

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ



ART SANAT

ISSN: 2148-3542

4/2015



İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ



ART SANAT

4/2015

ISSN: 2148-3542

TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems

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

Grafik ve Mizanpaj/Graphic and Layout

Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli

Redaksiyon/Redaction

Arş. Gör. Nazlı Miraç Ümit

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. Dr. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Günkut Akın, Prof. Dr. Mustafa Aydın, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian,
Prof. Dr. Uğur Tanyeli, Doç. Dr. Gönül Uzelli, Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli, Doç. Dr. İnci Yakut,
Doç. Dr. Mehmet Üstünipek, Doç. Dr. Sedef Çokay-Kepçe, Doç. Dr. Şevket Dönmez, Doç. Dr. Ufuk Kocabaş,
Yrd. Doç. Dr. Ahmet Vefa Çobanoğlu, Yrd. Doç. Dr. Alev Erkmen Özhekim, Yrd. Doç. Dr. Ayça Tiryaki,
Yrd. Doç. Dr. Belgin Demirsar Arlı, Yrd. Doç. Dr. Emine Naza Dönmez, Yrd. Doç. Dr. Filiz Adıgüzel Toprak,
Yrd. Doç. Dr. Görkem Kutluer, Yrd. Doç. Dr. Gülberk Bilecik, Yrd. Doç. Dr. Hatice Günseli Demirkol,
Yrd. Doç. Dr. Işıl Özsaıt Kocabaş, Yrd. Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı, Öğr. Gör. Elif Varol Ergen,
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

Altın Mask, Prenses Chen Mezarı, 1018 veya öncesi, Kuzey Çin,

İç Moğolistan Arkeoloji ve Kültürel Kalıntılar Araştırma Enstitüsü.

Gold Mask, Tomb of Princess Chen, 1018 or earlier, North China,

Research Institute of Cultural Relics and Archaeology of Inner Mongolia.

İndeksler/Indexes

Art-Sanat Dergisi, Akademik Araştırmalar İndeksi (Acar index), Arastirmax, ASOS Index, EBSCO, International Medieval Bibliography (IMB), Islamic World Science Citation Center (ISC), JournalTOCs ve Türk Eğitim İndeksi (TEİ) tarafından indekslenmektedir.

The Art-Sanat Journal is indexed by the Akademik Araştırmalar Index (Acar index), the Arastirmax, the ASOS Index, the EBSCO, the International Medieval Bibliography (IMB), the JournalTOCs, Islamic World Science Citation Center (ISC), the Türk Eğitim Index (TEİ).

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.

ÖNSÖZ/FOREWORD

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Sanat tarihi Anabilim Dalı 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 mitoloji, ikonografi, mozaik, konservasyon, sikke, mimari, minyatür, sinema, fotoğraf, arma, tiyatro, müzik ve resim gibi konularda arkeoloji, sanat tarihi, mimarlık tarihi ve uygulamalı sanat alanlarıyla ilgili özgün makaleler ve yazılar yer almaktadır.

Bu 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

- 1-13** *Şehnaz ERASLAN*
Thethys and Thalassa in Mosaic Art (Mozaik Sanatında Tethys ve Thalassa).
- 15-37** *Yavuz ERDİHAN*
Ayasofya'da Zoe ve Komnenos Mozaikleri: Resimsel Düzenleme ve Konu Üzerine (Zoe and Komnenos Mosaics in Hagia Sophia: On Pictorial Composition and Subject).
- 39-52** *Namık KILIÇ*
Çamaltı Burnu 1 Batığının Konservasyonu (Conservation of Çamaltı Burnu 1 Wreck).
- 53-65** *Hamza ŞEKER*
İskit Süvari Tasvirli Ünük Drami (Illustrated Scythian Horseman Unique Drachme).
- 67-80** *İbrahim ÇEŞMELİ*
Kök Türklerde İkonografik Açıdan Kuş Figürleri (The Bird Figures in Iconographic Terms)
- 81-96** *Anar AZİZSOY*
Türk Saray Mimarisinde Konut Tasarımı ile Biçimlenen Anıtsal Yapıya Azerbaycan'dan Bir Örnek (An Example from Azerbaijan to Monumental Structure Shaped with Housing Design in Turkish Palace Architecture).
- 97-110** *İnci YAKUT*
Osmanlı Dönemi Albüm Portreleri Anlatısında Epik Film Tasarımına Kaynaklık Edecek Özelliklerin Değerlendirilmesi: Levni'nin Albümündeki Bazı Portreler Üzerinde Bir Görsel Sosyoloji Okuması (To be Evaluated the Features to Provide the Source to Epic Film Design in the Ottoman Period Album Portraits Narrative).
- 111-135** *Ülkü AVCI*
Konut Mimarisinde Çakıl Mozaik Sanatı: Antalya Kaleiçi Örneği (Pebble Mosaic Art in Residential Architecture: Antalya Kaleici as an Example).
- 137-147** *Burhan YILMAZ*
Deklanşör ve Tetik: Fotoğraf Sanatı ve Ölüm (Shutter Button and Trigger: Art of Photography and Death).
- 149-173** *Simge Özer PINARBAŞI*
Ülkemizde 21. Yüzyılın İlk On Yılında Yapılan Bazı Sanat Etkinliklerine Bir Bakış (An Overview of Some Art Activities in Turkey in the First Decade of 21 st Century).

ÇEVİRİLER/TRANSLATIONS

- 175-204** *Erol ÇETİN*
Avrupa'da Osmanlı İmparatorluğunun Heraldik Görüntüsü 'Heraldıčko Prikajuvane na Osmanskata İmperiya vo Evropa' (Rusçadan Çeviri/Translation from Russian).
- 205-215** *Nazlı Miraç ÜMİT*
Commedia dell'Arte Üzerinde Şark Etkileri 'Oriental Influences on the Commedia dell'Arte' (İngilizceden Çeviri/Translation from English).
- 217-229** *İdris ÇAKIROĞLU*
Rauf Yekta Bey, "Eski Türk Musikisine Dair Tetebbular, Kökler", Milli Tetebbular Mecmuası, C. 1, S. 3, İstanbul, Temmuz- Ağustos, 1331 (1915), s. 457-463 (Osmanlıcadan Çeviri/ Translation from Ottoman Turkish).

TANITIM/INTRODUCTION

- 231-235** *Tufan ERBARIŞTIRAN*
Kırmızı İsyen 'Red Rebellion' (Tanıtım/Introduction)

TETHYS AND THALASSA IN MOSAIC ART

ŞEHNAZ ERASLAN

Arkeolog Dr., T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü
erionnaz@hotmail.com

ABSTRACT

Tethys who represents the feminine fertility of the fresh water in the Greek mythology, was among the Titans, the children of the first generation of God and Goddess. Tethys, as being a sister/wife of Oceanus, the stream encircling earth, was depicted frequently in the Roman Imperial Period, especially on the mosaic pavements of pools and baths. In the mosaics of the Early Roman Period she accompanied her husband Oceanus with the sea monster Cetus who wraps her neck. From the 3rd century A.D. on, Tethys has been depicted alone, e.g. without her husband on the mosaics and then, the expression of Tethys was integrated with Thalassa, who also symbolizes the sea.

This paper focuses on the reasons why the figures of Tethys depicted in the mosaics have turned into the figures of Thalassa. In order to explain the topic, firstly the similarities and differences among the Tethys-depicted mosaics will be compared and contrasted chronologically.

Key Words: Tethys, Thalassa, mosaic, Roman era.

MOZAİK SANATINDA TETHYS VE THALASSA

ÖZET

Grek mitolojisinde, Uranus ve Gaia'nın çocukları olan Titanlar arasında yerini alan Tethys, suların doğurgan dişiliğini temsil etmektedir. Tethys, dünyayı çepeçevre saran suların Tanrısı olan eşi Okeanos ile birlikte genellikle Roma Döneminde hamam ve havuz yapılarındaki mozaiklerde betimlenmiştir. Erken dönem Roma mozaiklerinde deniz canavarı Ketos ile birlikte Okeanos'a eşlik etmektedir. M.S.3.yüzyıldan sonra yanında Okeanos olmadan tek başına betimlenirken daha sonraki dönemlerde denizi sembolize eden Thalassa olarak mozaiklerde yer almıştır.

Bu makalede, mozaiklerde betimlenen Tethys figürlerinin daha sonra yerini Thalassa figürlerine bırakmasının nedenleri üzerine bir değerlendirme yapılmaktadır. Konuyu açıklamak için öncelikle Tethys betimli mozaiklerin kronolojik sıralaması dikkate alınarak benzerlikleri ve farklılıkları açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tethys, Thalassa, mozaik, Roma Dönemi.

INTRODUCTION

The marine goddess Tethys has a significant place among Greek gods. According to early Greek poets, Tethys and her brother Oceanus are from Titans being children of Uranus and Gaia. Hesiodos indicates that Tethys married Oceanus and this marriage formed the seas of world (Hesiod, *Theog*, 132- 136- 337). According to Homeros, Oceanus is the oldest of all water Gods, while Tethys represents the fertile femininity (Homer, *Il*, xiv.201). However in Late Greek and Latin literature the goddess is defined as the personification of the sea, antique writer Hyginus in his fables calls Thalassa daughter of Aether and Hemera (Hygin. *Fab. Praef*, 2).

In the earliest Tethys mosaics, it is seen that the Goddess acts a part as the wife of Oceanus in Antioch, Zeugma and Garni. It is impossible to find a prototype of these compositions neither in relief, painting nor in sculpture. However, in depiction art of Hellenistic Era, the portrayals of sea gods and various sea creatures were quite often used. For this reason, it wouldn't be wrong to state that the originals of them are based on a depiction example coming from Hellenistic Era.

In these early mosaics, Tethys accompanies her husband and brother Oceanus assuming a mythological role with two wings on her forehead and with the sea monster Cetus enfolding his neck. Cetus, especially in Tethys depicted mosaics, are sometimes seen as a protective presence standing next to Tethys and attacking outwards.

TETHYS AND OCEANUS MOSAICS

The oldest mosaics featuring Tethys were discovered Calendar House in Antioch (Fig.1). This mosaic, which is on display in Antakya Museum, is dated back to 2nd century A.D (Levi 1947: 38-9; Lassus 1983: 257; Campbell 1988: 61). In the "Calendar House" mosaic, Tethys and Oceanus were depicted with various marine animals. Tethys probably holds the body of Cetus with her left hand. The figures of Oceanus in such examples were described with a rudder resting on the shoulders and a pair of claws on hair. And Tethys was depicted with a pair of wings on her hair and a Cetus around. It seems that whole-body representations of Oceanus and Tethys together are compositions of Antioch origin; and there is not an example until now, in which they were depicted in whole-body form together in Roman provinces other than Anatolia. The mosaic has the characteristics of naturalistic Greco-Roman style in terms of technique and style (Dorigo 1971: 56-58; Wages 1986: 120). The most prominent feature of this mosaic is the importance attached to presentation of figures rather than geometrical ornamentations or ornamental plant figures in pictorial areas. By the display of light and shadow in colour transitions, the figures take form in the mosaic. As in Hellenistic depictions, the figures were handled realistically and foreground and background were separated from each other.

Similar mosaic examples including Oceanus and Tethys can also be found in Zeugma. In the mosaic unearthed from the ground of pool of the "House of Poseidon" dated 3rd century AD. In this mosaic Poseidon, Oceanus and Tethys were depicted together (Ergeç *et*

al. 2000:110; Önal 2002: 35-38) (Fig. 2). Poseidon, sitting his golden chariot pulled by creatures with a horse body in the forepart and a coiling hinder-quarter, namely Hippocampus, holds a trident with his right hand. In the below part of the mosaic, Oceanus and Tethys were depicted side by side. The maturity expression created by silver tesserae in his hair and beard is striking. The indicators of the Goddess in early periods, in other words a pair of wings and Cetus, are seen in such mosaic too. In stylistic terms, it resembles the Tethys figure depicted in "Calendar House" mosaic. Both of these mosaics tend to display the characteristics of classical naturalism. The absent expression in the eyes of Tethys, the random placement of the fish, and showing the fish as if moving bear the characteristics of classical naturalist forms. The greatest similarity is seen in description of the fish, placed on all areas of the panels, swimming freely. Here, the artist aimed to imitate the marine life by including various fish in different colours such as octopuses, eels, shrimps and seashells.

One of the mosaics depicting Tethys and Oceanus together have been found on the pavement of Roman Bath in Garni (Wages 1986: 120; Thierry- Donabedian 1987: 529). In the mosaic dated 3rd century AD, the outmost part of the panel was bordered by a pink stripe, and the figures of Nereid, Eros and fish ornament were used as border ornamentation (Fig. 3). As the mosaic is in a highly-damaged situation, only eyes and hair of Tethys and hair of Oceanus can be seen. The colour tones of hair of Oceanus were separated by black tesserae in horizontal lines. In this horizontally lined hair are the claws. The face and eyes of the Goddess were depicted lineally and shading method was not used. Over their heads is the inscription including an Ancient Greek phrase, ΜΗΔΕΝ ΛΑΒΟΝΤΕΣ ΗΠΓΑΣΑΜΕΘΑ (We have worked for nothing in return). We can conclude from this inscription that the mosaic master made the mosaic for free of charge. In the preserved area at the top right-hand corner of the square frame in which Oceanus and Tethys were depicted, the inscription, ΘΕΤΙΣ (Thetis), written in Ancient Greek language is seen. At the upper part of the mosaic, Tethys is seen as sitting on a Triton swimming in the sea. The face and eyes of the Goddess were depicted lineally and shading method was not used. The stylistic perception of the East can be observed in the mosaic. The figure types are under an oriental influence. In this manner, the mosaic in Garni displays stylistic features highly different from the other mosaics found in Antioch and Zeugma.

TETHYS MOSAICS

Tethys figures have some changes in the examples of the second half of 3rd century AD. One of the most important changes is that Tethys has been depicted without Oceanus. The other significant change is that rudder theme which was one of the indicators of Oceanus, is now observed for Tethys.

While Tethys has endured in Antioch and its surroundings, Oceanus figures have endured in European and North African geographies, except for Eastern states, in the shape of head/mask with sea animals and mythological sea creatures until 6th century AD. (Becatti 1967: 112-13; Clarke 1979: fig.93-4 Voute 1972: 639-73; Dunbabin 1978: 152; Eraslan 2012:157-166) (Fig.4).

In this period goddess' faces are depicted as bulky and dull, instead of classical-naturalist form. In the Sun Dial House (Fig.5), it is seen that Tethys has been in the first stages of this development and has been depicted as bulky and old, her nose as plump and big and her lips as pale and distorted (Levi 1947: 214). Moreover, this figure has been in the first phase of this period as goddess is not on the main panel and depicted as a complementary component without fish, Cetus or Eros showing a change in the models of Tethys. One of the changes is that rudder theme which was one of the indicators of Oceanus, is now observed for Tethys.

In a mosaic found in Tarsus (Fig.6) and dated back to 3rd century AD, Tethys was depicted alone and in bust form. Tarsus, among the mosaics depicting Tethys alone, has an important role as it depicts rudder and shows the change. Moreover, a masculine appearance instead of ideal beauty can be observed in Tethys of Tarsus. It is possible to say that this type is modelled after by the Tethyses in Anazarbus (Anavarza) and Philippolis (Shahba). Common features of these types are wavy and messy hair, round chin and a masculine appearance.

As mentioned above, the closest follower of the Tethys of Tarsus which is depicted as winged and bust form with a rudder is Tethys in Anazarbus (Anavarza) (Fig.7) dating back to the 4th century AD (Budde 1969: 95). The goddess, alone and in bust form, is depicted naked on the curves showing sea waves to her shoulders. On the right of the Tethys there is Eros riding on a dolphin and on the left of the Tethys there is Eros sitting on the rocks. This mosaic is accepted to demonstrate one of the most beautiful scenes showing furiousness of the sea goddess (Bingöl 1997:129). Anazarbus (Anavarza) mosaic is similar to Tarsus mosaic in many ways: lips, oval and plump face, round chin, big nose, pink colored cheeks, wavy hair, thick and long neck, wings in forehead. The greatest similarity is that both of the goddesses are depicted in a masculine appearance. Anazarbus (Anavarza) mosaic has a more masculine appearance with her neck and big nose. The decorative and abstract scene in the Anazarbus (Anavarza) mosaic is different from the previously mentioned Calendar House which has a classical naturalist form. In this stylistic process, it is understood that Cetus, rudder, Eros and dolphins are used as complementary elements beside Tethys in this all-changing-composition.

In the style called Constantine Renaissance which dominates in the second half of 4th century AD, classical models were again in use. The most characteristic features of the style are calm appearances of figures, shapely facial lines and the importance given to details (Dunbabin 1999:166). Tethys mosaic in Philippolis (Shahba) is considered as one of the best examples of this style (Fig.8). The bigness of the eyes of Tethys who is depicted in bust form and alone, and central of the mosaic with salient facial lines and the goddess with the movement of her dark colored hair has characteristics of Constantine Renaissance (Balty 1977: 66). The goddess, who is under the water to her shoulders, is depicted on the light yellow floor as large as to cover all the space of the square. Her eyes are salient and big and her eyebrows are thick and dark-brown colored. This mosaic, among other Tethys mosaics, is the closest example of Anazarbus (Anavarza) mosaic. The models of lips and cheeks are almost the same. But the mosaic in Philippolis (Shahba) has

shapely nose and facial lines in classical ideal beauty. The most salient similarities of the goddesses depicted in bust form are that all indicators of Tethys are found in the scene. A stylistic approach to abstraction is observed in both of the mosaics. This feature is observed in the Eros in the frame instead of the central figure in Philippolis (Shahba) mosaic and in Eros in the central scene in Anazarbus (Anavarza) mosaic. A more striking feature is the masculine appearance of the two goddesses. As Philippolis (Shahba) mosaic unites classicism and abstraction, Balty dated this mosaic back to the second quarter of the 4th century AD.

THALASSA MOSAICS

The change in the Tethys figures continued in the early stages of the late Antique Period. This change is so explicit that even Tethys, who is described with a double-wing on her head as we see mostly in Antioch and Zeugma, is depicted as Thalassa with lobster claws on her head from after the second half of the 4th century A.D. In fact, the reason of lobster claws, which normally belong to Oceanus, to be seen on Thalassa figures can be explained as the indicator of lobster claws' transformation into an element of seamen folklore.

The presence of Thalassa mosaics is there after the middle of the 4th century A.D. Known to be the personified posture of the marine for the Greek in this period, Thalassa is portrayed on the mosaics with lobster claws on her head and the wheel on her shoulder together with Cetus. According to this, it will not be wrong to say that the earliest sample of Thalassa is located in Jaén (Spain) (Fig.9). On a mosaic in Jaén dating back to the second half of the 4th century A.D., Thalassa, depicted alone and in a bust form, appears as emerged out from the sea together with two Cetuses each on her sides (Blázquez 1990: 285). The goddess is no longer depicted with two wings on her head but, as apparent here, with two lobster pincers rising from the sides of her head. One of the most important indicators of Tethys, Cetus, is present in Thalassa figures, as well.

A Thalassa mosaic found in Antioch can be pointed out as the closest successor of the mosaic in Jaén in respect to chronology. The mosaic is found in the B room of a building called 'Yakto Complex' (Fig.10). Levi dated this mosaic which belongs to the iconographic evolution of this group to the third quarter of the 5th century A.D (Levi 1947: 323–5). Similar to the example in Jaén, Thalassa on this panel is depicted alone and in bust form with twin lobster claws on her head. In the Yakto Complex mosaic, craftsman concretized the waves on the sea surface using dark and light tones of the green tessera. The artist succeeded in creating a real sea atmosphere by using the tones of green and used the sea as a border. There are Erores riding dolphins and several different types of fishes rising from among the waves surrounding Thalassa on the bottom of the panel.

However, in the 6th century A.D. one can locate changes in the figure styles depicted on the mosaics. In this period, there are oval faces pictured from front, huge and open eyes, outlined body lines, names defining the figures, flashing colors, dark and light tones to indicate color differences on the white background (Dunbabin 1999: 199).

One of the examples of this style is a Thalassa mosaic thought to be appeared in Syria between the 5th and the 6th centuries A.D (Fig.11). In the mosaic, Thalassa is depicted alone and in bust form in a medallion (LIMC VII: 1199). On the left side of her head, the name of the goddess (Thalassa) is written in Greek. Since Thalassa on the mosaic is depicted together with an inscription, this piece is considered highly important for the iconography. Her face and body is depicted from the front turned to the viewer. Different from the classical examples, the figure of the goddess is schematized and thus took a decorative form. Probably, the mosaic craftsman has aimed at creating a decorative composition out of the goddess figure schematizing Cetus and fish form, instead of making a counterpart of reality.

During the 5th and 6th centuries A.D. the change in Thalassa figures continues. The lobster claws on Thalassa's head are not depicted in the figures any more. The reason of this should be related to the fact that the natural forces representing the Gods have been personified.

The last example of Thalassa compositions is a mosaic found in the Church of Apostles in the city of Madaba in Jordan (Fig.12) (Piccirillo 1991: 116–7). There is an inscription of Thalassa above the head of the goddess. Why is Thalassa depicted in a Christian church? The Greek scripture surrounding the goddess reads that “God the creator of the heavens and earth; give Anastasios, Thomas, Theodoros and Salamis who made the mosaic a long life.” The mosaic craftsman begs God for gratitude for such an unholy composition. Hence, it is acknowledge that the goddess is recognized with all her nakedness in the 6th century A.D. The reason of the disappearance of lobster pincers in the compositions can be attributed to the deity natural forces' being personified. Just like it is here, the sea is depicted as Thalassa being personified. The fact that a pagan mosaic is present in a Christian church indicates that the pagan gods are still respected.

Consequently, it is possible to say that Tethys figures are compiled of three periods. In the first period, Tethys is together with her husband Oceanus in a Godly manner as a mythological figure. Thus we can say that Oceanus and Tethys were portrayed with their divine identities in Asia.

In the second period, she is without Oceanus and with identification that symbolizes the sea. In this period, Tethys continued her existence in Antioch, Tarsus and Anavarza, and in today's Syria, Shahba. Accordingly we tend to think that the origins of examples depicting Tethys individually are in Antioch. In such mosaics, Tethys was described in the centre of the mosaic with wings on her head, the rudder resting on her shoulders and the Cetus around. It has been determined that figures of Eros and marine animals accompany Tethys in some mosaics. In these period Oceanus continued to survive in Europe and North Africa geography until the 6th century AD. In such depictions, Oceanus was depicted as coming out of the sea at shoulder length and sometimes as in mask form on sea ground with various mythological creatures or marine animals around.

And in the third period, she is at last as the figure of Thalassa who is a personification of the sea. Although most of the Tethys figures are found around Antioch,

Thalassa figures are found today's Syria, Jordan and Spain. Figures of Tethys and Thalassa, despite of their functional and stylistic differences, are the same in composition. Thalassa figures appear in mosaics in Late Antique period & Early Christian Period as the successor of Tethys figure who is depicted with a story-telling fashion as the wife of Oceanus, the symbol of marine's productive femininity. The fact that these kinds of pagan figures appear in the church mosaics mostly in the eastern regions, is important for the reason that it shows how the goddess is still respected.

BIBLIOGRAPHY

- Balty, J. 1977. *Mosaiques Antiques de Syrie*, Bruxelles.
- Becatti, G. 1967. *The Art of Ancient Greece and Rome, from the Rise of Greece to the Fall of Rome*, New York.
- Ben Abed- Ben Khader. A. (ed.)2003. *Image in Stone: Tunisia in Mosaic*, Paris.
- Bingöl, O. 1997. *Malerei Und Mosaik Der Antike In Der Türkei*, Mainz /Rhein: Philipp von Zabern
- Budde, L. 1969. *Antike Mosaiken in Kilikien I*, Münster: NRW.
- Campbell, S. 1988. *The Mosaics Of Antioch*, Canada: Gagne.
- Cimok.F. 2000. *Antioch Mosaics*, İstanbul: A Turizm.
- Clarke, J.R. 1979. *Roman Black and White Figural Mosaics*, New York.
- Dorigo, W. 1971. *Late Roman Painting*, New York: Praeger Publishers.
- Dunbabin, K. M. D. 1978. *The Mosaics of North Africa, Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, Clarendon Press.
- Dunbabin, K. M. D. 1999. *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Eraslan, Ş. 2012. "Antik Dönem Sanatında Okeanos Figürleri", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi / Journal of Fine Arts Faculty*, Erzurum, 22 :157-166.
- Ergeç, R- Önal, M- Wagner, J. 2000."Seleukeia am Zeugma Euphrat/ Zeugma. Archäologische Forschungen in einer Garnisons- und Handelsstadt am Euphrat", , *Gottkönige am Euphrat. Neue Ausgrabungen und Forschungen in Kommagene*, J. Wagner (ed.), 105–113.
- Hesiod. *Theog.* 1966. (= Hesiodos, *Theogonia*), Kullanılan metin ve çeviriler: *Theogony*. With an English trans. by M. L. West. Oxford.
- Homer. *Il.* 1988. (= Homeros, *Ilyada*) Kullanılan metin ve çeviri *İlyada*. çev. Azra Erhat-A.Kadir. Can Yayınları.
- Hyg. *Fab.* 1933. (= Hyginus. *Fabulae*.) Kullanılan metin: Ed. H. J. Rose, Hygini Fabulae.
- Önal, M. 2002. *Mosaics of Zeugma*, A Turizm Yayınları.
- Lohuizen-Mulder, Mab Van. 1998. "Frescoes in the Müslim Residence and Bath House Qusayr Amra", *Bulletin Antieke Beschaving*, 73-133.
- Piccirillo,M. 1993. *The Mosaics of Jordan*, Amman: American Center of Oriental Research.

Lassus, J. 1957. *Réflexions sur la technique de la mosaïque*, Conférence-visite du Musée S. Gsell, Alger, 50 p.

Levi, D. 1947. *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton: Princeton University Press.

Thierry, J. M.- Donabedian, P. 1987. *Les Arts Arméniens*, Paris: Mazenod.

Voute, P. 1972. "Notes sur l'iconographie d'Océan. À propos d'une fontaine à mosaïques découverte à Nole (Campanie)" *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* 84 : 639–674.

Wages, S. M. 1986. "A Note on the Dumbarton Oaks Tethys Mosaic", *Dumbarton Oaks Papers*, 40: 119-128.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

AYASOFYA'DA ZOE VE KOMNENOS MOZAİKLERİ: RESİMSSEL DÜZENLEME VE KONU ÜZERİNE

YAVUZ ERDİHAN

Arş. Gör., İstanbul Teknik Üniversitesi
Sanat Tarihi Anabilim Dalı
y.erdihan@hotmail.com

ÖZET¹

İstanbul'da, Ayasofya'nın güney galerisinde yer alan Zoe ve Komnenos mozaikleri Bizans anıtsal resminin en önemli örneklerindendir. Bu metinde yeni bir yöntemsel yaklaşımla mozaiklerin anlam ve konuları üzerine odaklanılmıştır. Her iki mozağin konusunun genel olarak Bizans imparatorlarının Ayasofya'ya yaptıkları bağışlarla ilgili olduğu kabul edilmektedir. Çalışmamızda mozaikler öncelikle resimsel düzenlemeleri bağlamında karşılaştırmalı biçimde analiz edilmiş daha sonra tarihsel ve ikonografik detaylarla yorumun geliştirilmesi amaçlanmıştır. Resimsel düzenleme açısından iki mozaik arasında kesin bir ayırım göze çarpmaktadır. Bizce bu ayırım aynı zamanda konu ve ya anlam açısından da bir farklılığa işaret etmektedir. Tarihsel ve ikonografik detaylar bu farklılığı kesinler niteliktedir. Bu bağlamda Zoe mozaığının İmparator III. Romanos tarafından 1028-1034 yılları arasında, Ayasofya'ya sağlamış olduğu yıllık imparatorluk ödeneği ile ilişkili olarak yaptırıldığını söylemek mümkündür. Ancak Komnenos mozaığının yapımı, İmparator II. İoannes Komnenos ile kardeşi İsaakios arasında 1122 yılında ortaya çıkan taht kavgası ile ilişkili olmalıdır. II. İoannes oğlu Aleksios'u 1122'de müşterek imparator ilan ederek muhtemelen İsaakios tehdidine karşı bir önlem almıştır. İmparator aynı tarihlerde Aleksios ile birlikte betimlendiği bu mozaığı yaptırarak saltanatını ve varisini öne çıkarmak adına sanatsal bir gösteriye girişmiş gibi gözükmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ayasofya mozaikleri, Zoe ve Komnenos mozaikleri, resimsel düzenleme, resimde konu ve anlam, ikonografi.

¹ Bu çalışma, 2010 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Prof. Dr. Asnu Bilban Yalçın danışmanlığında tamamlamış olduğum *Ayasofya'da Bulunan Zoe ve Komnenos Mozaikleri: Resimsel Düzenleme ve Konu Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme* başlıklı yüksek lisans tezini temel almaktadır.

ZOE AND KOMNENOS MOSAICS IN HAGIA SOPHIA: ON PICTORIAL COMPOSITION AND SUBJECT

ABSTRACT

Zoe and Komnenos mosaics at the south gallery of Hagia Sophia in Istanbul are among the most important examples of Byzantine monumental paintings. We focus on their meaning and subject using a new method. Scholars have generally agreed that both mosaics depict the donations made by Byzantine emperors to Hagia Sophia. The study first analyses their pictorial compositions in a comparative order and aims to deepen the interpretation with historical and iconographical details. The analysis shows us a distinction between two compositions and also indicates a potential difference in subject or meaning. We furthermore argue that historical and iconographical details support this interpretation. In conclusion, it is clear that Zoe mosaic was executed by Emperor Romanos III, between 1028 and 1034, to commemorate his establishment of an annual imperial grant to Hagia Sophia. However, Komnenos mosaic must have been connected with the conflict between Emperor John II Komnenos and his brother Isaakios occurring around 1122. John II declared his son Aleksios co-emperor in 1122, possibly to take precaution against Isaakios. Consequently it seems that John II ordered the mosaic which depicts himself with Aleksios to put his reign and successor forward.

Key Words: *Mosaics of Hagia Sophia, Zoe and Komnenos mosaics, pictorial composition, subject and meaning in painting, iconography.*

GİRİŞ

Çalışmamızın konusunu Ayasofya'nın güney galerisinde yer alan Zoe ve Komnenos mozaikleri oluşturmaktadır. Mozaikler Bizans anıtsal resminden günümüze ulaşan en önemli örnekler arasındadır. Osmanlı döneminde üzerleri kapatılan mozaikler 1930'lu yıllarda T. Whittemore'un çalışmaları ile ortaya çıkarılmışlardır. Mozaiklere ilişkin temel bilgilerimizi de yine T. Whittemore'un yayınlamış olduğu rapordan² elde etmekteyiz.

Mozaikler tarihlendirme ve anlam açısından pek çok sorun içeriyordu. Sonraki çalışmalar daha çok tarihlendirmeye ilişkin olmak üzere bu sorunlara eğilmiştir. Mozaiklerin anlamsal yapıları üzerine bütünlüklü bir şekilde eğilen ise pek az yayın vardır.

Bu nedenle çalışmada tarihsel sorunlar göz ardı edilmemiş ancak daha çok mozaiklerin konu ve anlamsal içeriklerini yorumlama üzerine odaklanılmıştır. Mozaikler resimsel düzenlemeleri bağlamında karşılaştırmalı biçimde analiz edilmiş, buradan elde edilen sonuçlar tarihsel ve ikonografik veriler eşliğinde değerlendirilerek anlama ilişkin yorumun geliştirilmesi amaçlanmıştır.

Araştırmacılar her iki mozağin konusunun Bizans imparatorları tarafından Ayasofya'ya yapılmış bağışlarla ilgili olduğunu genel olarak kabul etmektedirler. Çalışmamızda ise konunun kendisinden değil, "işleniş biçiminden" yola çıkılmıştır. Değerlendirmemizin sonucu mozaiklerin resimsel düzenleme bakımından birbirlerinden tamamen farklı olduğunu bize göstermektedir. Bu farklılık bizce konu ya da anlam açısından da bir farklılığa işaret etmektedir. Tarihsel ve ikonografik veriler de resimsel düzenlemeden yansıyan bu sonucu destekler niteliktedir.

MOZAİKLERİN TARİHİ

Zoe ve Komnenos mozaik panelleri Ayasofya güney galerisinin doğu duvarında bulunan bir pencerenin iki yanında yer almaktadırlar [Fig. 1-2]. Bu galeri imparator, saray üyeleri ve ruhban gibi seçkinlerin kullanımına özgü bir alandı. Galerinin orta kısmı Patrikhane üyeleri tarafından kullanılır ve bazı önemli toplantılar burada yapıldı (Eyice 1984: I, 22). Ancak mozaiklerin de yer aldığı doğu kısmı imparator ve saray üyelerinin kullanımına aitti. Güney galerinin doğu kısmında imparatora ait bir yer olan *metatorion*³ vardı (Oikonomides 1978: 224). Ayrıca galerinin doğu duvarının orta kısmında bugün artık işlevini yitirmiş bir kapı bulunmaktadır [Fig. 2]. Bu kapı Bizans döneminde ahşap bir merdivene açılyordu ve bu yolla İmparatorluk Sarayı ile Ayasofya'nın güney galerisi arasında doğrudan bir geçiş bulunmakta idi (Mango 1959: 90-91). Dolayısıyla mozaikler İmparatorun, sarayın ve Patrikhane üyelerinin kullanımı açısından işlevsel, önemli bir alanda yer almaktaydılar.

Mozaiklerin tarihlendirilmesi konusunda çok tartışma yapılmıştır. Ancak bizce T. Whittemore'un tarihlendirmeye ilişkin sunduğu çerçeve genel olarak uygundur.

² Thomas Whittemore, *The Mosaics of St. Sophia: Third Preliminary Report Work Done in 1935-1938: The Imperial Portraits of the South Gallery*, Oxford University Press, Paris 1942.

³ *Metatorion* kiliselerde imparatorun kullanımına ait bir kabin ya da odaydı. İmparatorlar törenler esnasında burada giysi ve taçlarını değiştirirler, bazen yemek yer, dinlenir, bazen de görevlileri ile toplantılar yaparlardı (Cutler 1991: II, 1353).

Zoe mozaiginde; merkezde tahta oturan İsa sol elinde tuttuğu İncil ile betimlenmiştir. Onun sol tarafında elinde bir rulo ile İmparatoriçe Zoe'yi ve sağ yanında ise elinde bir para kesesi (*apokombion*) ile eşi İmparator IX. Konstantinos Monomakhos'u görmekteyiz [Fig. 3].

Mozaikteki imparator tasvirinin başının değiştirildiği tespit edilmiştir (Whittemore 1942: 17-18). İmparatoriçe Zoe üç evlilik yapmış ve evlendiği kişiler sırasıyla; III. Romanos Argyros (1028-1034), IV. Mikhail Paphlagon (1034-1041) ve IX. Konstantinos Monomakhos (1042-1055) adlarıyla Bizans imparatoru olmuşlardır. Yani mozaik ilk kez III. Romanos ya da IV. Mikhail döneminde yapılmış ve sonradan IX. Konstantinos'un başı bu öncekilerden biriyle değiştirilmiş olmalıdır.

T. Whittemore'a göre (1942: 18) yazıtlarda imparatorun isminin yazıldığı alana Grekçe altı harfli Mikhail (*Μιχαήλ*) isminden ziyade yedi harfli Romanos (*Ρωμανός*) ismi daha uygundur [Fig. 4]. Ayrıca III. Romanos'un iktidarında Ayasofya'ya yıllık bir imparatorluk ödeneği tahsis ettiğini bilmekteyiz. Bu geleneksel nitelikli, liturji esnasında yapılan bir para bağıışı değil, yasal bir ödenek garantisiydi (Hendy 1969: 308-309). Öte yandan III. Romanos daha önceki dönemlerde Ayasofya'nın *oikonomos*'luğunu, yani gelir ve mülklerden sorumlu memurluğunu da yapmıştı (Oikonomides 2005: 6). Dolayısıyla tematik ilişki açısından da III. Romanos dönemine bir tarihlendirme yerindedir.

Kaynaklardan Zoe'nin üçüncü kocası IX. Konstantinos'un da Ayasofya'ya çok büyük bir mali destek sağladığını bilmekteyiz. Hatta Psellos'a göre IX. Konstantinos öyle büyük miktarda bir mali destek sağlamıştı ki, ondan önceki imparatorların tüm girişimleri onun tek bir girişimiyle gölgede kalmıştı (Cormack 1985: 188). İmparator tasvirindeki değişiklik muhtemelen bununla ilgili olmalıdır.

Bu çerçevede mozağin ilk kez III. Romanos döneminde, 1028-1034 yılları arasında yapıldığını söyleyebiliriz. 1042 yılında, Zoe ile IX. Konstantinos evlenince mozaik üzerinde bir değişikliğe gidilmiş, III. Romanos'un başı, tacı ve yazıtlardaki ismi IX. Konstantinos'un başı, tacı ve ismi ile değiştirilmiş ve mozaik bugünkü halini almıştır [Fig. 4].

Komnenos mozağinin merkezinde ise Meryem ve Çocuk İsa yer almaktadır. Meryem'in sağında İmparator II. İoannes Komnenos elinde para kesesi ile solunda İmparatoriçe İrene elinde bir rulo ile görülmektedir [Fig. 5]. Sağ tarafta duvardan çıkıntı yapan paye üzerine ise çiftin oğulları Aleksios tasvir edilmiştir [Fig. 6].

T. Whittemore (1942: 28) mozağin ana kısmı ile Aleksios arasında görünür bir ek yeri saptayamamasına rağmen, mozağın II. İoannes'in tahta çıkışı anısına 1118'de yaptırıldığını ve Aleksios tasvirinin tahta ortak edildiği 1122 tarihinde mozaığe eklendiğini ileri sürmektedir. Ancak bu iddia pek kabul görmemiştir. İki kısım arasında bir ek yeri saptanamamış oluşu mozağın tek seferde yapıldığının açık bir kanıtı gibidir (Kahler 1967: 58). Ayrıca İrene'nin yazıtının, Aleksios'un yazıtına yer açmak için sol kısımda halesine daha yakın biçimde işlendiği görülür (Kiilerich 2005: 179) [Fig. 7]. Yani Aleksios'un mozaikteki varlığı daha en başından hesaplanmış gibidir. Bu nedenle mozağın 1122 ve İrene'nin ölüm tarihi 1134 yılları arasında yaptırılmış olduğunu söylememiz mümkündür.

RESİMSSEL DÜZENLEME AÇISINDAN MOZAİKLER

Mozaiklerin konu ve anlamsal içeriklerinin aydınlatılması için anlatımın niteliğinin belirlenmesi önemlidir. Bu nedenle mozaikler öncelikle resimsel düzenlemeleri bağlamında analiz edilmiş ve böylece resimsel düzeni oluşturan bağıntıların ve bu bağıntıların birbirlerine ne yönde eklemelendiklerinin açığa çıkartılması hedeflenmiştir. Görünüşte benzer bir kompozisyon düzeni gösteren mozaiklerin analizi karşılaştırmalı biçimde yapılmıştır. Karşılaştırma yoluyla resimsel düzenlemedeki benzerlikler veya farklılıklar açıkça izlenebilmektedir. Değerlendirme için mekânsal ve eylemsel olmak üzere iki ana çizgi belirlenmiştir. Bunlardan ilki resimsel alanın niteliğini diğeri ise eylemsel ilişkinin yapısını çözümleyebilme adına işlevseldir.

MEKÂNSAL NİTELİKLER

Resimsel alanın nasıl tasarlandığını anlamak içeriği aydınlatma noktasında önemli veriler sağlayacaktır. Mozaikler gerçek bir mekâna ilişkin detaylardan yoksundur. Bu durumda “çerçeve” mekân belirleyici olarak önemli bir faktördür. Figür ve resimsel öğelerin çerçeve ile ilişkisi kuramsal olarak da olsa mekânın özellikleri açısından bir fikir verebilir.

Yükseklikte 2.44 m. genişlikte ise 2.40 m. ölçülerindeki Zoe mozaığının alt kısmında yaklaşık 35 cm. yüksekliğinde bir alan tahribatlar sonucu kayıptır. Bu nedenle imparator ve imparatoriçe figürlerinin yaklaşık olarak belden aşağıda kalan kısımları ile İsa'nın seki üzerindeki ayaklarını görememekteyiz. Figürlerin oranlarını, alt çerçeveyi ve kayıp alanın boyutlarını bir arada düşünürsek, imparator çiftinin bacaklarının belli bir kısmının resme dâhil edilmediğini kolayca anlayabiliriz [Fig. 3]. Yani mozaığın bu alt sınırı, bir çizgi halinde figürlerin bacaklarının üzerinde bir noktadan geçmekteydi. T. Whittemore Zoe mozaığı için böyle bir durumdan bahsetmez. Ancak Komnenos mozaığındaki figürlerin “tam-boy portre” niteliğinde olduğunu özellikle belirtir (Whittemore 1942: 21).

Böyle bir betimlemenin resimsel yapıyı da etkileyen bir sonucu vardır. İmparator çiftinin bacaklarının çerçeve ile bu şekilde kesilmesi aynı zamanda uzamın da kesilmesi, kapatılmasıdır. Dolayısıyla artık figürlerin ayakları ile alt çerçeve arasında boş bir alan, yani devamlılık izleği adına olasılık ima edecek bir alan söz konusu değildir. Böylece, olası bir “devamlılık izleğinin” ön-koşulu daha baştan ortadan kaldırılmıştır.

B. Kiilerich⁴ (2005: 177-178) mozaığın bu durumunu daha önceden tespit etmiştir. Ancak B. Kiilerich'e göre bu eksik bir betimlemedir ve Bizans sanatındaki imparator portreleri için olası değildir. Dolayısıyla B. Kiilerich mozaığın asıl boyutlarının ve çerçevesinin bu şekilde olmadığı, mozaik ilk yapıldığında figürlerin tam-boy portre görünümünde olduğu ve mozaığın de düşey doğrultuda tam-boy figürleri içerecek şekilde daha uzun olduğu sonucuna varmaktadır⁵. Bu nedenle mozaiklerin altında uzanan mermer kaplamalar da orijinal değildi, sonraki bir dönemde mozaik taneler dökülünce bu alan mermerlerle kaplanmış olmalıydı [Fig. 1].

⁴ Çalışmamız sürecindeki yardımlarından dolayı Prof. Bente Kiilerich'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

⁵ B. Kiilerich figürleri tam-boy portre niteliğinde olsa bile Komnenos mozaığının de asıl boyutlarının günümüzdeki gibi olmadığını ileri sürmektedir.

Ancak böylesi bir değişikliğin tarihsel kanıtları yoktur. Galerilerin mermer kaplamalarında çok sayıda tadilat ve yenileme yapıldığı bilinir (Mango 1962: 13). Fakat bunların ayrıntısı ve niteliği belli değildir. T. Whittemore (1952: 12) aynı galeride bulunan Deesis mozağının alt kısmının sonraki dönemlerde mermerlerle kaplandığını tespit etmiştir [Fig. 8]. Ancak benzer bir uygulamayı Zoe ve Komnenos mozaiklerinde tespit edememiş oluşu da kayda değerdir.

Mozaiklerin altında uzanan mermer kaplamalar galeri duvarlarının mermer kaplama düzeniyle oldukça uyumludur [Fig. 9]. Güney galerinin simetriği olan kuzey galerinin doğu duvarında da mermer kaplamaların benzer şekilde uygulandığı görülür [Fig. 10]. Dolayısıyla mermer kaplamaların orijinal nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Burada belki değişiklikten ziyade yenileme yapılmış olabilir.

Zoe mozağının figürlerini eksik bir betimleme olarak görmek, bu tür tasvirlerle sadece “portre” değeri açısından yaklaşmanın kaçınılmaz bir sonucudur. Farklı öğelerin belli bir amaçla bir araya getirildiği bir düzenleme, bir kompozisyon için ise bu yaklaşım yetersiz kalır. Çünkü bu durumda kompozisyonun öncelikleri söz konusudur. Zoe mozağında imparator çiftinin bacaklarının betimlenmemesi büyük olasılıkla alan yetersizliğinden kaynaklanmıştır. Ancak kaynağı böyle bir sorun olsa bile bu, resim düzlemi üzerinde artık resimsel bir işarettir.

Bu noktada Komnenos mozağı ile karşılaştırmalar yapmak yararlı olacaktır. Düşey ölçüler Zoe mozağında 2.44 m. ve Komnenos mozağında 2.47 m. olmak üzere birbirine çok yakındır (Whittemore 1942: 9, 21). Ama Komnenos mozağindeki figürler Zoe mozağindeki figürlere nazaran resmin üst çerçevesine çok daha yakın biçimde betimlenmişlerdir [Fig. 1,3,5]. Yani Zoe mozağında figürlerin başlarının üst hizası ile üst çerçeve arasında kalan alan diğer mozaikte göre oldukça fazladır. Zoe mozağında bu alan yazıtların tamamını içerebilecek kadar genişken, Komnenos mozağında bu alana yalnızca bir sıra yazı yazılabılmış, kalan bölümler başların etrafına paylaştırılmıştır. Dolayısıyla Zoe mozağının aksine Komnenos mozağında figürlerin tam boy gösterimi en baştan tasarlanmış ve alanın düzenlenişi buna göre belirlenmiştir. Bu çerçevede iki mozaığın yapıldıkları zamanki boyutlarında olduğunu söyleyebiliriz. Ancak muhtemelen her iki mozaığın betimlenişinde farklı öncelikler söz konusu olmuştur.

Resimsel alanın düzenlenişi Komnenos mozağında oldukça farklıdır. Yükseklikte 2.47 m. genişlikte ise 2.76 m. bir alanı kaplayan mozaikte alt kısımdan yaklaşık 1 m. yüksekliğinde bir alan kayıptır. Bu oranlar içerisinde figürlerin tam-boy olarak betimlendikleri kesindir [Fig. 5]. Komnenos mozağında figürlerin önlerinde, yani onların ayakları ile alt çerçeve arasında uzanan bir alanın varlığını kestirebilmek olasıdır. Dolayısıyla uzam öne doğru açılmış ve olası hareket (devamlılık) için bir alan yaratılmış ya da en azından bunun tarifi yapılmıştır. Bu alanın boyutları çok önemli değildir. Sınırlılığı açık bir sanat yapıtı için bu zaten ancak bir ima yoluyla gerçekleştirilebilirdi.

EYLEMSEL NİTELİKLER

Zoe mozağinde eylemsel örgü resmin merkezinde aralıksız bir tahta oturan İsa ve iki yanında ayakta duran imparator çiftinden oluşur. İsa, cepheden ve oldukça güçlü bir şekilde betimlenmiştir. İmparator ve imparatoriçe ise profil bir görünümle verilmiş, başları da İsa'ya doğru eğilmiştir. İmparator iki eliyle para kesesini, Zoe ise ruloğu İsa'ya doğru uzatır [Fig. 3]. Burada hareket iki yönlü bir yapıya sahiptir. Cepheden İsa ile ortaya konulan doğrultu ters yöndeki imparator çiftinin yönelimiyle kesişir. Dolayısıyla burada figürler arasındaki ilişki karşıt yönelimler ile oluşturulmuş bir "karşılıklık" ilişkisidir.

Komnenos mozağinde ise ortada Meryem ve Çocuk İsa'yı, sağda İmparator II. İoannes Komnenos'u, solda İmparatoriçe İrene'yi görmekteyiz. Bu mozaikte üç figür de cepheden resmedilmiştir [Fig. 5]. Zoe mozağının aksine burada imparator çiftinin Meryem'e yönelik açık ve güçlü hareketleri yoktur. II. İoannes para kesesini adeta belinde sıkıştırmıştır. İrene'nin elindeki rulo ve imparator çiftinin bakışları sanki bir parça Meryem'e yönelmiştir. Ancak bu detaylar hareketi mozağın merkezine doğru yönlendirecek güçte değildir. Üç figürün de cepheden gösterimiyle eylemin bütüncül hareketi dışarıya-öne doğrudur. Dolayısıyla bu, aynı doğrultu üzerinde, bütüncül, tek yönlü bir harekettir.

Figürlerin yerleşimi açısından da iki mozaik birbirinden tamamen farklıdır. Zoe mozağında İsa ile diğer figürler arasındaki yükselti farkı Komnenos mozağında Meryem ve diğer figürler arasında olandan bir hayli fazladır [Fig. 1,3]. Zoe mozağında figürler arasında karşıt yönelimler ile bir ortak alan yaratılarak ilişki sorunu çözülmüştür. Bu açıdan figürler arası yükselti farkı, belli bir noktaya kadar "tolere" edilebilir durumdadır. Ayrıca sınırları nedeniyle zaten mozağın yatay hatta daha fazla genişleme olanağı yoktur. Dolayısıyla yerleşim için düşey hattaki düzlemler değerlendirilmiştir. Düşey hattaki bu uygulama sonucunu yine düşey hattaki bir farkla belirtecektir. Ama Zoe mozağindeki bu durum eylemsel ilişkinin doğası ile mozaik yüzeyinin olanakları arasındaki bir uzlaşımın sonucu gibi gözükmemektedir. Aynı zamanda figürlerin başları üzerindeki yazıtlara çok önem verildiğini de belirtmemiz gerekir.

Kutsal figürlerle diğerleri arasındaki yükselti farklılığı hiyerarşik gösterimle ilgili olarak da yorumlanmıştır (Maguire 1989: 229). Ancak bir resmin oluşumunda çok çeşitli faktörlerin varlığını kabul etmeliyiz. Örneğin aynı galerideki Deesis mozağında İsa ile Meryem ve Vaftizci Yahya arasındaki yükselti farkı da oldukça azdır [Fig. 8]. Burada konu ve figürler farklı olsa da yükselti farkının az oluşu mozağın yatay hatta genişleyebilme olanağına sahip olmasında aranmalıdır.

Komnenos mozağı ise yerleşim açısından farklı bir görüntü sunar. Burada tüm figürler cepheden betimlenmiştir ve hareket tek yönlüdür. Dolayısıyla Komnenos mozağında karşıtlar organizasyonu değil birbirine paralel doğrularla bütünlük ve devamlılık arayışı söz konusudur. Bu nedenle figürler mümkün olduğu kadar bir arada, yakın biçimde tutulmalıdır. Yani Komnenos mozağında yer alan üç figürün de eş bir düzlemde ve bir devamlılık izleği içerisinde bulunması gerekliliği, aynı zamanda figürler arasındaki yükselti farkının da olabildiğince az olmasını dayatmıştır [Fig. 5]. Aksi bir

uygulama bu eş yönelimle belirlenmiş bütünlük algısının dağılmasına neden olacaktır⁶. Ayrıca II. İoannes ve İrene'nin başları hem kendi vücutlarına göre hem de Meryem'in başına göre oldukça büyük biçimde betimlenmiştir. T. Whittemore'a göre (1942: 21) bu uygulama figürler arasındaki ilişkiyi sağlayan bir unsurdur.

Kutsal figürlerin betimlenişi de resimsel düzen açısından önemli bir konudur. Dinsel ve toplumsal referansları dışında onların betimleniş biçimleri bu anlamda belirleyicidir. Bu açıdan iki mozaik arasında yine kesin bir fark görmekteyiz. Zoe mozağinde bu konumda tahta oturur durumda bir figür seçilirken (İsa), Komnenos mozağinde ayakta olan bir figür (Meryem) tercih edilmiştir. Bu, resimsel düzen ve anlam açısından yansımaları olan bir tercihtir.

Özet olarak; resimsel düzenleme açısından Zoe mozağinde sahne kapalı ve durağan bir yapıdadır. Uzamsal açıklık ve devamlılık izleği yoktur, eylem alanının sınırları kesindir. Merkezde İsa oldukça güçlü bir figürdür, diğer figürlerin ona doğru dönüşüyle mozağin odak noktasında bir ortak alan oluşturulmuştur. Figürler arasında bir karşılıklı ilişki söz konusudur. Tahta oturan bir İsa tasvirinin seçimi sahnenin kapalılık özelliğini daha da belirgin kılmaktadır.

Komnenos mozağinde ise sahne açıktır ve bir devamlılık izleği içerisindedir. Figürler "tam-boy" betimlenmişlerdir. Dolayısıyla figürler ve çerçeve arasında uzamsal bir boşluk tahmin edilebilir. Böylece göreceli de olsa devamlılık için bir ön-koşul yaratılmıştır. Tüm figürlerin cepheden gösterimi hareketin de bu yönde tasarlandığını gösterir. Meryem diğer mozaikteki İsa'nın aksine çok güçlü bir odak değildir. T. Whittemore'un yerinde tespitiyle (1942: 21) burada ilgi üç figür arasında eşit olarak dağıtılmış durumdadır. Ayakta bir Meryem tasvirinin seçimi sahnenin devamlılık izleği içerisindeki görünümüyle doğrudan ilişkilidir. Devamlılığı bir ilişki düzeyinde sürekli kılmak adına da Meryem ve diğer figürler arasındaki yükseklik farkı belirtilmiş olsa bile diğer örneğe göre daha az ve makul bir düzeye indirilmiştir.

RESİMSEL DÜZENLEME BAĞLAMINDA KONU AÇISINDAN OLASILIKLAR

Zoe mozağinde mekânsal ve eylemsel bütünlüğün işaret ettiği şey doğrudan bir "belirlilikler". Uzun kapalıdır ve imparator çiftinin de İsa'ya dönüşleriyle eylem alanının sınırları kesindir. Figürler arasında bir karşılıklı ilişki vardır ve bu düzen içinde hepsinin rolleri açıkça bellidir. Konu doğrudan bir bağışın sunum anıdır. Konu açık olduğu gibi bağışın alıcısı (İsa) ve bağışçılar da (IX. Konstantinos ve Zoe) açıkça bellidir.

Bu sahne doğrudan belli, özel bir ana vurgu yapan bir "nihai" sahnedir. Konu (olay) ve figürlerin rolleri de açık olarak belirtilince geriye kalan bu özel anın özel kişiliklerinin de açıklıkla belirtilmesiydi. Bu anlamda Zoe mozağının yazıtları başlı başına resimsel bir öge olacak derecede önemle ele alınmış ve sahnede yazıtlar için hatırı sayılır ölçüde bir yer ayrılmıştır [Fig. 3].

⁶ Bu noktada aksi bir uygulamanın nasıl bir sonuç yarattığı *Vatikan, urb. Gr. 2, fol.20*'deki minyatürde gözlenebilir [Fig. 11].

Bu düzeyde bir belirlilik muhtemelen mozaïge konu olan olayın “ünik-olağandışı” niteliği ile ilgilidir. Bunu olağandışı bir girişimin kaydı olarak görmek mümkündür. Bu da bizi yine III. Romanos’un olağandışı girişimine götürür. Elbette imparatorların kiliseye bağışlar yapması konusunda belli gelenekler vardı. Ama III. Romanos’un bunları aşan, özgün bir girişimdi ve bunun özgün niteliğinin belirtilmesi gerekiyordu.

Komnenos mozaïğinde ise mekânsal ve eylemsel bütünlük konu açısından bir belirliliğe işaret etmez. Uzun açıktır, bir devamlılık izleği içerisinde belli bir ana odaklanma yoktur ve eylem alanının sınırları kesin değildir. II. İoannes elindeki para kesesini Meryem’e doğru uzatmak bir yana adeta belinde sıkıştırmış gibidir. İrene, elinde rulo ile bir parça Meryem’e yönelir gibi olsa da bu çok güçlü bir hareket değildir. T. Whittmore (1942: 25) İrene’nin bu hareketini bir parça tereddüt ettiği şeklinde yorumlamıştır ki, oldukça yerinde bir tespittir. II. İoannes’in de Meryem’e doğru belli belirsiz bir bakışı vardır. Bu vurgulardan, imparator ve imparatoriçenin Meryem’i takip ettikleri ve olası hareket için onun yönelimlerini bekledikleri yönünde bir ifade çıkarmak mümkündür. Bu mozaïğin devamlılık ilkeleri çerçevesinde oluşturulmuş resimsel yapısıyla oldukça uyumludur. Üç figür bir devamlılık izleği içerisinde beraber ilerliyor gibidirler.

Komnenos mozaïğinde kesin olarak belirleyebileceğimiz tek şey figürlerin kimlikleridir. Konu açık olmadığı gibi bu örgü içerisindeki figürlerin rolleri de açık değildir. Elbette para kesesi ve rulo bağış eylemine ilişkin öğeler olarak görülebilir. Ama burada kesin bir sunum anı olmadığı için sadece sembolik niteliktedirler.

TARİHSEL VE İKONOĞRAFİK ÇERÇEVE

Her hükümdar için olduğu gibi Bizans imparatorları için de çeşitli kurum ve kişilere bağışlar yapmak, ihsanlar dağıtmak geleneksel bir durumdu. Bizans’ta bağış sunumu çoğu zaman törenler ve litürji ile iç içe geçmiş bir gelenek görünümündedir. İmparatorun bizzat seremoniye katılıp kiliseye bağışlar sunduğu bu törenler içerisinde; Taç Giyme Töreni ve Paskalya, Pentekost, İsa’nın Başkalaşımı, İsa’nın Doğumu, İsa’nın Vaftizi olmak üzere beş büyük yortu günü tespit edilmektedir (Vogt 1935-40: I, 17).

Ayasofya elbette bu törenlerin en görkemlilerine sahne oluyordu. İmparatorlar burada liturjiye katılırlar ve bir dizi törenden sonra bazen altar masası üzerine içi altın dolu bir para kesesi bırakırlar ya da kiliseye bazı liturjik eşyalar hediye ederlerdi (Majeska 2004: 6). Tören tamamlandıktan sonra Patrik ve İmparator önde gelen görevlileri ile beraber kilisenin güney doğu ucunda, dış kısımda bulunan Kutsal Kuyu Şapeli’ne gidiyorlardı (Majeska 2004: 9). Burada İmparator Patriğe, diğer dini görevlilere ve yoksullara altın dolu keseler veriyordu (Ebersolt 1910: 11-12). Ancak parasal destekler yalnızca bu geleneklerle sınırlı değildi. Tarihsel kayıtların bize gösterdiği gibi III. Romanos ve IX. Konstantinos’un girişimleri bu geleneksel çerçeveyi oldukça aşmıştır.

Ancak mozaikler üzerinde ikonografik olarak bu törenlerle ilişkilendirebileceğimiz detaylardan yoksunuz. Anlatım ve ikonografik açıdan mozaikler bize çok daha sembolik ve basit birer şema sunmaktadır.

⁷ Bu şapel için bkz: Mango 1959: 60-72.

N. Teteriatnikov (1996: 53 vd.) mozaikleri Paskalya Yortusu'nda sunulan bağışlarla ilişkilendirmiştir. Paskalya'da sunulan bağışın miktarı diğerlerinden fazla ve aynı zamanda taç giyme törenlerinde sunulan miktarla aynıydı (Kahler 1967: 56). N. Teteriatnikov'a göre bu, imparatorun kilise üzerindeki hamiliğinin bir kanıtıydı ve her yıl Paskalya'da sunulan bağış yıllık bir ödenti niteliği kazanmaktaydı. Ayrıca N. Teteriatnikov (1996: 54) mozaiklerde IX. Konstantinos'un kırmızı, II. İoannes'in ise beyaz renk taç taşıdığını ve bunların Paskalya törenlerinde kullanılan renklerde taçlar olduklarını belirtmektedir [Fig. 4, 12].

N. Teteriatnikov da aslında mozaiklere konu olabilmesi açısından bir bağış eyleminin farklı niteliğine ve yıllık olarak ödenmesine vurgu yapmaktadır. Fakat N. Teteriatnikov Zoe mozaikini IV. Mikhail dönemine tarihlediğinden (1996: 54-57) ve bu dönemden bir bağış girişiminin kaydı olmadığından geleneksel çerçevede bir çözüm arıyor. Ama Paskalya'nın farklılığı biraz zorlama bir çözümdür. Bağışın miktarı diğerlerinden fazla olsa da bu her imparator için geçerli, geleneksel-olağan bir uygulama idi. Ayrıca Paskalya'nın böyle öne çıkan bir niteliği olsaydı ikonografik açıdan daha bütünlüklü ve sürekliliği olan bir resimsel geleneği gözlemleyebilirdik. R. Cormack'ın da (1981: 141) Zoe mozaiki özelinde altına çizdiği gibi daha önce örneği olmadığından bu mozaik geleneksel girişimlerden ziyade bu konudaki çok özel bir girişime atıfta bulunuyor olmalıdır.

Taçların renklerini ise mozaikler üzerinde belirleyebilmek zordur. Ayrıca Zoe mozaikinde III. Romanos'un başı IX. Konstantinos'un başıyla değişirken taçlar da değiştirilmiştir. Dolayısıyla IX. Konstantinos'un başındaki tacın resmin asıl konusuyla ilişkisi sınırlıdır.

Mozaiklerde para kesesi (*apokombion*) ve rulo dışında bağış eylemi ile ilgili hiçbir öge yoktur. Para kesesi bu anlamda çok açık bir göstergedir. Rulo ise özellikle Zoe mozaikinde Ayasofya'ya sağlanan mali desteğin yasal niteliğini sembolize ediyor olmalıdır (Hendy 1969: 309) [Fig. 13]. Kaydedilmiş bir girişimi, devlet hazinesinden bir ödenek garantisini belgelemektedir. N. Oikonomides (1978: 224-225) bu ruloyu imparatorun kiliseye sağladığı ayrıcalıklar sonucunda Patriğe teslim ettiği belgenin resimsel bir gösterimi olarak görmekte ve bunun bir *chrysobull* olduğunu belirtmektedir. *Chrysobull* imparatorun altın mührünü taşıyan ve sahibine çeşitli meselelerde imtiyazlar sağlayan bir belgeydi (Oikonomides 1991: I, 451-452).

Para kesesi ve rulo her iki mozaikte de betimlenmiştir. Ama gösterimin niteliğindeki farklılık bu öğelerin niteliğinde de farklılık yaratır. Zoe mozaikinde IX. Konstantinos'un İsa'ya doğru uzattığı para kesesi, gerçekleşen bir eylemin (sunum anının) doğrudan bir aracı olarak gösterimin doğası gereği "gerçek" bir öğedir [Fig. 3]. Komnenos mozaikinde II. İoannes'in adeta sol koluyla beline sıkıştırdığı para kesesi ise burada bir sunum anı olmadığı için var olan eylem ile ilişkisi doğru orantılı değildir [Fig. 5]. Dolayısıyla bu para kesesi henüz sadece bir sembol niteliğindedir. Tam da bu nedenle daha genel düzeydeki bir vurgunun işaretidir.

Zoe'nin elindeki rulo, üzerinde imparatorun ismini içeren bir yazıtı sahiptir [Fig. 13]. İmparatorun kimliği değiştiğinde rulodaki isim de değişmiştir. Böylece rulo da mozaikğin genel yapısı içerisinde özel bir kişiliğe ve onun tarafından gerçekleştirilen farklı nitelikteki bir eyleme ilişkin bir işaret olarak mozaikğin genel yapısıyla uyumludur. Aksi biçimde Komnenos mozaikğinde İrene'nin elindeki ruloda böyle bir yazıt yoktur [Fig. 14]. Fakat bu rulo Zoe'nin rulosundan farklı olarak ortasından bir iple bağlanmış durumdadır. Bu sefer de İrene'nin elindeki rulo hiçbir farklı, özel işaret taşımayan yapısıyla doğrudan salt bir sembol niteliğindedir ve içerisinde yer aldığı mozaikğin genel yansımasıyla oldukça uyumlu bir görüntü sergiler.

MOZAİKLERİN KONUSU

Resimsel düzenlemelerden yansıyan tabloyu tarihsel ve ikonografik verilerle beraber değerlendirdiğimizde Zoe mozaikğinin İmparator III. Romanos'un Ayasofya'ya sağlamış olduğu yıllık imparatorluk ödeneği ile doğrudan ilişkili olduğu kesin gibidir. Bu resimsel tema ilk kez burada ortaya çıkmaktadır. Daha önce bir örneği olmayışı bizi mozaikğin olağandışı-ünik bir girişimle ilişkili olduğu sonucuna götürür. Benzeri olmayan bu girişimin sürekli hatırlanması adına sahne kesin bir belirlilik izlenimi içerisinde verilmiştir. Betimleme için doğrudan sunum anı seçilmiştir. Para kesesi ve rulo sunumun "gerçek" araçları olarak sahnede yer almaktadır. Rulonun imparatorun ismini içeren bir yazıt taşıması önemlidir. Bu, sağlanan mali desteğin yasal niteliğine ve kim tarafından sağlandığına vurgu yapmaktadır. Rulonun Zoe'nin elinde bulunması önemli bir detaydır. Çünkü soyu itibarıyla Zoe *Porphyrogenita*⁸ tahtın yasal-meşru sahibidir. Sağlanan mali desteğin yasal niteliğinin tahtın meşru-yasal sahibi Zoe'nin eliyle sunumu bu açıdan önemlidir. Bu olağandışı girişimin sahiplerini açıkça belirtmek adına onların isimlerini içeren yazıtlara çok önem verildiği açıktır. Belki de yazıtlara yer açmak için mozaikte figürlerin ayakları feda edilmişti.

Mozaiklerin konusu ile ilgili bir diğer önemli detay da kutsal figürlerin seçimidir. Bu mesele tartışılmış ve iki mozaikte benzer bir konu için neden farklı kutsal figürlerin seçildiğine dikkat çekilmiştir. Soruna kutsal figürlerin seçilmiş tipolojileri yoluyla bir yanıt aranmıştı⁹. Ancak bu bir çözüm getirmemiştir. Çünkü bildiğimiz kadarıyla ne İsa ne de Meryem adına bağış teması ile ilişkilendirebileceğimiz bir tipoloji yoktur. Dolayısıyla salt tipolojiler yoluyla bir anlamsal ilişki geliştirmek mümkün değildir. İmparatorların bu kutsal figürlere olan özel ilgilerini değerlendirmek de katkı sağlamayacaktır. Çünkü bir imparatorun farklı kutsal figürlerle tasvir edildiği pek çok örnek vardır. Bu durum daha genel bir yaklaşımla, figürlerin nitelikleri ve mozaiklerin konusu arasındaki ilişkinin ortaya konulmasıyla anlaşılabilir.

Zoe mozaikği için İsa daha uygun bir tercih gibi gözükmektedir. R. Cormack'ın da belirttiği gibi (2000: 117-118) Ayasofya İsa'ya ithaf edilmiş bir kilise olduğundan bağışın da ona sunulması anlamlıdır. Ama bundan daha fazlasını düşünmek olasıdır. III.

⁸ *Porphyrogenetos* ve *Porphyrogenita*; erguvan ya da mor renkli odada doğmuş anlamında, imparator çocuğu olarak doğanlara ait bir sıfat ya da unvandır (McCormick 1991: III, 1701).

⁹ Bu tartışmalara örnek olarak bkz: Whittemore 1942: 30-32, Teteriatnikov 1996: 57-63.

Romanos'un girişimi olağanüstü nitelikteydi ve dolayısıyla bu, imparatorun; kilisenin ve dinin yeryüzündeki koruyucusu, hamisi, yaşamsal kaynağı olduğu şeklinde bir anlamı ifade ediyordu. Bu vurgu imparatoru dinsel hiyerarşi içerisinde konumlandırır. Dinsel hiyerarşiyi hedefleyen bir vurgunun bu hiyerarşinin en üst noktasındaki İsa ile ilişkilendirilmesi anlamlıdır. Bu türden bir girişim nihai ve kesin bir noktada anlamını İsa'nın eşliğinde bulacaktır.

Komnenos mozağının konusu üzerine ise bugüne değin pek az yorum yapıldığını görürüz. Mozaik çok olasılıkla bir bağış girişimi anısına yapılmamıştır. Çok daha güncel ve politik bir gösteriyi yansıtmaktadır. Bunun en önemli kanıtları; sahnede figürlerin kimlikleri dışında hiçbir şeyin belirlenememesi ve ayrıca Meryem ile Aleksios'un varlıklarıdır.

Aslında T. Whitemore mozağın farklı içeriğini en başından fark etmiş, onun II. İoannes'in tahta çıkışı anısına 1118'de yapıldığını ileri sürmüştü. Ancak önerisini daha fazla geliştirmemiştir.

Komnenos mozağı büyük olasılıkla 1122 ya da hemen sonrasında yapılmış olmalıdır. 1122 Aleksios'un müşterek imparator ilan edildiği tarihtir. Taç giyme törenini II. İoannes'in methiyecisi Theodoros Prodromos aktarmaktadır (Magdalino 1993: 422). Mozaikle birlikte yine 1122 civarına tarihlenen *Vatikan, urb. Gr. 2, fol.20'*deki minyatürde İsa'nın II. İoannes ve Aleksios'u taçlandırdığını görmekteyiz [Fig. 11]. Günümüze ulaşan II. İoannes portrelerinin bu tarihlerde ve Aleksios ile yapılmaya başlanması ilginçtir. Dolayısıyla Aleksios'un tahta ortak edilmesi yazınsal ve sanatsal gösteriyle desteklenmiş bir propagandaya dönüşmüş gibi gözükmektedir. Aleksios'un 1122'de tahta ortak edilmesi hanedan içerisindeki taht çekişmelerinin yeniden alevlendiği bir döneme denk düşer. I. Aleksios'un ölümünden sonra hanedan içindeki taht kavgasından II. İoannes galip çıkmıştı. II. İoannes'in bu dönemdeki önemli destekçilerinden biri, *sebastokrator*¹⁰ unvanı da verdiği kardeşi İsaakios Komnenos'tu. Fakat 1122'de bu sefer ikisi arasında bir çekişme baş göstermiş ve İsaakios yaklaşık 14 yıllık bir sürede sürgünde kalmıştı (Magdalino ve Nelson 1982: 131). Hatta İsaakios Anadolu'da II. İoannes'e karşı bir koalisyon oluşturmaya bile çalışmıştır. Bu anlaşmazlığın ortaya çıktığı tarihte de Aleksios'un tahta ortak edilmesi ilginçtir. Çünkü baba ve oğul arasındaki birlikte hükümranlık uygulaması imparatorluğun geleceğine ilişkin bir uygulama olduğu gibi aynı zamanda mevcut imparatorlar için kendi iktidarlarının devamlılığının bir garantisi gibiydi¹¹. Bu uygulamaya göre, imparator alaşağı edilse de yerine meşru olarak kimin geçeceği belliydi. Muhtemelen II. İoannes Aleksios'u tahta ortak ederek kendisi için bir önlem almıştı. Ancak yalnızca bununla yetinmeyip meseleyi sanatsal propaganda ile yaygınlaştırmayı hedeflediği görülüyor.

Aleksios'un mozaikteki yeri de ilginçtir. Figürü mozağın ana kısmında değil sağ taraftaki paye üzerinde yer almaktadır [Fig. 6]. Bunun mozağın ana kısmındaki uyumun

¹⁰ Bizans tarihinde Komnenos hanedanı döneminde verilmeye başlanan bir unvan. Hiyerarşide imparator ve eğer var ise müşterek imparatorun sonra gelen en yüksek dereceli unvanı. Komnenoslar döneminde genelde imparatorun oğulları veya kardeşlerine verilir (Kazhdan 1991: III, 1862).

¹¹ Ostrogorsky (2006: 217) örneğin I. Basileos'un oğullarını tahta ortak ederek kendi iktidarı için bir güvence yarattığını belirtmektedir.

bozulmaması adına yapıldığı düşünülebilir. Ama uyum adına Aleksios'un feda edildiği de gerçektir. C. R. Morrey (1944: 205) Aleksios'un tuhaf bir yerde, sıkıntılı ve geçici bir görüntüyle betimlendiğinin altını çizer. T. Whittemore ise (1942: 28) Aleksios tasviri ile diğer tasvirler arasında belirgin bir işleme kalitesi farkı bulunduğunu tespit etmiştir.

Dikkat edilirse Aleksios'un tasviri bulunduğu paye üzerine tam ortalanmamış, sağ tarafından mozağin ana kısmına doğru çekilmiş ve vücudun bu yöndeki bir kısmı da bu ana alanın içinde gösterilmiştir. Oysa Aleksios'un sol kısmında, tasvirin paye üzerine tam olarak ortalanabilmesi için yeterli bir alanın olduğu düşünülebilir [Fig. 6]. Bu belki Aleksios'u mozağin ana kısmı ile ilişkilendirme isteğinin bir sonucuydu. Fakat aslında bu betimleme yöntemi ile Aleksios'un "bağımsız bir portre olarak varlığının" önüne geçilmiştir. Böylece onun bağımlı veya ikincil durumu vurgulanmıştır. Aleksios'un ikincil konumu mozaikteki yazıtlarda da belirtilmiştir. II. İoannes yazıtındaki *autokrator* sözcüğü Aleksios yazıtında yer almamaktadır (Whittemore 1942: 24, 27). *Autokrator* ifadesinin 9. yüzyıldan itibaren, tahta ortak edilmiş varisler bulunduğu asıl imparatoru diğerlerinden ayıran bir unvan olarak kullanıldığını bilmekteyiz.

Mozaikte kutsal figür olarak Meryem'in seçimi de bu çerçeve içerisinde anlam kazanmaktadır. R. Cormack'ın (1985: 200) altını çizdiği gibi Meryem iktidar ve hanedanın gücünü meşrulaştıran bir figürdü. Meryem tasvirlerinin zaten erken dönemlerden beri hanedana ve iktidara yönelik vurgular içerisinde kullanımları bilinmektedir (Kalavrezou 1990: 166). Bu vurgular çoğu yerde öyküsel bir anlatımdan ziyade sembolik ve politik bir anlam taşıyordu (Kalavrezou 1990: 171). Bu ifade ile mozağin sembolik yapısı oldukça uyumludur.

Zaten II. İoannes döneminin tüm eserlerinde hanedana yönelik vurguların belirgin olduğu bilinmektedir (Brand, Kazhdan ve Cutler 1991: II, 1046). Bu bağlamda Komnenos mozağının hanedana yönelik politik ve güncel bir vurguyu yansıttığı açıktır. Muhtemelen II. İoannes ailesi içerisinde tahtına yönelen tehlikeye karşı Aleksios'u müşterek ve aynı zamanda gelecekteki imparator ilan ederek bir çıkış yapmıştı. Bu aslında varisini ilan ederek kendi tahtını garantiye alma girişimiydi. Aynı zamanda bu durum sanatsal bir gösteriye dönüştürülmüştür. Ayasofya'daki mozaikle beraber *Vatikan, urb. Gr. 2, fol.20'*deki minyatür 1122 civarında gerçekleşen olaylara karşı II. İoannes'in bir karşı propagandaya yöneldiğini göstermektedir.

SONUÇ

Ayasofya'daki Zoe ve Komnenos mozaik panellerinin genel olarak kiliseye sunulmuş bağışlar adına yaptırıldığı iddia edilmiştir. Çalışmamız içerisindeki analiz sonucu aslında iki mozağın resimsel düzenlemeleri bağlamında birbirlerinden oldukça farklı yapıda oldukları gözlenmektedir. Bu farklılık benzer bir konuyu betimlemede farklı yaklaşımlar gösterildiği şeklinde değerlendirilebilir. Ancak bizce bu, konu ve anlam açısından da doğrudan bir ayrıma işaret etmektedir. Tarihsel ve ikonografik çerçeve bu konu-anlam farklılığını daha da belirginleştirmektedir.

Zoe mozağı büyük olasılıkla İmparator III. Romanos döneminde (1028-1034) yaptırılmıştır. Mozaik III. Romanos'un Ayasofya'ya yıllık bir imparatorluk ödeneği

sağlamasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu olağandışı girişimin vurgulanması adına mozaik resimsel düzen açısından tam bir belirlilik görünümü sunar. Bağışın sunumu, olay mekânı, eylemin kişileri ve rolleri açıkça bellidir. İmparatorun elindeki para kesesi eylemin doğrudan aracı olarak önemli bir göstergedir. Zoe'nin elindeki rulo ise sağlanan mali desteğin yasal niteliğine vurgu yapmaktadır. Yazıtlar bu benzersiz girişimin sahiplerini açıkça vurgulamak adına mozaikte genişçe bir alanı kaplamaktadır. Belki de figürlerin ayakları yazıtlara bu denli büyük bir alan yaratmak adına feda edilmiştir. Hamiliğin öne çıkarıldığı bu sahnenin imparatorların namına hükümlanlık ettikleri İsa'nın eşliğinde gerçekleşmesi uygun bir tercihtir.

1042 civarında mozaik üzerinde bir değişikliğe gidilmiş ve III. Romanos'un başı Zoe'nin üçüncü kocası İmparator IX. Konstantinos'un başıyla değiştirilmiştir. Bu, IX. Konstantinos'un da Ayasofya'ya önemli miktarda bir mali yardım yapmasıyla ilgili olmalıdır. Ancak III. Romanos'un zamanını ve kimliğini aşan bir girişimde bulunduğunu belirtmemiz gerekir. Bu aşkınlık sayesinde ki IX. Konstantinos yeni bir mozaik yaptırmaksızın bu mozaği sahiplenebilmiştir.

Komnenos mozaği ise 1122 veya hemen sonrasında yapılmış olmalıdır. Sanıldığından aksine mozağin II. İoannes dönemindeki bir bağış sunumuyla ilişkisi yokmuş gibi gözükmemektedir. Daha politik ve güncel bir içeriğe sahip olan mozağin yapımı muhtemelen hanedan içerisindeki, özellikle de II. İoannes ile kardeşi İsaakios Komnenos arasındaki taht kavgası ve bunun sonucu Aleksios'un 1122'de tahta ortak edilmesiyle ilişkilidir. II. İoannes'in bu tarihten öncesine ve tek başına yapılmış bir tasvirine rastlamıyoruz. Ancak 1122 ve hemen sonrasına ilişkin elimizde iki önemli eser bulunuyor.

II. İoannes 1122'de oğlu Aleksios'u tahta ortak ederek İsaakios tehdidine karşı bir önlem almıştı. Bu durum Aleksios'la birlikte gösterildiği resimlerle öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Mozağin yapımıyla da Ayasofya'nın seçkinlerin girişine açık bir bölümünde hanedana ve iktidarın sahibinin kim olduğuna yönelik bir propagandaya girilmiş olmalıdır.

Mozaikte figürlerin kimlikleri ve unvanları dışında hiçbir şeyi belirleyemeyiz. Mozaik bize sadece klasik anlamıyla portreler sunar. Muhtemelen bunun dışında gösterilmesi gereken hiçbir şey de yoktu.

Aleksios'un varlığı II. İoannes'in iktidarı lehine bir işaretti. Ama asıl hükümlanın kim olduğu da belirtilmeliydi. Bu nedenle Aleksios mozağin ana alanının dışına yerleştirilmiş ancak tasviri bir parça ana mozağin içine kıvrılmış deyim yerindeyse iliştilmişti. Böylece Aleksios bağımsız portre vasfını yitiriyor, asıl imparatora bağlılığı ve ikincil konumu vurgulanmış oluyordu.

Hanedanı ve iktidarı meşrulaştıran bu propaganda içerisinde Meryem'in seçiminin önemli bir yeri vardı. O İsa'dan farklı, dünyevi bir eşlikçi olarak imparatorların vazgeçilmez yardımcısı ve yol göstericisiydi. Mozağin hanedana ve iktidara ilişkin dünyevi-güncel mesajıyla, dünyevi bir eşlikçi olarak Meryem'in varlığı oldukça uyumludur. Mozaikte II. İoannes ve ailesi, sınırları-sonu olmayan iktidar yolunda Tanrı Anası'nın eşliğinde ilerliyor gibidirler. Bir açıdan Meryem ve Aleksios'un varlığını benzer nitelikteki

göstergeler olarak da yorumlayabiliriz. Meryem nasıl Bizans sanatında aslında İsa'yı gösteren-vurgulayan bir gösterge ise Aleksios da II. İoannes'i, onun iktidarını vurgulayan bir göstergeye dönüştürülmüştür.

Komnenos mozağindeki para kesesi ve rulo salt birer sembol niteliğindedir. Zaten her imparatorun geleneksel uygulamalar içerisinde Ayasofya'ya bağışlar yaptığını biliyoruz. Ama Komnenos mozağında para kesesi ve rulonun varlığı ya Zoe mozağının model olma durumu ya da mozağın asıl içeriğinin bu yolla gizlenmek istenmesiyle ilişkiliymiş gibi gözükmemektedir.

KAYNAKLAR

- Brand, Charles M., A. P. Kazhdan and A. Cutler. 1991. "John II Komnenos", *Oxford Dictionary of Byzantium*, A. P. Kazhdan (ed.), New York: Oxford University Press, II: 1046.
- Cormack, Robin. 1981. "Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul", *Art History*, Vol. 4, No. 2: 131-149.
- Cormack, Robin. 1985. *Writing in Gold: Byzantine Society and Its Icons*, New York: Oxford University Press.
- Cormack, Robin. 2000. "The Mother of God in the Mosaics of Hagia Sophia at Constantinople", *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, M. Vassilaki (ed.), Athens, 106-123.
- Ebersolt, Jean. 1910. *Sainte-Sophie de Constantinople: Etude de Topographie D'après les Cérémonies*, Paris.
- Evans, Helen C. and William D. Wixom (ed.). 1997. *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Eyice, Semavi. 1984. *Ayasofya I-II-III*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hendy, Michael F. 1969. *Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081-1261*, Washington: Dumbarton Oaks Studies 12.
- Kähler, Heinz. 1967. *Hagia Sophia*, London: A. Zwammer Publications.
- Kalavrezou, Ioli. 1990. "Images of the Mother: When the Virgin Mary Became Meter Theou", *Dumbarton Oaks Papers* 44: 165-172.
- Kazhdan, Alexander P. 1991. "Sebastokrator", *Oxford Dictionary of Byzantium*, A. P. Kazhdan (ed.), New York: Oxford University Press, III: 1862.
- Kiilerich, Bente. 2005. "Likeness and Icon: The Imperial Couples in Hagia Sophia", *Acta Ad Archaeologiam Et Artium Historiam Pertinentia*, XVIII: 175-203.
- McCormick, Michael. 1991. "Porphyrogenetos", *Oxford Dictionary of Byzantium*, A. P. Kazhdan (ed.), New York: Oxford University Press, III: 1701.
- Magdalino, Paul and R. Nelson. 1982. "The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century", *Byzantinische Forschungen*, 8: 123-183.
- Magdalino, Paul. 1993. *The Empire of Manuel I Komnenos 1143-1180*, New York: Cambridge University Press.

Maguire, Henry. 1989. "Style and Ideology in Byzantine Imperial Art", *Gesta*, Vol. 28, No: 2: 217–231.

Mainstone Rowland J. 2006. *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, London: Thames and Hudson Publications.

Majeska, George P. 2004. "The Emperor in his Church: Imperial Ritual in the Church of St. Sophia", *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Henry Maguire (ed.), Washington D.C: Dumbarton Oaks Publications, 1-11.

Mango, Cyril. 1959. *The Brazen House: A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, Kobenhavn.

Mango, Cyril. 1962. *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington D.C: Dumbarton Oaks Studies VIII.

Morrey, Charles R. 1944. "The Mosaics of Hagia Sophia", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 2, No. 7: 201-210.

Oikonomides, Nicolas. 1978. "The Mosaic Panel of Constantine IX and Zoe in Saint Sophia", *Revue des Etudes Byzantines*, XXXVI: 219–232.

Oikonomides, Nicolas. 1991. "Chrysobull", *Oxford Dictionary of Byzantium*, A. P. Kazhdan (ed.), New York: Oxford University Press, I: 451-452.

Oikonomides, Nicolas. 2005. "The Significance of Some Imperial Monumental Portraits of the 10th and 11th Centuries", *Society, Culture and Politics in Byzantium*, E. Zachariadou (ed.) Aldershot: Ashgate Publications, 1–11.

Ostrogorsky, George. 2006. *Bizans Devleti Tarihi*, Fikret Işıltan (çev.), Ankara: TTK Yayınları.

Teteriatnikov, Natalia. 1996. "Hagia Sophia: The Two Portraits of the Emperors with Moneybags as a Functional Setting", *Arte Medievale*, II Serie, Anno X, n. 1: 47-66.

Vogt, Albert (ed.), 1935-40. *Constantine VII Porphyrogénètes, Le livre des Cérémonies*, Paris (4 Cilt).

Whittemore, Thomas. 1942. *The Mosaics of St. Sophia: Third Preliminary Report Work Done in 1935-1938: The Imperial Portraits of the South Gallery*, Paris: Oxford University Press.

Whittemore, Thomas. 1952. *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Fourth Preliminary Report Work Done in 1934–1938, The Deesis Panel of South Gallery*, Boston: Oxford University Press.



Fig. 1 Mozaiklerin genel görünümü (Dumbarton Oaks Arşivi).

