradan alacaktır.

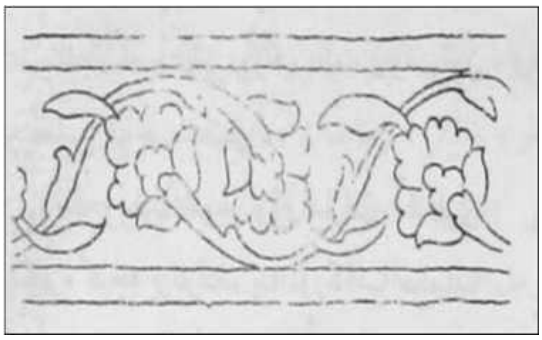


Şekil 4- nebati tezyinat

Onun için milli harse büyük kıymetler verdiğimiz şu zamanda milli tezyinatımızı da lazım ihtimamı göstermek lazımdır. Türk tezyinatının devir itibariyle tasnifi Türk sanatının devirleri gibidir. O da Orta Asya, Selçuklu ve Osmanlı devirleri olmak üzere üç büyük üsluba ayrılır.

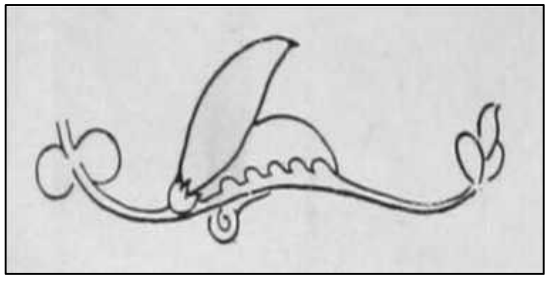
Her devrin üslubu birbirinden farklıdır. Fakat her üç şubenin tezyinatı da birbirine yabancı olmayan ve biri diğerinin istihalesinden ibaret bulunan şekilleri muhtevidir. O

derece ki müdekkik bir göz bunlar arasındaki karabeti ve hepsinde aynı kavmin bediî ve ruhi tezahüratını müşahit eder. Orta Asya sanat eserleri üzerindeki tezyinat ile Selçuki ve Osmanlı tezyinatı mukayese edilse Türkün duygusunu gösteren aynı bir nispet ve vezin, aynı bir destur görülür.



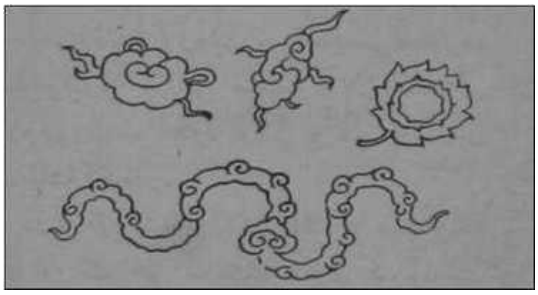
Şekil 4- nebati tezyinat

Türkler uzun müddet göçebe hayatı yaşadıkları için ilk devirlerde sanat sırf tezyinat sahasında inkişaf etmiştir. Çadırlarda yaşayan Türkler evvela halılarını, elbiselerini, aletlerini, silahlarını ve evanilerini süslemişler. Bilahare uygarlaşan yani şehirlere yerleşen kabileler de mimari, nakış ve naht gibi sanatlar inkişaf ederek tezyinat daha ehemmiyet vermişlerdir. Maatteessüf bu ilk devirlere ait elimizde pek çok vesaik yoktur. Yenisey (Yeni Çay) Baykal civarıyla Turfan'da bulunan bazı menhutat ve Buda mabetleri harabelerinde görülen şekillerden anlaşılıyor ki ilk tezyinat şekillerinin Çin'le büyük bir münasebeti vardır. Zaten hakanların ekseriya Çin'den sanatkârlar celp ettiklerini ve onlara saray ve mabetleri tezyin ettirdiklerini tarihlerde okuyoruz.



Şekil 9- bezelye yaprağı

Çin ile kadim İran ve Hindistan arasında irtibatı temin eden ve müteaddit akınlar ve muhaceretlerle bu memleket eşyalarını birbirine tanıttıran Türklerin getirdiği eşyalar üzerindeki eşkâl-i tezyiniye Orta Asya sanat tezyininin tekmiline yardım etmiş ve buradan göçen Asya'ya inen Selçukilerle Anadolu'ya yerleşmiştir. Selçukilerin tezyinatında gördüğümüz fark muhtelif milletlerden geçen mevzuların Türk sanatına karışmasındadır.



Şekil 6- Muhayyel ve gayri hakiki tezyinat

İslamiyet, İslam dünyasının her tarafındaki sanatkârları harekete getirdiğinden bu tahvilatın büyümesine hizmet etmiştir. Mamafih tamamıyla Bizans memleketlerini işgal eden ve "Rum Selçukileri" unvanını olan Selçukilerin Anadolu'da gerek bundan kadim, gerekse Bizans sanatına ait buldukları tezyinata karşı ihtiyatlı davrandıkları ve hatta bu yabancı ve Hristiyan şekillere karşı biraz da nefret duydukları görülüyor. Vakıa bazı noktalarda Selçukilerin Bizans sanatıyla olan ihtilatı görülüyorsa da mahdut olan bu tesir tezyinatta ziyade inşaattadır.

Bir memleketi işgal eden milletlerin sanatlarında daima oranın mahalli sanatının tesirinin görülmemesi imkânsızdır. Fakat ekseriya bu sanat daha ziyade inşaata münhasır kalır. Tezyinatta ise hâkim milletin getirdiği ananelerin devamı görülür. Hatta Selçuki devrinde Türk sanatına giren bazı başlık ve silmelerle akant yaprağı gibi Bizans mevzularının bilahare Osmanlı devrinde sanattan büsbütün çıkması muceb-i dikkattir.

Selçukilerin Araplar ve İranilerden aldıkları şekillere gelince bunların da yine Orta Asya sanatının oralara kadar nüfuz eden tesirlerinden doğma şekiller olduğunu, binaenaleyh Türk ruhuna yabancı bulunduğunu görüyoruz. Dünya üsluplarının tezyinatı içinde hemen birinci kademeleri işgal eden bu tezyinat bugünkü sanat ruhunun gösterdiği şekildedir. Denilebilir ki Avrupa haresi için Yunan sanatı ne ise Asya için de Osmanlı üslubu o olmuştur.



Şark tezyinatı numuneleri: on altıncı asırda kabartma işleri

Türk saftır. Türk yalanı sevmez. Onun içindir ki süs ve tezyinatta da "samimi" ve "mantıkî" kalmış ve lüzumsuz mübalağalardan tenfir ederek tezyinatta esas olan "sade güzel"in ne olduğunu anlamış ve anlatmıştır.

Türk bütün satıhları serapa tezyinata boğan ve bu suretle süsün tesirini kaybeden Araplar, Hintliler ve Çinliler gibi güzelliği fazla süste değil, kadim Yunanlar gibi hatlar ve şekillerin tenasübünde, onların ahenginde aramışlardır.

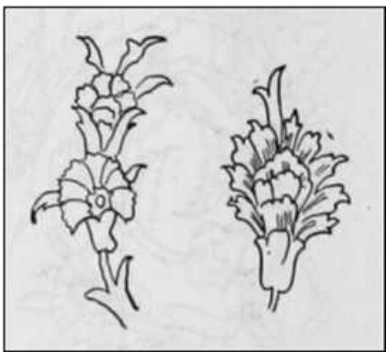
Türk tezyinatındaki esaslara dikkat edilirse görülür ki süs mevzuları süslenecek sathın ancak bir noktasında tekşif edilmiş ve vesair cihetleri kasti olarak sade ve boş bırakılmıştır. Bazen koca bir sathın ortasında bütün inceliği ve zarafetiyle nazar-i dikkati celp eden küçük bir "gül" veya "kevkebe" ye tesadüf olunur, bazen kornişin yalnız köşelerinde birer yaprak görülür. Şemseler tam yerine konulmuş tezyinat israf edilmemiştir.