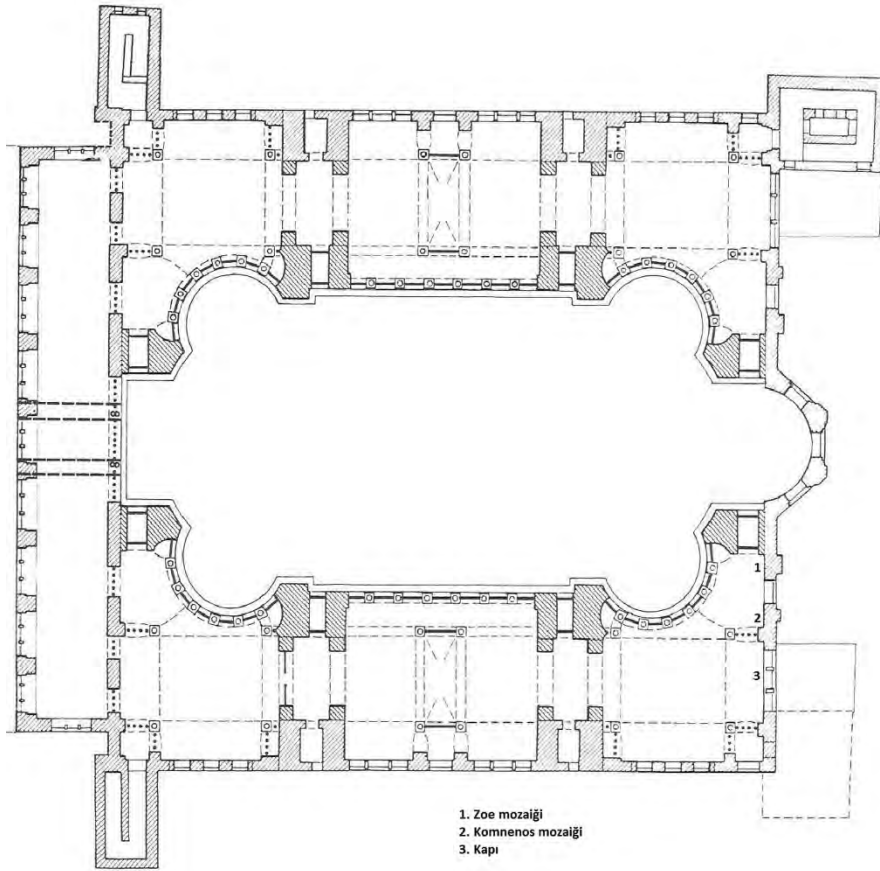


Fig. 2 Galeri planında mozaiklerin yerleşimi (Mainstone: 1997: 272).



Fig. 3 Zoe mozaigi.



Fig. 4 IX. Konstantinos (Zoe mozaiginden detay).



Fig. 5: Komnenos mozaigi.



Fig. 6 Aleksios (Komnenos mozaiginden detay).



Fig. 7 Irene (Komnenos mozaiginden detay).



Fig. 8 Deesis mozaigi.



Fig. 9 Güney galeri mermer kaplamaları.



Fig. 10 Kuzey galeri doğu duvarı.



Fig. 11 İsa, II. İoannes ve Aleksios, *Vatikan, urb. Gr. 2, fol.20*, 1122 civarı.
(Evans ve Wixom 1997: 209, fig. 144)

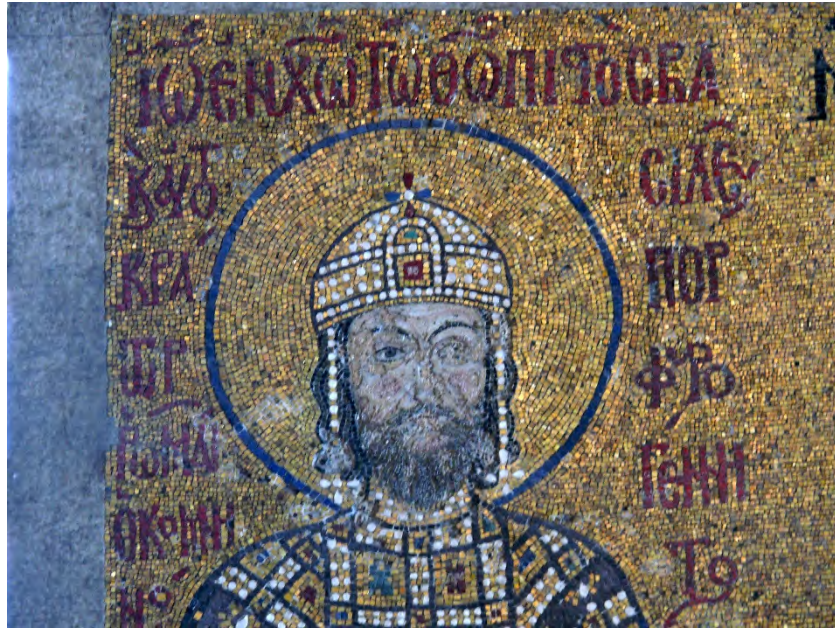


Fig. 12: II. İoannes (Komnenos mozaiğinden detay).



Fig. 13 Rulo (Zoe mozaiginden detay).



Fig. 14 Rulo (Komnenos mozaiginden detay).

ÇAMALTI BURNU 1 BATIĞININ KONSERVASYONU

NAMIK KILIÇ
Araş.Gör., İstanbul Üniversitesi
Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve
Onarım Bölümü, Genel Koruma Anabilim Dalı
namikkilic@yahoo.com

ÖZET*

Polietilen glikol (PEG) ön emdirmesi sonrasında uygulanan dondurarak kurutma (liyoofilizasyon) uygulaması suya doymuş ahşap konservasyonunda kullanılan en güvenilir yöntemlerdendir. Bu teknik, Türkiye’de ilk kez İstanbul Üniversitesi Gemi Konservasyon ve Rekonstrüksiyon Laboratuvarında İstanbul Üniversitesi uzmanlarınca Çamaltı Burnu 1 batığı ahşaplarında uygulanmıştır. Bu makalede İstanbul Üniversitesi uzmanlarınca gerçekleştirilen PEG ön emdirmesi sonrası dondurarak kurutma yönteminin Çamaltı Burnu 1 batığı ahşapları üzerinde uygulanma tekniği ve sonuçları yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: suya doymuş ahşap, konservasyon, restorasyon, polietilen glikol, dondurarak kurutma, Çamaltı Burnu 1.

CONSERVATION OF ÇAMALTI BURNU 1 WRECK

ABSTRACT

Polyethylene glycol (PEG) pre-impregnation, followed by freeze-drying (lyophilisation) method is one of the most reliable methods for conservation of the waterlogged wood. Following the PEG impregnation procedure, the process of dehydration was performed by a freeze-drier used for the first time in Turkey by the Istanbul University scientists at the Ship Conservation and Reconstruction Laboratory. This paper presents treatment technique and its effects on the wood from Çamaltı Burnu 1 Wreck have been treated with pre-impregnation with PEG and freeze-drying methods, which were performed by Istanbul University's scientists.

Key Words: waterlogged wood, conservation, restoration, polyethylene glycole, freeze drying, Çamaltı Burnu 1.

*Uygulamayı başlatarak ahşapların konservasyon yöntemini belirleyen, çalışma süresince bilimsel yönlendirmeleri ve desteklerini esirgemeyen Doç. Dr. Ufuk Kocabaş’a, Batığın kazısını yaparak ahşapları çalışmamıza imkan tanıyan Çamaltı Burnu 1 Batığı Kazı Başkanı Prof. Dr. Nergis Günsenin’e çalışmanın her aşamasındaki yardımlarından dolayı Yenikapı Batıkları Projesi Ekibine ve Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü öğrencilerine teşekkür ederim.

1.GİRİŞ

Marmara Adası'nın kuzeybatı kıyısında, Çamaltı Burnu mevkiindeki MS 13. yüzyıla ait batık geminin kazısı, 1998–2004 yılları arasında Prof. Dr. Nergis Günsenin'in bilimsel başkanlığında gerçekleştirilmiştir (Günsenin, 2005:118-123) (Fig. 1). Türk bilim insanları tarafından yürütülen ilk sualtı arkeoloji kazısı olma unvanını alan çalışmaya konu olan batık ahşaplarının konservasyon çalışmaları İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sualtı Kültür Kalıntılarını Koruma Anabilim Dalı tarafından gerçekleştirilmiştir (Kocabaş, 2005:1).

Çamaltı Burnu 1 Batığı'nı oluşturan ahşap elemanlar suya doymuş ahşaptan oluşmaktadır. Tüm bu elemanlar su altında bulundukları süre boyunca değişime uğramaktadır. Ahşap nemli veya ıslak alanlarda uzun süre kaldıkça suyu emer ve en sonunda ıslak ve suya doymuş ahşap olarak değişime uğrar. Bu süreç içerisinde ahşabın fiziksel ve kimyasal yapısında değişim yaşanır. Bu değişim, gemi ahşabını olumsuz derecede etkileyerek ahşabın konstrüksiyonel yapısını bozup ahşabı mikrobiyal saldırılara maruz bırakabilmektedir. Ahşabın yaşadığı bu fiziko-kimyasal süreç bozulmayı hızlandırmaktadır (Jong, Eenkhorn ve Wevers, 1982: 9). Bu durumdaki suya doymuş ahşabın konservasyonu olmazsa olmaz işlemlerden olup aynı zamanda zor ve uzun bir süreçtir. Suya doymuş ahşabın konservasyonuna başlamadan önce malzemenin özelliklerini çok iyi bilmek gerekmektedir.

2.METOT

2.1.BOZULMALARIN TANIMLANMASI

Gemi ahşapları üzerinde yapılan ilk incelemelerde yoğun olarak *Teredo navalis* hasarı tespit edilmiştir. Bu canlılar ahşabın üst bölümünden dairesel bir şekilde ilerleyerek 6-8 mm çapında oyuklar açıp özellikle öz odun bölümüne saldırmışlardır. Arka kısmında iki adet burun benzeri dairesel çıkıntıya sahip olan *Teredo navalis* bir taraftan ahşabı yiyerek oyuklar açarken diğer taraftan oyukların çevresini kalsiyum ile kaplayıp ahşabın içerisine doğru ilerlemektedir (Unger, Schniewind ve Unger, 2001: 134-136). Çamaltı Burnu 1 Batığı ahşaplarının dışı oldukça sağlam görünmesine rağmen içi bu canlılarca yendiğinden çoğunlukla boşaltılmıştır. Bu durum ahşapların mekanik dayanımını olumsuz olarak etkilemiştir (Fig. 2).

Gemi elemanlarının su doygunluğunun tespit edilebilmesi amacıyla ilk aşamada Çamaltı Burnu 1 batığı ahşapları üzerinden ağırlığı 1- 1,5 gramı geçmeyecek şekilde örnekler alınmıştır. Objedeki su miktarı odun dokusunun hasar derecesine bağlı olarak düzensiz bir şekilde değiştiğinden, su miktarının ve su dağılımının belirlenmesi önemlidir. Ahşapların su doygunluğunu tespit etmek için yaptığımız analizlerin doğruluk payının daha yüksek olması için aldığımız örneklerin 1 gramdan az olmamasına dikkat edilmiştir. 1 gramın altında alınan örneklerde hata payının arttığı tespit edilmiştir. Alınan örneklerin ıslak ağırlığı hassas terazi ile ölçülmüş, daha sonra bu örnekler 24 saat boyunca 105 °C'de fırın içerisinde kurutulmuştur (Fig. 3).

Kurutulan örnekler desikatör içerisinde oda sıcaklığına geldiğinde tekrar tartılıp maksimum su içeriği $U_{\max}^1$ % değerinde hesaplanmıştır. Bu yöntem ahşapların bozulma derecesinin belirlenmesinde kullanılan yaygın bir uygulamadır (McConnachie, Eaton ve Jones: 2008: 29). Bu uygulamada ahşap taşıdığı su miktarına göre üç sınıfa ayrılmaktadır. Yapılan hesaplamalarda bulunan su miktarı % 400'ün üzerindeyse birinci sınıf, % 185-400 arasında ise ikinci sınıf ve % 185'in altında ise üçüncü sınıf olarak değerlendirilmiştir (Hamilton, 1999: 24). Çamaltı Burnu 1 batığı ahşaplarında yapılan hesaplamaların ardından ahşapların $U_{\max}$ değerleri % 400'ün üzerinde çıkmıştır (Tablo 1). Bu açıdan bakacak olursak yüksek bozulma değerlerine sahip Çamaltı Burnu 1 batığı ahşapları 1. sınıf bozulmaya uğramış ahşaplar olarak değerlendirilmiş ve konservasyon işlemleri bu parametreye göre gerçekleştirilmiştir. Bu durumdaki ahşaplar susuz ortamda bekletilmeden bir an önce korunmaya alınmalıdır (Cronyn 1990: 261-262). Aksi durumda ahşaplar açık hava şartlarına maruz bırakılırsa, ahşabın içeriğinde bulunan suyun buharlaşması ve yüzey geriliminin neden olduğu kuvvetin sonucunda zayıflamış hücre çeperlerinde geri dönüşümü olmayan çatlaklar oluşmakta ahşapta da daralma, çarpılma, çökme ve bunun gibi boyutsal deformasyonlar meydana gelmektedir.

Örnek no	Islak ağırlık	Yüzerlik	Islak hacim	Yoğunluk	Kuru ağırlık	Suyun ağırlığı	Yoğunluk	Yoğunluk	Maksimum su miktarı	Maksimum su miktarı	Ahşap içerisindeki su miktarı	Ahşap içerisindeki su miktarı	Gözeneklilik
	g	g	cm ³	g/cm ³	g	g	g/cm ³	kg/m ³	g/g	w/w%	g/g	w/w%	cm ³ /cm ³
	M_{su}	M_{su}	V_{su}	ρ_{su}	M_{su}	M_{su}	ρ_{su}	ρ_{su}	MC _{max}	MC	MC	MC	V_{su}
1	3,89	3,66	3,67	0,18	0,37	3,53	0,10	99	9,38	938	9,66	966	0,88
2	2,12	2,080	2,08	0,06	0,26	1,86	0,12	125	7,33	733	7,15	715	0,88
3	2,10	1,965	1,97	0,20	0,38	1,72	0,19	193	4,51	451	4,53	453	0,86
4	2,55	2,415	2,42	0,17	0,33	2,23	0,13	134	6,77	677	6,85	685	0,89
5	2,32	2,180	2,18	0,19	0,36	1,96	0,16	165	5,39	539	5,44	544	0,87
6	2,06	1,915	1,92	0,23	0,33	1,73	0,17	172	5,14	514	5,24	524	0,85
7	2,18	1,200	1,20	2,44	0,35	1,83	0,29	291	2,76	276	5,23	523	0,62

Tablo 1 Su doygunluğu analizi sonuçları

Daha sonra ahşaplar, konservasyon çalışmalarının ardından gerçekleşen kuruma sonrası varsa değişimin tespit edilebilmesi amacıyla 1/1 ölçekte asetat üzerine çizilmiştir. Bu çizimler, konservasyon sonrasında yaşanacak herhangi bir çatlama, çökme, çekme gibi boyutsal deformasyonları anlamamızda yardımcı olmaktadır.

2.2.TUZDAN ARINDIRMA

Konservasyondan önce deniz tuzunun ahşaplardan uzaklaştırılması gerekmektedir. Aksi takdirde suyun buharlaşması ile yaşanan kuruma sonrasında tuzlar ahşapta kristalize olmaktadır. Bu tuzlar aynı zamanda atmosferik nemi emdikleri ve ahşap hücresi içerisinde çözünebilir durumda oldukları için tamamen durağan durumda değildirler. Bundan dolayı ahşabın büyük bir bölümünde genleşme ve kristalizasyon sonucunda geniş çatlaklar ve pul pul dökülmeler oluşabilmektedir. Bu durumda tuz miktarının fazla olması ahşabı yapısal olarak da bozulmaya uğratmaktadır. Dolayısıyla çözünebilir tuzlar ve mineraller konservasyon öncesi mutlaka arındırılmalıdır (Smith, 2003: 23). Denizel ortamdan çıkan ahşaplar direk saf suya konmamalıdır. Aksi takdirde odun içerisindeki ve dışarıdaki tuzluluk farkı oluşturduğu osmotik basınç farkından dolayı ahşap içerisindeki tuz çözeltisinin dışarıya hareketini tetikleyecektir. Bu durum, ahşap hücre yapısında bulunan traheid duvarlarında tıpkı kurumaya bırakılan ahşaptaki gibi kapiler gerilim çökmesi

¹ Ahşabın maksimum nem miktarı

oluşturacaktır (Rodgers: 2004: 42-43). Bundan dolayı batık ahşaplarında öncelikle kademeli tuzlu su-normal su kullanılarak tuzdan arındırma işlemi Marmara Adası'nda bulunan kazı evinde başlatılmış; İstanbul Üniversitesi Gemi Konservasyon ve Rekonstrüksiyon Laboratuvarında çeşme suyu ve saf su kullanılarak tuz oranı 40 ppm'e kadar düşürülmüştür (Tablo 2).

Tarih	Tuz oranı (ppm)
08.02.2008	1020 ppm
22.02.2008	980 ppm
07.03.2008	890 ppm
24.03.2008	770 ppm
03.04.2008	720 ppm
17.04.2008	680 ppm
02.05.2008	590 ppm
24.05.2008	490 ppm
05.06.2008	430 ppm
14.07.2008	300 ppm
Bu tarihten sonra saf su ile tuzdan arındırma işlemine devam edilmiştir.	
02.08.2008	220 ppm
23.08.2008	180 ppm
02.09.2008	120 ppm
19.09.2008	80 ppm
14.10.2008	70 ppm
24.10.2008	40 ppm
04.11.2008	30 ppm

Tablo 2 Çamaltı Burnu 1 Batığı Tuz oranı

İşlem esnasında bakteri oluşumunu önlemek amacıyla Exocite 1012 ticari adıyla üretilen kimyasal malzeme 1/1000 oranında tank içerisine ilave edilmiştir. *Dipslide*² ile yapılan ölçümlerle biyolojik aktivasyon kontrol altında tutulmaya çalışılmıştır (Fig. 4).

2.3. DEMİR VE DEMİR BİLEŞİKLERİNİN TEMİZLENMESİ

Yapılan analiz çalışmalarına ve değerlendirmelere göre Çamaltı Burnu 1 batığı ahşaplarının konservasyonunda polietilen glikol (PEG) 2000 ön emdirmesi ve dondurarak kurutma yönteminin kullanılmasına karar verilmiştir. Konservasyon öncesi yapılan incelemede ahşaplar üzerinde gemi elemanlarının birleştirilmesinde kullanılan demir çivilerden kaynaklı demir lekesi ve korozyon tespit edilmiştir. Geminin konservasyon işlemlerinde kullanılacak PEG etkili bir iyon taşıyan elektrolittir ve gemi ahşaplarının bağlantı elemanlarında kullanılan demirle tepkimeye girmektedir. PEG emdirmesi işleminden sonra meydana gelen tepkimeyi takiben oluşan sülfür oksidasyonu demir ve bileşiklerinin kataliz görevi gördüğünü göstermiştir. Sonuç olarak bu durum konservasyon sonrası ahşaplarda degradasyona sebep olmaktadır (Giorgi, Chelazzi ve Baglioni, 2005: 10743-10748). Demir ve bileşiklerinin gemi ahşaplarına zarar vermesini önlemek için tüm korozyonlu alanlar önce mekanik olarak temizlenmiştir. Dışçı aletleri ile yapılan mekanik temizliğin ardından kimyasal temizlik işlemine geçilmiştir. Oksalat, sitrat ve EDTA'nın bazı demir bileşiklerini çözebildiği bilinmektedir (Almkvist: 2013: 6). Yapılan araştırmaların sonrasında %5 disodyum EDTA (etilendiamin tetraasetik asit) ve % 5 oksalik asitten oluşan bir çözelti ile bu alanlara tampon yapılmıştır. Bu işlem, tüm demir korozyonunun

² Sıvılardaki veya katı yüzeylerdeki bakteri, küf ve maya varlığının tespiti için kullanılan indikatör.

bulunduğu alanlarda üç kez tekrar edilerek uygulanmıştır. Uygulama sonrası ahşaplar su ile yıkanarak ve su içerisinde bekletilerek nötral duruma getirilmeye çalışılmıştır (Fig. 5).

2.4. ÖN EMDİRME UYGULAMASI

Suya doymuş ahşap konservasyonunda karşımıza çıkan en temel problemler hücre lümenindeki serbest su ve hücre duvarındaki bağlı suyun alınıp ahşabı durağan olmayan ıslak durumdan durağan ve kuru duruma geçirmeye çalışırken yaşanmaktadır. Bunlar; çekme, çökme ve çatlamalardır (Schnell-Jensen, 2007: 50). Çamaltı Burnu 1 Batığı ahşaplarının kuruma sonrası çekmeye uğramaması ve yapısındaki fiziksel ve mekanik ürünlerinde bir kayıp yaşanmaması için kırılgan durumda bulunan hücre yapısına dondurarak kurutma öncesi polietilen glikol (PEG) emdirmeye karar verilmiştir. Polietilen glikol sentetik bir madde olup formülü $H-(O-CH_2-CH_2)_n-OH$ ile ifade edilmektedir. Ahşabın bozulma durumuna göre farklı molekül ağırlığında PEG kullanılmaktadır. Yüksek molekül ağırlıklı PEG (1500-6000) ikincil hücre duvarı tarafından daha zor emilmektedir. Bu gibi sorunlar emdirme süresini uzatmaktadır (Astrup, 1994: 45). PEG ıslak ahşap konservasyonunda uygulanan standart emdirme malzemesi olarak bilinmekte ve yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu yöntemde hücre duvarında bulunan serbest su, süblimleşme ile uzaklaştırılırken kapiler tansiyon olmaz ve hücre duvarında çökme oluşmaz. PEG'in ilave edilmesi çekme ve çatlamayı önlediği gibi PEG bağlı suyun bir kısmı ile yer değiştirerek donma koruyucu (kriyoprotektan) gibi davranır ve buzun genişleme ile yaratacağı problemleri azaltır. Aynı zamanda PEG'in ilave edilmesi ahşabın mekanik dayanımını artırır (Schnell-Jensen, 2007: 50). Bu amaçla 2 Mayıs 2009 tarihinde gemi ahşaplarının tank içerisinde PEG 2000 ile emdirme işlemine başlanmıştır. Ahşapta meydana gelecek osmotik çökmeyi önlemek için PEG ilk aşamada % 10'un altında, düşük konsantrasyonda hazırlanarak emdirilmelidir. Hazırlanan PEG çözeltisinin konsantrasyonu çok fazla olursa bu durum ahşabın içerisindeki su ile PEG çözeltisi arasında büyük bir osmotik fark yaratmaktadır. Sonuç olarak yüksek konsantrasyonda hazırlanan PEG çözeltisi ahşabın içerisindeki suyu hızlı bir şekilde emmekte ve çökmelere sebep olmaktadır. (Mortensen 2009: 7). Çamaltı Burnu 1 Batığı ahşapları için de PEG ilk aşamada %5 konsantrasyonda hazırlanarak emdirilmiştir. İşlem esnasında çözelti içerisine bakteri oluşumunu önlemek amacıyla Exocite 1012 ticari adıyla üretilen kimyasal malzeme 1/1000 oranında ilave edilmiştir. *Dipslide* ile yapılan ölçümler her 6 ayda biyolojik aktivasyonun arttığını göstermiştir. Aktivasyonun arttığı dönemlerde yine emdirmenin yapıldığı havuz içerisine 1/1000 oranında Exocite 1012 ilave edilmiştir. Konsantrasyon artırımı aynı döngüde her defasında % 5 PEG 2000 ilavesi ile gerçekleştirilmiştir. Bu işlem, 11 Kasım 2013 tarihinde %45 konsantrasyonda PEG'e ulaşıncaya tamamlanmıştır (Tablo3). Emdirme çalışmaları PEG'in ahşap tarafından tam olarak emildiği ahşaplardan alınan örneklerin elektron mikroskobu ile incelenmesiyle anlaşıldıktan sonra 7 Mayıs 2014 tarihinde sonlandırılmıştır.

Tarih	Arttırılan PEG konsantrasyonu (%)	PEG'in tank içerisindeki konsantrasyonu (%)
2 Mayıs 2009	5	5
2 Kasım 2009	5	10
3 Mayıs 2010	5	15
8 Kasım 2010	5	20
9 Mayıs 2011	5	25
7 Kasım 2011	5	30
14 Mayıs 2012	5	35
5 Kasım 2012	5	40
11 Kasım 2013	5	45

Tablo 3 PEG konsantrasyon artırımları

2.5. DONDURARAK KURUTMA (LİYOFİLİZASYON)

Emdirme uygulamasından sonra ahşapların içerisindeki suyun süblimleşme esasına dayanan vakumlu dondurarak kurutma cihazı kullanılarak uzaklaştırılması işlemine geçilmiştir. Bu işlem suya doymuş ahşap konservasyonunda kullanılan en etkili yöntemdir (Ambrose, 1990: 235). Uygulama, İstanbul Üniversitesi Gemi Konservasyon ve Rekonstrüksiyon Laboratuvarı'nda, Türkiye'de ilk kez İstanbul Üniversitesi bilim insanları tarafından kullanılan vakumlu dondurarak kurutma cihazı ile gerçekleştirilmiştir (Fig. 6). İstanbul Üniversitesi Yenikapı Batıkları Projesi Araştırma Laboratuvarında kullanılan dondurarak kurutma cihazı genel olarak ürünün yerleştirildiği ürün bölmesi, bir valf ile kontrol edilen buz kondansörü ve vakum ünitesinden oluşmaktadır. Ayrıca cihaz, içerisinde bulunan ürünün sıcaklığını ölçmeye yarayan sıcaklık sensörlerini de içermektedir. Bunlarla dondurarak kurutma esnasında ahşapların sıcaklıklarını da görmek mümkün olmaktadır. Ünitenin ürün bölmesi bölümünde yer alan raflar farklı boyutlarda üretilmiş olup olabildiğince fazla miktarda ahşap koymayı kolaylaştıran boyutlara sahiptir. Ürün bölmesinin bu özelliğinden faydalanılarak Çamaltı Burnu 1 Batığının bütün ahşapları cihaza yerleştirilmiştir (Fig. 7).

Vakumlu dondurarak kurutmanın kontrol parametresi, tüm işlem boyunca katı durumda olması gereken, PEG tarafından belirlenmektedir. Dolayısıyla kullanılan PEG 2000'in ötektik sıcaklığı³ ve çökme sıcaklığı bilinmeli ve dondurarak kurutma ekipmanı bu ısıda en elverişli durumda (hücre duvarı ısısı ve basıncı) ayarlanarak çalıştırılmalıdır (Jensen, Strætkvern ve Schnell vd., 2009: 417 – 418, Schnell-Jensen, 2007: 50). Buradan hareketle dondurarak kurutma cihazı içerisinde yer alan ahşapların sıcaklığının PEG'in ötektik sıcaklığı olan -22 °C'ye düşmesi sağlanmıştır. Ahşapların sıcaklığının -22 °C'ye düşebilmesi için cihaz çember sıcaklığı -35 °C olarak ayarlanmış ve vakum prosesi açılmadan cihaz bu sıcaklıkta bir gün boyunca çalıştırılmıştır. Suyu doymuş ahşap içerisinde yer alan emdirme çözeltisinin katı duruma geçmesini sağlamak için gerçekleştirilen bu işlem bir sonraki gün vakum prosesinin 15 Pa'da (0,15 mbar) çalıştırılması ile devam etmiştir (Jensen, Strætkvern ve Schnell, vd., 2009: 417-418). İşlem

³ Ötektik sıcaklık: Ötektik karışımlar, karışımı oluşturan bileşenlerin erime ve donma noktalarından daha düşük sıcaklıkta erir ve donarlar. Ötektik karışımların tamamen faz değiştirdiği sıcaklığa ötektik sıcaklık denir.

esnasında buz kristalleri süblimleşmiş olup buharlaşarak donan su, kondansörde toplanmıştır. Belirli aralıklarla kondansörde biriken buz, cihazın buz çözme özelliği kullanılarak boşaltılmıştır (Fig. 8). Süblimleşme esnasında herhangi bir çökme, çatlama, çekme yaşanmaması için ötektik sıcaklığın kırılmaması gerekmektedir (Jensen, Jensen, 2006: 156). Buradan hareketle biriken buz, cihaz içerisindeki sıcaklığın değişmemesi için ürün çemberi durdurulmadan sadece vakum ve kondansör durdurularak boşaltılmıştır. Böylece çember sıcaklığı süreç boyunca sabit tutulmuştur. Dondurarak kurutma işlemi, ahşabın içerisindeki su bu yöntemle tamamen uzaklaştırılıncaya kadar devam etmiştir. Ahşapların ağırlıkları sabitlenince ahşaptaki suyun tamamen uzaklaştırıldığı anlaşılmış olup 27 Temmuz 2014 itibarıyla işlem sonlandırılmıştır. Dondurarak kurutmanın son bulması ile cihaz kapatılıp kapaklar açılmadan cihazın ortam sıcaklığına ve basıncına ulaşması kontrollü olarak gerçekleştirilmiştir. Dondurarak kurutma işleminden sonra ahşaplar bağıl nemi % 45 ile % 60 arasında ayarlanmış bir ortamda depolanmıştır (Jensen, Strætkvern ve Schnell vd., 2009: 417 – 418). Son olarak kazıdan çatlak ve parçalı olarak gelen ahşap parçaları sıcak silikon kullanılarak birleştirilmiştir. Ahşapların bazı yerlerinde bulunan boşluklar ise yine öğütülmüş ahşap tozu ve sıcak silikon karıştırılarak doldurulmuştur. Dolgu işlemi aynı zamanda ahşabın mekanik dayanımını da arttırmıştır.

3. SONUÇ

Konservasyon işlemleri gerçekleştirilen farklı U_{max} değerlerine sahip ahşapların bir bölümüne ait uygulama öncesi ve sonrası görüntüler makale içerisinde yer almıştır (Fig. 9,10,11,12,13,14,15). Bu yöntemde yüzey gerilimi oluşmadığından, yöntemle başlamadan önce yapılan çizimler uygulama sonrasında ahşaplarla karşılaştırıldığında ahşaplarda çekme, çatlama ve boyutsal deformasyonlar gözlemlenmemiştir. Ahşaplar su çekmiş ağırlıklarına oranla uygulama sonrasında oldukça hafiflemiştir. Uygulama sonrasında ahşapların rengi konservasyon öncesi ile karşılaştırıldığında daha açık olarak tespit edilmiştir. Bu durum ahşaplar üzerindeki detayların daha belirgin olmasını sağlamıştır. Uygulama sonrasında da ahşaplar görsel olarak son derece doğal gözükmiştir. Ahşapların bir bölümünün içi Teredonavalis'lerce boşaltıldığından bunların, görece daha az saldırıya uğrayan diğer ahşaplarla karşılaştırıldığında daha az mekanik dayanıma sahip olduğu belirlenmiştir. Bu durumdaki ahşaplar kendi ağırlıklarını taşıyamayacağından destekler ile yerlerinden kaldırılmıştır.

KAYNAKLAR

- Almkvist G. 2013. *Iron removal from waterlogged wood*, Uppsala: Swedish University of Agricultural Sciences, SLU Repro.
- Ambrose, W.R. 1990. "Application of freeze-drying to archaeological wood", In: Rowell, R.M., Barbour, R.J. (Eds.), *Archaeological Wood: Properties, Chemistry and Preservation, Advances in Chemistry Series*, Washington: American Chemical Society, 225, 235-263.
- Astrup E. E. 1994. "A Medieval Log House in Oslo–Conservation of Waterlogged Softwoods with Polyethylene Glycol", *Proceedings of the 5th ICOM Group on Wet Organic Archaeological Materials Conference*, ed. P. Hoffmann, T., Daley, T. Grant, Maine, Portland, 41-50.
- Cronyn, J. M. 1990. *The Elements of Archaeological Conservation*, London: Routledge.
- Giorgi R., Chelazzi, D., Baglioni, P. 2005. "Nanoparticles of Calcium Hydroxide for Wood Conservation The Deacidification of the Vasa Warship", *Langmuir*, 21: 10743-10748.
- Günsenin N. 2005. "A 13 th. Century Wine Carrier : Camalti Burnu, Turkey", *Archaeology Beneath the Seven Seas* , ed. George Bass, Thames and Hudson, 118-123.
- Hamilton D. L. 1999. "Methods of Conserving Archaeological Material from Underwater Sites", *Conservation of Archaeological Resources I*, Revision Number 1 January 1, Anthropology 605, Texas, 22-30.
- Jensen, P., Jensen, J.B. 2006. "Dynamic Model for Vacuum Freeze Drying of Waterlogged Archaeological Wooden Artefacts", *Journal of Cultural Heritage* 1(3): 156-165.
- Jensen, P. K., Strætkvern, Schnell, U., Jensen, J. B. 2009. "Technical Specifications for Equipment Vacuum Freeze Drying of Peg Impregnated Waterlogged Organic Materials", *Proceedings of the 7.th ICOM-CC Working Group on Wet Organic Archaeological Materials Conference*, ed. K. Strætkvern, Amsterdam: D.J. Huisman
- Jong J. D.- W. Eenkhorn, A. J. M. Wevers . 1982. "The Conservation Of Shipwrecks at the Museum of Maritime Archaeology at Ketelhaven", *Rapporten Inzake de Inrichting en Ontwikkeling Van de Ijsselmeerpolders en Andere Landaanwinningswerken*, Smedinghuis.
- Kocabaş U. 2005. *Çamaltı Burnu 1 Batığı Demir Çapalarının Tarihsel İncelemesi, Koruma, Onarım ve Tıpkıyapım Çalışmaları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- McConnachie G. - R. Eaton - M. Jones 2008. "A Re-Evaluation of the Use of Maximum Moisture Content Data for Assessing the Condition of Waterlogged Archaeological Wood", *e-Preservation Science*, 5.
- Mortensen N.M. 2009. *Stabilization of Polyethylene glycol in Archaeological Wood*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Technical University of Denmark, Department of Chemical and Biochemical Engineering, Denmark: Danish Polymer Centre
- Rodgers, B. A. 2004. *The Archaeologist's Manuel for Conservation, A Guide to Non-Toxic, Minimal Intervention Artifact Stabilization*, Kluwer Academic, Newyork: Plenum Publishers.
- Schnell, U., Jensen, P. 2007. "Determination of Maximum Freeze Drying Temperature for PEG-Impregnated Archaeological Wood", *Studies in Conservation*, 52: 50-58.
- Smith, C. W. 2003. *Polymers Practical Applications for Organic Artifact Stabilization*, Texas: A&M University Press
- Unger, A., Schniewind, A. P., Unger, W. 1994. *Conservation Of Wood Artifact*, New York: Springer.



Fig. 1 Çamaltı Burnu 1 Batığı ahşaplarının gün ışığına çıkartılması.
(Fotoğraf Çamaltı Burnu 1 Batığı Kazı Arşivi)



Fig. 2 *Teredo navalis*'lerin Çamaltı Burnu 1 Batığı ahşapları üzerinde açtığı oyuklar.



Fig. 3 Çamaltı Burnu 1 batığı ahşaplarının su doygunluğunun tespiti çalışmaları.



Fig.4 Biyolojik aktivasyonun yoğunluğunun tespiti için *dipslide* ile yapılan ölçümler.



Fig.5 Çamaltı Burnu 1 Batığı Ahşaplarından demir ve bileşiklerinin uzaklaştırılması.



Fig.6 Çamaltı Burnu 1 Batığı ahşaplarının konservasyonunda kullanılan dondurarak kurutma cihazı



Fig. 7 Çamaltı Burnu 1 Batığı ahşaplarının dondurarak kurutma cihazına yerleştirilmesi.



Fig. 8 Çamaltı Burnu 1 Batığı ahşaplarının içerisindeki suyun süblimleşip kondansörde buz olarak toplanması.



Fig. 9 1 no'lu eğrinin konservasyon öncesi (sol) ve sonrası (sağ) durumu.



Fig. 10 2 no'lu parçanın konservasyon öncesi (sol) ve sonrası (sağ), ön ve arka görüntüleri.



Fig. 11 Geminin omurgasına ait olduğu düşünülen 3 no'lu parçanın konservasyon öncesi (sol) ve sonrası (sağ).



Fig. 12 4 no'lu parçanın konservasyon öncesi (sol) ve sonrası (sağ) durumu.



Fig. 13 5 no'lu parçanın konservasyon öncesi (sol) ve sonrası (sağ) durumu.



Fig. 14 Yoğun *Teredo navalis* saldırısına maruz kalan 6 no'lu parçanın konservasyon öncesi (sol) ve sonrası (sağ) durumu.



Fig. 15 7 no'lu parçanın konservasyon öncesi (sol) ve sonrası (sağ) durumu.

İSKİT SÜVARİ TASVİRLİ ÜNİK DRAHMI

HAMZA ŞEKER

Nümismat

hmzseker33@gmail.com

ÖZET

Eskiçağ'ın yaklaşık 10 asırlık döneminde Doğu Türkistan'dan Avrupa içlerine kadar uçsuz bucaksız bir coğrafyaya hükmeden atlı-savaşçı İskit medeniyetinin dünya ve Türk tarihi için önemi büyüktür. "Pantolon giyen atlı-okçular" hüküm sürdükleri muazzam coğrafyada kalıcı izler bırakmışlar; savaş taktiklerinden sanat eserlerine varıncaya kadar birçok alanda kendilerine has "Orta Asyalı" niteliklerini mükemmel şekilde göstermişlerdir.

Ata binmeyi kolaylaştırmak için hiç şüphesiz Türk kavimlerinde icat edilmiş bulunan pantolon ve onu giymiş savaşçının tasvir edildiği çok sayıda İskit sanat eseri günümüze ulaşmış durumdadır. Bu örneklerle maalesef çok az sayıda örnekle temsil edilen benzersiz sikke tiplerini de eklemek gerekir. Ancak bu sikke tipleri hak ettiği ilgiyi görmemiş; birkaç insaf sahibi nümismatın dışında konu yanlış teşhis ve isimlendirmelerle başka alanlara yönlendirilmiştir.

Bu makalenin amacı bu büyük medeniyetin en temel özelliği olan "pantolonlu ve keçe külahlı, yay taşıyan İskit=Türk savaşçı" tipli sikkelerin en eski iki örneğinden biri olan ve yanlış bir teşhisin kurbanı durumundaki benzersiz gümüş sikke tipini sanat eserleri ışığında yeniden teşhis edip tanıtmaktır.

Anahtar kelimeler: Türk Eskiçağı, İskit, pantolon, keçe külah, sikke, ünük drahmi.

ILLUSTRATED SCYTHIAN HORSEMAN UNIQUE DRACHME

ABSTRACT

Horsemen-warrior Scythian civilization, which dominated a large geographical area from the Eastern Turkistan to Europe for about 10 centuries in the ancient history, is very significant for the history of the world and the Turks. "Horsemen-archers that wear trousers" had permanent impressions on the vast geography they ruled; they demonstrated their unique "Central Asian" characteristics perfectly in many fields from war tactics to works of art.

Many Scythian works of art that depict trousers, undoubtedly invented by Turkic tribes in order to facilitate riding horses, and the warriors wearing them have reached all the way up to now. Unique coins, which are unfortunately represented with very few samples, should be added to the examples. However, these samples of coins have not received the attention they deserved; the subject has been guided to different fields due to wrong identification and naming except few rational numismatists.

The purpose of this article is to redefine and publicize unique silver coin type, which has been one of the oldest samples of the "Bow carrying Scythian=Turk warrior wearing trouser and felt cone" coins, which is the very basic characteristic of this great civilization, and has been the victim of wrong identification.

Key Words: *Turkic Ancient period, Scythian, trousers, felt cone, coin, unique drachme.*

İSKİT SÜVARİ TASVİRLİ ÜNİK DRAHMI

Ekonomik, siyasi, dinî ve benzeri sebeplerle bastırılan sikkelerin tarih ilmine büyük katkıları bulunmaktadır. Tek bir sikke bile birçok bilinmezi ortadan kaldırılabılır, yepyeni bilgileri açığa çıkarabilir. Genel dünya tarihi için olduğu kadar bizim millî tarihimiz için de bu hakikat geçerlidir.

Türk Eskiçağı'nın en eski sikkeleri *İskitler*'e aittir. MÖ. 5. yy. ile MÖ. 3. yy. arasındaki zaman dilimine tarihlenen devrede Karadeniz ve Trakya bölgesinde *İskit* krallarınca *İskit* hâkimiyeti altındaki şehirlerde bastırılan çok sayıda sikke mevcuttur.¹

"Doğu Türkistan'ın doğusundan Avrupa içlerine kadar uçsuz bucaksız bir coğrafyada doğudan batıya doğru çok geniş bir sahaya yayılan (Durmuş 2012: 11); dinlerinin, dillerinin, sanatlarının, gelenek ve göreneklerinin eski Türkler'inkiyle olan bağlantıları ve benzerlikleri bulunan *İskitler*'in büyük çoğunluğunun, özellikle de hâkim tabakanın Türk olduğu hâkim bir kanaattir." (Durmuş 2012: 166-167). *İskitler*'e dair en eski ve en önemli yazılı kaynaklardan biri olan Herodotos'un *Tarih*'inde de *İskitler*'in "Orta Asya kökenli" olduğu belirtilir (Herodotos 2011: IV, 11, 298).

Türk Eskiçağı'nın *İskit*=Türk savaşçı tipini içeren sikkeleri maalesef çok sınırlı sayıdadır. Kul Oba vazosu, Chertomlyk *amphorası*, Esik Kurganı buluntusu altın elbiseli adam, Kul Oba altın levhaları... gibi tüm sanat eserlerinin bize gösterdiği "pantolonlu *İskit*=Türk savaşçı" tipine ait Karadeniz ve Marmara Denizi Bölgeleri'nde basılmış olan sikke örnekleri tespitlerime göre Kyzikos şehrinin bastırdığı *İskit* okçu tasvirli elektron *hekte*², bu makalede tanıttığım gümüş *drahmi*, *İskit* savaşçı tasvirli Karkinitis/Kerkinitis bronz şehir sikkeleri, *İskit* okçu tasvirli Olbia gümüş ve bronz sikkesi ile *İskit* kralı Ataias'ın Kallatis şehrinde basılmış gümüş sikkelerinden ibarettir.³

Çeşitli vesilelerle gün yüzüne çıkan birçok sanat eseri üzerinde resmedilen pantolonlu *İskit*=Türk savaşçı tipinin bire bir nümismatik eşleşmesi durumundaki bu benzersiz sikke tipleri önemlerine eşdeğer bir ilgiye muhatap olamamışlardır. Çok az sayıda Batılı nümismat dışında konuya ilgi gösteren bulunmamakta olup bu ilgi

¹ Bazı örnekler için bkz. SNG BM Black Sea ve Draganov 2010.

² Kyzikos şehir darbı bu elektron *hekte*, "pantolonlu *İskit*=Türk savaşçı" tasvirli sikkeler içinde şu ana kadar yayınlanmış en eski tarihli örnektir. Bkz. CNG 82: lot 589.

³ Yayınlanmış kataloglarda tespit edebildiğim Marmara Denizi ve Karadeniz coğrafyasında basılmış *pantolonlu İskit*=Türk savaşçı tasvirli sikkeler şunlardır: Yarı diz çökmüş *İskit* savaşçı tasvirli Kyzikos elektron *hekte* ve *hemi hekte* (MÖ. 500-450; *Hekte* örneği için bkz. <http://www.imj.org.il/news/eng/2012/September.html> ve CNG 82: lot 589. *Hemi hekte* örneği için bkz. Pozzi 1966: lot 2186; bu katalogda *İskit* savaşçı yanlışlıkla Herakles olarak tanımlanmıştır. Bkz. s. 122), *İskit* süvari tasvirli Trakya-Makedonya bölgesi, bilinmeyen şehir darbı *ünik* gümüş *drahmi* (MÖ. 480; Nomos AG, 2: lot 51=bu makaleye konu olan sikke), Ataias adına basılmış Kallatis şehir darbı, at üstünde ok atan Ataias tasvirli gümüş *didrahmi* ve *drahmi* (MÖ. 339 yılından önce; Tkalec, May 2005: lot 54; Draganov 2010: 32, fig. 1-2; 32-33, fig. 4-8), mızraklı *İskit* süvari tasvirli Karkinitis bronz şehir sikkesi (MÖ. 350-300 yılları; CNG-Triton XIII: lot 82), kaya üzerinde oturan *İskit* kralı tasvirli Karkinitis bronz şehir sikkesi (MÖ. 4. yy. SNG BM Black Sea: fig. 696-702), *İskit* süvari tasvirli Dionysopolis şehir darbı bronz sikke (MÖ. 4.-3. yy. Draganov 2010: 33 fig. 9-10), ok atan *İskit* savaşçı tasvirli Olbia şehir darbı *diobol* (MÖ. 360-350, bu çok nadir sikkenin bir örneği Odessa Arkeoloji Müzesi koleksiyondadır. Bkz. http://www.museum.com.ua/en/nauch_isled/katalog4.html) ve aynı tipte bronz sikke (MÖ. 3. yy. SNG BM Black Sea: fig. 536-549; CNG 76: lot 195)

sahiplerinden de bir kaç tanesi dışında⁴ diğerleri konuyu başlı başına yanlış isimlendirme ve teşhislerle (belirttiğim sikkelerde yer alan *İskit* savaşçı/kral tasvirleri "Herakles, Poseidon, sakallı adam, atlı-savaşçı ..." vs. gibi sikke uzmanlarına yakışmayacak şekilde yanlış isimlendirilmişlerdir. Bu yanlış isimlendirmeler için dipnot 3'te belirttiğim kaynaklara bakılabilir.) değişik alanlara yönlendirmektedirler. Türkiye'de *İskitler*'e dair kaleme alınan çalışmalarda ise bu konuya hiç değinilmediği görülmektedir.⁵

Bu makalede tanıtacağım *ünik drahminin* kaderi de yukarıdaki sikkeler gibi olmuştur. Bahse konu sikkeyi satışa sunan müzayede şirketinin sikke uzmanlarınca yazılan açıklama notunda, sikke üzerinde resmedilen süvarinin açıkça belli olan *İskit giyim tarzı* görmezden gelinerek *İskit süvari* için, "binici"; *İskit=Türk başlığı* için de "Pers başlığı"⁶ şeklinde yanlış bir teşhis ve isimlendirme yapılmıştır.

Bu çalışmanın amacı bizzat Pers satrapları tarafından bastırılmış elektron, altın ve gümüş sikkeler üzerindeki *Pers başlıklı satrap portreleri ışığında* (fig. 9-16) çalışmaya konu olan *ünik drahmi* üzerinde resmedilen süvarinin takmış olduğu başlığın bir "Pers başlığı" değil, bir "*İskit=Türk başlığı*" olduğunu ortaya koymak ve kadim tarihimiz için çok büyük bir öneme sahip olan bu benzersiz sikke tipini Türk okuyucusuna tanıtmaktır.

Ön yüz: *İskit* başlıklı=Türk keçe külahlı *İskit* savaşçı⁷ şaha kalkmış⁸ atın üzerinde sağa yönelik olarak durmakta, sağ eliyle atının yularını, (sol eliyle de) yay'ını tutmaktadır. *İskit* savaşçının yaşlı biri olduğu, sivri sakala ve enseye kadar inen uzun saçlara sahip bulunduğu görülmektedir. Sikkedeki aşınma sebebiyle tam belli olmasa da aşağıda benzerlik kurduğum (fig. 3-4-5; fig. 17-19) *İskit* sanat eserleri üzerindeki *İskit* savaşçı tasvirlerine nazaran kaftanvari ceket, pantolon ve çizme giymiş olduğu söylenebilir.

Arka yüz: Kare formda çukur zimba.

Sikke açıklamasında yer alan bilgi notunda bu sikkenin basılışıyla ilgili olarak süvarinin "Pers başlığı" taşınması⁹ ve "Attik ağırlığa sahip olması" sebep gösterilerek bu *ünik drahminin* Atina-Pers Savaşları sonrasında basılmış olabileceği ihtimali öne sürülmektedir. Sikkenin Attik ağırlıkla basılmış olmasından ve süvarinin taktığı başlığın yanlış değerlendirilmesinden hareketle bu ihtimalin dile getirilmesi epey sorunlu ve yanlış bir yaklaşımdır. Çünkü Ataias *didrahmisi* (fig. 19) başta olmak üzere yayınlanmış *İskit* gümüş sikkeleri Attik ağırlık sistemine sahiptir.¹⁰ Sikkenin üzerindeki tasvirin sıradan bir *İskit* savaşçıdan ziyade bir kralı tasvir ettiği açıktır. Bu sebeple de bu sikke Grekler tarafından değil; *bir İskit kralı tarafından kendi portresinin konulması suretiyle* bastırılmış

⁴ Dimitar Draganov ve V. F. Stolba bu konuda ufuk açıcı çalışmalara imza atmışlardır.

⁵ Cevaplanması gereken soru şudur: Batılı uzmanlar'ın konuyu yanlış ya da yanlış değerlendirme bir dereceye kadar makul görülebilir; ancak Türkiye'de *İskitler*'e dair araştırmalarda bulunan Türk ilim adamlarının bu konuya eğilmemesi yahut da bu sikke tiplerinden haberdar olmaması ne dereceye kadar kabul edilebilir bir yaklaşımdır?

⁶ Nomos 2: lot 51.

⁷ Müzayede firmasının sikke uzmanlarınca yazılan bilgi notunda bir *İskit* savaşçı olduğu açık olan süvari için "binici", *İskit*=Türk keçe külahı için de "Pers başlığı" denilerek yanlış bir isimlendirme yapılmıştır.

⁸ Sikke açıklamasında atın koşuyor şekilde olduğu yazıyorsa da bu doğru değildir. Sikke üzerindeki atın şaha kalkmış şekilde olduğu açıktır.

⁹ Müzayede kataloğunda yazılanın aksine süvari "Pers başlıklı" değil "*İskit* =Türk keçe külahlı"dır.

¹⁰ Karşılaştırma için dipnot 3'te zikredilen kaynaklardaki gümüş sikke örneklerinin açıklamalarına bakılabilir.

olmalıdır (Greklerce basıldığı iddiasının doğruluğuna inanmamakla beraber eğer ki bu iddia doğru çıkarsa o takdirde bu sikkenin Atina şehir devletinin MÖ. 5. yy'da istihdam ettiği *İskit* okçuları¹¹ onurlandırmak ve onların propagandasını yapmak üzere bastırıldığı ileri sürülebilir).

Kyzikos şehrinde basılmış *İskit* okçu tasvirli elektron *hekte* (**fig. 2**) üzerinde yer alan *İskit* okçu tasvirindeki başlık, tanıttığım *ünik drahmideki* süvarinin başlığıyla hemen hemen aynı tiptedir. Her iki başlık da kulakları açıkta bırakıp yukarıya ve ense gerisine kadar uzanan çıkıntılara sahiptir. Elektron *hekte* üzerindeki *İskit* okçu tasvirinde -sikke kalıbının eskiliğinden olsa gerek- okçunun pantolon ve çizmesi net olarak görülememesine rağmen okçunun kaftanvari bir ceket giydiği açıkça görülmektedir.

Kul Oba vazosu üzerinde yer alan üç ayrı sahnede bulunan *İskit* savaşçı tasvirlerindeki başlıklar (**fig. 3-5**) *ünik drahmideki* başlıkla bire bir aynı olmamakla beraber bu başlıkların *İskit*=Türk keçe külahlı olduğu açıktır. Vazodaki savaşçıların başlıkları *drahmideki* başlık gibi yukarıya ve enseye doğru çıkıntılı olup tek fark kulakları kapatan bir tarzda olmasıdır (Kul Oba vazosunun bulunduğu Kul Oba Kurganı'nın "kralı" bir kurgan olması hasebiyle vazo üzerinde yer alan savaşçıların yönetici konumundaki kişilere ait tasvirler olması ihtimalini bir kenara not etmekte fayda var. Başlık tarzındaki değişikliğin sebebi de bu olabilir.).

British (**fig. 6 ve 7**) ve Metropolitan (**fig. 8**) Müzeleri koleksiyonlarında yer alan *İskit* süvari *figürin*lerindeki¹² başlıklar tanıttığım *drahmideki* başlıkla aynı üsluptadır.

Pers satrapları tarafından değişik şehirlerde bastırılan elektron, altın ve gümüş sikke örnekleri (**fig.9-16**) üzerinde bulunan satrap büstlerinin sahip olduğu başlıklar; birçok sikke örneği, çeşitli sanat eserleri ve yüzük taşları üzerinde resmedilen "Pers başlığı"yla aynı olup *ünik drahmideki* başlıkla uzaktan yakından ilgileri bulunmamaktadır. Tanıttığım *drahmi* için yazılan açıklamada iddia olunan "Pers başlığı" ibaresine en büyük itiraz noktası "bahsettiğim sikkelerdeki başlıkla *drahmideki* başlığın birbirine hiç benzememesi" olacaktır.

İskit süvari tasvirli Karkinitis bronz sikkesi (**fig. 17**), Kul Oba Kurganı buluntusu altın levha (**fig. 18**) ve Kallatis şehrinde *İskit* kralı Ataias adına basılmış *didrahmi* (**fig. 19**) üzerindeki süvari tasvirleri başlık taşımamakla beraber *İskit* süvarisinin profilden nasıl görüldüğü sorusuna iyi bir cevap teşkil eder. Özellikle "*İskit* savaşçıların en belirgin özelliği" olan "kaftanvari ceket, pantolon ve çizme üçlüsü"nü çok iyi yansıtır.

Taş ve mermer üzerine yapılmış *İskit* savaşçı tasvirlerindeki başlıklar da (**fig. 20-21**) *ünik drahmideki* başlıkla hemen hemen aynı tarzdadır. Bahsettiğim savaşçı tasvirlerinde yer alan *İskit* savaşçıların "kaftanvari ceket, pantolon giymiş ve *İskit*=Türk keçe külahlı" takmış olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu tasvirler de tezimi destekler mahiyettedir.

¹¹ Friedel 2011: sayfa 187.

¹² Bu konuda bariz bir isimlendirme karmaşası bulunmaktadır. İki büyük müzenin uzmanları aynı ustanın ya da ekolün işi olduğu açıkça belli olan bronz *urnelerin* üzerindeki figürleri farklı farklı isimlendirmişlerdir. British Museum uzmanları bu figürleri "*İskit* giyimli Amazon"; Metropolitan Museum uzmanları ise yerinde bir tespitle "*İskit* okçu" olarak isimlendirmişlerdir Bkz. fig. 6, 7 ve 8'in açıklama bölümündeki linkler.

MÖ. 6. ve 5. yy. içerisinde değişik tarihlerde yapıldığı belirtilen *Attik* keramiklerde resmedilen *İskit* savaşçı tasvirlerindeki başlıklar (fig. 22-28) tanıttığım *drahmideki* başlıkla büyük benzerlik taşır. Özellikle fig. 22'de yer alan *İskit* süvari tasviriyle *ünik drahmideki* profilden resmedilen süvari tasviri -süvarinin sakalsız ve atın duruyor oluşu dışında- bire bir aynıdır. Her iki süvarinin yay tutuşu da benzerdir.

*İskit*lerle çağdaş tarihlere ait olan *scarabe* (fig. 29) üzerinde resmedilen *İskit* okçunun taktığı başlık da *ünik drahmideki* başlıkla hemen hemen benzerdir.

Kyzikos basımı elektron *hekte*, Kul Oba *vazosu*, bronzdan yapılmış *İskit* süvari tasvirli *figürinler*, bizzat Pers *satraplarınca* bastırılmış sikkeler, taş/mermer kabartmalar, *Attik* keramik figürleri ve antik *scarabe* üzerinde resmedilen *İskit* savaşçı tasvirlerinde görülen tüm başlıklar incelendiğinde (fig. 1-29) açıkça görüleceği üzere bu çalışmaya konu olan *ünik drahmi* için sikkeyi satışa sunan müzayede firmasının sikke uzmanlarınca yazılan açıklama notunda iddia olunan "Pers başlığı" ibaresi tümüyle yanlış bir isimlendirmedir.

Levhalar bölümünde bir kısmını verdiğim onlarca sanat eserinde resmedilen *İskit* savaşçı tasvirlerinin taşıdığı başlıklar *ünik drahmideki* başlıkla aynı tarza sahiptir. Belirttiğim eserlerde yer alan tasvirlerin tamamında *İskit* savaşçı başlıkları yukarıya doğru uzun, sivri çıkıntılı olarak resmedilmiştir. Oysaki bizzat Pers *satraplarınca* bastırılmış sikkelerde (fig.9-16) görülen *satrapların* takmış olduğu "Pers başlıkları" kulakları tamamen örter şekilde yapılmış olup hiçbirisinde yukarıya doğru uzun, sivri çıkıntı bulunmamaktadır.

Dolayısıyla tanıttığım sikke üzerinde resmedilen savaşçının başlığı müzayede firmasının sikke uzmanlarınca yazılan bilgi notunda iddia olunduğu gibi "Pers başlığı" değil; bir "*İskit*=Türk keçe külahı" dır.

Bu sikkede tasvir edilen *İskit*=Türk keçe külahı takmış bulunan savaşçı da yukarıda benzerlik kurduğum tüm *İskit* savaşçı tasvirli eserlerin ışığında bir "*İskit*=Türk savaşçısı" ya da kuvvetle muhtemel "bilinmeyen bir *İskit* kralı"dır.

Bu sebeple çalışmama konu olan *ünik drahmi*; *pantolonlu*, *keçe külahlı*, *yay taşıyan İskit* =Türk savaşçısının resmedildiği en eski tarihli gümüş sikke olma özelliğine sahiptir.¹³ Bizzat bir *İskit* kralı tarafından bastırıldığına dair teorim ileride çıkması ihtimal dâhilinde bulunan benzer örneklerle kesin olarak kanıtlanırsa o takdirde bu *drahmi* "*İskitler* tarafından bastırılmış en eski sikke" olacaktır. Bu durumda *İskit*=Türk nümismatik tarihinin başlangıcı epey eski bir tarihe kadar uzatılabilecektir. İncelediğim *ünik drahminin* bu benzersiz niteliği kadim tarihimiz açısından çok büyük öneme sahip olması için yeterli bir sebeptir.

¹³ Bu sebeple de *İskit*=Türk Eskiçağı'na dair en eski tarihli iki sikkeden biridir (Diğeri, MÖ. 500-450 yıllarına tarihlenen Kyzikos şehir darbı elektron *hekte*dir. Bkz:CNG 82: lot 589).

KAYNAKLAR

- CNG, 82. *Classic Numismatic Group, Mail Bid Sale 82*, 16 September 2009.
- CNG-Triton VIII. *Classic Numismatic Group-Triton VIII*, 11 January 2005.
- CNG-Triton IX. *Classic Numismatic Group-Triton IX*, 10 January 2006.
- CNG-Triton XI. *Classic Numismatic Group-Triton XI*, 8 January 2008.
- CNG-Triton XVI. *Classic Numismatic Group-Triton XVI*, Sessions 1&2, 8 January 2013.
- CNG-Triton XVIII. *Classic Numismatic Group-Triton XVIII*, 6 January 2015.
- Draganov, D. 2010. "The Coinage of the Scythian Kings in the West Pontic Area:Iconography", *Archaeologia Bulgarica*, XIV, 3, Sofia, 29-52.
- Durmuş, İ. 2012. *İskitler*, Ankara: Akçağ.
- Friedell, E. 2011. *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Gemini, VIII. *Gemini, LLC; Auction VIII*, 14 April 2011.
- Getty. 1994. *A Passion for Antiquities Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman*, Malibu: The J. Paul Getty Museum.
- Heritage, 3030. *Heritage World Coin Auctions, New York Signature Sale, 3030*; 6 January 2014.
- Hermitage. 1990. *The Hermitage Selected Treasures from a Great Museum*, Leningrad: The State Hermitage Museum.
- Herodotos. 2011. *Tarih*, çev. M. Ökmen, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hoppin, J. C. 1919. *A Handbook of Attic Red-Figured Vases*, volume 1, Cambridge: Harvard University Press.
- Mayor, A., D. Saunders and J. Colarusso. 2014. "Making Sense of Nonsense Inscriptions Associated with Amazons and Scythians on Athenian Vases", *Hesperia* 83, Athens: American School of Classical Studies at Athens, 447-493.
- Nomos, 1. *Nomos AG, Auction 1*, 6 May 2009.
- Nomos, 2. *Nomos AG, Auction 2*, 18 May 2010.
- Pozzi, S. 1966. *Catalogue de Monnaies Grecques Antiques. Provenant de la Collection de feu le Prof. S. Pozzi*, Zurich-Amsterdam: Bank Leu ve Jacques Schulman N. V.
- SNG BM Black Sea. *Sylloge Nummorum Graecorum, Great Britain, volume IX, The British Museum, Part I: The Black Sea*, London: British Museum Press.
- Tkalec. May 2005. *A. Tkalec AG, Auction May 2005*, 9 May 2005.
- <http://pro.coinarchives.com/> (19 Şubat 2015)



Fig. 1 Yaklaşık MÖ. 480 yılı; Trakya-Makedonya bölgesinde¹⁴ meçhul bir darphanede basılmış *drahmi*, 4.32 gr.,ünik ve yayınlanmamış. (Nomos, 2: lot 51)

LEVHA 1



Fig. 1



Fig. 1A



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

¹⁴ Adı geçen müzayede kataloğunda bu sikke için yazılan açıklamada yer alan "Trakya-Makedonya bölgesi" ifadesine ihtiyatla yaklaşılması gerekmektedir.



Fig. 6

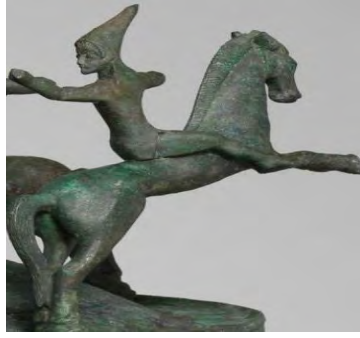


Fig. 7

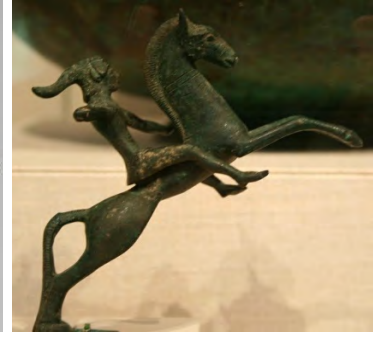


Fig. 8

Fig. 1 Trakya-Makedonya bölgesinde meçhul darphanede basılmış *drahminin* ön yüzü. Yaklaşık MÖ. 480 yılı, 4.32 gr (Nomos, 2: lot 51).

Fig 1A *Drahminin* ön yüzünden detay: *İskit*=Türk keçe külahı.

Fig. 2 Kyzikos basımı elektron *hekte* üzerinde *İskit* okçu tasviri. İsrail Museum koleksiyonu. <http://www.imj.org.il/exhibitions/2012/WhiteGold/Mortals.html>

Fig. 3-4-5 Kul Oba buluntusu elektron *vazodan* detay; keçe külahlı *İskit* savaşçılar, Hermitage Museum koleksiyonu (Hermitage: 1990). Detaylar için şu linke bakılabilir: http://www.pslava.info/Kerch_KurganKul-Oba_184,131241.html.

Fig. 6 Bronzdan yapılmış *İskit* giyimli Amazon (?) figürini. Etrüsk-Campania işi bronz *urne* parçası, British Museum koleksiyonu, MÖ. 510-490 yılları, kayıt numarası:1856,1226.800. <http://ancientpeoples.tumblr.com/tagged/etruscan/page/7>

Fig. 7 Bronzdan yapılmış *İskit* okçu figürini. Etrüsk- Campania işi bronz *urne* parçası, The Metropolitan Museum of Art koleksiyonu, MÖ. 5. yy. başı, kayıt numarası:1989.281.78 <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/130016462?rpp=60&pg=3&ao=on&ft=Horse&what=Sculpture&pos=168>

Fig. 8 Etrüsk Dönemi, Campania işi bronz *urneden* detay; *İskit* süvari, The Metropolitan Museum of Art koleksiyonu, MÖ. 500 yılları, kayıt numarası:40.11.3a,b <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/253595?rpp=30&pg=1&ft=urn&pos=7>

LEVHA 2



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. 9 Phokaia şehrinde basılmış elektron *hekte* üzerinde *Pers başlıklı, satrap* Pharnabazos tasviri. Yaklaşık MÖ. 410 yılı, 2.50 gr (Nomos,1: lot 107).

Fig. 10 Kyzikos şehrinde basılmış *tetradrahmi* üzerinde *Pers başlıklı, satrap* Pharnabazos tasviri. MÖ. 398-396/5 yılları, 14.67 gr (CNG Triton XVI: lot 430).

Fig. 11 Mallos şehrinde basılmış *stater* üzerinde *Pers başlıklı, profilden resmedilmiş satrap* büstü . MÖ. 385-333 yılları, 10.20 gr (CNG Triton IX: lot 974).

Fig. 12 Soloi şehrinde basılmış *stater* üzerinde *Pers başlıklı, profilden resmedilmiş satrap* Tribazos büstü. MÖ. 390-387/86 yılları, 10.12 gr (CNG-Triton XVIII: lot 57).

Fig. 13 Batı Anadolu bölgesinde meçhul darphanede basılmış *drahmi* üzerinde profilden resmedilmiş, *Pers başlıklı, bilinmeyen satrap* büstü. MÖ. 4. yy. başları, 3.73 gr (CNG-Triton XVIII: lot 14).

Fig. 14 Lampsakos şehrinde basılmış altın *stater* üzerinde profilden resmedilmiş, *Pers başlıklı, satrap* Artabazos büstü. Yaklaşık MÖ. 356 yılı, 8.46 gr (CNG-Triton VIII: lot 378).

Fig. 15 Caria bölgesinde meçhul darphane basımı *tetradrahmi* üzerinde, profilden resmedilmiş, *Pers başlıklı, bilinmeyen satrap* tasviri. MÖ. 341-334 yılları, 15.11 gr (Heritage, 3030: lot 23784).

Fig. 16 İonia bölgesinde, meçhul darphane basımı *tetrobol* üzerinde profilden resmedilmiş, *Pers başlıklı, satrap* Spithridates büstü. MÖ. 335/4 yılı, 2.25 gr (Gemini, VIII: lot 115).

Fig. 17 Karkinitis bronz şehir sikkesi üzerinde at üstünde mızraklı *İskit* kral tasviri. MÖ. 350-340 yılları, 6.03 gr (CNG-Triton XI: lot 81).

Fig. 18 Kul Oba kurganı buluntusu altın levha üzerinde *İskit* okçu-süvari tasviri.
<http://archaicwonder.tumblr.com/post/78718580600/greco-scythian-gold-horseman-applique-c-4th>

Fig. 19 Kallatis şehrinde *İskit* kralı Ataias adına basılmış *didrahmi* üzerinde, Ataias'ın ok atan süvari şeklinde tasviri. MÖ. 339 yılından önce basılmış olup 6.93 gr ağırlığa sahiptir (Tkalec, May 2005: lot 54).

Fig. 20 MÖ. 6. yy'a ait Persepolis'teki Apadana Sarayı duvar kabartmasından detay; keçe külahlı *İskit* savaşçı.
http://www.livius.org/a/iran/persepolis/apadana-eaststairs/11_scythians_2.JPG

Fig. 21 Mermer üzerine yapılmış, keçe külahlı *İskit* savaşçı kabartmasından detay. MÖ. 4.-2. yy. The Walters Art Museum koleksiyonu, kayıt numarası:23.183
<http://art.thewalters.org/detail/38416/scythian-warrior-with-axe-bow-and-spear/>

LEVHA 3



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29

Fig. 22: Ressam Paseas tarafından yapılmış kırmızı figürlü *Attik tabak* üzerinde keçe külahlı *İskit* süvari, MÖ. 520-510 yılları, Ashmolean Museum koleksiyonu.

<http://www.bridgemanimages.com/de/asset/278894/greek-7th-5th-century-bc/attic-red-figure-plate-decorated-with-mounted-archer-by-paseas-greek-from-chuisi-c-520-510-bc-ceramic?context=%25searchContext%25>

Fig. 23: Kırmızı figürlü *Attik amphoradan* detay; keçe külahlı Amazon/*İskit* süvari, MÖ. 420 yılı, Staatliche Antikensammlungen-München koleksiyonu, 2342=J 774

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Amazone_Staatliche_Antikensammlungen_2342.jpg

Fig. 24: Kırmızı figürlü *Attik amphoradan* detay; keçe külahlı *İskit* savaşçı. MÖ. 480-470 yılları, J. Paul Getty Museum koleksiyonu (Getty 1994: 96-98, fig. 40).

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/29521/attributed-to-the-berlin-painter-attic-red-figure-amphora-greek-attic-480-470-bc/>

Fig. 25: Kırmızı figürlü *Attik amphoradan* detay; keçe külahlı *İskit* savaşçı (Hoppin 1919: 435). <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Munich+2308&object=Vase>

Fig. 26: Kırmızı figürlü *Attik amphoradan* detay; keçe külahlı *İskit* savaşçı. Martin von Wagner Museum-Würzburg koleksiyonu, MÖ. 510-500 yılları. (Mayor, Colarusso ve Saunders 2014: 480, fig. 13)

http://mkatz.web.wesleyan.edu/grk101/linked_pages/grk101.scythian_archers4.html

Fig. 27: *Attik kylix*ten detay; keçe külahlı *İskit* savaşçı. MÖ. 5. yy. National Archaeological Museum of Athens koleksiyonu.

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Greek-Persian_duel.jpg

Fig. 28: Kırmızı figürlü *Attik amphoradan* detay; keçe külahlı *İskit* savaşçılar. MÖ. 510-500 yılları, Staatliche Antikensammlungen-München koleksiyonu. (Mayor, Colarusso ve Saunders 2014: 459, fig. 3)

Fig. 29: *Scarabe* üstünde keçe külahlı *İskit* okçu tasviri.

<http://www.beazley.ox.ac.uk/gems/scarab/scarab28.htm>

KÖK TÜRKLERDE İKONOĞRAFİK AÇIDAN KUŞ FİGÜRLERİ

İBRAHİM ÇEŞMELİ

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

ÖZET

Bu çalışmada, Kök Türkler dönemine ait mezar komplekslerinde bulunan kuş figürleri ikonografik açıdan değerlendirildi. Gizemini koruyan bu kuş figürlerinin neleri sembolize ettiği tarihi kaynaklardan ve arkeolojik verilerden destek alınarak aydınlatılmaya çalışıldı. Muhtemelen doğal görünümlü yırtıcı kuş (kartal, doğan) figürleri, ölüyü ve gökyüzüne yükselmeyi, fantastik görünümlü kuş figürleri ise ölüyü koruyan mitolojik bir kuş olan Fenghuang'ı (Feniks) ifade etmektedir. Erken Orta Çağ'da üslup ve anlam olarak Türklerdeki kuş figürleriyle Çinlilerdeki kuş figürleri yakından ilişkiliydi.

Anahtar Kelimeler: Kök Türkler, Çin, kuş figürü, ikonografi, sanat.

THE BIRD FIGURES IN KOK TURKS IN ICONOGRAPHIC TERMS

ABSTRACT

In this work, the bird figures that were found in grave complexes belonging to Kok Turks era, are evaluated in terms of iconography. These bird figures still preserve their mystery and what they symbolise is tried to be clarified with the support of historical sources and archaeological datas. Probably, natural looking bird of prey (eagle, falcon) figures expressed the dead and the ascend to heaven while fantastic looking bird figures expressed the Fenghuang (Phoenix), a mythological bird that protects the dead. The bird figures of Turks and of the Chinese were closely related in the early medieval in terms of style and meaning.

Key Words: Kok Turks, Chinese, bird figure, iconography, art.

Bu çalışmada, Çin kaynaklarında *T'u-küe* (Mau-Tsai 2011), Türk mezar yazıtlarında *Türük* (Türk) veya *Köök Türük* (Tekin 2010: KT G1, D3; Ölmez 2013: Kültegin yazıtı G1, D3) olarak bilenen Kök Türklerin (Gök Türkler, M.S. 552-744) sanat eserlerinde yer alan ve önemli bir yeri olan kuş figürlerinin ikonografik açıdan çözümlenmesine çalışıldı. Bu konuda bugüne kadar detaylı bir çalışma yapılmamış olup bu kuş figürlerinin anlamları konusunda bazı fikirler öne sürülmüş fakat kesin sonuca varılmamıştır.

Bu araştırmada özellikle arkeolojik verilerden ve tarihi kaynaklardan faydalanıldı. Arkeolojik anlamda, Türklere ait kuş figürlü eserlerin tespiti ve bilim dünyasına kazandırılması hususunda W. Radloff (1892), L. Jisl (1963), Y. A. Şer (1966), V. E. Voytov (1996) ile H. Acun, H. Çal ve D. Bayar (TİKA 2002) gibi araştırmacılar önemli çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmada, Türklere ait arkeolojik verilerin dışında, kuş figürlü eserlerin yorumlanmasında özellikle Çinlilere ve Türklere ait bazı tarihi kaynaklardan ve arkeolojik verilerden de faydalanıldı. Moğollar Öncesi Türklerde kuş inançları hakkında *Çov-şu, Kül Tegin mezar yazıtı, Irk Bitig, İbn Fadlan Seyahatnamesi* ve *Divanü Lugatit* gibi 6-11. yüzyıla ait Orta Çağ tarihi kaynakları bilgi vermektedir.

Bu çalışmada, erken Orta Çağ'da Doğu Türklerinin iki önemli liderinden Kül Tegin ve Bilge Kağan'a ait Moğolistan'nın Orhun bölgesindeki mezar komplekslerinde bulunmuş olan eserlerde görülen kuş figürleri ve yine Orhun bölgesindeki mezar komplekslerinde bazı mezar duvarlarında görülen kuş figürleri ile Batı Türkleri döneminden Orta Asya'da Semireçe bölgesinde bulunmuş olan mezarlarda taş heykellerdeki kuş figürlerinin ikonografik çözümlenmesi yapıldı.

Aynı dönemde liderlik yapmış olan iki kardeşten 731 yılında ölen Kül Tegin, Doğu Türklerinin ordu komutanı olarak görev yaparken, 734 yılında ölen Bilge Kağan doğu Türklerinin Kağanı olarak görev yapmıştır. Kül Tegin'e ait mezar kompleksinde bulunmuş olan ve muhtemelen Kül Tegin'e ait taştan baş heykelindeki, üstü dilimli başlığın (Stark 2009: 120, fig. 1) ön yüzünde alçak rölyef olarak bir kuş figürü yer almakta (**fig. 1**). Bu rölyefte ayakta duran kanatları iki yana açılmış, sorguçlu ya da ibikli, sivri gagalı ve ince boyunlu kuş figürü, gayet zarif bir biçimde gösterilmiş. Kabartmada, kuşun kanatlarının kıvrımları da verilmiş. Bilge Kağan mezar kompleksinde bulunmuş olan ve Bilge Kağan'a ait olduğu düşünülen altından dilimli tacın (Stark 2009: 120, fig. 2) ön yüzünde yüksek kabartma şeklinde bir kuş figürü bulunmakta (**fig. 2**). Bu kuş figürü, Kül Tegin'nin başlığındaki kuş figürü ile benzerlik göstermekte. Kabartmada, kanatları iki yana açılmış, ince uzun boyunlu, sivri gagalı ve sorguçlu veya ibikli gayet zarif bir kuş görünmekte. Yüksek kabartma şeklindeki kuşun başı ve göğsü ile kanatlarındaki tüylerin detaylı bir şekilde verildiği görülmekte. Kuş, sivri gagasına açılmış olan delikten geçirilmiş telin aşağı ucunda, düzgün olmayan kırmızı yuvarlak ufak bir taş (yakut) taşımakta. Kuş sanki bu taş gagasında taşıyormuş gibi bir sahne yaratılmış. Birbirlerine yakın bir zamanda ölmüş ve muhtemelen ölümlerinden sonra hazırlanmış olan üzerlerinde kuş figürleri olan eserler, aynı dönemde 730'lu yıllarda yapılmış gözükmemekte. Her iki liderin taşlarında yer alan ve benzer biçimde gösterilmiş kuş figürleri, muhtemelen aynı mitolojik kuşu temsil etmekte.

Orhun bölgesinde, Doğu Türklerinden günümüze ulaşmış olan mezar komplekslerindeki taş levhalarla çevrili bazı mezarların duvarlarında, insan ve hayvan figürleri (kuş, aslan, keçi) ile bitkisel (lotus, rumi...) ve geometrik motifler görülmektedir. Hayvan figürleri içinde, kuş en yaygın figür olarak kullanılmıştır. Askeri bir lider olan Küli Çur'a ait 8. yüzyılın ilk yarısından kalmış olan mezarın taş duvarlarından birinin iki yanında (Voytov 1996: 22, 28-29, 42; Stark 2008: 78-79, 122, fig. 34.a; 2-<http://bitig.org>), birer adet olmak üzere kanatları iki yana açılmış, sivri gagalı, sorguçlu ya da ibikli, uzun ve ince boyunlu gayet zarif karşılıklı iki kuş görülmekte (tahrip olmuş taşta, kuşlardan soldaki olanın sadece bir kanadı görülmekte) (**fig.3**). Ortalarında da bir dalın ucunda açılmış bir lotus motifi bulunmakta. Lotus, Budizm ve Taoizm'de (Williams: 253-255) saflığın, mükemmeliyetin, iyi şansın, ölümsüzlüğün ve verimliliğin simgesidir. Ayrıca mezarda, runik harfli mezar yazıtı da yer almakta. Yine Orhun bölgesinde, Doğu Türklerinden kalmış olan Anonim 2 ve 4 nolu mezar komplekslerindeki (TİKA 2001: 288-289, 293-295; TİKA 2002: 41-63, Stark 2008: 122, fig. 34.b) mezar duvarlarında kanatları açık, uzun ve ince boyunlu, sivri gagalı, ayakta (bir ayağı havada öne doğru hareket ederken), uzun ve gösterişli kuyrukları olan karşılıklı iki kuş figürü (**fig. 4**), Küli Çur mezarındaki kuşlara benzemektedir. Anonim mezarlardaki kuş figürlerinde sivri kulaklar da bulunmaktadır. Ayrıca boyunlarına bağlı birer üçgen uçuşan ufak flama ve ağızlarında çileğe benzer birer nesne (çilek veya değerli bir taş) tutmaktadırlar. Ortalarında ve çevrelerinde ağırlıkta olarak rumi motifleri bulunmakta.

Muhtemelen 8. yüzyılın ilk yarısında, bir Türk kağanı olan Altun Tamgan Tarhan'a ait taştan mezarın bir cephesinde, alçak rölyef olarak üç adet bağdaş kurmuş insan figürünün sağ üst köşesinde, insan figürlerine yönelmiş bir kuş figürü (**fig. 5**) bulunmakta (Radloff 1892: fig. 15.2; TİKA 2003: 332-335; Stark 2008: 122, fig. 36.b; 1-<http://bitig.org>). Onun altında da daha küçük olarak gösterilmiş primitif dağ keçisi figürü (muhtemelen adak hayvanı) yer almakta. İnsan figürlerinden ortadaki daha büyük olup cepheden gösterilmiş. Yanlarındaki figürlerin başları ona dönüktür. Elinde kadeh, başında yüksek bir başlığı olan ortadaki figür, muhtemelen ölmüş olan lideri temsil etmekte olup yine elinde kadeh ve başlarında profilden kuşa benzeyen tepesi kıvrık yüksek başlıkları olan figürler ise muhtemelen kağanın eşlerini temsil etmekte. Çinlilere ait *Tang-su* kaydına göre (Stark 2009: 119), 8. yüzyılda (747-759) Uygur Kağanın Hatunu törenlerde, önden tepesi boynuz benzeyen bir başlık giyerdi. Bu kayıta anlatılan başlık tipi, mezar taşındaki iki figürün başlığındaki form ile uyushmaktadır. Taşın altında, üçgenlerden ve kalp motiflerinden bir kuşak ile taşın sağ üst tarafında ve en solda runik harflerden yazıtlar yer almakta. Semireçe bölgesinde bulunmuş olan ve muhtemelen Batı Türkleri döneminden (6-8. yüzyıl) kalmış bazı taş heykellerin (mezar taşı) ellerinde ve kollarında duran genellikle profilden gösterilmiş rölyef şeklindeki kuş figürleri (**fig. 6**), Altun Tamgan Tarhan mezar duvarında profilden gösterilmiş kuş figürüne benzemekte (Şer 1966: 113-116, tab.23; Stark 2008: 131 fig. 42.a-f). Türklerde, öldürülen kişiyi temsil eden balbalların dışında, heykel biçimli mezar taşları da (heykel) bulunuyordu. Bunlar balballar gibi genellikle mezarların doğusuna konuluyordu ve mezardaki ölüyü temsil ediyordu.

E. Nowgorodowa (1980: 241), Kök Türklerdeki kuş motiflerinin ölünün ruhuyla bağlantılı olduğunu kaydetmiştir. L. Jisl (1959: 395; 1997: 72), önceleri Kül Tegin'nin baş heykelindeki başlığın üzerindeki kuş figürünün bir arma işareti olduğunu ve muhtemelen de bu kuşun bir kartal olabileceğini kaydetmiş. Daha sonra bu kuş figürünün doğan olduğunu ve bir totem veya ölüyü temsil ettiğini kaydetmiştir. S. Stark (2009: 120) ise bu kuşun bir Feniks olabileceğini ve benzerlerinin Türk anı mezar komplekslerinde görüldüğünü kaydetmekte. Stark, Türklerde kartalın ya da doğanın mezarlarda betimlendiğini ve kartal veya doğanın ölenin ruhuyla ilişkili olduğunu ileri sürmekte. Stark, Bilge Kağan tacındaki kuş figürünün Kül Tegin başlığındaki kuş figürüne benzediğini belirtmekte. H. Çal ve M. Görür, Anonim 4 nolu mezar duvarındaki mitolojik kuşların anka (Feniks) olduğunu düşünmekte (TİKA 2002: 42). C. Alyılmaz, Altun Tamgan Tarhan mezar duvarındaki doğal kuş figürünün boyun kutsal kuşu olduğunu iddia etmekte (Tika 2003: 332). L. Šmahelová (2014: 33), Türklere ait anonim bir mezarın duvarındaki karşılıklı kuş figürlerinin arma ile bağlantılı Feniks olabileceğini kaydetmektedir.

Erken Orta Çağ'daki Türklerden kalmış olan kuş figürlerinin neyi sembolize ettiklerini anlayabilmek için o dönemlerde kuşlarla ilgili inançlarının nasıl olduğunu anlamamız gerektiği gibi bu konuda çevre kültürlerle olan etkileşimlerini de iyi bilmemiz gerekmektedir. Doğu Türklerinin özellikle Çin kültürüyle yakından bağları bulunuyordu. Türklerin kuşlarla ilgili inançları hakkında 8. yüzyıl ve öncesi Türk ve Çin kaynakları kısa bilgiler vermektedir. Kök Türklerin kuruluşunun ilk zamanları hakkında detaylı bilgiler veren Çin kaynaklarından Çov Hanedanlığı dönemini (556-581) anlatan 6. yüzyıldan Çov-şu kaydında (Liu Mau-Tsai 2011: 13-16), Türklerin yaradılışı hakkında değişik efsaneler yer almakta. Bu efsanelerin birinde, T'u-küelerin (Türkler) atalarından biri olan ve bir dişi kurt tarafından dünyaya gelmiş ı-çi-ni-şi-tu, bir perinin dokunmasıyla yağmur yağdırma ve rüzgar estirme gücü kazanmış. Sonrasında iki kadınla evlenmiş. Bu kadınlardan biri yaz tanrısının, biri de kış tanrısının kızıymış. İçlerinden birinin doğurduğu dört erkek çocuktan biri kuğuya dönüşmüş. Sonrasında efsane devam etmekte. Fakat bu efsanede çocuk ve kuğu hakkında başka bilgi bulunmamakta. Bu efsaneden insanların kuşa dönüşebileceğine inandıkları anlaşılmakta. Yine muhtemelen aynı düşünceyle bağlantılı olarak Türk yazılı kaynaklarından 731 yılında ölen Kül Tegin için hazırlanmış olan mezar yazıtında, Kül Tegin için uçup gittiği kaydedilmiştir (Tekin 2010: Kül Tegin. güneydoğu). Yazının devamında, gökte hayatta gibi olacağı da kaydedilmiş. Bu yazı, Kül Tegin'nin öldükten sonra kuşa dönüşüp göğe yükseldiğine ve gökte hayattaki gibi yaşayacağına inanıldığını göstermekte. Ayrıca Türklerin ölümden sonraki yaşantıya inandıklarını da işaret etmekte. Türklerde muhtemelen ölen kişiyi ve ruhunu kuş temsil etmekteydi ve ölen bir kuşa dönüşüp göğe yükselmekteydi. Kaynaklara göre Kök Türkler monoteist (tek tanrıcılık) inanca sahipti ve her şeyi yaratan ve idaresinde olan Gök Tanrıya (Tengrizm) taparlardı (Çeşmeli 2015: 59-66). Bunun dışında Atalar, Dağ, Yer-Su, Ateş gibi kültleri de bulunuyordu.

Daha geç dönem kaynaklarına göre, Türklerde kartala ve doğana önem verilirdi. 9. yüzyılda yazılmış bir Türk eseri olan *Irk Bitig* (*Fal Kitabı*), *altın kanatlı yırtıcı kara kuşun* (kartal) ve *ak benekli toğanın* (doğan) iyiye işaret olduğunu belirtmekte (Tekin 2013: 28).