Şekil 10- Sümbül, Lale

Cami duvarlarına, kapı kenarlarına dikkat edilirse her taraf sade, fakat her şekil mütenasip ve ahenktardır. Her ziynet kendi kıymetini arttıracak boş satıhlarla muhat ve her satıh onun yeknesaklığını izale edecek bir süsle müzeyyendir.

Ziynetler süslediği maddenin cinsi ile münasebattır şekillerdedir. Kürsiler, rahleler, kapılar gibi tahta eşya üzerine yapılan tezyinat sırf tahtanın incesine ve onu oymak, kesmek tekniğine uyan şekillerdir. Tahta kapıların tesirat-ı havaiye ile çatlamaması için küçük küçük parçalardan ibaret olması, bunların üzerindeki tezyinatın da bu parçalar gibi hendesi olmasını intaç etmiştir. Mermer yontmanın tekniği hangi nevi tezyinatı isterse sanatkâr o şekli yapmıştır.



Şekil 10- Karanfil

Demire mahsus tezyinatı tahtada ve tahtaya mahsus tezyinatı çinide görmek mümkün değildir. Her maddeye tatbik olunan tezyinatın kendisine mahsus şekilleri ve tarzları vardır. Mesela Bizanslıların sütun başlıkları Türklere gayri mantıki gelmiş ve kullanılmamıştır. Sebebi ise Bizans başlığının mermerden dantel gibi oyularak yapılmış olmasıdır. Türkler için ağır sıklet taşımak üzere yapılan bir sütun başlığının böyle kırılacak ve narin bir şekilde yapılması mantıki değildir. Türkler sütunun müdevver şeklinden üstündeki murabba-ı tablaya geçmek için ona daha ziyade uyan menşuri kıtaları tercih etmişlerdir ve bir sebeb-i inşaisi olan bu kütlevi şekilleri aynı zamanda tezyinat olarak yapmışlardır. Binaenaleyh Türk başlığı Bizans başlığından daha samimi ve daha fenni olmuştur. Bu samimiyet ve mantık ise ona daha büyük bir güzellik vermiştir. Taşla ahenktar olan bu şekil bugünkü naht sanatının gayesine göredir. İşte Osmanlı Türklerinde tezyinatın bu derece yüksek bir mertebeye çıkması şu "samimiyet" "mantık" ve "sadelik" hasbiyledir. Tezyinatın tekâmülüne sebep olan şeylerden biri de İslamiyet'in tezyinatın tatbik olunduğu başlıca sanat eserleri şunlardır:



Türk tezyinatı: Bir çeşme

Aksam-ı mimariye, taş oymalar, tahta oymalar, mezar taşları, çiniler, revzenler, rahleler, kürsiler, şemadanlar, kandiller, kapılar, insan ve hayvan tasvirleri hakkında koyduğu bazı kayıtların fena anlaşılmasından mütevellit memnuiyettir. Sanatkârların bütün dehaları tezyinat şubesinin tekâmülüne intaç etmiştir.

Demir ve tunç parmaklıklar, buhardanlar, işlemeler, kumaşlar, halılar, zeccaciyat, evani beytiye, fildişi işleri, tezhipler, teclidler vesairedir. Bunlardan her nevi eşyanın kendi maddesine uyan tezyinatı vardır. Bina-ı aliye tezyinatının esaslarını tetkik ettikten sonra her nevi eşyaya göre olan tezyinatı da ayırıp tasnif etmek icap eder. Biz burada ancak mimari ile bazı sanat eserleri üzerinde ekseriyet ve umumiyet itibariyle kullanılan tezyinattan ve esas olan şekillerden bahsedeceğiz.

Mimariye ait Türk tezyinatında başlıca dört tarz görürüz.

1- Hendesi

2- Nebati

3- Hatayi

4- İnşai

Hendesi tezyinat: Birbirleriyle müsellesler, murabbalar, muhammesler teşkil edecek ve vecihle hudut-ı müstakimenin muhtelif eşkâlinden terkip eder. Bu tarz tezyin en ziyade Araplarda görülür. Avrupalılar buna *Arabesk* derler. Hendesi tarz tezyini kadim Mısıriler ve Asuriler çok kullanmışlardır. Bu tarzın Araplarda kesretle isti'mali Arap ruhu ve muhiti ile tevem olmasındandır. Arap, çölün namütenahi ufukları altında daima vasi' bir düzlük ve semada yıldızları görür. Nazarları bir yıldızdan öbür yıldıza giderken bir takım hatlar çizer. Bu çizgilerle Arap tezyinatındaki girift eşkâl-i hendesiye arasında ne büyük bir münasebet vardır. Göz, bir yıldıza bakarken geldiği yolu kaybeder. Şekiller birbirine karışır, bir müsellesin kaidesi bazen bir muhammesin kitri olur, birbiri içine girer, dolaşır velhasıl tıpkı Arabın muhayyelesi gibi hayal ve esrar içinden karışık şekiller çizer durur. Arabların musikisinde de namelerini çizgilerle resmetmek kabul olsa böyle şekiller çıkardı.



Türk tezyinatı: On altıncı ve on yedinci asırlarda çini tezyinatı

Hakikate ve tabiata daha merbut olan sade Türkün ruhunda ise bu nevi hendesi tezyinatı ancak madenin icap ettirdiği şeyler üstünde mesela, parmaklıklar, kapı tablaları gibi hendesi mevzular isteyen yerlerde mahdut olarak kullanmıştır.

Türklerin İraniler gibi en çok kullandıkları tezyinat şekilleri "nebati" olanlardır. Bu tezyinatı da üç tarzda kullanmışlardır.

1- Hakiki ve tabii nebatat *Plantes Naturelles* (ou concretes)

2- Üslublenmiş nebatat *Plantes stylise*

3- Mahil ve gayrı hakiki nebatat Plantes *irreelles*

Bunlardan birinci tarzı pek nadir görürüz. En çok ikinci ve üçüncü tarzları müşahede ediyoruz.



Şekil 5- Üsluplenmiş nebati tezyinat

Nebati olan süs tezyinatında başlıca iki unsur görülü. Birisi sap, öbürü nebattır. Sap, üzerine yaprakların sarıldığı dallar. Tezyini nebat ise üstüne sarılır. Bu tezyinata daha güzellik vermek için nebat ve dal üstünde sümüklü böceğe benzeyen kıvrık körpe yapraklar resmedilir. Bu kıvrık yapraklar Türk tezyinatının en seciyeli bir kısmıdır ki bunun menşei ve istihalelerini aşağıda zikredeceğiz.

Bu nebat ve dalın adetleri bazen tehalüf eder ve zengin tezyinatta adetleri artar. Ona göre üç tarz müşahede olunur.

1- Yalnız bir cins nebatin filiz ve yapraklarından ibaret tezyinat

2- İki cins nebatin filiz ve yapraklarından ibaret tezyinat

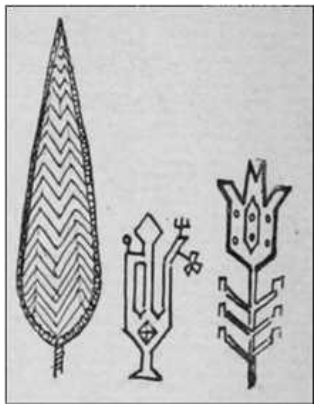
3- Bir dal üstünde muhtelif cins nebatin filiz ve yapraklarından ibaret tezyinat

Bunlardan maada iki nevi daha vardır ki onlarda:

4- Demet halinde nebat ve çiçekler

5- Yemişler

Bir dalın etrafına muhtelif nebat yaprak ve filizlerin sarılmasından husule gelen tezyinatı mimar İlyas Ali birçok yerlere tatbik etmiştir. Tezyinat olarak ayva, nar gibi yemişler de kullanmıştır. Cennet meyvesi add edilen nar en kesretle istimal olunan bir meyvedir. Fakat bu meyve ve çiçeği üsluplanarak büsbütün başka bir şekil almıştır.