Kaşgarlı Mahmut tarafından 11. yüzyılda yazılmış olan *Divanü Lügati't Türk'e* göre (Mahmûd el-Kâşgarî 2007: 402, 455) Türklerde *kara kuş* olarak bilinen kartal aynı zamanda bir yıldızın (Jüpiter gezegeni) adıydı. Türklerle göre *kara kuş yıldızı* olarak bilinen bu yıldız, şafakta doğar ve o doğduğu zaman *kara kuş doğdu* denirmiş. Aynı kaynağa göre (Mahmûd el-Kâşgarî 2007: 613) *uçmak* tabiri *cennet* anlamındaydı. 10. yüzyılda yazılmış İbn Fadlan seyahatnamesine göre (Şeşen 2013: 20) Hazar Denizi kuzeyindeki bazı göçebe Türkler, bir savaşta galip gelmesinde turnaların desteği olduğu için turnaya tapmaya başlamışlar.

Çin kaynaklarından M.S. 6 ve 7. yüzyıla ait *Çov-şu* ve *Sui-şu*'ya göre (Liu Mau-Tsai 1911: 22-23, 64), Doğu Türkleri, ölülerini atları ve eşyaları ile birlikte yakmakta küllerini de bir çukura koymaktaydı. Çin kaynakları, küller gömüldükten sonra mezarın üzerine mezar odası yapıldığını ve kişinin öldürdüğü kişi kadar taş koyduklarını kaydetmekte. Ayrıca aynı kaynaklar, ölen kişiyle ilgili resimlerin (petroglifler) mezar odasının duvarlarına yapıldığını belirtmekte. Yine kaynaklara göre, mezara ahşap direk dikilir hayvan kurbanlarından parçalar buna asılırdı. Arkeolojik veriler de Çin kaynaklarını desteklemekte. Mezar komplekslerinden günümüze, genellikle geleneksel olarak taş levhalarla çevrilmiş dörtgen planlı mezar odaları ile mezarların doğularına dizilen *balbal* denilen taşlar ulaşmıştır. Yine mezar odalarının doğusuna antropomorfik (insan biçimli) biçimli mezar taşı (heykel) da konulurdu. Ayrıca bu mezarlarda, runik harfli mezar yazıtları da yer almaktaydı. Günümüze ulaşmış bazı mezar odalarının duvarlarında insan ve hayvan figürleri ile bitkisel ve geometrik motiflerin olduğu görülmekte. Mezar yazıtlarında da hayvan figürleri (ejderha, keçi) görülmekte. Daha gelişmiş örnekler olan Kül Tegin ve Bilge Kağan mezar komplekslerinin yapımında ise Çin kaynaklarından *Tang-şu* ile *Kül Tegin* ve *Bilge Kağan* yazıtlarına göre (Ross-Thomsen 1930a; Ergin 1988; Tekin 2010: Kül Tegin güney. 11-13, kuzey. 11-13, kuzeydoğu; Bilge Kağan kuzey. 14-15) Çin'den gelen ustalar ve ressamalar çalışmıştır. Bu komplekslerde, mezarlarda geleneksel olarak görülen mezar odası, balbal, heykel (mezar taşı) ve mezar yazıtı dışında liderlerin ve eşlerinin heykellerinin yer aldığı atalar tapınağının da yapıldığı anlaşılmakta.

Doğu Türklerinde, liderlerin başlık ile tacında ve mezar duvarlarında gördüğümüz ayakta, kanatları iki yana açılmış, ibikli veya sorguçlu, ince uzun boyunlu Feniks figürleri Çin sanatındaki bazı Feniks figürlerine yakından benzemektedir. Türk mezarlarının duvarlarında olduğu gibi Çin mezar odalarının duvarlarında da geleneksel olarak mitolojik kuş figürleri yer almaktaydı. Örneğin, T'ang Hanedanlığı dönemi (618-907) Shaanxi'de (Chang'an/Xi'an/Çin) üst düzey bir yetkili olan Han Xiu (672-739) ve eşine ait mezarın duvar resimlerinin birinde (**fig.7**), kanatlarını iki yana açmış, sivri gagalı, ibikli ya da sorguçlu, ince uzun boyunlu, boynunda üçgen uçuşan bir flama bulunan, ayakta, tek ayağını kaldırmış ileriye doğru hareket eden ve uzun gösterişli kuyruklu gayet zarif mitolojik bir kuş figürü (Feniks) yer almakta (3-www.kaogu.net.cn). Bu duvar resminin stil olarak Türklerdeki mezar duvarlarındaki kuş figürleri ile özellikle de Anonim 2 ve 4 nolu mezarlardaki kuş figürleri ile benzerlik olduğu açıkça belli olmakta. Çinlilerde mezarlarda mitolojik kuş figürlü (Feniks) eserlerin (Rudolph-Yu 1951: 27, 34, fig. 48, 86; Chang 1971: 409-410, fig.154-155; Sullivan 1984: 50-51, fig. 68-69; Feng 2004:67-68, fig. 60; Tseng

2011: 172, 179, fig. 3.18, 3.29) görülmesi, Geç Zhou (M.Ö. 480-222) ve Han (M.Ö. 202- M.S. 220) hanedanlıkları zamanına Demir Çağı ve Antik Çağa kadar uzanmakta. Bu Feniksler kimi zaman karşılıklı çift olarak görülmekteydi (**fig. 8**). Yaygın olmasa da Avrasya'da Altaylı göçebelerin mezarlarında da Feniks örnekleri görülmüyordu. Muhtemelen İskitli bir lidere ait Pazırık 5 nolu kurganda (M.Ö. 224 civarı) bulunmuş olan keçeden duvar halısında (Jettmar 1967: 112-113, fig. 95), Çinlilerde ve Kök Türklerde gördüğümüz Feniks örneklerine benzeyen bir Feniks ile bir Sfenksin mücadelesi sahnelenmiştir. İskitlerde gördüğümüz bu tip Çin geleneğindeki Feniks figürü, Kök Türklerle kadar uzunca bir süre göçebelerde görülmemiştir. Çin'de Feniks figürleri, Geç Zhou Hanedanlığı Döneminde Demir Çağından başlayarak Tang (618-907) ve Liao (907-1125) hanedanlıkları döneminde Orta Çağ'da gerek mezarlarda gerekse saray çevresinde çeşitli eserlerde (Walker 2010: 193-195, fig. 3-7) daha sık uygulanmıştır (**fig. 9, 11, 13-14**). Bu eserlerin bazılarında (Walker 2010: 195, fig. 7; 4-www.cernuschi.paris.fr) karşılıklı çift Feniks görülmekte ve bu kuş figürleri karşıtlığın sembolü Yin-Yang işareti ile bitkisel motiflerle beraber kullanılmıştı. Coğrafi konumlarından dolayı Türklerle Çinliler arasında sıkı siyasi, askeri ve ekonomik bağlar olduğunu düşünürsek kültürel ve sanatsal anlamda da birbirlerini etkilemeleri gayet doğaldır. Erken Orta Çağ'da Doğu Türklerinde mezar duvarlarında gördüğümüz karşılıklı Feniks figürleri muhtemelen Çinlilerde mezarlarda Geç Zhou Hanedanlığı dönemi Demir Çağ'dan itibaren görülen karşılıklı çift Feniks geleneğindedir.

Kül Tegin ve Bilge Kağan'a ait mitolojik kuş (Feniks) figürlü başlık ve taç uygulaması Çinlilerde çok yaygındı. Günümüze ulaşan Çinlilere ait eserlerden özellikle Tang (618-907) ve Liao Hanedanlıkları (907-1125) ait bazı başlık ve taçlarda geleneksel olarak kuş figürlerinin (**fig. 10-14**) uygulanmış olduğu görülmekte (Stark 2009: 120-121, fig. 3-4; Walker 2010: 194-195 fig.6; 5- <http://sites.asiasociety.org>, 14-15 www.pinterest.com). Bu eserlerde, bazen tek bazen de karşılıklı çift kuş figürü uygulanıyordu. Çift kuş figürlerinin ortasında kimi zaman Yin-Yang işareti bulunuyordu. Tang Hanedanlığı döneminden günümüze ulaşmış olan mezarlarda bulunmuş olan bazı askeri memurları gösteren heykelciklerin (Stark 2009: 121, fig. 4) yüksek başlıklarının önünde, başı aşağı doğru kanatlarını açmış uçar durumda tek kuş figürü yer almakta. *Hou Han Şu (Geç Han Sülalesi Kitabı)* kaydına göre (Defoort 1996: 16), askeri başlıklara kullanılan tüylerden dolayı *he guan*, (*he başlığı*) veya *sülün başlığı* denilmekteydi. Askeri başlıklara sülün tüylerinin konulmasındaki amaç ise bu kuşun cesur olması ve rakibiyle mücadele ederken ancak öldükten sonra durmasıymış. Yine aynı kayda göre askeri memurların başlığı da sülün başlığı idi. S. Stark (2009: 120-121), Tang Hanedanlığı dönemi kuşlu başlıkları, yüksek seviyeli askeri memurların giydiğini ve bu kuşlu başlık geleneğinin Doğu Türklerinde kuşlu başlıklara ve taçlara geçtiğini düşünmekte. S. Stark bu kuş figürlerinin, Çinlilerde yüksek seviyeli memurun ve Türklerde en yüksek askeri liderin rütbe göstergesi olduğunu düşünmekte. Çin'de Tang döneminden kalmış olan ve o dönemde yaygın olarak görülen Budizm ile bağlantılı Sanskritçe *Lokapala (çin.Tianwang)* ya da *Göksel Krallar* denilen (Watt 2004: 330-331) dört yönü koruyan dört ilahı (doğuyu Dhrtarastra, güneyi Virudhaka, batıyı Virupaksa, kuzeyi Vaisravana korumaktadır) gösteren heykelciklerin bazılarının başlığı (Chinnery 2012: 96), kanatları iki yana açılmış uzun boyunlu ve

sorguçlu Feniks şeklindedir. Bu heykelcikler, mezarlara ve tapınaklara konulur ve bu mekanları koruduklarına inanılırdı. Tang döneminde Japonya’da da Lokapala’lar koruyucu olarak kullanılırdı. Bu dört ilahtan kuzeyi koruyan Vaiśravaṇa (Bishamonten’e) ait ve To-ji Tapınağında (Japonya) bulunan heykelde (M.S. 800 öncesi) (Stark 2009: 120-121, fig. 3), ilahın başında yer alan yüksek ve dilimli başlığın önünde, ayakta ve kanatlarını açmış bir mitolojik kuş figürü (Feniks) yer almakta. Bu başlık ve üzerindeki kuş figürü, stil olarak Kül Tegin heykelindeki başlığa yakından benzemektedir. Mezar ve tapınaklarda yer alan bu koruyucu ilahların başlarındaki Fenikslerin muhtemelen iyi şans, koruyuculuk ve ölümsüzlük anlamları bulunuyordu. Bu feniksler, stil olarak Doğu Türklerindeki ölen kişilerle ilgili başlık ve taç ile mezar duvarlarındaki Feniks figürlerine benzemektedir. Muhtemelen Türklerdeki bu Feniks figürleri de benzer anlamlar taşıyordu. Tang dönemi askeri memurlarına ait heykelciklerde görülen doğal görünümlü uçar gibi duran kuş figürleri ise daha çok cesaretle bağlantılı bir askeri işaret olduğunu düşünebiliriz. Muhtemelen bu kuş figürü Çinlilerde cesaretin sembolü sülündür. Düşüncemize göre, Doğu Türklerinin liderlerine ait başlık ve taçta görülen kuş figürlerinin daha çok dinsel bir anlamı olup muhtemelen bunların askeri bir işaretle bir ilgisi yoktur. Muhtemelen bu kuş figürleri koruyucu anlamdaki Feniks olup Çin geleneğinin bir devamıdır. Ayrıca Zhou Hanedanlığı (M.Ö. 1045-222) dönemi ritüellerini anlatan *Ritüeller Kitabı (Li Ki)* (Legge 1895: 2.3.41, s. 82), Çinli hükümdarların ölen soylu biri için yas tutuğu zaman kuşlu başlık giydiği kaydetmiştir.

Yukarıda Türklerle ilgili bahsettiğimiz kuş figürleri daha çok liderlerle ilgili olup yine yukarıda belirttiğimiz Çin sanatındaki kuş figürleri de saray çevresi ile ilgilidir. Çin sanatındaki bu prestijli Feniks figürleri, muhtemelen dünyayı meydana getiren karşıtlığın sembolü Ying-Yang ile ilişkili Fenghuang (Feng-Huang) isimli kuştur. Fenghuang isimli bu kuş aslında iki kuştan meydana geliyor olup Feng (Yang) erkek kuşu, Huang (Ying) dişi kuşu temsil etmekte. Bu yüzden Fenghuang, kimi zaman iki kuş olarak temsil edilmekteydi. Hatta bazen çift kuş figürleri, Ying-Yang sembolü ile birlikte uygulanıyordu. Ölümsüz Fenghuang, imparatorluk kuşudur ve bu kuş rüzgarların ilahı idi. M.Ö. 4. yüzyılda yazılmış Çin mitolojisini anlatan *Şan Hai Jing*’in (Denizlerin ve Dağların Klasığı), birinci bölümü olan Nanşan Jing’de (6-ctext.org: Shan Hai Jing 1.31), beş renkli tavuğa (ya da kümes hayvanı) benzetilen Fenghuang kuşunun vücudunun bölümlerinin anlamları yazılmıştır. Kaynağa göre başı ahlakı, kanatları adaleti, arkası geleneği (seremoni, ritüel), göğsü yardımseverliği (insanlık) ve karnı güveni (inanç) temsil ediyor. Aynı zamanda bu kuş yemek yiyor, içiyor, şarkı söyleyebiliyor ve dans edebiliyor. Görüldüğü zaman dünyaya barış ve güven geliyor. Bu kuş tavuk görünüşünün dışında, daha farklı şekillerde de tarif edilmektedir. Çin kaynaklarından M.Ö. 3. yüzyılda yazılmış bir sözlük çalışması olan *Erya*’nın kuşların anlatıldığı 17. bölümü Şi Niao’da (Kuşların Açıklaması), zarif bir kuş olarak geçmekte ve tavuk (ya da kümes hayvanı) başlı, kırlangıç ağızlı, yılan boyunlu, kaplumbağa arkalı, balık kuyruklu ve 6 feet yüksekliğinde anlatılmaktadır. M.S. 2. yüzyıl başlarında Xu Şen tarafından yazılmış bir sözlük çalışması olan *Şuowen Jiezi*’de (Karakterlerin Açıklaması ve Analizi), 5. kitap 22.bölümde (Niao Bu/Kuş Bölümü) (7-ctext.org: Shuo Wen Jie Zi 5.22.2358) bu efsanevi kuşun fiziksel yapısı tarif edilmiştir. Beş ana renkli göksel bir kuş olan Fenghuang öne kuğu, yılan boyunlu, turna (leylek) alınlı,

arkası kaplan (cesur, güçlü), kırlangıç çeneli, tavuk (ya da kümes hayvanı) gagalı olarak tarif edilmiştir.

Çin mezarlarında ve sanat eserlerinde, melez Fenghuang kuşuna benzeyen ama ondan farklı bir anlamı olan başka bir mitolojik kuş daha bulunmakta. Han Hanedanlığı'ndan beri bilinen bu kuşun adı *Kırmızı* veya *Vermillon* kuşudur. Çin inancına göre, göğün dört yönünü dört hayvan temsil etmekte. Bunlardan kırmızı kuş güney yönünü ve yazı, siyah kaplumbağa kuzey yönünü ve kış, mavi ejderha doğu yönünü ve ilkbaharı, kaplan batı yönünü ve sonbaharı temsil ediyordu (Groot 1892 I: 316-317). Vermillon kuşu Fenghuang'dan farklı olarak genellikle kırmızı olarak betimlenir ve diğer yönleri koruyan hayvanlarla beraber gösterilirdi.

Çinlilerde horoz da kutsaldı ve cenaze ritüellerinde kullanılırdı (Groot 1892 I: 199-201, 217-218; Groot 1901 IV: 227). Onlara göre şafak vaktinde öten horoz, güneşi simgelemekteydi. Aynı zamanda yang, güney, ateş ile ilişkiliydi. Cenaze törenleri sırasında horoz bulundurulurdu. Horoz ruha güç verir ve kötülüklerden korurdu. İnanişâ göre horozun ibiğinden alınan kan hayat enerjisiydi ve ölen kişiyle teması sağlanırdı. Bazı ruhların horoza dönüştüğüne inanırlardı.

Doğu Türklerinde liderlere ait başlık ile tahta ve mezar duvarlarında gördüğümüz bazen tek (başlık ve taç) ve bazen de çift (mezar duvarlarında) olarak gösterilmiş kanatları iki yana açılmış sorguçlu veya ibikli, sivri gagalı, ince uzun boyunlu, uzun süslü kuyruklu ve ayakta betimlenmiş olan kuşlar, muhtemelen Çin mitolojisindeki ölümsüz imparatorluk kuşu olan göksel Fenghuang (Feniks) kuşudur (Çeşmeli 2015: 75-76). Türklerde, taç ve başlık ile mezarlarda gördüğümüz bu kuş, Çinliler de olduğu gibi muhtemelen koruyuculuğu (amulet), iyi şans, ölümsüzlüğü, ölümden sonra yaşantıyı ve gökyüzünü temsil etmektedir. Muhtemelen Kök Türkler, ölen kişinin bu kuşun (Fenghuang) korumasında gökyüzüne yani cennete yükseldiğine inanıyordu.

Yukarıda detaylı olarak bahsettiğimiz Doğu Türklerinin kağanı Altun Tamgan Tarhan'a ait mezar duvarında ve Semireçe bölgesinde muhtemelen liderlere ait mezar taşlarındaki (heykel) kuş figürleri, tip olarak kartal veya doğan gibi doğadaki yırtıcı kuşlara benzemektedir. Bu doğal görünümlü kuş figürleri, başlık, taç ve mezar duvarlarındaki fantastik görünümlü mitolojik kuş figürlerinden daha farklı tiptedir. Türklerde, ölen kişinin kuş gibi uçup gittiğine inanılırdı. Muhtemelen ölen kişiyi ve ruhunu kuş temsil ediyordu. Çin inancına göre de kuşun ölenin ruhuyla bağlantısı bulunuyordu ve bu inanç tarihi kaynaklarda sıkça belirtilmiştir (Groot 1908 V:634-635). Muhtemelen Erken Orta Çağ'da doğu ve batı Türklerine ait mezar duvarlarında ve mezar taşlarında gördüğümüz doğal kuş figürleri ölen kişinin ruhunu temsil etmekteydi. Benzer doğal görünümlü kuş figürleri (Sullivan 1984: 72, fig. 95), Han döneminde Çin mezarlarında görülüyordu. Çin mezarlarında bu tip kuşlar (**fig. 8**), kimi zaman göğü temsil eden sahnelerde yer alıyordu. Özellikle Gök ve Yere inanan Çinlilerin (Hsün Tzu 1969: 91) mezarlarında gökyüzünü güneş, ay, yıldızlar ile dört koruyucu hayvan (kırmızı kuş 'vermillon', beyaz kaplan, mavi ejderha ve siyah kaplumbağ) temsil etmekteydi (Groot 1892 I: 316-319). Bu gökyüzü sahnelerinde karga (ya da kuzgun) figürleri de bulunuyordu. Bunlar kimi zaman üç ayaklı

da olabiliyordu. Kuzgun ya da karga (**fig.8**) genellikle güneşi ifade eden dairesel bir motif içinde yer alıyordu. Çin inanışa göre karga (ya da kuzgun), gökyüzünü temsil eden güneşte yaşıyordu veya güneşi taşıyordu (Bodde 1961: 394-398; Birrell 1993: 255-256; Yang vd. 2005: 95-96;). Karga ya da kuzgun aynı zamanda ölen kişiyi yani ruhunu da temsil etmekteydi. Kimi zaman bu kuş kötülük işaretiydi (Groot 1901 IV: 315-316; 1908 V:275-276).

Kök Türkler çağından kalmış mezar komplekslerinde tespit edilmiş olan eserlere baktığımızda, stil ve anlam açısından başlıca iki tip kuş figürü olduğu anlaşılmaktadır. Bunlardan birinci tip özellikle Doğu Türklerinde yaygın görülen ve mezar komplekslerinde tespit edilmiş olan Kül Tegin'nin heykel başlığı, Bilge Kağan'nın altından tacı ile çeşitli taştan mezar duvarlarında karşımıza çıkan mitolojik kuş figürleridir. Bu kuş figürleri, muhtemelen Çin mitolojisindeki rüzgarların ilahı, ölümsüz ve göksel imparatorluk kuşu olan Fenghuang (Feniks) ile bağlantılı olup bu kuşun ölenin ruhunu göğe yükselmesi sırasında, koruduğuna inanılıyordu. Bu yüzden Fenghuang, mezarlardaki çeşitli eserlerde görselleştirilerek onurlandırılmıştır. Çin'de mezarlarda Feniks figürleri, Geç Zhou Hanedanlığı döneminde (M.Ö. 480-222) ortaya çıkmaya başlamış ve sonradan geliştirilerek geleneksel olarak kullanılmaya devam edilmiştir. Doğu Türklerinde mezar komplekslerindeki Feniks figürleri, stil olarak özellikle Tang Hanedanlığı dönemi (618-907) bazı Feniks figürleri ile benzerlik göstermekteydi. Türk liderlerine ait başlık ve taçta gördüğümüz Feniks figürlerinin benzerlerini, Tang dönemindeki *Lokapala* denilen koruyucu ilahların başlıklarında görmekteyiz. Muhtemelen Çinlilerdeki bazı *Lokapala*'ların başlıklarında görülen koruyucu Fenghuang (Feniks), Türklerde ölen liderlerin başlık ve taçlarına yansımış ve göğe yükselme sırasında ruhu koruduğuna inanılmıştır.

İkinci tip kuş figürleri doğal görünümlü kuş figürleri olup daha çok Batı Türklerinde yaygın olarak görülmekteydi. Fakat yoğun olmasa da Doğu Türklerinde de görülmekteydi. Bu tip kuş figürü, muhtemelen yırtıcı kuşlardan kartal veya doğandır. Türk inançlarına göre kartal ve doğanın saygın bir yeri vardı. Bu doğal görünümlü kuş figürleri ağırlıkta olarak mezar taşlarında olmak üzere mezar duvarlarında da görülmekteydi. Türklerin ölen kişilerin uçup gittiğine ve gökte yaşadıklarına inandıklarını düşünürsek, bu kuş figürlerinin ölen kişinin ruhunu ve dönüşmüş halini genel anlamda da ölenin kendisini temsil ettiğini düşünebiliriz. Aynı zamanda bu kuş figürleri, muhtemelen ölenin gökyüzünde dolayısıyla cennette olduğunu göstermekteydi. Bu tip doğal görünümlü kuş figürlerinin mezarlarda gök sahnelerinde görülmesi, ölen kişinin kuşa dönüştüğüne inanan Çinlilerde Han Hanedanlığı dönemine kadar gitmektedir.

KAYNAKLAR

- Birrell, A. 1993. *Chinese Mythology: An Introduction*, Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.
- Birrell, A. 1999. *The Classic of Mountains and Seas*, London: Penguin Books.
- Bodde, D. 1961. "Myths of Ancient China", *Mythologies of the Ancient World*, ed. S. N. Kramer, New York: Anchor Books, 369-408.

- Voytov, B. E. 1996. *Drevneturkskiy Panteon i Model Mirozdaniya v Kultovo-Pominalnih Pamyatniki Mongolii VI-VIII*. Moskva.
- Buck, D.D. 1975. "Three Han Dynasty Tombs at Ma-Wang-Tui", *World Archaeology*, 7(1): 30-45.
- Chang, K.-C. 1971. *The Archaeology of Ancient China*, New Haven-London: Yale University Press.
- Chinnery, J. 2012. *The Civilization of Ancient China*, Rosen Classroom.
- Defoort, C. 1996. *The Pheasant Cap Master (He Guan Zi): A Rhetorical Reading*, State University of New York Press.
- Çeşmeli, İ. 2015. "Tarihi Kaynaklara Göre Türk Göçebelerinde Dinler, Kültler, Ritüeller ve İkonografi (M.S. 8. Yüzyıla Kadar)", *Art-Sanat*, 3: 45-96
- Eberhard, W. 1986. *Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, London-New York: Routledge.
- Ergin, M. 1988. *Orhun Abideleri*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Feng, Z. 2004. "The Evolution of Textiles Along the Silk Road", *China: Dawn of a Golden Age 200-750*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 67-78.
- Groot, J. J. De. 1892-1910. *The Religious System of China*, I-VI, Leiden: E.J. Brill.
- Hsün Tzu. 1969. *Basic Writings*, tr. B. Watson, New York-London: Columbia University Press.
- İbn Fadlan. 2013. *İbn Fadlan Seyahatnamesi*, çev. R. Şeşen, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Jettmar, K. 1967. *Art of the Steppes*, trans. A.E.Keep, New York: Crown Publishers.
- Jisl, L. 1963. "Kül-Tegin Anıtında 1958'de Yapılan Arkeoloji Araştırmalarının Sonuçları", *Belleten*, XXXII (107): 387-410.
- Jisl, L.1997. *The Orkhon Türks and Problems of the Second Eastn Türk Kaghanate*, Prag: Naprstek Museum.
- Legge, J. 1885. *The Liki, The Sacred of the East*, 27-28, Oxford: Oxford University Press.
- Mahmûd el-Kâşgarî. 2007. *Dîvânü Lugâti't-Türk*, çev. S. T. Yurtsever ve S. Erdi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Mau-Tsai, Liu. 2011. *Doğu Türkleri*, çev. E. Kayaoğlu ve D. Banoğlu, İstanbul: Selenge.
- Nowgorodowa, E. 1980. *Alte Kunst der Mongolei*, Leipzig: E. A. Seemann Verlag.
- Ölmez, M. 2013, *Orhun-Uygur Hanlığı Dönemi Moğolistan'daki Eski Türk Yazıtları*, Ankara: BilgeSu.
- Radloff, W. 1892. *Atlas der Altertümer der Mongolei*, Sankt Petersburg.
- Ross, E. D. and V. Thomsen. 1930. "The Orkhon Inscriptions: Being a Translation of Professor Vilhelm Thomsen's Final Danish", *Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London*, 5 (4): 861-876.
- Rudolph, R., Yu, W. 1951. *Han Tomb Art of West China*, Berkeley: University of California.
- Stark, S. 2008. *Die Altturkenzeit in Mittel- und Zentralasien. Archäologische und Historische Studien*, Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert.
- Stark, S. 2009. "Some Remarks on the Headgear of the Royal Turks", *Journal of Inner Asian Art and Archaeology*, 4: 119-133.
- Sullivan, M. 1984. *The Arts of China*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Şer, Ya. A. 1966. *Kamennie İzvayaniya Semireçya*, Moskva-Leningrad.

- Šmahelová, L. 2014. *Kül-Tegin monument. Turkic Khaganate and research of the First Czechoslovak- Mongolian expedition in Khöshöö Tsaidam 1958*, Disertační práce, Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta Ústav pro archeologii.
- Tekin, T. 2010. *Orhon Yazıtları*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tekin, T. 2013, *İrk Bitig*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tseng, L. L.-Y. 2011. *Picturing Heaven in Early China*, Harvard University Press.
- TİKA. 2001. *Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi Albümü, Album of the Turkish Monuments in Mongolia, Köktürk Kağanlığının Kuruluşunun 1450. Yıldönümü Anısına*, haz. O. F. Sertkaya, C. Alyılmaz, T. Battulga, çev. İ. Kuşcu, M. Homriş, A. Şen, R. Nurdun, Ankara: TİKA.
- TİKA. 2002. *Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi 2000 Yılı Çalışmaları*, Ankara: TİKA.
- TİKA. 2003. *Moğolistan'daki Türk Anıtları Projesi 2001 Yılı Çalışmaları (Work for the Project Turkish Monuments in Mongolia in Year 2001)*, Ankara: TİKA.
- Walker, A. 2010. "Patterns of Flight: Middle Byzantine Appropriation of the Chinese Feng-Huang Bird", *Ars Orientalis*, 38: 189-216.
- Watt, C. Y. J., Jiayao A., Howard, A. F., Marshak, B. I., Bai S. and Feng Z. 2004. *China: Dawn of a Golden Age 200-750*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Yang, L., An, D. and Turner, J. A. 2005. *Handbook of Chinese Mythology*, Oxford: Oxford University Press.
- Williams C. A. S. 2006. *Chinese Symbolism and Art Motifs*, Vermont: Tuttle Publishing.

İNTERNET KAYNAKLARI (son erişim 10.07.2015)

- 1- <http://bitig.org/?mod=1&tid=1&oid=19&lang=e>
- 2- <http://bitig.org/?mod=1&tid=1&oid=18&lang=e>
- 3- http://www.kaogu.net.cn/en/News/New_discoveries/2014/1121/48316.html
- 4- <http://www.cernuschi.paris.fr/en/collections/pillow>
- 5- <http://sites.asiasociety.org/arts/liao/swf/main.html>
- 6- <http://ctext.org/dictionary.pl?if=en&id=83512>
- 7- <http://ctext.org/dictionary.pl?if=en&id=28639>
- 8- <http://depts.washington.edu/silkroad/museums/ubhist/turk.html>
- 9- <http://bitig.org/?m=3&oid=15&mod=1&tid=1&lang=e>
- 10- <http://bitig.org/?tid=1&oid=16&m=2&curi=6&lang=e&mod=1>
- 11- <http://bitig.org/?mod=1&tid=1&oid=18&lang=e>
- 12- <http://bitig.org/?mod=1&tid=1&oid=19&lang=e>
- 13- <http://www.hnmuseum.com/hnmuseum/eng/collection/collectionContent.jsp?infoId=0137fec76e34028848337deb0d205ea>
- 14- http://www.hnmuseum.com/hnmuseum/eng/whatson/exhibition/mwd_2_5.jsp#
- 15- <https://www.pinterest.com/pin/536421005587708582/>
- 16- <https://www.pinterest.com/pin/129971139219873220/>
- 17- http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/80777?search_no=16&index=3
- 18- <https://www.flickr.com/photos/27305838@N04/4398579447>



Fig.1 Kül Tegin'nin mermerden heykeli başlığındaki koruyucu Feniks (Fenghuang) figürü, 8. yüzyılın ilk yarısı, Doğu Türkleri, Orhun Bölgesi, Moğol Tarihi Ulusal Müzesi (foto.: sol: 8-<http://depts.washington.edu>, çizim: 9- <http://bitig.org>)



Fig.2 Bilge Kağan'nın altın tacındaki koruyucu Feniks (Fenghuang) figürü, 8. yüzyılın ilk yarısı, Doğu Türkleri Orhun Bölgesi, Moğol Tarihi Ulusal Müzesi (foto. sol: 8-<http://depts.washington.edu>, foto. sağ: 10- <http://bitig.org>)



Fig. 3 (sol) Küli Çur'a ait taşın mezar duvarındaki koruyucu Feniks (Fenghuang) figürleri, 8. yüzyılın ilk yarısı, Doğu Türkleri, Orhun Bölgesi, Moğolistan (çizim: 11-<http://bitig.org>), **Fig. 4 (sağ)** Anonim 4 taşın mezar duvarındaki koruyucu Feniks (Fenghuang) figürleri, Doğu Türkleri, Orhun Bölgesi, Moğolistan (çizim: TİKA 2002: 63, çiz.14).



Fig.5 (sol, orta) Altun Tamgan Tarhan'a ait taştan mezar duvarındaki ölenin ruhunu ve göğü temsil eden kuş figürü (kartal veya doğan), göğe yükseliş sahnesi 8. yüzyılın ilk yarısı, Doğu Türkleri, Orhun Bölgesi, Moğolistan, (foto. sol çizim orta: 12- <http://bitig.org>), **Fig. 6 (sağ)** Orta Asya'da taş heykeller (mezar taşı) ve ölenin ruhu ile göğü temsil eden kuş figürleri (kartal ve doğan), 6-8. Yüzyıllar, Batı Türkleri, Semireçe Bölgesi, (çizim ve foto.: Şer 1966: tab.23).



Fig. 7 (üst sol) İpek üzerinde Feniks (Fenghuang), ejderha ve kadın figürleri, mezar buluntusu, Geç Zhou Dönemi (M.Ö. 480-222) Changsha, Çin, Hunan Müzesi (foto.: 13- www.hnmuseum.com) **Fig. 8 (üst orta)** Keçeden duvar halısı üzerinde Feniks (Fenghuang) ve Sfenks figürleri, M.Ö. 241 civarı, İskit dönemi, Pazırık Kurganı 5, Altaylar, Sibirya, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg, Rusya (foto: 18- <https://www.flickr.com>), **Fig.9 (üst sağ)** Üzerinde kuş figürleri (çift Feniks 'Fenghuang' ile kuzgun veya karga) olan ipekten cenaze örtüsü detayı, gök sahnesi, Mawangdui 1 nolu mezar, (Dai'nin mezarı), M.Ö.168 civarı, Batı Han Dönemi (M.Ö. 206-M.S. 25), Changsha, Çin,, Hunan Müzesi, (çizim: 14- www.hnmuseum.com), **Fig. 10 (alt sağ)** Han Xiu'nun (672-739) mezarı duvarındaki Feniks (Fenghuang) figürü, duvar resmi detayı, Tang Hanedanlığı Dönemi, Shaanxi, Çin, (foto.: 3-www.kaogu.net.cn), **Fig. 11 (alt sol)** Üzerinde karşılıklı Feniks (Fenghuang) figürleri bulunan altın ve ağaçtan yastık, 10. yüzyıl, Kuzey Çin, Liao Hanedanlığı Dönemi, Cernuschi Müzesi, Paris, (foto.: 4- www.cernuschi.paris.fr).



Fig. 12 (üst) Boyalı altın yaldızlı terrakotta askeri memur heykelciği başlığındaki kuş figürü (he guan, sülün başlığı),detay, M.S. 717, Tang Hanedanlığı Dönemi, Li Zhen Mezarı, Çin, Shaanxi, Zhaoing Müzesi, (Stark 2009: fig. 4), **Fig. 13 (orta sol)** Feniks (Fenghuang) başlığı olan koruyucu ilah (Lokapala), boyalı sırlı terrakotta heykelcik detayı, 8. Yüzyılın ilk yarısı, Tang Hanedanlığı Dönemi, Şikago Sanat Enstitüsü, (foto.: 17-www.artic.edu), **Fig.14 (orta sağ)** Feniks figürlü dilimli başlığı olan koruyucu ilah (Lokapala) Vaisravana'nın ahşaptan heykeli, M.S. 800'den önce, Tang Hanedanlığı Dönemi, To-ji Tapınağı, Kyoto, Japonya, (foto: Stark 2009: fig. 3), **Fig.15 (alt sol)** Önünde karşılıklı çift Feniks (Fenghuang) figürü olan altın yaldızlı gümüşten taç, Prenses Chen mezarı, M.S. 1018 veya öncesi, Liao Hanedanlığı Dönemi, İç Moğolistan Arkeoloji ve Kültürel Kalıntılar Araştırma Enstitüsü, (foto.: 15-www.pinterest.com), **Fig. 16 (alt sağ)** Önünde karşılıklı çift Feniks figürü ile Ying-Yang motifi olan altından taç, Liao Hanedanlığı dönemi (M. S. 907-1125), (foto.: 16- www.pinterest.com).

TÜRK SARAY MİMARİSİNDE KONUT TASARIMI İLE BİÇİMLENEN ANITSAL YAPIYA AZERBAIJAN'DAN BİR ÖRNEK

ANAR AZİZSOY

Yrd. Doç. Dr., Batman Üniversitesi
Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
an.azizsoy@gmail.com

ÖZET*

Türk saray mimarisinin yapısal özelliklerinin başında konutlarla etkileşim içerisinde bulunduğu ve yapı tasarımlarının kaynağında konut şemalarının etkin rol oynadığı artık tartışma kabul etmez bir gerçektir. Aynı zamanda hükümdar veya üst düzey yöneticilerinin konut yapısı olarak Türk saraylarının birçoğunun plan ve form gelişiminde, geleneksel ev şemalarının farklı uygulamaları ile karşılaşılmaktadır. Azerbaycan Hanlıkları döneminin anıtsal eserlerinden olan Şeki Han Sarayı (XVIII. yy. ortaları), bu karakteri en iyi şekilde yansıtan örneklerden birisi olup, aynı zamanda XX. yüzyılın başlarına kadarki kent evlerine prototip oluşturan özelliği ile ayrıca önem arz etmektedir. Bu özelliğini konakların tezyinatına da aksettiren saray, Osmanlının Batılılaşma sürecinde yaygınlaşan duvar resimlerinin ünik örnekleri ile süslenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Han Sarayı, Azerbaycan, Şeki, sivil mimari, duvar resimleri.

AN EXAMPLE FROM AZERBAIJAN TO MONUMENTAL STRUCTURE SHAPED WITH HOUSING DESIGN IN TURKISH PALACE ARCHITECTURE

ABSTRACT

It is an indisputable truth from now on that Turkish palace architecture was in interaction with structural properties of houses at most and that it played an influential role on house schemes in the source of structural designs. At the same time, different applications of traditional house schemes are encountered in plans and forms of many Turkish places which are sultans' and executives' residential houses. Sheki Khan Palace, one of the monumental works of Azerbaijan Khanates period (until mid XVIII century), as one of the examples reflecting this character best, draws attention with its features forming the prototype of the houses until early XX century. The palace, which reflects its property on mansions, is decorated with mural paintings depending on the same tradition with unique property and which spread during the era of westernization of the Ottoman.

Key Words: Khan Palace, Azerbaijan, Sheki, civil architecture, wall paintings.

* Bu makale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezinin 10-13 Mayıs 2010 tarihinde düzenlediği "Sanatta Kimlik ve Etkileşim" Uluslararası Sempozyumuna farklı başlıkta sunulan bildirinin yeniden gözden geçirilmiş halidir.

GİRİŞ

Şeki Hanlığı döneminde¹, hakim bir noktada surlarla tahkim edilen kentin, iç kalesine konuşlandırılan Han Sarayı, saray yapı topluluğundan günümüzde ayakta kalmayı başaran tek eserdir. Hanın yazlık sarayı olarak da nitelendirilen yapı dışındaki diğer birimlerin, kentin Çar Ordusu tarafından işgali sırasında yok edildiği bazı yayınlardan öğrenildiği gibi, günümüze ulaşan 1852 tarihli kent planından da anlaşılmaktadır (**Fig.1**).

Türk-İslam saraylarının mekan düzenine uygun biçimlenen saray odalarının, kentin konut tipleriyle etkileşimini oluşturmadaki özelliği bakımından da aynı temel karakteri yansıttığı gözlenir².

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Usta Abbaskulu'ya yaptırıldığı kabul edilen sarayın³, farklı işlevli mekanlar eklenerek XIX. yüzyılın başlarına kadar aslı yapısını sürdürdüğü muhtemeldir⁴. Yerleşim düzeni itibarıyla saray odaklı geliştiği anlaşılan külliyyede, saray binasının hanlığın idari merkezi olarak da kullanıldığı, bazı odaların simgesel unsurlarından anlaşılmaktadır.

Kent silüetine hakim bahçenin kuzeyine kurulan yapı, havuzlu bahçe manzaralı avlu tasarımıyla, Türk saraylarının mimari geleneğini sürdürmektedir (Kaňal-Ferrari 2005: 253). Almaşık örgülü alçak avlu duvarıyla çevrelenen sarayın güneydoğu ve kuzeybatı yönlerinden iki avlu girişi mevcuttur. Avlu düzenlemesi zaman içerisinde önemli ölçüde değişen saray binası, doğu-batı ekseninde gelişen dikdörtgen planlı ve iki katlı olup, kiremit kaplı kırma çatı altında toplanmıştır (**Fig.2-3**). Her katında üçer odası bulunmakla, odalara, doğu-batı yönlerde yer alan küçük dehlizler vasıtasıyla ulaşmakta ve böylece, uç yönlerdeki odaların birinden diğerine geçiş de, her katın sofa konumundaki orta odasından sağlanmaktadır. Günümüzde Şeki'de, özellikle XX. yüzyılın başlarına kadarki çok sayıda seçkin sınıf evlerinde farklı varyasyonlarını görebileceğimiz bu tasarımın, aynı

¹ XVIII. yüzyılın ortalarına doğru Azerbaycan, bağımsız ve yarı bağımlı hanlıklara bölündü. 1743 yılında Çelebi Han önderliğinde ülkede ilk bağımsızlığını ilan eden Şeki Hanlığı, diğerleri gibi XIX. yüzyılın ilk çeyreğine kadar ayakta kalmayı başardı. Hanlıkların kısa süren hakimiyetine rağmen, özellikle sivil mimaride şimdiye kadar üzerinde pek durulmayan, özgün bir sanat üslubu gelişti. Şeki, Han Sarayı, bu devir üslubunun şekillendirdiği abidevi yapılarıdır.

² Konut ve sarayların tasarım ilişkileri konusunda daha geniş bilgi için bkz.: (Ögel 1988: 126-135; Sözen 1990: 19; Arel 1999: 31-41; ve bşk).

³ Özellikle son dönem araştırmalarında, Usta Abbaskulu tarafından 1762 yılında yapıldığından bahsedilen sarayın günümüze ulaşan inşa kitabesi bulunmamakla birlikte, Misafirhane tavanında ismi kayıtlı Abbaskulu'nun "Üstad" ünvanına dikkat çekilerek, sarayın yapımcısı olabileceği ileri sürülmektedir (Askerova 1979: 45). Sarayın 1797 yılında, Hadel Zeynelabidin tarafından inşa edildiğini bildiren bazı çalışmalar da vardır (Bretanitskiy, Dativ, Mamikonov, vd., 1948: 11; Mamedzade 1983: 173). Hadel Zeynelabidin isminin hiçbir yerde geçmediği saray içerisinde halihazırda söz konusu 1762 ve 1797 tarihlerine ait herhangi bir bilgiye de rastlanmamıştır. Şeki Hanlığının 1813 yılı, "Gülistan Antlaşması" sonrası bağımsızlığını kaybettiği göz önüne alınırsa, sarayın XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren eklemelerle oluşan yapılar topluluğu olduğunu söylememizin daha doğru olacağı kanısındayız.

⁴ Muhammed Hüseyin Han Müştak (1758-1782) ve oğlu Muhammed Hasan Han (1783-1795) dönemlerinde aslı işlevine uygun kullanıldığı düşünülen sarayın, Yukarı Cuma Mescidi ve Kışlık Saray binası gibi bazı birimlerinden söz edilmektedir. Bu yapılardan Cuma Mescidinin varlığı, arşiv kaynaklarından da doğrulanmaktadır; (*Opisaniye Shekinskikh Provintsiy sostavlennoye v 1819 g. po rasporyajeniyu glavnogo upravitel'ya Gruzii Yermolova general-mayorom Akhverdovim i statskim sovetnikom Mogilevskim*, Tiflis 1866, s. 3). Saraya bağlı ayrıca, hamam, harem, ahır, ambar gibi birimlerin olabileceğinden söz edilmektedir (Bretanitskiy, vd., 1948: 22).

dönemden kalma Şekihanovlar Evi'nde (XVIII. yy.ın sonu-XIX. yy. başları) (Azizov 2010: 23) birebir uygulandığının özellikle kaydedilmesi gerekir⁵.

DEĞERLENDİRME

Günümüze kadar birçok defa elden geçen yapının mekan işlevleri hakkında arşiv ve kaynakların yetersiz oluşu, oda fonksiyonlarının kesin olarak ayırt edilmesinde önemli bir sorun teşkil etmektedir. Ayrıca, çok kısa bir süre ayakta kalmayı başaran Hanlığın saray teşkilatı, yönetim şekli veya saray erkanının yaşam tarzıyla ilgili bilgilerden yoksun olmamız da, bu anlamda güçlük yaratmaktadır. Ne var ki, odaların iç mekan tertibi bakımından geleneksel Türk evlerini çağrıştırması, bu doğrultuda bir ipucu sunarak, belli ölçüde fikir edinmemizi sağlamakta ve Divanhane gibi saray teşkilatının idari nitelikli mekanının (Tanman 1994: 437) da yer aldığı alt katın resmi işlevine karşın, üst kat odalarının daha çok Han'a ayrılmış sivil mahiyette kullanıldığını düşündürmektedir.

Ana malzemesi tuğla ve ahşap olan yapıda, subasman, 0.50 m. yükseklikte moloz taş örgülü olup (Skubchenko 1945: 134), iç mekan ve dış cephe duvarları gec harcıyla⁶ sıvanarak, güney duvarın sıvalı dış yüzeyi, plastik süslemenin başarılı örnekleri ile hareketlendirilmiştir (**Fig.4-5**). Mat ve koyu renklerin tercih edildiği cephe yüzeyindeki panolara, geometrik örgeler ve bitkisel motiflerin, bazen stilize örneklerinin yanı sıra, figürlü karakterler ile oluşturulmuş kompozisyonlar da işlenmiştir. Bahar ağacı, selvi ve tavus kuşlarının konu edildiği sembolik unsurlara yer verilen⁷ kompozisyonlar, iç yapıya hakim duvar dekorasyonundaki resimlerde, daha zengin çeşitlemeleriyle denenmiştir (**Fig.10-11**).

Ağırlık merkezini sivri kemerli eyvanların oluşturduğu güney cephe, aynı zamanda iki sıra halinde ve orta odaları boydan-boya kapatan ajurlu vitray camlarla çözülmüş ve üst sıra eyvanlarının sivri kemerli kavsaralarında ayna parçaları da kullanılarak, güneş ışınlarının yansımından oluşan ışık-gölge oyunları ile cepheye renkli ve hareketli bir görünüm kazandırılmıştır. Böylece, ön cephe durumundaki güney facad⁸, üç farklı unsurun

⁵ Benzer şemadaki örneklerle ayrıca Erivan, Karabağ, Kuba, Lahıc, Lenkeran, Ordubat ve Şamahı hanlıklarına ait sivil mimarlık ürünlerinde de rastlanmaktadır; bkz.: (Salamzade ve Sadıqzade 1961: 119-168; Useynov ve Bretanitskiy 1986: 196).

⁶ Bileşimi %40-%70 oranında alçı ve kilin karışımından oluşan özel bir inşaat gereci; harç türüdür (Memmedzade 1978: 17). Alçıdan daha esnek ve suya dayanıklılığı ile bilinen gec harcı, kolayca şekil verilebilen bir malzeme olarak, tarihi yapılarda plastik anlamda sıkça tercih edilmiştir.

⁷ Eskiçağ mitlerinin önemli karakteri olup, Hristiyan ikonografisinde özel yeri bulunan tavus kuşunun, Sasani sanatından beri gelenek olarak işlenen karşılıklı betimlemeleri, eski Türk kültüründe, İslam inancındaki cennetin sembolü olmanın yanı sıra, güzellik, itibar ve şerefın simgesi olarak, Türk saray mimari süslemesinin, Gaznelilerden bu yana sevilerek uygulanan unsuru olmuştur. İçerdiği sembolik manalar itibarıyla ölümsüzlük ve hayat ağacının temsili selvinin yanı sıra, kuşlar veya meyvelerle süslü dallı ağaçların konu edildiği natüralist üsluptaki süslemelerde, bazen heraldik karakterli "Devlet ağacının" iç ve dış cephelerdeki Türk sanatı süsleme anlayışına uygun geleneği sürdüren tasvirlerini, bazen de, İslam inancının cennet meyveleri ve aynı zamanda bolluk-bereket remzi olan nar ağaçlarının, bezeme repertuarının hakim motifi olarak tercih edildiğini görebilmekteyiz. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz.: (Parman 1993: 387-398; Gündoğdu 1973: 463; Çoruhlu 2010: 174-176; Ersoy 2002: 90-95; Cantay 2008: 33-38; ve bşk).

⁸ Bu cepheye nazaran oldukça sade tutulan diğer cephelerden doğu cephenin üst sırasında düşey doğrultuda dikdörtgen formlu yan-yanı iki giyotin pencere açıklığı ile kuzeye doğru aynı formlu tek kapı açıklığı mevcut iken, batı cephenin aynı hizasında üç pencere ile alt sırada, aynı kesitli ve küçük ebatlı iki kanatlı ahşap bir kapı bulunmaktadır. Tamamı ahşap şebekeli, vitray camlı pencerelerden kuzey cephede yer alanlar, üst hizanın orta

mükemmel uyum içerisinde uygulandığı simetrik tasarımla çözülmüştür. Bu cephe tasarımının benzer uygulamalarına Erivan, Penah Han Evi (XVIII. yy. sonu-XIX. yy. başları) (Kerimov, Efendiyev, Rzayev, vd., 1992: 196-197), Şuşa, Karabağ Hanlarının Sarayı (XVIII. yy. sonu) (Kazıyev 1958: 75) gibi çağdaşı ve Erdebil, Şeyh Safi Külliye Camisi (XVI. yy.) (Useynov, Bretanitskiy ve Salamzade 1963: 254-255) gibi erken tarihli anıtsal eserlerde rastlanmaktadır (**Fig.6**)⁹. Eyvanlı ve bezemeli, taç kapılı dış cephe tasarımının ülkedeki gelişimi ise erken örnekleri Bakü, Nahçıvan ve Şirvan kent dokusundan ulaşan Atabekler Devrine rastlamaktadır.

Girişleri, güney cephenin doğu-batı yönlerindeki anıtsal taçkapılar ile doğu ve batı cephelerin kuzey ucundaki yan kapılardan sağlanan sarayın iç mekanı, Sovyetler dönemine kadarki kent evlerinin mekan düzenine prototip tasarımıyla dikkat çekmektedir. Sarayın üst katla bağlantısını sağlayan taş merdivenler, birinci katın doğu-batı yönlerdeki odalarının kuzeye doğru arka kısmından eklenmiş durumdadır. Bu konstrüksiyon, saray binasının alt kat odalarının, üst katla doğrudan bağlantısı olmadığına ve dolayısıyla alt katın daha çok resmi mahiyette kullanıldığına işaret etmektedir. Nitekim, alt kat odalarından orta aksta yer alan Divanhane'nin yanı sıra, doğu ve batı yönlerdeki Muhafız Odası ve Defterhane'nin, mimari unsurlarındaki fonksiyonel özellikler ve mekan tertibindeki simgesel tasarım itibarıyla, idari amaçla kullanıldıkları anlaşılmaktadır. Doğru ve batı cephelere dıştan açılan küçük ölçekli yan kapılar, aynı zamanda sarayın bugüne ulaşamayan diğer birimleri ile giriş çıkışın sağlanabilmesinde rol oynamış ve olasılıkla, Hanın yakınları tarafından özel mekan mahiyetindeki üst kata doğrudan çıkış maksadıyla düşünülmüştür. Başlangıçta arka planda yer almış gibi görünen ve şimdiye kadar üzerinde durulmayan bu kuruluş, aslında anıtsal nitelikli sarayların kaynağında konutların etkin olduğuna dair önemli detaylardan birisi olup, kaynağını geleneksel Türk evlerinin taşlık mekanından alan bu uygulamanın, Türk Mimarisinin Güney Kafkasya'daki uzantısı olan bir anıt eserde yaşatıldığının özgün numunesidir. Sarayın, sonraki kent evleriyle etkileşimini oluşturduğu bir diğer unsur, "buharı" olarak adlandırılan duvar içi alçı/gec ocaklarıdır. Asli işlevinin yanında, dekoratif amaçla da kullanılan buharılar, genelde odaya giriş kapılarının karşısında, çoğu zaman da hava sirkülasyonu gözetilerek aynı eksende yer alırlar (Salamzade ve Sadıqzade 1961: 106-107). Bu formda tasarlanan buharılardan birisi, alt katın batı yönündeki dehlizinin kuzey duvarına, geri kalanlar ise Muhafız Odası ve Defterhane'nin giriş eksenlerine konumlanmış durumdadır. Divanhane ve üst katın özel odalarında yer alan buharılar ise giriş kapısının çaprazına yerleştirilmiştir. Bu anlayışın Türk-İslam saraylarında, hükümdara saygı gereği girişlerin yanlardan sağlandığı simgesel tasarımla ilintili olması ihtimali yüksektir (Kaňal-Ferrari 2005: 254). Yine, Defterhane'nin tavanında görülen çıtakari uygulama da, geleneksel Türk evinin ahşap tavan uygulamasına yakınlığı açısından, anıtsal eserler arasındaki etkileşimi ortaya koyan ilginç örneklerdendir.

kısımında birbirine bağlı çift sıra halinde üçerden altı adet olup, yanlarında, alt sırada birer dikdörtgen kesitli; yukarısında ise birer sivri kemerlidirler.

⁹ Özellikle ajurlu vitray pencere uygulaması, ülkede Hanlıklar devrinden itibaren, XX. yüzyılın başlarına kadarki saray tipli yapılar olarak da nitelendirilen ayan evlerinin esas cephe düzenlemelerinde çeşitli formlarda, yoğun olarak kullanılmıştır; bkz.: (Azizov 2010, s. 24-27).

Muhafız Odası ve Defterhane'ye nazaran zengin programda tezyin edilen Divanhane, her iki odayla da yanlardan bağlantı sağlayacak şekilde orta ekseninde konumlanmış olup, taht eyvanlı ve havuzlu mekan kuruluşu ile Türk-İslam saraylarının Divanhanelerindeki iç mekan anlayışını yansıtmaktadır (Tanman 1994: 437-440) (**Fig.7**). Resmikabullerin yapıldığı odanın, orta ekseninden kuzeye çıkma yapan eyvanının doğu-batı uçları da, birer küçük odaya dönüştürülerek işlevlendirilmiştir (**Fig.2**).

Zemini, tüm odalarda aynı karakterli küçük boy taşlarla döşenmiş odanın tavanı, Osmanlı ağaç işçiliğinin künde-kari teknikli başarılı uygulamasıyla göz doldurmaktadır (**Fig.8**). Divanhane'nin taht eyvanlı orta bölümü ise aynalı düz tavanla örtülmüştür. Alçı malzemedan ajurlu bitkisel unsurlarla süslü tavanın içbükey kısımları, yüzeylerine bitki dekorları işlenen mukarnaslarla dolgulanmıştır. Ayna paneller, aynı zamanda kuzey duvarın orta ekseninde yer alan alçı buharının yan şeritlerinde de kullanılmıştır. Buharılarda tercih edilen aynalı tezyinat, Şeki'nin XX. yüzyılın başlarına kadarki seçkin sınıf konaklarında, özellikle başodaların temel dekoratif unsuruna dönüşmüştür¹⁰. Devrin modası haline gelen bu tezyinat anlayışının Azerbaycan Hanlıkları devri yapılarından Erivan, Serdar Sarayının "Aynalı Salonunda" (1791) (Çingizoğlu, 2011: 88) değişik form ve çeşitleri denenirken (Salamzade ve Sadızkade 1961: 74-75), Osmanlı devri saraylarının çağdaşı eserlerinde de sevilerek uygulandığı anlaşılmaktadır¹¹. Tezyinattaki bir diğer benzerlik, odaları çepeçevre dolanan niş sıralı-çinihaneli¹² iç cephe tasarımında izlenmektedir. Hanlıklar devri yapılarının Şekihanovlar Evi ve Erivan, Serdar Sarayı'nda da tercih edilen benzer düzenin, Topkapı Sarayı, Yemiş Odası (III. Ahmet Odası, 1705) başta olmak üzere başkent dışında Kırım Han Sarayı'na (XVI. yy.) uzanan İstanbul etkili uygulamaları (Kançal-Ferrari 2005: 59-60), kültürel birliktelikten doğan sanatsal üslubun ortaklığına işaret etmektedir (**Fig.9,13**). İki sıra halinde ve iki farklı formda düzenlenen nişlerden Muhafız Odası ve Defterhane dışındakiler, aynı zamanda panolar ve kartuşlar içerisine işlenen çeşitli konu ve kompozisyonlardaki duvar resimleriyle, XVIII. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Osmanlı sınırları içerisinde yeni bir tür olarak ortaya çıkan duvar resimlerine yakınlığı yönünden de dikkat çekmektedirler (Renda 1977: 121, 137; Arık 1988: 21-23). Güney duvarı ajurlu vitray camlarla çözülen Divanhane'nin diğer duvar yüzeyleri alt sırada, ikinci kat Han Odası duvarlarında da tekrarlanan altın sarısı zemin üzerine dört kollu yıldızlar ve ara bağlantı niteliğindeki sekizgenlerden müteşekkil yıldız-haç dekorasyonuna¹³ sahiptir. Oda duvarlarının geri kalan kısımları ise panolar içerisinde

¹⁰ Kentin, Çar Rusya'sı devrinden kalma zengin evlerinin birçoğunda, adeta birbirleriyle yarışarcasına yaptırılan aynalı buharıların özgün örnekleri, Alicanbeyovlar Evi (XIX. yy.), Hacı Musa Ağa Evi (XIX. yy.) ve Kulu Bey Evi'nde (XIX. yy.) bugün de korunmaktadır. Bu konuda ayrıca bkz.: (Askerova 2004: 3-4; Azizov 2010: 24-27).

¹¹ Bkz.: (Aynalıkavak Kasrı 1994: 76; Eldem ve Akozan 1982: 117-128; Karahüseyn ve Saçaklı 2004: 83-89; ve bşk).

¹² Batılılaşma döneminde Osmanlı mimari süslemesinde iç yapı dekorasyonuna hakim olan Hint-Moğol kaynaklı bu tasarımla ilgili daha geniş bilgi için bkz.: (Saner 1999: 36).

¹³ Anadolu Selçuklu sanatının XIII. yüzyılda yaygın motifi olarak Beyşehir, Kubadabad Sarayı (1236) ve Azerbaycan'daki çağdaşı örneği olan Pirsaat Hanıkahı (1256) çinilerinin dekorasyonunda başlıca unsur olan yıldız-haç kompozisyonunun, yapıdaki bezeme programında tercihi ilgi çekicidir. Nitekim, VIII.-IX. yüzyıldan, XVIII. yüzyıla kadar, Türk-İslam coğrafyalarında olduğu kadar, Hristiyan sanat dünyasının önemli yapıtlarında, geniş uygulama alanı bulan söz konusu kompozisyonun, Sarayın iki özel odasında ve Uzak Doğu kültürlerinin Türklerde de benimsenen renk sembolizmindeki merkezin temsilcisi, altın sarısı zemine

geleneksel vazolardan çıkan gül-çiçek demetli doğa motiflerinin yanı sıra, rumi, selvi, kıvrık dal gibi stilize dekorlu unsurlar ve nar ağaçları gibi aynı zamanda sembolik anlam taşıyan resimlerle tezyin edilmiştir. Bazen ağaçların her iki yanında simetriği oluşturan kuş tasvirli çok renkli kompozisyonlar, ikinci katın batı yönden ilk odasında, parlak tonlarda ve kırmızının hakim olduğu resimlerde, aynı zamanda kartuşlar içerisinde saksılardan çıkan zambaklar ve başka bir cennet meyvesi olan üzüm (Cantay 2008: 36) salkımlı örgelerle zenginleştirilmiştir. Tavan yüzeyini de kaplayan bitki dekorlu kompozisyon, Misafirhane tavanında natüralist unsurlar ve soyut karakterlerle bir arada denenmiştir. Divanhane ile aynı şemada tasarlanan bu odanın, farklı olarak, güney cepheyle birlikte kuzeye çıkma yapan bölümü de vitray pencereyle çözülmüştür **(Fig.10,11)**. Her 1m²'sinde 5000'e yakın parçanın kullanıldığı ahşap şebekeler (Salamzade, İsmayılov ve Memmedzade 1986: 121), genellikle yıldızvari, üçgen, altıgen, sekizgen ve kare formların kesişmesi ile oluşan kompozisyonda düzenlenmiş olup, diğer odalarda da benzer karakterdedir. Hanlıklar devri yapılarının cephe tasarımlarında çözümleyici rol oynayan ve XX. yüzyılın başlarına kadarki birçok zengin evlerinde çeşitlendirmeleriyle uygulanan ajurlu pencereler, bu bağlamda Osmanlı konut mimarisinin başodalarındaki "tepelik" bölümlerini süsleyen revzenleri çağrıştırmaktadır¹⁴. Kuzeye çıkıntılı vitray pencereli orta mekanı ile aynı zamanda geleneksel Türk evlerinin şehnişin bölümünü yansıtan Misafirhane, iç yapı tasarımı itibariyle dönemin zengin konaklarının salon tertibine de örnek olmuştur **(Fig.12)**.

Diğer odalardakilerin tekrarı olarak serbest programda tezyin edilen bitki dekorlu Misafirhane panolarında, geleneksel dokuma sanatı başta olmak üzere, ülke dekoratif sanatlarında yaygın motif olarak kullanılan "buda/bute'nin" değişik örnekleri yer almaktadır¹⁵ **(Fig.10-11)**. Panolarda ayrıca, selvi, bahar ağaçları ve simetrik kuşların konu edildiği resimler ile tavus kuşunun, kompozisyonun ana unsuru olarak serbest örnekleri denenirken, salon duvarlarındaki kuşakta aynı zamanda dönemin giyim-kuşamı, eşyaları ve silahları hakkında bilgi edinmemizi sağlayan av ve savaş içerikli minyatürlere de yer verilmiştir **(Fig.10-11)**. Dar bir alana işlenmiş folklorik sadelikteki tasvirler, zengin konu çeşitlilikleri ile günümüze ulaşan birer belge niteliğinde olup, hangi ressamın yapıtı olduğu

uygulanışı, Prof. R. Arık'ın dikkat çektiği gibi, kompozisyonundaki evrensel tercih nedeninin, basit bir motif tekrarından farklı olarak, sembolik manalar içermesi gerektiğini düşündürmektedir; bkz.: (Arık 2012: 71-75; Pritsak 1955: 249).

¹⁴ Günümüzde Şeki'de, Şekihanovlar (XVIII. yy. sonu-XIX. yy. başları), Ferhat Bey (XIX. yy.) ve Hacı İbrahim Bey (XIX. yy.) evleri gibi bilinen örneklerin yanı sıra, Erivan, Kuba, Lahıc, Ordubat, Şamahı, Şuşa kentlerinde yer alan zengin evlerinin dış cephe tasarımında, dekoratif anlamda sıkça tercih edilmiştir; bkz.: (Azizov 2010: 24-27).

¹⁵ Simetrik programda ters/yüz bazen de, insan figürünün başı üzerinde taşıdığı çiçek demetli saksıların ana unsuru olarak, simetrik geyik figürlü benzer kompozisyon ile dönüşümlü panolarda uygulanan "buda", mitolojilerde genellikle ateş kültünü temsilen ortaya çıkmış olup, sonraki dönemlerde farklı anlamlar kazanarak, geniş yelpazede ve özellikle de etnografik objelerde yaygın kullanım alanı bulmuştur. Servinin bir tür çeşidi olarak Osmanlı dönemi sonlarına kadar tasvir sanatında sevilerek kullanıldığı anlaşılan motifin rüzgardan eğilmiş kozaları anımsatan farklı türleri ile Azerbaycan'ın özellikle dokuma/kumaş sanatında, günümüzde dahi karşılaşılmaktadır; bkz.: (Cantay 2008: 37; Anonim 1966: 331; ve bşk).

tam olarak bilinmemekle birlikte, odanın doğu duvarı ile tavanın batı ucundaki kartuşlar içerisinde ismi kayıtlı Nakkaş Kanber Karabağî'ye (1902) ait olması muhtemeldir¹⁶.

Divanhane ile benzer karakterde tutulan kuzeye çıkmalı eyvan tavanı da, sekizgen formlu yıldız dekoru ile yine bir kültürel birliğe işaret ederken¹⁷, oda duvarlarındaki panolar, Türk sanatının figür ikonografisinde sıkça karşılaşılan geyik, dağ keçisi ve aslan-boğa mücadelesinin konu edildiği resimlerle süslenmiştir¹⁸.

Erivan, Şeki, Şuşa, Kuba, Lahıc, Ordubat gibi kent merkezlerinde XIX. yüzyıldan itibaren yayılma alanı bulan duvar resimleri, XX. yüzyılın başlarına kadar, özellikle sivil yapılarda/konutlarda zengin çeşitlendirmeleriyle uygulanmıştır (Kerimov, Efendiyev, Rzayev vd., 1992: 197-198). Nitekim, sarayın, Han Odası olarak da bilinen sonuncu oda tezyininde, resim konularından bir kısmının yıldız çiçeği, gonca ve lale demetleri ile adeta, Müştak lakabıyla ünlü Hüseyin Han'ın şair ruhunu yansıtırçasına zarif üslupta tercihi izlenirken, bazı panolar ve tavan süslemelerinde, Hanın güç ve barışseverliğinin simgesi olarak, alevler yerine ağızlarından çiçekler fışkıran stilize ejderhalar resmedilmiştir (**Fig.13**). Soyut sahnelerden bazılarında ise ayakta betimlenen heraldik karakterli aslanlar ve elinde kılıç tutan sfenks benzeri figürler, kuyruğu tarafından ısırılarak, balık üzerinde duruşu ile Han'ın saltanatındaki güven konusunu ele almaktadır. Resimlerde ayrıca, dokuma sanatında örneklerine sık rastlanan sade otlar, kır çiçekleri, yabansümbülü, süsen çiçekleri, zambak, kuşburnu gibi yörede çok sayıda yetişen bitki türleri/yerel unsurlara da yer verilmiştir.

¹⁶ Betimlemelerinde özellikle nar ağaçları ve simetrik unsurlara sıkça yer veren Kamber Karabağî'nin, sarayın sonuncu Han Odası ve Şuşa (Karabağ), Mihmandarov Evi'nin (XIX. yy.) duvar resimlerinin de nakkaşı olduğu bilinmekle birlikte, çok sayıda eserde, kardeşi Safer ve oğlu Şükür ile beraber çalıştıkları öğrenilmektedir; bkz.: (Miklashevskaya 1952: 483). Sarayda ayrıca Han Odasının tavan göbeğine işlenen madalyon içerisinde, "Şamahılı Ali Kulu ve Kurban Ali" isimleri ile aynı madalyonun diğer ucunda sadece tarihi okunabilen (1892/1897) tersten yazı ve Divanhanenin batı duvarındaki kartuş içerisinde "Nakkaş Mirza Cafer, H. 1313/M. 1895" imzalarını taşıyan onarım kitabeleri mevcuttur.

¹⁷ Eski Türk kültüründe köklü yer edinen ve İslamiyet sonrasında da, sekiz cennet, sekiz melek gibi yeni anlamlar yüklenerek mezar anıtları başta olmak üzere, yapıların plan tipi ve bezeme ikonografisine yansıyan "sekizgen'in", Selçuklu yıldızı olarak heraldik özelliği de bilinmektedir.

¹⁸ Aydınlık-karanlık, gece-gündüz, iyi-kötü gibi zıt prensipleri temsilen yer verilen aslan-boğa kompozisyonunda, iyinin galibiyetini, aslanın mücadeleyi kazanması şeklinde anlatmaya çalışmak, özellikle Selçuklu plastik sanatlarının yaygın sahnesi olmuştur. Türk sanatı ikonografisinin bir diğer unsuru olup, Kafkasya, Moğolistan ve Güney Sibirya sanatlarında İskit geyiği ile başlayarak, M.Ö. I. binden itibaren Türklerde hanedan arması ve bazı Türk boylarının sembolü olan alageyik, karaca, dağ keçisi gibi hayvanların, Azerbaycan ve Kırgız Türklerinin mitlerinde, başlıca totem olarak dokunulmaz kutsallıkları olduğu öğrenilmektedir. Türklerde türeyişin de önemli sembollerinden olan geyik, eski Türk inançlarında tözlerle (ongun/put) ilgili çadır direkleri, sancak alemlerine takılı hayvanlar içerisinde en çok kullanılanlardan biridir. Sarayın duvar resimlerinde sıkça karşılaşılan kuş figürlerinin de, Türk inanç sisteminde, kutsal ruhun temsilcisi olarak anlam kazanıp, önce güneşin simgesi, daha sonralar ise hükümdar sembolü ve kozmolojik anlamlarının yanında, av kuşları/avcılar olarak da yer edinen anlamları bilinmektedir; bkz.: (Peker 1996: 17-18; Çoruhlu 2010: 162-163; Esin 2004: 159-160; Armutak 2004: 143-157; Gaffarlı 1999: 298).

SONUÇ

Hanlıklar devri yapılarının mimari ve süsleme alanında görülen şaşırtıcı benzerlik, devrin sanat anlayışını toplumun kendi kültür ve geleneklerine uyarlayarak, iç dokudan türeyen bir gereksinimin yanı sıra, İran (Asya) sanat unsurlarının da etkisinden doğan yepyeni bir sanat üslubunun ortak diliyle ilintilidir. Başka bir deyişle, Osmanlıda Batılılaşma sürecinin yaşandığı dönemde, özellikle sivil mimarlık alanında yeni bir üslup eklektizmi yakalayan Hanlıklar Devri yapılarının iç mekanında geleneksel Türk evlerinin unsurları belirleyici olurken, dış cephe tasarımı İran'ın, Büyük Selçuklu mimari geleneğine uzanan derin eyvanlı, taçkapılı ve Safevi devrinde yaygınlaşan ajurlu vitray camlı cephe düzeni belirleyici olmuştur. Kuşkusuz, burada Hanlıklar Devri eserlerinin yapımında çalışan sanatçılardan bazılarının Tebriz merkezli, Güney Azerbaycan (İran) ekolünden olmalarının da göz ardı edilmemesi gerekir. Bu bağlamda, Şeki Han Sarayı, Hanlıklar Devrinin anıtsal yapılarından olduğu gibi, orta sofalı plan kuruluşu ve geleneksel evlerin temel unsuru olarak barındırdığı buharı, dolap, niş, raf gibi elemanlarıyla aynı zamanda süslü ve büyük konut yapısıdır. Kentin, XVIII. yüzyılın ikinci yarısından kalma ender yapılarından olan eser ayrıca, dış cephe tasarımı ve iç mekan tertibi ile kendine özenen seçkin sınıfın, XX. yüzyılın başlarına kadarki geleneksel evlerine de prototip olmuştur. Ne var ki, ülke sanatının başyapıtı, bu denli önemli kültürel mirası, günümüze ulaşana kadar karşılaştığı gelişigüzel onarımlardan bir hayli zarar görmüştür. Çevre dokusu ve avlu düzenlemesindeki ciddi değişikliğin yanı sıra, iç mekanda, doğu yönündeki giriş eksenini üzerinde var olduğu anlaşılan buharı ve aynı yönden üst katla bağlantıyı sağlayan merdiven, 1950'li yılların sonlarına doğru gerçekleştirilen tadilat sırasında ortadan kaldırılmış ve çatı iskeletinde çelik-beton sistemi uygulanmıştır (Mükerremoğlu 2004: 3). Neyse ki, yapının son onarımında, ahşap konstrüksiyonlu tavan sistemi, aslına uygun hale getirilmiştir¹⁹. Ancak, Divanhanenin taht eyvanlı bölümünde, orijinalinde hafif yükseltilmiş seki üzerinde bulunan mermerden sekiz köşeli fiskiyeli havuz, sonradan zemin seviyesine indirgenen eyvanlı bölümde, daha büyük boyda tuğladan yıldız formulu havuz ile daha önce yivli çerçeveli ve yıldız formulu ayna parçalarıyla tezyin edilen buharı ise düz ayna panellerle yenilemiştir (Useynov ve Bretanitskiy 1986: 172). Yenileme sırasında ayrıca yapının tarihi eser niteliği göz ardı edilerek, kimi resimler üzerine prizler açıldığı gibi, resimlerin tamamlamalarında, bazı renk tonlarındaki uyumsuzluğun yanı sıra, kitabelerin tekrar yazılışında da bazı hususlar gözden kaçırılmıştır. Burada, aslında başlı başına bir çalışma konusu olan saraydaki onarım sorununu, genel gözlemlerimizi kısaca anlatmakla yetinmek durumundayız. Bugün UNESCO Dünya Miras Listesine aday gösterilen, Şeki Hanlığının sembolü saray binasının, genel restorasyon kuralları çerçevesinde tekrardan elden geçmesi gerektiğine inandığımızı bildirerek, çevresindeki tarihi dokudan diğer birimlerin açığa çıkarılmasına yönelik çalışmaların başlatılmasının da, Türk kültür ve sanatı tarihine, Kafkas coğrafyasından önemli bilgiler kazandıracığı gibi, bu doğrultuda yürütülecek olan araştırmalara da, ciddi basamak olacağı düşüncesindeyiz.

¹⁹ 2002-2004 yılları arasında, Azerbaycan Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Dünya Bankasının "Kültürel Mirasın Korunması" başlıklı ortak projesi esasında, yerli mimar ve ressamlarla birlikte, Almanya'dan davet edilen uzmanların da bulunduğu bir ekip tarafından gerçekleştirilmiştir.

KAYNAKLAR

- Arel, A. 1991. "Anadolu'da, Geleneksel Konut Düzeninde Kültürel Etmenler", *Uluslararası Dördüncü Türk Kongresi Bildirileri, 4-7 Kasım 1997*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, I: 31-41.
- Arık, R. 1988. *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arık, R. 2012. "Sınır Tanımayan Bir Bezeme Motifi", *Uluslararası Katılımlı XV. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, Eskişehir, I: 71-75.
- Armutak, A. 2004. "Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi II", *İstanbul Üniversitesi, Veterinerlik Fakültesi Dergisi*, 30 (2): 143-157.
- Askerova, N. S. 1979. *Dvoret's Shekinskikh Khanov*, İnstitut Arkhitekturi i İskusstva Akademii Nauk Azerbaydjanskoy SSR, Moskva: İzdatelstvo Stroyzdat.
- Askerova, N. S. 2004. "Şeki'nin Aynalı Buharıları", *Elm ve Heyat Dergisi*, , Bakı: Elm Neşriyyatı, 1-2: 3-4.
- Aynalıkavak Kasrı*. 1994. İstanbul:TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı
- Azizov, A. 2010. *Azerbaycan'ın Kuzeybatı Bölgesinin Mimari Dokusu*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü), İstanbul.
- Bretanitskiy, L., Datiyev, S., Mamikonov L. ve Motis, D. 1948. *Nukha (Azerbaydjan)*, Moskva: İzdatelstvo Akademii Arkhitekturi SSR.
- Cantay, G. 2008. "Türk Süsleme Sanatında Meyve", *Turkish Studies*, 3/5, Fall: 32-64.
- Çingizoğlu, E. 2011. *Hüseyinkulu Han Govanlı-Gacar*, Bakı: Mütercim.
- Çoruhlu, Y. 2010. *Türk Mitolojisinin Anahatları*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Efendiyev, S. 2001. "Şeki Han Sarayı", *Dirçeliş-XXI Esr Dergisi*, Bakı, 39: 183-191.
- Eldem, S. Hakkı ve Akozan, F. 1982. *Topkapı Sarayı: Bir Mimari Araştırma*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ersoy, A. 2002. "Eyüp'deki Mezar Taşlarında Servi Ağacı Kültü", *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla V. Eyüp Sultan Sempozyumu*, 11-13 Mayıs 2001, İstanbul, 90-95.
- Esin, E. 2004. *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul.
- Gaffarlı, R. 1999. *Mif ve Nağıl, Epik Enenelerde Janrlararası Elage*, Bakı.
- Gündoğdu, H. 1973. *Türk Mimarisinde Figürlü Taş Plastik*, (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Kançal-Ferrari, N. 2005. *Kırım'dan Kalan Miras, Hansaray*, İstanbul: Klasik.
- Karahüseyn, G. ve Saçaklı, P. 2004. "Dolmabahçe Sarayı Harem Dairelerinin Mekan Fonksiyonları Açısından Değerlendirilmesi", *Milli Saraylar*, İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, 2: 83-93.
- Kazıyev, M. 1958. *Azerbaycanın Tarihi Abideleri*, Bakı: Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Neşriyyatı.
- Kerimov, K., Efendiyev, R., Rzayev, N. ve Hebibov, N. 1992. *Azerbaycan İnceseneti*, Bakı: Işığ Neşriyyatı.

- Mamedzade, K. 1983. *Stroitelnoe İskusstvo Azerbaydjana*, Baku: İzd. Elm.
- Memmedzade, K., *Azerbaycanda İnşaat Seneti*, Elm Neşriyyatı, Bakı 1978.
- Miklashevskaya, M. P. 1952. "Stenniye Rospisi Azerbaydjana XVIII-XIX. vv.", *Arkhitektura Azerbaydjan*, Baku, 473-497.
- Mükerremoğlu, M. 2004. "Şeki Han Sarayı Evvelki Görkemine Gaytarıldı", *Halk Gazetesi*, Bakı, 260 (24827), 9 Noyabr,: 3.
- Opisaniye Shekinskikh Provintsiy sostavlennoye v 1819 g. po rasporyajeniyu glavnogo upravitelya Gruzii Yermolova general-mayorom Akhverdovim i statskim sovetnikom Mogilevskim*, Tiflis.
- Ögel, S. 1988. "Geleneksel Türk Evine Bir Kaynak Olarak Topkapı Sarayı", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, İstanbul, III: 126-147.
- Parman, E. 1993. "Bizans Sanatında Tavus Kuşu İkonografisi", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar ve Güner İnal'a Armagan*, Ankara, 387-398.
- Peker A. Uzay. 1996. *Anadolu Selçuklularının Anıtsal Mimarisi Üzerine Kozmoloji Temelli Bir Anlam Araştırması*, (İstanbul Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Pritsak, O. 1955. "Qara", *Zeki Velidi Toğan'a Armağan*, Maarif Vekaleti, İstanbul, 239-263.
- Renda, G. 1977. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Salamzade, A. ve Sadıqzade, A. 1961. *XVIII-XIX Esrlerde Azerbaycanda Yaşayış Binaları*, Bakı: Elmler Akademiyası Neşriyyatı.
- Salamzade, A., İsmaylov M. ve Memmedzade, K. 1986. *Şeki, Tarihi Memarlıq Oçerki*, Bakı Elm Neşriyyatı.
- Saner, T. 1999. "Lale Devri Mimarlığında Hint Esinleri: Çinihane", *Sanat Tarihi Defterleri 3*, İstanbul: Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayını, 6: 35-54.
- Skubchenko, G. 1945. "K Voprosu o Sostoyanii i Restovratsii Khanskogo Dvortsa v Gorode Nukhe", *Sbornik Material, İzvestiya Otdela Okhranı Pamyatnikov Arkhitekturi*, Moskva-Baku: İzdatelstvo Gosudarstvennoye Arkhitekturnoye: 134-154
- Sözen, M., *Devletin Evi Saray*, Sandöz Kültür Yayınları, İstanbul 1990.
- Tanman, M. Baha. 1994. "Divanhane", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, IX: 437-444.
- Useynov, M., Bretanitskiy, L. ve Salamzade, A. 1963. *İstoriya Arkhitekturi Azerbaydjana*, Gosudarstvennoye İzdatelstvo Literaturı po Stroitelstvu Arkhitecture i Stroitelnim Materialam, Moskva.
- Useynov, M. ve Bretanitskiy, L. 1986. "Arkhitekturnoye Naslediye Azerbaydjana", *Skvozy Veka*, K İstokam Kültürü Narodov SSSR, Moskva: İzdatelstvo Znaniye, 2: 183-196.



Fig.1 Şeki Kalesi, 1852 tarihli yerleşim planı (Ş. Fatullayev 1988: 104).

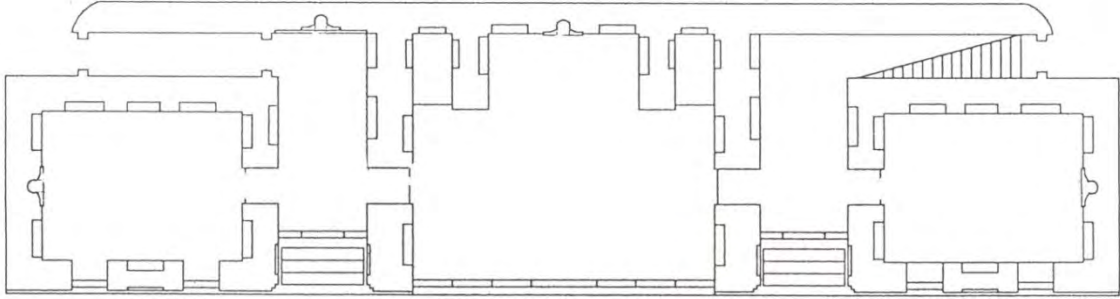


Fig.2 Han Sarayı, birinci kat planı (Onarım Projesi Rölöve Arşivi, 2002).

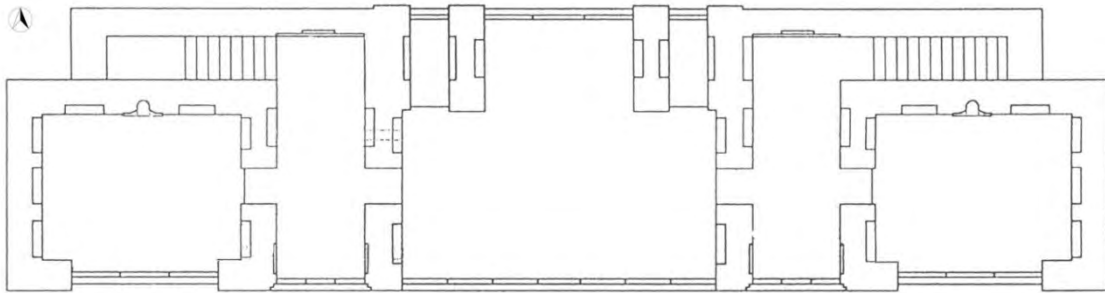


Fig.3 Han Sarayı, ikinci kat planı (Onarım Projesi Rölöve Arşivi, 2002).



Fig.4 Han Sarayı (XVIII. yy.ın ikinci yarısı), güney cephe (2010).



Fig.5 Han Sarayı (XVIII. yy.ın ikinci yarısı), güney cepheden ayrıntı (2010).

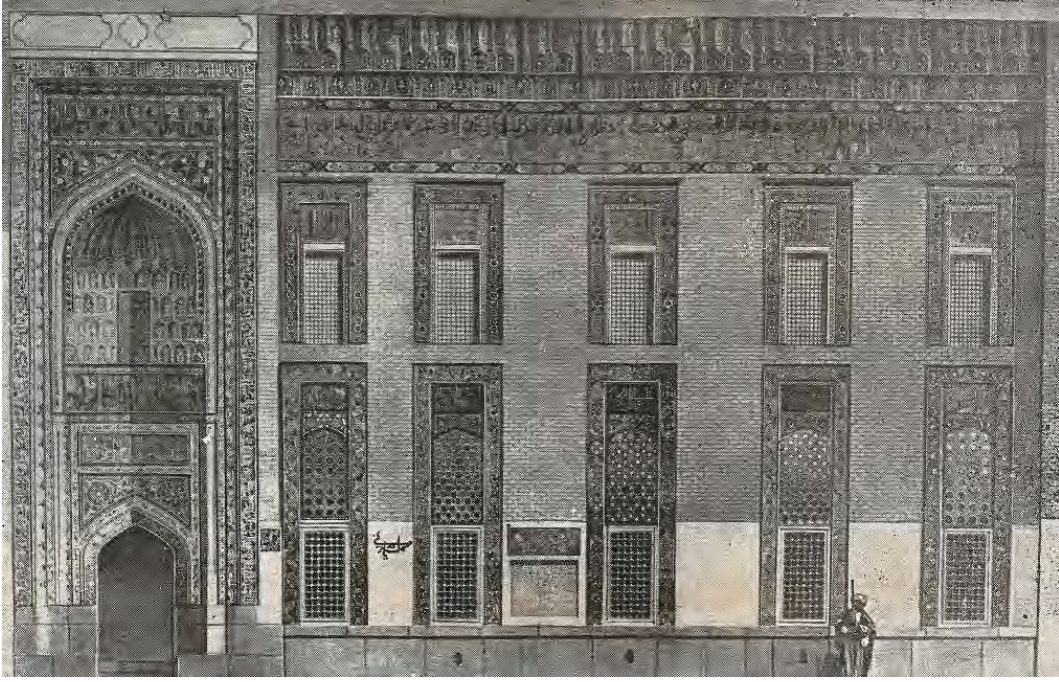


Fig.6 Şeyh Safi Külliye Camisi (XVI. yy.), ön cephe (Useynov, v.d., 1963: 254).



Fig.7 Han Sarayı Divanhane, havuzlu bölüm (2010).



Fig.8 Divanhane tavanından ayrıntı (2010).



Fig.9 Erivan, Serdar Sarayı (XVIII. yy. sonu-XIX. yy. başları) (V. Moşkov, 1828).



Fig. 10 Han Sarayı Misafirhane, kuzey eyvan (2010).



Fig. 11 Han Sarayı Misafirhane'den ayrıntı (2010).



Fig. 12 Şuşa (Karabağ), XIX. yy. konağının başodası (Useynov, v.d., 1963: 345).



Fig. 13 Han Sarayı, Han Odası batı duvarı (2010).

OSMANLI DÖNEMİ ALBÜM PORTRERİ ANLATISINDA EPİK FİLM TASARIMINA KAYNAKLIK EDECEK ÖZELLİKLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ: LEVNI'NİN ALBÜMÜNDEKİ BAZI PORTRERLER ÜZERİNDE BİR GÖRSEL SOSYOLOJİ OKUMASI

İNCİ YAKUT
Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi
İletişim Fakültesi
Sinema Anabilim Dalı
incyakut@hotmail.com

ÖZET

Bu çalışma ile 18.yy Osmanlı Dönemi tasvir sanatlarının bir örneğini oluşturmuş minyatür tekniği ile yapılmış albüm resimleri içinde yer alan boy portreleri anlatısındaki karakter ve mekan tasarımlarının epik film tasarımına kaynaklık edebilecek karakteristik anlatım özellikleri ortaya konmuştur. Levni'nin boy portre minyatür çalışmasından oluşan albümünde (H 2164 kodlu) yer alan portreler arasında döneme özgü bir konuma sahip olan karakterlerin kimliklerinin betimlendiği tasvirlerden bir seçki oluşturularak bunlar üzerinde karakter ve karakteri çevreleyen mekan-nesneye yönelik bir sosyal göstergebilim analizi uygulanmıştır. İnceleme konusu yapılan Levni'nin tasvirlediği tek yaprak şeklinde boy portrelerde yer alan Tasvir sayfalarında gerek figürlerin ve figürlerin içinde bulundukları mekan-dekorların gerekse tasvirdeki yazılı kısa metinlerin sahip oldukları özellikler, bu sayfalarda geçmiş dönemlere özgü gerçekliği belli bir düzeyde vermeye çalışan, epik gerçekliği barındıran görsel öykü anlatımının yer aldığı bir anlatının varlığını vurgulamaktadır.

Osmanlı dönemine özgü epik film anlatısı için epik tip ve içinde yer aldıkları epik mekan-dekorlarının tasarımlarının oluşturulması sürecinde yararlanılacak kaynaklar arasında epik niteliğe sahip sanat alanlarına özgü yapıtların anlatıların tasarım kurgularından yararlanılması önem taşımaktadır. Bu durum epik film anlatılarında döneme özgü sanatlar içinde özellikle figür ve mekan betimlemelerinde sembolik özellikleri ve görsel öykülemeyi gösteren albüm portrelerinin anlatılarından yararlanılması zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır.

Anahtar Kelimeler: 18. yy albüm portre anlatısı, tip, epik anlatı, epik film, görsel öyküleme, görsel sosyoloji okuması.

TO BE EVALUATED THE FEATURES TO PROVIDE THE SOURCE TO EPIC FILM DESIGN IN THE OTTOMAN PERIOD ALBUM PORTRAITS NARRATIVE

ABSTRACT

This study puts forth the characteristic narration features that can be source to the epic film design of character and space designs in portrait narrative in the album painting from 18th century Ottoman Period painting arts made with miniature technique. Characters, spaces and décor objects in 6 portraits selected from a album painting by Levni in Topkapı Palace Museum are examined with social semiotics method. The features of figures, spaces , objects and small texts explaining figures in Portraits paintings in the study express a visual story narrative giving historical past period reality, that is, epic reality. It is important to benefit from design fictions of art areas that has epic features for Ottoman Period epic film narrative . This situation requires to benefit from album portraits showing visual narrative for epic films.

Key Words: *18th century portrait narrative, type, ,epic narrative, epic film, visual sociology reading.*

1.GİRİŞ

Bu çalışma 18.yy Osmanlı Dönemi tasvir sanatlarının bir örneğini oluşturan minyatür tekniği ile yapılmış albüm resimleri içinde yer alan boy portreleri anlatısında epik film tasarımına kaynaklık edecek karakteristik anlatım özelliklerini ortaya koymak ve böylece epik film için özellikle karakter ve mekan tasarımı sürecinde albüm resimleri içinde yer alan portre anlatısından yararlanma yöntemlerini belirlemektir. Araştırma ile Osmanlı dönemine özgü portre anlatısının konusu olan karakterlerin içinde bulundukları mekan ve nesnelerle olan ilişkileri içinde epik film öykülemesine kaynaklık etme ve veri oluşturma durumları irdelenmeye çalışılmıştır. Çalışmada konuyla ilgili bir literatür değerlendirmesinin ardından Levni'nin tek yaprak şeklinde kırk iki adet boy portre minyatür çalışmasından oluşan albümünde (Topkapı Sarayı Müzesinde H 2164 kodlu albüm) yer alan portreler arasında döneme özgü bir konuma sahip olan karakterlerin kimliklerinin betimlendiği tasvirlerden bir seçki oluşturulmuş ve bunlar üzerinde karakter ve karakteri çevreleyen mekan-nesneye yönelik bir görsel sosyoloji okuması yapılmak üzere sosyal göstergebilim analizi uygulanmıştır. Araştırma boyunca öncelikle epik film tasarımının kaynağı olarak Osmanlı Dönemi minyatür sanatı ve albüm portre anlatısı konusu ele alınmış ve daha sonra albüm boy portreleri üzerinde bir görsel sosyoloji okuma uygulaması yapılmıştır.

2. EPİK FİLM TASARIMININ KAYNAĞI OLARAK OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜR SANATI VE ALBÜM PORTRİ ANLATISI

Tarihteki geçmiş dönemlere özgü yaşantıların sanat alanlarında öyküleştirmelerinin yapılması istendiğinde epik gerçekliğin kurgulanmasında önemli role sahip olan anlatının kurucu öğeleri olarak belirli işlevleri olan epik kahramana bağlı karakter ve karakterlerin içinde yer aldıkları mekan-dekor tasarımlarının yapılabilmesi için esin kaynağı olabilecek öncelikle geçmiş dönemler hakkında bize bilgi vermeye çalışan ve o dönemlerde oluşturulmuş kanıt niteliğine sahip kaynaklara ulaşmaya gerek duyulmaktadır. Bu kaynaklardan bir kısmı geçmişten günümüze kalan, belirgin bir anlatı yapısına sahip olmayan, yoruma daha az açık, resmi kanıt niteliği taşıyan kaynaklar (yazılı tarihsel resmi belgeler, yapılar, nesneler v.s.) olurken diğer kısmı da belirgin bir anlatı yapısına sahip olan, yoruma daha çok açık, görece olarak resmi olmayan kanıt niteliğine sahip kaynaklar (resim, edebi metin, yapılar, nesneler v.s.) dır. Toplumda pek çok alanda (sanat, edebiyat, sağlık, ekonomi, siyaset, aile, kültür, bilim v.s.) tarihteki geçmiş dönemlere özgü bir çalışma yapıldığında, amaç, gerek doğrudan günümüzü ilgilendiren bir konuyu daha iyi betimlemek ve bugünün toplumsal yaşantısı hakkında doğru tespitlerde bulunup çözüm yolları oluşturabilmek ve geleceğe yön verebilmek olsun gerekse sadece geçmiş dönemi açıklayan aydınlatıcı bilgilerin elde edilmesi olsun, resmi olmayan niteliği taşıyan kaynaklar, resmi kaynakların veremediği ayrıntı, duygu ve düşüncelere verdiği önemle kimi zaman gerçeklerin daha iyi anlaşılmasını ve ya çok yönlü olarak anlamlandırılmasını sağlayarak ve bazende geçmişe dair hiçbir kanıtın bulunmadığı zamanlarda ilk elden açıklayıcı bilgiler vererek geçmişteki gerçekliğe dönük doğru analizler yapabilmesine ve bugünün izlerini geçmiş yaşantıda arayıp bulabilmeye olanak tanımaktadır. Özellikle sanat alanlarında tarihteki geçmiş dönemleri konu alan anlatılar

oluşturulması söz konusu olduğunda geçmişte yaşanan gerçekliği bugünün anlayışı içinde bugünün yapıtlarına çeşitli açılardan yansıtabilmek ya da çağrışımlar yapma yoluyla yapıtlarda geçmişin etkilerini verebilmek için esin kaynakları olarak resmi kaynakların yanısıra belirgin bir anlatıya sahip olan sanat ve edebiyat alanlarının anlatı yapılarını inceleyerek anlatıyı oluşturan öğelerin özelliklerini sentezlemek önem taşıyan bir konudur. Fleischer, edebiyat türü kaynakların arşiv defterlerindeki kuru, kısa ve kopuk kayıtlara düşünsel tutarlılık kattığını, kişisellikten arındırılmış katı verilere ya da olgusal anlatılara anlam kazandırdığını ifade etmektedir (Fleischer 2013: 3). Burke, geçmişin maddi kültürünün, yani kanıtın müzelerde ve tarih kitaplarında yeniden kurgulanması sürecinde imgelerden yararlanılması gerektiğini, imgelerin insanların gündelik maddi kültürlerinin yeniden kurgulanmasında değer kazandığını belirtmektedir (Burke 2003:88). Bu şekilde sanatlararası etkileşim anlayışı ile hareket etmenin gerekli olduğu sanat alanlarından biri de sinemadır. Sinema hem tarihte oluşumuna katkıda bulunması ve temel oluşturması bakımından hem de üretimler (sinema yapıtları) oluşturulabilmesi açısından birçok sanat alanının kesiştiği bir noktada bulunmaktadır ve bu konuda sanatlararası etkileşim anlayışına ihtiyaç duymaktadır. Resim, edebiyat, tiyatro ve fotoğraf alanları, anlatılarında yer alan karakter , mekan-nesne, zaman, öykü, kompozisyon düzeni, renk, ışık, çekim ölçüleri gibi içerik ve biçime yönelik unsurları ile sinemaya veri sağlayacak, kaynaklık yapacak özelliklere sahip bulunmaktadırlar. Ancak burada önemli olan konu sinemayı oluşturan anlatının türü ile ona kaynaklık yapacak sanat alanının anlatı türünün uygunluğu meselesidir. Farklı anlatı türlerine sahip sanat alanları birbirini beslese de anlatı türünün benzerliği sanat alanları arasındaki alışverişi daha da mümkün kılacaktır. Bu durumda epik niteliğe sahip olması istenen bir sinema anlatısına kaynaklık edecek, ona katkı sağlayacak sanat alanında da epik anlatı türüne ait özelliklerin yer alması sanatlararası etkileşime daha fazla olanak tanıyacaktır.

Tarihte geçmiş dönemlere özgü yaşantıyı betimlemeye çalışan sanat alanları anlatısında özellikle toplumda kahramanın rol oynadığı tarihsel olayların ya da geçmiş döneme özgü yaşantıda işlevsel bir öneme sahip karakterlerin ve içinde bulundukları mekan ve nesnelerin betimlenmesi söz konusu olduğunda anlatı döneme özgü epik gerçekliği sunan bir epik niteliğe sahip olmaktadır. Osmanlı dönemine özgü epik gerçekliği betimleyen epik film anlatıları için oluşturulacak tasarımlarda kahramanların ya da işlevsel niteliklere sahip olan karakterlerin, belirli düzeylerde dönemin özelliklerini vurgulayan kalıplaşmış şablon karakterler olarak, yani döneme özgü karakteristik öneme sahip olan sembolik tipler olarak betimlenmeye çalışılması önemli bir konudur. Çünkü Osmanlı dönemine özgü epik gerçekliği yansıtan sözlü, yazılı ya da görsel tüm sanat alanlarının anlatılarına dönemin karakteristik özelliklerini taşıyan sembolik tip ve mekan betimlemeleri hakim durumdadır. Günümüzde oluşturulacak bir epik filme, geçmiş döneme özgü bir sanat alanı olarak minyatür sanatı, sinemayla olan benzer görsel unsurları taşıması nedeniyle öncelikli olarak kaynaklık edecek niteliğe sahiptir. Minyatür sanatında anlatıyı oluşturan karakter ve mekan kurgusunun özelliklerinin sinemaya uyarlanabilirliği, bu özelliklerin resim dilinden film diline aktarılabilirliği resim ve film dilinin anlatımlarında görsel göstergeler kullanmalarından dolayı diğer sanat alanlarına göre görece olarak daha olanaklıdır. Buna göre döneme özgü bir minyatür yapıtında

figürler ve figürlerin içinde yer aldıkları mekanlar resim sahnesinde hangi anlayışa göre konumlandırıldıysalar epik film sahnesinde de döneme özgülüğün sunulması adına mümkün olduğu kadar bu anlayışa uygun gelen bir kurgulamanın yapılması önem taşıyacaktır.

Genel olarak minyatür yapıtlarında figürler ve mekan-dekorlar dönemin tarihsel gerçekliğinde belirgin, değişmez bir konuma, öneme ve işleve sahip izlenimini veren sembolik detaylarla tasvirlenirler. Bu yönüyle döneme özgü figür ve mekan-dekor ilişkisini öne çıkaran minyatür sanat alanına ait bir tür olan albüm portrelerinde figürler içinde yaşadıkları dönemin sembolik ayrıntılarını vererek dönemlerinin birer karakteristik temsilcisi, sembolik karakteri, tipleri olmaktadır. Epik anlatı öyküsünde figür bir kahramanlık olayının öznesi ya da döneme özgü bir işleve ve öneme sahip olan bir tiplene niteliğini taşımakta, öykünün mekanları, nesneleri ve diğer unsurları figürle olan bu ilişkileri bağlamında değer kazanmaktadır. Burada figürün taşıdığı sembolik nitelik, onu betimlemeye yardımcı olmak için varolan ve onunla ilişki içinde olan mekan, nesne gibi diğer unsurların da sembolize edilmesini gerekli kılmaktadır. Epik anlatının doğduğu epik destan kişilerine bakıldığında tipolojik yapının merkezi kahraman tipi ve alt tipler olmak üzere iki ana unsura ayrıldığı görülmekte ve tipler burada bütün olayların etrafında döndüğü kahramana eylemlerinde yardımcı olduğu gibi onun bir takım özellikler kazanmasında da etkili olmakta, toplumun kendilerine atfettikleri özelliklere göre belli bir konumda ve kalıpta bulunmaktadır (Temur, 2012:14-16). Epik mekan ve nesneler de epik kahraman ve tiplerle olan ilişkileri içinde konumlandırılırlar. Bahtin'e göre epik türü karakterize eden nitelikler, ulusal bir epik geçmiş (mutlak geçmiş), ulusal gelenek ve mutlak bir epik mesafe (anlatıcıyı ve izleyiciyi içinde yaşadığı zamandan ayıran) olarak ifade edilmektedir (Bahtin, 2014:167). Bu tanım epik anlatı türünün tarihte geçmiş yaşantıya özgü gerçekliklerle olan bağlantısını göstermekte ve günümüzde de sanat alanlarında geçmiş gerçekliği işleyen bu anlatı türünün işlevselliğini ifade etmektedir. Epik destanda anlatıcının ya da icracının, tarihi olayları içinde bulunduğu bağlama ve çağın şartlarına göre yeniden yorumlaması söz konusu olmaktadır (Temur, 2012:6-7). Günümüzün sanat alanlarında epik anlatı yapısı, geçmişin yeniden inşasını sağlamak amacıyla genellikle destanın niteliklerinin temel özellikleriyle oluşturulmaktadır. Tarih sahnesinde geçmişte görülen sanat alanlarındaki yapıtlarda yer alan tarihi doku da genel olarak destanın niteliklerini barındırmaktadır.

Osmanlı Dönemi albüm portrelerinde çoğunlukla figürlerin ve içinde bulundukları mekanların ve dekor nesnelerinin sembolik özellikleri, öykü anlatımına benzeyen bir yolla, yani, figür, mekan ve nesne arasındaki ilişkilerin bir anlam oluşturma adına görsel göstergeler aracılığı ile sembolize edilmesiyle betimlenmeye çalışılmış ve bu yönüyle portre bir anlatı yapısı oluşturarak epik gerçekliği gösteren bir niteliği ortaya koymuştur. Bu albümlerden bir kısmı padişah portrelerinden bir kısmı da özellikle 17.yy'dan itibaren Sultan dışında döneme özgü karakteristik figürlerin de görselleştirildiği boy portrelerinden oluşmaktadır. 18.yy'da döneminin bazı öykü kahramanlarını görselleştirmeye çalışan Levni'nin sunduğu Topkapı Sarayı Müzesi kütüphanesinde bulunan albümünde yer alan boy portreler ve yine Abdullah Buhari tarafından döneme

özgü karakteristik figürlerin tasvirlendiği boy portreleri Sultanla olan ilişkileri bağlamında konumlandırılan figürler olarak içinde bulundukları mekan ile birlikte tasvirlenmişlerdir. Genel olarak islam sanatlarında tasvirde bir konunun temsilinden ziyade yani inanılabilecek kadar gerçek bir görüntü ortaya koymaktan, bir şeyi en iyi şekilde görüntüleyerek ona vücut vermekten, görüntü ile anlamı fiziksel olarak görünür kılmaktan ziyade bir şeye işaret etmek, ima ederek onu hayalde canlandırmaya çalışmak önem taşımaktadır (Erzen 2011:64). İslam sanatlarının temel bakış açısına sahip olmakla beraber Osmanlı Dönemi Türk sanatlarını diğer islam sanatlarından ayıran en önemli özellik, bir konunun toplumun genel kavrayışını yansıtan sembolik niteliklerinin betimlenmesi yoluyla döneme özgü olarak üretilen bir tür naturalist-realist üslup içinde epik gerçekliği vurgulayacak şekilde tasvirlenmesidir.

3. LEVNI'NİN ALBÜM BOY PORTRERLERİ ÜZERİNDE BİR GÖRSEL SOSYOLOJİ OKUMASI

Bu bölümde 18.yy Osmanlı Döneminin önemli nakkaşlarından olan Levni'nin minyatür çalışmasından oluşan bir albümünde (Topkapı Sarayı Müzesi H 2164 kodlu albüm) yer alan boy portre tasvirlerinden dönemin karakteristik sosyal statü özelliklerini betimleyen 6 portre seçilerek bunların üzerinde sosyal göstergebilim tekniği uygulanarak bir görsel sos-yoloji okuması yapılmıştır. Levni'nin bu albüm çalışması tek yaprak şeklinde kırk iki adet portreden oluşmaktadır (İrepoğlu, 1999:168).

Fig.1'deki tasvirde, hükümdarın her zaman yanında bulunan ağalardan Sultan'ın kılıcını taşıyan Silahdar ağa ile hazine-i Hümayunun korunması gibi birçok görevi yerine getiren Hazinedar ağa tipleri sembolize edilmiştir. Tasvirde figürlerin kimlikleri ve konumları hakkında bilgi veren görsel unsurlar arasında uzun parçalı başlıkları, başlıkların altından yüzlerinin iki yanına düşen zülüfleri, omuzlarının biraz altına düşen yarım kollu desenli, yakalı ve parçalı kaftanları, kaftanlarının omuz hizzasından görünen içine giydikleri entarilerinin kol ağızları büzgülü desensiz sade kolları, ellerin ve yüzün saygıyı ifade edecek şekilde duruşu öne çıkmaktadır. Tasvirde figürlerin aynı biçim, desen ve unsurlara sahip giysilerle aynı yöne aynı sabit bakışlarla bakarken ellerini birbirine kavuşturmuş hareketsiz bir şekilde emir almayı bekliyor gibi betimlenmeleri burada figürlerin Sultana hizmet etmek üzere harekete geçmeye hazır olduklarını bildiren belirtiler olup bunlar kompozisyona hareket kazandırmaktadır. Yukarıda ifade edilen tüm bu unsurlar portrede öykü yaratan unsurları oluşturmaktadır.

Figürlerin parçalı uzun başlıklarının kenarındaki desenlerinin, kırmızı renkte kaftanlarının üzerindeki desenlerinin, kemerlerinin altın rengi görünümüleri, tasvirdeki görevlilerin saray içinde doğrudan Sultan'a hizmet etmek üzere bulunduğunu göstermektedir. Burada giysilerin ve aksesuarların aldığı bu görünüm , yani giysilerin altın gibi değerli madeni tellerden desenlenmiş ve aksesuarların da bu madenlerden yapılmış olan görünümüleri ancak saray hizmeti için kullanılabilecek resmi giysi ve aksesuarların kullanımına örnek oluşturmaktadır.

Figürlerin çini izlenimi veren duvar düzlemi önünde iri çiçek ve hançer yapraklarıyla desenlenmiş bir halı üzerinde duruyor olarak betimlenmeleri saray içi bir iç mekanda bulunulduğunu ifade etmektedir .

Fig. 2'deki tasvirde, Sultan'ın özel hizmetinde olan bir Has oda hizmetkarı tipi sembolize edilmiştir. Tasvirde sağ üst köşede yer alan Osmanlı Türkçesiyle yazılı "Sultan Osman'ın Hizmetkarı Cafer Bey" isimli yazılı ibare, figürü betimleyen ve seyircide figürün kimliği ve konumu hakkında doğru bir izlenim uyandırılmasına olanak sağlayan bir açıklayıcı/ tanıtıcı araç olarak yer almaktadır. Portreyi tanıtıcı bu yazı portre öyküsü hakkında bilgi vermektedir. Tasvirde figürün kimliği ve konumu hakkında bilgi veren görsel unsurlar, başlığının altından yüzünün iki yanına düşen zülüfleri, bir elinde mavi bezemeli porselen görünümlü tabaklı kahve fincanını tutup diğer elinde kahve örtüsünü tutması olup öykünün konusunu oluşturmaktadır. Burada figürün bir eliyle havada fincanı tutarken diğer eliyle de aşağıda örtüyü tutuşunun gösterilmesi ile hizmet etmek üzere ileriye doğru bir adım atar gibi duruşu kompozisyona hareket katmakta, öyküyü tamamlayan bir unsur olmaktadır.

Figürün beden hareketlerinin betimlenmesi hareket halinde olduğunu bildirmek üzere yapılmıştır. Hizmetkarın silindir şeklinde, üstü desenli baş giysisinin, çin bulutu ve şemse benzeri serpme motifli pembe üst dış giysisinin üzerindeki desenlerin, giysi üzerindeki kemerin, giysi kol yenninin, ayakkabılarının ve elinde tuttuğu örtünün kenarlarındaki desenin altın sarısı rengi görünümü, hizmetkarın saray içinde doğrudan Sultan'a hizmet ettiğinin göstergelerinden biridir. Çünkü figürün giysisinin bu görünümü onun değerli madeni tellerle desenlenmiş unsurlara sahip olarak ancak saray içinde giyilebilecek resmi bir giysi olduğunu göstermektedir.

Figürün stilize edilmiş çiçek (gül) ve otların yer aldığı çimen üzerinde betimlenmesi dış mekanda bulunulduğunu göstermektedir. Ayrıca tasvirin sağ ve sol üst köşelerinde bulunan tezhip unsurları tasvirde tiyatral bir sahne atmosferi oluşturmuştur.

Fig. 3'deki tasvirde, 18.yy'ın daha çok gündelik yaşamından alınan iplik eğirmekte olan bir tip sembolize edilmiştir. Tasvirde figüre bu kimliği ve konumu kazandıran unsur, figürün işini icra etmek üzere bir elinde ipliği ve diğer elinde iplik eğirme aracını tutmasıdır. Tasvirde figürün işini o anda yapmakta oluşunu ifade eden belirtiler ellerinden birinin havaya kalkık diğerinin aşağıda duruşu ile ileriye doğru bir adım atarak hareket halinde olduğunun gösterilmesi kompozisyona hareket unsurunu katmaktadır. Sıralanan tüm bu unsurlar portre öyküsü hakkında bilgi veren özellikleri oluşturmaktadır.

Figürün üzerinde stilize edilmiş çiçek desenli turuncu renkte üst dış giysisindeki ve kol yenlerindeki desenin gümüş rengi görünümü ile dış giysi üzerindeki kemerinin, kollarındaki bileziklerin, baş giysisi olarak kırmızı motifli yemenisideki sırmanın, ayakkabılarının ve yüzüğünün altın sarısı rengi görünümü figürün sarayla bağlantılı bir hizmet içinde bulunduğunu ifade etmektedir. Figürün giysisindeki dokuma, desen ve aksesurlarındaki bu görünümle giysi üzerinde değerli madenlerin (altın ve gümüş) kullanıldığını bildirmekte ve bu madenlerin varlığı da tasvir edilen figürün ancak saray

içinde yaşayan ya da sarayla doğrudan bir resmi bağlantısı olmak üzere saray dışında yaşayan bir tipin varlığına işaret etmektedir.

Figür gece izlenimini veren koyu lacivert fonda küçük tepecikler üzerine yayılan stilize edilmiş çiçekli (gül, lale v.s.) yaprakların ve otların bulunduğu yer üzerinde betimlenmiştir. Bu durum figürün dış mekanda tasvir edildiğini göstermektedir. Ayrıca tasvirin sağ ve sol üst köşelerinde bulunan tezhip unsurları da figürün tiyatral bir sahnede adeta rol oynadığını ifade etmektedir.

Fig. 4'deki tasvirde, saray içi yaşantıda sazende denilen müzik eğitimi almış haremdeki cariyelerden oluşan bir müzisyen grup tiplemesi tasvir edilmektedir. Tasvirde figürlere bu kimliği ve ko-numu kazandıran unsurlar, figürlerin bir iç iç mekan içinde düzenli bir şekilde birarada bulunup çalgı aletlerini (zurna, tanbur, v.s.) ellerinde tutup çalıyor ya da üflüyor biçimde duruşlarıdır. Figürlerin çalgı çalma eyleminde bulunduklarını gösteren belirtiler üfleme için yüz ifadelerinin(mimikler), parmakla çalgı çalma için el ve kol duruşlarının (jest) ifadeleri olup bunların kompozisyona hareket özelliği kattığı görülmektedir. Burada belirtilen tüm bu unsurların portreye öykü özelliği katan öğeler olduğu görülmektedir.

Tasvirde figürlerin giysilerindeki serpm motifli desenlerinin, kemerlerinin, yemenilerindeki sırmaların, kollarındaki bileziklerinin, yüzüklerinin ve ayakkabılarının altın sarısı rengi görünümü onların sarayla bağlantılı bir mesleği icra ediyor oluşlarını betimlemek için oluşturulmuştur. Sarayda hizmet gören kişilerin giysilerinde sarayın ihtişamına uygun düşen altın gibi değerli madeni tellerden yapılmış desenlerin ve aksesuar olarak değerli taşların (zümrüt) kullanımı yaygındır.

Figürlerin serpm desenli duvar önünde, yeşil mermer izlenimi veren iki sütun üzerinde gri mermer görünümüne sahip kemerin altında yer alışları ve lacivert minderlerin üzerinde oturuyor şekilde duruşları figürlerin saray içi bir iç mekanda bulunduklarını ifade etmektedir. Tasvirde mermer sütunlu kemerle birlikte kemerin üzerinde ve sütunun altında resimlenen halkar motifli iki bordüre yer verilmesi figürlerin tiyatral bir sahnenin parçaları olarak görülmesine olanak sağlamaktadır.

Fig. 5'deki tasvirde, Sultan'ın özel hizmetinde olan saltanat alayında Sultan'ı korumakla görevli olan bir tip sembolize edilmiştir. Tasvirin sağ üst köşesinde yer alan Osmanlı Türkçesiyle yazılı "Peyklerden Halil İbni Üveys Ağa" isimli ibare, seyircide figürün kimliği ve konumu hakkın-da doğru bir izlenim uyandırılmasına olanak sağlamak üzere doğru ve açık bir şekilde betim-lenmesine yardımcı olan bir tanıtıcı araç olarak yer almaktadır. Tasvirde figürün kimliği ve konumu hakkında bilgi veren görsel unsurlar baş giysisi olarak kullandığı sorguçlu miğfer, elinde tuttuğu ay biçiminde balta, omuzdan gelen kemerli kınısı içindeki murassa kılıç, ayaktaki tozluklar ve koşmaya olanak tanıyan geniş dış giysisidir. Figürün bir elini havaya kaldırır olarak ve ileriye doğru bir adım atar gibi gösterilmesi figürün Sultan'a hizmet etmek üzere hareket halinde olduğunu bildiren belirtiler olarak görülebilir ve bunlar kompozisyona hareket katmaktadır. Yukarıda belirtilen tüm bu unsurların portreye öykü niteliği kazandıran özellikler olduğu görülmektedir.

Figürün sorguçlu miğferinin, elinde tuttuğu ay biçiminde baltanın, kılıcın kabzasının ve kınının uç kısmının, kemer deseninin, giysi kol yeninin altın rengi görünümü figürün saray içinde doğrudan Sultan'a hizmet ettiğinin göstergelerinden biridir. Çünkü figürün giysisinin aldığı bu görünüm onun birçok unsurunun değerli madenlerden yapılmış ve madeni tellerden desenlenmiş ancak saray içinde giyilebilecek resmi bir giysi olduğunu göstermektedir. Figürün küçük tepecikler üzerine yayılmış stilize edilmiş çiçek (gül) ve otların arasında yürüyor olarak betimlenmesi dış mekanda bulunduğunu göstermektedir.

Fig. 6'daki tasvirde Sultan'ın avlanmasında hizmet eden bir tip sembolize edilmiştir. Tasvirde figürün kimliği ve konumu hakkında bilgi veren görsel unsurlar başlık olarak kullandığı kürkle çevrili baş giysisi, özel koruyucu eldivenin üzerinde duran boynundan ipe bağlı avcı kuşu, yanında duran av köpeği, sade üst dış giysisi, çizimleri ve kınındaki kılıcıdır. Figürün bir elini avcı kuşu tutmak için havaya kaldırıp diğer elinde de kuşun boynundan bağlı ipi tutuyor olarak, kuşun kanatlarını uçmak üzere havaya kaldırır gibi, av köpeğinin eyleme geçmek üzere emir almak için sahibinin yüzüne bakıyor gibi ve figürün öne doğru bir adım atıyor gibi betimlenmesi burada tüm figürlerin (doğancının yönlendirmesiyle avcı kuş ve avcı köpeğinin) hizmet etmek üzere eylem halinde olduklarını bildiren belirtiler olarak kompozisyona hareket katma amacıyla yer aldıklarını göstermektedir. Yukarıda belirtilen tüm özelliklerin portre öyküsü yaratmada önemli unsurlar olarak konumlandırıldıkları anlaşılmaktadır.

Figürün üst dış giysisi üzerindeki kemerinin, giysi kol yeninin, eldivenindeki desenin, kılıç kabzasının ve kılıç kınının ucunun, ayakkabılarının ve avcı kuşun boynundaki ve ayaklarındaki altın para görünümündeki madenin altın rengi görünümü, tasvirdeki görevlinin saray içinde doğrudan Sultan'a hizmet etmek üzere bulunduğunu göstermektedir. Çünkü gerek figürün giysisinin ve aksesuarlarının gerekse figürün yanındaki avcı kuşun taşıdığı aksesuarın aldığı bu görünüm değerli madenlerden yapılmış ve madeni tellerden desenlenmiş olarak ancak saray hizmeti için kullanılabilecek resmi giysi ve aksesuarlara örnek oluşturmaktadır. Figürün küçük tepecikler üzerine yayılmış stilize edilmiş çiçek (gül) ve otların arasında bir adım atmış olarak betimlenmesi dış mekanda bulunduğunu ifade etmektedir. Ayrıca tasvirin sağ ve sol üst köşelerinde bulunan tezhip unsurları tasvirde tiyatral bir sahne atmosferi oluşturmuştur.

4.SONUÇ

Bu çalışma ile 18.yy Osmanlı Dönemi tasvir sanatlarının bir örneğini oluşturmuş minyatür tekniği ile yapılmış albüm resimleri içinde yer alan boy portreleri anlatısındaki karakter ve mekan asarımlarının epik film tasarımına kaynaklık edebilecek karakteristik anlatım özellikleri ortaya konmuştur. Levni'nin boy portre minyatür çalışmasından oluşan albümünde (H 2164 kodlu) yer alan portreler arasında döneme özgü bir konuma sahip olan karakterlerin kimliklerinin betimlendiği tasvirlerden bir seçki oluşturularak bunlar üzerinde karakter ve karakteri çevreleyen mekan-nesneye yönelik bir sosyal göstergebilim analizi uygulanmıştır. İnceleme konusu yapılan Levni'nin tasvirlediği tek yaprak şeklinde boy portre lerde yer alan Tasvir sayfalarında gerek figürlerin ve figürlerin

içinde bulundukları mekan-dekorların gerekse tasvirdeki yazılı kısa metinlerin sahip oldukları özellikler, bu sayfalarda geçmiş dö-nemlere özgü gerçekliği belli bir düzeyde vermeye çalışan, epik gerçekliği barındıran görsel öykü anlatımının yer aldığı bir anlatının varlığını vurgulamak-tadır. Bu çalışma ile Osmanlı dö-ne-mine özgü portre anlatısında yer alan anlatı konusu olan kahramanla bağı olan belli işlevleri yapan tiplerin , tiplerin içinde bulundukları mekanların, dekor nesnelerinin ve tasvirde yer alan yazılı kısa açıklamaların epik gerçekliği gösterme biçimlerinin günümüz epik film öykülemesine kaynaklık edecek, tasarımlar için veri oluş-turacak bir niteliğe sahip oldukları ortaya konulmuştur.

Çalışmada Osmanlı dönemine özgü portre anlatısının konusu olan karakterlerin dönemin kültürel özelliklerini taşıyan ve belli bir işleve sahip stilize edilmiş şablon ve sembolik karakterler olarak betimlendiğini görülmektedir. Şablon karakterler epik anlatının temel özelliklerinden olup epik tip olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Tasvirlerde karakterlere epik tip olma özelliğini kazandıran unsur, epik anlatıda öne çıkan epik kahraman olarak Sultanın hizmetinde belli işlevleri yerine getirmekten sorumlu olan tipler olarak betimlenmeleridir. Bu betimlemelerde figürlerin Sultanın hizmetinde olarak yerine getirdikleri işlevler ve bunların sunumu, dönemin toplumsal ortak kabul ve uzlaşısına dayalı olarak değerlerini temsil etmekte, dönem için bir şablon oluşturmakta ve böylece sembolik bir niteliğe ve öneme sahip olmaktadır. Epik tip olarak figürlerin yerine getirdikleri işlevlerle varolmasına hizmet eden yardımcı unsurlar, figürlerin işlevlerini yerine getirirken kullandıkları kostüm ve aksesuarlar ile içinde bulundukları mekan-dekor düzeni ve dekor nesneleridir. Bu nedenle tasvirlerde yer alan kostüm, aksesuar, mekan ve dekor nesneleri tasarımları epik tipin işlevlerinin nitelikleri hakkında bilgi veren, geçmiş dönemin ortak kabullerine dayalı olarak sembolik değere sahip olan epik niteliğe sahip tasarımlardır. Tasarımlarda bu sembolleştirmeye hizmet eden öğeler olarak sözsüz iletişimin tüm imkanlarının kullanılmasıyla oluşturulmuş figürlerin stilize edilmiş yüz ifadeleri (mimikler), duruş ve hareketleri (jest), kullanılan kostüm ve aksesuar-ların dokuma, biçim, renk, desen ve yapım malzemeleri ile figürlerin içinde bulundukları mekan kurgusu ve dekor nesnelerinin dokuma, biçim, renk, desen ve yapım malzemeleri; bazı tasvirlerde yer alan figürlerin işlevlerine eşlik eden açıklayıcı yazılar ve çoğu yerde tasvirin sağ ve sol üst köşelerinde yer alan köşebentlerle oluşturulmaya çalışılan tiyatral bir sahne atmosferi sıralanabilir. Portrelerin bazılarında tasvir sayfasının sağ üst kısmında yazılı kısa açıklayıcı metinlerde yer alan figürlerin isimleri, meslekleri ya da sosyal hayatta oyna-dıkları rollerini açıklayan kelime veya kelime gruplarından oluşan kısa ifadelerin epik figür ve mekan-dekorla olan uyumu eserin belge değerini arttırmaktadır.

Osmanlı dönemine özgü epik film anlatısı için epik tip ve içinde yer aldıkları epik mekan-dekorlarının tasarımlarının oluşturulması sürecinde yararlanılacak kaynaklar arasında epik niteliğe sahip sanat alanlarına özgü yapıtların anlatıların tasarım kurgularından yararlanılması önem taşımaktadır. Bu durum epik film anlatılarında döneme özgü sanatlar içinde özellikle figür ve mekan betimlemelerinde sembolik özellikleri ve görsel öykülemeyi gösteren albüm portrelerinin anlatılarından yararlanılması zorunluluğunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKLAR

- Bahtin, M. 2014. *Karnaval dan Romana*, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Burke, P. 2003. *Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul: Kitapyayınevi.
- Erzen, J.N. 2011. *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis.
- Fleischer, C. H. 2013. *Tarihçi Mustafa Ali-Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı*, çev. Ayla Ortaç, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- İrepoğlu, G. 1999. *Levni-Nakış, Şiir, Renk*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Temur, N. 2012. *Manas Destanı'ndaki Tipler Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: Kurgan Edebiyat Yay.



Fig. 1 Silahdar ve Hazine­dar Ağalar
(2a numaralı sayfa)



Fig. 2 “Sultan Osman’ın Hizmetkarı Cafer Bey”
İsimli Figür (2b numaralı sayfa)



Fig. 3. İplik Eğiren Kadın
(11a numaralı sayfa)



Fig. 4 Sazendeler
(17b numaralı sayfa)



Fig. 5 Peyklerden Halil İbni Üveys Ağa
(3a numaralı sayfa)



Fig. 6 Köpekli Doğancı
(21a numaralı sayfa)

KONUT MİMARİSİNDE ÇAKIL MOZAIK SANATI: ANTALYA KALEİÇİ ÖRNEĞİ

ÜLKÜ AVCI
Y. Mimar, Antalya Çevre ve
Şehircilik İl Müdürlüğü
ulkuavci07@gmail.com

ÖZET

Akdeniz'in önemli liman kentlerinden olan Antalya Kaleiçi günümüze kadar birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bölgede 19. yüzyılda inşa edilmiş konutlar sahip oldukları mimari özelliklerinin yanı sıra sanatsal değerleri ile de dikkati çekmektedir.

Sıcak Akdeniz ikliminin etkisiyle şekillenen Kaleiçi konutları kapalı, açık ve yarı açık mekanlardan oluşmaktadır. Taşlık adı verilen yarı açık mekan, kapalı olan yaşama katı ile açık olan bahçe arasında bir geçiş bölgesidir. Burası işlevsel kolaylık sağlamakla birlikte zemininde yer alan mozaikleriyle sanatsal açıdan özel bir yere sahiptir.

Bu çalışmada, mimari bütünün bir parçası olan çakıl mozaik süslemenin tanıtılması amaçlanmıştır. Antalya Kaleiçi'nde bulunan konutlardan örnekler incelenerek bu konutların kimliğine farklı bir perspektiften bakılmıştır. Mozaik uygulamaların estetik değer, işlevsellik ve maliyeti açısından konut mimarisindeki rolü ve önemi ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Antalya, Kaleiçi, taşlık, geleneksel konut, çakıl mozaik.

PEBBLE MOSAIC ART IN RESIDENTIAL ARCHITECTURE: ANTALYA KALEİCİ AS AN EXAMPLE

ABSTRACT

Antalya Kaleici, one of important port cities in the Mediterranean, has hosted many civilizations until today. Besides their architectural features, the houses built in 19th century in this area also attract attention with artistic values.

Shaped by the impact of hot Mediterranean climate, Kaleici houses consist of closed, open and semi-open spaces. Semi-open space which is termed as 'taşlık' is a transition zone between the closed living floor and open space garden. In addition to providing functional convenience, it has a special artistic value with respect to its mosaic floor.

This study aims to present pebble mosaic decorations as a part of whole architecture. The examples of housing in Antalya Kaleici were examined and the identity of these houses is viewed from a different perspective. The role and importance of mosaic implementation in residential architecture is stated in terms of its aesthetic value, functionality and cost.

Key Words: Antalya, Kaleici, taşlık, traditional houses, pebble mosaic.

1. GİRİŞ

Yaşanılan mekânı güzelleştirme isteği insanlık tarihi boyunca daima var olmuştur. Bu nedenle yapılar ve bahçeleri heykel, fresk, mozaik, havuz, ağaçlar, süs bitkileri gibi öğeler kullanılarak süslenmiştir. Bu öğeler kimi yapılarda sadece estetik düşüncelerle yer almaktayken, kimi yapılarda estetiğin yanı sıra işlevsel katkı sağlaması da göz önünde bulundurulmuştur. Örneğin bahçe içerisinde yer alan bir havuz, bahçeye görsel açıdan zenginlik katmakla birlikte, iklimsel konfor sağlayan ve gerektiğinde su ihtiyacının karşılandığı bir unsur olmuştur. Yada bir bitkisel unsur olan ağaç, görsel güzelliğinin yanı sıra meyve vermesi, gölge sağlaması ve gerektiğinde yapı malzemesi olarak kullanılmasıyla bir çok açıdan yarar sağlamaktadır.

Çalışma konusu olan çakıl mozaik sanatı, yüzyıllardan beri yapıların iç ve dış mekanlarında kullanılan bir uygulamadır. İnsanoğlu mozaik yüzey kaplamasına gerek kamu yapılarında, gerekse sivil yapılarda yer vermiş ve onun dekoratif özelliklerinden yararlanmıştır. Ancak tarihsel süreçte bu zemin kaplamasının bir süsleme unsuru olmasının yanı sıra farklı amaçlarla da uygulandığı görülmektedir. Doğal olması nedeniyle malzeme teminindeki kolaylık, fiziksel özellikleri bakımından dayanıklı olması, modülerliği sayesinde desen oluşturmada kolaylık sağlaması gibi yapıya ve kullanıcıya sağladığı bir çok yararının olması tercih edilmesini sağlamıştır.

Taban, duvar ve tavan süslemelerinde kullanılan mozaik, doğal ya da çeşitli geometrik form ve ebatlarda kesilerek şekillendirilmiş olan taş, pişmiş toprak veya cam parçalarının bir desen oluşturmak amacıyla, hazırlanmış olan bir harç tabakası içerisine batırılarak dizilmesi sonucu oluşturulmaktadır (Uğur 2011: 43).

Mozaik sanatı, döşemede kullanan malzemeye göre çakıl taşı mozaikler ve opus tessellatum mozaikler olmak üzere iki ana sınıfa ayrılmaktadır. Opus tessellatum mozaiklerde 'tessera' denilen, aynı boyutlarda bir ya da birden fazla renkli küp şeklindeki parçacıkların yan yana yerleştirilmeleriyle desen oluşturulmaktadır (Tekçam 2007: 159). Erken dönem yapı tabanlarında görülen mozaiklerin ana malzemesi doğal çakıl taşlarıdır. Taşlar doğada bulundukları şekilleriyle, renk ve boyutlarına göre sınıflandırılarak kullanılmaktadır. Yöredeki malzeme çeşitliliğine göre çeşitli renk ve formlarda toplanan taşlarla zeminde bitkisel ya geometrik desenler oluşturulmaktadır. Bu uygulamaların yer aldığı mekanlardan günümüze ulaşan bir çok örnek bulunmaktadır.

Antik dönemde genellikle yer döşemesinde kullanılan mozaik süslemeler, M.S. 1. yüzyıldan itibaren yapıların ayıt edici özelliği haline gelmiş ve mimarinin ayrılmaz bir parçası olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu zemin kaplama sanatı, zaman içerisinde teknik ve estetik yönden çok ilerlemiş ve gelişmiştir. Hellenistik dönemde malzeme temini ve uygulama tekniği konusunda önemli yenilikler yaşanmış ve çakıl taşı yerine tessera kullanımına başlanmıştır. Roma döneminde çok sayıda kaliteli ve göz alıcı mozaik eserler yapılmıştır. Bu dönemde villa, tapınak, hamam gibi yapıların zemin ve duvarlarının, geometrik-bitkisel desenler, av sahneleri, doğa betimleri ve mitolojik öyküleri konu edinen figürlü mozaiklerle bezenmesi sevilen bir gelenek haline gelmiştir. Bizans dönemine gelindiğinde mozaik sanatı din-sanat etkileşimi çerçevesinde farklı bir anlamda

kullanılmıştır. Selçuklu ve Osmanlılarda ise yapılarda bu sanat yerine mozaik çini tekniği, seramik, taş, ahşap ve tuğla işçiliği ile yapılan süslemelerin yaygın olduğu görülmektedir.

Her dönemin gereksinimleri ve bakış açısı doğrultusunda farklı sanat anlayışları ortaya çıkmaktadır. Sonrasında ise yapıldığı dönemin tipik bir karakteri olarak, sanatçının ortaya çıkardığı ve toplumun beğeni gösterdiği yöresel üsluplar oluşmaktadır (Ersoy 2002: 54). Anadolu'da bir çok yapının zemininde kullanılan çakıl mozaik sanatı, özellikle antik dönemde büyük beğeni toplamıştır. Ancak tarihsel süreç içerisinde değişen toplumlarla birlikte, değer yargıları, yapım gelenekleri ve teknikleri de değişmiş ve mozaik sanatı uygulamasına verilen önem azalmıştır.

Halk dilinde; podima döşeme, çakıl kakma, rodos bezemesi, karfato, çivileme (Sarıuşık vd. 2005: 765) gibi isimlerle de anılan çakıl mozaik uygulamaları, 19. yüzyıla gelindiğinde, Akdeniz ve Ege kıyılarındaki yerleşimlerde yeniden önem kazanmıştır. Bu dönemde inşa edilen sivil ya da kamusal bir çok mimari yapıda, özellikle herkesin kullanımına açık olan mekan zeminlerinde bu sanat tercih edilmiştir.

Bir Akdeniz kenti olan Antalya Kaleiçi'nde, 19. yüzyılda Rum ustalar ve onların Türk çırakları tarafından inşa edilmiş bir çok konut örneği günümüze ulaşmıştır. Bu konutların 'taşlık' adı verilen bölümü geleneksel Akdeniz evlerinin önemli bir unsurudur. Bahçe ile yaşam katı arasında bir geçiş bölgesi olan taşlık, sokak kapısından ilk girişte karşılaşılan yarı açık bir mekandır. Zemininde bulunan ve binlerce doğal çakıl taşının bir araya gelmesiyle oluşturulan mozaikler bu mekana taşlık isminin verilmesini destekler niteliktedir.

Bu çalışmada, mimari bütünün bir parçası olan çakıl mozaik süslemenin tanıtılmasının gerekliliği düşüncesiyle, Antalya Kaleiçi'nde bulunan konutlardan örnekler incelenmiştir. Bu mozaik uygulamaların estetik değer, işlevsellik ve maliyeti açısından konut mimarisindeki rolü ve önemi ortaya konmuştur.

2. TARİHSEL SÜREÇTE MOZAİK SANATI

Tarihsel süreçte bilinen en erken mozaik örneklerine M.Ö. 4000 ve 3000 yıllarında, Mezopotamya'da yer alan Uruk-Warka ve Al Ubaid adlı Sümer kentlerinde rastlanmaktadır (Dunbabin 1999: 5). Uruk-Warka'da bulunan duvar süslemeleri, konik biçiminde kurutulmuş ve çeşitli renklerde boyanmış olan kil parçacıklarının, yuvarlak yüzeyi dışarıda kalacak biçimde hazırlanmış olan ıslak harç tabakası içerisinde batırılarak yerleştirilmeleri sonucu oluşturulmuştur (Uğur 2011: 43). Al Ubaid kentinde bulunan bir yapıda ise, pişmiş toprağın yerini sedef, pembe renkli kireçtaşı ve siyah renkli şist parçacıkları almıştır (Güvenir 2008: 34).

Akdeniz havzasında bulunan, çeşitli renklerdeki çakıl taşlarının kullanılmasıyla oluşturulan taban döşemelerin tarihlendirilmesi Geç Neolitik Döneme kadar gitmektedir. M.Ö. 2000 yıllarına tarihlenen Minos ve Miken saraylarında, çakıl taşlarının hazırlanmış olan harç tabakası içerisine yerleştirilmesi sonucu oluşturulan zeminlere rastlanılmıştır (Uğur 2011: 43).

Örneğine az rastlanan kil parçaları, kireç taşları ya da şist parçalarının malzeme olarak kullanıldığı yapılar haricinde, mozağin temel malzemesi uzun yıllar boyunca çakıl taşları olmuştur. Bu tür mozaiklere en güzel örnek olarak Tyrins, Gordion, Kuzey Suriye’de bulunan Til-Barsip, Doğu Anadolu’da yer alan Altıntepe ve Güneydoğu Anadolu’da Arslantaş mozaikleri gösterilmektedir.

M.Ö. 8. ve 7. yüzyıllara tarihlenen döşeme mozaği örnekleri, Frigler’in başkenti Gordion’daki bazı megaronlarda bulunmuştur (Young 1957: 322). Buradaki mozaik döşemelerin farklı renklerdeki çakıl taşları kullanılarak, simetrik olmayan geometrik motifler oluşturacak şekilde yapıldığı görülmektedir (Young 1975: 34).

Arkaik dönemde tapınaklarda kullanılan mozaik döşemeler klasik dönemde daha çok evlerde kullanılmıştır. İlk başlarda basit ve iki boyutlu olan mozaik bezemeler ilerleyen zamanlarda daha karmaşık ve gelişmiş bir teknikte uygulanmıştır. M.Ö. 4. yüzyılda Yunanistan, Ege adaları ve Anadolu ile sınırlı olan çakıl taşı mozaik döşemeler, M.Ö. 3 ve 2. yüzyıllarda Karadeniz’in kuzey kıyıları, Kıbrıs ve Afganistan’a kadar geniş bir coğrafyaya yayılmıştır (Uğur 2011: 45).

Sonraki yüzyıllarda desenlerde detayların giderek artması ve bunu karşılayacak nitelikte ve miktarda çakıl taşı bulmanın zorluğu nedeniyle farklı malzeme kullanma ihtiyacı doğmuştur. Bu nedenle Hellenistik dönemde bazı yeniliklerin ortaya çıktığı bir süreç başlamıştır. Bir yandan eski çakıl taşı geleneği devam ediyorken diğer taraftan yeni bir yapım tekniği olan tessera mozaik tekniği kullanılmaya başlanmıştır. Daha fazla renk çeşitliliği sağlamak ve malzeme karışımı ile desen farklılığı oluşturmak amacıyla taşların desene göre kesilmesiyle mozaik tekniğinde önemli bir ilerleme sağlanmıştır. Nihayetinde sonraki dönemlerde çakıl taşı mozaiklerden uzaklaşmış ve düzgün kesilmiş taş mozaiklerin yapımına başlanmıştır (Erkan 2006: 26).

Klasik ve Hellenistik dönemlerde, yapım tekniği ve sanatsal faaliyet açısından daha gerçekçi bir tarzda ortaya çıkan mozaik sanatı, Roma İmparatorluğu döneminde doruğa ulaşmıştır. Bizans döneminde ise bu sanata farklı bir anlam katılmış ve dinsel kurallar her zaman sanatı yönlendiren etkenlerin başında gelmiştir (Erkan 2006: 39). Bu nedenle dini anlamda kutsal sayılan resimler, ayaklar altında kalmamalı görüşünden hareketle, kutsal kişi ve olayların tasvirini yapan mozaiklere zemin döşemelerinde az yer verilmiştir (Koch 2007: 144). Dinsel ikonografiye yanıt veren mozaikler daha çok duvar ve tavanlara yapılmıştır. Bu dönemlerde mozaiklere olan rağbetin bir sebebi de heykel, resim, halı, kilim, seramik ve madeni eserler gibi sanatsal ifade araçlarının ayrı ayrı yansıttığı estetik ve dini duyguların hepsini birden yansıtabilmesidir (Karataş ve Sunkar 2010: 263).

Anadolu’da 11. yüzyıldan itibaren, Büyük Selçukluların İran’da gerçekleştirdikleri Türk-İslam mimarisiyle, Anadolu kültürünün kaynaşmasından oluşan yeni bir sanat anlayışının ürünü olan yapılar inşa edilmeye başlamıştır (Kemaloğlu 2013: 2). Bu yapılar genellikle mozaik çini, taş, tuğla ve ahşap işçiliği ile süslenmiştir. Antik dönemden itibaren zemin, duvar ve tavan kaplamalarında kullanılan mozaik uygulamalarıyla benzerlik gösteren bir sanat tekniği olan mozaik çini tekniği, özellikle dini yapılarda yoğun olarak

tercih edilmiştir. Bu dönemde çakıl ya da tessera mozaik uygulamalarından uzaklaşmıştır.

Anadolu'da mozaik sanatı, Doğu Roma İmparatorluğu'nun Osmanlılar tarafından sona erdirilmesi sonucu belirgin olarak duraklama dönemine girmiştir. Mozaik ustalarının Avrupa'ya gitmesi de bu duraklamada etkin olmuştur. Gelişen ve değişen zaman içinde ekonomik nedenler, ustaların azalması ve uygulama zorlukları, mozaik zemin kaplamalarının mimariyle olan ilişkisinin kopmasına, uzun bir süre unutulmasına neden olmuştur.

3. 19. YÜZYILDA ÇAKIL MOZAİK UYGULAMALARI

Antik dönemde büyük beğeni toplayan çakıl mozaik sanatı, 19. yüzyılda tekrar önem kazanmış ve Anadolu'da mimarinin bir parçası olarak yeniden kullanılmaya başlanmıştır. Bu kullanımlar, dış mekanda yol kaplamaları, yapıya girişin sağlandığı kapı önü zemini olmaktadır; iç mekanda yapının giriş katında yer alan ya da karşılıklı odalar arasında uzanan koridor zeminindedir. Sıcak iklimin hakim olduğu bölgelerde ise bahçenin evin altına sokulmuş bölümü olarak nitelendirilen ve yarı açık mekan olan taşlıkta kullanıldığı görülmektedir.

Eldem (1976), Türk bahçeleriyle ilgili yapmış olduğu çalışmada, İstanbul'daki ev, konak ve saray bahçelerinin dokümantasyonu yapmıştır. Çalışmada, Beylerbeyi Kuruçeşme Sarayı, Çengelköy Selim Paşa Sarayı ve Tarabya Fransız Sefareti Binası'nın 19. yüzyılda yapılmış olan bahçelerinde yer alan yol örneklerini çizimleriyle birlikte ele almıştır. Bu yolların küçük, kara ve beyaz rodos denilen çakıllar ile kaplı olduğu ve bu çakılların konuluşu ile desenlerin elde edildiğini vurgulamıştır (Eldem 1976: 306). Bu örneklerde görüldüğü gibi çakıl mozaik, 19 yüzyılda İstanbul'da inşa edilen yapıların dış mekanında yol kaplaması olarak kullanılmıştır.

Anadolu'da, Osmanlı'nın başkenti olan İstanbul ve yakın çevresi dışında, çakıl mozaik kullanıldığı yapıların yer aldığı çok sayıda yerleşim vardır. Tarih boyunca bir çok farklı uygarlığın birbirlerine eklemlendiği, önemli bir yerleşim bölgesi olan Ege ve Akdeniz kıyıları bu açıdan özel bir yere sahiptir.

Kıyıda olmanın verdiği avantajla ticaretin yoğunlaştığı bölgede, günümüzde de varlığını sürdüren çok sayıda yerleşim birimi kurulmuştur. 18. ve 19. yüzyıllar arasında, farklı köken, gelenek ve inançlara sahip Müslüman, Rum, Ermeni vb. farklı etnik gruplar bu yerleşimlerde bir arada yaşamışlar ve yaşadıkları, mekanlarda ortak beğeniler sergilemişlerdir.

Bu tarihlerde Marmara'dan itibaren Anadolu'nun tüm Ege sahil şeridi ve bu sahile komşu olan Midilli (Lesbos), Sakız (Khios), Sisam (Samos) ve İstanköy (Kos) gibi adalarda büyük bir Rum nüfusunun barındığı ve bu yörelerin mimarisinde bir Rum kültürünün egemen olduğu bilinmektedir (Erpi 1975: 16). Bu dönemde yapı ustalarının ve sanatçıların büyük bir çoğunluğunu yine Rumlar oluşturmaktaydı. Bu nedenle genellikle Rum ustalar ve çırakları tarafından inşa edilen sivil ya da kamusal yapılarda, tasarım ve

süsleme açısından ortak özellikler bulunmaktadır. Çakıl mozaik zemin döşemeleri bu ortak özelliklerden biridir.

İzmir'de yer alan, 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl başlarına tarihlendirilen köşk ve konak niteliğindeki büyük boyutlu yapı bahçelerinde, genellikle giriş cephesinde ve her zaman görülebilecek alanlarda çakıl mozaik sanatının uygulandığı görülmektedir (Uçar 2013: 210). Yine İzmir Alaçatı'da, 1874 yılında Rum Ortodoks kilisesi olarak inşa edilen ve günümüzde Pazaryeri Cami olarak bilinen yapıda, avlu zemini siyah - beyaz çakıl taşların kullanılmasıyla oluşturulmuş desenlerle bezenmiştir (<http://ismail-gezgin.blogspot.com.tr>).

Muğla ili, Fethiye ilçesinde yer alan Kayaköy'de (Levissi), Cumhuriyet dönemi öncesinde nüfusun büyük çoğunluğunu başta Rodos olmak üzere Ege adalarından gelerek buraya yerleşen Rumlar oluşturmaktaydı. Günümüzde tamamen terk edilmiş olan bölgede yer alan Aşağı Kilise'nin (Panayia Pirgiotissa) zemininde ve Yukarı Kilise'nin (Taxiarhis) yüksek duvarlarla çevrili avlu zemininde, siyah-beyaz çakıl taşlarıyla oluşturulmuş geometrik desenli mozaikler günümüze ulaşmıştır (Bozyiğit ve Tapur 2010: 370-379, fig.1 a,b,c).

Antalya Kaleiçi'nde bulunan 19. yüzyıldan kalma konut örneklerinde de diğer kıyı kentlerinde görülen kültürün izleri bulunmaktadır. Genelde Rum ustaların ve onların Türk çırakları tarafından inşa edilen konutlarda geleneksel malzeme ve teknikler kullanılmıştır (Aygen 1988: 105). Ancak bu konutlarda yer alan çakıl mozaik uygulamalarının çok azı orijinal olarak günümüze ulaşmıştır.

4. TARİHİ KENT MERKEZİ KALEİÇİ

Tarih boyunca çeşitli uygarlıklara ev sahipliği yapmış olan Kaleiçi, Antalya'nın tarihi kent çekirdeğidir. Bölgede Türk hakimiyetinden önce sırasıyla prehistorik dönem uygarlıkları, Hititler, Lidyalılar, Persler, Makedonyalılar, Ptolemaioslar, Selevkoslar, Bergamalılar hüküm sürmüştür; Roma ve Bizans devirleri yaşanmıştır (Güçlü 1997: 1).

Pamfilya'nın en önemli kentlerinden biri olan Antalya, M.Ö.158 yılında Bergama hükümdarı II. Attalos Fladelfs (M.Ö. 159-138) tarafından kurulmuştur (Strabon 1993: 195). Adını kurucusundan alan ve antik çağlarda Attaleai adı ile anılan şehir, Atalia, Adalia, Ortaçağ Batı kaynaklarında Satalia, Arap ve Türk kaynaklarında ise Antaliyye, Adalya şeklinde geçmektedir (Emecen 1991: 232).

Roma ve Bizans dönemi sonrasında, 12. yüzyıldan itibaren Anadolu Selçuklu Türklerinin egemenliğine girmesiyle birlikte, kent içerisinde cami, medrese, kervansaray, köşk, saray, türbe, köprü gibi yapılar inşa edilmiştir. Osmanlı döneminde sur dışına doğru genişleyen kentte, Kaleiçi dışında yeni merkezler oluşmuştur. Anadolu'nun Akdeniz'e açılan kapısı olan Antalya'nın bir liman kenti olması bölgeyi dış etkilere sürekli açık tutmuştur. Tarihin her döneminde kent yeni bir mimari ve sanat anlayışı kazanmış, mevcut geleneklerin dış kültürlerle etkileşmesiyle farklı sentezler ortaya çıkmıştır.

Kaleiçi; batıda Akdeniz, kuzeyde Cumhuriyet Caddesi, doğuda Atatürk Caddesi, güneyde Karaalioğlu Parkı ve bu caddelere paralel uzanan ve günümüzde de bir kısmı

mevcut olan surlarla sınırlandırılmıştır (Fig. 2). Arkeolojik ve geleneksel dokunun bir arada bulunduğu Kaleiçi 1973 yılında, Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulunca sit alanı olarak belirlenmiş, aynı kurulca 1979 yılında “Kaleiçi Koruma Geliştirme Planı” uygun bulunmuştur (Gül 2006: 4). Ancak bu plan, Antalya kent merkezi ve çevresindeki turizm gelişmesinin etkisi ile Antalya Koruma Kurulu'nun 13.05.1992 gün ve 1442 sayılı kararı ile revize edilmiştir. Son olarak aynı dokunun birer parçaları olmasına rağmen farklı iki alan olarak tanımlanan Yat Limanı ve Kaleiçi, Antalya Koruma Kurulu'nun 23.03.1998 gün ve 3736 sayılı kararı ile Kaleiçi Kentsel ve III. Derece Arkeolojik Sit Alanı olarak tek paftada bütünleştirilmiştir. Bölgede bulunan cami, kilise, hamam, mescit, çeşme, türbe gibi anıtsal yapılar ve çok sayıda sivil mimarlık eseri korunması gereken kültür varlığı olarak tescil edilmiştir (Envanter 2003: 15).

Farklı tarihlerde Antalya'ya gelen seyyahlar kent hakkında önemli bilgiler vermişlerdir. 1331-32 yılında Antalya'ya gelen İbni Batuta, Hristiyan tacirlerin, şehrin en eski yerleşikleri olan Rumların, Yahudilerin, Müslüman ahalinin ve şehirdeki yöneticilerin etrafı surlarla çevrili ayrı mahallelerde oturduklarını belirtmektedir (Armağan 2006: 99).

12. yüzyıl sonrasında, Selçuklu egemenliğine geçmesiyle birlikte kent bir iç surla bölünmüş ve Türk ve Rum nüfusu barındıran kesimler birbirinden ayrılmıştır. Müslümanlar kentin kuzey ve kuzeybatısında, bugünkü Yivli Minare Külliyesi çevresine yerleştirilmiştir. Günümüze ulaşan ve Antalya'nın Türk devrine ait olan mimari eserler kentin bu kısmındadır. Doğu ve güney kesimlere ise gayrimüslimler yerleşmiştir (Baykara 1992: 41). Daha sonra Türk nüfusunun artmasıyla yeni bir surla gerek duyulmuş ve Selçuklu sultanı I. Alaeddin Keykubat döneminde, ilk surla doğusunda ikinci bir surla duvarı yapılmıştır. Bu durum Türklerin çoğalarak kentin batısından doğusuna doğru yayıldığını göstermektedir (Fig. 3 a,b,c).

30 Ocak 1923'te imzalanan protokol gereği Türk topraklarına yerleşmiş olan Rum Ortodoks dininden Türk uyrukları ile Yunan topraklarına yerleşmiş olan Müslüman dininden Yunan uyrukları arasında zorunlu olarak mübadele gerçekleşmiştir (Goularas 2012: 129). Bu tarihe kadar hayatın her safhasında iç içe yaşayan Müslüman ve Gayr-i Müslimler ayrı mahallelerde bir arada yaşamışlardır (Moğol 1991: 127). Mübadele sonrasında terk edilen Kaleiçi konutları Müslümanlar tarafından satın alınmış ve iskan edilmiştir.

Kaleiçi, Selçuk, Tuzcular, Barbaros ve Kılınçarslan olmak üzere dört mahalleden oluşmaktadır. Antalya'nın simge yapısı olan Yivli Minare ve külliyesi Kaleiçi'nin kuzeyinde yer alan Selçuk Mahallesi'ndedir. Bu mahalle ve Tuzcular Mahallesi 19. yüzyılda Müslüman halkın yoğun olarak yaşadığı bölgedir. Kaleiçi'nin güneyi ve doğusu ise Rum halkının yaşadığı, 19. yüzyıla kadar Rum Mahallesi olarak adlandırılan kesimdir. Hagios Alypius Kilisesi olarak da bilinen Yeni Kapı Rum Kilisesi ve Ortodoks Rum Kilisesi olan Aya Yorgi Kilisesi'nin de içinde yer aldığı bu bölge, günümüzde Barbaros ve Kılınçarslan Mahalleleri'nin olduğu kesimdir.

4.1. KALEİÇİ KONUTLARI VE TAŞLIK

Antalya Kaleiçi evlerinin biçimlenişindeki temel ilke insana, doğaya ve içerisinde yer aldığı çevreye olan saygıdır. Doğal malzemelerin ve suyun kullanımı, iklimsel etkilerle oluşturulan açık ve yarı açık mekânlar, bahçenin günlük yaşamın geçtiği mekan niteliğinde olması insana ve çevreye olan özenin bir göstergesidir. Bu saygılı biçimleniş şüphesiz kendiliğinden ortaya çıkmamıştır. Bu gelişimde tarihsel birikim ve kültürün de önemli etkisi vardır. Eski çağlardan, yakın geçmişe kadarki yaşama kültürü ve onun yarattığı değerler, geleneksel yapım yöntemleri ve malzemeleri Kaleiçi evlerini ve bahçelerini şekillendirmiştir.

Kaleiçi evlerinde doğal çevre koşulları önemli rol üstlenmiş, evlerde fiziksel açıdan açık, yarı açık ve kapalı mekânların oluşmasında etkili olmuştur. Evlere sokak üzerinde bulunan dış kapıdan girildiğinde, ilk olarak bahçenin üzeri kapalı bir uzantısı olan taşlık ile karşılaşmaktadır. Buradan bahçeye ve buradaki merdiven aracılığıyla üst kata ulaşılmaktadır. Genellikle depo, kiler, odunluk, mutfak, çamaşır yıkama yeri, ahır, ambar, arabalık, samanlık, hizmetçi odaları gibi kapalı mekânlar, bahçe ile ilişkili olarak zemin katta düzenlenmiştir. Bu katta bulunan ve konut-bahçe-sokak arasında bir geçiş bölgesi olan taşlık, halkın günlük işlerini yaptığı yarı açık bir mekândır. Taşlığı üst kata bağlayan merdivenler ara kata geçiş olanağı vermektedir. Alçak tavanlı olan ara katlar depo, kiler amaçlı olmakla beraber kışlık oda olarak da kullanılabilir.

19. yüzyılın sonunda Antalya'ya gelen araştırmacılardan biri olan Lanckoroński ve ekibinin yapmış olduğu çalışmalar sayesinde Kaleiçi konutlarına ilişkin önemli bilgiler günümüze ulaşmıştır. Lanckoroński, Antalya'da 18. yüzyıldan kalma zengin Rum tüccarlarının oturduğu yapıların olduğunu, bu yapılarda antik dönem evlerindeki gibi ağaçlandırılmış ve sütunlu galerilerle çevrili bir iç avlunun yapının merkezini oluşturduğunu belirtmiştir (Fig. 4). Genellikle ahşap olan sütunlarda, ters çevrilmiş korinth taş başlıklar kaide olarak kullanılmıştır. Bu sütunlar konutta iki kat boyunca yükselmektedir. Üst katın tamamı ahşaptandır (Lanckoroński 2010: 31). Bu katta sokağa yönlendirilmiş oturma ve yatak odaları ile bahçeye yönlendirilmiş sofa bulunmaktadır (Fig. 5, 6).

Kaleiçi evlerinde de esas kat olan yaşama katı yani üst kat, doğal zeminden kopartılmış, sütunlar ve taş duvarlar üzerinde yükseltilmiştir. Zemin kat duvarları sokağın kenar çizgisi hizasında yer almaktayken, üst katta odalar bu hizayı bozarak sokağa doğru çıkmalar yapmaktadır. Böylelikle havalandırma, ışık ve manzaradan olabildiğince yararlanılmış ve sokağa doğru farklı bakış açıları elde edilmiştir (Fig. 7).

Geleneksel konutlarda sofa biçimlenmesi göz önünde bulundurularak yapılan sınıflandırmaya göre, Kaleiçi evlerinde genellikle dış sofalı plan tipinin tercih edildiği görülmektedir. Yazları sıcak ve kurak iklimin hakim olduğu Kaleiçi evi, hem uygun yönlerle açılması hem de odaların düzenlenmesi açısından bütünsellik içinde çözülmüştür. Konutun yönlendirilmesinde kuzey-güney yönleri tercih edilmiştir. Güneye bakan sofa kışın güneş aldığı için sıcak, yazları ise denizden gelen esintilerle serin olmaktadır. Işığı ve güneşi bahçe tarafından alan sofa oda kapılarının açıldığı bir geniş bir koridor

görünümündedir. Burası bütün ev halkının toplandığı, gerektiğinde misafirlerin ağırlandığı çok amaçlı ve konutun en çok kullanılan mekanıdır.

Yüksek duvarlarla çevrili, istenmeyen bakışlardan korunan bahçe ve taşlık, evin kapalı mekânlarında sürdürülmesi mümkün olmayan ya da açık mekan gerektiren bazı günlük işlerin gerçekleştirildiği, düğün, yemek daveti gibi kalabalık organizasyonların yapıldığı bir açık mekan, çocukların kontrol altında eğlendikleri bir oyun alanıdır. Yüksek tavanlı taşlık misafirlerin karşılandığı ve uğurlandığı ferah bir mekandır.

Kaleiçi konutlarında mimarinin vazgeçilmez bir ögesi olan taşlık, bahçe ile birlikte basamak basamak değişik ölçülerde gölge olanağı sunmaktadır (Bektaş 1980: 87). Sıcak yaz günlerinin büyük bölümü burada geçmektedir. Taşlık döşemesi sıkıştırılmış toprak ve kireç karışımından oluşan harç içine dizilmiş çakıllar şeklindedir (Aygen 1988: 107). Kaleiçi'nde genellikle varlıklı ailelere ait konutlarda rastlanılan çakıl mozaik zemin kaplamalarından, orijinal olarak günümüze ulaşmış çok az örnek bulunmaktadır.

Kaleiçi konutlarında su ihtiyacı taşlık kenarında konumlanan ve yağmur sularının doldurulmasıyla bir sarnıç gibi kullanılan kuyulardan sağlanmaktadır. Ayrıca bahçe içerisinde bulunan havuzlar ve bu havuzlar arasında su akışını sağlayan kanallardan da su temin edilmektedir. Yakın sokak üzerinde bulunan ve halk dilinde “arık” adı verilen ana kanaldan alınan su, konut bahçesine yönlendirilmekte, bahçe içerisindeki havuzu doldurmakta ve kanallar vasıtasıyla bahçeyi dolaşmaktadır. Etrafa serinlik ve canlılık getiren bu su, bahçe sulaması, çamaşır yıkama, konutun temizliği gibi günlük işlerde kullanılmaktadır.

Zemin katta bulunan depo, kiler, odunluk gibi dışarıyla bağlantısı olan ve sürekli giriş çıkışın söz konusu olduğu mekânların kapıları taşlığa açılmaktadır. Taşlıkta hazırlanan kışlık yiyecekler, bahçede kesilen ya da dışarıdan getirilen odunlar depo, kiler ve odunluğa buradan kolayca taşınmaktadır (Avcı 2005, 29).

4.2. ÇAKIL MOZAİK UYGULAMA ÖRNEKLERİ

Bu çalışmada Kaleiçi'nde, Rum halkın yaşamış olduğu kesimde yer alan ve taşlık zemininde özgün çakıl mozaik sanatı uygulaması olduğu tespit edilen iki konut örneği ele alınmıştır. Bu konutlardan biri Barbaros Mahallesi Müze Sokak üzerinde, diğeri ise Kılınçarslan Mahallesi Zafer Sokak üzerindedir (Fig. 8). Zemini çakıl taşlarıyla kaplı taşlığa sahip olmanın yanı sıra, plan özellikleri, mekansal organizasyon ve cephe görünümleri ile de bu iki örnek konut birbiriyle benzerlik göstermektedir. Aralarındaki en önemli ortak özellik ise günümüze kadar esaslı bir tadilat geçirmemiş, aslına uygun bir şekilde korunmuş ve halen konut amaçlı kullanıyor olmasıdır.

Barbaros Mahallesi Müze Sokak üzerinde bulunan konut, sahibi tarafından halen kullanılmakta olan nadir yapılardan biridir. İç ve dış düzenlemesi olduğu gibi korunarak orijinalliği bozulmadan günümüze ulaşmıştır. İnşası Rum ustalar tarafından yapılan konutun papaz evi olarak inşa edildiği, bir dönem okul olarak da kullanıldığı bilinmektedir (Yılmaz 2005). Yapı, 2000 yılında yapılan IV. Antalya Kaleiçi Kültür ve Sanat Şenliği'nde en iyi korunmuş ev ödülünü almıştır (Avcı 2005: 52).

Bahçe ve konutun ana giriş kapısı ortaktır. Müze Sokak'tan çift kanatlı ahşap kapı ile taşlığa girilmektedir. Zemin katta bulunan, çamaşır yıkama yeri, depo ve oda kapıları taşlığa açılmaktadır (Fig. 9). Oturma katı olan üst kata, taşlıktan çıkan ahşap merdiven ile ulaşılmakta, bahçeye ise yine taşlıktan bir basamak inilerek geçilmektedir (Avcı 2005: 56). Bahçe alanı küçük olmasına karşın geleneksel Kaleiçi konut bahçelerinin birçok özelliğini taşımaktadır.

Dış sofalı plan tipinde tasarlanan konutun üst katında mutfak, oturma odası, dört adet oda, tuvalet ve sofa bulunmaktadır. Merdiven sahanlığından girilen ara katta ise depo olarak kullanılan küçük bir mekan bulunmaktadır.

Taşlığın bir kenarına bitişik konumlanan ve yağmur suyu ile doldurulan kuyudan su ihtiyacı karşılanmaktadır. Bahçe içerisinde yer alan bir diğer su unsuru ise taşlığın kenarı boyunca uzanan su yolu ve iki adet küçük havuzdur. Müze Sokak üzerinde bulunan ana su kanalından alınan su ilk önce sokak duvarına bitişik olarak konumlanan havuzcuğu doldurmaktadır. Daha sonra taşlık kenarındaki su yolundan geçerek çamaşır yıkama yerinin önünde bulunan bir diğer havuzcuğu doldurmakta ve buradan da bahçe duvarında bulunan açık vasıtasıyla komşu parselde geçmektedir (Avcı 2005: 56).

L formunda olan taşlıkta, sokak kapısı önü zemini sarı, kırmızı, beyaz, mavi, lacivert renkli çakıllar kullanılarak bezenmiştir. Çiçeklerle çerçevelenmiş bordür içerisinde iç içe geçmiş çemberler, yıldız, lale, daire motifleri büyük ölçüde korunarak günümüze ulaşmıştır (Fig. 10, 11). Buradan taşlığın bir kenarında bulunan ve yaşama katına ulaşımı sağlayan merdivenin yer aldığı bölüme ulaşılmaktadır (Fig. 12). Merdiven önündeki taşlık döşemesinde çakıl taşlarının ilk başta "S" şeklinde desenler oluşturacak şekilde, daha sonra ise geliş güzel dizilmiş olması dikkat çekicidir (Fig. 13).

Taşlığın konutun altında olmayan, kuyu önündeki küçük bir bölümünde çakılların yine programlı bir şekilde döşendiği görülmektedir (Fig. 14). İç içe geçmiş çemberler, yıldız, daire, baklava dilimi ve eğrisel hatlarla oluşturulan desenden az bir bölüm günümüze ulaşmıştır.

Çalışmada ele alınan bir diğer konut örneği Kılınçarslan Mahallesi Zafer Sokak üzerinde bulunmaktadır. Günümüzde halen konut olarak kullanılan yapının inşaa tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, taşlık zemininde 1888 tarihinin işlenmiş olması 19. yüzyılda inşaa edildiğini düşündürmektedir.

Dış sofalı plan tipinde tasarlanan konutun zemin katında iki oda ve mutfak bulunurken; yaşama katı olan üst katta üç oda, tuvalet, sofa ve depo bulunmaktadır (Fig. 15). Merdiven sahanlığından girilen ara katta ise depo olarak kullanılan iki oda bulunmaktadır (Avcı 2005: 33).

Sokak kapısından girildiğinde karşılaşılan taşlıktan geçilerek yaşama katına çıkan merdivene ulaşılmaktadır. Dikdörtgen formunda olan taşlık zemini kırmızı, beyaz, mavi, lacivert renkli çakıllar kullanılarak bezenmiştir. Sarmaşık motiflerinin yer aldığı bordür ile çerçevelenmiş zemin içerisinde, birbirinden farklı desen kompozisyonları içeren panolar

bulunmaktadır. Kare, yuvarlak, dikdörtgen ve oval formlu panoların içerisi, farklı renklerde yüzlerce çakıl taşı ile işlenmiştir.

Her bir panonun deseni kendi içerisinde merkezi olup, bitkisel ve geometrik motiflerden oluşmaktadır. Yıldızlar, bitki dalları, iç içe geçmiş daireler, hayat ağacı, baklava dilimleri, iki renkli çarkifelek, çiçek motiflerinin yanı sıra 1888 yazısı ve balık figürü de yer almaktadır (Fig. 16, 17). Taşlık kenarına bitişik olarak konumlanan kuyunun etrafı, sadece siyah ve beyaz renkli taşlar kullanılarak dama tahtası görünümlü olarak işlenmiştir (Fig. 18).

Görsel etki koyu ve açık renkli taşların bir arada kullanılması ile oluşan kontrastla güçlendirilmiştir. Desenlerde hareket, simetri, ritim ve akıcılık gibi kompozisyona anlam kazandıran unsurlara da önem verilmiştir. Merkezde bir ana motif ve yanlarda doldurucu motiflerle taşlık zemini boş alan kalmayacak şekilde bezenmiştir (Fig. 19).

Bu iki örnek konutta taşlık zeminin yanı sıra tavanda da özel uygulamaların olduğu görülmüştür. Taşlığın sokak kapısından girildiğinde ayak basılan bölümü üzerinde, tavan görünümü farklıdır. Yalın çıtalar üzerine aplike edilmiş yıldız formlu tavan göbeği ile ahşap işçiliği dikkat çekmektedir. Zemindeki çakıl mozaik ve tavandaki ahşap süslemeler farklı boyutlarda görsel şölen oluşturmakta ve birbirini bütünlemektedir (Fig 20).

Kaleiçi'nde orijinalinde konut olarak inşa edilmiş ancak günümüzde restore edilerek müze, restoran yada otel amaçlı kullanılan yapılarda da çakıl mozaik uygulamalarına rastlanmaktadır (Fig. 21, 22). Bu kaplamalar yapıların bazılarında orijinal olarak kısmen ya da tamamen korunuyorken bazılarında tıpkı 19. yüzyılda olduğu gibi çakıl taşlarıyla yeniden bezenmektedir.

Kaleiçi Kılınçarslan Mahallesi'nde bulunan ve 20. yüzyılın başlarında konut olarak inşa edilen yapı günümüzde restore edilerek Antalya Kültür Evi olarak kullanıma açılmıştır. Yapının giriş kısmında, restorasyonu sırasında yenilenen çakıl mozaik kaplama bulunmaktadır (Fig. 23). Yine Barbaros Mahallesi'nde bulunan ve restore edilerek 1996 yılında ziyarete açılan Antalya Kaleiçi Müzesi, orijinalinde konut olarak inşa edilmiş yapılarıdır. Bu yapının restorasyonu sırasında da taşlık zemini çakıl taşları ile yeniden bezenmiştir (Fig. 24).

4.3. KONUT MİMARİSİNDEKİ ÇAKIL MOZAİĞİN ROLÜ

Resim, heykel, fresk, mozaik gibi sanat dalları sadece sanat yapıtları değil, belirli görevleri olan unsurlardır. İnsanoğlu var olduğundan günümüze sanatla iç içe olmuş ve kullandığı mekanlarda farklı türde sanatsal çalışmalara yer vermiştir. Verilen bu özel önem, sadece estetik kaygılara bağlı olmayıp soyut ve somut işlevsellik de göz önünde bulundurulmuştur.

Örneğin ilkel insanlar için yararlılık açısından inşa edilen bir klübe ile bir sanat imgesinin üretimi bir bütün olarak düşünülmüştür. Klübe onları yağmur, rüzgar ve güneşten koruyan bir barınak iken; resim, heykel gibi sanatsal imgeler, doğal güçler kadar gerçek olduğuna inanılan kötü ruhlar ve büyüler gibi soyut güçler karşısında kullanıcıyı

koruyan unsurlardı. Bu dönemin sanat anlayışında inanışlar etkili ve yönlendiriciydi (Gombrich 1992: 20).

Geçmiş dönemlerin sanatını anlayabilmek için yapılmış olan sanatsal uygulamalarının hangi amaçla yapıldığını bilmek önemlidir. Bu bağlamda bu çalışmada Kaleiçi konutlarındaki çakıl mozaik uygulamalarının estetik getirisi haricinde hangi amaçlarla tercih edildiği irdelenmiş ve işlevsel, ekonomik ve psikolojik boyutta sağladığı yararlar ele alınmıştır.

4.3.1. İŞLEVSEL BOYUT

Taşlık Antalya konutlarında özel görevleri olan bir yarı açık mekandır. Burası fiziksel anlamda bir çok fonksiyonun gerçekleştiği, sirkülasyonun yoğun olduğu bir geçiş bölgesidir. Odun kesmek, çamaşır yıkamak, kışlık yiyecek hazırlamak, yemek pişirmek gibi işlemlerin yapılması sırasında kirlenen taşlığın temizlenmesi gerekmektedir. Bu nedenle zemin yıkanabilir olmalıdır. Çakıl mozaik kaplamada, taşların dairesel ve kaygan yüzey özellikleri sayesinde daha az enerjiyle kirler uzaklaştırılmakta ve kolay temizlik sağlanmaktadır.

Konutlarda zeminin yıkanması sadece temizlik amaçlı değildir. Özellikle sıcak yaz günlerinde taşlığın yıkanmasıyla birlikte çakıl taşları aralarında kalan su ferahlatıcı etki oluşturmakta ve iklimsel konfora doğal yollarla katkı sağlanmaktadır.

Doğal malzeme olması, yuvarlak formu ve uygulama tekniği (taşların dikine olması) göz önünde bulundurulacak olursa çakıl taşı mozaik döşeme kaplaması fiziksel sağlık açısından da faydalıdır. Mozaik döşeme üzerinde çıplak ayakla yürünmesi halinde çakılın ayak tabanına yaptığı masaj, bir çok uzak doğu ülkesinde binlerce yıldır uygulanan bir terapi tekniğidir. Ayrıca üzerinde yürünmesi sonucu oluşan statik elektrik doğal taş vasıtasıyla kolayca toprağa iletilmektedir.

4.3.2. PSİKOLOJİK BOYUT

Sanatın bireyler üzerinde ve toplumun sosyal yaşamı üzerinde yapıcı bir rolü vardır. Sanat insanları birbirine bağlar. Aynı zamanda sanat yapıtını izleyen kişiler arasında bir yakınlık, zevklerde birlik olur ve bu birlik zamanla ruhlardaki birliğe dönüşür (Ersoy 2002: 59). Kaleiçi konutlarında bulunan ve desen, malzeme, uygulama tekniği gibi birbiri ile birçok ortak özelliği olan çakıl mozaik uygulamaları, yapıldığı dönemdeki kullanıcılar arasındaki birliğin göstergesidir. Aynı zevklerle döşenen zeminler, bir arada yaşayan komşular arasındaki yakınlığı artırmış ve zamanla bölgesel bir yapı geleneği haline dönüşmüştür.

Genellikle varlıklı kişilerin evlerini süsleyen, prestij ve lüksü işaret eden mozaikler, yemek odaları, bekleme odaları, tapınaklar, şölen odaları, havuzlar gibi evin en alımlı ve herkese açık yerlerinde kullanılmıştır. Antik dönemde bir çok yapıda, zemini mozaik bezeli mekan ve bu mekanın hizmet edeceği fonksiyon, desen kompozisyonlarının konusu ve tekniğinde etkili olmuştur. Örneğin Roma villalarında şölen odalarının zemininde yer alan mozaiklerde, Dionysos betimlemeleri ve içki içme temalı sahneler resmedilmiştir. Bu sayede misafirleri şölen esnasında içkinin nasıl tüketilmesi gerektiği konusunda görsel

olarak bilgilendirilmek amaçlanmıştır (Aygüneş 2006: 53). Bir diğer örnek ise yine Roma İmparatorluğu Dönemi yapılarında su ile ilişkili olan havuz ya da hamam bölümlerinin zemin mozaiklerinde, Okeanos ve Tethys'in figür olarak resmedilmesidir. Deniz tanrıları olarak kabul edilen Okeanos ve Tethys, onlara eşlik eden çeşitli deniz canlıları ve mitolojik deniz varlıklarının betimlenmesi su unsurunu çağrıştıracı etki oluşturmaktadır (Erarslan 2011: 1). Figürlü kompozisyonları içeren bu uygulamalar opus tessellatum mozaik tekniği ile yapılmıştır. İstenilen boyutlarda oluşturulan tesseralar desen oluşturmada kolaylık sağlamıştır. Ancak çakıl mozaikte malzeme boyutları istenilen ölçeğe göre ayarlanamamaktadır. Bu nedenle çakıl taşı kullanılarak genellikle geometrik ve bitkisel motifler içeren desenler oluşturulmuştur. Bu desenler de genellikle mesaj verici ya da bilgilendirici nitelikte değildir. Kaleiçi konutlarında tesseralarla işlenmiş konut taşlığı bulunmamaktadır.

Mozaiklerde kullanılan bitkisel ve geometrik desenler, sert bir malzeme olan çakıl taşlarıyla dokunmuş yumuşak bir halı görüntüsü ortaya çıkarmaktadır. Zemindeki görsel farklılık işlevsel farklılığa çağrışım yapmakta olup. bu mekanı bahçe ve yaşama katından ayırmaktadır. Katlar arası ortak alan olan taşlık, zemin döşemesi sayesinde özelleşmiş, ayrıcalık kazanmıştır.