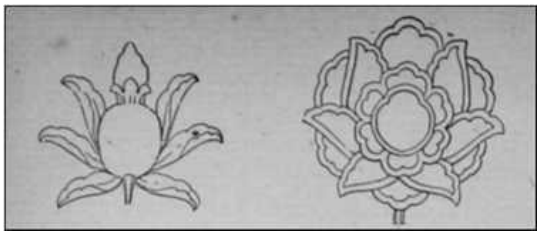
Selvi İbrik Lale

Şekil 10- Halı ve işlemelerde tezyinat

Türk tezyinatında kullanılan nebatat ve çiçeklerin başlıcaları nohut, fasulye ve kabak yaprakları, lale, karanfil, gül, sümbül, kadife çiçeği, düğün çiçeği, narçiçeğidir.

Ağaçlardan selvi pek müstameldir fakat bunların şekilleri tamamıyla üsluplenmiş ve tezyini bir mahiyet almıştır. Üsküdar çatmalarında hemen hemen tezyinat üsluplenmiş laledir. Bazı çatmalarda hemen insan boyu kadar büyük laleler işlendiği görülmektedir.

Gayrı hakiki nebat şekillerinden ibaret olan tezyinatında (şekil 6) da görülen bir nevi yaprak vardır ki şimdiye kadar bunun kıvrılmış bezelye ve nohut yaprağından geldiği zann olunmaktadır. Filvaki bu şekil ile fasulye bezelye ve nohut gibi kıvrılan yapraklar arasında büyük bir müşabehet varsa da tezyinatın hemen her kısmında tesadüf ettiğimiz bu şekiller eski minyatürlerde peygamber resimleri etrafına yapılan "nur" temevvücât ile büyük bir müşabehet vardır. Bu temevvücât ise "çin" ejderlerin münhanilerini andıran ve ondan ilham alan bir şekildir. Eski Çin resimlerine dikkat edilirse semadaki bulutları da bu şekilde yaptıkları görülür. Aynı şekli İran'daki mukaddes ve kanatlı boğalarda ve bahusus Selçukilerin kaplan esatiri şekilde yaptıkları hayvanların kanatlarında da görürüz.



Şekil 8-9 Üsluplenmiş nebati tezyinat

Bu şekilleri yavaş yavaş değiştiren ve kendi ruhuna uyduran Türk sanatkârları ondan tezyini bir yaprak çıkarmış veyahut nohut ve bezelye yapraklarını o şekile sokarak milli bir mevzu elde etmişlerdir. Büyük bir meziyet tezyiniye-i haiz olan ve her yere tatbik olunan bu şekil Türk tezyinatının en seciyyevi bir unsuru olmuştur. Onu her yerde görürüz. Çinilerde, pirinç işlerinde, nakışlarda, tezhiplerde, tarhlarda, teclidlerde hep bu şekil tezahür eder.

Eski kitaplarda bahusus menakıb- ı hünerveranda “tarh” ve “tarah” diye bir tabire rast geliriz.

“Tarh” diye süsler ve çiçekler resmeden ve bahçe şekilleri tanzim eden sanatkârlara denir. Bu tarahların eserlerine bakarsak iş bu şeklin enva’ni müşahede ederiz.

Demet şeklinde çiçeklerden ve yemişlerden yapılan tezyinatın Sultan Ahmed-i salis devrine tesadüf ettiğini görürüz. Lale de bu devirde ta ‘mim etmiştir.

Rokoko Devrinde yapılan tezyinatın ise Avrupa Rönesans’ının unsurlarıdır. Fakat bu unsurlar bizde başka bir kisve almış, bir Türk rokokosu vücuda getirmiştir ki Avrupa rokokosundan haylice farklıdır.

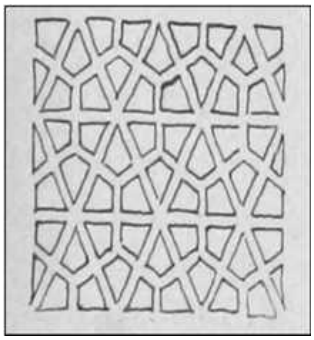
Üçüncü nevi tezyinatın hattı olduğunu söylemiştik. Türkler yazıyı tezyinatta Araplar kadar çok kullanmışlardır. Türkler de yazı başlı başına bir tezyinat mevzu (?) olarak kullanılmıştır. Türkler yazıyı kullanmış ve Araplar gibi tezyinat ile mezc etmemişlerdir. Yazının yanına konulan bazı nebati çiçekler ve güller ise adeta ona hürmetkâr bir vaziyette ve pek mütevaziyane dururlar. Bazı mozaik şeklinde yazılar mimari tezyinatta ve pencere üstlerinde kullanıldığı gibi alçı pencerelerin rengini tezyinatı arasında da kullanılmıştır.

Bilhassa mimaride kufi yazının daha kesretle istimalini görürüz.

Sanayi tezyininden sayılan “hatt” hakkında burada tafsilata girişmeyeceğiz. O ayrıca bir şube-i sanat teşkil eder.

Bir nevi yazılar vardır ki onlar hattan ziyade sırf tezyinat mahiyetindedir. Bunlarda yazının herhangi bir resme göre tanzimidir. Mesela cami, kayık şeklinde yazılar vardır.

Fakat bunlar daima halk sanatı olarak ve yüksek bir eser-i sanat telakki edilmemiştir.



Hendesi tezyinat numuneleri

Tezyinatın işleme ve halılar üzerine tatbiki uzun bir bahis şekilidir. Her memleketin kendisine mahsus ananevi şekilleri vardır. Üsluplenmiş olan bu şekiller vehle-i ulada anlaşılamaz. Mesela lale, ibrik resminde görülen şekillere girmiştir. Bir de selvinin üsluplenmiş şekli vardır ki ona İraniler ‘bute’ derler. Hint kumaşlarında kesretle tesadüf edilen bu şekil Türklerde çok müsta’mel değildir.

Teessüf olunur ki bugün halı ve işlemelerimize has olan bu şekiller yekdiğerine karıştırılmakta ve üslup bozulmaktadır.

Bir taraftan madeni boyalar diğer taraftan üslup karışıklığı halılarımızı günden güne rağbetten düşürmektedir.

Eski işlemeler mezar üzerindeki tezyini şekiller kemal dikkatle tetbi' olunarak tasnif olunmalıdır. Milli müze için birçok pişekar, mıkrame, çevre ve kuşak gibi Türk işlerini toplamıştır. Beş sene sonra bulunması kabul olmayan bu sanat eserleri milletin en ihtimamla tetkik edip yaşatacağı ve kendi tezyinatına esaslar arayacağı menba'lardır. Maarif vekâletinden temenni ederiz ki bu işi itmam etsin. Diğer taraftan da mezar taşlarımız üzerinde tezyinat nukre-i nazirinden bir hazine yatar.

Naht itibariyle Türklerin yegâne eserlerini teşkil eden bu taşlar tarihleri itibariyle tezyinatı tasnif etmeye yarayacak en mühim vesikalardır. Türk harsını yaşatmak için bu taşları mahvdan kurtarmak ve üzerindeki resimlerle mükellef albümler teşkil etmek lazımdır. Bunlar ahlafa büyük hizmetler görecektir. Kapılar ve pencerelerin demirleri üzerindeki şekil ve tezyinat ise ayrıca cildler teşkil edecek kadar mühimdir. Bunlar hep toplanmak ve Türklerin sanatını öğrenmek isteyenlerin önüne konmak icap eder.

حیات

حیاته دائما حیاته... دنیاده دائما جریان حیات قائمدر!...
- تجدد -

ادارهٔ مرکزیه :
آنقره ده ، استانبول جاده سنده آنقره
مطبعهٔ امیریهٔ باشدهکی دائره ده

استانبول بورو سی :
استانبولده ، بایعالی جاده سنده ۱۱۹ نومرولو
دائرهٔ عمومیه
تلفون : ۳۱۰۷

نسخه سی هر یرده ۱۰ غروشدر .
سنه لکی بوسنه ایله ۵ لیرا .
(اجنبی مملکتلر ایچون ۵ دولار) .

ایرهٔ واعلان ایشلری ایچون استانبول بوروسنه
مراجعت ایدیلیر .
یازی ایشلرینك مرجعی آنقره ادارهسیدر .

صایی : ۲۰ | آنقره ، ۱۴ نیسان ، ۱۹۲۷ | ۱ نجی جلد



تورك صنعتنده تزیینات

تورك تزیناتی ، تورك حرسنك الك مهم بر شعهسیدر . چونکه صنعتده ملیتك الك تبارز ایتدیکی جهت تزیناتدر . تورکلر تزیناتی اعتباریله



هندسی تزینات — (شکل ۳)

الترنکین رملتدر . فقط مع التأسف تزیناتمز حقندهنوز اساسلی تتبعلر یاپیلمامشدر . اثاری اورتاده طوران بو تزیینات طوپلانوب تدقیق وتصنیف ایدیلك ایجاب ایدر . هر کون برآز دها خراب اولان صنعت اثرلری بویوك برخزینهٔ صنعت تشکیل ایتدیکی حالده بونلردن استفاده ایدهمیورز . یکی صنعت کندیسنه الهام ویره جك منبعلری ورادن آلاجقدر . اونك ایچون ملی



تباتی تزینات — (شکل ٤)

حرفه بویوك قیمتلر ویردیکمز شو زمانده ملی تزیناتمزده لازمکلن اهتمامی کوسترمك لازمدر.

تورك تزیناتنك دور اعتباریله تصنیفی تورك صنعتنك دورلری کیبی . اوده اورتا آسیا ، سلجوق وعثمانلی دورلری اولمق اوزره او چیوك اسلوبه آیریلور .

هردورك اسلوبی بریدن فرقلیدر . فقط هراوچ شعهنك تزیناتنده بربرینه یاقینجی اولمایان وبری دیکرینك استحالهسندن عبارت بولونان شکلری محتویدر . اودرجه که مدقق بر کوز بونلر آراسنده کی قرابتی وهیسنده عینی قومك بدیعی وروحی تظاهراتی مشاهده ایدهر . اورتا آسیا صنعت اثرلری اوزرنده کی تزینات ایله سلجوق



تباتی تزینات — (شکل ٤)

وعثمانلی تزیناتی مقایسه ایدیلسه تورك طوپلوسنی کوسترمن عینی نسبت ووزن ، عینی دستور کورولور .

تورکلر اوزون مدت کوچیه حیاتی یاشادقلری ایچون ایلك دورلرده صنعت صرف تزیینات ساحهسنده انکشاف ایتمشدر . جادیرلرده یاشایان تورکلر اولا خالیلرینی ، آلیسلرینی ، آلتلرینی سلاحلرینی واواتیلرینی سوسلهمشلر و بالآخره اویغورلاشان یعنی شهرلره یرلشهن قبیلهلرده معماری ، نقش ونحت کبی صنعتلر انکشاف ایدهرك تزینات داها کسب اهمیت ایتمشدر .

مع التأسف وایلك دورلرده عائد آثار دهیك چوق وثائق بوقدر . بیسه‌ی (یکچی) یاپقال جوارنده

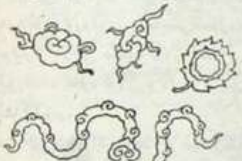
طوره‌لنده بولونان بعضی منحوتات وبودا معبدلری خرابه‌لرنده کوزلن شکلاردن آکلاشیلیورکه ایلك تزینات شکللرینك جینه بویوك برمناسبتی



برلیه پارچاسی — (شکل ۹)

واردر . ذاتاً خاقانلرك اکثریا چیندن صنعتکارلر جلب ایتدکلرینی واونلره سرای ومعبدلری تزیین ایتدیردکلرینی تاریخلرده اوقویورز .

چین ایله قدیم ایران و هندستان آراسنده ارتباطی تأمین ایدهن ومتعدد آقینلر ومهاجرتلرله بوممالکت أشیالرینی بربرینه طاشیدیران تورکلرك کتردیکی أشیالر اوزرنده کی اشکال تزینیه اورتا آسیا صنعت تزینتك تکملهپاردیم ایتمش وبورادن



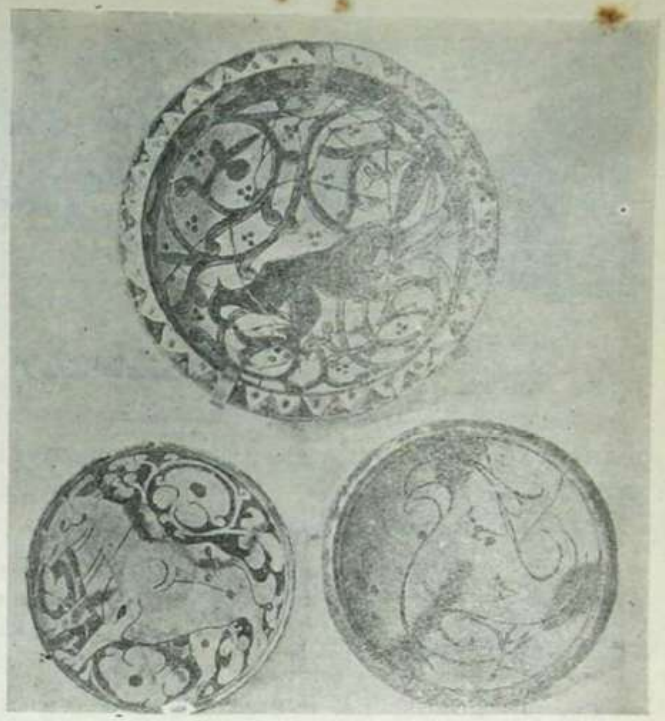
تخیل وغیر حقیقی نباتات — (شکل ٦)

کوچوك آسیایه اینهن سلجوقلرله برابر آناطولیه برلشمشدر .

سلجوقلرك :

تخا — رینه‌سنده کوردیکمز فرق

— ملتلردن کچن موضوعلرك تورك صنعتنه



شرق تزیناتی نمونه‌لرندن : ۱۲ نجی عصرده قاباردقه ایدلری

قاریشماسندندر . اسلامیت ، اسلام دنیاسنك هرطرفنده‌کی صنعتکارلری حرکته کتیردیکندن بونحولاتك بویومسنه خدمت ایتمشدر . مع‌مافیه تعلیه بیزانس مملکتلرینی اشغال ایدن‌وه روم سلجوقیاری ، عنوانی آلان سلجوقیلرك آناطولیده کرك یونان قدیم و کرکسه بیزانس صنعتنه مالك بولدقلری تزیناته قارشو احتیاطلی طاورانمدقلری وحتی بویابانجی وخرستیان شکللره قارشو رازده نفرت دویدقلری کورولیور . واقعا بعضی نقطه‌لرده سلجوقیلرك بیزانس صنعتیله اولان اختلاطی کورولیورسه‌ده محدود اولان بو تأثیر تزیناتدن زیاده انشا آتمه‌در .