Taşlık, eve gelen hane halkı ya da ziyaretçi olan herkesin görmeden geçemeyeceği bir geçiş, bir tampon bölgesidir. Çalışmada ele alınan her iki konutta da görüldüğü gibi sokak kapısından taşlığa ilk girişte tavan da ahşap işçiliği ile süslenmiştir. Bu durum oluşturulmak istenen görsel etkinin taban ve tavanda bir bütün olarak düşünüldüğünü göstermekte olup ziyaretçiye özel bir konuta geldiğini hissettirmektedir. Ayrıca ev sahibinin ekonomisi, statüsü ve yaşadığı mekana verdiği önem vurgulanmaktadır.

4.3.3. EKONOMİK BOYUT

Hava etkilerine en çok dayanan, taşıyıcı gücü fazla ve doğada bol miktarda bulunan taş, mimarlığın en soylu malzemesi olarak kabul edilmektedir (Kuban 1989: 29). Geçmişten günümüze yapılan mozaik uygulamalarına bakıldığında, elde edilmesi, uygulaması, temizliği ve dayanıklılığı açısından çakıl taşının diğer malzemelere göre daha kolay ve ekonomik olduğu görülmektedir.

Bir kıyı kenti olan Antalya'da bol miktarda çakıl taşı bulunmaktadır. Herhangi bir işlem görmeden, doğada bulunduğu hali ile kullanılabilen çakıl taşının, malzeme üretim işçiliğinin olmaması tercih edilmesindeki en önemli nedenlerdendir. Bunun yanı sıra uygulamasında da özel bir işçilik gerektirmemektedir. Taşlığın formu ve alanına göre ilk önce desen tasarımı yapılmakta, daha sonra çakıllar tek tek elle harç içerisine dizilmektedir (Fig. 25).

Geleneksel Kaleiçi konutlarında taşlık özel bir mekan olmayıp, hane halkından herkesin kullandığı ortak kullanım alanıdır. Odun kırma, yemek pişirme, misafir ağırlama, kışlık erzak hazırlama gibi yükün ve hareketin olduğu fonksiyonların yanı sıra oyun oynama, düğün, davet gibi kalabalık organizasyonları burada yapılmaktadır. Böylesine insan sirkülasyonu yoğun olduğu bir yerde zemin kaplamasının dayanıklı bir malzeme ile olması gerekmektedir.

Bu bağlamda çakıl taşı, sahip olduğu fiziksel özellikleriyle kullanımda kolaylık sağlamaktadır. Küçük olan boyutu nedeniyle modüler kullanılması zeminde dengeli yük paylaşımını sağlamıştır. Böylelikle üzerine gelen yükten dolayı yüzeyde oluşabilecek çatlama ve kopmalar büyük ölçüde önlenmiştir. Bunun yanı sıra köşeli olmayıp silindirik bir yapıda olması da kırılma riskini azaltmıştır. Köşeli malzemelerde kırılma başta olmak üzere yüzeysel deformasyonların olması daha olasıdır.

Silindirik forma sahip olmasının sağladığı bir diğer fiziksel üstünlük ise yuvarlak ve pürüzsüz yüzeyine düşen ışığın geri yansımasıdır. Böylece taşın doğal rengi daha görülebilir olmaktadır. Özellikle yıkandıktan ve tozlarından arındıktan sonra rengarenk görünümlü bir tablo ortaya çıkmaktadır.

5. SONUÇ

Farklı bölgelerde inşa edilmiş konutlar mimari özelliklerinin yanı sıra taşıdığı sanatsal özellikler açısından da birbirinden farklıdır ya da bölgesel olarak ortak özelliklere sahiptir. Antalya Kaleiçi'nde bulunan geleneksel konutlar, kıyıda bulunan diğer Ege ve Akdeniz yerleşimleri ile aynı kültürün etkisi altında inşa edilmiştir. Bu kültürel oluşum mimaride mekan organizasyonunun yanı sıra sanatta da etkili olmuş ve ortak özellikli konutlar ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda çakıl mozaik zemin kaplaması bu bölgelerde yer alan 18. ve 19. yüzyıllar ve 20. yüzyılın başında inşa edilmiş sivil ya da kamusal mimaride rastlanılan ortak bir yapı unsuru olmuştur.

Antalya Kaleiçi'nde 19. yüzyıldan kalma konutlar inşa edildiği dönemin yaşantısını ve sanat anlayışını günümüze aktaran mimarlık örnekleridir. Bireyler arası ilişkilerin ön planda olduğu, aile yapısının, ekonomik zenginliğin ve yöredeki iklim özelliklerinin etkilerini taşıyan bu konutlar kentin tarihsel ve kültürel belleği durumundadır.

Çakıl taşı mozaik uygulaması Kaleiçi'nde konut yapılarının taşıdığı kullanılmıştır. Taşlık bahçeye ve üst katlara ulaşımın sağlandığı, kapalı mekanda yapılamayan düğün, nişan, vb. törenlerin yapıldığı bir yer, çocukların oynadığı bir oyun alanı, yemeğin pişirildiği, odunun kırıldığı, kışlık erzakın hazırlandığı yarı açık bir mekandır.

Taşlık hane halkı ve dışarıdan gelen ziyaretçinin ortak olarak kullandığı bir mekandır. Yoğun kullanımın söz konusu olduğu bu mekanın zemini dayanıklı bir malzeme olan çakıl taşı ile kaplanmıştır. Deniz kenarından toplanan çakıl taşları boyutlarına göre sınıflandırılmış ve doğal hali ile direk kullanılmıştır.

Çakıl taşları ile süslenmesi taşığa kullanımdaki fonksiyonelliğin yanı sıra estetik değer de katmaktadır. Sokak kapısından ilk girişte ziyaretçiyi karşılayan taşlık konut sahibinin ekonomisi, statüsü, misafire verdiği önemi ve estetik anlayışı hakkında ip uçları vermektedir. Boyutları sayesinde modüler olarak zemine yayılan taşlar, üzerine gelen yükü eşit olarak zemine iletmekte olup, yüzeyde kırılma ve çatlama riskleri minimum düzeye inmektedir. Ayrıca kullanımı sonrasında kolaylıkla yıkanabilmekte ve temizlik sağlanmaktadır.

Kaleiçi'nde çakıl taşı mozaik uygulamasının bulunduğu ve yapıldığı dönem özelliklerini koruyarak günümüze ulaşabilmiş konut sayısı giderek azalmaktadır. Doğal

etkiler, terk edilme, bilinçsiz onarım, otel, restoran ya da ticari amaçlı kullanımlar gereği yapılan yapısal eklentiler bu değişimi hızlandırmaktadır. Kaleiçi konutlarının restorasyonu sırasında onarımlardan çok etkilenen unsur, taşlıkta yer alan mozaik kaplamalar olmuştur. Sokak ile kurulan irtibatın taşlık üzerinden olması, ısıtma, elektrik ve su tesisatlarının günümüz şartlarına göre yeniden uygulanmasının gerekliliği, özellikle konaklama amaçlı kullanılacak konutlarda havuz eklentisinin yapılmak istenmesi taşlığı ve mozaik kaplamaları birinci derecede değiştiren nedenlerdendir.

Geleneksel Kaleiçi konutlarında mimarinin bir parçası olan çakıl taşı mozaik uygulamasına verilen değer günümüzde giderek artmakta, restorasyon çalışmalarında bu uygulamaya özellikle yer verilmektedir. Tıpkı yıllar öncesinde olduğu gibi çakıl taşları tek tek elle toplanmakta, geometrik ve bitkisel motifler oluşturacak şekilde zemine dizilmektedir. Geleneksel yapı sanatının yaşatılması, kaybolmaması ve gelecek nesillere ulaştırılması açısından bu uygulamalar çok önemlidir.

Kaleiçi konutlarındaki çakıl mozaik sanatı ve bu uygulamaların mimari ile olan ilişkisini konu alan bu çalışmada orijinalliğini kaybetmeden günümüze ulaşan konutlardan örnekler ele alınmıştır. Yapıldığı dönemin sanat anlayışı ve konut mimarisine sağladığı olumlu katkıların anlaşılmasında bu çalışmanın bize yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Çakıl mozaığın yer aldığı konutlar daha detaylı bilimsel çalışmalarla tespit edilmeli, arşivlenmeli ve yapılacak olan restorasyon çalışmalarına esin kaynağı olması sağlanmalıdır. Kaleiçi konutlarında, sosyal ve kültürel yaşamda yer etmiş, yaşatılması gereken bir belge niteliğinde olan bu sanat uygulamalarını korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak tarihi bir sorumluluktur.

KAYNAKLAR

- Armağan, Abdüllatif. 2006. "XVI. Yüzyılda Antalya (Antalya in the XVIth Century)", *Antalya: Son Bin Yılda Antalya Sempozyumu*, Akdeniz Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayını, Akdeniz Üniversitesi Basımevi, 97- 115.
- Avcı, Ülkü. 2005. *Antalya Kenti Geleneksel Türk Konutlarında Bahçe Mekanının Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Antalya: Akdeniz Üniversitesi.
- Aygen, Sevil. 1988. *Antalya-Kaleiçi Tarihi Doku Araştırması Koruma ve Restorasyon Önerileri*, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Aygüneş, Fatih.M. 2006. *Roma Dönemi Anadolu ve Doğu Akdeniz Mozaik Sanatında Dionysos Betimlemeleri*, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Baykara, Tuncer. 1992. "Bir Selçuklu Şehri Olarak Antalya", *Antalya IV. Selçuklu Semineri*, TC. Antalya Valiliği Yayınları, 38-43.
- Bektaş, Cengiz. 1980. *Antalya*, Antalya: Antalya Belediyesi Yayını.
- Bozyiğit, Recep. ve T. Tapur. 2010. "Güneybatı Anadolu'da Terk Edilen Bir Yerleşim Merkezi: Kayaköy (Fethiye)", *Marmara Coğrafya Dergisi*, 22: 363 - 387.

- Dunbabin, Katherina. 1999. *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Eldem, Sedat H. 1976. *Türk Bahçeleri*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Türe Sanat Eserleri.
- Emecen Feridun. 1991. "Antalya", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 3: 232-233.
- Envanter, 2003. *Antalya Kültür Envanteri (Antalya Merkez)*, Antalya: İl Özel İdaresi Kültür Yayınları 2004/1.
- Eraslan, Şehnaz. 2011. *Roma İmparatorluk Dönemi Mozaik Sanatında Okeanos Ve Tethys Betimlemelerinin Tipolojik ve İkonografik Açısından Değerlendirilmesi*, Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Erkan, Oğuz. 2006. *Mozaik Sanatı ve Büyük Saray Mozaikleri Restorasyon Çalışmaları*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Maltepe Üniversitesi.
- Erpi, Feyyaz. 1975. "İzmir'de Levanten Mimarisi", *İstanbul: Mimarlık Dergisi*, 1: 15-18.
- Ersoy, Ayla. 2002. *Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Gombrich, Ernst H. *Sanatın Öyküsü*, çev.: Bedrettin Cömert, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Goularas B. Gökçe. 2012. "1923 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi ve Günümüzde Mübadil Kimlik ve Kültürlerin Yaşatılması", *Alternatif Politika*, 4: 129-146.
- Gül Melike, 2006. "Antalya Kent Merkezi Kültür ve Turizm Gelişim Bölgesinde Yer Alan Sit Alanları ve Bu Alanlarda Antalya Büyükşehir Belediyesince Başlatılan Çalışmalara İlişkin Genel Bir Değerlendirme", *Planlama Dergisi*, 4:121-145.
- Güçlü, Muhammet. 1997. *XX. Yüzyılın İlk Yarısında Antalya*, Antalya: Antalya Ticaret ve Sanayi Odası Yayını.
- Güvenir, Ayşegül. 2008. *Mozaik Denizi*, İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları.
- Karataş, Zeynel. ve M. Sunkar, 2010. "Zeugma (Gaziantep) Antik Kentinde Çıkarılan Mozaik ve Fresklerdeki Motiflerin Coğrafi Analizleri", *Ulusal Jeomorfoloji Sempozyumu*, 11-13 Ekim 2010 Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar, 263-275,.
- Kemaloğlu, Muhammet., "2013. XI.-XIII. Yüzyıl Türkiye Selçuklu Devletinde Dini Eserlerinden Kümbet-Türbe-Ziyaretgah-Namazgah ve Camiler", *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, 39: 1-18.
- Koch, Guntram. 2007. *Erken Hristiyan Sanatı*, çev. Ayşe Aydın, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kuban, Doğan. 1989. *Mimarlık Kavramları*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Lanckoroński, Karl. G. 2005. *Pamphylia ve Pisidia Kentleri Cilt I*, İstanbul: Suna-İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.
- Moğol, Hasan. 1991. *19. Yüzyılın Başlarında Antalya*, Ankara: Mehter Yayınları.

Sarıışık, Gencay, Sarıışık A. ve Şentürk A. 2005. "Mermer Mozaik Teknikleri ve Uygulama Şekilleri", *I. Burdur Sempozyumu (16-19 Kasım 2005), Bildiriler Kitabı*, 2: 875-888.

Strabon 1993. *Antik Anadolu Coğrafyası (Geographika: XII-XIII-XIV)*, İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları.

Tekçam, Tamay. 2007. *Arkeoloji Sözlüğü*, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd.Şti.

Uçar, Ayşegül. 2013. "İzmir Konutlarında Çakıl Mozaik Örnekleri", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 28: 207-222.

Uğur, Tülay. 2011. *Perge Antik Kentine Ait Mozaik Harçlarının Karakterizasyonu*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, Atiye. 2005. Müze Sokak üzerinde bulunan evin sahibi olan Atiye Yılmaz ile görüşme, Antalya.

Young, Rodney. S. 1957. "Gordion: 1956 Preliminary Report", *American Journal of Archaeology* (61): 319-331.

Young, Rodney. S. 1975. *Gordion Kazıları ve Müzesi Rehberi*, Ankara: Ankara Turizmi Eski Eserleri ve Müzeleri Sevenler Derneği Yayınları.

<http://www.hotelvillalevante.com> (Erişim tarihi: Aralık 2014).

<http://i56.tinypic.com/mt0x2t.jpg> (Erişim tarihi: Aralık 2014).

<http://ismail-gezgin.blogspot.com.tr> (Erişim tarihi: Aralık 2014).



Fig. 1 a. İzmir Bornova, Charnaud Köşkü (<http://www.hotelvillalevante.com>).
b. İzmir, Alaçatı Pazaryeri Cami avlusu.
c. Fethiye, Kayaköy Aşağı Kilise tabanı (<http://i56.tinypic.com/mtox2t.jpg>).

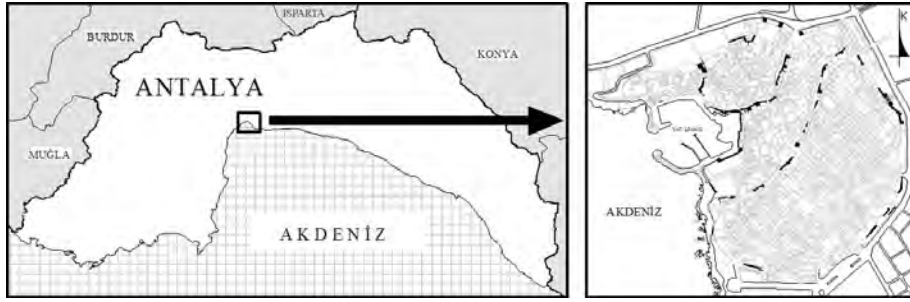


Fig. 2 Antalya ve Kaleiçi'nin konumu (Çizim: Y. Mimar Ü. Avcı, 2014).

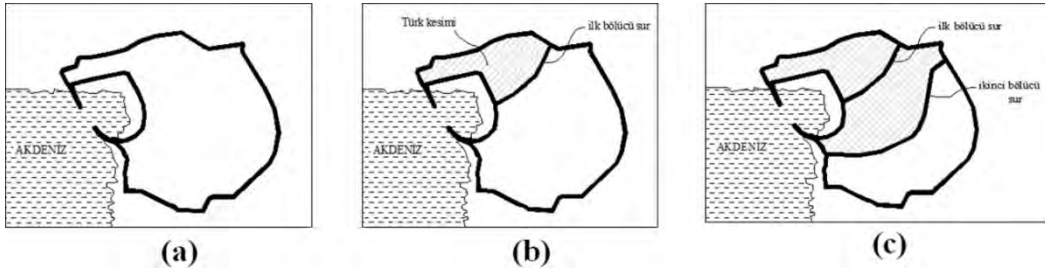


Fig.3 a. Kentin Roma dönemindeki surları.
b. Selçuklularla Rumlar arasında yapılan ilk bölücü sur.
c. Türk nüfusunun artmasıyla yapılan ikinci ara sur.
(Baykara 1992: 43)

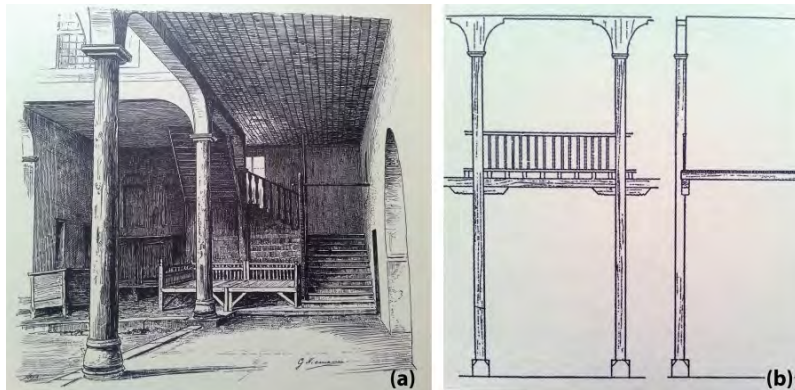


Fig. 4 a. Kaleiçi'nde bir Rum tüccarının konutu.
b. Ahşap konstrüksiyon görünümü.
(Lanckoroński, 2010: 31, 32)



Fig. 5 Kaleiçi Selçuk Mahallesi'nde bulunan, 1885 yılında inşa edilmiş bir konutun sofa görünümü.



Fig. 6 Kaleiçi Barbaros Mahallesi'nde bulunan, 19. yüzyılda inşa edilmiş bir konutun oturma odasından bir görünüm.



Fig. 7 Kaleiçi Kılınçarslan Mahallesi'nden bir konut görünümü (çizim: Y. Mimar Ü. Avcı, 2015).

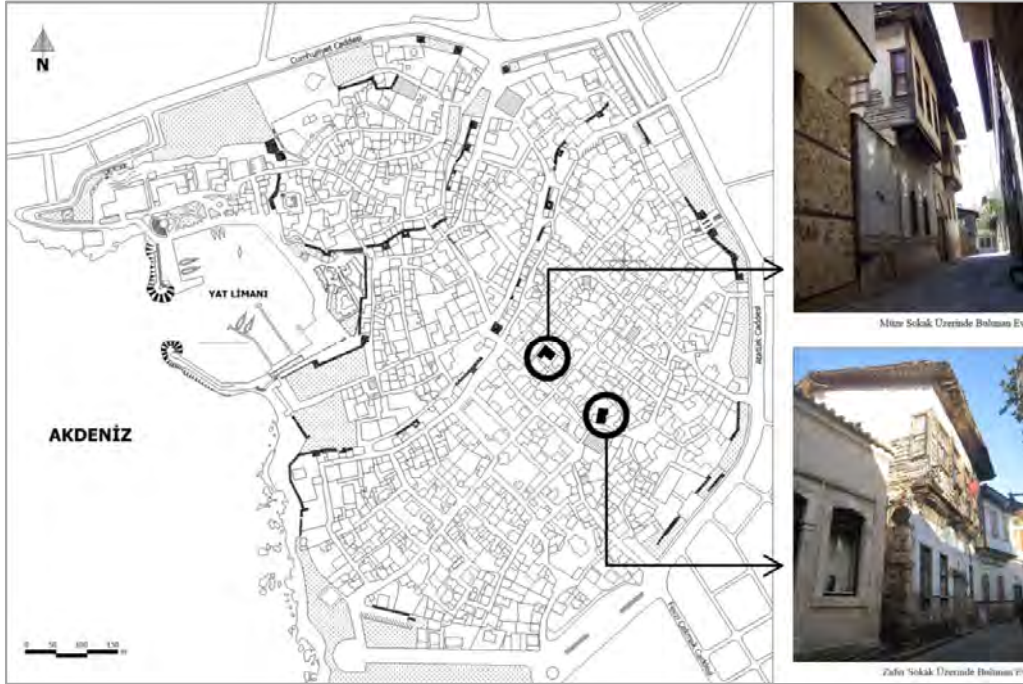


Fig. 8 Kaleiçi ve örnek konutların lokasyon haritası (çiz. ve foto.: Y. Mimar Ü. Avcı, 2014).

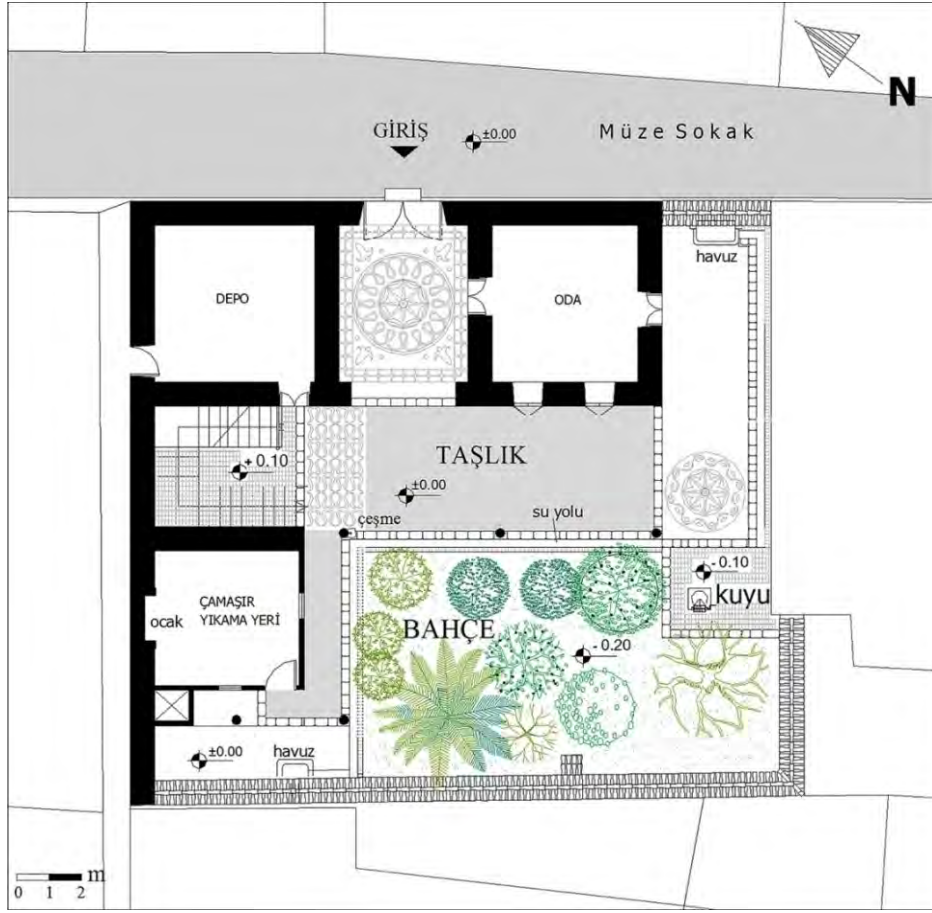


Fig.9 Müze Sokak üzerindeki konutun zemin kat planı (çiz.: Y. Mimar Ü. Avcı, 2014).



Fig.10 Sokak kapısı girişinden görünüm.



Fig. 11 Sokak kapısı ve taşlığa giriş bölümündeki mozaik uygulamaları.



Fig.12 Taşlık ve yaşama katına çıkış merdiveni görünümü.



Fig. 13 Merdivenden taşlık görünümü.



Fig. 14 Kuyu ve çakıl mozaik döşeme görünümü

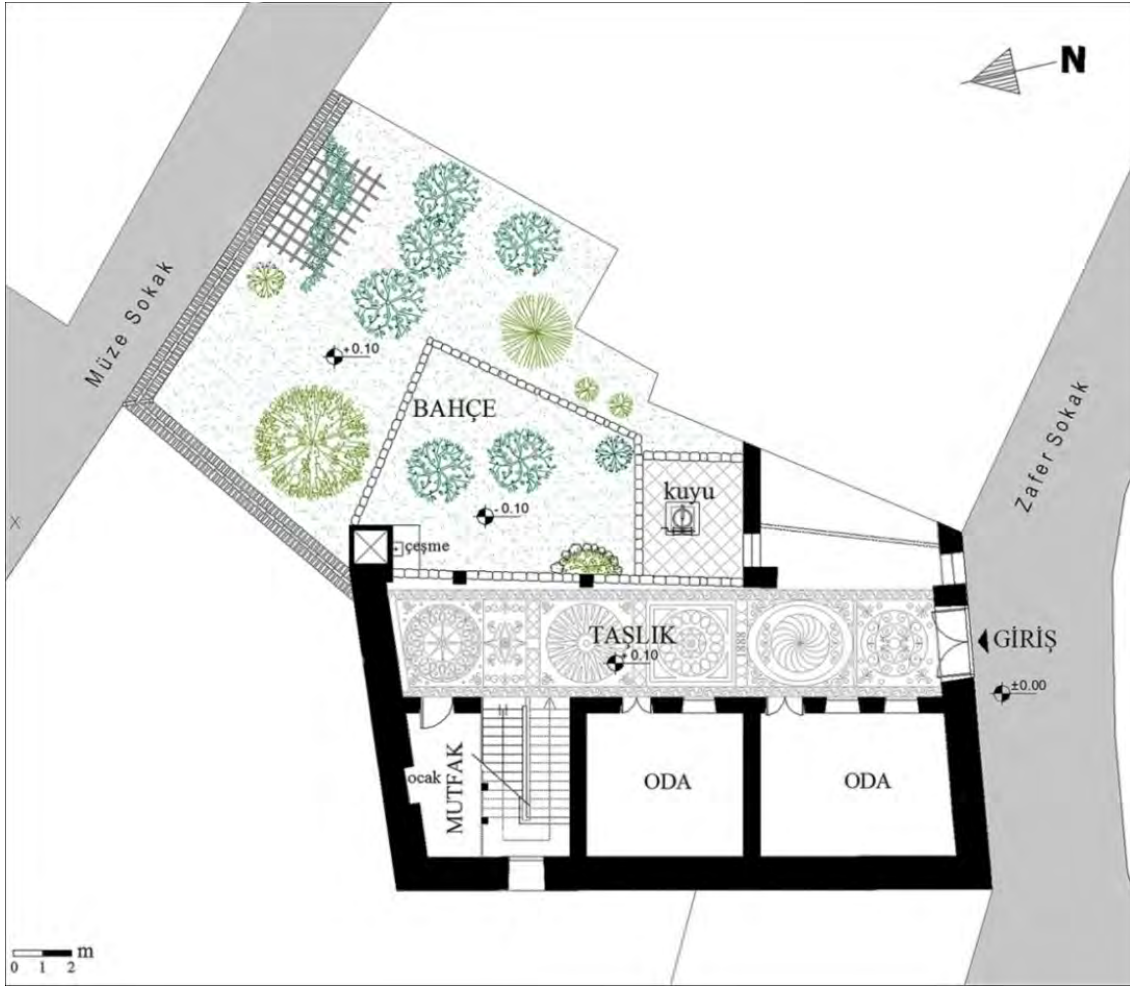


Fig. 15 Zafer Sokak üzerindeki konutun zemin kat planı. (Çizim: Y. Mimar Ü. AVCI, 2014).



Fig. 16 Taslık üzerinde işlenmiş 1888 yazısı.



Fig. 17 Balık motifi.



Fig. 18 Taşlıktan kuyu görünümü.



Fig. 19 Sokak kapısı ve taşlık görünümü.



Fig. 20 Müze Sokak üzerinde (a) ve Zafer Sokak üzerinde (b) yer alan örnek konutlarda, sokak kapısından taşlığa giriş kısmının tavanında yer alan süslemeler.
(çiz. ve foto.: Y. Mimar Ü. Avcı, 2014)



Fig. 21 Kaleiçi'nde bir restoranda hayat ağacı ve hayvan figürlü çakıl mozaik uygulaması.



Fig. 22 Otel olarak kullanılan bir konuttan görünüm.



Fig. 23 Antalya Kültür Evi girişi.

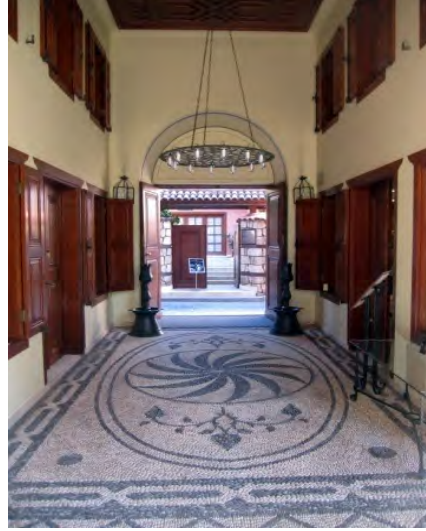


Fig. 24 Antalya Kaleiçi Müzesi girişi.



Fig. 25 a. Kaleiçi'nde bulunan bir konutta taşlık mozaği uygulaması, b. Uygulama sonrası bir görünüm.

DEKLANŞÖR VE TETİK: FOTOĞRAF SANATI VE ÖLÜM

BURHAN YILMAZ

*Yrd. Doç. Düzce Üniversitesi
Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Resim Bölümü
burhanyilmaz12@gmail.com*

ÖZET

Bu makalede fotoğraf sanatının ölüm kavramıyla ilişkisi işlenmiş ve bu ilişkinin sanat tarihi içerisindeki durumu tartışılmıştır. Fotoğraf sanatının bu yönü deklanşör ve tetik kavramlarının metafor olarak kullanılmasıyla işlenmiştir. Deklanşör, fotoğraf sanatının icadını ve modern sanatı temsil etmektedir. Bilindiği üzere fotoğrafın icadından sonra modern sanatın seyri değişmiştir. Fotoğraf sanatının modern sanat içerisindeki etkileri açısından, deklanşör açıklayıcı bir kavram olarak ele alınmıştır. Makalede kullanılan tetik kavramı ise modern dönemdeki makineleşmeyi, silahların gelişimini, savaşı, ölümü ve yıkımı temsil etmektedir. Buradan hareketle tetik, modernist gelişmelerin yıkıcı yönlerinin simgeleşmesi olarak düşünülebilir. Diğer yandan tetik ve deklanşör, metin içerisinde genel olarak modern sanatta görüntünün parçalanmasını temsil eden bir kavramsallaştırma olarak kullanılmıştır. Konu, fotoğraf makinesinin icadından günümüze ölüm ve fotoğraf sanatı ilişkisini ortaya koyacak biçimde ele alınmıştır. Makalede ölüm ve sanat ilişkisi, Vilem Flusser, Roland Barthes ve Walter Benjamin gibi düşünürlerin fikirleriyle açıklanmıştır. Günümüzde ölüm ve sanat konusunu işleyen fotoğraf sanatçılarının örnek çalışmaları işlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, fotoğraf, ölüm, deklanşör, tetik.

SHUTTER BUTTON AND TRIGGER: ART OF PHOTOGRAPHY AND DEATH

ABSTRACT

In this article, relationship between art of photography and the concept of death is investigated and the role of this relationship in the art history is discussed. This aspect of the art of photography is investigated through the concepts of shutter button and trigger, as metaphor. Shutter button represents the invention of the art of photography and modern art. As is known, after the invention of the photography, the progress of modern art has changed. Shutter button is considered as an explanatory concept when the impacts of the art of photography in modern art are concerned. The concept of trigger represents death and destruction, war, development of weapons and mechanization in modern era. From this point forth, the trigger is considered as a symbol of destructive aspects of the modernist developments. On the other hand, trigger and shutter button are used as a conceptualization which represents fragmentation of the image in modern art, generally in text. The subject is discussed in a way that reveals the relationship between the art of photography and death, from the invention of the camera to today. In the article, relationship between art and death is explained with the ideas of thinkers such as Vilem Flusser, Roland Barthes and Walter Benjamin.

Key Words: Art, photography, death, shutter buton, trigger.

GİRİŞ

Yaşam, ölüm, an gibi kavramların fotoğraf sanatı, kamera ve makine ile ilişkisinin irdelendiği bu çalışmada fotoğraf sanatıyla ilgili yorum ve kavramsallaştırmaları ortaya koymak amaçlanmıştır. Çalışmada fotoğraf ve ölüm kavramları üzerinden bir bağlam oluşturulmuştur. Oluşturulan bağlam içerisinde, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde fotoğraf ile ilgili bir fotoğraf tarihi bilgisi ve kuramsal bilgi araştırması yapılmıştır. Nitel araştırma yöntemi literatür tarama, bilgileri derleme ve doküman analizini içeren; tarihsel, kuramsal, etnoğrafik ve özel durum araştırmalarını kapsayan bir yöntemdir (Şen, 2005:282). Bu çalışmada fotoğrafın tarihi, fotoğrafın sanat tarihindeki konumu ve diğer sanat türleriyle olan yakınlıklarıyla ilgili bilgiler derlenmiştir. Elde edilen bilgiler içerisinden çeşitli sanat kuramcılarının yaklaşımları seçilmiştir. Bu kuramcılardan özellikle Walter Benjamin, Vilem Flusser ve Roland Barthes'in fotoğraf üzerine gerçekleştirdiği kavramsallaştırmalara değinilmiştir. Bu düşünürlerin fotoğraf sanatı hakkındaki düşünceleri bağlam açısından ele alınmıştır. Çalışmada salt bir fotoğraf eleştirisi yapılmamakla beraber, Barthes gibi yeni kavramlar üreten düşünürlerin kavramlar ve fotoğraf üzerine düşüncelerine yer verilmiştir. Böylece fotoğraf sanatı ve ölüm kavramının konu olarak ilişkisi üzerine düşünme temeli kurulmuştur.

Günümüzde fotoğrafın görsel sanatlara sunduğu imkânların ve problemlerin niteliği ele alındığında fotoğrafın ilk ortaya çıktığı dönemdeki birçok problemlerin hala etkili olduğu hatta daha da çetrefilli bir hale gediği gözlemlenebilir. Günümüz çağdaş sanatının yoğunlaştığı her bir problem kameranın icadı ve yaygınlaşmasıyla başlayan problemlerin birer üst versiyonu gibidir. Fotoğraf sanatının getirdiği her sanatsal ve estetik tartışma, sonraki teknik gelişmelerde katlanarak ilerlemiş gibi görünmektedir. Bu konuda Walter Benjamin'in "fotoğrafın geleneksel estetik anlayışın karşısına çıkardığı güçlükler, sinema sanatınıninkilere oranla çocuk oyuncağıydı" sözleri açıklayıcıdır (Benjamin, 2004: 61).

Sanat eserinin biricikliği ve hakikiliği olgusuna darbe vuran seri üretim, makine üretimi gibi sanatın modern üretim biçimleri fotoğrafın da etkili olduğu bir şekilde gelişmiştir. Nicolas Bourriaud, sanatta hazır yapıt (ready made) kavramının kameranın icadı ve teknik görüntü ortamının oluşmasıyla birlikte ortaya çıktığını iddia etmektedir (Bourriaud, 2005:177). Fotoğrafla birlikte üretimin mekanikleşmesi, aynı ürünün defalarca üretilebilmesi orijinalliğin ölümü tartışmasını getirmiştir. Fotoğraf makinesinin icadı ve yaygınlaşmasıyla ise sanatsal durularda bir demokratik yaygınlaşma gerçekleşmiştir. Bu süreç içerisinde fotoğraf makinesinin ulaştığı her noktada bireylerin kişisel anıları kaydedilmiştir.

Fotoğrafın yaygınlaşmasıyla bu görüntüleme türünün sanatsal anlamda getirdiği sorunlar kadar günlük yaşamda da değişik etkileri olmuştur. Fotoğrafın yaygınlaşmasıyla konu olarak ölümün orijinalliği de keşfedilmiştir. Jan Troell'in 2008 yapımı *Ölümsüz Anılar* adlı filminde 19. Yy. sonlarında kameranın yaygınlaşması konusu ve *post mortem* denilen ölüm sonrası fotoğrafçılığı gibi fotoğrafın erken çağına ait bir dizi konu işlenmiştir. Filmde, ölen bir kız çocuğun süslenerek canlıymış gibi poz verildiği bir sahne vardır. Burada fotoğrafı çekilen çocuk kaybolup gidecektir, ama bu fotoğraf ve ailesinin anıları

sürekli var olacaktır. Filmin başkarakteri Maria Larsson, elinde kamerasıyla sürekli fotoğraflar çekerek kendi çağının bir görsel kaydını tutan bir imge avcısı gibidir. Buradan hareketle fotoğraf sanatı, fotoğrafçı, fotoğraf makinesi, ölüm ve anı olarak fotoğraf gibi kavramların sanatsal düzlemdeki konumlarına ve sanat tarihindeki yerine değinmek mümkün olabilir.

FOTOĞRAF VE ÖLÜM ARASINDAKİ KAVRAMSAL İLİŞKİ: DEKLANŞÖR VE TETİK

Fotoğraf ve ölüm arasındaki ilişki burada deklanşör ve tetik kavramsallaştırması üzerinden belirlenmiştir. Deklanşör ve tetik, temelde birer makine parçasıdır. Bu parçaların işlevleri bakımından benzerliği konu açısından önem taşımaktadır. Deklanşör ve tetik, fotoğraf makinesi ve tüfeği işaret eden bir simgeselleştirme yapılmasına imkân vermektedir. Buradan da kameranın fotoğrafı, tüfeğin de ölümü işaret etmesi gibi bir kavramsallaşmaya ulaşılmaktadır.

Fotoğraf makinesi ürünü üzerinden kazandığı gizemli bir tehdit gücüne sahiptir. Bu gizemli tehdit, fotoğrafın icadından sonra tüm sanat anlayışını değiştirmeye zorlayan tarihsel koşulları içeren, görüntüyü parçalama ve çoğalma gibi özellikleri de kapsayan fotoğrafın sanatsal potansiyelindedir. Fotoğraf, hayatın her hangi bir anının seçilmiş kadrajında, hayatın akmakta olan serilerinden birini hapsederek, hayatı parçalamaktadır. Fotoğraf kadrajda tüm dünyayı kadrajında tuttuğu bölüm ile dünyanın geriye kalanı olarak ikiye bölmektedir. Fotoğraf sanatçısı odağa alarak çerçeveye soktuğu alanı deklanşöre bastığı anda çerçevedeki alan ve dünya olarak ayırır. Fotoğrafçı, eğitilmiş gözüyle sürekli olarak fotoğrafını çekeceği konusunu dünyadan ve yaşamdan koparıp almak-sahiplenmek için aramaktadır. Fotoğrafçının seçici rolü açısından Vilem Flusser (2009: 33) elinde fotoğraf makinesiyle fotoğraf çekmek için dolaşan fotoğrafçıyı bir avcıya benzetmektedir. Flusser'in bu benzetmesi tam olarak Etienne J. Marey'in 1882 yılında geliştirdiği *Fotoğraf tüfeği* (Resim 1) adlı seri çekim yapmaya yarayan fotoğraf makinesini akla getirmektedir. Marey, Muybridge'in hareket halindeki figürlerin fotoğrafını çekerek hareketi görselleştirme çalışmalarından etkilenmiş ve seri fotoğraf çekimini geliştirmek istemiştir. Bu düşünceyle geliştirdiği *fotoğraf silahını* özellikle kuşların uçuşunu fotoğraflamakta kullanmıştır (Yağmur ve Özkılınç, 2014). Bu makinede beklenildiği gibi, gez, göz arpacık ve tetik gibi silahın mekanik ve işlevsel öğeleri fotoğraf çekimi için dönüştürülmüştür. Marey'in bu çalışmaları diğer yandan, fotoğrafın ölümü tartışmalarını da doğuracak olan hareketli görüntünün- filmin- icadı açısından önemlidir. Hareketli görüntüyü çözümleyerek sabitlemeyi başaran Marey'in fotoğraf silahı, mekanik dönüşümü açısından ele alınırsa burada fotoğrafçı avcı; kamera silah; hedef de konu şeklinde bir tür dönüşüme uğratılmış denilebilir.

Fotoğraf sanatının av, yakalama, ölüm gibi kavramlarla ilişkisine bakıldığında, Marey'in fotoğraf silahında olduğu gibi fotoğraf makinesinin bir silaha, deklanşörün de tetiğe dönüştüğü, anlam ve işlev açısından bir geçişlilik durumu gelişmiştir. Deklanşör ve tetik bir mekanizmayı harekete geçiren uzantılar olarak makineye eklenmiş birer parçadır. Fotoğrafçının deklanşöre bastığı anın bir benzeşeni, avcının avını seçip, silahın gez, arpacık aralığına getirdiği ve tetiği çektiği an olarak belirlenebilir. Tetik, hedefini

yaşamdan koparan, yıkıma uğratan bir aracın parçası olarak, modern bir makine parçasıdır. Deklanşör ise tetiğin simetrik olarak tersinde yer alan bir varlıksal anlama sahiptir. Deklanşöre basıldığı anda bir anlamda yaratıcı eylem ve metaforik bir parçalanma gerçekleşmiş olur. Bu nedenle (bu yazı açısından) deklanşör bir araç olmaktan fotoğraf sanatını temsil eden bir kavrama dönüşmektedir. Bir makine sürecini başlatan tetik ve deklanşörle ilgili şu sonuçlardan söz edilebilir: Tetiğe basıldığı an hedefteki yıkıma uğrayan varlık ve deklanşöre basıldığı an dünyadan-zamandan koparılacak elde edilmiş ve sabitlenmiş imgesel bir gerçeklik... Böylelikle denilebilir ki, deklanşör ve tetik, varlığa uzanan iki farklı kutbun tehdidini aynı oranda içermektedir. Burada hedefin iki anlamlı olduğunu varsaymak gerekmektedir. Tetik ve deklanşör, hedefin anlamını kendi işlevsel amaçlarının niteliğine göre tayin etmektedir. Tetiğe basılmasının sonucu, yok edilmek istenen şey anlamına gelen hedef, fotoğraf makinesinin karşısında durduğunda sanatsal bir yaratım sürecinin içinde olanın fotoğraflanmasıyla, tekrar hayat bulacak olan sanat nesnesi olarak belirir. Bu iki ayrımı, tetiği ve deklanşörü, modern dönemde ortaya çıkan bir ayrım olarak yorumlamak mümkündür. Modernizmin içerdiği çelişkili durumları temsil etme özelliğine sahip olan tetik ve deklanşör kavramları, yıkım ve umut kavramlarının makine cinsinden karşılık bulan kritik araçları gibidir.

Fotoğraf sanatçısının avcıya benzetilmesi av, silah, ölüm gibi kavramların fotoğraf sanatıyla bir ilişkisini geliştirmeye olanak açmaktadır. Fotoğraf makinesinin bir aygıt olarak ölümle ilişkili olduğu fikri genellikle fotoğrafın canlı ve cansız varlıkları aynı perdeye sabitlemesinden kaynaklandığı düşünülebilir. Fotoğraf, dondurarak görüntüye çevirdiği nesneyi imgeye çevirerek adeta öldürmektedir. Kaja Silverman bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “Gerçek ya da metaforik bir kamera tarafından fotoğraflanma deneyiminde “öldürücü” bir şey vardır. Bu öldürücülük sadece “Fotoğrafın eidosu” olan ölümü içermez, aynı zamanda bedenın heykel gibi kaskatı kesilmesini de -canlılar diyarından imgeler diyarına kaçırılmayı- içerir” (Silverman, 2006: 289).

Burada görüldüğü gibi Silverman’ın fotoğraf ve fotoğrafın nesnesi konusu ile ölüm arasında kurduğu ilişki Roland Barthes’in Camera Lucida’daki düşünceleriyle benzerlik göstermektedir. Fotoğrafın yaygınlaştığı ilk dönemlerde portre fotoğrafların yanında ‘post mortem’ olarak bilinen ölü fotoğrafçılığının da gelişmesi, fotoğraf ve ölüm arasında kurulan ilişkinin tarihselliğini göstermektedir. Barthes, bu tarihsel olguları işaret ederek, fotoğrafın icadından beri fotoğraf makinesinin ve fotoğraf sürecinin ölümle gerçek bir ilişki içinde olduğunu belirtmiştir (Barthes, 2011: 29).

Böylelikle açıkça ifade edilebilir ki, fotoğraf sabitlenmiş bir an olmasının yanında sürekli tükenen zamanın cesedinden bir parça saklama imkânını sağlamaktadır. Burada geçen zamanın cesedi kelimesi, geçip giden anlardan birinin fotoğraf sayesinde kalıcı bir anıya dönüştürülmesini anlatmaktadır. Bu nedenle fotoğrafın bir anı olarak önemi şu şekilde vurgulanmaktadır: “bir kişinin kendi fotoğrafı kadar akrabalarının, arkadaşlarının, sevgilisinin fotoğrafı kadar ilgi gösterilen başka bir sanat türü yoktur” (Lichtwark, akt. Benjamin, 2002, 29). Fotoğrafın “anı” olarak anlamı buradan türetilir. İnsan fotoğraf makinesinin icadından beri zamana ait cesetlerin koleksiyonunu yapmaktadır. Nicephor

Niepc'e'in yakaladığı ilk fotoğraf görüntüsü (Resim 2) dünyanın ilk fotoğrafı bağlamından koparılarak alınmış ilk “zaman ceset” olarak durmaktadır (Benjamin, 2002:40).

YAKALANAN ZAMAN: FOTOĞRAF VE GÖRÜNTÜ

Bu başlık altında fotoğraf sanatının zaman kavramıyla olan bağı ele alınmış ve bu bağ üzerinden fotoğrafın modern sanattaki yerine dair bir belirleme yapılmıştır. Benjamin'in (2002) fotoğraf zamandan alınan bir cesettir sözü, zamanın akışının fotoğraf tarafından bir şekilde parçalandığını düşündürmektedir. Fotoğraf modern sanatta görüntünün parçalanması konusunda çok önemli bir rolü üstlenmektedir. Fotoğrafın modern resim sanatındaki görüntülerin ve yüzeyin parçalanmasındaki öneminin anlaşılması için öncelikle fotoğrafın ortaya çıkması ve gelişmesiyle ilgili tarihsel bilgilere bir bakmak gerekmektedir. Bu tarihsel bilgi, modern sanatta değişen görüntünün niteliği konusunda fotoğrafın rolünün açıklanması açısından önemlidir.

Görüntü teknolojilerinin gelişmesi insanın görme pratiği üzerinde büyük sıçramalar şeklinde gelişmeler kaydetmiştir. *Camera obscura*dan sonra fotoğraf makinesinin icat edilmesi, insanların görme, bakma eylemlerinin fotoğraf makinesinin mekanik gözüne olan mesafesi ile yeniden belirlenmiştir. *Camera obscura*nın yakaladığı görüntü, akıcı bir görüntüyü, gerçek görüntüyü sadece olduğu an içinde çerçeveliyordu. Ron Burnett'e göre, *camera obscura*, tek amacı dünyayı imgeye çevirmek olan bir aygıttır (Burnett: 2005: 53). *Camera obscura*nın olayın anı anına akışını veren geçici ürünü karşısında fotoğraf makinesi anı dondurarak, zamanın akışından bir parçayı saklama imkânı sağlamıştır.

Fotoğrafın görüntü üretmede getirdiği kolaylıklar ve anlık görüntüyü saklama imkânı resim sanatı ile fotoğrafın sürekli bir işbirliği içine girmelerini sağlamıştır. Fotoğraf, sanatta özgünlüğü ve hakikiliği sorgulamaya açmıştır. Fotoğrafın sanat olup olmadığı birçok sanatçı ve düşünür tarafından ateşli tartışmalara konu edilmiştir. Lady Eastlake, Charles Baudelaire, Paul Delaroche ve birçok önemli sima fotoğrafçının makineye itaat ettiğini ve bunun sanatçının özgür iradesini kullanmasıyla ilgisinin olmadığını savunmuştur. Ayrıca fotoğrafın aynı imgeyi çoğaltması, geniş kitlelerin bayağı zevklerine hizmet etmesi anlamında yorumlanmış, orijinallik durumu gibi nedenlerle bir sanat olamayacağı vurgulanmıştır (Shiner: 2010: 310). Ancak modern dönemin potansiyelleri bir bir gerçekleştikçe sanat nesnesinin çoğaltılması ve sanat eserinde orijinallik sorunu fotoğraf sonrası çağın en önemli sorunlarından biri olmuştur. Bu bağlamda, bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı yapılabilme imkânı, bu baskılardan hangisinin orijinal baskı olduğu konusunu önemsiz hale getirmiştir. Fotoğraftan sonra ortaya çıkan sanatta yeniden üretilebilirlik, Walter Benjamin'in deyişiyle “sanatı kutsal törenlerin asalağı olmaktan kurtarmıştır” (Benjamin, 2004: 59).

Fotoğraf sanatının yolunu açtığı yeni yaklaşımlar resim sanatındaki görüntü meselesini de derinden etkilemiştir. Birçok başka nedenlerin yanında önemli bir etken olarak fotoğraf, resim sanatında sanatçının öznel aktarım olanaklarını geliştirmesine, resme zihinsel ve sezgisel süreçlerin ışığında yaklaşılmasına imkân sağlamıştır.

Fotoğraf, hareketin imgesel olarak sabitlenmesini gerçekleştirmesiyle de modern resim sanatında belli değişikliklerin gerçekleşmesinin önünü açmıştır. E. Muybridge ve J.

Marey'in ardı ardına görüntüleri çektikleri fotoğraflar, hareketin ele geçirilmiş görüntüleri şeklindedir. Kronofotoğraf adı verilen bu fotoğraflar, Kübizm akımındaki Fernand Leger gibi sanatçılara; G. Balla, C. Carra ve U. Boccioni gibi Fütürist sanatçılara yeni biçimler bulmada ilham kaynağı olmuştur. Marey'in *Güvercinlerin Uçuşu* (Resim 3) adlı fotoğraf çalışması, Balla'nın 1913 yılında yaptığı *Göçmen Kuşların Uçuşu* (Resim 4) adlı fütürist resminde açıkça kaynak olarak görülebilmektedir. Fütürist sanatçılar fotoğraf sanatıyla yakalanan hareketin imgesini resim yüzeyini parçalayarak kullanmıştır. Marcel Duchamp'ın 1912 tarihli *Merdivenden İnen Çıplak* adlı çalışması da Muybridge'in aynı adlı fotoğraf çalışmasından esinlenilerek yapılmıştır (Dempsey, 2007:89). Bu örneklerin hepsi de fotoğraf sonrasında modern sanattaki değişimleri göstermektedir. Fotoğraf, modern sanatta yeni biçimler, stiller ve akımların oluşmasına zemin olan bakış açılarının açığa çıkmasını sağlamıştır.

Fotoğraf, bakma, görme ve çerçeve belirleme probleminin ele alınmasını sağlayarak görüntü meselesini yeni bir tarzda sanatsal üretimin tartışma alanına taşımıştır. Bakışın belirleyiciliği, görsel üretimin ilk hamlesidir. Bakış ile birlikte görsel uzay bir çerçeve ile sınırlandırılarak, normal doğasından alınıp düşünsel ve sanatsal alan içerisine dâhil edildiğinde, amaca uygunluk açısından sınır çizme ve tasarım, doğaya yöneltmiş bir parçalama eylemine dönüşmektedir. Görüntü, kendi doğasından ve zamandan azade kaldığı anda (bir resim, fotoğraf ya da film görüntüsü olarak) imgeye dönüşmektedir. Bir imge hem üretilirken hem de alımlanır-yorumlanırken kültürel-tarihsel olguların etkileriyle anlam kazanır ve dönüşür. John Berger, İnsan eliyle üretilen görüntünün-İmgenin bu potansiyelini şöyle ele almaktadır:

Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır... Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır. (Berger, 2004: 10)

Berger'in dediği gibi fotoğraf bir görüntü olarak izleyenin algısına, bilgisine ve kültürüne bağlı bir şekilde de anlam kazanmaktadır. Bilgi, fotoğrafik imgeyle yakınlık içine girerek fotoğraf içindeki anlamların kurulmasını sağlamaktadır. Böylece fotoğraf estetik yönünün yanı sıra politik ve kültürel bir bilgi çeşidi olarak da insan yaşamının içinde yer almaktadır. Kevin Robins, fotoğrafın insan yaşamındaki konumunu "fotoğraf dünyayla bir ilişki kurma yolu sağladı, yalnızca bilişsel değil, estetik, ahlaki ve politik bir ilişki kurma yolu" şeklinde belirlemektedir (Robins, 1996:242).

ROLAND BARTHES'IN PUNCTUM KAVRAMI

Fotoğrafın dünyanın gerçekliğinden kopararak bir parça olma niteliğinin yanında kendi kadrajı içinde de yeniden parçalanması yeni sorunsallar doğmasına neden olmaktadır. İşte bunların en başında, Roland Barthes'ın kullandığı *punctum* kavramını görmek mümkündür. *Punctum*, fotoğrafta anlamları bir anda harekete geçirecek olan bir odaktır: "*Punctum* çoğu zaman bir 'ayrıntı', yani bir nesne parçasıdır" (Barthes, 2011:58). Kavramsal anlamda *punctum*, adeta tetik ve deklanşöre atfedilene benzer bir işleve

sahiptir. *Punctumun* bir fotoğrafta kurulacak olan anlamın potansiyellerini harekete geçiren tetik-deklanşör noktası olduğu söylenebilir.

Bir fotoğrafın ayrıntılarındaki bir imgenin izleyiciyi etkisi altına alarak fotoğrafın bütününe etkisinden daha güçlü bir şekilde izleyiciyi sarmasından bahseden Barthes (2011:62) Wan der Zee'nin bir aile fotoğrafını örnek olarak ele alır. Fotoğraftaki figürlerden birinin kemerinin görüntüsünün, ya da bağcıklı ayakkabıların görüntüsünün fotoğrafın bütününe parçalayarak öne çıkmasını, kendi başına bir vurguya dönüşmesini örnek gösterir. Bu izleyiciyi hangi zamana göndereceği belli olmayan bir imge olarak anıların dizilişinde de bir sekme yaratan görüntü parçalanmasının durumudur. Klein'in 'Amerika'daki Küçük İtalya' adlı fotoğrafında beliren 'punctum' kendini merkez, hatta fotoğrafın kendisi ilan eden bir parçadır. Fotoğrafta kafasına silah dayanmış gülen çocuk değildir fotoğrafın kendisi, *punctum* olarak bize bir şimşek gibi çarpan, çocuğun bozuk dişlerinin görüntüsüdür. *Punctum*, bir ayrıntı olma durumuyla ve fotoğrafın bütününe genleşmesi bakımından bir paradoks içermektedir. Michals'ın Warhol'un yüzünü elleriyle kapatmış haldeki fotoğrafında *punctum* açıkça kendini göstermektedir: "...Warhol hiç bir şey saklamaz; okunmaları için ellerini açıkça sunar; punctum ise bu hareket değil, yayvan ve düz kenarlı tırnakların biraz itici malzemesidir" (Barthes, 2011: 63). Burada ayrıntının delici gücü, ayrıntının kendisinin bir görüntü parçası olarak varlığının gücü, diğer parçalar arasındaki seçilmişliğinden kaynaklanmaktadır. Göz fotoğrafın zamandan arakladığı görüntünün donuk cesedini de parçalamaya giriştiğinde *punctum*, en keskin parça olarak bilince batmakta, zihinde bir yaşantı olarak yer etmektedir.

Barthes, *punctum* kavramına farklı anlamlar da atfeder, tamamen zaman ve ölümle ilişkili anlamlar: "Artık biliyorum ki 'ayrıntı'dan daha başka bir punctum (başka bir 'stigmatum') daha var. Artık biçime değil, ama şiddete ait olan bu yeni *punctum*, *noema'nın* ('bu vardı') iç paralayıcı vurgusu ve onun salt temsili olan Zaman'dır" (Barthes, 2011:113). Barthes, Alexander Gardner'in bir fotoğrafını 'punctum' kavramının ölümle ilgili bir şekilde kullanarak çözümlemektedir (Resim 5). Fotoğraftaki genç Lewis Payne, suikast girişiminden sonra idam edilecek olan bir tutsaktır. Barthes burada *punctum* kavramını yenileyerek ele almıştır: "Punctum ise şudur: O ölecek. *Bu olacak* ile *bu vardı*'yı aynı anda okuyorum. Ucunda ölüm olan geçmiş bir geleceği dehşet içinde gözlüyorum. Pozun mutlak geçmişini (geniş zaman) veren fotoğraf, bana gelecekteki ölümü hatırlatıyor. Beni *delen* şey bu eşdeğerliliğin keşfidir" (Barthes, 2011:113).

Barthes'ın yaklaşım biçimini, Walters Schels'in ölümcül hasta kişilerin ölmeden önce ve öldükten sonra fotoğraflarını çektiği çalışmasında da görmek mümkündür (Resim 6). Schels'in *Ölmeden önce yaşam* adlı bu çalışmasında *punctum* kavramı ve ölüm düşüncesi bire bir olarak sunulmaktadır. Schels, ölümcül hastalıkları olan kişilerin portrelerini izin alarak fotoğraflamıştır. Yaklaşık bir yıl aradan sonra bu hastaların öldükten hemen sonraki fotoğraflarını da çeken Schels, bu portreleri, ölmeden önceki ve öldükten sonraki portreleri yan yana düzenleyerek sergilemiştir (Sunstein, 2014). Tıpkı Barthes'in 'bu olacak ve bu vardı' diyerek işaret ettiği düşüncüyü işlerliğe sokan sanatçı fotoğraf sanatı ve ölüm düşüncesi arasında yeni bir bağ ortaya koymuştur. Ölüm gibi ağır bir gerçeğin varlığını aktaran bu görüntüler, insanlığa dair kesin bir bilgiyi fotoğrafın estetiği içinde

sunmaktadır. Bu fotoğraflardaki portrelerde yer alan bilgi, yani ölüm düşüncesi, izleyicinin algısına yöneltilmiş keskin bir araca dönüşen *punctum* kavramıdır.

Schels'in fotoğraflarında konu ölen kişilerdir. Başka bir önemli fotoğraf sanatçısı Erwin Olaf da (2010) ölüm konusunu işlediği bir fotoğraf projesi gerçekleştirmiştir. Olaf'ın objektifi Schels'inkinden farklı bir noktaya yöneltmiştir. Objektif, ölen kişinin bedenine değil de geride kalan, acı içinde yas tutan insanlara çevrilmiştir. Olaf, durgun atmosferiyle, mekân içerisinde dalgın bir şekilde oturan, ayakta duran çeşitli yaşlardaki figürleri fotoğraflamıştır (<http://www.erwinolaf.com/>). Mekân içerisinde yalnız, üzgün, dalgın, yas içinde huzursuz ifadelerle duran bu insanlar, ölenin ardından ortaya çıkan boşluğu temsil etmektedirler (Resim 7). Yas serisi içindeki bu fotoğraflar insanın ölüm karşısındaki çaresizliğini ve umutsuzluğunu görselleştirmektedir. Sade, soğuk ve donuk atmosfer fotoğraflardaki kişilerin duygu durumlarındaki boşluğu ve üzüntüyü aktarmaktadır.

SONUÇ

Fotoğraf sanatı tarihinin de araştırıldığı çalışmada fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte ortaya çıkan sanatsal durumlar ve fotoğrafın modern sanatın potansiyellerini açığa çıkaran yönleri tespit edilmiştir. Fotoğrafın ortaya çıktığı modern dönem ve fotoğraf makinesinin bir modern makine olarak durumu, fotoğrafın bir sanat eseri olarak yeni felsefi önermeler içeren yapısı ortaya konulmuştur. Fotoğraf sanatının ve ölüm konusu arasındaki ilişki çeşitli örneklerle ortaya konulmuştur. Bu konuyla bağlantılı olarak fotoğraf, ölüm ve an-zaman konusu Flusser ve Barthes'in düşünceleri üzerinden irdelenmiştir. Fotoğraf sanatı ve ölüm konusu için deklanşör ve tetik kavramsallaştırması önerilmiştir. Bu öneri getirilirken ele alınan düşünürlerin fotoğraf üzerine gerçekleştirdikleri kavramsallaştırmalar örnek gösterilerek dayanak sağlanmıştır. Fotoğrafta, Barthes'in *punctum* tanımı, Flusser'in *avcı* (fotoğrafçı) benzetmesi gibi bilgilerin sağladığı temel üzerinden *deklanşör ve tetik* tanımları fotoğraf açısından bir kavram olarak belirlenmiştir. Bu kavramsallaştırma denemeleri yapılırken fotoğrafın sanat olup olmaması tartışmasına değinilmiştir.

Çalışmanın içeriğine bağlı olarak fotoğraf sanatının güncel konumu hakkında bir takım öneriler geliştirmek mümkündür. Sanatın teknolojiyle en çok ortaklık kurduğu alanlardan biri olan fotoğrafın sanat olarak güncelliği sürekli yenilenecek denilebilir. Kamerasıyla- telefonundaki kamerayla, dijital kamerayla- sürekli bir imge avı halinde olan günümüz sanatçısı, fotoğrafla daha sıkı bir ilişki kurmaktadır. Flusser'in fotoğraf sanatçısı için kullandığı avcı metaforunun yanında, deklanşör ve tetikin kavramsallaştırması günümüz sanatçısı için uygunluk göstermektedir. Günümüz sanatçısı fotoğraf temelli bir disiplinler üstü durum içerisinde estetik ürünler-süreçler geliştirmektedir. Yeni medyanın getirdiği yeni paylaşım olanakları, eski mecralara ek olarak sanal varoluşlar ve alanlar sayısal fotoğrafın geliştirilmesinden sonraki durumlar olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçının atölyesini zihnine ve zihninin bir uzantısı olarak bilgisayarına taşıdığı bu dönemde, günümüz estetik durumları da çok katmanlı bir nitelik kazanmıştır. Sanatçı yüzey olarak kâğıdın, duvarın, perdenin yanında ekran üzerinden var oluşunu kurmaktadır. Günümüzde izleyicinin durumu da Barthes'in *punctum* kavramının interaktif

bir dereceye yükseltilmesiyle anlam kazanmaktadır. *Punctum*un interaktif hale gelmesinden kasıt, izleyicinin de fotoğrafın sanatsal üretimsürecine katılmaya, bu süreçte aktif olmaya başlaması, duygularının yoğunluğunu aktaran bir *punctum* üretimine aktif katılım göstermesidir. Bu durum günümüz fotoğrafının ekran üzerinden işlediğini göstermektedir. Nicolas Bourriaud'nun dediği gibi, "bizim çağımız, hiç tartışmasız ekran çağıdır" (Bourriaud, 2005:106). Son olarak verilen örneklerdeki sanat eserlerine bakıldığında anlaşılmaktadır ki sanat insanın içten bildiği, anladığı ama anlatmaya yetemediği ölüm, kayıp, umutsuzluk gibi durumlarda imdada yetişmektedir. Bu anlamda şu ifade oldukça yerinde görünmektedir; "sanat bizim için çok önemli ama söze dökülmesi zor olanı tanımlamamıza yardımcı olabilir" (Botton ve Armstrong, 2013: 65). Fotoğraf sanatı bu yönüyle gerçekliğin bir sağlamasını mümkün kıldığı için insana yeni dil olanakları kazandırmıştır.

KAYNAKLAR

- Barthes, R. 2011. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Benjamin, W. 2002. *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, çev. Ali Cengizkan, İstanbul: YGS Yayın.
- Benjamin, W. 2004. *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. 2004. *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourriaud, N. 2005. *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Botton A. D. ve Armstrong, J. 2013. *Art As Therapy*, New York: Phaidon Press Limited.
- Burnett, R. 2005. *İmgeler Nasıl Düşünür*, çev. Güçsal Pusar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Dempsey, A. 2007. *Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller, Hareketler*. çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Yay.
- Flusser, V. 2009. *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, çev. İhsan Derman, İstanbul: Hayalbaz Yayınları.
- Robins, K. 1996. *İma, Görmenin Kültür ve Politikası*, çev. Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shiner, L. 2010. *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Silverman, Kaja. 2006. *Görünür Dünyanın Eşiği*, Çev. Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sunstein, E. R. 2014. <http://beautifuldecay.com/2014/06/26/walter-schels-haunting-photographs-people-death/>
- Şen, Ü. S. (2005) "Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması", *Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5:2005.
- <http://www.erwinolaf.com/>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Post-mortem_photography
- <http://www.broadcasterinfo.net/79/sinema.html> -Yağmur, M. Ve Özkılınç, M. (2014)
- <http://www.theguardian.com/society/gallery/2008/mar/31/lifebeforedeath>
- <http://www.imdb.com/title/tt0961066/> - Troell, J. 2008. *Ölümsüz Anılar*



Fig. 1 E. Jules Marey, Fotoğraf Tüfeği, 1882



Fig.2 N. Niépce, İlk fotoğraf görüntüsü, Musée des Arts et Métiers, Fusil photographique, Fransa, 1826 Le Grasse, Fransa.



Fig. 3. E. Jules Marey, Güvercinlerin Uçuşu, 1887 Fotoğraf, MOMA, ABD.



Fig. 4 G. Balla, Göçmen kuşların uçuşu, 1913, kağıt üzerine boya.

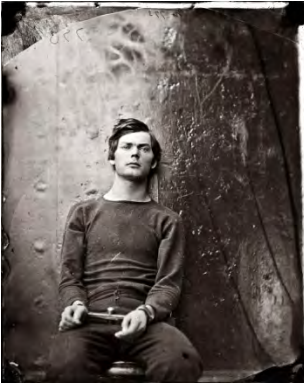


Fig. 5. Alexander Gardner Literary of Congress, Washington D.C

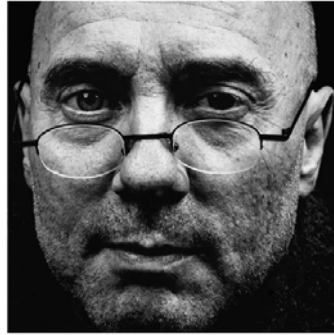


Fig. 6. Walter Schels, Heiner Schmitz. Age: 52. Born: 26th, 1865, Paine Lewis November 1951. First portrait taken: 19th November 2003. Died: 14th December 2003. Photo © Walter Schels. Text ©



Fig. 7. Erwin Olaf, Caroline, 2007, Lambda print. www.erwinolaf.com

ÜLKEMİZDE 21. YÜZYILIN İLK ON YILINDA YAPILAN BAZI SANAT ETKİNLİKLERİNE BİR BAKIŞ

SİMGE ÖZER PINARBAŞI
Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
simgeozer@gmail.com

ÖZET

Bu çalışmada, 21. yüzyılın ilk on yılında ülkemizde hakkında en çok konuşulan, beğenilen veya eleştirilen sanatçılarımızın etkinlikleri gözden geçirilerek işledikleri konular ve ilgi alanları saptanmaya çalışılmıştır. 20. yüzyılda resim ve heykelin yapısını kıran modern sanatçının ardından gelen günümüz sanatçıların ilgi alanları, 21. yüzyılda artık farklı anlatım dilleri kullansalar bile yine de resmin ilgi alanlarıyla örtüşmektedir. Bu bağlamda her ne kadar "resim sanatı öldü" denilse de¹ sanatçılarımızın figür, boyut ve mekan gibi resmin sorunlarıyla ilgilerini koparmadıkları gözlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: 21. yüzyıl, Türk sanatçıları, sanat.

AN OVERVIEW OF SOME ART ACTIVITIES IN TURKEY IN THE FIRST DECADE OF 21 ST CENTURY

ABSTRACT

In this study, by going through the activities of Turkish artists who had been most talked about, most appreciated or most criticized in Turkey at the first decade of 21st Century, we tried to identify the subjects they studied and their area of interests. Artists of our day followed modern artists who had deconstructed painting and sculpture at the 20th Century, and their areas of interest still overlap with the areas of interest of painting, even if they are now using different means of expression in the 21st Century. In that context, even when they say "Painting is dead", we can see that our artists still keep their bonds with the issues of painting like figure, dimension and space.

Key Words: 21st century, Turkish artists, art.

¹ Resim sanatının ölümü ve geri dönüşü konusunda yazılan çeşitli makaleler için bkz: (Çevrimiçi) <http://artfcity.com/2014/02/04/the-painting-is-dead-versus-painting-is-back-list/> 6 Temmuz 2015

İçinde yaşadığımız 21. yüzyılın sanat tarihini yazmak için henüz erken olabilir. Ancak 'farkındalık' adına yaşadığımız dönemin hemen başına bakmamak için de bir neden yok. İçinde yaşadığımız bu dönem "postmodern" dönemin bir devamı. Postmodernizmin ne zaman başladığı ise tartışmalıdır. 1960'lı yıllardan başlatan da var, sonrasında da... (Şaylan 2009: 77) Postmodernizmin de öldüğünü söyleyenler, içinde bulunduğumuz post-postmodernizmi "pseudo modernizm" diye adlandırıyorlar (Kirby 2006). Bu "sahte modernizm" terimi, yenilik getiriyor gibi görünen tüm eylemlerin aslında içlerinin boş olduğuna vurgu yapıyor. Örneğin; sinemada izlediğimiz bilgisayar ortamında hazırlanmış kahramanların oynadığı filmler, teknolojik olarak bir yenilik olarak algılansa da sinemayı bir bilgisayar oyununa dönüştürüyor. Gerçekte binlerce kişinin katıldığı savaşları, yalnızca siber ortamda olabilmış gibi sunuyor. Böylece izleyicinin bakış açısını da kültürel zeminden uzaklaştırıp bilgisayar oyununa çeviriyor. İzleyiciyi "izleyen" konumundan çıkartıp interaktif katılım sağlayan tv programları bir yenilik gibi görünse de anlık olmanın ötesine geçebilecek durumda değiller. Böylece sahte-modernizm elektronik, metinsel ancak kısa ömürlü bir yapıya sahip. Kültür ortamının giderek bayağılaşıp, sıradanlaştığı bu ortamı "kültür çölü" diye adlandıran Alan Kirby'e göre; modernizmin nevrozu ve postmodernizmin narsisizmi yerine sahte modernizm, sessiz bir otizmin hüküm sürdüğü yeni ağırlıksız bir uzak dünyayı ele alıyor. Tıklayarak, tuşlara basarak dahil olduğunuz bu dünyada metin sizsiniz, başkası yoktur, yazar yoktur, başka bir yer de yoktur zaman veya mekan da... Özgürsünüzdür: Siz metinsiniz: Metnin yerine geçilmiş, metin iptal edilmiştir (Kirby 2006). İzleyicinin dahil olarak "izleyici" konumundan çıktığı bu sahte modernizm çağında sanatçının ürettiği yapıtlar da uzun bir süredir "bakılmak" için değil, "okunmak" içindir.

Geçtiğimiz yüzyılda modern sanatın yaptığı en büyük değişim, resim ve heykelin alışlagelen yapısını kırmak olmuştur. Bu kırılma, yüzyılın başında kübizm ile figürün önce parçalanması, ardından soyut sanatla yok edilmesiyle başlamış, dadacıların ready made'leriyle de "tuval"ın kendisi ortadan kalkmıştı. Böylece resim sanatı binlerce yıldır boya ve boyanan yüzeyden oluşan iki boyutlu bir yüzey sanatıyken modern sanatçının elinde farklı bir forma dönüşmüştü. Modern sanatçı artık iki boyutlu bir yüzey üzerinde üçüncü boyut etkisini uyandırmak amacıyla değildi. Şimdi üç boyutlu çalışmalarla neredeyse heykele dönüşen "iş"ler söz konusuydu. Enstalasyonlar, video art denilen film gösterimleriyle durağan ve iki boyutlu resim sanatı yerine yapıtlara üç boyut ve hareket kazandırılmıştır. Özgün bir düşünceyi yansıtan düzenlemeler yapılmakta, bunlara da "iş" denmektedir. Sanatçı zaman zaman kendi bedenini de bu işlerin bir parçası olarak kullanmakta, canlı performanslar sergilemektedir. Bu yapıtlar da izleyiciye bakması için değil "okuması" için sunuluyordu. Çünkü artık bu yapıtlarda salt bakılacak bir görsellik söz konusu değil, okunması gereken bir kavram, bir düşünce vardı.

Öte yandan hala klasik tarzda resim yapmayı sürdüren de pek çok sanatçı var. Onların anlatmak istediklerini anlatabilmek için iki boyutlu yüzeyi yeterli bulduklarını düşünebiliriz. Ülkemizde son yıllarda çoğu sanatçı iki anlatım dilini de kullanmıştır ki, bu tutum postmodernizmin uzlaşıcı yönüne bir örnek olarak düşünülebilir. Postmodernizmin bu yönü taklide karşı çıkmak yerine gelenekselin taklidinde sakınca

görmemek, kitle beğenisini ön plana almak gibi özelliklerinde kendini gösterir². Modernizmin kırılcılığına karşılık postmodernizm ılımlı bir tutum izlemiştir. Böylece bu çalışmada 21. yüzyılın ilk on yılını değerlendirirken hangi teknikle çalışırsa çalışsın yapıtları en çok ses getiren, en çok beğenilen ya da eleştirilen sanatçılar ele alınmış, yakın tarih söz konusu olduğu için çoğunlukla gazete ve dergilerde çıkan eleştiri yazılarından ve röportajlardan yararlanılmıştır.

İki anlatım dilini de kullanan sanatçılarımızdan biri olan Ömer Uluç (1931-2010) üçüncü boyut konusundaki çalışmalarıyla dikkati çeker. Uzun yıllar tuval üzerine ve figür ile çalışan sanatçı daha sonra tuvallerindeki tipik sarmal figürleri hortumlarla oluşturmaya başlamıştır. 2007 yılında İstanbul Bienali çerçevesinde Şehir Hatları vapurlarından birinde bu heykelleri sergilemiştir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide bu büyük boyutlu heykeller için *"...Olağanüstü bir şey. Hep söylenir boyutun büyümesi çok önemlidir diye. Hakikaten bunu yaşadık biz, büyüyünce devleşince o şekiller bir kişilik kazandılar..."* der (Erciyas 2007).

2009'da Beylerbeyi Sarayı'nda açtığı "Beylerbeyi Cinleri" adlı sergisinde ise tuval ve polyester üzerine baskı tekniklerini kullanarak ama bunları bombelendirerek üçüncü boyut etkisini azaltarak sürdürür (Bay 2009). Bozulan sağlığının da etkisiyle malzemede farklılığa yöneldiği düşünülebilir (Erciyas 2009). Ancak sanatçı Bilgi Üniversitesi'nde açılan "Modern ve Ötesi Sergisi" için kaleme aldığı bildiride *"...ne video, ne enstalasyon, ne fotoğraf, ne suluboya gene benim için yasak olamaz ve kısıtlanamaz. Dadaizmin ve sürrealizmin öğretisi her şeyin, her şey olabileceği ya da her şeyin hiçbir şey olabileceğidir. Önemli olan tutarlılık değil, tutkudur..."* diyerek bu yöneliminin ipuçlarını da verir (Sönmez 2008a).

Sanatçının anlatmak istediği konuya uygun bir biçim seçtiğini gösteren örneklerden biri; 2008 yılında Nişantaşı City's Alışveriş Merkezi'nde sergilenen *"Prens ve DNA"* enstalasyonudur. Bu enstalasyon üç parçadan oluşur. Prens, 2000 yılında Paris'te yaptığı ince elektrik borularından oluşan bir heykel, arkasındaki daha büyük figür ise baba figürü, oğul ve babanın arkasında ise DNA moleküllerinin bir imgesi durur. Böylece baba ve oğul arasındaki DNA akışı simgelenir (Çalıdis 2008)(Fig. 1). Anlatımının yalınlığı bu enstalasyonu etkileyici kılıyor. Öte yandan bu konu iki boyutta nasıl anlatılırdı diye düşündürüyor ve anlatım dilinin konuya ne kadar uygun seçildiğini kabul etmek zorunda kalıyorsunuz. Bu da sanatçının iki boyuttan üç boyuta yönelişini açıklıyor. "Peki ya sonra?" diye soracak olursanız, yanıtı sanatçının 2009'da Yapı Kredi Kazım Taşkent Sermet Çifter Galerisi'nde açtığı "Sağ El Sol El Desenleri /Parçalanmanın Kimyası" adlı sergide karşımıza çıkıyor. Bu sergide kesip biçip bozduğu ya da dijital ortamda tekrar tekrar ürettiği imgeleriyle Ayşegül Sönmez'in deyiimiyle "büyük bir gol" atıyor (Sönmez 2009). Sanatçı bunu *"...Bozmak daha doğru geliyor. Bende yerleşmeye, stabilize olmaya karşı bir reaksiyon var..."* (Sönmez 2009) diye açıklıyor. Böylece iki boyuttan üç boyuta oradan da formu parçalamaya yönelişini gördüğümüz sanatçı, sanatın dinamiğini de gözler önüne seriyor. Aynı sergide karakalem portresinin yanına yazdığı Lucretius'un *"Ölümün olduğu"*

² Bu konuda geniş bilgi için bkz: G.Şaylan, *Postmodernizm*, s. 125-126; s. 114- 115

yerde ben yokum/Benim olduğum yerde ölüm yok" dizeleri (Yılmaz 2010) de sanat tarihinin ünlü "Et in Arcadia Ego" temasına karşı duruşunu dile getiriyor.

Araştırmacı kişiliğiyle ve farklı malzemeleri kullanmasıyla dikkati çeken bir başka sanatçı da Balkan Naci İslimyeli'(1947) dir. *"...Bir avukat hukuk bilirse iyi bir avukat olabilir ama bir sanatçının dünyayı, doğru (dürüst anlamıyla) algılaması gerekir ve aynı zamanda özneliğini de korumalı. Bunun için de bütün insani dinamiklere açık olması ve bir bilim adamı gibi çalışması lazım. Ben her zaman ona inanırım. Çağdaş sanatçının diğerlerinden farkı; çok okuyacak, çok araştırarak, çok biriktirecek ve değerleri konusunda inatçı ve sertliği olacak..."* (Canpolat 2011a) diyen sanatçının ele aldığı konulara bakıldığında araştırmalarının boyutu görülmektedir. Bu konuları işlerken de tuval resimlerinden enstalasyona, videolara, fotoğraflara, giysilere kadar pek çok anlatım tekniğini kullanır.

Toplumsal sorunlara ilgi duyan sanatçının 2000 yılında Mine Sanat Galerisi'nde açtığı "Deja Vu" ve 2011 yılında açtığı "Kara Tahta" adlı sergiler şiddeti konu alıyor. Sanatçı son sergisiyle ilgili *"...Sergide kullandığım şiddet, bizi çocuk yaşlarımızdan beri sinsice kuşatan o siyah kuşatmayla ilgili. Kara tahta bir metafor. Okullarda karşımıza çıkan kara tahtayı kastediyorum. Şiddet baba evinde, okullarda, sosyal mekanlarda bizi sinsice kuşatıyor. Adını koyamıyoruz. Bununla baş edemiyor insan, küçülüyor ve kendine zarar verir hale geliyor. Veya kendine yönelik şiddeti en yakınındakine yansıtıyor ve toplumsal şiddetle bir denge kurduğunu zannediyor. Şiddetin olduğu yerde masum kalabilmek mümkün değil. Ama esas bizi kuşatan şiddet, atmosferdeki gizli şiddet. Ben en masum görünen alanlardaki şiddeti de öne çıkardım. Melek kanatları okullardaki kara tahta gibi..."* (Yalçınkaya 2011)demektedir.

İslimyeli toplumsal sorunların yanı sıra bireyle de ilgilenir, sık sık kendisini resmeder. Bazen Yedi Uyurlar olur, bazen deli gömleği giyer, bazen kesik başını tepside sunar, hem kurban edendir hem kurban... (Tükel 2009:29). Bu kadar çok kendisini resmetmesinin nedenine ilişkin bir ipucu şu sözlerinde bulunabilir: *"...Mesela Türk resminde, "benim" diyebilmek bir mücadele konusu oldu. Bunu söyleyenlerden biri de benim Türk Sanatı'nda. Sadece ürkek otoportre çizimleri dışında, sanatçı kendinden bahsetmeyi ayıp sayageldi. Kendini kullanamadı. Kendi tutkularını, heyecanlarını, obsesyonlarını, çok aykırı fikirlerini, topluma ve dünyaya yenilik enjekte edecek cürette, yırtıcılıkta heyecanlarını ne keşfedebildi ne yaratabildi, ne aktarabildi. Böyle bir toplum sanatçı yetiştirebilir mi? Çok zor..."*.(Canpolat 2011a)

Sanatçının 2006'da Milli Reasürans'ta açtığı "Matah" adlı sergisi Mahmutpaşa ve Tahtakale'nin ilk hecelerinin birleşiminden oluşuyordu. Bu sergideki işler sanat ve giysi arasındaki birlikteliği gösteriyordu. Süslemeciliğe kaydığı yönünde eleştirilse de (Antmen 2006) kimlik ve giysinin bütünlüğüne dair göndermelerle yine bireyi ele alan ama toplumu da hicveden bir sergiydi. Tüketim toplumunun değerlerini eleştirirken *"...Tüketim kültürlerinde şıklık, kişilik, giysi zarfıyla biçimlenen bir şey ve bizim gibi bireysel anlamda gelişmemiş, birey kültürü edinmemiş toplumlarda, giysinin moda ile, marka ile ölçülen bir değer kıtası var. Ben bunu kırmak istedim. Alt ve orta sınıfın alışveriş ettiği bir tüketim arenasından seçtiğim, günlük kullanım malzemeleriyle veya lüks malzemelerin taklitleriyle,*

ikinci-üçüncü el üretimlerle çok üst düzey şeyler yaratılabileceğini kanıtlamak istiyorum, bu bir, ikincisi de hazır maddenin, ready-made'in kullanımına da farklı bir boyut getirmek istiyorum. İşlevi ikiye katlayarak ve kendi amaçları dışında kullanarak hazır maddenin (modernizme yol açan) anlamını değiştiriyor, ters-yüz ediyorum...." (Çetinkaya 2006) sözleri sanatsal arayışını da ortaya koyar.

2008'de Galeri Işık'ta açtığı "Makas Psikolaj" adlı sergisinde kolaj tekniğiyle insan vücudunun parçalarını resimlerin üzerinde kullanır. Bu anatomik görünümünün nedeni belki de çocukluğuna dayanan bir araştırma merakında gizlidir. Nitekim çocukken doktor olmayı neden istediğini soran bir muhabire *"...O benim yaramaz ve kurcalayıcı tarafım! Herşeyin içini merak etmek! O çocuk kafasıyla doktor olursam, insanların da içini açacağımı düşündüm..."* diyen sanatçı, *"Peki neden olmadınız?"* sorusuna ise *"Fark ettim ki, sanat yoluyla da bir şeyin hem içini hem dışını görmek mümkün..."* yanıtını verir (Arman 2011). Böylece hem birey olarak insanı hem de toplum içindeki insanı didikleleyen araştırmacılığıyla 2000'li yılların dikkat çekici etkinliklerine imzasını atmış olur.

2009 yılında daha çok rekor fiyata satılan tablosuyla³ gündeme gelen Burhan Doğançay (1929-2013), 2001 yılında İstanbul'da Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde bir retrospektif, 2003'te Kibele Sanat Galerisi'nde "New York'un Mavi Duvarları" adlı sergisinin yanı sıra Ankara'da Galeri Nev'de bir sergiye katılmış, 2009'da da yine Ankara'da bir karma sergide yer almıştır⁴. Doğançay'ın bir başka etkinliği de İstanbul'da 2004 yılında bir Doğançay Müzesi açmasıdır⁵. Böylece ülkemizde sayıca az olan sanatçı müzelerine önemli bir katkıda bulunmuştur. Kendisiyle yapılan bir röportajda o dönemde ABD'de yaşayan sanatçımız, burada karşılaştığı zorluklara karşın sanat dünyasında varolmayı başardığını ve gençler için bir rol model olduğunu söylemektedir (Sönmez 2001). Çalışmalarının esin kaynağı sokaklardaki duvarların üzerindeki yırtık afişler, karalamalar vb. malzemelerdir. Bunları soyutlayarak bazen de hat sanatındaki örneklerle benzeyen bir biçimle resmeder. Katman katman soyulan bu yırtık afişlerin öne doğru kıvrılmalarıyla hacim duygusunu da veren gölge heykellere dönüştüğü gözlenir.

Yurt dışında yaşayan daha genç kuşaktan sanatçılarımızdan biri olan Haluk Akakçe (1970) ise 2010 yılında düzenlenen bir müzayedede Türkan Şoray'ın yaptığı Zeytin Gözlü Kız adlı resme ödediği 200.000 TL ile medyanın ilgisini üzerine çekmiştir (İstanbullu 2010). Medyatik tavrını, ilginç şapkaları ve kıyafetleriyle de sürdüren sanatçı, apolitik tavrını şu sözlerle dile getiriyor: *"...Sanat, duygusal bir şiir yazmak gibi bir şeyken tüm kişiselliğini, büyüsunü yitirip toplumsal bir projeye dönüşmeye başlıyor. Esasında çok yaratıcı bir ülkenin çocuklarını bu da kötü etkiliyor. İnsanın içinden çiçek resmi yapmak geliyor ama yapamıyor..."* (Sönmez 2007).

³<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=964612&Date=16.11.2009&CategoryID=82> 13 Haziran 2012

⁴ http://www.burhandogancay.com/v3_plt/platin.aspx?section=4&platinID=198&lang=TR 13 Haziran 2012

⁵<http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR§ion=9¶m1=138> 1 Mart 2015

Sanatçı, 2007'de Galerist'te açtığı "Tanım Sergisi"ndeki işlerinde Mevlana'nın birlik temasından yola çıkıp, izleyicinin görüntüsünü yansıtan yüzeylerle tanımın sürekli değiştiği bir kurgu hazırlamıştır. 2010 yılında yine aynı galerideki *Masallar Gerçek Olabilir Sizin de Başınıza Gelebilir* adlı işiyle dikkati çekmiştir. Dönen silindirlerin üzerine yerleştirilmiş Milli Piyango biletleriyle şans, umut gibi kavramları ele aldığını görüyoruz. Bu işe eşlik eden *Talih Kuşu* adlı resim için galerinin tanıtım yazısında şöyle denmekte: *"...Resmin üzerine yerleştirilen rakamlar serisi, "Türkiye'nin en şanslı adamı" olarak adlandırılan, 'Kaybetme Kabiliyeti' belgeselinin kahramanı, üç kez büyük ikramiye sahibi ve sayısız kez milli piyango talihlisi olan 'Mustafa Amca'nın (Savgan) seçtiği yılbaşı milli piyango biletinin sayıları. Tesadüfler sonucu Mustafa Amca ile hayatı keşişen Akakçe, sanat eserlerine sahip olmanın bir keşif sürecine dönüştüğü ve hatta bir yatırım aracı olarak nitelendirildiği günümüz dünyasında 'talihli' olma ve 'büyük ikramiye vurma' olgularını gerçek ve kavramsal anlamlarıyla sorguluyor. Resmin sahibi, aynı zamanda bu özel bilete de sahip olacak..."*⁶. Böylece resimle birlikte adeta popüler bir realite parçası da pazarlanıyor. Galerinin tutumuyla sanatçının medyatik duruşu son derece uyumlu görünüyor. Metnin devamında ise *"...Akakçe; eser, sanatçı ve koleksiyoner üçgenindeki yatırım ve beklenti kavramları üzerinde düşündürüyor. Çağdaş sanatın giderek değerlendirildiği bir piyasada eserlerin değerleri ve kalıcılıkları ile ilgili sorular soruyor. 'Talih Kuşu'nda yer alan Mustafa Amca'nın bileti kazanmazsa resim değerini kaybeder mi? Bilet kazanırsa resim de kazanmış olur mu?..."*denmekte, bu sözlerle kafamızda oluşan pazarlama düşüncesine bir ölçü eleştiri ekleniyor.

Yurt dışında yaşayan sanatçımız Ayşe Erkmen ise yaptığı işlerle Türkiye'den çok uluslar arası sanat ortamının tanıdığı bir sanatçıdır. Bunun nedenini Antmen şöyle açıklar: *"...Ayşe Erkmen'in sanatı, Türkiye sanat ortamı için her zaman biraz fazla soğuk, mesafeli, zihinsel ve entelektüel bir pratiğin ifadesi oldu. Bunun bir nedeni, sanatının içeriğinin, mekan ve algı gibi birtakım temel meseleler dışına hemen hemen hiç çıkmamasıydı..."* (Antmen 2011). Sanatçının 2001 yılında gerçekleştirdiği "Shipped Ships" projesi de mekan ve zamanla bağlantılı bir projedir. Bu projeye göre dünyanın çeşitli bölgelerinden yolcu vapurları çalışanlarıyla birlikte Frankfurt'a getiriliyor, tarifeli seferlerini, belli bir süre Main Nehri'nin iki kıyısı arasında gerçekleştirmeleri sağlanıyordu. Böylece İstanbul, Venedik ve Shingu'dan gemilere yüklenerek getirilen yolcu vapurları 28 Nisan-27 Mayıs 2001 tarihleri arasında Main'de seferlerini yapıp yeniden gemilerle asıl yerlerine dönüyorlardı (Fig. 2). Çok yalın bir kavrama dayanan bu proje, bu yalınlığından dolayı çok katmanlı bir okumaya olanak sağlıyor. Bu okuma Aykut Köksal tarafından yapılmıştır: *"...Shipped Ships'in yerleştiği Main nehri, Frankfurt kentinin yerini belirlemiş olan doğurucu öğedir. Bugün bile Frankfurt, adaşından ayrılmak için bu nehrin adıyla birlikte anılır: "Frankfurt am Main". Geleneksel kentin varoluş nedeni olan Main nehri modernleşme sürecinde, kenti başka yerlere bağlayan ana ulaşım eksenine olma niteliğini terkeder ve pek çok Avrupa kentinde olduğu gibi kentin ikincil öğelerinden birine dönüşür. Main nehri kentin belleğinin önemli bir parçasıdır, ne var ki bir yer olarak nehrin, modern Frankfurt için*

⁶ (Çevrimiçi) http://sergirehberi.com/sergi_detay.asp?q=Basin-Bulteni-Masallar-Gercek-Olabilir-Sizin-de-Basiniza-Gelebilir-Haluk-Akakce-Galerist-Tophane&s_id=595&g_id=194&t=293 1 Mart 2015

⁷ A.g.k.

anlam oluşturuca bir mekân olduğu da kolayca söylenemez. İşte Erkmen yerleştirme çalışmasına, yeni bir anlam yüklenmek için hazır bekleyen bu mekânı seçiyor. Peki, *Shipped Ships* bu hazır mekânda hangi dönüşümü gerçekleştiriyor? Main nehri, üç başka kentin yolcu vapurlarının yerleştiği bir mekâna dönüştüğünde nasıl anlamlanıyor? İlk elde, Erkmen'in, yolcu vapurlarını yeni bağlama eklemleyecek müdahalelerden özellikle uzak durduğunu saptıyoruz. Tıpkı bir havaalanında belirli bir süre konaklayıp ayrılan bir uçak gibi, vapurlar da kendi mürettebatlarıyla, kendi kimlikleriyle geliyorlar, kalıyorlar, ayrılıyorlar. Gerçi vapurlar bir ay süren tarifeli seferleri boyunca kent sakinlerinin kullanımına sunuluyor, ama Frankfurt, yerel ulaşımında, Venedik ya da İstanbul gibi su yolunu kullanan bir kent değil, bu yüzden vapurların Main nehrindeki kullanımı kent yaşamına kendiliğinden eklenmiyor. Başka bir deyişle, bu yolcu vapurlarına binmek yerden bağımsız bir deneyim oluyor. Sonuçta yerleştirmeyle ortaya çıkan yeni mekân, Marc Augé'nin deyişiyile, "kimlikleyici/özdeşleyici olarak da, ilişkisel olarak da, tarihsel olarak da tanımlanamayan bir mekân"a, "yalnız bireyselliğe, geçişe, geçiciliğe ve anlık olana vaat edilmiş bir dünya"ya, yani bir "yer-olmayana" (non-lieu'ye) dönüşüyor. Yine Erkmen'in çağdaş dünyanın anonim mekânsal bağlamlarıyla alabildiğine dolayımli bir hesaplaşmasıyla karşılaşıyoruz..." (Köksal 2002:214).

Erkmen'in 2008'de Yapı Kredi Sanat Galerisi'nde açtığı "Aşağı Yukarı" da yine mekan ile oynadığı bir çalışma, galeriyi ters yüz eden bu çalışma onu izlence mekanından fiziksel deneyim ve düşünce mekanına dönüştürüyor (Antmen 2008a). 2009'da Almanya'da Kunstverein Freiburg'da açtığı "Bluish" sergisi de mekanı altüst eden bir iş, 1938-1982 yılları arasında Freiburgluların yüzdüğu halk havuzunun 1:2 oranında hafif bir kumaştan yapılan maketi, mekana iplerle asılmıştır (Kading 2010: 19). Böylece hem sergi mekanının önceki işlevine gönderme yapılmış hem de altında gezindiğiniz mavi su (!) ile tersyüz edilmiş bu mekanı farklı bir açıdan görmeniz sağlanmıştır. 2011'de Rampa'da açtığı "Kendi Kendine" sergisinde aynı adı taşıyan enstalasyonu internetteki görsel arama sitelerinden kendini arayan sanatçının bulduğu materyallerden oluşuyor. Bu kez de sanal mekanı gerçek mekana taşıyor ve bir otoportre oluşturuyor (Antmen 2011).

2009 yılında ilginç bir mekan düzenlemesi de Sarkis'e (1938) aittir (Fig. 3). Üsküdar'daki Atik Valide Külliyesi'nde açtığı "Altın İskele Sergisi", bu yapının Marmara Üniversitesi'ne tahsis edilip sanat merkezi haline getirilmesi için dikkat çekmeye yönelik bir çalışma olup, kurulan iskele 24 ayar varaklarla kaplanıp yapının değerine gönderme yapar (Antmen 2009a). 2010'da Galerist'te açtığı "Opus" adlı sergide de parmak izleriyle vurguladığı Selimiye, Ayasofya, Rumelihisarı gibi yapılar için şöyle der: "...*Mimari başyapıtları, parmak izimi bırakarak çizdim. Bütün bu eserler insanlık tarihinin bir parçası. Bu sergiyle de kendi yaşadığım yere dokunup, onu bir ikona gibi buraya çağırayım dedim. Yani onu altına bulayıp sunmak istedim. Ve o artık herkese ait olsun istedim. Çünkü böyle olunca ona sonsuzluğu vermiş oldum...*" (Karadeniz 2010). Aynı yıl Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi'nde açtığı "Bir İkona" adlı sergisinde ise sanatçının doğduğu Çaylak Sokak'taki evinin maketini altın varakla kaplanmış olarak görürüz. Antmen'e göre sanatçı böylece aslında İstanbul'u hiç terk etmediğini, ruhen İstanbullu olduğunu gösterir (Antmen 2010). İstanbul Modern'de 2010'da açtığı "Site" adlı sergisi için Rana Öztürk, bu

sergide sanatçının kendi sanatının tarihini farklı safhalarıyla çok daha açık bir biçimde görünür kılma çabasında olduğunu söyler. Böylece mekan düzenlemeleri yapan sanatçı, bu sergide aynı zamanda yapılması olanaksız olan bir retrospektif de gerçekleştirmiştir. Sanatçının boyutla olan ilgisi de bu sergide iki boyutlu fotoğraflarla birlikte kullanılmış olan üç boyutlu işlerle gözler önüne serilmiştir (Öztürk 2010: 10).

İrfan Önürmen (1958) ise tarihi değil, günceli konu alan bir sanatçımızdır. 2007’de Akbank Sanat Galerisi’nde katıldığı "Melez Anlatılar Sergisi", basında “tarihe dinamit koyan sergi” olarak yankı bulur⁸. 2009’da Aksanat’taki "Yeni Bağdat Müzesi Projesi" de Irak Savaşı sırasında Bağdat Müzesi’nin talan edilmesini protesto etmek için düzenlenmiştir. *“...Benim toplumu ve insanı izleme yolu olarak kullandığım görsel malzeme biriktirme ve arşiv oluşturma alışkanlığım içinde bu savaşa ait materyaller de yerini buldu. Savaş, silah, korku, ölüm fotoğrafları ve bu müzenin talanına ait görseller arşivde yerlerini aldılar. Enformasyonun sembolü olarak gazete kağıdını seçtim. Gazete kağıdı ve arşivim ile oluşturduğum objeler iki bin sene sonra geriye dönüp bakanlar için bu savaş ve bölgede kurgulanmaya çalışılan uygarlık hakkında bir fikir verecektir...”*⁹ diyen sanatçı, güncel olay ve güncel malzemeden yola çıkıp, arşiv malzemesinin kalıcı bir yapıta dönüştürülmesini sağlar (Fig. 4). 2011’deki Otopsi Sergisi’nde de yine gazete arşivinden yola çıkıp, gazete katmanlarından oluşan bir baş yaratır. Toplumsal belleği oluşturan gazeteler tek bir figüre indirgenir. Sanatçı bu enstalasyonu ile ilgili olarak şöyle der: *“...Enstalasyonda toplum, tek bir insan figüründe simgeleşir. Figürün yapıldığı gazete, içinde bilgiyi taşır ve bu bir bellektir. Topluma ve insana ait şifrelerin olduğu bir alandır. Toplumun düşünce yapısını, nasıl yaşadığını, tüketimini, ekonomik ve eğitim yapısını gösterir. Yozlaşmasını ve dejenerasyonunu, kadına bakışından tutun da kentleri nasıl dizayn ettiğine, geleceği nasıl şekillendirdiğinden demokrasi anlayışına kadar ipuçları görülebilir. Bu otopsi sonucunda insandan çıkartılan kavramlar ve görsellerden oluşan bloklar, toplumu yeniden tanımlamayı, kavramlar arasındaki ilişkiyi kurgulamamızı ve bu kavramlar üzerinden yeniden düşünmemizi kaçınılmaz kılar...”* (Turanlı 2011). Aynı yıl açtığı Bakış adlı sergisinde ise malzeme olarak daha önceki sergilerinde de kullandığı tülü kullanır. Bu sergisiyle ilgili *“...Bakışın seçen, reddeden, elle tutulamaz ve belirsiz hali üzerinedir bu sergi...”* (Turanlı 2011) der. Malzeme olarak tül de bu belirsizliğe son derece uygundur. Ancak aynı malzemeyi sık kullanışı yaptıklarının tekrardan ibaret olduğu, kavramsal doğasının kalmadığı (Sönmez 2011a) eleştirisini getirmiştir.

İnci Eviner (1956) ise 2000 yılında Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi’nde açtığı “Hiçbir Yer-Gövde-Burası” adlı sergide kullandığı malzemeler için *“...İçeride doldurulmuş kuzuya “ölümün kesinliği” rolünü veriyorum. İki çift gümüş travesti ayakkabıları “baştan çıkarma ve libido”balık;(suların çekildiği tinsel bir mekan) fanus(melankoli). Sanat alanında o kadar çok imge üretildi ki yeni bir imge üretmek çok zor. Görüntünün varlıktan kopmasıyla gerçek ve imge arasındaki alan büzüşmüş durumda. Karşılaştığımız her imgenin kendi yansıladığı başka bir imge var. İmge gerçeğe ilişkisindeki problematiğini kendi geçmişinde*

⁸(Çevrimiçi) http://www.piartworks.com/turkish/sanatcilar_det2.php?recordID=Irfan%20ONURMEN&galeriID=Bas%FDnda%20%DDrfan%20%D6n%FCrmen 13 Şubat 2012

⁹ (Çevrimiçi) <http://mimarcasanat.com/resim/irfan-onurmen-tuller-gazeteler.html> 1 Mart 2015

ve onun katmanlarında kuruyor. İmaj teknolojileri, fotoğraf ve resim kendi içine kapalı bir sistem oluşturmak üzereler. Ve dünyayı dönüştürme bilincini kaybetmiş olanlar için bir konum yaratıyorlar. Ben kendi coğrafyamda kendi sefaletime, reality showlardan, hayır kurumlarının gösterilerinden, pisiko-dramalardan, her türlü ideolojinin kullanım alanı olmuş, sakatlanmış kadın, erkek, çocuk gövdelerinden ulaşmaya çalışıyorum. İşe, kendi sefaletimizi bize yabancılaştıran her türlü imgesel yapıyı kazıyarak başlıyorum..."¹⁰ diyor. Bir tür ikonografiyle cebelleşme seziliyor (Sönmez 2000:16).

2004'te Diyarbakır'da açtığı Terra Incognito adlı fotokolaj sergisinde yer alan balık kafalı kadınlar ile başladığı söylenebilecek olan kadın figürü ilgisi, 2007'deki Evden Kaçan Kızlar İçin Rehber ve 2008'deki Harem videolarında sürer. Sanatçı Rehber için "...Topladığım ve çaldığım motifler özellikle temsilden kaçanlar yani modernizmin dışarı attığı motifler, fotoğrafik imajlar, basın fotoğrafları, tanıdığım kızların imajları, kendi hayallerim başkalarının hayalleri ve şehir işaretleri, her tür ideogram ve pictogram, çözülmüş militarist anblemler, sembol ve illüstrasyonların yanı sıra bir hatırlatıcı ve öykü anlatıcısı olarak içinde olacağım bu düzenlemenin bir virüs olarak mimarinin içinde hareket etmesini amaçlıyorum..."¹¹ der. Melling'in Harem gravüründen yola çıkarak hazırladığı video için ise "...Albümde yer alan Harem resmi, üzerinde tuhaf kadın figürlerinin dolaştığı bir mekan resmidir. Dönemin oryantalist anlayışından oldukça farklı olarak burada dramatik, baştan çıkarıcı bir ifadeye rastlamayız. Neredeyse bilimsel bir kesinlikle betimlenmiş kadınlar zamanın dışına fırlatılmış gibidir. 'Harem' e duyduğum ilgi bu donmuş kadınları bir bilgi nesnesi olmaktan çıkarıp onlara kendi seslerini kazandırmak ve gizledikleri ne varsa onları ifşaya zorlamak. Bu kadınlar eyleme geçtiklerinde ne olur?..."¹² diye sorar. Figürlerin yaptıkları hareketler kendilerinden beklenen değil, bozguncu, kendine dönük, erotik ve oyuncu hareketlerdir (Antmen 2009b). Zeynep Yasa Yaman, Eviner'in bu videosu için "kadın"ın ne olduğunu anlamlandırma çabası der ve yapıçözümcü, dağınık, kararsız postfeminist bir özne eleştirisi olduğunu belirtir (Yasa Yaman 2010:8).

Çalışmalarını Paris'te sürdüren sanatçının 2011 yılında Paris Modern Sanat Müzesi'nde açtığı "Kırık Manifestolar" sergisi ise Avrupa kimliği uğruna göze alınan dışlama ve ayrımcılıklara eleştirel bir bakış getirir. Sergide yer alan Parlamento videosu için "...Musée MAC/VAL Vitry de mülteciler üzerinden sorunsallaştırdığım hayali 'Yeni Vatandaş' giderek daha da mekânsallaşarak Strasbourg AB parlamento binasında yoğunlaştı. Bu bina aynı zamanda Avrupa'nın zihinsel ve kültürel bütünlüğünün bir göstergesidir ve bir ütopya mekanı olarak takdir kazanmış mimari bir anıttır. Yarışma jürisi tarafından deklare edildiği gibi, kriterlere tam anlamıyla uygundur. AB parlamento binasının mimari özellikleri ve bu konuda yapılan açıklamalar benim için oldukça dikkate değer. Bu bina Avrupa idea'sı olarak Babil'i yansıtan bir mimari çözümleme içinde Avrupa mitosları, semboller ve alegorilerin bir biçimsel sentezini yansıtır. Bir idea mekânı olarak, Babil'den esinlenen çok dilli, zamansız ve mükemmel düzeniyle tarihi ve günceli kapı dışarı

¹⁰ (Çevrimiçi) http://www.inceviner.net/turk_site/work.htm 13 Haziran 2012

¹¹ (Çevrimiçi) <http://inceviner.net/tr/metinler/harem-tx/> 1 Mart 2015

¹² A.g.k.

ederek sanki ebedileştirmek ister gibidir. Bina, bu haliyle, benim için 'varlığın dile gelmesi' için oluşturulacak bir çalışmanın mekânı oldu. Amacım yalnızca Avrupa Birliği parlamento binası ve çağrışımlarının bende uyandırdığı haset ve şükran arasında salınan duygularımı yansıtmak değildir. Aynı zamanda bu karşılaşmayı eş zamanlı olarak Avrupa'nın kendi değerlerini Mülteci politikaları üzerinden tartıştığı bir zaman-mekan boyutu içinde sorunsallaştırmak istedim..."¹³ der.

Leyla Gediz (1974) ise kendine dönük bir sanatçı olarak dikkati çekiyor. 2010'da açtığı Konu Serbest sergisinin nasıl oluştuğunu şu sözlerle dile getiriyor: "...Masamdaki akrobat lambanın kafası kırılmıştı. Onu kendime benzettim. Bu resim bir otoportreydi aslında. O nesneyle kendi aramda bir bağ kurmuştum. Ardından bu sergi oluştu..." (Koçal 2010). Narsist tutumunu "...Bireyden çıkıp toplumun tahlil edilmesine model olarak ele alınabileceğine inandığım resim sanatını ısrarla sürdürme çabam, basitçe, narsist çocuğu ruhumda taşımamdan kaynaklanmaktadır..."¹⁴ diye açıklayan sanatçı, resimlerinin izleyiciye "bana ne" duygusu verdiği yolundaki eleştirilerden kurtulamamıştır (Antmen 2008b). Öte yandan verdiği röportajlarda tüm içtenliği ile kendini anlatması (Öğünç 2007) yapıtlarındaki öznelliğe bir artı katıyor. Kendi kendiyile yüzleşmenin aslında güç bir şey olduğunu düşündürüyor.

Kendini sık sık değişik kılıklarda resmeden Taner Ceylan'ı (1967) da bir ölçüde kendine dönük diye tanımlayabiliriz. Hiperrealist resimler yapan Ceylan'ın tekniği tartışma konusu olmuştur. Tuğçe Tatari, sanatçının çektiği fotoğrafları dijital baskıyla tuvale basıp, üzerinde yağlıboya ile çalıştığı iddialarını gündeme getirir (Tatari Evliyagil 2009). Adalet Cingöz ise bu iddiaların Tatari tarafından ortaya atıldığını belirterek sanatçıya haksızlık yapıldığını ileri sürer (Cingöz 2009). Ceylan ise web sitesine 1881 adlı resminin yapılışını gösteren resimler koyar¹⁵ (Fig. 5). Bu resim Sotheby's'de 121. 250 pounda satılır¹⁶. Resmin adı Atatürk'ün doğum tarihine gönderme yapılmaktaysa da sanatçı, bu serinin Batı oryantalizmine bir tepki olarak doğduğunu açıklar: "...Oryantalist resimlerde her şeyde güllük gülistanlık hal, en vahşisinde bile bir şıkır şıkırlık vardır. O masala düşmeden gerçek Osmanlı'yı nasıl aktarabilirim arzusuyla başladım. İnsanların asla bugünden daha masum olmadığını düşünüyorum. Nasıl bugün çeteler, rüşvetçiler, gizli örgütler var, hepsi o zaman da vardı. Bu gördüğümüz adam da muhtemelen emeksiz para kazanan, iş bağlayan, 'Ülke çökerse çöksün, ben Paris'te yaşamasını bilirim' diyen bir adam. İşte bugünün makinesiyle, flaşıyla, arkadaşlarına poz vermiş tadını yakalamak istedim..." (Öğünç 2010).

Sanatçının resimlerine yapılan bir başka eleştiri ise fazlasıyla ideal görünen bedenler, mekanlar yarattığı bu yüzden izleyiciyi dışarıda bıraktığı yolundadır¹⁷. Sanatçı

¹³ (Çevrimiçi) http://www.inceviner.net/turk_site/work.htm 13 Haziran 2012

¹⁴ (Çevrimiçi) http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Leyla+Gediz+Metinler&a_id=271&t=444 1 Mart 2015

¹⁵ (Çevrimiçi) <http://www.tanerceylan.com/> 13 Haziran 2012

¹⁶ (Çevrimiçi) <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2010/contemporary-artturkish-l10221/lot.7.html> 1 Mart 2015

¹⁷ (Çevrimiçi) <http://www.anibellek.org/?p=357> 13 Haziran 2012

bunu şöyle açıklar: *"...Dergi estetiğini ele almıştım. Billboardlardaki estetiği kendi hayatıma göre sorgulamak, anlamak bunlar gerçek hayatta nasıldır meselesine odaklanmıştım..."* (Sönmez 2006). Resimlerindeki erkek nüser ise Türkiye’de eşcinselliğe ikiyüzlü yaklaşıldığından dolayı hem cesur, hem de tüketiciliği çağrıştıran popüler kültür nesnelerine dönüştüğünden yeteri kadar cesur bulunmaz (Antmen 2005). Öte yandan sanatçının bir bardak suyu gösteren resmine verdiği “Çıplak” adı, onun çıplaklığa bakışını gösterir. *"...Ben gerçekten Tanrı’nın, güzelliğin ifadesine, ışık ve suya inanıyorum. Saf, masum güzel... Her şeyi kaplayan ve kapsayan... Hepimizi birleştiren noktaların peşindeyim. Bir önceki sergimde de güzellik çok önemliydi. Güzel vücutlar, güzel mekanlar... Şimdiyse daha da ortak ne var? Tüm resimlerimi ışık ve su kavramları içinde eritmeye çalıştım bu sefer..."* (Sönmez 2006) deyişi de bu saflık düşüncesini pekiştirir.

Beden konusuna yönelen bir başka sanatçımız ise Çınar Eslek’ (1976) tir. Bu yönelimini *"...Yaşadığım bir dizi ameliyat, bedenim kendisi ve bedenim deneyimi üzerine yoğunlaşmama neden oldu. Bedenin tarihi süreç içerisinde nasıl var olduğunu, kendi konumu ve bulunduğu düzlem bağlamında nasıl değiştiğini, kendi deneyimim üzerinden düşünerek araştırmama yol açtı. Bedensel deneyim, yaşama dair özü barındırdığı için sanatsal bağlamda bedenim her türlü deneyimi beni ilgilendirmeye başladı. Bu nedenle "Farkında Değilim"de, bedensel deneyimimin sanat yapıtındaki dönüşüm süreci vardır..."* diye açıklıyor (Karasu 2010). 2009’da Pi Artwoks’ta açtığı "Paralel Diyar" adlı sergi için Antmen *"...‘Paralel Diyar’ aslında otobiyografik bir sergi, ama başarısı, meseleyi kendi dramından, tek bir kişinin dramından soyutlayabilmesinde. Eslek kendisinin değil, herhangi bir bedenim hastalıkla mücadelesinin ruhsal boyutunu aktarıyor, en azından sergisini izleyende önce bunu hissettiriyor..."* (Antmen 2009c) saptamasında bulunuyor. Sanatçı da *"...Bedenim hangi yönünü ele alsanız mutlaka toplumsal bir boyuta rastlarsınız..."* (Sönmez 2008b) diyerek beden-toplum ilişkisini vurguluyor.

Kendi bedenini kullanarak 2 Aralık 2010’da Casa dell’Arte’de eşcinsel bir ilişkiyi sergilediği "Amemus" adlı performansı sunan Şükran Moral’ın (1962) bu etkinliği ise yılın en çok konuşulan sanat olaylarından biri oldu. Gösterinin ardından açılması planlanan fotoğraf sergisi ise güvenlik nedeniyle iptal edildi¹⁸. Sanatçı amacını *"...Genel olarak söylemek gerekirse, performans sanatının diline yeni bir söylem getirmek ve tabi ki her zamanki gibi tabuları yıkmak. Performansı izleyenlerin rahatsız olması benim amaçladığım bir şeydi. İnsanların rahatsız olmadığı, heyecan duymadığı, allak bullak olmadığı bir performans yapmayı zaten istemem..."*¹⁹sözleriyle açıkladı. Bu performansın ardından ölüm tehditleri aldığı için İtalya’ya dönmek zorunda kaldığına ilişkin haberler çıktı²⁰. Köşe yazarı Mehveş Emin *"...Kızdığınız şey çıplaklık ve teşhircilikse, her yerde var. Bugünkü gazetelere bakmanız yeterli..."* (Emin 2010) diyerek Moral’ın performansını eleştirenlere yanıt verdi. Adalet Cingöz ise sorunun politik yönünün irdelenmesinin gerektiğini belirtti (Cingöz 2010a). Sanatçının diğer işlerine bakıldığında da hep çarpıcı ve cesur

¹⁸ (Çevrimiçi) <http://www.hurriyet.com.tr/magazin/magazinhatti/16448711.asp> 1 Mart 2015

¹⁹ <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1031333&Date=04.12.2010&CategoryID=82> 13 Haziran 2012

²⁰ (Çevrimiçi) <http://www.milliyet.com.tr/sukran-moral-korkuyorum/yasam/sondakika/06.01.2011/1335707/default.htm?ref=haberici> 13 Haziran 2012

performanslar gerçekleştirdiğini görüyoruz. Çarmıhta İsa olarak poz vermesi, erkekler hamamında yıkanması gibi işleri bu cesur projeler arasında yer alıyor. Sanatçı *"...Cesur olduğumu biliyorum ama bu beni o kadar ilgilendirmiyor. Benim için önemli olan projemi gerçekleştirme. Cesur veya korkak olmamın bir önemi kalmıyor. Tabi ki korkak olmadığım belli. O kadar saf değilim. Sınırlarımı zorladığım zamanlar da kesinlikle oldu..."* (Yücel 2009) diyor. Bu sözleri onun cesareti amaçlamadığını, onu yalnızca bir araç olarak kullanarak amacını gerçekleştirdiğini gösteriyor. Cinsellik de onun elinde bir tür silaha dönüşüyor. 2009'da Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi'nde gerçekleştirdiği "Aşk ve Şiddet" konulu sergide bu silahı açıkça gösterdiği bir fotoğrafı asmasının bile cesur bir performans olduğu söylenmiştir (Antmen 2009d).

Çok daha başka bir anlamda olsa bile adı cüret ve şiddetle anılan bir başka sanatçımız ise çalışmalarını ABD'de sürdüren Canan Tolon' (1953) dur. Türker, onun için *"... Ben de hemen Tolon'un serüvenini tanımlayabilecek kelimeyi buluyorum: Cüret. Onun doğaya bakışında toplumsallaşmanın bütün yaralarından azade, tuhaf bir şiddet var. İşleyen pas, kuruyan çimen, kusurlu beden. Bütün bildiğimiz çerçevelerin dışında bize görünüyor..."* der (Türker 2011). Sanatçının 2008'de sergilediği Koloniler dizisinde çarşafar üzerinde yetişen çimenler, ampullerle oluşturulmuş düzenlemeler yer alır (Fig. 6). Tolon; *"...Çalışmalarında çürüme ilk adımdır; başka bir deyişle, yanıtlım çürüme oluşunca başlar ve bazen ne zaman sona ereceği hakkında hiçbir fikrim olmaz. Galeri mekânına, suyu emerek ıslanan tuvaler üzerinde büyüyen ot gibi canlı bir madde getirmek istedim. Galeri gibi 'temiz' ve 'klinik' bir çevrede sergilenmek üzere ortamından kopartılan doğal objelere bakmayı tarifsiz ölçüde dokunaklı buluyorum. Otlar doğal olarak ölüyor ve renk değiştiriyorlar. Aynı şekilde, tuval paslanmış çelikte temas ettiği zaman lekeleniyor. Yapıtlarım, ölü olanın teşhirinden çok, dikkati o statik olduğu varsayılan ama aslında başka yaşam düzlemlerinde devam eden durumun yol açtığı sürece yöneltiyor..."* (Türker 2011) diyerek yaşam döngüsünün sürekliliğine dikkat çeker.

"Tedbir" adlı projesi ise galeri mekanına bir inşaat iskelesi taşıyor. Bu işini sanatçı şöyle açıklıyor: *"... 'Tedbir' de gördüklerinize kuşkuyla bakmanıza neden oluyor ve bu müdahalelerin ardındaki niyeti ve bunların geçerliliğini sorguluyor. İnşaat iskelesi, henüz inşaat bitmediği için mi hâlâ orada? Acaba mekân henüz hazır değil mi? Yoksa bina mı yıkılıyor? Bu geçici olarak mı burada? Bir şeyler yolunda gitmiyor mu yoksa? Burada bir şey (ya da birileri) kusurlu mu acaba? Bütün bunlar gerçek mi? Çarpık bir şekilde tüm bu şüpheler eseri görünmez kılıyor. Anafikir de tam bu işte..."* (Gürlek 2011).

Enstalasyonların yanı sıra tuval resminden vaz geçmeyen sanatçımız 2008'de açtığı "Glitch" adlı sergi için şunları söylüyor: *"...2005 yılında 'Tıkırında Herşey' dizisinden sonra hazırladığım bu kişisel sergimin daha önceki çalışmalarına benzer tarafları var, ancak bu dizideki yapıtlarımın farklı tarafı birden çok odak noktasının çakıştığı, renkli görüntü katmanlarına sahip olmaları. Bu görüntü katmanları üst üste çakıştıkça yeni görüntüler ortaya çıkıyor. Amacım, birbirini silen katmanların yeni görüntüler yaratması ve herkesin gözünde farklı şeylerin oluşması. Aslında kübizmin tersi gibi... Yani bir nesnenin birçok açıdan görüntülenmesinden ziyade, birçok görüntünün, fazla bilgi ve ayrıntıdan dolayı, birbirini iptal ederek, neredeyse hafızada kalıcı bir şey bırakamayacak kadar silik resimler*

oluşturmalarını sağlamak... Bu, tabii, dünyadaki olayları herkesin farklı görüşü ile, ve insanları etkisiz, fikirlerini de geçersiz hale getiren bilgi fazlalıkları ile de ilgili... Bakıyoruz ama hiçbir şey görmüyoruz. Bir şey göremediğimiz için de karşımızdaki hiçbir şey ifade etmiyor. Sonra birden bir şekil seçmeye başlıyoruz, ancak o şekli gördüğümüz için başka hiçbir şey göremiyoruz; yani görmeden yapamıyoruz. O şekil hep orada ve baskın, çünkü birşeyler hatırlatıyor. Bir süre sonra birden başka bir şekil göze iliştiğinde, ilk gördüğümüz şekil ile çakışıyor, çelişiyor. Birini görürken ötekini göremiyoruz, ikisini birden görmeye çalışıyoruz ama bu kez bir üçüncü şekil beliriyor. Resmi bir bütün olarak görmek ve dolayısıyla hatırlamak da imkansız, çünkü "önce" ile "şimdi" gördüğümüz şeyler farklı. Bir anda gözümüz fikir değiştirmiş oluyor. Çakışan haberlerden aldığımız bilgilerle fikir oluşturmak, aklımızda bir şey tutmak, ve onu hatırlamak mümkün olmuyor. Bugün dünyada gördüklerimizden beynimizde bir "glitch", bir geçici tutukluk halini yansıtan fikirler oluşturuyoruz... Gözümüze takılan fikirler gibi..." (İnay Erten 2008). Bu üst üste binmiş görünümünün kökeni ise sanatçının çocukluğuna dayanıyor gibi görünüyor. Çocuk felci geçiren sanatçı, hastanede yattığı dönemi "...Aylarca yattığım yatakta, ışık vurmuş parlak yüzeylere retinamı yakana kadar bakarak imgeler yaratırdım. Gözkapaklarıma yansıyan enstantane resimler yapardım. Sonra, görüntüyü kaydırarak diğer bir parlak noktaya bakar, orada gördüğüm imgenin üzerine bir diğerini bindirir ve kompozisyonlar elde ederdim..." (Türker 2011) diye anlatıyor.

2010 yılının en çok tartışma yaratan sergilerinden biri İstanbul Modern Sanat Müzesi tarafından düzenlenen "Gelenekten Çağdaşa" adlı sergiydi. Tartışmayı başlatan yazı Zeynep Sayın'ın "Tarih İstismar Ediliyor" başlıklı gazete makalesiydi. Sayın, "...Gelenekten Çağdaşa'nın gerçek anlamda tarihle hiçbir ilişkisi yoktu; tarihle ilişki kurmaya çalışan ender bir iki iş, zaten içinde yer aldığı çerçeve tarafından emilip yutulmaktaydı. Tarihin, kendi tarih oluşunu tecrübe ettiği, kendini kurduğu ve temsil ettiği için kendisiyle karşılaştığı ve kendini kendisi olarak tanıdığı mecraydı sanat; Batılı tarihsel insanlığın geçmişinde hep böyle olmuştu. Sanat, iktidarın idolojik aygıtlarından ve özdeşleşme aparatından bağımsız değildi. Burada ise sanat gibi görünen işler sanat değil, ilgilenilir görünen tarih, tarih değildi. Doğruydum, ulusların doğuşu, kendi mitlerinin temsili sayesinde gerçekleşirdi; yeni ulusal egemenliklerin, yeni kültürel meşruiyetlerin oluşması için tarihsel bir temsile ihtiyaç vardı, sanat bu işlevi görürdü. Yine doğruydum, talan ekonomisinde de yeni bir şey yoktu. En gecinden ondokuzuncu yüzyıldan modernizme Avrupa sanatı, kendi olmayan ülkelerin ve kıtaların talan edilmesi üzerinde şahlanmıştı, yine de bu iğfal edişin bile bir zerafeti, bir mütevaziliği vardı. Hakiki bir özdeşlik arayışının, kendini bulabilmek için başkasına öykünmenin göstergesiydi. Oysa diğer hemen her şey gibi burada bu sergi, özdeşlik, kimlik ya da farklılık arayışlarının ötesinde, tarihin sonu tartışmalarının ve tanınma politikalarının güvencesine hoyratça yaslanarak, 2010 Kültür Başkenti için alınan bir parayla alelacele hazırlanmış gibiydi. Belki de bakanlıklardaki kadrolar gibi siyasal ve kültürel hükümetin yukarıdan aşağı kadroları yeniden doldurması, kendine uygun bir tarihsel gelenek icat etmesi gerekirdi. Belki de bu serginin zihniyeti, yeni bir sosyal aydın tipolojisiydi. Her ne ise eskilerin ve yenilerin kemiklerini sızlatan bir mirasyedilikti. Tarih istismar edilmekteydi..." diyerek sergiyi eleştirir. Ömer Lekesiz de "Sizin Kitsch'niz Kaç Paralık?" diye sorarak tartışmaya katılıp, gelenek kavramının adeta yem gibi kullanılıp

muhafazakarların desteğinin sağlandığını belirtir. Adalet Cingöz ise sergide bazı isimlerin neden olmadığını sorgular (Cingöz 2010b). Ayşegül Sönmez, konuyu Mithat Şen ile röportajında dile getirir. *“...Bir takım resimler ve onlara eşlik eden sanat olarak yapılmamış objeler, keyfi seçilmiş, farklı dönemlerden tarihin. Bu sergideki gibi keyfi seçilmese bilinçli seçilmese bile sanat ve sanat olarak yapılmamış olanla yan yana gelmesi çok sorunlu değil mi?...”* diye sorar, Şen ise bu soruyu *“...Zeynep’in (Sayın) dediği gibi takı oluyor...”* diye yanıtlar (Sönmez 2010). Serginin küratörü Levent Çalıkoğlu *“...Bu sergi merkezinde dokuz sanatçının yer aldığı, karşılaştırma zemini üstünde, geleneğe ait düşünce ve üretim biçimlerinin modern sanata nasıl aktarıldığını, çağdaş sanat tarafından nasıl dönüştürüldüğünü gösteriyor. Bir öneri olarak. Öncelikle aslında bir bellek sorunu tartışıyoruz. Sanat yapıtlarıyla bellek ilişkisini aralayarak, 1950 sonrasına neyin sızdığını, neyin kesintiye uğradığını, neyin sanatsal bir dile dönüştüğünü göstermek istiyoruz. Sanatçıların dokuzu da birbirinden ayrı referanslarla geleneğe bakıyor. Bu sanatçıları bir araya getirmekteki amacımız da şuydu; bu konuya tek bir bakış hattı üzerinden yaklaşamayacağını göstermek...”* (Yalçın 2010) diyerek sergiyi savunur.

Bu tartışmalı sergide yer alan sanatçılardan biri de Selma Gürbüz’ (1960) dür. Sanatçının resimlerinde ve heykellerinde halk sanatlarından, minyatürden esinlenmeler gözlüyor. Sanatçı bu etkileri *“...Batı sanatına bakar gibi Doğu sanatına bakıyorum. Neler etkiliyor dersiniz duygu etkiliyor, temas etkiliyor, melankolisi etkiliyor, tarihi etkiliyor, o günün teknolojisi etkiliyor. Bu belgelere baktıkça zenginleşiyorsunuz. İslam minyatürüne bakıyor Japon minyatürüyle ilişki kuruyorsunuz yani her baktığınız şeyle ilişkiye giriyorsunuz...”* (İnay Erten 2009) diyerek açıklıyor. Başka bir röportajında da *“...Türkiyeli bir sanatçı olarak hem Doğu’yu hem Batı’yı bilmenin özel bir avantaj olduğunu düşünüyorum. Batılı fikirlerin Doğululaşması söz konusu. Doğu’nun da Batı’nın da bir büyüğü var. O büyüler zaman zaman birleşiyorlar zaman zaman çatışıyorlar. Ama doğunun o derin kültürü, çok ilginç bir gücü var. Ben Doğu sanatının gücü ve tılsımıyla zenginleştiğimi düşünmüştüm...”* (Hamsici 2006) diyor.

Ancak onun esin kaynağı yalnızca Doğu değildir, Batı’nın figürleri, mitleri de yapıtlarında yer alır. Velasquez’in Las Meninas’ındaki küçük prenses bir heykele dönüşür (Fig. 7), Kraliçe kırmızı yüzlü bir çizime, Cranach’ın kadınları yanlarındaki panterlerle düşe dönüşür. 2010’da açtığı Arketip adlı sergide de Batı mitlerini yorumlayan sanatçı, *“...Mitleri kullanmaktan zevk alıyorum. Batı, Doğu’yu hayal etmiş, ben bunun tam tersini yapmaya çalışıyorum. Batı, Harem’i oradaki duruşu oturuşu hayal eder, bu birçok sanatçının resmine girmiş Harem temasını oluşturur. Şimdi kendi hayalimi kurarken, hem Batı sanatını ve kültürünü bilerek, hem de bu coğrafyada Doğu ile Batı arasında olmanın zenginliğini kullanarak, Doğu’dan Batı’ya bir bakış yaratıyorum. Batı mitlerini Doğulu gözüyle yorumlarken kendi oluşturduğum Doğu mitleri de ortaya çıkıyor...”* (Yalçınkaya 2010) diyor.

Resimlerinde bol kullandığı kedi figürü için de sanatçı şunları söylüyor: *“...Kedim yok ama Cihangir’de bir sürü kediye bakıyoruz ayrıca ailemin kedileri var, kedi seven bir aileyiz. Kedide biraz baştan çıkarıcılığı, biraz yırtıcılığı, biraz o yanaşmasını, biraz sıcaklığı yakaladım. O dokunup da dokunmama arasındaki yanaşmasında tuhaf bir erotizm*

yakaladım. Kedinin çiftleşmesi, dişiliği, erkekliği... Kedi benim için hep erotik bir hayvan oldu. O erotizmin içinde bir romantiklik aramaya başladım diyebilirim. Ne kadar açık bir erotizm bile olsa da, onun içinde bir romantizm oldu. O dokunmayla dokunmama arası durum kimilerine göre tedirgin eden bir şey, ama belki de ben o tedirginliği seviyorum..." (Hamsici 2006). Resimlerindeki erotizmin çıkış noktasının da Doğu minyatürleri olduğunu söyleyen sanatçının (Hamsici 2006), yapıtlarında da şiirsel bir erotizm görülmektedir.

Şiirsel görünümeler sunan başka bir sanatçımız da Nermin Er' (1972) dir. Yapıtlarında kağıt kullanan sanatçı, geleneksel kaat'ı tekniğine benzer biçimde kağıtları keserek üç boyutlu işler yapmaktadır. 2004 yılında İstanbul'da Galeri Nev'de açtığı ilk kişisel sergisi için *"Odanda masanda ürettiğin şeyleri insanlara göstermek istiyorsun. Bunu başkaları da görmeli diyorsun. Hepsi bu"* (Yazıcı 2004) diyen Er'in 2009'da aynı galeride açtığı ikinci kişisel sergisini "Kağıttan Haikular" diye niteleyen Antmen, bu sergide ilkinde oranla hareketin de var olduğunu belirtir (Antmen 2009e). Sanatçının 2011'de yine aynı galeride açtığı üçüncü kişisel sergi "Kapalı Kutu" adını taşımaktadır (Fig. 8). Bu sergi için Ayşegül Sönmez, fazlasıyla çocuk odalarını çağrıştırdığını, sanatla tasarım arasında bir yerde, tasarıma daha yakın durduğunu söyler (Sönmez 2011b). Sanatçının şu sözleri ise bu çocuksuluk durumunu açıklar nitelikte görünüyor: *"...altı yaşında, ilk kez TV'de bir animasyon karakterini gördüğümde karar vermişim ne yapacağıma. Tabii bir yandan da kağıt kesiyordum o sıralar. Kişisel gelişimimde fazla uzağa gidemedim, o yaştayken de hem kağıt kesiyor hem de çamurdan modellerimi yapıyordum diyebilirim..."* (Canpolat 2011b).

Kısaca ele almaya çalıştığımız bu etkinlikler gösteriyor ki, ülkemizde 21. yüzyılın hemen başında sanat, Batı'da 1970'lerden sonra görülen performans sanatı, feminist sanat, yeni dışavurumculuk, yeni kavramsalcılık gibi akımların izinden gitmektedir. Basında en çok sözü edilen sanatçılarımızın işlerine baktığımızda bunların boyut, figür ve mekan ile ilgili oldukları gözlenmektedir.

Ömer Uluç'un iki boyuttan üçüncü boyuta oradan da formu parçalamaya yönelen işleri, boyutla hesaplaşmanın örnekleri olarak dikkati çeker. Burhan Doğançay'ın katmanlı yırtık afişlerini de onun boyutla ilgisinin bir örneği olarak değerlendirebiliriz. Balkan Naci İslimyeli ve İrfan Önürmen'de toplumsal konulara ilgi olmakla birlikte bireyin, dolayısıyla figürün de ön planda olduğu görülür. Haluk Akakçe ise popüler kültürün nesneleriyle ilgili görünmekte ama "Tanım" sergisinde olduğu üzere seyircinin aynalara yansıyan görüntüsüyle yine bir biçimde figürü kullanmaktadır. Bireyden ve kendinden yola çıkan Leyla Gediz, Taner Ceylan, Çınar Eslek, İnci Eviner, Şükran Moral söylemlerini beden üzerinden dile getiren sanatçılardır. Ayşe Erkmen, Sarkis, Canan Tolon ise mekan ile hesaplaşan sanatçılar diye nitelenebilir. Selma Gürbüz ve Nermin Er'de Doğu ilgisi gözlenmekle birlikte bu ilgi, daha çok Batılı'nın Doğu ilgisi düzeyindedir. Doğu'nun iki boyutlu ve soyut anlatım dilinin olanaklarını kullanan bu sanatçıları da dolaylı yoldan boyutla ve biçimsel sorunlarla hesaplaşan sanatçılar olarak değerlendirebiliriz. Böylece anlatım dili resmin sınırlarını aşmış olsa bile sanatçıların resmin boyut, mekan ve figür sorunsalından çok da uzaklaşmadıklarını söyleyebiliriz. Dolayısıyla 20. yüzyılda modernizmin öldürdüğü (!) resim sanatının hayaleti, 21. yüzyılda post-postmodern ya da pseudomodern sanatçının imgelemine hala meşgul ediyor gibi görünmektedir...

KAYNAKLAR

- Antmen, Ahu. 2005. "Çıplaklık ve Cesaret", *Radikal*, 28 Aralık (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=767281&Yazar=AHU%20ANTMEN&Date=17.07.2010&CategoryID=113> 13 Haziran 2012
- Antmen, Ahu. 2006. "Mahmutpaşa'dan Nişantaşı'na", *Radikal*, 19 Nisan (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=184799> 13 Haziran 2012
- Antmen, Ahu. 2008a. "Erkmen ve Kırılma Noktaları", *Radikal*, 2 Mayıs (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=878788> 13 Haziran 2012
- Antmen, Ahu. 2008b. "Günlük Sıtma Nöbeti Olarak Resim", *Radikal*, 25 Nisan (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=846730> 13 Haziran 2012
- Antmen, Ahu. 2009a. "Sinan'ın Eseri İçin Sarkis'ten Altın İskele", *Radikal*, 18 Kasım (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=964888&Yazar=AHU%20ANTMEN&Date=18.11.2009&CategoryID=113> 13 Haziran 2012
- Antmen, Ahu. 2009b. "İrk ve Cinsiyetle İlgili Önyargılar", *Radikal*, 30 Eylül (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&Date=30.09.2009&ArticleID=956806> 13 Haziran 2012
- Antmen, Ahu. 2009c. "Beden İssız Bir Yer Olduğunda", *Radikal*, 27 Mayıs (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=YazarYazisi&ArticleID=937753&Yazar=%20&Date=17.10.2008&PAGE=1> 13 Haziran 2012
- Antmen, Ahu. 2009d. "Moral'in Silahı Kanlı Bir Fotoğraf", *Radikal*, 1 Nisan (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=928952> 13 Haziran 2012
- Antmen, Ahu. 2009e. "Kağıttan Haikular", *Radikal*, 28 Ocak (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=918908> 13 Haziran 2012
- Antmen, Ahu. 2010. "İstiklal Serüveninin Sonu Geldi", *Radikal*, 16 Eylül (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1019147&Yazar=AHU%20ANTMEN&Date=16.09.2010&CategoryID=113> 13 Haziran 2012
- Antmen, Ahu. 2011. "Kendi Ülkesinde Tanınmıyor", *Radikal*, 9 Mart (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1042305&Yazar=AHU%20ANTMEN&Date=02.08.2011&CategoryID=41> 13 Haziran 2012
- Arman, Ayşe. 2011. "Balkan Naci İslimyeli'nin Köşe Yazarı Kıyafetini Giydim", *Hürriyet*, 11 Mayıs (Çevrimiçi) http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/17776272_p.asp 13 Haziran 2012

Bay, Yasemin. 2009. "Cinler Sarayın Tünelinde", *Milliyet*, 22 Eylül (Çevrimiçi) <http://www.milliyet.com.tr/-cinler--sarayin-tunelinde-pembenar-detay-yasam-1141820/> 13 Haziran 2012

Canpolat, Pınar. 2011a. "Balkan Naci İslimyeli:Sanat;Farklı Şeyleri Düşünmeyi, Anlamayı, Tartışmayı Öğreten En Büyük Disiplin", *Lebriz Sanal Dergi*, 10 Mayıs (Çevrimiçi) <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=909&bhcp=1> 13 Haziran 2012

Canpolat, Pınar. 2011b. "Nermin Er ile Son Sergisi 'Kapalı Kutu' Üzerine", *Lebriz Sanal Dergi*, 9 Mayıs 2011 (Çevrimiçi)<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=3&articleID=908&bhcp=1> 13 Haziran 2012

Cingöz, Adalet. 2009."Taner Ceylan'ı Rahat Bırakın", *Sabah*, 30 Ağustos (Çevrimiçi) http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/adalet_cingoz/2009/08/30/taner_ceylani_rahata_birakin 13 Haziran 2012

Cingöz, Adalet. 2010a."Şükran Moral Bir Kadınla Galeride Sevişince", *Sabah*, 4 Aralık (Çevrimiçi)http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/adalet_cingoz/2010/12/04/sukran_moral_bir_kadınla_galeride_sevisince 13 Haziran 2012

Cingöz, Adalet. 2010b."Mal Bulmuş Mağribi Yağmalarmış Tarihi", *Sabah*, 28 Şubat (Çevrimiçi)http://www.sabah.com.tr/Yazarlar/adalet_cingoz/2010/02/28/mal_bulmus_magribi_yagmalarmis_tarihi 13 Haziran 2012

Çalidis, Nena. 2008."Babayla Oğulun DNA Yolculuğu", *Taraf*, 1 Mart (Çevrimiçi)<http://arsiv.taraf.com.tr/haber-babayla-ogulun-dna-yolculugu-1708/> 13 Haziran 2012

Çetinkaya, Bengü. 2006. "Matah Zannetmiyor, Çünkü MATAH", *Cumhuriyet Dergi*, 20 Mart (Çevrimiçi)http://www.yapi.com.tr/Etkinlikler/matah-zannetmiyor-cunku-matah_43261.html 13 Haziran 2012

Emin, Mehveş. 2010. "Şükran Moral İstedigini Aldı", *Milliyet*, 4 Aralık (Çevrimiçi)<http://www.milliyet.com.tr/sukran-moral-istedigini-aldi/mehves-evin/yasam/yazardetay/04.12.2010/1322082/default.htm> 13 Haziran 2012

Erciyes, Cem. 2007."Denizin Kıpırdattığı Figürler", *Radikal*, 9 Eylül (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=232374> 13 Haziran 2012

Erciyes, Cem. 2009. "Dijital Cinler", *Radikal*, 21 Kasım (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/yazarlar/cem_erciyes/dijital_cinler-965466 13 Haziran 2012

Gürlek, Nazlı. 2011. Canan Tolon ile Söyleşi, 7 Nisan (Çevrimiçi) <http://nazligurlek.blogspot.com/2011/04/canan-tolon-ile-soylesi-interview-with.html> 13 Haziran 2012

Güzel Karasu, Öznur. 2010. "Çınar Eslek ile Söyleşi", *Birgün*, 20 Aralık (Çevrimiçi) <http://oznurguzelkarasu.blogspot.com/2010/12/cnar-eslekle-soylesi.html> 13 Haziran 2012

Hamsici, Mahmut. 2006. "Selma Gürbüz'den 20 Yılının Özeti", *Radikal*, 19 Mayıs (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=187725> 13 Haziran 2012

İnay Erten, Özlem. 2008. "Canan Tolon'un Düşünsel Kolajları", *Lebriz Sanal Dergi*, 3 Kasım (Çevrimiçi) <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=406&bhcp=1> 13 Haziran 2012

İnay Erten, Özlem. 2009. "Selma Gürbüz ile 'Davetsiz' Sergisi Üzerine 'Masumane Bir Doğaçlama'", *Lebriz Sanal Dergi*, 10 Şubat (Çevrimiçi) <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=478&bhcp=1> 13 Haziran 2012

İstanbul, Ferhan. 2010. "Haluk Akakçe: Süperstar", *Milliyet Cadde*, 26 Mart (Çevrimiçi) http://cadde.milliyet.com.tr/2010/03/26/YazarDetay/1216398/Haluk_Akakce_Superstar 13 Haziran 2012

Kading, Caroline. 2010. "Ayşe Erkmen "Bluish" Sergisi", *Sanat Dünyamız*, Ocak-Şubat, 114: 16-23

Karadeniz, Fırat. 2010. "Sarkis'in Geçmişine Yolculuk", *Sabah*, 3 Eylül (Çevrimiçi) http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/2010/09/03/sarkisin_gecmisine_yolculuk 13 Haziran 2012

Kirby, Alan. 2006. "The Death of Postmodernism And Beyond", *Philosophy Now*, November/December 58 (Çevrimiçi) https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond 1 Mart 2015

Koçal, Ece. 2010. "Kendiyle Barışan Bir Ressam", *Sabah*, 23 Ocak (Çevrimiçi) http://www.sabah.com.tr/Cumartesi/2010/01/23/kendiyle_barisan_bir_ressam 13 Haziran 2012

Köksal, Aykut. 2002. "Main Nehrinde 'Yer'in Geçici Dönüşümü", *Sanat Dünyamız*, Kış, 82: 214-220 (Çevrimiçi) <http://v2.arkiv.com.tr/ko11201-main-nehrinde-yerin-gecici-donusumu.html> 13 Haziran 2012

Lekesiz, Ömer. 2010. "Sizin Kitsch'iniz Kaç Paralık?", *Yeni Şafak*, 1 Mart (Çevrimiçi) <http://yenisafak.com.tr/Yazarlar/?i=21137&y=OmerLekesiz> 13 Haziran 2012

Öğünç, Pınar. 2007. "On Parça Leyla", *Radikal*, 2 Haziran (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=cts&haberno=6729 13 Haziran 2012

Öğünç, Pınar. 2010. "Domestik Ne Kadar Erotik?", *Radikal Hayat*, 1 Mayıs (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=994537> 13 Haziran 2012

Öztürk, Rana. 2010. "Yerleştirme Sanatçısı Sarkis'in Evrenine Bir Yolculuk: Site", *Sanat Dünyamız*, Ocak-Şubat, 114: 9-15.

Sayın, Zeynep. 2010. "Tarih İstismar Ediliyor", *Radikal*, 26 Şubat (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetayV3&Date=&ArticleID=982435> 13 Haziran 2012

Sönmez, Ayşegül. 2000. "Bir Daha Hiçbir Şey Eskisi gibi Olmadı", *Milliyet*, 26 Mart, 16.

Sönmez, Ayşegül. 2001. "Beni Rol Model Olarak Alıyorlar", *Milliyet*, 20 Nisan (Çevrimiçi) <http://www.milliyet.com.tr/2001/04/20/pazar/apaz.html> 13 Haziran 2012.

Sönmez, Ayşegül. 2006 (Çevrimiçi) <http://sanatatak.blogspot.com.tr/2007/05/taner-ceylanla-sylei-ve-taner-ceylar.html> 13 Haziran 2012.

Sönmez, Ayşegül. 2007. "Tanımlarla Tanım'ı Anlatmak, Haluk Akakçe'yi Tanımlayamamak", 17 Ekim (Çevrimiçi) <http://sanatatak.blogspot.com/2007/10/haluk-akake-sylei-ve-yaz.html> 13 Haziran 2012

Sönmez, Ayşegül. 2008a. "Akademi Düşüncenin Morgudur", *Radikal*, 17 Ocak (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=244687&tarikh=17/01/2008> 13 Haziran 2012

Sönmez, Ayşegül. 2008b. "Benim İçin Önce Bedenim Geldi", *Radikal*, 20 Mart (http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=843521) 13 Haziran 2012.

Sönmez, Ayşegül. 2009. "Kağıtları Tekrar Kararım Öyle Derler Kumarda", *Radikal*, 23 Kasım (Çevrimiçi) http://www.radikal.com.tr/yazarlar/aysegul_sonmez/kagitlari_tekrar_kararim_oyle_derler_kumarda-965743 13 Haziran 2012

Sönmez, Ayşegül. 2010. "Gelenek Bu Toprakların Genetiğidir", *Radikal*, 1 Mart (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&Date=01.03.2010&ArticleID=982982> 13 Haziran 2012

Sönmez, Ayşegül. 2011a. "Pentür Pentüle Baka Baka Kararır", *Radikal*, 1 Mayıs (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=RadikalYazar&Date=01.05.2011&ArticleID=1047860> 13 Haziran 2012

Sönmez, Ayşegül. 2011b. "Çocuk Odasında Bir Rüyaya Dalmak Gibi", *Radikal*, 11 Mayıs (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1048901&Yazar=AY%DEEG%DCL%20S%D6NMEZ&Date=11.05.2011&CategoryID=41> 13 Haziran 2012

Şaylan, Gencay. 2009. *Postmodernizm*, İstanbul: İmge Kitabevi

Tatari Evliyagil, Tuğçe. 2009. "Ünlü Ressamın Sanatı Tartışılıyor", *Akşam*, 23 Ağustos (Çevrimiçi) http://aksam.medyator.com/2010/04/26/yazar/14006/tugce_tatari/unlu_res_samin_sanati_tartisiliyor.html 13 Haziran 2012

Turanlı, Pınar. 2011. "İrfan Önürmen'le 'Bakış' ve 'Otopsi' Üzerine", *Lebriz Sanat Dergi*, 26 Nisan (Çevrimiçi) <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=5&articleID=903&bhcp=113> 13 Haziran 2012

Tükel, Uşun. 2009. "Une approche sémiotique de la peinture moderne turque: la mort et le sacrifice mis en oeuvre par B.N.İslimyeli", *Synergies Turquie*, 2:29 (Çevrimiçi) <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Turquie2/tukel.pdf> 13 Haziran 2012

Türker, Yıldırım. 2011. "Canan Tolon", *Radikal*, 12 Şubat (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1039730&Yazar=YILDIRIM%20T%DCRKER&Date=12.02.2011&CategoryID=98> 13 Haziran 2012

Yalçın, Dilay. 2010. "Gelenekle Hesaplaşmak Hala Tabu", *Radikal*, 30 Mart (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetayV3&ArticleID=988482&Date=30.03.2010&CategoryID=113> 13 Haziran 2012

Yalçınkaya, Fisun. 2010. "Doğulu Gözüyle Batı Mitleri", *Sabah*, 28 Mart (Çevrimiçi) http://www.sabah.com.tr/Ekler/Pazar/Hobi/2010/03/28/dogulu_gozuyle_bati_mitleri 13 Haziran 2012

Yalçınkaya, Fisun. 2011. "Şiddet Varsa Masum Kalmak Mümkün Değil", *Sabah*, 5 Mayıs (Çevrimiçi) http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/2011/05/05/siddet-varsa-masum-kalmak-mumkun-degil 13 Haziran 2012

Yasa Yaman, Zeynep. 2010. "Harem'den Harim'e Karmaşık Anlatılar", *Sanat Dünyamız*, Sayı 114, Ocak, Şubat, s. 4-8

Yazıcı, Müjde. 2004. "Er'den Üç Boyutlu Sergi", *Radikal*, 19 Ekim (Çevrimiçi) <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=131564&tarikh=19/10/2004> 13 Haziran 2012

Yılmaz, İhsan. 2010. "Benim Olduğum Yerde Ölüm Yok", *Hürriyet*, 29 Ocak (Çevrimiçi) <http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/13621466.asp> 13 Haziran 2012

Yücel, Leyla. 2009. "Şükran Moral ile Sanatı Üzerine Söyleşi", *Fotoğrafya*, 22, 24 Nisan (Çevrimiçi) <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=525,0,0,1,0,0> 13 Haziran 2012

<http://artfcity.com/2014/02/04/the-painting-is-dead-versus-painting-is-back-list/> 6 Temmuz 2015

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=964612&Date=16.11.2009&CategoryID=82> 13 Haziran 2012

http://www.burhandogancay.com/v3_plt/platin.aspx?section=4&platinID=198&lang=TR 13 Haziran 2012

<http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR§ion=9¶m1=138> 1 Mart 2015

http://sergirehberi.com/sergi_detay.asp?q=Basin-Bulteni-Masallar-Gercek-Olabilir-Sizin-de-Basiniza-Gelebilir-Haluk-Akakce-Galerist-Tophane&s_id=595&g_id=194&t=293 1 Mart 2015

http://www.piartworks.com/turkish/sanatcilar_det2.php?recordID=Irfan%20ONURMEN&galeriID=Bas%FDnda%20%DDrfan%20%D6n%FCrmen 13 Şubat 2012

<http://mimarcasanat.com/resim/irfan-onurmen-tuller-gazeteler.html> 1 Mart 2015

http://www.incieviner.net/turk_site/work.htm 13 Haziran 2012

<http://incieviner.net/tr/metinler/harem-tx/> 1 Mart 2015

http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Leyla+Gediz+Metinler&a_id=271&t=444 1 Mart 2015

<http://www.tanerceylan.com/> 13 Haziran 2012

<http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2010/contemporary-artturkish-l10221/lot.7.html> 1 Mart 2015

<http://www.anibellek.org/?p=357> 13 Haziran 2012

<http://www.hurriyet.com.tr/magazin/magazinhatti/16448711.asp> 1 Mart 2015

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1031333&Date=04.12.2010&CategoryID=82> 13 Haziran 2012



Fig. 1 Ömer Uluç, *Prens ve DNA*.



Fig. 2 Ayşe Erkmen, *Shipped Ships*.



Fig. 3 Sarkis, *Altın İskele*.



Fig. 4 İrfan Önürmen, *Yeni Bağdat Müzesi Projesi*.



Fig. 5 Taner Ceylan, *1881*'in yapılış aşamaları.



Fig. 6 Canan Tolon, *Koloniler*.



Fig. 7 Selma Gürbüz, *Las Meninas*.



Fig. 8 Nermin Er, *Kapalı Kutu*.

AVRUPA'DA OSMANLI İMPARATORLUĞUNUN HERALDİK GÖRÜNTÜSÜ 'HERALDİČKO PRIKAJUVANE NA OSMANSKATA İMPERİYA VO EVROPA' (RUSÇADAN ÇEVİRİ/TRANSLATION FROM RUSSIAN)*

EROL ÇETİN

*Yrd. Doç. Dr. Kocaeli üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü
erolcetin@kocaeli.edu.tr*

Osmanlı İmparatorluğu'nun hiçbir arma geleneği yoktu ve denebilir ki bu hiç bilinmiyordu. Batı Avrupa'da ise arma geleneği öyle gelişmişti ki Avrupalı armacılar çoğunlukla Osmanlı imparatorluğunu Batı Avrupa'nın arma kurallarına uydurmayı denemekteydiler. Buna karşın Osmanlı imparatorluğu kendini bu arma etkisine kaptırmadığından hiçbir zaman resmi arması olmamıştır. Ancak yine de Batı Avrupa'da, Onu karakteristik çizgileriyle yanı Osmanlı tarihi hakkındaki bilgilere ve bunun yanında armacılık bilimi genel bilgilerine bağlı olarak değişik zamanlarda farklı şekilde armalarla göstermişlerdir. Genel olarak ifade edilirse bilinen yada bilinmeyen müellifler, Osmanlı imparatorluğuna amblem olarak aldıkları işaretler genelde onun karakteristik sembolleriydiler. Mesela tuğra, sarık, yıldız, fes, hilal, yeşil renk vb. sayılabilir. Bununla birlikte Avrupalı armacıların genellikle Türk karşıtı konumda olmaları, arma kompozisyonları üzerinde etki bırakmıştır. Osmanlı İmparatorluğunun kendi arması yoktu ve bunun gereksinimini de duymamıştır. Ama buna rağmen Batı Avrupa'da birçok kimse Osmanlılara çeşitli armalar yakıştırmaktaydılar. Bu armaların toplanmaları ve işlenmeleri bu makalenin konusu olacaktır.

Bildiğimiz kadarıyla ne Türkiye'de ne de Avrupa'da hiç kimse konu ile ilgili yazmamıştır. Oysa Osmanlı İmparatorluğunun, Batı Avrupa'da heraldik olarak nasıl gösterildiğini bilmek dikkate değerdir.

TÜRKLER GELMEDEN ÖNCE ACABA BALKAN HALKLARININ DEVLET VEYA YER ARMALARI VARMIYDI?

Türkler gelmeden önce Balkan halklarının yer armalarının daha şekillenmediğini heraldik bilimi ve tarih çoktan ispatlamıştır. Balkan yarımadasında Batı Avrupa'nın arma etkisi hissedilmeye başladığı zaman, hatta ilk ailevi, şehir ve eyalet armaları ortaya çıkarken bu dönem daha başlangıçta, Türklerin gelmesiyle sona ermiştir. Türkler, Avrupa'nın arma etkisi altında olmadıkları gibi dinleri de canlı varlıkları resmetmeyi sınırlamaktaydı. Hatta daha uzun süre önce kendi şekillenmiş feodal devletleri olan Balkan halklarının bile ya devlet ve yer armaları yoktu, yada bu gelişme çok noksandı. Bu o devirden bir dizi tarihi vesikayla da kanıtlanmaktadır. Bu vesikalarda, devlet yada yer armaları için hiçbir işaret yoktur. Balkan yarımadasından geçen bir İspanyol rahip 1330'da yazmış olduğu seyahatnamesinde Bosna, Dalmaçya ve Hırvatistan'dan birkaç

şehrin armasını tasvir etmiştir. Fakat Sırp, Boşnak, Hırvat yada Bulgar devlet veya yer armasından hiç bahsetmemektedir.¹ Stoyan Novaković çalışmasında, Balkan yarımadasına, Batı Avrupa'dan armaların etkisinin ancak XIV. yüzyılın ortalarında gelmeye başladığını ispatlamıştır.² Bundan dolayı Güney Slavlarda armacılık terminolojisi de gelişmemiştir. Armayı belirtmek için kullanılan en eski Slav kelimesi “*znamenie-alamet*”tir. Bu ilk kez 1406'da kullanılmış, daha sonra 1582'lerde “*štiti-kalkan*” kelimesi, XVI. yüzyılın sonlarına doğru ise bazı Balkan halklarında (Hırvatlar, Boşnaklar) onun yerine Macarca “*tzimer*”i kullanmaya başlamışlardır.³ Makedonya, Bulgaristan, Sırbistan ve Bosna, Türk egemenliği altına girdikleri zaman kısmen kullanılan bu ifadeler de kaybolmuştur. Avusturya monarşisine bağlı olan Güney Slavları (Hırvatlar, Slovenler) arasında, XVIII. yüzyılda armacılığın tekrar canlanmaya başladığı zaman, söz konusu terminolojinin yine net olmadığını görüyoruz. Vitezović “*Stematografi*”sinde Latin kelimesi “*arma*”yı kullanmıştır. Jefarović “*izobrajenje-tasvir*” ile “*znamenie*” kelimelerini kullanmış olmakla birlikte “*grb-arma*” kelimesini henüz kullanmamaktadır. Çünkü bu terim daha sonra XIX. yüzyıl başlarında Rusya'dan gelecektir. Yoakim Vuiç “*Seyahatname*”sinde “*grb-arma*” kelimesini ilk defa 1826'da kullanmıştır. Bu kelime, 1835'te Sırp anayasasına (Sretenski Ustav) girmiş daha sonra da bunu Hırvatlar kullanmıştır. 1878'de, Osmanlı egemenliğinden çıkıtklarından sonra Bulgarlar da bu kelimeyi kabul etmişler ve böylece genel Slav kelimesi olmuştur. Ruslardan önce bunu Çekler, Slovaklar ve Polonyalılar kullanmışlardır.⁴

Batı milletlerinden daha özel gelenek ve kültürleri olan Bizanslılar, siyasette son sözü söyleyen olarak kendilerini gördüklerinden, bu Batı geleneğini kabul ederek arma taşımayı istememişlerdir.⁵ Bundan dolayı Bizans bu etkiye 1204–1261 Latin krallığının kuruluşuna kadar başarıyla karşı koydu. Ama bundan sonra Batının armacılık etkisi Bizans'a taşınmış oldu. Bu etki Mora, Epir ve Arnavutluğun, I. Carlos Anju'nun egemenliğine girdiklerinde daha da kuvvetlenmiştir.⁶ Böylece Paleologlara kadar armalar hakkında bilgisi olmayan Bizans da armalar kullanmaya başlamıştır. Armalar ortaya çıkmaya başladığında, XIV. yüzyılın sonlarında ve XV. yüzyılın başlarında, Bizans devlet arması da ortaya çıkmıştır. Fakat Bizans'ın, Türk hakimiyetine girmesiyle burada da bu dönem sona ermiştir.⁷

*Devlet armaları heraldik kanunlara göre oluşturulmaktadırlar. Onlar kendi devletlerinin kültürünü, tarihi ve özgünlüğü ile burada yaşayan insanların felsefesini ve psikolojisini de yansıtmak zorundadır. Hele Osmanlı İmparatorluğu gibi farklı tarih, kültür ve dine sahip bir devletin armasını oluşturmak daha da zordur. Dolayısıyla alanında ilk olan Matkovski 'nin bu çalışması çok ilgi çekicidir. Bu çalışmayı bana verip çevirmem için teşvik eden rahmetli hocam Prof. Dr. Ali İhsan GENCER'i de saygıyla (rahmetle) anıyorum.

Bu makale Makedonya Milli Tarih Enstitüsünün, Üsküp'te 1969 yılında, yıl XIII, sayı 1-2'de Heraldıčko Prikajuvane na Osmanskata İmperiya vo Evropa orijinal adıyla s. 137-179 arasında yayınlanmıştır. (Aleksandar Matkovski, “Heraldıčko Prikajuvane na Osmanskata İmperiya vo Evropa”, *Glasnik na Institutot za Natsinalna İstorija, Yıl XIII*, S. 1-2, Üsküp, 1969, s. 137-179).

¹ Smoldaka (Josip), Zemle Yujnih Slovena i nihivi grbovi oko god. 1330 u “Putu oko svyeta” yednoga španolskog fratra. Prilog vyesniku za arheologiju i historiju dalmatinsku, sv. L. God. 1928/29. Split 1931, s. 22.

² Stojan Novaković, Heraldıčki običai kod Srba u primenu i knjijevnosti. Godišnitsa Nikole Čupića VI/1884 s. 71.

³ Solovyev (Dr. Al.), İstorija srpskog grba “Srpska Misao”, Melburn 1958, s. 11.

⁴ A.g.m., s. 11-13.

⁵ İvić (Dr. Aleksa), Stari srpski pečata i grbovi. Prilog srpskog asfragistitsii heralditsi.

⁶ Novaković, a.g.m., s. 11

⁷ Solovyev (Al.), O postanovku srpskog grba. Poseban oticak iz Šišićevog zbornika, Zagreb 1929, s. 542-543.

Ortaçağ Sırp devletinde de bu arma dönemi başlamış fakat Türklerin gelmesi ile bitmiştir. Nemanıç Sırbistan'ında Bizans ve Batı Avrupa etkisi birbirine karışmış olmakla birlikte hiçbirisi hakim olamamıştır. Bizans kültürünün etkisine girmesinden dolayı Sırbistan'da da uzun süre Bizans gibi arma kullanılmamıştır. Bu o devirdeki paralarda da görülmektedir çünkü bunlarda Bizans'taki gibi hükümdar ve aziz çehreleri vardır, ancak arma yoktur.⁸ Hatta Türklerin, Balkanlara girmesiyle, Batı devletlerinin siyasetine daha fazla dayanmaya başlayan Çar Duşan devrinde bile Batı Avrupa arma etkisi daha çok hissedilmiştir. Dolayısıyla Duşan'dan önce Sırbistan'da ne azizlik, ne asilzade işaretleri, ne devlet ne de yer armaları kullanılmamıştır.⁹ Duşan devrinde bunlar ortaya çıkmaya başlamış, fakat daha tam şekillenmiştir.

Devletin doğu kısımlarında armaların ortaya çıkışı doğrudan Bizans, batı kısımlarında ise Batı Avrupa etkisindeydi. Bu devirde daha sonra Sırp arması elemanları olacak olan iki başlı kartal ve dört kanatlı haç Bizans kökenlidir.¹⁰ XIV. yüzyılın sonunda sadece despot elbiselerinin süsü ve dekoratif amaçlı iki başlı kartal Duşan'ın amblemi olarak değil, ama Duian'ın hükümdarı Oliver'inki olarak o zamanki Sırbistan'da oldukça tanınmıştır, ve bundan dolayı bu amblemin, Sırbistan'ın veya Nemanıç hanedanının arması olduğu ileri sürülemez.¹¹ Bu sırada Sırp hükümdarları arasında 1388'de Üsküp'lü Vuk Brankoviç'in mühründe ilk defa amblem olarak aslan ortaya çıkmıştır. Buna rağmen Ortaçağ Sırp kültürü hakkında birçok bilgi bulan Novakoviç gibi İreçek'te, Sırp armasından bahsetmemekte hatta " *bu devirde (1196–1371) herhangi bir devlet arması olduğuna dair bilgiler olmadığı gibi Bizans armacılığı da yoktu*"¹² demektedir. Knez Lazar ve Gurag Brankoviç zamanında da durum böyleydi. 1427'de despot Stefan'dan sonra gelen Brankoviç'lerde de aile amblemi olan arslan önem kazandığından iki başlı kartal ve dört kanatlı haç çok sevilen amblemler olamamışlardır.¹³ 1459'da Sırbistan'ın düşmesiyle o zamana kadar süs veya ailevi amblem olarak kullanılan bu üç amblemin (iki başlı kartal, haç ve arslan) izleri silinmiştir.

Bulgaristan'da da durum aynıdır. Dahası Bulgar tarihi, XIV. yüzyılda Bulgar devlet armasının olmadığını ispatlamıştır.¹⁴ Balasçev daha sonra; " *Şimdiye kadar bilinen Bulgar çarlarının kurşun mühürlerinde devlet arma işareti olarak aslan görülmemektedir*" demektedir.¹⁵ Gerçekten de Çar İvan Şişman'ın bakır paraları vardı ve bunlarda amblem olarak aslan, kartal ve katır vardı. İşte bu çeşitlilik en açık şekilde Türklerin gelişinden önce belirli devlet veya yer işaretlerinin yokluğunu göstermektedir. Bu da Bulgaristan'da hiç armacılık geleneği bulunmadığını göstermektedir. Bulgar feodal sınıfının ava gittiğine dair bilgiler mevcuttur, fakat turnuvalar hakkında bilgi yoktur. Halbuki arma, gelişmiş armacılık gelenekleri sonucu ortaya çıkmakta, bundan dolayı Balasçev; " *Ortaçağlarda*

⁸ Solovyev, Zastava Stefana Duşana nad Skoplem god. 1339. GSND 9-10, Skople 1936, s. 346.

⁹ Şafarik, Dodataki o priloženim grbovima srpski zemlja i vladetelja. GDSS S. IX, BGD. 1857, s. 347.

¹⁰ Solovyev, O postanku... s. 547.

¹¹ Novakoviç, a.g.m., str. 42, Solovyev, İstoria srp. grba... s. 139.

¹² Yireçek, İstoria Srba II, s. 4.

¹³ Solovyev, İstoria srpskog grba... s. 142. Novakoviç, ts. d. s. 53-71.

¹⁴ Balasçev, Bigarskiya dirjaven gerb, "Minalo" – Bilgarsko-makedonsko naučno spisanie. Sofia 1909, s. 185.

¹⁵ Balasçev, a.g.m. s. 132.

Bulgar devlet işareti bulunduğuna dair hiçbir işaret yoktur" demektedir.¹⁶ Bunu İreçek'te gözlemiştir. O, arma olarak aslana ortaçağ paralarında ve mühürlerinde rastlanmadığını hatta bunun XVII. yüzyılda ortaya çıktığını söylemektedir.¹⁷ Türkler gelmeden önce Bulgaristan'ın devlet armasının olmadığı en yeni tarih araştırmaları ile de kanıtlanmaktadır.¹⁸

Ortaçağ Bosna Devletinde de durum böyleydi. Bunu Solovyev ispatlamış ve *"XIV. yüzyılda Sırp ve Bosna armacılığının başlangıcı çok mütevazıdır. Bu yüzyılın ortalarında ancak aynı zamanda devletlerin de armaları olan ilk hükümdar arma denemeleri ortaya çıkmış, fakat bunlar henüz daimi değildirler. Feodal ailelerin ve eyaletlerin armalarına gelince, XIV. yüzyılda bunlardan daha ne Sırbistan'da ne de Bosna'da vardı"* demektedir.¹⁹ Solovyev'ten önce daha XIX. yüzyılın sonuna doğru Stoyan Novakoviç: *"Bosna ve Sırbistan düşmeden önce yani XV. yüzyılın ikinci yarısından önce, kesin şekillenmiş ve daimi devlet arması olmadığını"*²⁰ ve *"Bosna arması şekillenmeden bu durum Bosna'nın düşmesine kadar sürmüştür"* demektedir.²¹ Bosna'nın düşmesiyle bilinen armalar da unutulmaya başlanmıştır. Türklerden kaçan aileler armalarını korumuşlar ve bunlardan bazıları Venedik, Dubrovnik Cumhuriyeti, Avusturya, İspanya vb. tarafından tasdik edilmişlerdir.

Armalar, daha XIII. yüzyılda derebeylerin, kilise şahsiyetlerinin ve diğerlerinin armaları oluşmaya başladığında en erken Slovenya'da ortaya çıkmışlardır. Ayrı yerlerin özel armaları vardı. Delil olarak Krayinska'nın gümüş zemin üzerinde kartal, Štaerska'nın panter, Goriška'nın mavi zemin üzerinde altın aslan gibi. Buna rağmen Slovenya'yı temsil edecek, şekillenmiş bir yer arması yoktu.²²

Hırvatistan'da da durum aynıydı. Slovenya gibi Hırvatistan'da da güçlü bir Batı Avrupa armacılık etkisi altındaydı ve ilk sırada İtalyan ve Alman etkisi yer almaktaydı. Bununla birlikte XIV. yüzyılda Hırvatistan'da da aile ve eyalet armaları ortaya çıkmıştır. Böylece, Dalmaçya'nın (XV. yüzyılın başından itibaren), Slovenya'nın (1496'dan) ve daha sonra Hırvatistan'ın (1527'den) armaları vardı.²³ Demek ki Hırvatistan'ı bir bütün olarak gösterecek bir arması henüz yoktu. Dolayısıyla, Hırvat arması da daha ortaya çıkmamıştı.

Bütün Balkan halkları arasında, Batı Avrupa'nın arma etkisini XIII. yüzyıldan itibaren en erken ve en kuvvetli hisseden Arnavutluktur. 1204'te Latin Krallığı kurulduğu zaman Epir, Mora ve Arnavutluk, Fransız asilzadelerine verildi ve bunlar armacılık geleneklerini de getirdiler. 1264 Viterb Antlaşmasına göre Bizans kralı II. Balduin, Mora ve Epir üzerindeki haklarını İki Sicilya kralı I. Carlos Anju'ya verdi ve 1274'te Arnavut asilleri de I. Carlos'u tanıdıkları zaman Arnavutluk, Batı Avrupa'nın armacılık etkisine geniş

¹⁶ Balasçev, a.g.m. s. 176.

¹⁷ İreçek, İstoria na bilgarite. Tırnovo 1886, s. 485.

¹⁸ Stoyçev (İvan Kr.), Za lava birhu naşıya gerb i za nazvanieta na monetnata ni edinitsa. Sofia 1940. Yazarı belli olmayan daha yeni bir çalışmaya bk. "proizhod na bilgarskite dirjavni simboli (gerb, zname, himn)". "Voenno-istoričeski sbornik" kn. 61, god. XIX. Sofia 1946 god. s. 3-24.

¹⁹ Solovyev, Prinosi za bosansku i ilirku heraldiku i podoslovle bosanskih i srpskih kraljeva. GZM u Saryevu. Arheologiya. Nova seriya. Sv. IX, Sarayevo, 1954, s. 90.

²⁰ Novakoviç, a.g.m. s. 105.

²¹ A.g.m. s. 106

²² Anolak (dr. Styepan). Pomošni istoriski nauki, Skopye, 1966, s. 275.

²³ Voyna entsiklopediya kniga III, s. 551.

şekilde açıldı. Böyle bir etkiye XIV. yüzyılda armacılığın oldukça gelişmiş olduğu İtalya'nın yakınlığı da sahipti. Yine de tipik Arnavut armalarına ancak XV. yüzyılda rastlanmaktadır. Bunlar Kastriot'ların ve Dukagin'lerin aile armalarıdır. Hiçbir yerde bu zamanda şekillenmiş devlet ya da yer armaları hakkında ifade geçmez. Türklerin gelişi burada da bu gelişmeyi sona erdirmiştir.²⁴

Karadağ'da da XIX. yüzyılın ortalarına kadar devlet arması yoktu. O zamandan sonra ise senatör ve Katolik papaz armaları bile ortaya çıkmıştır.

Sonuç olarak iddia edebiliriz ki Balkan halklarının, Osmanlı İmparatorluğunun veya Avusturya monarşisinin egemenlikleri altında olduklarından ve Batı Avrupa'dan Balkanlara armacılığın etkisi yavaş girdiğinden dolayı Balkan halklarının, Türklerin gelişinden önce bir halkın coğrafi bütünlüğünü ya da etnik milliyetini ifade edecek, şekillenmiş devlet veya yer armaları yoktu.

Bu gelişme özellikle kendi ortaçağ devletleri olan halklar arasında başlamış ve devlet ya da yer armalarının şekillenmesine doğru gitmiştir. Fakat Türklerin gelmesiyle bu gelişme sona ermiş ve bu zamana kadar olan armalar (eyalet ya da ailevi) zamanla unutulmuşlardır. Avusturya monarşisinin egemenliği altında kalan Güney Slav halklarında ise bu gelişme çok yavaş devam etmiştir.

XIX. yüzyılın başlarına doğru, Balkan halklarının Türk ve Avusturya egemenliğinden kurtuluşlarından sonra bunların kurtuluş zamanlarına bağlı olarak, önce Sırbistan'da daha sonra ise diğer Güney Slav halkları arasında devlet armaları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu bakımdan Vitezoviç'in ve Jefaroviç'in "Stematografi"leri önemli rol oynamışlardır. Özellikle Jefaroviç'in ki, çünkü kurtulan Güney Slav halkları O'nun "Stematografi"sinde bulunan armalardan birini alıp bunu devlet ya da milli yapmışlardır. Sırbistan, Bulgaristan vb. bu şekilde hareket etmişlerdir.

OSMANLI İMPARATORLUĞUNDA ARMACILIK GELENEKLERİ VAR MIYDI?

Osmanlı imparatorluğuna gelince, O hiçbir zaman kendisini Batı Avrupa'nın armacılık etkisine kaptırmadı, armacılık gelenekleri geliştirmede ve hiçbir zaman devlet, yer, eyalet, şehir ya da ailevi armaları olmadı. Osmanlı, armacılık gelenekleri meydana getirememekteydi çünkü onun askeri yapısı, Batı Avrupa'ninkinden farklıydı. Osmanlı İmparatorluğunda, Batı Avrupa'daki gibi zırhlı askerler yoktu. Bu zırh askeri başından ayaklarına kadar kaplardı ve çoğu kez atı da zırhlı olduğundan ağır hareket ederdi. Türk süvarileri zırhsızdı ve kolay hareket ederlerdi. Osmanlı İmparatorluğunda, Batı Avrupa'daki gibi turnuvalar da yoktu. Burada askerlerin tüm vücutları zırhla kaplıydı ve yüzlerindeki koruyucudan dolayı seyirciler bunları tanıyamazlardı ve bu yüzden her askerin tanınabilmesi için kalkanına bir amblem koymasına gerek doğdu. Bundan dolayı 1639'daki bir durum haricinde Türk vesikalarında arma kullanmayla ilgili hiç bahis yoktur. Bu vesikada açıkça; "*haydutlar armayı parçalayacaklar*" denmektedir.²⁵ Bu vesika

²⁴ Novakoviç, a.g.m. s. 11.