برمملکتی اشغال ایدن ملتلرك صنعتلرنده دائما اورانك محلی صنعتنك تأثیری کورولمکله امکانسزدر . فقط اکثریا بوصنعت داها زیاده انشا آتمه منحصر قالور . تزیناتده ایسه حاکم ملتك کتیردیکی عنعنه‌لرك دوامی کورولور . حتی سلجوقی دورنده تورك صنعته کیرمن بعضی باشاق وسیله‌لرله آقانت پاپراغی کبی بیزانس موضوعلرینی علاوه‌ایلدکلری کورولیور . بونلرك یالکز تزیناتده دکل ، فقط بیزانس صنعتنك بالآخره عثمانلی دورنده صنعتدن بوسبوتون چیقماسی موجب دقتدر .

سلجوقیلرك عربلر و ایرانیلردن آلدقلری شکللره کلنجه بونلرك ده بنه اورتا آسیا صنعتنك اورالره قادار نفوذ ایدن تأثیرلرندن طوغما شکللر اولدیغنی ، بناء علیه تورك روحنه یابانجی بولوندیغنی کورویورز . دنیا اسلوبلرینك تزیناتی ایجاده همان برنجی قدمه‌لری اشغال ایدن بو تزینات بوکونکی صنعت روحنك کوستردیکی شکلده‌در . دینیله‌بیلورکه اوروپا حرفی ایجون یونان صنعتی نه‌ایسه آسیا ایجون‌ده عثمانلی اسلوبی او اولمشدر .

تورك صافدر . تورك یالانی سومز . اونك ایجوندرکه سوس وتزیناته‌ده «سمبی» و «منطقی» قلش ولزومسز مبالغه‌لردن تنفر ایده‌رك تزیناته اساس اولان «ساده کوزمل» ك نه اولدیغنی آکلامش و آکلاتمشدر .

تورك بوتون سطحلری سرایا تزیناته بوغان وبوصورتله سوسك تأثیرینی غائب ایدن عربلر ، هندیلر ویا چینیلرکبی کوزه‌للکی فضله سوسده ده کیل ، قدیم یونانیلرکبی خطلر وشکللرك تناسبنده ، اونلرك آهنکنده آرامشدر .

تورك تزیناتنده‌کی اساسلره دقت ایدیلسه کورولورکه سوس موضوعلری سوسلنه‌جك سطحك آنجق برنقطه‌سنده تکثیف ایدیلش و سائر جهتلری قصدی اوله‌رق ساده وبوش براقیلمشدر . بعضاً قوجه برسطحك اورتهسنده بوتون ایچه‌لکی وظرافتیله نظردقتی جلب ایدن کوچوك بر «کول» ویا «کوکه» یه تصادف اولونور ، بعضاً قورنیشك یالکز کوشه‌لرنده برریاپراق کورولور . شمسه‌لر تام برینه قونولمش ، تزیینات اسراف ایدلمه‌مشدر .

جامع دیوارلرینه ، قاپو قاناتلرینه دقت ایدیلسه هرطرف ساده ، فقط هرشکل متناسب و آهنکداردر . هرزینت کندی قیمتنی آرتدیره‌جق بوش سطحلرله محاط وهرسطح اونك یکنسقلغنی ازاله ایده‌جك برسوسله مزیندر .

زینتلر سوسله‌دیکی ماده‌نك جنسی ایله مناسبتدار شکللرده‌در . کرسیلر ، رحله‌لر ، قاپولر کبی تخته أشیا اوزرینه یاپیلان تزیینات صرف تخته‌نك انسجه‌سنه واونی اویمق وکسمك ته کنیفنه اویان شکللردر .

تخته قاپولرك تأثیرات هوائیه ایله جاطلامامسی



لاله (شکل ۱۰) سنبل

ایجون کوچوك کوچوك پارچه‌لردن عبارت اولماسی ، بونلرك اوزرنده‌کی تزیناتکده بوپارچه‌لر کبی هندسی اولماسنی انتاج ایتمشدر . مرمریوتمه‌نك ته‌کنیق هانکی نوع تزیناتی ایسترسه صنعتکار

او شكلى يابمشدر . دمعبره مخصوص تزيناتى تخته ده وتخته يه مخصوص تزيناتى جينيده كورمك ممكن دكلدر. هرمادديه تطبيق اولونان تزيناتك كنديسنه مخصوص شكللرى وطرزلرى واردر.

مثلا بيزانسليلرك ستون باشلقلرى تورك لره غير منطق گلش وقوللانيلمامشدر. سبى ايسه بيزانس باشلغنك مرمردن دانتل كبى اويمالرق يابيلمش اولماسيدر . تورك لرايچون آغير ثقيل لرى طاشيمق اوزره يابيلان برستون باشلغنك بويله قيريله جق ونازين برشكلده يابيلماسى منطق دكلدى تورك لر ستونك مدور شكلندن اوستنده كى مربعى طابله يه گچمك ايچون اوكاداها زيادە اويان منشورى قطعه لرى ترجيح ايتمشلر وبو سبب انشائيسى اولان بو كتله وى شكللرى عينى زمانده تزينات اوله رق يابمشلردر . بناءعليه تورك باشلغى بيزانس باشلغندن داها صميمى وداها فنى اولمشدر . بو صميميت ومنطق ايسه اوكا داها بويوك بر كوزه للك ويرمشدر . طاشله اهنكدار اولان بو شكل بوكونكى نحت صنعتك غايه سنه كوره در .

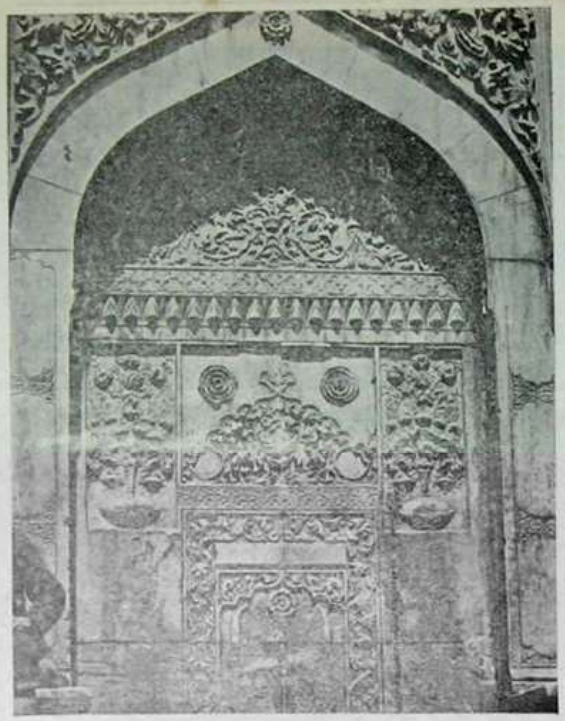
ايشته عثمانلى تورك لرنده تزيناتك بو درجه يوكسك برمرتبه يه چيقماسى شو « صميميت » ، « منطق » و « ساده لك » حسيله در . تزيناتك تكاملنه سبب اولان شيلردن برى ده اسلاميتك تزيناتك تطبيق اولوندينى باشليجه صنعت اثرلرى شونلردر :

اقسام معماريه ، طاش اويمالر ، تخته اويمالر ، مزار طاشلرى ، چينيلر ، روزنلر ، رحله لر، كرسيلر، شمعدانلر ، قنديللر، قاپولر،



قرنفيل — (شكل ١٠)

انسان وحيوان تصويرلرى حقنده قويدينى بعض قيدلرك فنا اكلاشيلمه سندن متولد ممنوعيت در . صنعتكارلرك بوتون دهاترى تزينات شعبه سنك تكاملنى انتاج ايتمشدر .