²⁵ Sicil, s. 1, varak, 39b, vesika 3.

benim tarafımdan çevrilip yayınlanmıştır.²⁶ Armayı belirtmek için Türkçe kelime olmadığı için Arapça harflerle yazılmış Latin "arma" kelimesi kullanılmış ve bununla düşünülen adliye girişinin üstündeki armadır. Sicilde nasıl görüldüğüne dair ayrıntılı bilgi yoktur. Herhalde tuğradan bahsedilmekte fakat bu durumda geniş kullanımı olan "tuğra" kelimesi kullanılırdı ve "arma" kelimesi kullanılmazdı. Yine de bu bilgiye dayanarak denebilir ki, Osmanlı İmparatorluğunda arma kullanımı olmasa da bazı ilkel armacılık belirtileri vardı.

İtalyan seyyah Luigi Bassano de Zara, "Costumi de Turchi, trattate scritto al cardinal Ridolfi da Luigi Bassano de Zara, Vienzeia 1574" adlı kitabında; *"Türklerin asil kavimden olmadıklarına dair kesin kanıt, bunların kendi armaları ve başka hiçbir asil işaretleri olmamasıdır. Sadece padişahın hilal olan kendi arması vardır ancak, bunu da Bosna'yı almasıyla almıştır çünkü hilal ve yıldız Bosna krallarının armasıdır"* demektedir.²⁷ Çağdaşı olması ve Osmanlı İmparatorluğunu iyi tanımasına rağmen Bassano iki konuda da yanılmaktadır. Öncelikle, Osmanlı İmparatorluğuna aşırı bir Avrupalı bakışıyla bakmaktadır çünkü, armaları olmadığı için asil kavimden olmadıklarını söylemektedir. Halbuki, bilindiği gibi Osmanlı hanedanı dünyada en uzun süre devam eden hanedanlardandır. Kesintisiz olarak I. Osman'dan (1299), kaldırıldığı tarih olan 1 Kasım 1922 'ye (VI. Mehmet) kadar sürmüştür. Bassano diğer konu olan hilal ve yıldızın, Bosna krallarının armaları olduklarını söylemekle de yanılmaktadır. Yukarıda belirtildiği gibi Bosna kralları arma kullanmadıkları gibi Türkler gelmeden önce Balkan halklarının arma geleneklerinin olmadığı da belirtilmişti. Gerçekten de Türklerin gelmelerinden çok önce daha Roma kralı Hadriyanus zamanında hilal ve yıldız Bosna'da amblem olarak kullanılırlarmış.²⁸ O devirden hilal ve yıldızlı paralar Roma eyaleti, İlirya'da dövülmekteydiler ve onu simgelemekteydiler.²⁹ Bosna'daki, Bogomil armalarında da hilal ve yıldız sık görülen amblemlerdi.³⁰ Bu da bunların çok eski bir Balkan geleneğine dayandıklarını göstermektedir. Ancak, bu amblemlerin Balkan yarımadasında çoktan bilinmeleri ve özellikle de Bosna da kullanılmaları, Bassano'nun iddia ettiği gibi Türklerin bunları Bosna'dan aldıkları anlamına gelmemektedir. Türkler bu amblemleri Araplardan; İslam'la, şeriat hukukuyla, takvimle ve diğer dini geleneklerle beraber almışlardır. Araplardan, İslamiyet'i kabul etmeleriyle güneş yılını kullanan Avrupa'ya karşın ay yılını kullanmışlardır. Ay, yıldızlar özellikle hilal Ramazan ayındaki orucun başlangıcını belirlemek için çok önemliydiler. Ayın hareketini gözleyen özel kişiler vardı ve ramazan ayında hilalin görünmesiyle bunu törenle orucun başlangıcı ilan ederlerdi. Manastır (Bitola) kadılığıının sicillerinde ayın görünmesini izleyen kişilerin Kadının yanına geldiklerini belirten birçok vesika vardır. Bunlar hilali gördüklerini tasdik ederler, söyledikleri sicillere işlenir ve bu orucun başlangıcı kabul edilirdi.³¹ Takvimleri güneş değil de ay yılı olduğundan güneş ve gün değil; ay, yıldızlar ve gece onların dini hayatında

²⁶ Dr. Aleksandar Matkovski, Turski izvori za aytudstvoto i aramistvoto, tom I, Skopje, 1961 god. dok. br. 55, s. 50.

²⁷ Çed. Miyatoviç, Pre trista godina. Glasnik srpskog učenog društva, kn. XXXVI, s. 174.

²⁸ Bolşaya sovetskaya entsiklopediya 10, - vtoroe izdanie – s. 602.

²⁹ Miyatoviç, a.g.m. s. 174.

³⁰ Solovyev, Postanok ilirske heraldike i poroditsa Ohmuçeviç. Glasnik srpskog naučnog društva. Odelenie društvenih nauka, kiniga XII. Skopje 1933. s. 101.

³¹ Bitolski sicil No 88 varak 52, vesika s. 1, 2, 3.

önemli rol oynamaktadır. Bundan dolayı ay, özellikle de hilal ve yıldız, İslamiyet'in ortaya çıkmasıyla bütün Müslüman halklarda ve Türklerde ise özel sevilen, amblemlerdendir.³² Bunun haricinde Bosna, Bogomil yıldızı sekiz ayaklı, İslam'ınki ise altı ayaklıdır. Eğer Bassano'nun iddia ettiği gibi Türkler, Bosna yıldızını kabul etselerdi, onu altı ayaklı değil sekiz ayaklı olarak kabul ederlerdi. Ayrıca fethedeninin, fethettiği bir dinin amblemini Bosna'da, Bogomillikte olduğu gibi kabul etmesi mantıklı değildir.

Tarih biliminde, İslam dininin canlı varlıkları resmetmeyi yasakladığına dair düşünce çok yaygındır. Bundan dolayı daha yeni zamanda arma kullanmaya başlayan bazı İslam devletleri, amblem olarak cansız varlıkları kullanmışlardır. Mesela Semerkand'ın amblemi üç tekerlektir.³³ Sovyet ansiklopedisinin bu kesin iddiası kısmen doğrudur. İslam dini canlı varlıkların resmedilmesini sadece sınırlamıştır ama bunu hiçbir zaman yasaklamamıştır. Dolayısıyla, İslam devletlerinin sanatlarında ve özellikle de Osmanlı İmparatorluğunda canlı varlıkların gösterilmesi, yakın zamana kadar düşünüldüğünün ve Sovyet ansiklopedisinin iddiasının aksine az rastlanan bir olay değildir. Birçok Türk sanat tarihçisi hatta yabancı bilim adamları bile bu düşünceyi çürüttüler. Kendi bilimsel çalışmalarıyla ve resimli ilavelerle Osmanlı İmparatorluğunda canlı varlıkların gösterilmesinin yasak olmadığını kanıtlamışlardır.³⁴ Canlı varlıklar Türk minyatürlerinde, çinilerde, tepsilerde, süs eşyalarında vb. kullanılırdı. Mimaride ise bunlara daha az rastlanırdı. İsmail Ünal bir makalesinde, daha çok XVII. yüzyıldan çini resimlerinde kadın, at ile başka insan ve hayvan figürlerinin varlığından bahseder.³⁵ İstanbul'daki, Topkapı Sarayı Müzesinde muhafaza edilen çeşitli el yazmalarındaki çizimlerin çoğu minyatürdür. Bu minyatürlerde dini ve dünyevi karakterde sahneler yer almaktadır. Bunlardan bazılarında padişahlar, Türk beyleri ve hatta Hz. Muhammed, Hz. Ali veya başka Müslüman evliaları, melekler vb. resmedilmiştir. 1582'den Surname-i hümayundaki el yazmasında, etrafında maiyetindekilerle çardakta III. Murat resmedilmiştir.³⁶ Nakkaş Osman'ın Hünername adlı el yazmasında 1524'teki festivali ziyarete giderken I. Süleyman (Kanuni) resmedilmiştir.³⁷ Ayrıca Cebrail adlı meleğin, Hz. Muhammed'e kuranın birinci ayetini getirdiği sahne (tablo CXXV); Hz. Muhammed, melek Cebrail'le konuşurken (tablo LXXVIII); Hz. Muhammed otururken (tablo LXXIX); Hz. Muhammed'in yeniden canlanması (tablo XXVII) ve birçok benzer resim vardır. Hatta orduda bile canlı varlıkların

³² Müslüman halklar arasında ay takvimi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Muhammed Kantarcıç, Hicretski kalendar i ostali kalendari kod islamskih naroda, Prilozi za orijentalnu filologiju i istoriju jugoslovenskih naroda pod turskom vladavinom III-IV. 1952-53, s. 299-349.

³³ Bolşaya sovet'skaya entsiklopediya 10, - vtoroe izdanie – s. 602.

³⁴ G. M. Meredith Owens, A sixteenth-century illustrated turkish manuscript at Manchester. Zeki Velidi Togan, on the miniatures in İstanbul libraries. Emel Esin, An eighteenth century "yali" viewed in the line of development of related forms in turkic architecture. Bunların tümü "Atti del secondo congresso internazionale di arte Turca", Venezia, 26-29 settembre 1963. Istituto universitario orientale seminario di turcologia. Napoli 1965. Zagorka Jants, Minyature u islamskom astrološkom spisu Oriyentalnog instituta u Sarayevu. Prilozi za orijentalnu filologiju i istoriju yug. Naroda pod turskom vlad. VI-VII, s. 139-146.

³⁵ İsmail Ünal, Les poteries de faïence appartenant aux collections des messieurs Hüseyin Kocabaş at Tevfik Kuyas. Atti del secondo congresso internazionale di arte turca, str. 271. Makalede şöyle yazmıştır: "trois plats sont ornés de marines ou de figures humaines (şekil 31, 32). Le centre du second (şek. 32) est orné d'une femme représentée entre des fleurs. Le troisième est orné d'un cheval".

³⁶ Emel Esin, c. d. pcanyhe XLVII.

³⁷ Hureddin Sevin, Ottoman yourt school which also trained hundreds of artist between the fifteenth and nineteenth centuries vo c. d. planche CXXIII.

gösterilmesi yaygındır. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğuna askeri bir ziyarette bulunan Avusturyalı General Marsigli her yeniçeri ortasının bir çadırı ve her çadırın bir diğerinden ayrılabilmesi için amblemi olduğunu iddia etmektedir. Amblemeler çok çeşitlidirler; köpek, fil, deve, balıkçı kuşu, vaşak gibi canlı varlıklar da vardı. Buna göre birinci ortanın çadırında deve amblemi, ikinci ortanın palmiye, sekizincinin ortanın çapa, onüçüncü ortanın altı top, otuzuncu ortanın minare, otuzüçüncü ortanın balta, kırkbirinci ortanın makas, kırküçüncü ortanın fil, ellinci ortanın şahin, altmışüçüncü ortanın süpürge, yetmişbirinci ortanın köpek, yetmişbeşinci ortanın el, doksanüçüncü ortanın kaya vb. armaları vardır.³⁸ XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Marsigli'nin yerinde yapmış olduğu 1 ve 2 nolu taslaklarda bunlar görülebilir. Resim 1'deki 48 amblemiden, 12 çadırın değişik kombinasyonda oldukları göze çarpmaktadır, bu ise onların askeri hayatlarından dolayı anlaşılabilir. Diğer amblemelerden özellikle Zülfikar denen kılıç üzerinde durmamız gerek. Bunun sapı ve sapın üzerinde de eli koruyucu siper vardı. Zülfikar ortadan ikiye ayrılırdı ve ucu sivriydi. Zülfikar denen kılıç gizemli ve kutsaldı, kılıcın Hz. Muhammed için gökten geldiğine inanılırdı ve O da bunu damadı Hz. Ali'ye vermiştir.³⁹ Zülfikar amblemine dikkat edin çünkü ileride bunun hakkında daha çok bahis edilecektir. Resim 1 ve 2'de zülfikar birçok yerde vardır; böylece, resim 1'de son sıradaki ikinci resimde bulunmakta; resim 2'de ise birinci sıradaki beşinci ve altıncı resimde ve üçüncü sıradaki beşinci resimde görülmektedir.

Şimdiye kadar verilenlerden gördüğümüze göre Türklerde de orduyla ve askeri yaşamla ilgili amblemeler vardı. Bunlar, bir askeri birliği diğerinden ayırt etmek için daha tipik heraldik önem kazanamamışlardı ve arma şekline de girememişlerdi.

1483'TEN CONRAD CRÜNENBERG'İN ARMA KOLEKSİYONUNDA TÜRK ARMALARI

Balkan yarımadasında ilk arma koleksiyonları XVI. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmışlarsa da, Batı Avrupa'da böyleleri XIV. yüzyıldan beri vardı. Bununla birlikte, Balkan halklarının ya da ailelerinin armalarına da rastlanan Batı Avrupa'dan arma koleksiyonları 1414'ten beri vardı. Avrupai önemi olan bu arma koleksiyonları çok nadirdirler çünkü birkaç nüshası muhafaza edilmiş ve bundan dolayı da en büyük Avrupa kütüphanelerinde bile bunlara az rastlanmaktadır.

Güney Slav halklarının armaları da bulunan en eski arma koleksiyonu Ulrich Richental tarafından oluşturulmuştur. Richental 1414-1417 arasında Konstanz (Constance)'da yapılan ünlü kilise toplantısına elyazması olarak birçok resim ve yüzlerce armayla süslü ayrıntılı bir tasvir yapmış ve bunu toplantıya katılanlara bırakmıştır. Constance'daki kilise toplantısı, imparator Sigismund ve Papa XXII. John tarafından, aynı zamanda üç papanın mevcudiyetine son vermek, kilisede reform yapılması ve Jan Hus'un öğretisinin incelenmesi amacıyla tertiplenmiştir. Bu toplantıda Jan Hus ve takipçisi Prag'lı Jerome (Jerome of Prague) ateşte yakılmaya mahkum edilmişlerdir. Richental'in arma koleksiyonunda çoğu arma doğru çizilmiştir. Ancak, Richental; Avrupa da, Asya'da ve Afrika'daki uzak yerler ile toplantıda temsilcileri bulunmayan Hristiyan devletleri

³⁸ Marsigli, *Stato militare dell' Imperio Ottomano*. Planche XX, XXI, XII.

³⁹ Diran Kelekian, *Dictionnaire turc-français*. Constantinople 1911, s. 608.

anlatırken bu devletlerin hükümdarları için hayli armalar göstermiştir. Bu arma koleksiyonu 1419 veya 1420 civarında bitirilmiştir. Arma koleksiyonunda, toplantıda temsilcileri bulunan bütün devletlerin ya da hükümdarların armaları bulunmakta ve bunlardan sonra da toplantıda temsilcileri bulunmayan Hristiyan devletlerin armaları verilmiştir. Richental'in koleksiyonunun Augsburg'da 1483 ve 1536'da iki baskısı yapılmıştır. Bu koleksiyonda dört orijinal el yazması bulunmakta ve bunlardan en eski olanı Würtemberg'teki, Königsegg kontlarının arşivinde muhafaza edilmektedir. Öneminden dolayı fototip olarak Dr. H. Sevin tarafından 1881'de 40 nüsha çıkarılmıştır. Bu 40 nüshadan sadece Paris Milli kütüphanesinde 5 tane vardır ve bundan dolayı bu fototipler de nadirdirler. Bu büyük arma koleksiyonunun bütün metni "Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, CLVIII, Tubigen 1882" de M.R. Butzk tarafından yayınlanmıştır. Diğer orijinal el yazması biraz daha erken zamanda, fakat o da az sayıda fototip olarak 1869'da çıkarılmıştır. Üçüncüsü (Viyana) ve dördüncüsü (Wolfenbütel) XV. yüzyılın ikinci yarısından dırlar ve Würtemberg'in kısıtılmış kopyalarıdır.⁴⁰ Richental'in arma koleksiyonunda Sırbistan, Hırvatistan, Dalmasya ve Bosna'dan ailevi ve eyalet armalarının değişik şekilleri bulunmaktadır. Türk arması yoktur. Richental'in Osmanlı imparatorluğunu armasıyla neden göstermediği anlaşılamamaktadır çünkü Onun, Hristiyan olmayan devletlerde de eğer Hristiyanlar da yaşıyorsa onların da armalarını çizdiği bilinmektedir. Osmanlı İmparatorluğu örneğinde olduğu gibi eğer bir devletin arması yoksa Richental, kendisi, o devlete ait bir arma tasarlayıp onu, o şekilde armayla gösterirdi. Osmanlı İmparatorluğu gibi Avrupa'da o denli büyük ve güçlü bir devletin, Onun tarafından armayla gösterilmemesinin tek nedeni, Avrupa'da, özellikle Katolik çevreler tarafından tutulduğu için Osmanlı Devletini küçümsemesiydi.

Eskilik bakımından ikinci ve Balkan halklarının armaları bulunan çok önemli arma koleksiyonu 1483'te Conrad Grünenberg tarafından oluşturulmuştur. 1875'te fototip şeklinde Des Conrad Grünenberg Ritters und Burgers zu Coltenz Wappenbuch. Verlag von C.A. Starke Görlitz 1875 başlığı altında tekrar iki cilt olarak yayınlanmıştır. Paris'teki milli kütüphanede iki ciltte bulunmaktadır ve bunlardan orada yararlandım.⁴¹ Bu arma koleksiyonunda Bizans, Sırp, Bosna, Hırvat, iki Türk ve iki Bulgar arması bulunmaktadır. Yazar bu armaları, bu devlet ve toplumlar hakkında daha önceden bilinen armacılık elemanlarının temeli üzerinde oluşturup boyayla çizmiştir. Belirttiğimiz gibi bu arma koleksiyonunda Türk arması iki kez verilmiştir. Bu ilk kez XXVIIIb sayfasında arabesk dolu sarı zeminli kalkan şeklinde verilmiştir. Kalkanın ortasında beş yapraklı kırmızı gül vardır. Gülün ortasında arabesk dolu sarı yuvarlak halka vardır. Gülün yaprakları arasında beş beyaz mızrak ucu vardır (bk. resim 3). Kalkanın üzerine taç yapılmıştır. Türkiye'yi heraldik olarak neden böyle gösterdiğine dair Grünenberg açıklamamıştır. Arabesk haricinde Grünenberg'in kullandığı bütün amblemler Osmanlı imparatorluğu için hiç karakteristik değildirler.

⁴⁰ Paris'teki Bibliotheque national'de kullandığım bu 5 örnek şu signatürler altındadırlar: Dép. des Mss. Facs. 326; Rés. B. 1201; Rés. B. 483; Rés. B. 1091; 8 Z. 211 (158).

⁴¹ Paris'teki Bibliotheque national'de şu signatür altındadır: Rés. G. 659 (1-2).

İkinci Türk arması XXIXb sayfadadır (bk. resim 4). Bu çok daha mantıklıdır ve armacılık kurallarına bağlı kalınarak yapılmıştır. Bu dört büyük ve iki küçük armanın toplamıdır ve bunların tümü birlikte Osmanlı İmparatorluğunu simgelemektedirler. İlk Türkiye'nin arması verilmiştir (kelimenin dar manasında). Bu arma, üzerinde yıldızlar olan yeşil alanlı kalkan şeklindedir. Kalkanın ortasında zengin süslemeli padişah sarığı vardır. Yeşil zemini alma nedeni İslam dini bayrağının yeşil oluşundandır. Bu armanın altında Sırbistan arması vardır. Bu kırmızı zemin üzerinde sarı haçtır. Haçın arasında C harfi şeklinde dört göz vardır. Bundan sonra Bizans arması vardır. Bu da kırmızı zemin üzerinde sarı başlı kartaldır. Daha sonra Türkler tarafından fethedilen diğer devletlerin armaları sıralanmaktadır. Bütün armalar üzerinde bir başlık vardır, bunun üzerinde ise yine zengin süslemeli kral taçlı, padişah sarığı ve iki kalkan bulunmaktadır. Armaların iki tarafında iki hilal vardır (bk. resim 4). Bu resimde görüldüğü gibi yazar, Osmanlı İmparatorluğu'nun armasını Türkiye'nin, Bizans'ın, Sırbistan'ın ve diğer fethedilen yerlerin armalarının kombinasyonundan oluşturmuştur. Osmanlı İmparatorluğu genişledikçe Avrupalı armacılar onun armasına fethedilen yerlerin armalarını da ilave etmişlerdir.

SEBASTİAN MÜNSTER'İN 1544'TEN COSMOGRAFİSİNDE TÜRK ARMALARI

1544'te Sebastijan Münster'in ünlü "Cosmographia"sı Basel'de baskıdan çıkmıştır. Münster önceki iki arma koleksiyonundan yani Richental ve Grünenberg'inkilerden çok geniş ölçüde faydalanmıştır. Münster'in Cosmographia'sı çok aranan bir kitap olarak tekrar tekrar basılmıştır. Münster çalışmasını birçok sözlü ve yazılı kaynağın ve geniş ilmi çalışmaların temelleri üzerine oturtturarak önemli bir yayıncılık işini başarmıştır. Münster'in Cosmographia'sı tipik bir XVI. yüzyıl eseridir. O yer, devlet, eyalet, şehir vb. birçok arma ile doludur. Münster'in Cosmographia'sı basıldıktan hemen sonra Roma Katolik Kilisesinin yasak kitaplar listesine alınmıştır.⁴² Bu Cosmographia'da Sırbistan, Bosna ve Bizans armalarının yanında iki Türk arması yer almaktadır. Münster'in, 1531'de basılan Paulo Jovi'nin, Commentarii de cose de Turchi kitabından yararlandığı görülmektedir. Özellikle de Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihi ile ilgili açıklamaları kullanmıştır. Belirtildiği gibi Cosmographia'da iki Türk arması vardır. İlk Türk arması, 1578'de yayınlanan Cosmographia'nın ilk sayfasındadır. Bunda bir Türk resmi çizilmiş, ayaklarının yanında ise Türk arması olan bir kalkan vardır (resim 5). Resimde görüldüğü gibi Türk arması uzunlamasına ikiye bölünmüş ve sağ tarafta hilal vardır, buda daha dar anlamda Türkiye'nin armasal görüntüsüdür. Sol tarafta ise C harfi şeklinde dört kanatlı haçlı Sırp arması bulunmaktadır. Burada da Münster, Sırp armasını, Türkiye'ninkine dahil etmiş ve böylece iki arma heraldik olarak Osmanlı İmparatorluğunu temsil edeceklerdir. Münster bunu Grünenberg'e bakarak ve o zaman Batı Avrupa'da hakim olan armacılık geleneklerine göre yapmıştır. Buna göre eğer bir devlet başka bir feodal devleti veya eyaleti fethederse, o zaman fethedilen devlet ya da eyaletin arması, fetheden devletin armasına dahil edilirdi.

⁴² Nikola Radoyçiç, O štitu na srpskom grbu. Glasnik istoriskog društva u Novom Sadu, sv. I, kniga III. Sremski Karlovtsi 1930, str. 101-104.

Osmanlı İmparatorluğunun ikinci arması 1271. sayfadadır (1544'ten ilk baskıda 680. sayfadadır) ve resim 6'da görüldüğü gibi yapılmıştır. Bütün arma dört kısma bölünmüştür. Üst sol köşede ve sağ alt köşede dört kanatlı haç bulunmaktadır yani Sırp arması, üst sağ köşede ise kırmızı zeminde hilal vardır, oysa alt sol köşede mavi zeminde hilal yer almaktadır ve bu da daha dar anlamda Türkiye'yi tasavvur etmektedir. Armanın bütünü ise Osmanlı İmparatorluğunu göstermektedir. Burada da Osmanlı arması, Sırp ve Türk armalarının kombinasyonudur. İki armada da Alman sekili kalkan kullanılmıştır.

VIRGILIE SOLIS'İN 1555'TEN ARMA KOLEKSİYONUNDA TÜRK ARMASI

Virgile Solis'in, Wappenbüchlein. Zu Ehrender Römischen Kay. und. Kön Mt, etc... Durch Virgili Solis Maler und Burger zu Nürnberg ets. 1555, adlı koleksiyonunda Balkan halklarının armaları yanında birde Türk arması bulunmaktadır. Bu arma koleksiyonu diğerlerine karşın, 1883 ve 1886'da Münih'te daha çok sayıda basılmıştır. Koleksiyon daha fazla basılmış olmasına rağmen yine de çok nadirdir. Ne kadar nadir olduğu Paris'teki Milli Kütüphanede hiçbir örneği bulunmadığından da anlaşılmaktadır. Ben Budapeşte Merkez Kütüphanesinde 302721 numaralı kayıta tutulan örnekten faydalandım. Balkan halklarının armaları 26. sayfadadır, Türk arması ise 36. sayfadadır. Bu koleksiyonda Türk arması Alman şekilli kalkandadır. Amblem olarak üst kısımlarında iki siyah başlığı olan iki çapraz anahtar vardır. Kalkanın üzerinde taç vardır ve üstünde "Wasen Turkey" yazmaktadır. Arma renksizdir ve çok basit çizilmiştir (resim 7). İlginç olan bu arma daha sonra Bosna'nın daimi arması olmasıdır.

J. SIEBMACHER'İN 1605'TEN ARMA KOLEKSİYONUNDA TÜRK ARMALARI

1605'te ve daha sonra da birkaç kez çok önemli ve hacimli bir arma koleksiyonu yayınlanmıştır. Son baskı 1857'dir ve başlığı, "J. Siebmacher's grosses und allgemaines Wappenbuch in Verbindung mit Mehreren nen herausgegeben und mit historischen, genealogischen und heraldischen Notizen begleitet von Dr. Otto Titan von Hefier, Nürnberg 1857" şeklindedir. Bu muazzam arma koleksiyonu 85 büyük cildi kapsamaktadır. Birinci cildin 2. bölümünde tablo 132'de Türk arması verilmiştir (resim 8). Armanın ortasında beyaz zeminli kalkan vardır. Kalkan, Alman şekillidir. Kalkanının ortasında çok beceriksiz çizilmiş tuğra vardır. Kalkan; kaba, işlenmemiş deriyle çevrilmiştir. Derinin üzerinde üç sarık vardır. Elmas ve bir tüy ile süslü orta sarık en büyüğüdür. İki tarafta birer tuğ bulunmaktadır ve armanın üstünde "Türkei" yazmaktadır.

Yine Siebmacher'in arma koleksiyonunun birinci cildinin ikinci bölümünde, tablo 133'te üç Türk arma versiyonu daha verilmiştir. Armalar; I, II, III şeklinde Roma rakamlarıyla belirtilmişlerdir (resim 9). Birincisi en büyüğüdür ve öncekine çok benzemektedir. Kalkan yeşil renkli ve Alman şekillidir. Renk soldan, sağa giden eğri çizgilerle gösterilmiştir. Bu da armacılıkta yeşil rengi ifade etmektedir. Kalkanın ortasında sekiz ayaklı beyaz yıldız, onun altında ise beyaz hilal vardır. Kalkanın etrafı, üzerinde iki pençe bulunan bir keçe ile çevrilidir. Keçenin ortasında tek tüylü sarık, iki tarafında ise saplarında hilal olan iki tuğ vardır.

İkinci arma daha basittir. Bir üçgen şeklindedir. Böyle kalkanları varyazlar taşırlarmış. Kalkanın zemini yine yeşildir. Burada da renk soldan sağa eğri çizgilerle

armacılık renklendirilmesiyle gösterilmiştir. Kalkanın zeminine, Osmanlı İmparatorluğunun uzandığı üç kıtayı sembolize eden üç hilal sıralanmıştır. Hilaller, beyaz ve sağa çevrilidirler.

Üçüncü armada da üçgen şeklinde kalkandır. Kalkan dikey çizgilidir ve armacılıkta bu şekilde kırmızı renk gösterilmektedir. Kalkandaki amblemler beyaz hilal ve altı ayaklı beyaz yıldızdır.

PAVLE RITER VITEZOVIÇ'IN 1701'DEKİ STEMATOĞRAFİSİNDE TÜRK ARMALARI

Pavle Riter Vitezoviç (1652 – 1713) yazar tarihçi, matbaacı, bakırcı, siyasetçi ve toplumbilimcisidir. Sen'de doğmuş, Latince ve Hırvatça yazmıştır. Zagreb'de liseyi bitirmiştir. Daha sonra kendi kendini yetiştirmiş, çok okumuş ve yazmış böylece de büyük bilgi birikimine sahip olmuştur. 1695'te matbaa satın almış ve evine yerleştirmiştir.⁴³ Daha sonra Viyana'da çalışmaya başlamış ve burada saray danışmanı olmuştur. Saray danışmanı olarak kraldan her kütüphaneye ve kilise, şehir, ticari, esnaf ile özel arşivlere girme izni almıştır. Böylece Vitezoviç'e geniş Avusturya İmparatorluğundaki bütün arşiv ve kütüphaneler açılmıştır.⁴⁴ Vitezoviç'in çalışmaları daha çok tarih, edebiyat, dil ve armacılık alanlarındadır. Çok sayıdaki çalışmalarında daha çok politik önemi olan "Stematografi"sidir. Orjinalinde şu önsöz vardır; "Stematographia sive armorum illyricorum delineatio descriptio et restitutio, Authore equite Paulo Ritter". Stematografide ne zaman ve nerede çıkarıldığı belirtilmemiştir. Buna rağmen 1701'de Viyana'da çıktığı zannedilmektedir. Yayınları çoğu defa yasaklanıp indekse kondukları için patronu Avusturyalı Kont Butselleni'nin desteğini almak için Stematografisini ona ithaf etmiştir. Sonraki yıl 1702'de, Zagreb'te Stematografisinin ikinci baskısı çıkmıştır. Stematografi, 89 sayfa ve küçük ebatta basılmıştır. İlk 56 sayfada birer arma vardır. 57–87 sayfalarda düz yazıyla bütün armaları açıklamıştır. 89. sayfada 12 kütadan oluşan Nicolaus Garzeia de Londonio'dan bir şarkı basılmıştır. Bu şarkıyı Garzia, Stematografinin yazarına ithaf etmiş ve dünya Vitezoviç'e yaptıklarından dolayı saygı duymalı demektedir.

Stematografi renkli olmayıp doğrudan siyah beyaz bakırcılık tekniğindedir. Bundan dolayı renkler armacılık renklendirmesi ile gösterilmişlerdir. Stematografisi için vasıtasız ve temel kaynaklar; çeşitli manastır ve kütüphanelerde bulunduğu İliya arma koleksiyonları, Münster'in Cosmografisi, 1601 de Pezaro'nun birçok arma aldığı Mavro Orbini'nin, "Il regno de gli Slavi" çalışmasıdır. O, ilk kez armaların çizimi için eski mühürler, belgeler, paralar, hatıratlar, taştan anıtlar gibi vasıtasız kaynaklar kullanmıştır.

Belirtildiği gibi "Stematografi" toplam 56 arma içermektedir. Bütün "İliya"nın armaları buradadır. İliya olarak Onun algıladığı ise halen Slavca konuşulan bütün bölgelerdir. Panslavist ideolojinin etkisiyle "Stematografisine", "bütün İliya topraklarının" armalarını koymuştur, yani Tuna'nın kaynağından, Karadeniz'e kadar ve Adriyatik Denizinden, Bering Boğazına kadar olan yerlerin. Böylece o zamanki tarih anlayışına göre bir zamanlar Slavların oturdukları toprakların armalarını da göstermiştir. Bundan dolayı Rusya, Çekoslovakya, Polonya gibi Slav devletlerinin yanında burada Arnavutluk,

⁴³ Črna, Kulturna historia Hrvatske. Zagreb, str. 342-345.

⁴⁴ Vjekoslav Tslayič, Jivot i dyela Pavla Rittera Vitezoviča (1652-1713). Zagreb, 1914, str. 163-166.

Avusturya, Besarabiya, Trakya, Transilvaniya, Epir, Yunanistan, Romanya, İskitya, Tesaliya, Türkiye, Macaristan gibi devletlerin de armaları bulunmaktadır. Armalar Latin alfabesindeki harf sırasına göre verilmişlerdir. Her armanın altında onu açıklayan Latince dört mısra vardır. Bu aynı zamanda Güney Slavlarda basılmış tek arma çalışmasıdır ve bundan dolayı Güney Slavların milli uyanışlarında büyük siyasi moral kaynağı olmuştur. Bunun en büyük eksikliği sıradan insan için anlaşılabilir olan Latince yazılmış olmasıdır. Dolayısıyla bu eser o zamanlar Latinceyi kullanan ilim alemi için yazılmıştır.⁴⁵

Vitezoviç'in Stematografisi'de, Türk arması versiyonludur. Birinci armada (resim 10) "Thracia Odrysiorum" önsözü vardır. Yani Edirne Trakya'sı (Doğu Trakya). Armanın kalkanı, İspanyol kalkanı şeklindedir. Kalkanın zemini yeşil renklidir. Vitezoviç'in Stematografisi renkli olmadığı halde o zamanki Avrupa'da gelenek olduğu için, O da renkleri armacılık renklemesiyle göstermiştir. Kalkanın yeşil rengini soldan sağa eğri çizgilerle çizmiştir. Yeşil zeminin alt kısmında amblem olarak hilal vardır, yani yarım ay. Görüldüğü gibi Türk arması için aldığı bütün elemanların heraldik temeli vardır. Armanın yeşil zemini, yeşil Müslüman bayrağını, hilal ise Ramazan'ın başlangıcını temsil etmektedir. Kalkanın üzerinde bol elmas ve incilerle süslenmiş padişah sarığı vardır. Armanın altında Latince dört mısra bulunmaktadır. Bunlar heraldik olarak armayı açıklamaktadırlar. Bu mısraların çevirisi ileride verilmiştir.

Daha önce belirtildiği gibi Vitezoviç'in Stematografisi 1701'de basılmış ancak onu çıkarmak için malzeme toplamaya ve hazırlık yapmaya 1694'te başlamıştır. Daha sonra yayınladığı Stematografisinde o zaman kullandığı bütün el yazıları ve çizimleri muhafaza edilmiştir. Stematografi'nin yayından önceki notları Bologna'daki üniversite kütüphanesinde muhafaza edilmektedir. Onun, Stematografisi için hazırladığı el yazıları ve çizimleri "Marsili, Documenta rerum croaticarum et Transilvan, in commissione limitanea colecta 103" adlı bir kodekte muhafaza edilmektedirler. Bologna'da 103 numaralı kodeksi incelerken yayınlamaya hazırladığı Türk armalarına bakarken Stematografisinin XXI. Sayfasında yayınladığı armayla aynı deneye kadar benzer bir armaya rastladım (resim 10). İki armayı karşılaştırmak için üzerinde "Thracia", altında ise "Nunc Turcia" (resim 11) yazan bu yayınlanmamış Türk armasının da fotoğrafını çektim. Görüldüğü gibi yayınlanan Türk arması sadece heraldik renkli olarak daha düzgün gösterilmiştir. İki örnekten görüldüğü gibi Trakya ve Türkiye'yi aynı kabul etmiştir.

Yayınlanan ikinci Türk arması Vitezoviç'in Stematografisinin 53. sayfasındadır. O da renkli değil ve kalkan İspanyol şekillidir. Kalkanın zemini kırmızıdır. Yani armacılıkta kırmızı rengi ifade eden dikey çizgilidir. Bir İslam devleti için kırmızı renk tipik değildir, fakat buna karşın kırmızı renkli Türk askeri bayrakları vardı.⁴⁶ Bunlar sembolik olarak kan dökmeye hazırlıklı olmayı, dolayısıyla mücadeleciliği ifade etmektedir. Ancak bunlar dini değil askeri bayraklardır. Örneğin Hz. Muhammed (okap-kartal) denilen koyu yeşil bayrak

⁴⁵ Laszowsski, Pavao Ritter-Vitezoviç kao heraldik i genealog. "Vitezoviç", mjesečnik za genealogiju, biografiju, heraldiku i sfragistiku. God II, br. 1. Zagreb, ožujak 1905, str. 4.

⁴⁶ K. Truhelka Opis Dubrovnika i Bosne iz god. 1658. Glasnik zemaljskog muzeja BiH. XVII/1905, Sarajevo, 1906, str. 433.

kullanmıştır.⁴⁷ Belirtildiği gibi Türk armasını ifade etmek için yeşil renk daha tipiktir ve bu sebeple bundan önceki iki arma heraldik olarak daha çok tutulmaktadır. Bu armada kırmızı zeminde üç amblem bulunmaktadır. İki uçlu kılıcın sapını tutan el ile kılıcın sol tarafında parlayan altı ayaklı yıldız, sağında ise hilal. Resim 12’de görüldüğü gibi sadece elin kolu yeşil renklidir, diğer bütün bu üç amblem ise beyaz renklidir. Heraldik olarak üç amblem de yerindedir ve tesadüfen alınmamışlardır. Bu da Vitezoviç’in armacılık hakkında geniş bilgiye sahip olduğunu göstermektedir. İslamiyet sembolleri olarak yıldız ve hilal hakkında daha önce bahsedilmişti. Belirtildiği gibi iki uçlu kılıç da böyle eski İslamiyet sembolüdür. Bu Hz. Muhammet’in adı ve damadı Hz. Ali ile bağlantılıdır. Bu kılıca zülfikar denirdi. Bu kılıcın gökten indiğine dair Araplar arasında efsane vardır. Buna göre Allah bu kılıcı Hz. Muhammed’e göndermiş ve o da bunu damadı Hz. Ali’ye vermiştir. Arapça زوالفکار şeklinde yazılmaktadır. Zu (وز) taht sahibi fikar (فكار) ise ihtiyaç demektir. Bütün kelime ihtiyacı olan kişi anlamındadır.⁴⁸ Demek ki Allah, Hz. Muhammet’in düşmanlarla savaşması için böyle bir kılıca ihtiyacı olduğunu hissetmiş ve bunu ona göndermiş, o da bu kılıcı kendisi ile birlikte düşmanı yenen Hz. Ali’ye vermişti. Böylece İslamiyet, daha başlangıcında kendine inananlar üzerinde etkili olmak istemiş ve bu şekilde İslam’ın genişlemesi ile Arapların fetihleri, Allah tarafından kendilerine bildirilmiştir. Ancak bu kelimenin başka bir açıklaması daha vardır. Arapça fikar; omurgadan, kemikten demektir.⁴⁹ Bundan dolayı bazı sözlüklerde zülfikar için Hz. Ali’nin kılıcının sıfatı olarak omurga kemiklerini kesen kılıç denmektedir.⁵⁰ Çeşitli sözlük ve ansiklopedilerde zülfikar hakkında farklı şeyler yazılmıştır. Böylece ünlü Redhouse sözlüğünde “Name of a most celebrated sword possessed by the caliph Ali, it is figured as cleft or double-bladed”,⁵¹ Kélékian’nın sözlüğünde ise, “ Epée mystérieuse qu’on dit être descendue du ciel pour Mahomet et qui a été cédée par la prophétie à son gendre Ali”⁵² yazmaktadır. Türk sözlükleri ise onun için “sonunda çatal şeklinde ikiye ayrılan kılıç”⁵³ veya “Hz. Muhammet’in Hz. Ali’ye hediye ettiği ucu çatal kılıç”⁵⁴ ya da “ Hz. Muhammet tarafından kullanılan ve sonra da Hz. Ali’ye hediye edilen üst kısmında çatal şeklinde ayrılan kılıç”⁵⁵ denmektedir. Bazı sözlüklerde ise zülfikar hakkında kısa bir tarihçe verilmekte ve “Uç kısmı kaburga şeklinde kıvrılmış çatal kılıç. Bedir Savaşında Hz. Muhammet’in ele geçirdiği kılıç, ölümünden sonra Hz. Ali almıştır.” denmektedir.⁵⁶ Kamus-ul Alamda ise “Bedir yanında ele geçirilen kılıç. Gösterildiği gibi kılıç gerçekten iki kollu değildir” yazmaktadır.⁵⁷ Sadece bu sözlükte kılıcın iki kollu olmadığı iddia edilmektedir.

⁴⁷ Budimir Milan, Negošev “Vrag so dva mača”. Prilozi za knjevnost, yezi, istoriju i folklor, kn. XVIII, Beograd, 1938. str. 144.

⁴⁸ H. K. Baronov, Arabsko-russkiy slovar. Moskva 1958, str. 775.

⁴⁹ Baronov, a. g. m.

⁵⁰ Miller (B. V.), Persidsko-russkiy slovar. Moskva 1953. str. 236.

⁵¹ Redhouse (James W.), A turkish and English lexicon. Constantinople 1890, str. 950. (Halife Ali’nin sahip olduğu çok meşhur bir kılıcın adıdır. Çift başlı olarak şeklen gösterilmiştir).

⁵² Kélékian (Diran), Dictionnaire turc-français. Constantinople 1911, str. 608. (Gökten Hz. Muhammet için düştüğü söylenen mistik kılıç. O, daha sonra bunu damadı Ali’ye vermiştir).

⁵³ Pakalın (Mehmet Zeki), Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü III. İstanbul 1954, str. 668.

⁵⁴ Devellioğlu (Ferit), Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedisi Lügat. Ankara 1962. str. 1437.

⁵⁵ Özön (Mustafa Nihat), Büyük Osmanlıca-Türkçe Sözlük. İstanbul 1965. str. 814.

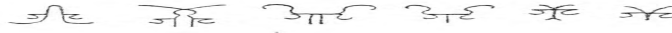
⁵⁶ Sami (Şemseddin), Kamus-i Türki. İstanbul 1317. str. 650.

⁵⁷ Sami (Şemseddin), Dictionnaire universel d’histoire et de géographie III. Constantinople 1891, str. 2226.

Zülfikar'a dair en iyi makaleyi yazan Mithov, Encyklopedie d' İslam I, 1000'de, Hz. Muhammet'in bunu Bedir Savaşında bir dinsizden aldığını ve daha sonra da Hz. Ali'ye verdiğini yazmaktadır. Mithov kılıcın diğerleri gibi normal olduğunu varsaymakta ancak daha sonra inananların hayallerinde çatal şeklini almış ve tek saplı iki kılıç intibainı uyandırmaktadır. Bu "épée magnifique" (muhteşem kılıç) özellikle Şiiler arasında çok saygı görmekteydi hatta bir hadis zülfikar gibi başka bir kılıcın olmadığını söylemektedir.⁵⁸

Zülfikar dervişlerin de saygı gösterdiği bir amblemdir. Hatta denilebilir ki zülfikarın saygın bir yeri olmadığı derviş tekkesi yoktur. Zülfikar ya tekkenin duvarına asılı iki kollu bir kılıçtır veya her çeşit arabesk stilde bir çizimdir. Dervişlerde zülfikarın kutsallığı, Hz. Ali'nin olduğu içindir ve belirttiğimiz gibi dervişler arasında en saygın kişi Hz. Ali idi. Dervişler, Hz. Ali'nin Hz. Muhammed'in halefi olması gerektiği düşüncesindeydiler ve Onun bu hakkının ilk iki halife tarafından gasp edildiğine inanırlardı. Bundan dolayı tekkelerinin duvarlarında arabeskler (Arapça yazılar şeklinde) vardı yani "levha" denilen çizimler. Ve burada dervişler Hz. Muhammed'in yanında Arapça harflerle yazılı Hz. Ali'nin, iki bakımdan önemi olduğunu düşünmüşlerdir:

Birincisi: İsmi kendisinde kişinin şahsını içerdiği ve bu üç harften her biri (A-L-İ) Arapça yazıldıklarında insan çehresinden bir bölüm ifade etmektedirler. Böylece, "ayın"- ع göz; Lam-ل burun; ye-ی bıyık ve ağız ifade etmektedir. Derviş nazariyecileri bunu şöyle açıklamaktadırlar: önce Arapça Ali (علي) yazılır, sonra Ali ters yazılır(ى ل ع) ve sonunda bunları değişik şekilde karıştırıp farklı kombinasyonlar elde edilmektedir. Örneğin:



Eğer her "ayın" a nokta konursa göz şekli elde edilmekte, "lam" burun ifade etmekte, "ye" ise Ali'nin ağız, bıyık veya kaşlarını göstermektedir. Bunlar 13, 14 ve 15. resimlerde görülmektedirler.

İkinci önemi ise bunların aynı zamanda zülfikarı ifade etmeleridir. Şöyle ki "ayın" ve "lam" kılıcın sapını, "ye" ise ucunu göstermektedir. Derviş levhalarında bu değişik şekillerde ve farklı tarzlarda elde edilmektedir. Bu tarzlar çok çeşitlidirler; bazen iki uçlu sap verilir, bazen ise iki çapraz uçlu iki sap. Ancak iki kollu kılıç tasavvuru elde etmek için uçlar daima iki ayrı tarafa bakar. Bunlar 16, 17 ve 18. resimlerde görülmektedir.⁵⁹

Ancak zülfikar İslami düşünce eserimidir? Yoksa İslamiyet'teki bu çok saygın sembol başka yerden mi alınmıştır? Bu eski Anadolu "labrys"nin* bir modifikasyonu değildir. Yani iki balta veya tek saplı çift balta ki bu bütün Güney Avrupa, Ortadoğu ve Hindistan'a kadar uzanan coğrafyada iktidarların bilinen silahı ve sembolüdür. Eski Anadolu labrys'iyile, İslam zülfikarı arasındaki fark sadece karakter stili bakımındandır.

⁵⁸ Budimir, a.g.m. str. 148.

⁵⁹ Bütün bu resim ve bilgiler Makedonya'daki tekkelerde bulunan levhalardan ve Şapolyo'nun (Enver Behnan), Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi, İstanbul 1964, adlı kitabından alınmıştır.

*Labrys çift yüzlü baltadır. Antik devirde daha çok dinsel törenlerde kullanılmış veya adak eşyası olarak tanrılara sunulmuştur. Anadolu'da en yaygın olarak Karia bölgesinde görülmektedir. (çn)

Labrys'teki bitişik baltalarla, zülfikardaki bitişik kılıçların karakteristik hilal şekilleri vardır. Fark sadece labrys'in çukur (konveks), zülfikarın ise tümsek (konkav) olmasındadır.⁶⁰

Zülfikar bütün İslam devletlerinde çok saygın ve yaygın bir amblemdir ve bundan dolayı Osmanlı İmparatorluğunda da durum böyledir. Özellikle yeniçeri ocağında çok sevilen bir askeri semboldür. Yeniçeri odaları bunu çok kullanmışlar ve bununla çoğunlukla çadırda odayı belirlerlerdi. Bu resim 1 ve 2'de görülmektedir. Çok çeşitli varyasyonlarda ama daima çatal kılıç olarak kullanılmıştır. Resim 1 ve 2'de doğanın çeşitli canlı ve cansız varlıkları verilmekle birlikte, çoğu yerde zülfikar belirgin bir yer almaktadır. Resim 1'de son sırada, ikinci resimde; resim 2'de ise birinci sırada, 5. ve 6. resimler ile 3. sıradaki 5. resimde görülmektedir. Demek ki Vitezoviç, Osmanlı İmparatorluğunun heraldik gösterimi için zülfikarı tesadüfen almamıştır.

Vitezoviç, armayı (resim 12) tesadüfen yapmamıştır çünkü 20 Mayıs 1658 tarihli Bosna ile ilgili bir seyahatnamede Türklerin kullandıkları kırmızı bayraklardan bahsedilmektedir. Dolayısıyla bayraklarda yeşilin yanında kırmızı renk de kullanmışlardır. Bu seyahatnamede seyyah kendisine refakatçiler verildiğini ve bunlar: *“iki bayraklı bölükbaşıyla yayalar; bayrakların birinde kırmızı zeminde hilal, diğerinde ise kırmızı zeminde bir gümüş saptan çıkan iki ayrı hançer”* olduğunu yazmaktadır.⁶¹ Bu küçük bilgiden de görüldüğü gibi seyyah bayrakları ve üzerlerindeki amblemleri tam olarak tasvir etmiştir yani zülfikarı. Daha yeni zamanlardan seyyahların da belirttiği gibi zülfikarın, Türk askeri bayraklarında çok kullanılan, saygın bir amblem olduğuna dair sağlam bilgiler vardır. Resim 19'da görüldüğü gibi çeşitli askeri birliklerde hilalin yanında bayraklarda zülfikarda çeşitli şekillerde ve pozisyonlarda gösterilmiştir, ancak daima tek saplı çatal kılıç olarak.⁶² Bu bilgiler Vitezoviç'in yayınladığı iki armayla tam uyumaktadırlar. Buda Vitezoviç'in ne renkleri ne de amblemleri gelişi güzel ele almadığını ve Osmanlı ordusunun askeri pratiği hakkında da temel bilgilere sahip olduğunu göstermektedir.

Yeri gelmişken belirtmeliyiz ki zülfikar, Yugoslav edebiyatında da iz bırakmıştır. Petar Petroviç Negoş'un "Orman Savaşçısı" şiirinin ilk iki mısrasında *“iki kılıklı düşmandan”* söz edilmektedir. Reşetar'ın yorumuna göre çatal kılıç, padişahın iki kıtada yani Rumeli ve Anadolu'daki iktidarını sembolize etmektedir.⁶³ Bu açıklama inandırıcı değildir, çünkü Türklerin, Afrika'da da muazzam toprakları olduğundan dolayı kılıç üç ayaklı olmalıydı.

⁶⁰ Budimir, a.g.m. str. 148.

⁶¹ K. Truhelka, opis Dubrovnik i Bosne iz god. 1658. Glasnik zemaljskog muzeya BiH. XVII/1905, Sarajevo, 1906, str. 433. Bu yazı Fransızca şöyle demektir: *“et deux enseignes, en l'une un Croissant blanc en champ de gueulle, en l'autre un Cimeterre d'argent a deux lames separées venans d'une mesme poignée en champ de gueulle...”*

⁶² Castellan (A. L.), Moeurs, usages, costumes des Othomans et abrégé de leur histoire IV, Paris 1812, str. 235.

⁶³ D. Kostić, Negošev vrag sa dva mača. “Yujnoslovenski filolog”, kn. VI. Beograd 1926/27, str. 219.

Zülfikar amblemlı bayraklar bugün de Yugoslav müzelerinde vardır. Saray Bosna (Sarajevo) müzesinin eski silahlar bölümünde bir derviş bayrağı vardır. Bu bayrağı amblem olarak tek saplı çatal kılıç nakşedilmiştir.⁶⁴

Sonunda bitirirken Vitezoviç'in, Türk askeri bayrakları ve amblemleri hakkında çok bilgili olduğunu, Reşetar'ın düşüncesinin ise düzeltilmesi gerektiği ortadadır.

1718'DEKİ "LES SOUVERAINS DU MOND..." KİTABINDA TÜRK ARMASI

Avrupa'da basılan arma koleksiyonlarında bulunan hemen hemen tüm Avrupa hükümdarlarının ve ünlü feodal ailelerin armaları yanında Osmanlı İmparatorluğunun da sık sık heraldik görünümüne rastlanmaktadır. Halbuki, Hristiyan olmayan bir devletin heraldik olarak gösterilmesinden kaçınılmaktaydı. Daha önce belirttiğimiz gibi Grönenberg ve Münster'in arma koleksiyonlarında Türk armaları vardı oysa dünyacı ünlü armacı Richental'ınkinde Türk armaları yoktur.

Artık verilen arma koleksiyonları yanında 1718'de Paris'te basılan bir koleksiyon ve arma el kitabında da Türk armasına rastlanmaktadır ve şu önsözü taşımaktadır: "Les souverains du monde, ouvrage qui fait connoître la Genealogie de leurs... Maisons, l'Etendue et le Gouvernement de leurs Etats, leurs Religion, leurs Revenus, leurs Forces, leurs Titres, leurs Pre'tentions, leurs Armoiries, l'Origine historique des Pieces ou des Quartiers qui les comploient et le lieu de leur Residence. Cilt IV. Chez Guillaume Cavelier. Paris MDCCXVIII. Bu kitap 1734'te Paris'te ikinci kez daha genişletilmiş şekilde şu başlıkla yayınlanmıştır: "Les souverains du mond. Nouvelle Editon, corrigée, augmentée et conduite jusques a la fin de l'année 1733". Bunun yazarı belli değildir. İki baskıda da aynı Türk arması vardır (resim 20). İki baskıyı da 49950 sayısı altında muhafaza edildikleri Paris'te, Bibliotheque Mazarine'de gördüm. İlk baskıda Türk arması diğer birçok armayla birlikte kitabın sonunda ilave olarak verilmiş, ikinci baskıda ise Türk arması sayfa 225'tedir.

Türk arması Fransız şekilli kalkandadır. Kakanın zemini mavi renklidir yani armacılıkta mavi rengi ifade eden yatay çizgili. Kalkandaki amblem beyaz hilaldir. Kalkanın üzerinde incilerle ve büyük bir elmasla süslü padişah sarığı, onun üzerinde de kral tacı vardır. Armanın üzerinde "Grand Seigneur" yazmaktadır.

1741'DEKİ JEFAROVİÇ'İN STEMATOGRAFİSİNDE TÜRK ARMALARI

Hristofor Jefaroviç ikoncu, yayıncı, rahip, ilk Makedon armacısı ve ilk Makedon aydınlarından biridir. XVIII. yüzyılın ortalarına doğru Selanik ve Budapeşte arasındaki bölgenin en aranan sanatçısıydı.⁶⁵ Bu yetenekli sanatçı hakkında tarihte olduğu gibi sanat tarihinde de yazılmıştır. Savaş öncesi tarihçiliği Onu, Bulgar⁶⁶ ya da Sırp⁶⁷ kabul

⁶⁴ A. g. m. str. 219.

⁶⁵ Dinko Davidov, Hristofor Jefaroviç – Prvi srpski bakrorežats XVIII veka. Galerija Matitse Srpske MCMLXI. str. 55.

⁶⁶ H. M. Petrovskiy, Kı biografiu Kristofora Jefaroviça. İzvestiya otdeleniya russkago yazika i slovesnosti Imperatorskoy Akademii Nauk. SPb. 1910. Tom XV, kn. III, str 300. V. Zahariev, Za grafičeskite iskustva. Dirjavna hudožestvena akademiya. Godišnik 1896-1926. Sofia 1927. str. 19. İvanov, Tshritophore Gefarovits. "La Bulgarie" 6.X.1927.

⁶⁷ J. Skerlić, İstoriya nove srpske knijevnosti. Beograd 1921, str. 44. Petar Kolendić, Cefaroviç i negovi bakrorezi. Glasnik İstoriskog Društva u Novom Sadu, sv. 8, kn. IV, sv.-1. Sremski Karlovtsi 1931.

etmektedir. 1929'da Velko Petrović, Stanoe Stanojević'in Halk Ansiklopedisine Jeferoviç için yazdığı metinde ve ilk defa Jeferoviç'in Makedon olduğunu belirtmiştir.⁶⁸ Doyranlı bir Ulah olduğuna dair bir düşünce de vardır.⁶⁹ Jefaroviç, Yunan okullarında eğitim gördüğünden dolayı çalışmalarını çoğu kez Yunanca imzalamıştır. Sanatçı olarak Batı sanatı elemanlarının girdiği Makedon kültür merkezlerinde şekillenmiştir. Daha sonra Doyran'dan Karlovaç metropolitliğine gitmiştir. İyi bir ressam olarak tanındığı Belgrad'ta adı ilk defa 1734'te duyulmuştur.⁷⁰ Karlovaç metropolitliği bölgesinde sık sık seyahat ederek buralarda ikon resimleri ve freskler yapmış, bakırdan ikon ile kitap kesmiş ve kilise süslemeleri yapmıştır. Onun bir başka hizmeti de 20 yıl boyunca Voyvodina'daki Slav sanatına etki etmesidir. 1753'te Rusya'ya gitmiş ve aynı yılın 18 Eylül'ünde Moskova'da aniden ölmüştür.

Voyvodina'da Jeferoviç ilk önce ressamlığa yönelmiştir. 1737'de kendisine iyi bir usta olarak Başka'daki Bokane manastırının süsleme işi verildi. Bu süslemede büyük bir sanat yeteneği göstermiştir. Yüz problemlerini aynı İtalyan treçento ve kvatroçento akımları ressamları tarzında çözdü ve bundan dolayı Jeferoviç için kilise ressamlığı geleneğinden kurtulup, yeni sanatın çizgilerini yakalamaya çalışan ve Voyvodina rönesansını başlatan ilk sanatçıdır da denebilir. Birçok çalışmada çok iyi ve aranan bir sanatçı olarak sivrildiyse de 1740'tan itibaren yavaş yavaş ressamlığı bırakmış ve daha çok kitap basımıyla ilgili olarak kullanılan bakırcılık ve gravür sanatına yönelmiştir. Bu sırada Avusturya İmparatorluğu içindeki Sırların kültürel uyanışı başlamıştır. Kitaplar halkografi vasıtasıyla basılırlardı. Halen matbaaları olmadığından dolayı metin bakır plakada kesilirdi. İlk önce çeşitli kilise metinleri daha sonra ise dünyevi içerikli kitaplar basmaya başlamıştır. Bir alfabe ve dilbilgisi kitabıyla, Voyvodina'nın o zamanki tanınmış kişilerinin bakır oymalarını yayınlamıştır. İşlenmesi daha hızlı ve güzel olduğundan bakır oymacılığı tekniğinin büyük önceliği vardı. Yeni teknik, Sırp kilisesinin siyasi ve kültürel propagandası için uygun bir araç oldu, Jeferoviç ise onun aracısıydı. Bu ağaç oymacılığının sonunu getirmiştir.

Çalışmaları arasında en önemli kitabı, XVIII. yüzyılda bütün Güney Slavların uyanışında önemli rolü olan Stematografisi'ydi. Bu eser bütün Güney Slavların uyanışında ihtilalci bir rol oynamıştır. Bu kitap orijinal olmayıp sadece çeviri ve biraz değiştirilmiş Vitezoviç'in, Stematografisinin yeni basımı gibiyse de armalarıyla 200 yıldan fazla olup hala Güney Slavların milli bilinçlenmelerine etki etmektedir. Güney Slavları arasında tam 200 yıl tek ve temel basılı arma kılavuzu vazifesini görmüştür. Kitap o zaman birçok Güney Slav yazarın yazdığı Rusça redaksiyonlu eski Slavca'yla yazılmıştır. Kitap baskıdan 21 Ekim 1741'de çıkmıştır. Hemen ardından ikinci baskısı da yapılmıştır. Stematografi renkli değildir ancak renkler heraldik (armasal) olarak belirtilmişlerdir. Stematografi toplam 110 sayfadır ve 58. sayfasında armalar vardır. Bir zamanlar Slavların yaşadığı bütün bölgelerin armaları mevcuttur, bu ise Panslavizm işaretidir. Bu kitabın ortaya çıkışı Güney Slav

⁶⁸ Stanoye Stanojević, Narodna entsiklopediya, kniga I, str. 740.

⁶⁹ Kolendić, a. g. m., str. 37.

⁷⁰ Olga Mikić, Hristofor Jefaroviç i jivopis manastira Bočana. Galerija Matitse Srpske MCMLXI. str. 8. Kolendić, a. g. m., str. 37.

edebiyatında önemli bir tarihtir. Kitap, o zamanlar Güney Slavları arasında manevi duyguları güçlendirmeye ve halkın milli uyanışına katkıda bulunan en önemli güçtü. Vitezoviç'in, Latince yazılan ve bu dili bilen aydınlara yönelik Stematografisine karşın, Jeferoviç'in, Stematografisi halk dilindeydi ve tüm okuma – yazma bilenlere hatta bilmeyenler için bile ulaşılabilirdi. Bu eser Slavların, hükümdarlarının, azizlerinin ve armalarının bir resim albümü gibiydi. Osmanlı ya da Avusturya İmparatorluklarının hakimiyeti altındaki Güney Slav halklarına büyük etki etmiştir. O, Zebur ve benzeri kilise kitaplarının etkisini bastırmış ve Güney Slavları arasında en aranan kitap haline gelmiştir. Bundan dolayı Avusturya makamları kitabı yasaklamışlar ve ölüm cezası ile cezalandırmışlar, "*Index librorum prohibitorum*" a koymuşlardır.⁷¹

Stematografinin ilk baskısında Türk armaları 37a ve 39a, ikinci baskıda ise 75. ile 79. sayfalardadır. Verilen resimlerden görüldüğü gibi armalar Vitezoviç'in, Stematografisinden alınmıştır ancak sadece armanın altındaki mısralar Latince'den eski Slavcaya çevrilmişlerdir (resim 21). Bugünkü dilde anlamı şudur:

*Canavar Türk eli çatal kılıç tutmaktadır,
Görülmektedir ki bu tanrı tarafından gönderilen çift cezadır,
Bir eliyle Doğu nimetlerini elde etmektedir,
Diğeriyle arsızca Batı dünyasının huzurunu yok etmektedir.*

Bu mısralardan görüldüğü gibi ne Vitezoviç'in ne de Jefaroviç'in zülfikar hakkında hiç bilgileri olmadığı anlaşılmaktadır ve dolayısıyla amblemi safça yorumladıklarını tespit edebiliyoruz. Onlar bu amblemin Türkler arasında çok kullanıldığını ve çok saygı uyandırdığını bilmekteydiler, ancak mısralardan anlaşıldığı gibi onu gerçek önemi ve yorumu hakkında bilgileri yoktur. Jefaroviç, Stematografisinin 51. sayfasında bu Türk armasının sembolleri ve boyası hakkında açıklama yapıp şöyle demektedir; "*Ay, Türk milletini güzelleştirmekte*"

Münster ise Türk armasında, Bizans kralı Konstantin'in tacını, Sırp kanatlarıyla beraber göstermiştir. Türk bayraklarındaki ay ile yıldız arasında çoğu defa çatal kılıçlı bir sağ el görülmektedir. Kırmızı zeminde yeşil el vardır ve bu renk Türklerde kutsaldır. Bu sözlerden anlaşılmaktadır ki, Türk armasının yanında, Osmanlı İmparatorluğunun armasının içine Bizans ve Sırp armalarının da girdiğini, hem Vitezoviç, hem de Jefaroviç bilmektedirler. Ayrıca Münster ve Onun Kosmografisindeki Türk armaları (bk. resim 5 ve 6) hakkında da bilgileri vardı. Ancak neden Osmanlı İmparatorluğunu göstermek için onun armalarından birini almadıklarını ve neden bunun için başka amblem ve yeni armalar kullandıkları hakkında bilgi vermemekteler ve ayrıca da nereden aldıklarına dair de bilgi yoktur.

Diğer Türk armasında (resim 22) yine Vitezoviç'inki gibi sadece eski Slavca mısralar vardır ve bugünkü dilde de anlamları şöyledir;

*Farklı krallıklarda benzer mutluluklar varmış,
Yeşil zemine hilal yerleştirilmiş,
Ay değişmektedir yeşil ise kurumaktadır,
Barbar başlığın krallık tacı da değişmektedir,*

⁷¹ Mita Kostić, Srpski bakrorezi osamnaestog veka. Letopis Matitse Srpske, kniga 303, sv. 1, Novi Sad, 1925, str. 152. Davidov, a. g. m., str. 31.

Renkleri ve amblemi açıklarken Türk iktidarının değişimini de vurgulamak istemektedir. Daha sonra sayfa 50b’de yine bu armanın açıklamasını eski Slavca olarak yapmaktadır.

Bugünkü dilde ise; *“Yeşil zeminde beyaz ay yükselmektedir. Bu Türk milletinin ve fethettiği bütün toprakların arması olarak kabul edilmektedir”*.

Böylece bu eski Slavca yazılı metinlerle daha XVIII. yüzyılın sonuna doğru Vitezoviç’in verdiği Türk armalarına, Jefarovič ilave açıklamalarını yapmıştır.

1833’TEN “ABBILDUNGUN DER WAPPEN...”DE TÜRK ARMASI

Gelbke tarafından 1833’te Berlin’de yayınlanan “Abbildungun der wappen faemmitlicher Europaeischen Souveraine, der Republiken und freien Staedte” başlıklı arma koleksiyonunda Türk arması olarak sadece tuğra vardır (resim 23). Kitabı Paris’teki Bibliotheque Nationale’de kullandım ve Dep. des Est. Pc. 29 signatürü altındadır. Bu koleksiyonda bütün Avrupa hükümdarlarının ve devletlerinin armaları toplanmışlardır. Osmanlı İmparatorluğunun resmi arması olmadığı için yazar tuğrayı onun arması olarak kabul edip koymuştur. Bununla birlikte, Türk tarihçileri tuğrayı haklı olarak devletin değil, padişahların işareti olarak kabul etmektedirler (padişahların nişan ve alametleri).⁷² Diplomatik ve süs elemanı olarak tuğra hakkında birçok kişi yazmıştır.⁷³ Ancak, heraldik eleman olarak tuğra hakkında bugüne kadar kimse yazmamıştır. Gelbke burada armayı oluşturan kalkanı ve diğer elemanları vermeyip sadece tuğrayı vermektedir. Tuğra yeni padişahın ismine bağlı olarak önemsiz değişikliklere uğrasa da temelde aynı kalmakta olduğundan amblem olarak alınabilir ancak, Gelbke’nin yaptığı gibi armanın diğer elemanlarını vermeden değil. Bu arma diğer elemanlarıyla birlikte resim 24’te olduğu gibi çizilmeliydi. Burada önemli olan tuğranın ilk defa Osmanlı İmparatorluğunun arma amblemi olarak ortaya çıkmasıdır. Daha sonra resim 24’teki gibi tuğra mükemmel bir arma kompozisyonunun temel kısmı olarak ortaya çıkacaktır.

⁷² Pakalın, Mehmet Zeki, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, III. İstanbul 1954, s. 525.

⁷³ ‘Ali, Tuğra-i hümayun, tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası, 8/1917-1918, 55-58. Fr Krealitz - Greifenhorst, Osmanische Urkunden in türkischer Sprache aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert, Wien 1922, - Sitzungsberichte der Wiener Ak. Der Wiss. Vol. 197-9-10, 17. Krealitz, Die Tugra der Osmanischen Prinzen – Mitteilungen zur Osmanischen Geschichte, 1921-1922, 167-170. Franz Babinger, Die grossherrliche Tughra, ein Beitrag zur Geschichte des Osmanischen Urkundenwesens – Beiträge zur Kunst des Islam, Festschrift für Friedrich Sarre zur Vollendung seines 60. Lebensjahres (Janrbuch der Asiatischen Kunst, 1925) 188-196. Ludwig Fekete, Einführung in die osmanisch – Türkische Diplomatie, Budapest 1926, XLII-XLIV. Jean Deny, Tughra; Encyclopédie de l’Islam, III, 865-869. Petar Mijatev, Tugrite na Osmanskite sultani ot XV-XX vek, Godişnik na plovdivkia muzey 1937-1939, Plovdiv 1940. İ. H. Uzunçarşılı, Tuğra ve Pençeler ile Ferman ve Buyuruldulara Dair – Belleten du Türk Tarih Kurumu, 5/1941, 101-157. O. Z. Olgun, Tuğralarda Muzaffer Da’ima Duası ve Şah Unvanı; Şehzade Tuğraları; Mehmed II – İmza ve Mühürleri – Türk Tarih, Arkeoloji ve Etnografya Dergisi 6/1949, 203-220. P. Wittek, Notes sur la tughra Ottomane – Byzantion 18/1948, 311-334; 20/1950, 267-293. A. S. Erzi, Türkiye Kütüphanelerinden Notlar ve Vesikalar I, 5, Orhan Gazi’nin Tuğrası – Belleten cilt 14/1950, 101-105. A. Zajaczkowski – J. Reychman, Zaryis Dyplomatyki Osmano-Tureckiej, Warsawie 1955, 80-81. Alessio Bombaci, Les Toghra enluminés de la collection de documents turcs des archives d’état de Venise – Atti del secondo congresso internazionale di arte turca – Venezia 26- 29 settembre 1963, Istituto universitario orientale seminario di Turcologia, Napoli 1965, 41-55. Fuat Köprülü, Reis’ül kütüphane ve Nişancılık, Türk Hukuk ve İktisat Tarihi Mecmuası 1931, cilt I, 199.

XIX. YÜZYILIN İLK YARISINDAN “WAPPEN – ALMANACH”TA TÜRK ARMASI

Wappen – almanach der souverainen regente europa's. Lithographie Druck und Verlag der. J. G. Tiedemann'schen Hof – Steindruckerei zu Rostock kitabının 48. sayfasında çok ilginç bir Türk arması vardır. Kitabın yayın tarihi verilmemiştir fakat XIX. yüzyılın birinci yarısından olduğu tahmin edilmektedir. Kitap çok nadirdir, örnekleri ise az sayıdadır ve Paris'te Bibliotheque Nationale'de Dep. des Est. Pc. 27 signatürü altında muhafaza edilmektedir. Kitap aslında Avrupa'nın çeşitli devletlerinin ve hükümdarlarının armalarının albümüdür. Burada bu makalede şimdiye kadar verilenlerden, amblemi ve kompozisyonu bakımından tamamen farklı bir Türk arması verilmiştir (resim 24). Fransız şekilli kalkanda, beyaz zeminde siyah tuğra yer almaktadır. Kalkanın etrafı post ile çevrelenmiş ve bunun kolları yandan pelerin şeklinde aşağı doğru sarkıtılmışlardır. Bu XVIII. yüzyıl sonu ile XIX. yüzyılın başlangıcındaki kalkan etrafında süs için pelerinler ve at kuyrukları bırakılan arma gelenekleri örneğinden yapılmıştır. Genelde ipek veya başka güzel malzeme kullanıldığı halde burada post da kullanılmıştır. Bu şekilde, yazar Osmanlı İmparatorluğuna, Hristiyanlık ve Avrupalı bakış açısıyla bakarak onun barbar karakterini göstermek istemiştir. Kalkanın üzerine hayvan başı ve onun üzerine de fesli padişah sarığı koymuştur. Türk karşıtı konumundan hareketle yazar bu hayvan başı aracılığıyla Osmanlı padişahını vahşi bir hayvan gibi göstermiştir. Yanlardan hilalli iki tuğ sarkmaktadır. Tuğ vezirlere, paşalara ve diğer devlet büyüklerine rütbelerini belirten işaret olarak verilen at kuyruğudur. Bir, iki ya da üç tuğlu vezirler vardı.⁷⁴ Armanın üzerine hilal ve sekiz köşeli yıldız resmedilmiştir. Burada ilk defa sekiz köşeli yıldız kullanılmıştır, oysa genelde altı köşeli yıldız kullanılmaktadır. Armanın altında “Turkey” yazmaktadır. Yazarın Türk karşıtı konumuna bakmayıp – çünkü bu Türk armasında bunlar çok açık belirtilmişlerdir – sadece armacılık tarafını ele alırsak o zaman kompozisyonun mükemmel olduğu sonucuna varırız. Yazar tuğrayı Osmanlı İmparatorluğu için temel işaret, amblem olarak almıştır. Burada tuğranın ilk defa amblem özelliği var ve o da arma denen komple ve mükemmel heraldik kompozisyonudur. Sık kullanıldığından dolayı tuğra, Osmanlı İmparatorluğunu sembolize etmek için karakteristik olmuştur. Sarık, fes, tuğlar, yıldız, hilal yine böyle karakteristik amblemlerdi. Fes burada ilk defa kullanılmıştır ve bu da armanın çok eski olmadığını kanıtlamaktadır. Türkler, fesi XIX. yüzyılın başlarından itibaren kullanmaya başlamışlardır. Fes adı, Fas'taki Fes şehrinde imal edildiğinden dolayı gelmektedir.⁷⁵ Rum ve Türk denizciler bunu Osmanlı İmparatorluğuna getirmişler ve burada taşınması gelenek olmuş hatta dinen de taşınması uygun bulunmuştur. Dolayısıyla karakteristik Türk başlığı haline gelmiş ve sonra da Hristiyanların bunu taşımaları yasaklanmıştır. Oysa ilk başta fesi Rum denizciler de taşırlardı.

⁷⁴ Kelekian, a.g.e., str. 415.

⁷⁵ Kelekian, a.g.e., str. 898.

OSMANLI İMPARATORLUĞUNU TEMSİL EDEN ARMALARIN HERALDİK ANALİZİ

Bu makalede incelenen Osmanlı İmparatorluğunun bütün armalarının ortak özellikleri Osmanlı İmparatorluğunu heraldik olarak daha gerçekçi göstermek istemeleridir. Bu armaları yapanlar öyle heraldik elemanlar bulmaya uğraşmışlar ki, Osmanlı İmparatorluğunu en belirgin şekilde gösterebilsinler ve bundan dolayı da o zamanlar Batı Avrupa'da hakim heraldik kuralarından çok az uzaklaşmışlardır.

Armacılık kurallarına göre arma şu elemanlardan oluşmaktadır; kalkan, amblem, renk, miğfer, taç, kumaş ve yazı.

Kalkan, armanın temel ve olmazsa olmaz kısmıdır. Burada verilen Osmanlı İmparatorluğunun bütün armalarında kalkan vardır sadece resim 23'te tuğra kalkana konmamış, sadece kendisi verilmiş ve bundan dolayı da komple bir armayı ifade etmemektedir. Osmanlı armalarındaki kalkanlar çeşitli şekillerdedirler. Resim 3, 4, 11, 12, 21 ve 22'deki armalar kareli yani İspanyol şekilli kalkandadırlar. Resim 6, 7, 8 ve 9'daki armalar, kesik yani Alman şekilli kalkandadırlar. Resim 9, 20 ve 24'teki armalar ise dört köşe yani Fransız şekilli kalkandadırlar. Demek ki burada verilen 16 armadan 7'si İspanyol, 5'i Alman ve 3'ü Fransız şekilli kalkanlardadırlar ve sadece 1'i kalkansızdır. Buda İspanyol, Alman ve Fransız armacılık etkisini çok açık göstermektedir. İtalyan etkisi yoktur, oysa İtalya'nın, Osmanlı İmparatorluğuna yakınlığından dolayı bu etki en fazla hissedilmeliydi.

Osmanlı armalarındaki amblemler, armayı yapana göre çok çeşitlidirler. Armacılar, Osmanlı İmparatorluğu için en belirgin olan sarık, yıldız, hilal, zülfikar, tuğ, tuğra vb. amblemleri almaya gayret etmişlerdir. Bütün bu amblemlerden en çok yani 10 defa hilal, sonra dört kanatlı haç - 5 defa, yıldız - 3 defa, zülfikar - 2 defa, tuğra - 2 defa, sarı çift başlı kartal, kırmızı gül, mızrak ise birer defa kullanılmışlardır. Hilalden sonra dört kanatlı haçın en fazla kullanılması dikkat çekicidir. Bunun nendi Avrupalı armacıların, Osmanlı armasına, Sırbistan'ı fethettiklerinden dolayı Sırp armasını da dahil etmeleridir. Bizans'ın çift başlı sarı kartalıyla ilgili durum da bunun gereğidir. Kullandıkları bütün amblemlerden en karakteristik olanlar hilal, zülfikar, ve tuğradır.

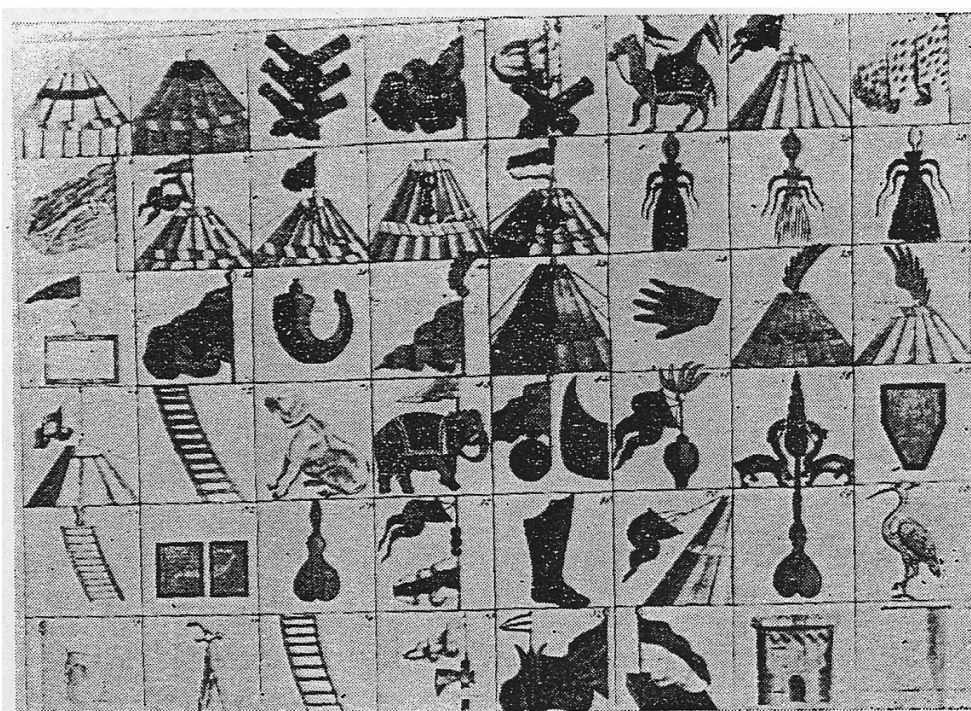
Osmanlı armalarının kalkanlarındaki zeminlerinin renkleri farklıdır. İslam'ın rengi olarak yeşil hakimdir ve 4 defa kullanılmıştır. Daha sonra beyaza 3 defa, kırmızıya 2 defa, sarı ve maviye 1 defa rastlamaktayız. Renkli olmayan armalar ise heraldik olarak renklendirilmişlerdir.

Miğfer armanın temel elemanı olmadığından dolayı kalkanın üzerine bir defa konmuştur. Türk askerleri miğfer taşımadıkları için Osmanlı İmparatorluğu armalarında az kullanılmıştır. Miğfer resim 4'te sadece bir kez kullanılmıştır. Devlet ya da yer armalarına dair çalışılırken taca çok sık rastlanmaktadır. Taç kalkanın üzerine konmakta ve böylece armanın devlet veya yer arması olduğu anlaşılmaktadır. Eyalet, şehir, kilise ve aile (hükümdar hariç) armalarının kalkanları üzerinde taç yoktur. Ancak Osmanlı İmparatorluğunun armalarında taç kendisi için daha karakteristik olan sarıkla değiştirilmiştir. Bundan dolayı sarık 7 defa, taç 2 defa, fes ise bir defa önümüze çıkmaktadır. Sarık ve taç kombinasyonu da bir defa kullanılmıştır.

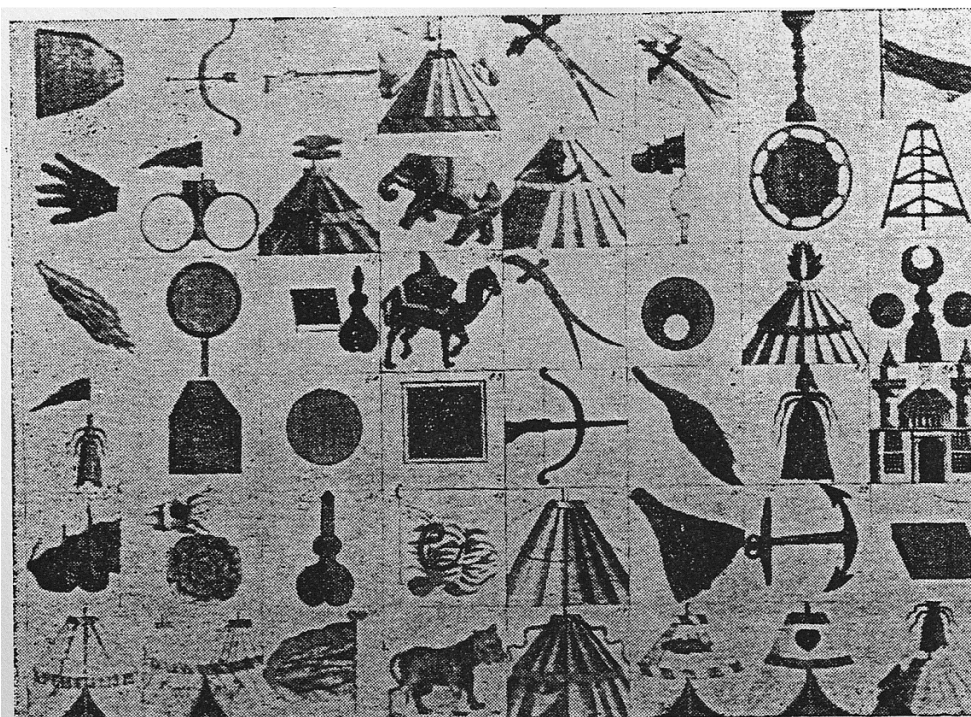
Arma elemanı olarak kumaş (pelerin), XVIII. yüzyıl sonlarından itibaren Batı Avrupa armaları için çok karakteristik olmasına rağmen karşımıza sadece bir defa çıkmaktadır (resim 24). Tuğlarla süslü kalkanın etrafına konmuştur.

Yazılar azdır halbuki, hemen hemen her armanın üstünde veya altında olmalıydı. Resim 5'teki armada "Turca"; resim 7'deki "Wasen Turkey"; resim 8 ve 9'dakilerde "Turkei"; resim 10'da "Thracia Odrysiorum"; resim 11'de "Thracia"; resim 12'de "Turcia"; resim 20'de "De Grand Seigneur"; resim 21'de Türkiye; resim 22'de Edirne Trakyası; resim 23 ve 24'te "Türkei" yazıları yazılmıştır.

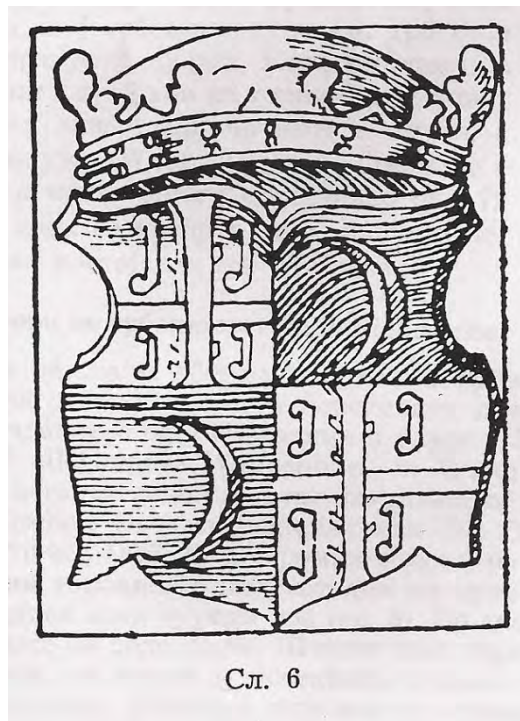
Verilen bu Osmanlı armalarının kısa heraldik analizinden sonra Batı Avrupalı armacıların, Osmanlı İmparatorluğunu heraldik olarak onu en karakteristik çizgileriyle gösterdikleri sonucuna varabiliriz. Görüldüğü gibi Osmanlı İmparatorluğunu, Avrupa'nın çeşitli yerlerinde gösteren birçok ve çeşitli armalar bulunmaktadır. Ancak, Avrupalı armacıların bu armalardan sadece birini tek ve daimi kabul edip "bir devlet için bir arma" kuralına uymalarına kadar götürmemiştir. Diğer taraftan, Osmanlı İmparatorluğu işlenen bu armalardan hiçbirini veya herhangi bir başkasını da arma olarak kabul etmemiştir.