تورك تزيناتندن : بر چشمه

دمير وطوغ پارمقلقلر ، بخوردانلر ، ايشله مه لر، قاشلر ، خاليلر ، زجاجيات ، اوانى بيتيه ، فيل ديشى ايشلرى ، تذهيلر ، تجليدلر وسائره در . بونلردن هرنوع اشيانك كندى ماده سنه اويان تزيناتى واردر . بناءعليه تزيناتك اساسلرينى تدقيق ايتدكدنصكره هرنوع اشيايه كوره اولان تزيناتى ده آيروب تصنيف ايتمك ايجاب ايدەر.

بز بورادە انجق معمارى ايله بعض صنعت اثرلرى اوزرنده اكثريت وعموميت اعتباريله قوللانيلان تزيناتدن واساس اولان شكللردن بحث ايده جكز .

معارى يه عائد تورك تزيناتنده باشليجه دورت طرز كورورز .

١ — هندسى
٢ — نباتى
٣ — خطى
٤ — انشائى

هندسى تزينات — بربرلريله مثلثلر، مربعلر، مخمسلر وسائره تشكيل ايده جك وجهله خطوط مستقيمه نك مختلف اشكالدن تركب ايدەر . بو طرز تزيين اك زياده عربلرده كورولور . اوروپاليلر بوكا (عربسك) ديرلر . هندسى طرز تزيينى قديم مصريلر وآشوريلر چوق قوللانمشلردر . بو طرزك عربلرده كثرتله استعمالى عربك روحى ومحيطى ايله توأم اولماسندندر. عرب ، چولك نا متناهى افقلرى آلتنده دائما واسع بردوزلك وسماده بيلديزلرى كورور . نظرلرى بر بيلديزدن اوبر بيلديزه كيده ركن موهوم بر طاقم خطلر چيزەر . بو چيزگيرله عرب تزيناتنده كى كرفت اشكال هندسيه آراسنده نه بويوك بر مناسبت واردر . كوز، بربيلديزه باقاركن كلديكى يولى غائب ايدەر، شكللر وبرينه قاريشير ، بر مثلث قاعده سى بعضاً بر مخمسك قطرى اولور ، بررى ايچينه گيرەر ، طولاشير والحاصل طبيق عربك مخيله سى گبى خيال واسرار ايچندن قاريشيق شكللر چيزەر طورر . عربلرك موسقيسنده ده نغمه لرينى



تورك تزیناتی : ۱۶ ـ ۱۷ نجی عصرلرده چینی تزیناتی

جیزگیلرله رسم ایتمك قابل اولـه بویله شکللر جیقاردی .

حقیقه وطبیعته داها مربوط اولان ساده تورکك روحنده ایسه بو نوع هندسی تزیناتی انجق مادهنك ایجاب ایتدیردیکی شیلر اوستنده مثلا ، پارچهلقلر ، قاپو طبلهلری کبی هندسی موضوعلر ایسته‌بن یرلرده محدود اولهرق قوللانمشدر .

تورکلرك ایرانیلر کبی الچوق قوللاندقلری تزیینات شکللری «نباتی» اولانلریدر .

بو تزیناتی‌ده اوچ طرزده قوللانمشلر در .

۱ — حقیقی وطبیعی نباتات Plantes naturelles [ou concrètes

۲ — اسلوبلانمش نباتات Plantes stylisé

۳ — تخیل وغیر حقیقی نباتات Plantes irréelles

بونلردن برنجی طرزی پك نادر کورییورز. الك چوق ایکنجی واوچنجی طرزلری مشاهده ایدییورز .

نباتی اولان سوس تزیناتنده باشلیجه ایکی عنصر کورولور .

بریسی صاپ ، اوبری نباتدر . صاپ، اوزرینه یاپراقلرك صاریلدیغی دالدر . تزیینی نبات ایسه بونك اوستنه صاریلور . بو تزیناتده داها کوزه‌للك ویرمك ایچون نبات ودال اوستنه سمو کلی بوجکه بکزمین قیوریق کوزیه یاپراقلر رسم ایدیلور. بو قیوریق یاپراقلر تورك تزیناتنك الك سجیه‌لی برقسمیدرکه بونك منشأ واستحصالارینی اشاغیده ذکر ایده‌جکز .

بونبات ودالك عددلری بعضاً مخالف ایدهر. و زنکین تزیناتده عددلری آرتار . اوکا کوره اوچ طرز مشاهده اولنور .

۱ — یالکز برجنس نباتك فیلیز ویاپراقلرندن عبارت تزیینات

۲ — ایکی جنس نباتك فیلیز ویاپراقلرندن عبارت تزیینات

۳ — بر دال اوستنه مختلف جنس نباتك فیلیز ویاپراقلرندن عبارت تزیینات بولندن ماعدا ایکی نوع داها واردرکه اونلرده :

٤ — دهمت حالنده نبات وچیچکلر

٥ — پمشلر .

بر دالك اطرافنه مختلف نبات یاپراق و فیلیزلرینك صاریلمسندن حصوله کلن تزیناتی معمارالیاس علی برجوق یرلره تطبیق ایتمشدر. تزیینات اولهرق آیوا ، نار کبی پمشلرده قوللانمشدر . جنت میوهسی عد ایدیلن نار الك کثرتله استعمال اولونان بر میوهدر . فقط بو میوه و چیچکی اسلوبلانهرق بوسبتون باشقا برشکل آلمشدر .



شکل ـ ٥ اسلوبلانمش نباتی تزیینات

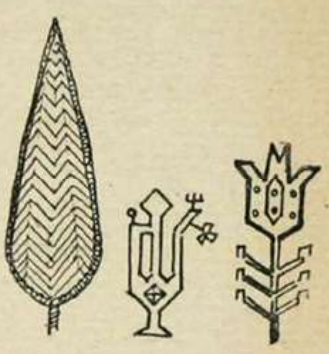
تورك تزیناتنده قوللانیلان نباتات وچیچکلرك باشلیجه‌لری لخوند ، فصولیه و قاباق یاپراقلری، لاله ، قرنفیل ، گول ، سنبل ، قدیفه چیچکی، دوکون چیچکی ، نار چیچکیدر . اغاجلردن

سلوی پك مستعملدر . فقط بونلرك شكللری تمامیله اسلوبلاشمش وتزیینی برماهیت آلمشلردر.

اسكدار جاتمه‌لرنده همان همان تزیینات اسلوبلاشمش لاله‌در . بعض جاتمه‌لرده همان انسان بویی قادار بویوك لاله‌لر ایشلندیكی كورلمكده‌در.

غیر حقیقی نبات شكللرندن عبارت اولان تزیناتده (شكل ٦) ده كورولن برنوع پاپراق واردركه شیمدیه قادار بونك قیوریلش بزلیه و نخود پاپراغندن كلدیكی ظن اولونمقده‌در . فی‌الواقع بوشكل ایله فاصولیه بزلیه و نخود كبی قیوریلان پاپراقلر آراسنده بویوك بر مشابهت وارسه‌ده عثمانلی تزیناتنك همان هر قسمنده تصادف ایتدیكمز بو شكلك اسكی میناتورلرده پیغمبر رسملری اطرافنه پایلان «نور» تموجاتیله بویوك برمشابهتی واردر. بوتموجات ایسه «چین» اژدرلرینك منخیرلرینی آكدیران واوندن الهام آلان بر شكلدر . أسكی چین رسملرینه دقت ایدیلورسه سیاه‌ی بلوطلری ده بوشكله پاپدقلری كورولور . عینی شكلی ایرانده‌كی مقدس وقنادلی بوغالرده وباخصوص سلجوقیلرك قاپلان واساطیری شكله پاپدقلری حیوانلرك قانادلرنده‌ده كورویورز .

بو شكللری باواش باواش یاده كیشدیرمن



لاله ابریق سلوی

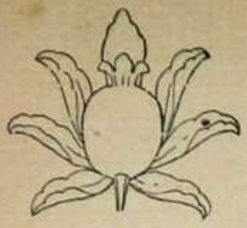
(شكل ١٠)

خالی وایشله‌مه‌لرده تزینات

و كندی روحنه اویدوران تورك صنعتكارلری اوندن تزیینی بریاپراق جیقارمش وباخود نخود وبزلیه پاپراقلرینی اوشكله صوقارق ملی برموضوع أیده ایتمشلردر . بویوك بر مزیت تزیینیی حائز



شكل - ٩



شكل - ٨

اسلوبلاشمش نباتی تزینات

اولان و هربره تطبیق اولونان بو شكل تورك تزیناتنك الك سجیه‌وی برعنصری اولمشدر . اونی هربرده كورورز. چیچكلرده، برنچ ایشلرنده، نقشلرده ، تذهیبلرده ، طرحلرده ، تجلیدلرده هپ بوشكل نظامی ایدمر .

اسكی كتابلرده باخصوص مناقب‌نامه‌لرده « طرح » و « طراح » دیه بر تعبیره راست كلیورز .

طراح دیه سوسلر وچیچكلر رسم ایدمن وباغچه‌شكللری تنظیم ایدمن صنعتكارلره دینور. بو طراحلرك آثارینه باقارسه‌ق اشبو شكلك انواعنی مشاهده ایدمرز .

دمت شكلنده چیچكلردن و یمشلردن پایلان تزیناتك سلطان احمد ثالث دورینه تصادف ایتدیكنی كورویورز . لاله‌ده بو دورده تعمم ایتمشدر .

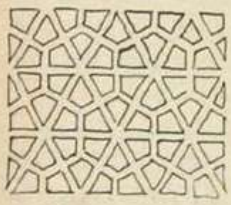
روقوقو دورنده پایلان تزینات ایسه اوروپا رونه‌سانسنك عنصرلریدر . فقط بو عنصرلر بزده باشقا برگونه آلمش، برتورك روقوقوسی وجوده كتیرمشدركه اوروپا روقوقوسندن خیلیجه فرقلیدر .

اوچنجی نوع تزیناتك خطی اولدیغنی سویلمشدك . تورك لری بزی‌ی تزیناتده عربلر قادار جوق قوللانمامشلردر . تورك‌لرده بزی باشلی باشنه برتزینات موضوعی اوله‌رق قوللانیلمشدر. تورك لری بزی‌ی قوللانمش وعربلرك‌یی تزینات ایله مزج ایتمشلردر . یازینك باشنه قونولان بعض نباتی چیچكلر وكوللر ایسه عادتا اوكا حرمتكار بر بر وضعیتده وبك متواضعانه طوررلر . بعض موزاییق شكلنده یازیلر معماری تزیناتده وبجره اوستلرنده قوللانیلدیغی كبی آلچی بجره‌لرك رنكلی تزیناتی آراسنده‌ده قوللانیلمشدر . بالخاصه معماریده كوفی یازینك دها كثرتله استعمالی كورییورز .

سنایع تزیینه‌دن صایلان « خط » حقنده بوراده تفصیلاته كیریشمیه‌جكز . او آیرنجه برشعبهٔ صنعت تشكیل ایدمر .

برنوع یازیلر واردركه اونلر خطدن زیاده صرف تزینات ماهیتنده‌در . بونلرده یازینك هرهانكی برسمه كوره تنظیمیدر. مثلا جامع ، قلیق شكلنده یازیلر واردر . فقط بونلر دائما خلق صنعتی اوله‌رق ویوكسك براثرصنعت تلقی ایدلمشدر .

تزیناتك ایشلمه و خالیلر اوزرینه تطبیق اوزون برتحث تشكیل ایدر. هرمملكتك كندیسنه مخصوص عنعنوی شكللری واردر . اسلوبلاشمش اولان بوشكللر وهله اولاده آكلاشیلاماز . مثلا لاله، ابریق رسمده كورولن شكللره كیرمشدر. بوده سلوینك اسلوبلاشمش شكلی واردركه اوكا ایرانیلر (بوته) دیرلر. هند قوماشلرنده كثرتله



هندسی تزینات بوته‌لری

تصادف ایدیلن بوشكل تورك‌لرده جوق مستعمل دكلدر .

تأسف اولنورکه بوكون خالی وایشله‌مه‌لرمزده خاص اولان بوشكللر یكدیكرینه فاریشدیرلمقده

فکریات

جهانگیر یورگ مسئله‌لری

ایکنجی پرآلماس ـ لوره‌ن : بسارابیا

اوروپانك شرق جنوبنده قرق میلیون کیلومترو مربعه یقین بیوکلکده ایکی یمچی میلیون نفوسلی بر مملکت وارکه اونه‌دنبری روسیه، تورکیه وبالآخره رومانیا تاریخ سیاسیسنده مهم بررول اونامشدر . بسارابیا دیدیکن بو مملکت ، بو کون‌ده روسیه ورومانیانك مقدرات سیاسیسنده عین اهمیتی محافظه ایتمکده ونتیجه اعتبارله اوروپا سیاست عالمك ، و روسیه‌نك بین‌الملل وضعیتنه کوره بلکده بوتون جهان‌سیاستنك جدی وقاریشیق برمسئله‌سنی تشکیل ایتمکده‌در. بین‌الملل حیاتك اوزاق یقین یتون مملکتلری علاقه‌دار ایتمسی ، و بسارابیا مسئله‌سی کی مهم بر واسلوب یوزوندهدر . برطرفدن معدتی بوبار دیکر طرفدن اسلوب قاریشیقلغی خالیلرمزی کوندن کونه رغبتدن دوشورمکده‌در .

اسکی ایشلهمه‌لرمزاوزرنده‌کی تزیینی شکلر کال دقته تبع اولونه‌رق تصنیف اولونمالیدر . ملی موزه ایچون بر چوق پیشکر ، مقرمه ، جوره و قوشاق کبی تورك ایشلرینی طوپلامشدق . بش سنه صوکرا بولونماسی قابل اولمایان بوصنعت اثرلری ملتك اك اهتمامله تدقیق ایدوب پاشاتاجی و کندی تزیناتنه اساسلر آراياجی منبعلردر . معارف و کالتدن تمنی ایدرزکه بوایشی اتمام ایتسون . دیکر طرفدن‌ده مزار طاشلرمزاوزرنده تزیینات نقطهٔ نظرندن برخزینه یاتیور .

تحت اعتباریله تورکلرك یکانه اثرلرینی تشکیل ایدن بو طاشلر تاریخلری اعتباریله تزیناتی تصنیف ایتمکه یاراياجق اك مهم وثیقه‌لردر . تورك حرفی یاشاتمق ایچون بوطاشلری محودن قورتارمق و اوزرلرنده‌کی رسملرله مکلف آلبوملر تشکیل ایتمك لازمدر . بونلر اخلافه بویوك خدمتلر کورمه‌کدر . قابولر وبچرملرك دمیرلری اوزرنده‌کی شکل و تزیینات ایسه آیریجه جلدلر تشکیل ایده‌جك قادار مهمدر . بونلر هپ‌طوپلانمق وتورکلرك صنعتی اوکرنمك ایسته‌ینلرك اوکنه قونمق ایجاب ایدر .

مجول امعد

یولجی ایله آرابه‌جی

— غربت عدمدن قارا، حسرت تولومدن آجی،
نه زمان توکنه‌جك بو یوللر ، آراباجی ؟
— هنوزبکا دیولکك صوکی‌یودر! دیمه‌دی،
بن عمریمی خار جادم ، بو یوللرتوکنمه‌دی .

— آتلری خیزلی سورکه کویه‌یك کیچ وارمه‌سین
نشانلیمك کوزلری یوللرده قارارماسین .
دوشدیکم یوللر کی‌صو کسمزدیم تاسام ،
بکلمه‌یم اولسه‌ده ، راضیم ، قاووشماسام ...

— بر کره کورسه کوزم کویك آیدینلغنی
کول باغلار ایچریسنده بو قیزیل قورییغنی .
— سنك‌ده‌یولك بیتر ، دینرکوزکده یاشلر ،
بنم‌اوغورسز یولم بیتدیکی یرده باشلار !

فاروق نافذ

مسئله‌نك عکس تأثیراتی هربرده حس اولنمسی سبیله، اوکی بیطرف ودهازیاده علمی برنظر ایله اساسندن تدقیق فائده‌دن خالی دکلدر. بین‌الملل حیاتمزك طرفی تشکیل ایدن جهان وضعیت عمومیه‌سنی بو صورتله دها ایی قاورامش اولورز .

بسارابیا ١٢٦٧ تاریخندنبری مولداویا دینلن منطقه‌یه عائد بولنمقده ایدی. عسکریاری متعدد دفعه‌لر عثمانلی روس حاکیتلری آلتنه کیروب چیقمشدر . ١٧٠٠ تاریخنده استانبول مصالحه‌نامه‌سیله روسیه‌یه ترك ایدلمشدی . «١٧٧٤» کوچوك قاینارجه معاهده‌سیله ١٦ نجی ماده‌سیله روسیه بتون بسارابیای تورکیه‌یه‌راقدی . روسیه ایله دولت عثمانیه آراسنده «١٧٩٢» ده یاش‌ده عقد ایدیلن معاهده دخسنتر نهریله بعدما ایکی دولت چنده حدود تشکیل ایده‌جکنی تصریح ایتدکدن صکره اونك صاغ طرفنده‌کی اراضینك تورك حاکیتی آلتنده قالمجنی تأیید ایدیوردی . بناءً علیه بسارابیا یه عثمانلی دولتی اجرای محاکمه‌کندن قالیوردی . بوندن اون سنه صکره دولت عثمانیه ایله روسیه چنده ظهور ایدن حربه نهایت ورمن بکره‌ش معاهده‌سی بتون نهری حدود اتخاذایدیبور وبالنتیجه بسارابیاروسیه‌یه‌ترك ایدیلوردی.

بوترك کیفیتی « ١٨٢٩ » ادرنه معاهده‌سنك ٣ نجی ماده‌سیله تأیید ایدلمشدی . . قریم محاربه‌سی عقبنده « ١٨٥٦ » ده پارسده عقد ایدیلن صلح معاهده‌سی بسارابیای طونه منصبلری ایله روسیه‌دن آیرمش و دولت عثمانیه‌یه تابع اولان مولداویا پرنسلکنه الحاق ایتمشدر . ایشته رومانیانك بسارابیا اوزرنده‌کی ادعای تاریخیسی اصل بوتاریخدن باشلار. اوندن اول رومانیانك بین‌الملل قبول ایدلش برهویت سیاسیه‌سی موجود دکلدی . «١٨٧٧-٧٨» تورك - روس محاربه‌سنه نهایت ویرمن و شرق مسئله‌سنی اساسلی برصورتده حل‌اتمك ایسه‌بن برلین قونغره‌سی بسارابیا مسئله‌سی ایله‌ده صورت مخصوصه‌ده اشتغال ایتمشدر . روسیه‌نك مرخصلری اولان شووالوو و غورچاقوف رومانیانك «١٨٧٧» تاریخنده کندی یلکندن اعلان استقلال ایتمش اولمسنك ـ تورکیه‌جه بو استقلالك او وقت طانمامسنه بناءً ـ نتایج حقوقیه تولید ایده‌میه‌جکنی و بو اعتبار ایله بسارابیانك رومانیادن دکل ، دولت عثمانیه‌دن آیرلمقده اولدیغنی ادعا ایدرك روسیه‌یه الحاقی طلب ایتدیلر . بو طلب روسیه ایله رومانیا آراسنده منعقد ٢٧ نیسان ١٨٧٧ تاریخلی معاهده احکامنی اخلال ایتمکده ایدی . چونکه روسیه دولت عثمانیه‌یه قارشو رومانیانك مظاهرتی تأمین ایچون بو معاهده ایله بسارابیانك اماده‌سنه عائد مطالبندن صرفنظر ایده‌جکنی تعهد ایتمشدی . . یونکله برابر سیاسی توسیعه‌زونلر تحت تأثیرنده اولدرق برلین معاهده‌سی‌بسارابیای روسیه‌یه ترك ایتدی ، و رومانیانك ضیاعنی آز چوق تلافی ایچون اوکاده دوبرجه‌یی وردی .

حرب عمومینك بدایته قدر وضعیت برلین معاهده‌سی احکامنه توفیقاً دوام ایتدی . حرب عمومینك صوکلرینه دوغری روسیه انحلال ایدنجه دول مرکزیه‌نك ضمنی موافقتلری‌ایله ١١ نیسان ١٩١٨ تاریخنده ملیت پرنسیپی ایلری سوریله‌رك کیشنه‌فده بسارابیانك رومانیایه الحاقی اعلان اولندی .

ملیت پرنسیبنك تطبیقات ساحه‌سنده مؤیده‌سنی تشکیل ایدن آرای عامه‌یه مراجعت اصول الحاقی اتخاذ ایدلدیکی ایچون نه اوفرانیا ، نه ده روسیه بو الحاقی طانیمادی .

حقیقت حاله هانکی‌طرف حقلی‌اولورسه اولسون روسیه بسارابیا اوزرنده ادعای حقوق ایتدکجه‌مسئله رومانیا ایچون صورت قطعیه‌ده حل ایدلش صایلهمازدی . اونك ایچون رومانیا امر واقعی احداث ایتدکدن صکره اول امرده الحاقی دیکر دولتلرده تصدیقی ایتدیرمك و بویله‌جه روسیه‌یه قارشی وضعیت حقوقیه‌سنی قوتلندیرمك سیاستنی تعقیب ایتمکه باشلادی.

ائتلاف دولتلرینك بولشه‌ویك روسیه‌یه قارشی معاصم بروضعیت آلمری و حرب متفقلرندن اولان رومانیایی هم روسیه وهم‌ده مجاورستانه قارشی تقویه لزومی حس‌ایتمری اونك بوسیاستی تسهیل ایده‌جك ماهیتده ایدی . ثنه‌کم انکلتره ، فرانسه ، ایتالیا و ژاپونیا طرفندن امضا ایدیلن ٢٨ تشرین‌اول ١٩٢٠ تاریخلی معاهده بسارابیانك رومانیایه الحاقی قبول ایتدی . انکلتره وفرانسه بومعاهده‌یی تصدیق‌ایدرك بسارابیه مسئله‌سنده رومانیا طرفنی التزام ایتمش اولدیلر . کری‌یه ایتالیا ایله ژاپونیا قالیوردی .

٨ مارت ١٩٢٧ صالی صباحی ایتالیانك جمعیت اقوام نزدنده‌کی مرخصی چیالویا حکومتنك ٢٨