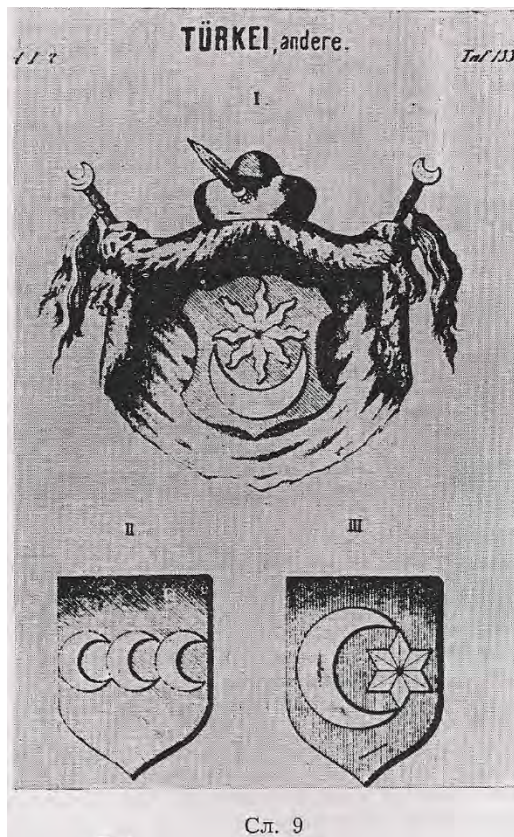
Сл. 1

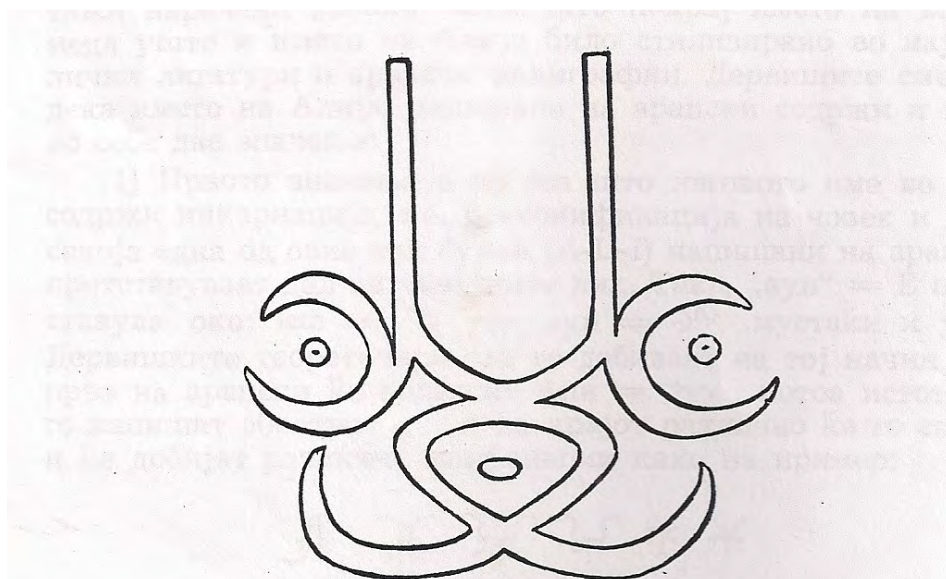


Сл. 2



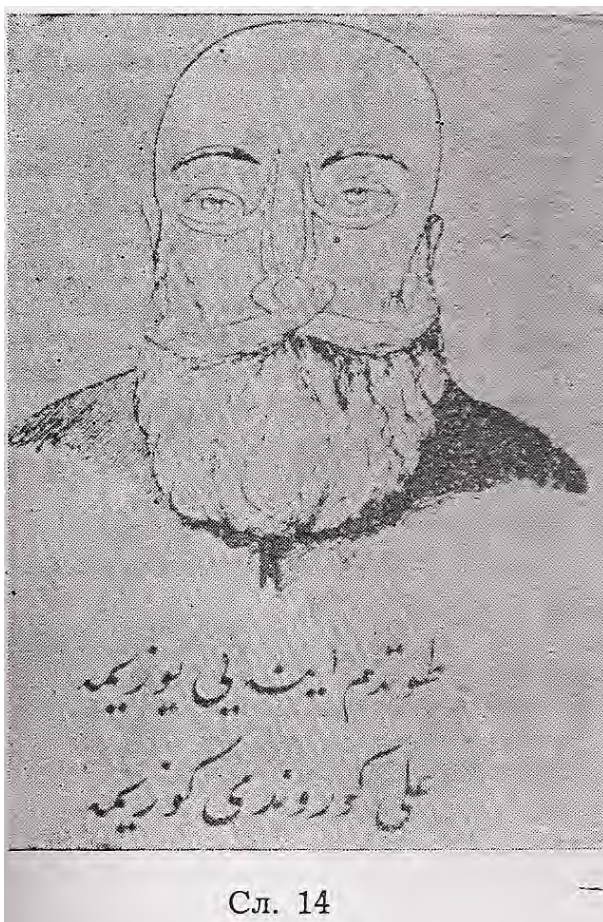






Сл. 13

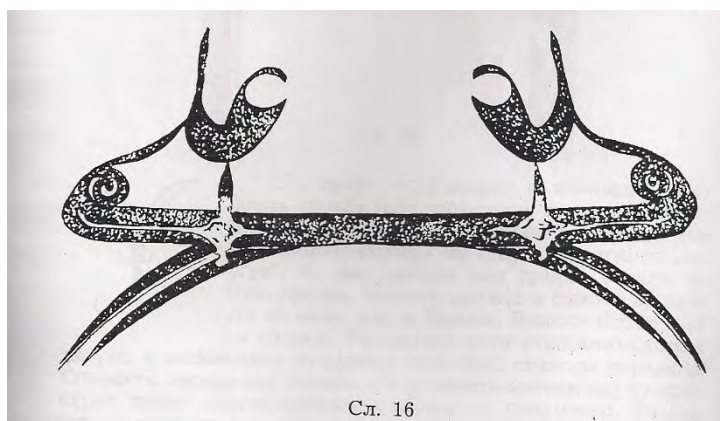
Алија требало да го наследи Мухамеда и дека тоа право м било узурпирано од првите двајца наследници на Мухам да. Затоа по сидовите на текињата имало арабески т.е. ц



Сл. 14



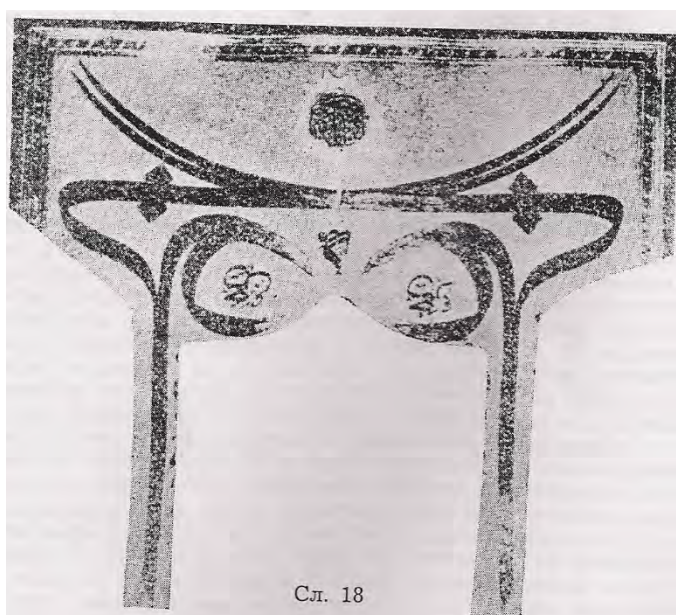
Сл. 15



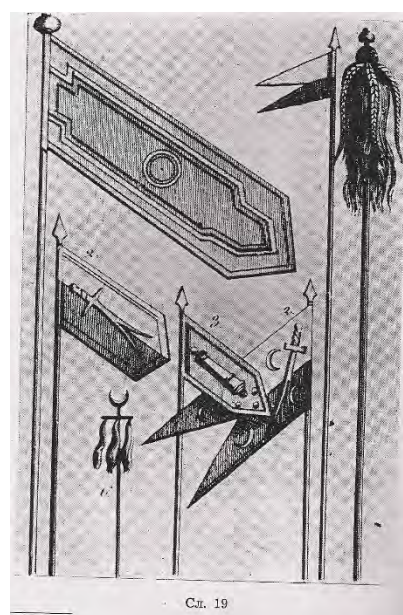
Сл. 16



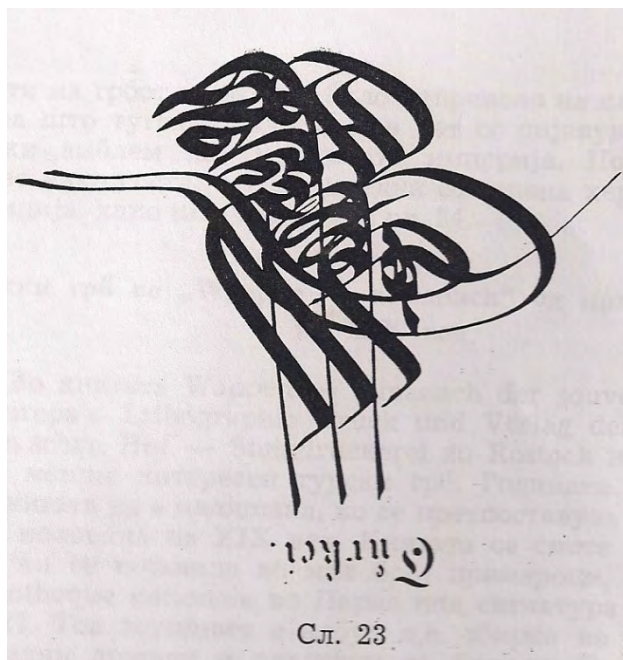
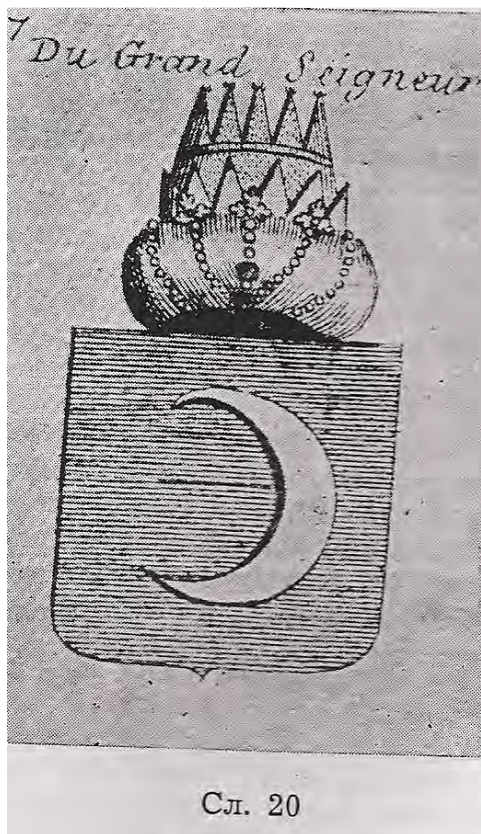
Сл. 17



Сл. 18



Сл. 19



COMMEDIA dell'ARTE ÜZERİNDE ŞARK ETKİLERİ 'ORIENTAL INFLUENCES ON THE COMMEDIA dell'ARTE' (İNGİLİZCEDEN ÇEVİRİ/TRANSLATION FROM ENGLISH)¹

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

Son birkaç yıldır beni, Commedia dell'Arte'nin İtalya topraklarında ve tamamıyla oraya özgü olarak doğuşunu ele alan belirsiz (ve hala doğrulanmamış) önermeye karşılık yeni bir varsayım ortaya atmaya iten bir dizi konu var. Eski neslin ve geleceğin bilim adamları arasındaki en temel farkın, ulaşılabilir yeni kaynakları göz önüne alarak kültürler arası diyaloga girmeye istekli olup olmamalarına dayanması gerektiğini düşünüyorum. Gösteri sanatları araştırmaları gibi kısıtlı bir alanda bile yapılan yeni çalışmaların Avrupa merkeziliğin Hegel üslubundaki varsayımlarından, delillerin ve inandırıcı ifadelerin yardımı ile kurtulup, geçmişin gelişigüzel kısıtlanmış kültür alanlarından uzaklaşmaları gerekir.

İlginçtir ki, Commedia dell'Arte'nin kökenlerine ilişkin sorunlara baktığımızda birçok bilgin, araştırmacı ve yazar -Crocé'den Pandolfi'ye, Duchartre'den Scherillo'ya, Reich'dan Driesen'a - tek bir noktada birleşirler. Bu özgün gösteri biçimi için kullandıkları 'Soytarı' komedisi, 'histrionik' oyun, 'maskeli oyun', 'doğaçlama' komedi gibi çok sayıda terim vardır ama hepsi onun İtalya'da doğduğu üzerine hemfikirdir. Saraylara, aristokrat malikânelerine, *akademi*'ye akın eden amatör oyuncular 16. yüzyılın ortalarına doğru özel etkinliklerde düzenlenen gösterilerin sonu gelince günlük uğraşlarına geri döndüler. Fakat tiyatro, Commedia dell'Arte ile gerçek bir meslek haline geldi. D'Amico şöyle diyor:

"Ne zaman dramatik edebiyat gerilese ve Tragedya ile Komedyâ halkın zevklerini tatmin edemez duruma düşse şu olur, yorumcular yani aktörler ortaya çıkıp şu beyanı verirler: 'Artık şairler yoksa biz kendi başımızın çaresine bakacağız'. Bu, Yunan ve Roma tiyatrosu gerilediğinde de olmuş ve kısa süre içerisinde mim ve pandomim tiyatronun

¹ Fulchignoni'nin bu çalışması İtalyanca olarak, 1983 tarihli Paris Üniversitesi yayını olan ve editörlüğü Christian Bec ve Irene Mamczarz tarafından yapılan *Le Théâtre italien et l'Europe XVe- XVIIe siècles* (15. ve 17. yüzyıl arası İtalyan Tiyatrosu) içerisinde *Le influenze orientali sulla Commedia dell'Arte. Per una ipotesi di ricerca* başlığı ile yer alır. İtalyanca'dan İngilizce'ye çevirisi ise UNESCO Uluslararası Tiyatro Enstitüsü bünyesinde bir tiyatro araştırmacısı ve tarihçisi olan Una Crowley tarafından *Oriental Influences on the Commedia dell'Arte* başlığı ile yapılmıştır. *Asian Theatre Journal* tarafından yayınlanan çeviriye şu not düşülmüştür: "Asian Theatre Journal, Fulchignoni'nin yarım kalmış olan bu son çalışmasını, onun görüşlerinin ve anlayışının bir hatıra olması umuduyla yayınlamaktadır. Benzer bir tutumla, Venedik Bienali'nin isteği üzerine 'kültürleri bir araya getiren ve insanlar arasında diyalogu derinleştirip yenilenmiş yaklaşımlar sağlayan eserler'e verilmek üzere Fulchignoni'nin adına sinema ödülü verilmeye başlanmıştır" (Cilt 7, Sayı: 1, ss: 29-41, 1990). (Ç.N)

yerini almıştı. Aynı şey 16. yüzyılın ortalarına doğru İtalya’da yaşandı. İtalyan oyuncular akademik metin yokluğu ile yüz yüze gelince: “Eğer edebiyat yoksa gösteri var” dediler. *Commedia dell’Arte*’yi icat ettiler” (S. D’Amico, *Storia del Teatro Drammatico*, Milan: Garzanti, 1950, s. 61).

Kimdi bu aktörler? Tarihçilere göre çoğu, teatral gösteriyi gerçek bir mesleğe dönüştürmek için sosyal açıdan biraz düşük seviyede bulunanlarla hümanist kültür çerçevesinde birleşen orta sınıf şehirlilerdi. Orta Çağ fars soytarılarının ve komedyenlerinin torunlarını böyle topluluklar içinde bulunabileceğini düşünmek mantıklı olur. Başlarda bu tiyatro kumpanyaları akademik oyunlar ve pastoral hikâyeler sergilerlerdi. Fakat zaman geçtikçe özel bir gelişme oldu. Farklı seyircilerle kurulan ilişki ve iletişimi yoğunlaştırıp canlandırmaya karşı duyulan karşı konulmaz tutku ile kelimeler gitgide kendilerini yazılı metinden kopardılar ve doğaçlama kontrolü ele geçirdi. Bunun tam olarak ne zaman ve nerede olduğu ise henüz belirlenebilmiş değil.

Ele geçen birkaç belge, özellikle ilk yıllarda hokkabazların, akrobatların ve karnavallarla bağlantılı olarak gösteriler yapmış maskeli oyuncuların yeteneklerine emanet edilmiş teatral etkinliklerinden bahseder. Bu belgeler ayrıca bu oyuncuların İtalyan yarım adasının farklı bölgelerinde - özellikle iki belirli yerde, ilkin Venedik ve çevresi, daha sonra Napoli ve Campania- arka arkaya gerçekleşen gösterilerini anlatır. *Shiavone*’ler ve Bergamo’lu hammallar güldürünün en gözde hedefi haline geldiler. Este Sarayı kayıtlarında Meixeburg’lu Christopher, ‘Venedik soytarılarından’ söz eder. Aretino’nun da doğruladığı gibi bunlar hızla kitlelerin tercih ettiği eğlenceler haline gelmişlerdir. Mantua ve Bolonya’daki idari belgeler de ‘doğaçlama tiyatronun’ ilk kumpanyalarından bazılarını kurma kararını alan Yahudi aktörlerden söz eder.

Doğaçlama tiyatronun en erken repertuarının nasıl oluştuğuna dair bir fikir birliği vardır. Dolayısıyla sergilenen çeşitli gösteriler arasında bir sentez yapılabilir. 16. yüzyılın ilk on yılında; Orta Çağ geleneğinden gelen soytarlara, skolastik sebeplerle klasik metinleri oynayan amatörler, *contado*’ların köhne dünyalarıyla alay eden ‘bayağı’ farslara ve inkâr edilemeyecek bir üslup bilgisine sahip donanımlı aktörlerin akademik oyunlarına rastlarız. 1500 ve 1530 arasındaki otuz yılda, tüm bu farklı bileşenlerin ‘doğaçlama tiyatro’ nun ana yapısı üzerinde kaçınılmaz bir etkisi olmuştur. Nihayetinde 16. yüzyıl ortalarında ‘doğaçlama komedi’ yi oluşturan öğeler: soytarların doğaçlamaları, Ortaçağ’dan miras bir karnaval geleneği olan maskeler, özellikle farklı ağızların kullanıldığı gösterilerdeki kalıplaşmış ‘tipler’ ve akademik tiyatro metinlerinden doğan öyküler yani *scenari* olmuştur. Perrucci, Riccoboni, Cecchini, Leone de’Sommi, Gaspare Gozzi ve Gherardi gibi kavramcıların *Commedia dell’Arte*’ye felsefi açıdan kattıkları şeyler tutarlı bir tablo sunmaktadır ancak dile getirmeliyim ki bence bu tablo sadece Batı’nın tiyatro kültürü tarihçiliğine mükemmel bir biçimde uymaktadır.

‘Doğaçlama komedi tiyatrosu’ üzerine araştırma yapmanın özellikle zor olduğu kabul edilmelidir. Bu zorluğa sebep olan şeyler, hem konuşma diline aktarım sürecindeki yazılı belgelerin oldukça az olması ve geleneksel yapıların başkalaşımı, hem de halk tiyatrosunun erken izlerinin sadece yazılı metinler kapsamında ele alınamayacağını

gösteren bazı önemli filolojik yaklaşımlardır. Bu izlerin mimetik ve müziksel uzantılarını da değerlendirmek gerekir ki bunlar, sözel kültürün dolayısıyla da doğaçlama gösterinin temelleridir. 'Beden dili' nin rolü Commedia dell'Arte'nin temellerinden birini oluşturur ve bu yüzden en başta sıkı bir şekilde ele alınması gerekir ki bu da Croce'den bu yana çok sık tekrarlanan edebi biçimlendirmeleri sorgulamayı gerektirir. Bu biçimlendirmeler, bir ilerlemeye sebep olmak şöyle dursun, sözel kültürün somut boyutlarına ve teatral gösterinin antropolojik boyutlarına ulaşmada engel oluştururlar.

Metinlerin yorumlanmasında karşımıza çıkan birçok zorluğa (bir diğer *grave lacuna*²) ikonografik belgelerin azlığını da ekleyebiliriz. Örneğin 16. yüzyıl şenlikleri ve gösterilerinden bizlere ulaşan o engin sanatsal mirasa ve bir de aynı dönemde karşımıza çıkan halk tiyatrosuna ait tasvirlerin azlığına bakalım. Eugenio Battisti, Orta Çağ soytarıları ikonografisine yaptığı göndermeyle bizi ilgilendiren dönem için de geçerli net bir beyanda bulunur: "Yeni tür teatral deneyim, yani hem yukarıdakilerden hem aşağıdakilerden gelen baskıları etkisiz kılıp toplumun farklı sosyal seviyelerini bir araya getirerek ortak kültüre katkıda bulunmaya çabalayan halk gösterileri, figüratif sanatlarda sansürlenmiş ve baskı altına alınmıştır".

Kavramların (profan kültürün tipolojisinin) kalıcı olarak ikonografide temsil edilmelerini engellemek onları sansürlemenin bir yoludur. Orta Çağ'ın sonlarına doğru yaygınlığı artan soytarıların ve daha en başlarında Commedia dell'Arte'nin başına gelen şey de aynen budur. Karşıt güçler sürekli olarak yarattıkları bir çeşit ikonografik boşlukla kökenlere ilişkin sorunları daha da zorlaştırdılar. İtalya'da Reform dönemi uygulanan ve Karşı Reform ile gelen ikinci taarruz zamanında da az da olsa devam eden sansür operasyonlarından muhtemelen hiçbir şey sağ kurtulamadı. Bu durum, neden çok daha sonraki bir dönemde ikonografik temsillerin -Callot'ın *Balli di Sfessania*'daki gravürleri örneğinde olduğu gibi - sorunumuzu çözmeğe başladığını açıklar.

'Doğaçlama tiyatro'nun yansıttığı 16. yüzyıl toplumunun yenilenmesine dair büyük sorunlar, figüratif sanatın eşliğinden hemen hemen hiç geçmemiştir. Alt sınıfların tarihi söz konusu olduğunda, saray eğlencelerinin ve gösterilerinin geniş ve muhteşem ikonografisinden sağlam sonuçlar çıkarmamıza yarayacak elle tutulur izler yerine dolaylı tanımlar ve göndermelere bakılmalıdır.

Kültürel gerçeklikleri yeni ve daha geniş bir perspektif ile araştırmayı amaçlayan kültürler arası tarih araştırmalarının görüşü ile Avrupa merkezci kavramcıların bakış açısını karşılaştıralım. 13. yüzyılın sonlarındaki Venedik ve Doğu ilişkilerini düşünün. Yoğun ve sürekli bir değiş tokuş ağı- insanların yer değiştirmesi gibi- içerisinde hem en öngörülebilir hem de en beklenmedik iletişim biçimleri gerçekleşmiştir. Yahudiler, 1492'de İspanya'dan sürgün edilmelerinden sonra Konstantinopolis'te Yunan ve Roma metinlerinin ilk baskılarını düzenlediler. Aynı Yahudiler, yetenekleri oldukça beğenilen amatörlerin de içinde yer aldığı gösteriler düzenlediler. Ermeni ve Arnavut Türkü hokkabazlar ve akrobatlar sadece Venedik meydanlarında değil, Gaspare Gozzi'nin kayıtlarına göre 18. yüzyıla kadar Venedik'in mandası konumundaki Dalmaçya'da hayatta

² 'Büyük boşluk' anlamında. (Ç.N)

kalmış olan şaşaalı ve capcanlı gösterilerde de yer aldılar. Böyle gösteriler geride dile ait sadece birkaç kalıntı ve dolaylı izler bırakarak ortadan kayboldular fakat akrobasi, jestler, komik girişler, fars, soytarılık ve *lazzo*³ ile dil engellinin üstesinden gelen karakter maskeleri ve mimdeki benzersiz yoğunlukta vücut buldular.

Yaşayan kültürler ürünlerini uzaklara ithal edebilirler, onları yaymak için. Duygu ve var oluş biçimlerini sanat ve zanaat gibi somut kalıntılarla ya da doğaçlama gösteri, halk müziği ve sözel geleneğin bir var bir yok oluşumları ile ifade edemeyen bir uygarlık düşünülemez. 13. ve 14. yüzyıllarda Venedik uygarlığı, en uzun süren denizci kültürü, sadece Akdeniz’de değil tüm Doğu boyunca birçok iz bırakmıştır. Asya’nın şarkî krallıkları – Acemistan, Türkiye, Hindistan ve hatta Çin - Orta Çağ’dan bu yana bazen istikrarlı bazen kısa sürelerle Batı’ya doğru türlü kültürel etkiler yaymışlardır. En önemli üçüncü Akdeniz medeniyetinden geçip Perrault ve La Fontaine’e ulaşan Acem masallarının yolculuğunu, Carlo Gozzi’nin komedilerine ilham veren mistik Çin alegorilerini hatırlamalıyız. Ayrıca mimetik-sözel geleneğin hareketi kuşkusuz medeniyetlerin karşılaşmasının en ayrıcalıklı taşıyıcılarından biriydi.

Bizim konumuzun kapsadığı dönem için Baltrusaitis, Avrupa’da geç Roma ve Gotik dönem kemerlerinde ve başkentlerde hala yaşayan ‘diğer dünya’ ikonografisinin doğuşunun, 12. ve 13. yüzyıllarda keşiş ve misyonerlerin kopyaladığı Çin, Tibet ve Java’daki canavar ve ejderha tasvirlerine bağlı olduğunu reddedilemez kanıtlarla ispatlamıştır. Berenson, İtalyan dini resim sanatına olan Şark etkisi üzerine çalışmış ve bu çalışma çok ilginç sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Görülüyor ki, 4. yüzyılın başında tüm Avrupa yalnızca İslam kültürünün değil Moğol işgalleri sebebiyle de tüm Uzak Doğu ile karşı karşıya geldi. Aslında Moğol imparatorluğu çok farklı bir şekilde kışkırtıcı olan bir üçüncü etki alanıdır çünkü İslam kaynaklarıyla karşılaştırdınca hiç bilinmeyen bazı şeyleri ortaya çıkardığı görülür. Sanatsal anlamda Avrupa’da karşılıklı bir etkileşim alanı oluşur: Uzak Doğu’da 14. yüzyıl bir Fransiskan dönemi olacaktır. Rahipler kiliseler inşa edip Çinli sanatçılara duvarları süsletmekle kalmazlar. Lamaist törenlerden ilham alarak Avrupa’ya ilham verecek ikonografik konular da ithal ederler. Örneğin, *Danse Macabre*’nin bilindik temasının hem figüratif boyutta hem de dini ve profan mim açısından etkilenmesi gibi.

Paduan Pignoria 1615 tarihli tezi *Discorso intorno alle Divinità delle Indie*’de (Hint İlahları Üzerine), Doğu Asya ikonografisinin gösterişli, sıradan ve profan unsurlarının geleneksel kalıplara uyumunu sağlayan mitoloji senkretizmini ortaya çıkarır. Chastel şunu söyler:

“Şark hikâyelerinin ilahları ve kahramanları onları yüzyıllarca içinde barındıracak bir sığınak buldular: Batı toplumu kendi memnuniyeti ve kimliği için gereksinimlere göre uyarlanan tüm imgeleri kayıt altına aldı ve kendisinin vazgeçilmez bir parçası haline getirdi.”

‘İmgelerin kayıt altına alınması’ kavramı bizi varmak istediğimiz yere - kültürlerarası karşılaştırmaya- sağlam bir adımla daha çok yakınlaştıırıyor.

³ Commedia dell’Arte’de diyalog ya da hareket biçiminde komik öge. (Ç.N)

Akdeniz'deki Venedik ve Doğu ticaretini inceleyen birisi, uzun bir süre yalnızca soytarılara has olduğu düşünülen 'moor'⁴ dansını göz ardı edemez. Bir çeşit rock'n roll gibi kolların ve bacakların birbirlerinden bağımsızlarmış gibi bir etki vermek için rastgele sallandığı, 1450 ve 1460 arası Venedik'te oldukça meşhur bir dans. Aynı dönemde Arcetri del Pollaiuolo villa'daki fresklerde aynı sert jestlere ve canlı hareketlere rastlarız. Dansın uluslararası bir boyuta ulaşmasını en iyi şekilde örnekler bu dans. Bu durumda yine, İtalyan sanatının belirli önemli olgularının yorumu yalnızca İtalya yarımadasının revaçta olan tarzları ile sınırlandırılmamalı. Aristokrat dansların üzerine yazılıp çizilenlerde 'moor' dansına gönderme yapılmadığını görürüz - tıpkı akademik tiyatronun *scenari*'lerinden günümüze kadar ulaşmış hemen hemen hiçbir veri barındırmamaları gibi. Vurgulanması gereken bir diğer nokta şu ki İtalya'da bu halk dansının iki ana coğrafi merkezi Venedik ve Napoli idi, tıpkı Commedia dell'Arte de olduğu gibi. *Morisca* olarak bilindiği Napoli'de bu dans, Sarazenlerin sürekli istilaları yüzünden daha çok evlerde gerçekleştirildi ama oldukça yaygındı.

Resim sanatı söz konusu olduğunda da, Şark ikonografisi etkisinin 13. ve 14. yüzyıllarda İtalya'da arttığı söylenebilir. Grifonlar, basiliskler, maskeli ya da maskesiz şeytanlar ve Doğu Akdeniz süslemelerine özgü tüm koleksiyon sıkça görülmeye başlamıştır. Arap hikâyelerindeki konular Orta Çağ imgeleri ve alegorilerine, Hindistan'dan gelenler de Yunan efsanelerine aktarılmıştır. Heykel sanatında da - Batı'da daha özgür ve sıra dışı bir hayal gücünün etkisi altında olan dikkatin, anatomi ve diğer unsurların işlenişinde çok detaylı bir gerçekçiliğe odaklanıyor olması ile beraber- aynı bağdaştırıcılık görülür.

Diğer bir deyişle Şark ile olan ilişkiler Orta Çağ'ın son döneminde yoğunluk kazanmıştır. Ticaretin ve ticari çıkarların yanı sıra artık sadece tek başına hareket eden öncüler değil gerçek bir bilgi akışı, sistematik bir keşif başlamıştır. Bu da Marco Polo'nun (1298), Riccardo di Montecroce'nin (1300), Oderico de Pordonone'nin (1330) ve

⁴ İngilizce *moor* kelimesinin bir anlamı: çorak arazi, ölü toprak, çalılık; bir diğeri ise *faslı*'dır. Kökeni, Kuzeybatı Afrika'da Moritinya topraklarında yaşanan Yunanca *maurusii* (geç dönem Yunanca'da siyah, kara, şeytani anlamlarına gelen *mauros* ile de ilişkilendirilir), Latince *mauri* olarak bilinen insanlarına verilen isime dayandırılır. Avrupa nüfusuna kıyasla koyu tenli olmaları sebebiyle, 16. ve 17. yüzyıllarda 'zenci' kelimesinin eş anlamlısı olarak ve daha sonra genel anlamda Müslümanlar (Arap, Acem, Türk) için kullanılmıştır. Metinde *moorish dance* olarak geçen gösteri biçimi ise -İngiliz halk bilim, drama ve tiyatro araştırmalarında *morris dance* terimi - İtalyanca ve İspanyolca *morisca*, Fransızca *mouresque*, Almanca *moriskentanz* olarak bilinir. İlkel pan-Avrupa dini bereket törenlerinin bir uzantısı olarak; kırsal yörelerde ve köylerde düzenlenen mevsim şenliklerinde, yarışmalarda ve oyunlarda gerçekleştirilen geleneksel eğlence biçimi olarak tanımlanır (Claire Sponsler, "Writing the Unwritten: Morris Dance and the Study of Medieval Theatre", *Theatre Survey* Cilt: 38, no: 1, 1997, s. 90). Aralarında bir 'soytarı' ile sadece erkeklerin yer aldığı, çıplaklığın yanı sıra belirli kostümler, bacaklara takılan ziller, davullar, silahlar, tahta atlar ve süslü direkler gibi yardımcı öğeler ile kurgulanmış, dansçının/ dansçıların/yüzlerini siyaha boyayarak sahne aldığı bu eğlence biçimi saray eğlencelerinde de - özellikle 15. Yüzyıl İngiltere'sinde- görülür. Öyle ki bu geleneksel biçimin günümüze ulaşan en erken yazılı anlatımı Aragon prensesinin düğünündendir (Violet Alford, "Morris and Morisca" *Journal of the English Folk Dance and Song Society* Cilt: 2, 1935, s. 42). Bu gösteri biçiminin kaynaklarına ilişkin çalışma yapan isimlere şunlar örnek verilebilir: Cecil Sharp, E.K. Chambers, ve Rodney Gallop. Metin And *Dionisos ve Anadolu Köylüsü* adlı çalışmasında ise moor kavramı ile ilgili şu detayı verir: "Avrupa'da bir çok seyirlik köylü oyunlarında da yüzünü karaya boyamış bir Arap bulduğumuz gibi, bu Osmanlı şenliklerinde de oynanmış olan Morisco danslarında da görülür. Morisco ile zenci, Mağribi, Müslüman hatta Türk eş anlamdaydı. Onyedinci yüzyılda da kılıklara girip, yapılan maskaralıklara 'Mauresque' deniyordu" (42). (Ç.N)

Mandeville'nin (1360) yazdıklarıyla kanıtlanmış ve bu yazılanlar büyük ölçüde yayılmıştır. İkonografiye olan etkileri de aynı ölçüde kesindir. Marco Polo'nun kitabının Christopher Columbus'a ait kopyasında Genoan tarafından yazılmış, sadece somut ve coğrafi gerçeklere değil hayal gücü uyarıcılarına da verilen dikkati açığa çıkaran en az 360 adet not vardır. Bu oldukça anlaşılırdır çünkü iki dünyanın arasında kurulan iletişim sonucu bazı ölçüler ve değerler tamamen yeni yönlerle doğru gelişme göstermiştir. Daha haşin ve barbar ve aynı zamanda daha rafine olan Doğu, Rönesans'a kadar ulaşan bir dönemde belirli görünüşler sergilemiştir ve bunun çok açık kanıtları vardır. Dua ve ibadet kitapları⁵ Hristiyanların yanında şarkî karakterleri de betimlemiştir. Bellini'nin resmettiği geçitlerde Venedikli elçilerin yanında Tatar Hanları görülür. Flandra ve Provence minyatürlerinde şapkalarından ve zırhlarından ayırt edilebilen Çinliler ve Moğollar da figürlerdendir. Öldüğü güne kadar, kesin bir kararlılıkla Hint kıtasının topraklarını keşfettiğine inanan Columbus'un 1492'de Büyük Kaan'ın krallığına demir attığını sanma hatasına düşmesi de semboliktir.

Fakat Hristiyan Batı'nın gözünde tek seçkin ülke Hindistan değildi. Doğu Asya insanların betimlemelerinde ve ithal edilen diğer şeylerde Çinlilerin de seçkin bir konumu vardı. 16. yüzyılın en saygın Arap coğrafyacılarından Ibn-al Mardi⁶ en kötü Çinli sanatçının bile yaptığı resim ya da çizimin dünyadaki tüm diğer örneklerinden daha üstün olduğunu söylemiştir. Çin biçimlerinin yayılışı 13. yüzyılın ortalarından itibaren yoğunlaşmış, Akdeniz'de Moğol istilalarından sonra da devam etmiştir. İki yüzyıl boyunca, yükseköğrenimin rafineliliğini çok sıkı bir hiyerarşiye bağlı özel geleneklerin inceliği ile dünyaya kazandıranın, barbar göçebe topluluklar olması da garip bir çelişkidir.

Moğol, Acem ve Türk minyatürlerinde ikonografi Carpaccio, Rubens ve Rembrandt'ı etkilemiş, Orta Çağ'dan Rönesans'a kadar – bu durum yalnızca Yeni Dünya'nın keşfi ile Avrupa'nın ilgisinin Doğu'dan Batı'ya kesin bir dönüş yapması ile durmuştur- istisnasız tüm plastik sanatların, Şark'ın bitmez tükenmez ilham kaynaklarından istifade ettiğini doğrulamıştır. Bu tür etkiler Rönesans'a kadar artmıştır. Bu dönemin ikonografisi üzerine yapılan son çalışmaların çoğu daha önce Eski Yunan-Latin dirilişinin araştırmaları sırasında ciddiye alınmamış Şarkın etkilerine dikkat çeker. Mitolojide, pagan tanrılar, inancın bir objesi değildi. Zevke ve hayal gücüne göre değişiklik gösterebiliyorlardı. Tantra Budizminin yarasa kanatlı ve pençeli şeytanları kıyamet tasvirlerinde ortaya çıkardı. Birçok şeyin yanında Akdeniz'deki ticari hareketlilik Şark'tan kaynak gelişini sağladı ve böylece tanrılar Mısır ve Suriye biçimlerine ve niteliklere sahip oldular. Serapis, Hierapolis'in Juno'su, Mars, Üç Şekilli Diana, hepsi o veya bu şekilde Fidias ve Praksiteles'in ikonografik arketipleri olarak kabul ediliyorlardı. "Bu normaldir" der Andre Chastel, "böylesine anlaşılması güç ve heyecan verici figürlerin bir maskeli oyuncular kumpanyası gibi o zamanların zapt edilmez politik ve sosyal modası haline gelmiş eğlence, şenlik ve gösteri hizmetlerine girmiş olması".

⁵ Metinde *the book of hours*: İçerisinde Hristiyan inancı metinleri ve duaları bulunan, Orta Çağ'da yaygın ve o zamandan günümüze en çok ulaşmış olan süslemeli ve resimli elyazmaları. (Ç.N)

⁶ İngilizce kaynaklarda Ibn al-Wardi olarak geçiyor. (Ç.N)

Bu sebeple, geniş bir şenlik ve gösteri yorumu içerisinde çözülmeyi bekleyen bir dizi bilmece ile karşı karşıyayız. Örneğin, Doğu'ya bakmadan 'siyah deri maskenin' (Merkez Asya şaman ritüelinin bin yıllık bir ürünü) Batı'da tam da o dönemde birden ortaya çıkışını açıklamak mümkün mü? Commedia dell'Arte sahnesinin esaslarından olan bu unsurun böylesine ısrarla var olması nasıl açıklanır? Ya da Plautus ve Menander gösterilerinin sahneleme tekniğinin yüzyıllar sonra tekrar ortaya çıkışını? Merkez Avrupa'daki karnavallarda kılık değiştirmenin geçirdiği (malzemenin, derinin, ahşabın, kumaşın ikonografisinde asla yer almamış olan) evrimi? Sözlü metnin, dışavurumcu yöntemi ile hızlıca iletişime geçebilen mimetik eylemin karşısında aniden gölgede tutulmaya uğraması nasıl açıklanabilir? Hepsinden öte, 'doğaçlama tiyatronun' doğumunun gerçekleştiği bölge, Adriyatik sahili boyunca uzanan Venedik Cumhuriyeti'nin toprakları ile kesişen bir dörtgen içinde kesin çizgilerle nasıl sınırlandırılır? Burada dikkate değer bir nokta var. 'Doğaçlama tiyatro' olgusunun genetik çekirdeği, doğuda Adriyatik sahili boyunca Venedik'ten Bolonya'ya, batıda ise Bergamo'dan Milano'ya uzanan bir bölgeyi kapsar. Daha önce sözünü ettiğimiz tarihçiler de doğaçlama tiyatronun kökenlerinin bu sınırları ile ilgili hemfikirlerdir.

1960'ta, Unesco'nun Doğu-Batı kültürler arası projesi kapsamında Asya'da halk gösterilerinin yapıları üzerine bir çalışmaya dâhil olmuş ve geleneksel olanın bir kültürden diğerine geçişinin (gerçekçi-komik dürtülerin özgürleştirici devinimleri sayesinde) nasıl birçok antik tiyatro biçiminin değişmez bir parçası olduğunu doğrulayabilmişim. Gösteri sanatlarını bu açıdan ele alan karşılaştırmalı çalışmalar ve araştırmalar uzun bir yol kat ettiler ve sonuçları oldukça verimli. Araştırma yöntemi iki yönde şekillenmiş durumda: biri maskelerde, kostümlerde, minyatürlerde, arkeolojik keşiflerde, etnografik belgelerde, antropolojik kanıtlarda ve el yazmalarında bulunabilecek ikonografik izler üzerine yapılan araştırmalar; diğeri ise köylerde, ya da ilgili buluntuların var olduğu her hangi bir yerde, halk gösterileri incelemeleri. Bu tür karşılaştırmalı çalışmalar sayesinde hem Orta Doğu hem Uzak Doğu'da maskeli gösterilerin şaman ritüellerine ve genel anlamda 'tekerrür eden zaman' ritüellerine (mevsimler, hasat döngüsü... vb.) bağlı olduğunu gösterebilmek mümkün olmuştur.

Günümüze kadar gelen Şark gösterilerinin temelde doğaçlama ve güldürü odaklı olduğunu daha önce belirtmişim. Bir dizi trajik gösterilerin de var olduğu bilinmektedir ki bunlar da aslında Kore ve Japonya'daki şaman ritüelleri ile bağlantılıdır. Uzlaştırıcı ya da siyasi ve askeri sebeplerle ortaya çıkan teatral alış-veriş üzerine çalışmalar yapmak mümkün olmuştur. Ayrıca, bu tür bir etkileşimin sonuçlarının nadiren aradan geçen süreyle ve eski olmakla orantılı olduğu, kısıtlı ve yakın tarihli etkileşimlerin daha derin izler bıraktığı ve etkilediği görülmüştür. Bu gözlemden yola çıkarak karşılaştırmalı çalışmanın odak noktası, hangisinin daha önce meydana geldiği ya da geliştiği değil, 'etkileşimin şekli' olmuş, 'maskeli gösteriler' üzerine yapılan çalışmalara yönelik beklenmedik bir ilgi oluşmuştur.

Asya'ya özgü bu gelişim biçiminin keşfedilmesi, karnaval ritüelleri maskelerinin 'daimi ortak işlevi' ile ilgili olan Avrupa öğretilerinde ve daha genel anlamda İtalyan

maskelerinin 'partenogenetik'⁷ teorilerinde karışıklığa yol açan bir dizi hipotezi de beraberinde getirmiştir. Hindistan'dan Uzak Doğu'ya, Merkez Asya kanalı ile Kore'ye ulaşan Budist ritüellerin, maskeli tiyatronun taşıyıcılığını yaptığını kanıtlayan Çinli ve Koreli araştırmacılar muhteşem keşiflere imza attılar. Budist drama ritüellerinin hep bir parçası olan bu maskeler 5. ve 6. yüzyıllarda Japonya'ya ulaştıklarında kısa ömürlü ve sürekli yer değiştiren bir yapıdaydılar. Arkaik maskelerin dönüşerek, Budist ritüelleri ve Şamanist mirası bir araya getiren *Noh* tiyatrosunu oluşturmaları 12. yüzyılda başlamıştır.

Her durumda denilebilir ki, deriden ya da ahşaptan yapılan ilk maskeler Merkez Asya'da - Hindistan'da - ortaya çıkmış, Doğu'ya, Kore ve Japonya'ya buradan geçmiştir. Moğol istilalarının Avrupa sınırlarından Anadolu'ya sıçraması ile de Batı'ya yolculukları başlamıştır. Merkez Asya, Moğolların ve Türklerin geldiği bölgedir. 12. ve 13. yüzyıllarda doğudan batıya gerçekleşen bu akım sırasında fethedenlerin Budizmi, tümü Şamanist olan yerel dinlerle tanıştı. Maskeler açısından bakarsak da bazı ritüellerin tipik izlerini takip edebilmek mümkündür. Maskeler doğaüstü varlıklar kadar hayvanları da temsil ederler. Bu sebeple Anadolu, halk gösterilerine güçlü bir ritüel zenginlik katan ve şaman uygulamaların işleyişine uyarak, onları trajik- dramatik ya da komik-alaycı bir çizgide geliştiren bir yerdi.

Bu sayede, bizi ilgilendiren zaman dilimi – Orta Çağ ve Rönesans arası- içerisinde Doğu ve Batı arası sınır bölgedeki gösteri sanatlarını tanımlayan bir kültür haritası çizmek mümkün olabiliyor. Türklerin belli başlı Asya kültürleriyle, özellikle Çin ve Tibet ile kurduğu iletişimin Şamanist, totemci ve animistik ritüellerin maskeli gösterilerini nasıl yoğun ve canlı bir biçimde devam ettirdiğine değinmiştik. Budizm etkisiyle beraber Şamanizm, Tibet ve Çin Türkistan'ına girdi. Bu etkileşimin alanı o kadar genişti ki bugünün araştırmacıları –Ankara Üniversitesi'nden Metin And bunlara en açık örnektir- bunun hala Bektaşî dervişleri arasında ya da Sufi oluşumlarda yaşadığını ispat edebilirler. Maskenin kullanımına ilişkin bir diğer Asya ögesi, Merkez Asya Türklerinde baskın bir biçimde görülen renk simgecilikidir. Çağdaş teatral halk gösterilerde aktörler yüzlerini tamamıyla beyaza ya da siyaha boyarlar. 12. ve 13. yüzyıllardan beri bu renkler pozitif ve negatif güçler arasındaki karşıtlığı temsil etmektedir ve ikisinin arasındaki çatışma, ikisinden birinin galibiyeti, bazen de kurbanın dirilişi ile sonuçlanır. Tarımsal ritüellerde maskenin varlığı tarih öncesi dönemlerden beri süre gelen bir başka özelliktir. Bu ritüellerin amacı insanı yeryüzü ve evrenle kaynaştırmaktır. Hem bu geleneklerde hem de yenilenmiş bir repertuarla günlük sorunları ile başa çıkmaya uğraşan her yeni nesil için maske çok önemlidir. Onların gösterileri asıl ritüel anlamlarını kaybetmiş olabilirler ama biçim aynen kalmıştır.

Bunu destekleyebilecek çok sayıda veri bulunmaktadır. Gösteri sanatlarının bu yönü üzerine yapılan karşılaştırmalı araştırmalar giderek ümit verici sonuçlar doğurmaktadır. Araştırma gruplarında artık sadece filoloji ya da dilbilim değil, kültürel antropoloji, müzikoloji ve sosyoloji uzmanları da yer almaktadır. Burada iki önemli isime değinmek gerekiyor: New York Üniversitesi Yakın Doğu Çalışmaları Merkezi başkanı Profesör Peter J.

⁷ Kendiliğinden üreme, eşeysiz üreme. Metinde *parthogenetic* olarak geçmektedir. (Ç.N)

Chelkowski ve Brown Üniversitesinden William Beemen. Her ikisi de geleneksel İran tiyatrosu üzerine çalışmalar yapmışlardır. Çok yakın bir tarihe kadar batılı araştırmacılar tarafından görmezden gelinen bu konu iki açıdan çok önemlidir: Bali'den İstanbul'a uzanan geniş Asya kıtasında hayatta kalmayı başaran çok sayıda şekilleri ve elbette çok eskilere dayanan kökleri. Yüzyıllar boyu milyonlarca insanı bu tiyatro biçimlerinin eğlendirmiş olması ve daha önemlisi Batı'daki tiyatronun aksine yüzyıllar boyunca neredeyse hiç bozulmamış olmaları göz önüne alındığında bu konu üzerine yapılan çalışmaların azlığı daha çok şaşırtıcı bir hale gelmektedir.

Doğu'nun 'doğaçlama tiyatrosu', karşılaştırma yapılabilecek ayrıcalıklı bir alandır. Commedia dell'Arte ile olan benzerlikleri ve birinci milenyumun başlangıcından beri Anadolu platosundan İran'a, Hindistan'dan Pakistan'a kadar geniş bir alanda inatla var olması tiyatro tarihçilerini hep hayrete düşürmüştür.

1976 ve 1977'de İran, Şiraz'da yapılan güzel sanatlar festivalinde hatırlamaya değer toplantılar yapılmış, üç farklı kültür bölgesinden: Türkiye'den *karagöz* ve *orta oyunu*; İran'dan *ruhozi*; Hindistan'dan *bhavai* gösterilerine katılmak ve fikir alışverişi yapmak için dünyanın dört bir yanından uzmanlar bir araya gelmişti. Politik durumlar yüzünden Şiraz seminerlerine ait raporlar beklenmedik bir şekilde gecikti ancak umuyorum ki Brown Üniversitesi tarafından basılacaklar. Bu yüzden, her ne kadar dünyadaki 'doğaçlama tiyatro' tarihi açısından büyük önem taşıyalar da bu teatral biçimlerin özellikleri üzerinde uzunca durmayacağım. Onun yerine bu biçimlerin farklı dönemlerine yoğunlaşmak niyetindeyim. Bir Hint gösterisi olan *bhavai* doğrudan Sanskrit tiyatrosuna bağlıdır ve M.Ö. onuncu yüzyıla kadar izleri takip edilebilir. Moğol istilaları döneminde gelişen Türk gösterisi *karagöz*, Orta Çağ başlangıcında ilk temellerini gösterir ve bu dönemden iki yüzyıl sonra doruk noktasına ulaşır. Sözü değil mimin ağır bastığı, koreografi ve akrobasi eklentileri olan Bizans üslubu *ruhozi*, Doğu İmparatorluğu'nun çöküşünü takiben Akdeniz diasporasında temel bir unsur haline gelmiştir.

Balkanlar, Venedik Cumhuriyeti, Bizans ve sonrasında Osmanlı İmparatorluğu arasında dört yüzyıl kesintisiz süren kültürel alışverişin altını çizerken, batılı tarzda tiyatronun nasıl doğrudan etkilendiğine örnek teşkil eden bir olaya da dikkat çekmek gerekir. 1453 Konstantinopolis'in düşüşüdür. Adriatik kıyıları boyunca gerçekleşen sığınmacı akımında sadece din adamlarının, askerlerin ve zanaatkarların değil, şehrin son yıllarına kadar Hipodrom'da gerçekleşen meşhur profan şenliklere canlılık katan yetenekli mimcilerin, hokkabazların ve oyuncuların da olduğu göz önüne alınmalı. Aziz John Chrysastomos'un şiddetli polemiklerinden, on yıl sonrasında gösterilerin sıklığını ve çeşitliliğini vurgulayan Cremona'lı Liutprand gibi Batı'dan gelen ziyaretçilerin kroniklerine kadar Bizans'ta sayısız sanatçının varlığını ispatlayan deliller var. Bu, zulmün sebebiyet verdiği ilk sürgün örneği midir? Yüzyıllar içerisinde Doğu'daki tiyatrolar yağmanın ve işgalin sonunda gelen büyük göçlere aşinalık kazandı. Aslında tam da bu stilistik ve kültürel geçişler, şaşırtıcı biçimsel bütünlükleri ile Asya kıtasının halk gösterilerinin yaşadıkları en uzak değişimlerin izlerini açığa çıkarır.

Bu benzerliklere somut bir örnek verebilmek için, Hindistan'da M.Ö. 7. yüzyıldan beri varlığını sürdüren ve Asya'nın bazı bölgelerinde hala var olan *bhava'i*'nin öncülerine kadar giden 'doğaçlama oyun' un kendisine has özelliklerinin kısa bir sentezini yapmak istiyorum.

Birincisi, oyuncuların yazılı metinleri yoktur ve gösteriyi düzenleyen kimse onun isteği üzerine yüz kadar 'durumu' doğaçlama ile canlandırabilirler.

İkincisi, çoğu durumda başoyuncu isle yüzünü siyaha boyar ya da beyaz kurşunla beyazlaştırır. Diğer oyuncular tacir, savaşçı, doktor, kadın, hizmetçi gibi kalıplaşmış tipleri oynayarak ona eşlik ederler. Çoğu siyah deri maske takar ya da yüz ifadelerini gizleyen siyah, beyaz, kırmızı makyaj yaparlar.

Üçüncüsü, tüm oyuncular şarkı söyleyebilir ve akrobasi yapabilirler.

Dördüncüsü, gösteri başlamadan önce bir oyuncu (her zaman aynı oyuncu) seyirciye oyundaki hikâyeyi anlatır.

Beşincisi, komik roller her zaman yerel dili kullanırken girişte konuşan oyuncular hâkimiyeti en çok olan dilde konuşur ve şarkılar da o dilde söylenir (örneğin Hindistan'da Sanskritçe).

Altıncısı, bu oyunların konuları her zaman gerçek hayattan alınmıştır ve gerçek durumları yansıtır. Kalıplaşmış roller (asla yarım düzineyi geçmez) günlük hayatın durumlarına, canlandırdıkları tiplerin özellikleri doğrultusunda tepki verirler ve diyaloglarla mimikler bu doğrultuda şekillenir.

Yedincisi, kadın karakterler asla maske takmazlar ve daha çok âşıkları, kadın satıcılarını ya da fahişeleri canlandırır.

Sekizincisi, bu profesyonel oyuncular bir kasabada uzun süre kalmazlar. Ev sahibi toplum gösterinin sorumluluğunu alır ve ücretini öder. Böyle çalışan binlerce kumpanya vardır. Antik kronikler bu kumpanyalardan genelde çok eski zamanlardan beri değişmemiş, nispeten homojen kurumlar olarak söz ederler.

Bu, akademik sistemlerin katı sınırlarının ötesine geçmeyi göze almaya hazır araştırmacıların izleyebileceği yollardan biridir. Elbette Commedia dell'Arte geniş coğrafi ve kronolojik açıdan kültürler arası önermeleri olan konulara örnek niteliğindedir. Akdeniz bölgesini ele aldığımızda söyleyebiliriz ki burada medeniyetler bazen karşıtlıklar içinde olmuştur: açık ve doğası gereği bağlı/ yakın, bazen kıskanç ve münhasır, çatışmalarla koparılmış, gelişim için bir araya getirilmiş, yüzyılların durağanlığından daha sonra birden hareketli, çalkantılı, tedirginliğin sonu gelmeyen dalgalarıyla canlanan. 15. yüzyıl ortaları, 'doğaçlama tiyatro' İtalya'da ortaya çıktığı dönem, bu tedirginlik zamanlarından birine yakındır. İnsanlar göç etmiş, kültürel varlıklar da onlar gibi yerlerinden edilmişti. Bazılarının geçtiği yollar belirlenebilmiş ama çoğunun izini sürebilmek karışık bir hal almıştır.

Profesör Braudel o dönemin Akdeniz medeniyetleri üzerine yaptığı bilimsel tezinde, Sina'da keşfedilen Katalan resimleri, Mısır'da bulunan İspanyol kapıları, Athos Dağı⁸ için Ortodoks manastırlarında kopyaları yapılan İran minyatürlerini içeren ilgi çekici bir liste yer almaktadır. Aynı şey edebiyat, temel öğretiler ve tıp için de geçerlidir. Yazılı ve basılı metinlere bakıldığında bu bağlantılar ispatlanabilir. Ancak kelimelerle tanımlanamayacak şeyler – geçici, anlık ve büyümlü tiyatro gibi- söz konusu ise devreye inanış girer. Rönesans patlamasından önce hâkim olan atmosfer gibi, hareketli ve dışavurumcu gücün yüzyılında Doğu-Batı arasındaki diyalog hiç durmamıştır. Bu diyalogu ispatlayacak her yeni kanıt, Avrupa merkezci yaklaşımın kültürel gerçeklik üzerine kurduğu kuramlarının ne kadar zayıf olduğuna da işarettir.

ENRİCO FULCHIGNONİ KİMDİR?

Enrico Fulchignoni 18 Eylül 1913 yılında İtalya, Messina'da doğdu. İlk tiyatro çalışmalarına, fizyoloji üzerine uzmanlaştığı tıp eğitimi sırasında Teatro Sperimentale di Messina'yı kurarak ve yönetmenliğini yaparak başladı. 1939'da Teatro Sperimentale di Firenze'ye geçerek burada da oyunlar sahneledi ve ona Teatro delle Arti di Roma'nın kapılarını açacak olan Giulio Bragaglia ile tanıştı. Roma'da hummalı bir çalışma temposunun içine girerek Aristofanes, Sofokles, Achille Campanile, Pier Maria Rosso di San Secondo, Gabriele d'Annunzio ve Aldo De Benedetti'nin oyunlarını sahneye koydu. Bir araştırmacı, çevirmen ve eleştirmen olarak da Fulchignoni, sahne sanatları ve sinema üzerine yazdığı köşe yazılarının yanı sıra, Japon Noh Tiyatrosu üzerine akademik çalışmaları doğrultusunda, Roma Üniversitesi tarafından yayınlanan *Teatro Giapponese* başlıklı kitabın editörlüğünü yaptı. Çoğunu Beniamino Joppolo ile birlikte yazdığı oyunlardan bazıları ise şunlardır; *Il digiunatore* (1941), *A ognuno la sua croce* (1942), *Il reduce involontario* (1955), *La tazza di caffè* (1957).

Opera eserlerinin sahnelenme çalışmalarında da yer alan Fulchignoni'yi 1940'lardan sonra sinema yapımları içinde de görmeye başlarız. Yönetmenliğini, senaryo ve öykü yazarlığını yaptığı filmlerin içerisinde en bilinenleri, İngiliz şair George Byron'nın (Lord Byron) *The Two Toscani* adlı beş perdelik oyunundan uyarlanan *I due Foscari* (1942), *Lettera da El Alamein* (1959) ve Luigi Zampa'nın yönettiği *Anni Difficili*'dir. 1959'da Eric Rohmer'in bir filminde de oyuncu olarak yer almış, Centro Sperimentale di Cinematografia bünyesinde de oyunculuk eğitimi vermiştir. 1949'da UNESCO'nun Film Departmanına yönetmen olarak atandıktan sonra psikiyatri, antropoloji ve sanat tarihi üzerine kısa filmlerle ilgili birçok belgesel yapmıştır. Daha sonra, yine UNESCO himayesinde, Uluslararası Sinema ve Televizyon Konseyi'nin başkanı oldu. Son eseri olan ve çekimlerini Mali'de yaptığı etnografik belgeselin 1988'te Venedik Film Festivali'nde yapılan gösterimine sağlık sebeplerinden dolayı katılamayan Fulchignoni kısa bir süre sonra da yaşamını yitirmiştir.

⁸ Aynoroz Dağı. (Ç.N)

RAUF YEKTA BEY, “ESKİ TÜRK MUSİKİSİNE DAİR TETEBBULAR, KÖKLER ”, MİLLİ TETEBBULAR MECMUASI, C. 1, S. 3, İSTANBUL, TEMMUZ-AĞUSTOS, 1331(1915), S. 457-463 (OSMANLICADAN ÇEVİRİ/TRANSLATION FROM OTTOMAN TURKISH)

İDRİS ÇAKIROĞLU
Öğr. Gör., Kırıkkale Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bölümü
cakirogluidris@gmail.com

Türk Musikisinin tarihini yazmak maksadıyla hayli zamandan beri devam iden tettebbuatım [araştırma] esnasında muhtelif [çeşitli] kitaplardan toplayabildiğim malumatın [bilgi] mukayyet [kayıtlı] bulunduğu defteri ahiren [son zamanlarda] gözden geçirirken Alman musikînaslarından “Kiesewetter” tarafından 1842 senesinde neşr [yayın] idilen “Arapların Musikisi”¹ namındaki eserin tarihi kısmında vaktiyle tesadüf iderek iktibas [alıntı] üzerine bir takım tenkidi [eleştirili] mütealalar [karşılıklı görüş ve düşünceler] ilave itmiş olduğum fikre nazar dikkatimi celb [kendine çekmek] itdi.

Türklerin musikiye istidat [yetenek] ve kabiliyetini inkâr ettikten maada [-den başka], idareleri altına aldıkları memlekette buldukları musikiyi de düçar-ı izmihlal [yıkıma uğramış] ettiklerini iddia haksızlığında bulunan “Kiesewetter” in bu fıkrası muhteviyatını [içindekiler] red için o zaman yürüttüğüm mütealanın [inceleme] bugün gayrı kâfi [yeterli olmayan] olduğuna hüküm iderek, biraz daha tavsiye ve vesaikle [belge] teyid [pekiştirmek] itmek istedim. Bu fikrin sevkiyle kadim musiki kitaplarımızda yaptığım tettebbuatlar neticesinde bir takım yeni vesikalar daha bulmak mümkün oldu. Türklerin, sanayi-i nefise [güzel sanatlar] aksamından olan musikide dahi -nasılsa yanlış olarak tamim [genelleme] ve takrir [anlatma] itmiş olan bir zahibe [bir zanna kapılan] rağmen- bir mazi ilmi ve fenniye malik [sahip] olduklarına bir nebze isbat etmesi itibariyle mühim olan bu vesai [belgeler], “milli tettebbular mecmuası” karilerince [okuyucu] lezzetle okunacağı ümidiyle tahrir [yazma] ve takdime [sunma] meserret [sevinç] ediyorum. Maa’haza [bununla birlikte] Türkiyat’a müteallik [alakalı] mesail [mesele] ile iştilal eden zevat-ı kiramdan [büyük kişi] şurasını bilhassa rica ideceğim ki, bu bahisler hakkında fazla malumatı olanlar bildiklerini bu sahifelere yazmak lütufkârlığını dirîğ [esirgeme] itmesinler; ta ki Türk musikisi tarihinin muhtaç tenvir [bir şey hakkında bilgi verme] cihetleri bir bir tavzih [açıklama] ederek tarihi musikimizi yazmak vazife meşgalesinin ifası [yapmak] mehme [uzak] imkân kesb [çalışarak kazanmak] sühulet [kolaylık] etmiş olsun.

¹ Kiesewetter Die Musik, der Araber

Sadede girmezden evvel “Kiesewetter” in bâlâ da [yukarı] mevzu bahis olunan haksız iddiasını ne münasebetle îrâd [söyleme] ittiğini hülâsaten [özetle] buraya kaydedelim; “Kiesewetter” garblıların musikisine dair ismi geçen te’lif müdakkikane [incelenmiş] baş tarafına ilave ettiği tarihi medhalde [giriş], evâil [başlar] islamda ilk musiki nazariyecilerinin ancak ikinci asır hicri de garblılardan zuhûr [ortaya çıkma] ittiğini söyledikten sonra, hicretin beşinci asrı nihayetine kadar güzeran [geçen] olan zamanda yetişen ilimli musiki içinde acemlerden kimse olmayub hemen cümlesinin garb olduğunu ve buna sebep ise İran’ın garb hâkimiyeti altında kaldığı müddetçe garblıların her hususta İraniler üzerinde icrai tesirden hali kalmadıkları gibi musiki cihetinden [yön, taraf] dahi ayn [tıpkı] tesir vukûğu [meydana gelmek] tabîi [doğal] görülmek lazım geleceğini ityân [getirme] idiyorum. Acemler nezdinden [yan] böyle uzun müddet [süre] musiki nazariyelerinin zuhûr [ortaya çıkma] etmesini iranin garb idaresi altına girmesine ithaf eden “Kiesewetter”, bu hali, Araplardan sonra memleketin Türkler tarafından işgal idilmesine haml [yüklemek] idiyor ve diyor ki;

“Acem musikisi nazariyecilerinin te’hîr [gecikmeli] zuhûru [ortaya çıkma] İran’ın on birinci asır miladi evasıtında [aralarında] Türkler tarafından zabt [ele geçirme] ve teshîr [ele geçirme] idilmesinden ileri gelmiştir. Çünkü Türkler ilme, fenne... velhasıl müzelere mensup bütün şubât [şubeler] sînâât [sanat] ve marifete [ustalık, beceri] hasım bir kavimdir. Miladın on üçüncü asrında İran’ı Moğolların istilasına bu hali tevakkuf [duraklama] hatime [son] çıkmış Moğol hükümdarlarının ve alelhusûs [özellikle] “Timurlenk” ile evlad ve ahfadının [torun] zaman saltanatında her nevi ilim ve fennine varan cümle fenni musikiye müteallik [ilgili] pek ciddi ve ilmane eserler te’lif [kaleme alma, yazma] eden zevat [kişiler] yetişmiştir.”

“Kiesewetter” in hiçbir delil tarihe [tarihi delil] istinad [dayanma] itmeyen bu iddiasının sümme’t-tedarik [elde etmek] söylenmiş bir söz olmaktan başka bir kıymet ve ehemmiyeti [önemi] yoktur. Vak’a [olay] Türklerin öteden beri şeci [cesur] ve bahadır [yiğit] ve bittab’ [doğal olarak] bu husuletlere [var olma] icabetinden olarak cengci [savaşçı] bir kavim oldukların bütün cihan ile beraber maal-iftihar [iftihar] bizde biliyor isek de, ilim ve fennine bîgâne [yabancı] ve hatta hasım olduklarına ve bu bîgâneliklerini, fetih ittikleri memlekette buldukları ilim ve fenne erbabını [usta] sînââtleriyle [sanat] beraber mahv [yok etmek] ve munkariz [çöken] edecek derecede ileri götürdüklerine dair kitap tarih de hiçbir kayda tesadüf itmemiş idik. Her ne kadar daha eski zamanlarda ve misal hicretin 124. ncü senelerinde “Bilge Hakan” ın biraderi “Kül Hakan” namına abide rekz [dikme] ettirdiği asırda Türklerin müktesebat [edinilen bilgi] ilmi-ye ve fenniyelerinin derecesine dair bugün elimizde kâfi [yeterli] malumat [bilgi] bulunmamaktadır; lakin Türkiyat tedkîkiyatı [inceleme] ilerledikçe malumatımızın [bilgi] şimdiki halinde kalmayacağı tabiidir. “Bilge Hakan” abidesi nasıl o asırda yaşayan ecdadımızın teşkilatı-ı içtimâîye [toplumsal] ve itikâdât [inanç] mezhebiyesinden [yol] bizi haberdar itmiş ise, kaviyyen [güçlü olarak] ümid olunur ki bir gün ele geçecek diğer vesâik de [belge] o asırlarda ki Türk harsına [kültür] dair bize yeni ufuklar açacak, tarih, milliyetimizi daha güzel tanıttacaktır. Maa’haza [bununla birlikte] malumatımızın bugün ki derecesiyle de kanaat hâsıl [ortaya çıkan] ediyoruz ki, Türkler, bazı Avrupa müverrihlerinin [Tarihçi]

iddia ittikleri gibi, ezmine-i kadimeden beri [eski zamanlar] çapulculuğa hasr [tahsis etme] âmâl [emel] ve işgal [meşgul etme] itmiş bir kavim olmayub, bilakis, yaşadıkları asırlarda maarif beşeriyenin [insan bilimi] akvam [kavimler] mütecavize [saldırgan] nezdinde [yanında] vâsıl [kavuşan, gelen] olabildiği müretteb [düzenlenmiş] terakkinin [ilerleme] hiçbir vakit duununda [uzak olma] add [değerlendirilmek] olunmayacak bir hars'a [kültür] malik [sahip] bulunmuşlardır. Kadim Türklerin Çinliler ile olan münasebeti tarihin müsbet [olumlu] olmasına ve medeniyetin Çin de haiz [sahip, bulunduran] bulunduğu kadm'e [boy] nazaran, Çin tarihleri tedkîk [inceleme] edilecek olsa Türk medeniyetine mutlak çok kıymetli vesâik [belge] elde edileceğinden biz kendi hesabımıza şüphe itmemekteyiz. "Kiesewetter" in, Türkler ile Moğollar arasında bir fark gözeterek, Türkleri ilim ve fenne hasım [düşman] bâıman [amansız] bir kavim halinde gösterdiği halde, Moğolların hâmî [gözetken, himaye eden] maârif [bilim, kültür] ve sanâyi-i nefîsenin [güzel sanatlar] hâmîsi [gözetken, himaye eden] sıfatına kesb [çalışarak kazanmak] istihkak [hak etme] etmişler ise de, bunların eslâfından [selef, geçmiş] bağzıları da kadim medeniyet-i şark'ıyenin [doğu medeniyeti] anlara [onlara] bir yadigâr olarak bıraktığı binlerce kitapları Bağdad kütüphanelerinden Dicle nehrine attırmak gibi tarihin hiçbir vakt [vakit] afv etmeyeceği telafisi nakâbil [mümkün olmayan] zâyî'ât [kaybolan] mühimmeyi [önemli] tecvîz [uygun görme, izin verme] eylemişlerdir. Türk hakanları ise evvel ve ahir buna benzer kader nişanesine bir harekette asla bulunmamışlardır. Binâenaleyh [bundan dolayı], miladın on birinci ve on ikinci asırlarında Acemler arasında musiki ilmi alması zuhûr [ortaya çıkma] itmemesi İran'ın Türkler tarafından istilasına haml [yüklemek] etmek doğru olmadığı gibi, on üçüncü asırdan itibaren İran da sâir [diğer] ulûm [ilim] fûnûn [teknikler, bilimler] ile musikinin terakkiye [ilerleme] başlamasında Moğolların Türklere hilaf [aykırı] olmasını sebep göstermek muvaffak [başarılı] hakikat bir iddia teşkil edemez. Zira hicretin dokuzuncu asrı evvelinde yazılmış kitap musikinin şahâdetine [şahitlik, tanıklık] nazaran, Türklerle Moğolların zaten mâdun [aşağı, alt] ve müretteb [tertib edilmiş, düzenlenmiş] bir musikileri olup elhân [melodi, nağme] ve nağamât [nağmeler] musikinin bir takım usûl ve makamata ayrıldığı ve bunlardan her birinin huzûr [hazır bulunma] hakkaniyette [doğruluk] terennüm [şarkı söylemek] idildiği ve esâmî [isimler] mahsûsası [hissedilen] bulunacağı tezâhür [ortaya çıkma, belirme] etmektedir. Malumatın [bilgi] bu derecesi bile gösteriyor ki; "Kiesewetter" in Moğol padişahı addettiği [saymak, görmek] "Timurlenk" ile evladının sayesinde Acemler arasında yetiştigi iddiası garîbinde [gurbette yaşayan] bulunduğu musiki nazariyeciler² eserlerini yazmadan çok zaman evvel Türkler fennî [teknik] musiki ile meşgul olmuşlardır. Nitekim sutûr [satırlar] âtiye [gelecek] bu hakikati müdellilen [delillendirerek] isbat edecektir.

Dokuzuncu asır hicri müellifin [yazar] musikisinden meşhur "Hoca Abdulkadir Meragî", "Zübdetül Edvar" unvanlı telif güzinenin³ [seçkin] on ikinci babında [bölüm] her

² Hâlbuki "Kiesewetter" in bu iddiası da esasen yanlıştır; çünkü bu müdakkik [araştırmacı] zaten Acem musikîşinası zannettiği "Safi-al-din Abdulmumin el-Urmevi" ile "Hoca Abdulkadir Meragî" nin birincisi (Urmiye)'li ikincisi ise (Meraga)'lı olup her ikisi de Türkoğlu Türktür.

³ Tahrir sefâret [elçilik] saniye [kutlu] müsteşar esbak [önceki] Münif beyefendi tarafından Tahrande ele geçirilerek lutfen muharrir-i acze [aciz yazar] hediye edilmiş bir nüsha-i nâdiredir [az bulunur]. "Abdulkadir" in telifat sairesi [hareket eden] İstanbul kütüphanelerinde mevcut ise de "Zübdetül Edvar" yine hiçbir kütüphanede tesadüf olunmadığı cihetle [yön] mir muhteremin bu bâb da [bölüm] himmet [çaba] maarif-

kavmin mizâc [huy] ve tabiatına makamat-ı musikiyeden hangilerinin tevâfuk [uygun gelme] edeceğini izah ettiği sırada diyor ki;

“Bundan önce söylediğimiz gibi Türklerin mizacına uygun olan uşşak neva ve buselik makamlarının etkisinde (onların etkisi ile cesaretleri kuvvetlendiği için) Türkler ve Moğollar bu üç daire içerisinde kalırlar. Kökleri aletlerden ve gırtlaktan çıkarırlar ve buna (irudule) de dirler. Fakat kökler Hıta Türkleri katında 366 idi. Kaanın meclisinde yılın her gün bir kökü sunarlar. Onların katındaki en büyük ve asıl kök sayısı 9 dur ve onların isimleri de şunlardır;

Oluk gök, aslan çab, pors, kolado, kotatko, burstargay, centay, hınsay, şındak.

Bu köklerin çoğunluğu muhammes dairesinde bazısıda remel dairesinde olur ve bunlara Türkçe ve Moğolca beyitler söylerler. Fakat Irak Türkleri mutedil’e çok meyillidirler. Onu lahn (telhin) yoluyla neva veya uşşak veya segâh ruy-i irak da yaparlar ve ona Farsça ve Türkçe beyitler de söylerler. O beyitleri remel bahrinde olur. Örnek; failatün failatün failat. Ve mutedil fasıl iki beyitle olması gerekir. Şöyle ki;

Sürme menden kim ne bulmuş yanedir

Ateşi Aşkının canımda yanedir

Vardı dil bilmen ki halen yanedir

Ömür geçti yine hacet yanedir

Fakat Iraklılar mutedil üzerine segâh’ı lahn (telhin) ederler. Pençgâh ve segâh’a birkaç tane beste ve uzatmayı da sağlarlar. Bestelerin bağzısını mutedil ile değiştirirler. Aynı bu bahirde olan beyitlerle söylerler ve ona mutedil-i arani (iran) derler.

Hicretin 800 tarihleri ricâl [erkekler] musikiyesinden olan “Abdulkadir Meragi” den aynen nakil ettiğimiz şu sözlerden anladığımız birçok şeyler var; “uşşak, neva, buselik” makamları nefis-i insaniyeden şecaâti [cesaret] tezyîd [arttırma] ve takviye ettiğinden fitratın [yaratılış] bu hasail [özellik] malik [sahip] olan Türklerle Moğolların telhinat dahi alelekser [çok defa] bu üç makam musiki ile vâki [olan] olmakta imiş. Türklerin mezkûr [zikredilen] makamlardan alet-i musikiye ile icra ettikleri terennümüne “kök”, ses ile okuduklarına da “irudule” denilir imiş. “kök” lerin adedi senenin aded eyamına [günler] mesâvî [kötülükler] olmak üzere 366 olup her gün hakanın huzurunda bu “kök” lerden birinin terennümü mu’tâd [alışılmış] imiş. Maa’haza [bununla birlikte] bu 366 “kök” içinde en makbul [kabul edilen] ve müntehabı [seçilmiş] dokuzu imiş ki “Abdulkadir Meragi” diğer telifi olan “Cami-ül Elhan”nın da bunlara bisun kök namı verildiğini, diğer bir eserinde de “zikredilen 366 kök’den her gün bir kök kaanın tahtının huzurunda çalarlar. Fakat 9 kök her gün çalınır” diyerek 366 “kök” den her biri senenin bir gününde okunduğu halde “bisun kök” lerin dokuzunun da her gün huzur-u hakaniye de terennüm edildiğini yazıyor. Metin Farsının “mutedil” [ılımlı] veya “mutedil arani” denilen ve Irak Türklerine mahsus olduğu işaret edilen tarz telhinleri hakkında ki îzâhâtı [açıklamalar] da mucib [gerekli] istifadedir [yararlı]. Bu bahse dair “Makasid-ul Elhan”da tesadüf olunan malumat [bilgi] mütemmimaye [tamamlayıcı] nazaran, “mutedil” [ılımlı] denilen tarika

perverlerine [bilime ait şeyleri muhafaza eden] burada dahi arz şükranı ve cenabdan add [sayma, görme] ideriz.

[yol, yön] terennümün güftesi Türkçe olur ise koşuk namını alır imiş; müellif [yazar] misal olarak şu koşuğu zikr [anma] ediyor ki bizde aynen buraya nakil ediyoruz;

Koşuk

Ya ilahi sen bilirsın halimi

Yavuz işdin kesha tutgil elimi

Emelim yoh günahım kub korharım

Son nefeste ayırma imanımı

Şu tafsilâtta [ayrıntı] Türklerin “kök”⁴ dedikleri parçaların ne gibi şeyler olduğunu tavzih [açıklama] idiyor; musiki aleti ile çalınmaya mahsus bir takım musiki parçalarından her gün birinin hakan huzurunda terennüm mu’tâd [alışılmış]olmasına bakılır ise, bunların bir tarih olayı tezkîr [hatırlatma] için yapılmış ve zamanımızda ki bandoların çaldığı “marş”lar ve askeri havalar kâbilinden [yetenekli, mümkün] şeyler olması melhuzdur [beklenir]. “Kök”lerin bestelenmesi bir kâideye [kural] tâbi [uyan] olup bunların musiki usulünden hangisi ile yapılacağı da muayyen [belirli] etmiş; bu ciheti [yön] “Hoca Abdülkadir” “Şerh-ül Edvar” ında:

“Fakat ulu kök remel dairesinde başlar ve her bir daire de zamanı daha kısa yaparlar. Sonunda öyle süratlenir ki muhammesin dairesine dönüşür.”

Ve “Cami-ül Elhan” da dahi:

“Bu köklerin çoğunluğu muhammes dairesinde olur. Bir kısmı da remel dairesindedir. Fakat kutatku ve mütekarip (Feulun feulun feul) bahrindedir.”

Fıkralarıyla [bölüm] sarâhaten [açıkça] zikr etmektedir. Demek ki “kök”ler ika “rythme” nokta-i nazarından da [görüş] sînâatli [sanat] parçalar etmiş sonra bisun kök dedikleri dokuz “kök”e verilen isimler bilhassa [özellikle] nazar [bakış] dikkatimizi celb [kendine çekme] ediyor. Malum olunduğu üzere şark [doğu] musikisi makamları uşşak, hicaz, neva, nihavend... gibi hep Arapça ve Farsça isimlerle tesmiye [adlandırma] idilmiştir. Acaba eski Türkler musikilerinde müstamel [kullanılmış] ana makamları “ulu kök”, “aslan çab” ... gibi isimlerle tevsim [ad vermek] itmekte, ve misal öteden beri “ümmül makamat” [makamların temeli] nazarıyla bakılan “rast” makamına “uluk kök” mü demektedirler? “bisun kök” leri teşkil [oluşturma] eden dokuz ismin bir güne maânî [anlamlar] lügaviye [lügat, sözlük] var mıdır? Buralarının izahı her halde Türkiyat mütehassısalarının [uzman] himmetinden [çaba] muntazırdır* [beklenen]. Esâmî [isimler] mahsusa [özgü, ayrılmış] vaz’ [konulma] edilirse, o kavim arasında fenn-i musiki [musiki ilminin] çok yıllardan beri müdevven [bir araya toplanmış] ve malum [bilinen] bulunduğu kabul etmek kesb [çalışarak edinmek] zarûret [zorunluluk] eder. Şu halde Türklerin minelkadim [eskiden beri] ilim ve fenne bilhassa [özellikle] sanayi-i nefise-i [güzel sanatlar] ve musikiye hasım bir kavim olduğu hakkındaki iddianın bâtulına da [hükümsüz, boş] sebât [karakterinden vazgeçmeme] olmuş olur. Yalnız, teessüf [üzülme, hayıflanma] olunacak bir

⁴ Sami Bey merhum “Kamus-i Türkî” sinde “kök” kelimesinin “sazın burulacak kulağı”, “kök etmek” mastarının da bir sazın kulağını burarak kurmak manasına geldiğini yazmakta ise de müellifin bu kavli [söz] bizce tedkîke [inceleme] muhtaçtır.

* Mecmuamızın dördüncü sayısında bu mesâil [mesele] hakkında ufak bir mülâhaza name [düşünce] neşr [yayınlama] edilecektir.

şey var ise, o da kadim [eski] Türk musikisinden bahis [konu, bahsedilen] kitap nazariyenin henüz bir tarafta zuhûr [ortaya çıkma] itmemesidir. Şimdiye kadar Türkçe olarak elimize geçen en ziyade haiz [bulunduran, sahip] kadim [eski] telif [yayın] musiki, dokuzuncu asır hicri evvelinde yazılmış bir eser idi. Mâmafih [bununla birlikte], “Yıldırım Bayezîd” hanın şehzadelerinden “İsa Çelebi” namına yazılmış daha eski bir esere ahiren [son zamanlarda] dest-res [ulaşma] olduk ki, musiki tarihimize ve bilhassa [özellikle] Türkler nezdinde kullanılan alet-i musikiyenin [musiki aletleri] işgal [ele geçirme] ve nevine [tür, çeşit] dair nadide ve pek istifadeli [yararlı] malumatı [bilgi] hâvî [içeren] bulunmaktadır. Gelecek makalemizde Türk sazları hakkında topladığımız malumatı [bilgi] mevzu-i bahis [söz konusu] ideceğiz.

اسکی تورک موسیقیسنه داتر تاریخی تبعلر

۱

«لوک» ر

محرری : رؤف بکنا

تورک موسیقیسنک تاریخی یازمق مقصدیله خیلی زماندن بری دوام ایدن تبعلاتم اناسنده مختلف کتابلردن طولایه ییلدیکم معلوماتک مقید بولدیغی دفتری اخیراً کوزدن کچیررکن، آلمان موسیقی شناسلارندن «کیزوهر» طرفندن ۱۸۴۲ سنهسنده نشر ایدیلن «عربلرک موسیقیسی» [۱] نامنده کی اثرک تاریخی قسمنده وقیله تصادف ایدهرک اقتباس وزیرینه بر طاقم تنقیدی مطالعهلر علاوه ایتمش اولدیغ فقره نظر دقمی جلب ایتدی .

تورکلرک موسیقی به استعداد وقابلیتی انکارایتدکدن ماعدا، ادارهلری آلتنه آلدقلری بمالکده بولدقلری موسیقی بی ده دوچار اضمحلال ایتدکلرینی ادعا حقسنلغنده بولونان «کیزوهر» ک بو فقره سی محتویاتی رد ایچون اوزمان یوروتدیکم مطالعاتک بوکون غیر کافی اولدیغنه حکم ایدرک، برازدها توسیع ووثاقله تأییدایتمک ایستدم . بوفکرک سوقیله قدیم موسیقی کتابلرمزده یاپدیغ تبعلر نتیجهسنده بر طاقم یکی وثیقلر دها بولمق ممکن اولدی . تورکلرک، صنایع تفسیه اقسامندن اولان موسیقیده دخی - ناصلسه یا کلش اولهرق نعم وقرر ایتمش اولان بردهابه رغماً - برماضی علمی وفنی به مالک اولدقلرینی برنبذه اثبات ایتمه سی اعتباریله مهم اولان بو وثائق ، « ملی تبعلر مجموعه سی » قارئلرنجه لذتله اوقونه جنی امیدیه ، تحریر وتقذیمه مسارعت ایدیورم . مع هذا تورکیانه متعلق مسائل ایله اشتغال ایدن ذوات کرامدن شوراسنی بالخاصه رجا ایده جکم که ، بو بخلر حقنده فضله معلوماتی اولانلر ییلدکلرینی بو صحیفه لره یازمق لطفکارلغنی دریغ ایتسونلر ؛ تاکه تورک موسیقیسی تاریخنک محتاج تنویر جهتلری برر برر توضیح ایدهرک تاریخ موسیقیمزی یازمق وظیفه مشکله سنک ایفاسی مهما امکان کسب سهولت ایتمش اولسون .

*
*
*

صدده گیرمزدن اول «کیزوهر» ک بالاده موضوع بحث اولان حقسنر ادعاسنی

[۱] Kiesewetter Die Musik , der Araber .

نه مناسبتله ایراد ایتدیکنی خلاصه بوراجغه قیدایده لم ؛ « کیزوه تر » عربلرک موسیقیسنه دائر اسمی کچن تألیف مدققانه سنک باش طرفه علاوه ایتدیکی تاریخی مدخلده ، اوائل اسلامده ایلك موسیقی نظریه جیلرینک آنجاکی ایکنجی عصر هجریده عربلردن ظهور ایتدیکنی سوبله دکن صوکر ، هجرتک بشنجی عصری نهایتده قدر کذران اولان زمانده یتیشن علمای موسیقی ایچنده عجملردن کیمسه اولیوب همان جمله سنک عرب اولدیغنی ، و بوکا سبب ایسه ایرانک عرب خاکینی آلتنده قالدیغنی مدتیجه عربلرک هر خصوصده ایرانیلر اوزرنده اجزای تأثیردن خالی قالمادقلری کبی موسیقی جهشدن دخی عین تأثیرک وقوعی طبیعی کورولمک لازم کله چکنی اتیان ایدیور . عجملر نزدنده بویله اوزون مدت موسیقی نظریه جیلرینک ظهور ایتمه سنی ایرانک عرب اداره سی آلتیه کیرمسنه عطف ایدن « کیزوه تر » ، بونحالی ، عربلردن صوکر مملکتک تورکلر طرفدن اشغال ایدلمسنه حمل ایدیور و دییورکه :

« عجم موسیقی نظریه جیلرینک تأخر ظهوری ایرانک اون برنجی عصر میلادی اواسطنده تورکلر طرفدن ضبط و تسخیر ایدلمسندن ایلری کیشدر . چونکه تورکلر علمه ، فقه ... الحاصل موزالره (Muses) منسوب بتون شعبات صنعت و معرفه خصم بر قومدر . میلادک اون اوچنجی عصرنده ایرانی موغوللرک استیلا سی بو حال توقفه خاتمه چکمش و موغول حکمدارلرینک و علی الخصوص « تیمورلک » ایله اولادواحقادینک زمان سلطنتنده هر نوع علوم و فنونه و ازان جمله فن موسیقی به متعلق بک جدی و عالمانه اثرلر تألیف ایدن ذوات یقشمشدر . »

« کیزوه تر » ک هیچ بر دلیل تاریخی به استناد ایتمه یین بوا داسنک نه ائندارک سوبلنمش بر سوز اولمقدن باشقه بر قیمت و اهمیتی یوقدر . واقعاتورکلرک اوتهدن بری شجیع و بهادر و بالطبع بو خصلتلری ایجاباتندن اوله رق چککجو بر قوم اولدقلری بتون جهان ایله برابر مع الافتخار بزده بیلورایسه کده ، علوم و فنونه بیکانه و حتی خصم اولدقلرینه ، و بو بیکانه لکلرینی ، فتح ایتدکلری محالکده بولدقلری علم و فن اربابی صنعتلریله برابر محو و منقرض ایده چک درجه ده ایلری کوتوردکلرینه دائر کتب تاریخیده هیچ بر قیده تضادف ایتمه مش ایدک . هر نه قدر ده اسکی زمانلرده و مثلاً هجرتک ۱۲۴ هجری سنه لرنده « بیلکه خاقان » ک برادر « کول خاقان » نامنه آیده رک زایتدیردیکی عصرده تورکلرک مکتسبات علمی و فیه لرینک درجه سنه دائر بو کون المزده معلومات کافیه بولونما مقده در ؛ لکن تورکیات

تدقيقى ايلروله دىگه معلوماتىك شەكىلىي حالتىدە قالمىغىنى طبعىدۇر . « بىلىكە خاقان » آبدەسى ئاھل او عصرىدە ياشايدان اجدادىمىزنىكى تشكىلات اجتماعىي واعتقادات مذهبىيە سىندى بىزى خبردار ايتىش ايسە ، قويا امد اولتور كە بركون اله كچەك دىكر وئاقىدە او عصرىدە كى تورك حرمتە دائر بىزە يىكى افقلىر آچەجق ، تاريخىي ملتىمىزى دها كوزل طائىتە جقدىر .

مع هذا معلوماتىك بىكونكى درجه سىلەدە قناعت حاصل ايدىيورز كە ، توركلىر ، اوبە بعض اوروپا مورخلىرىنىك ادعا ايندىكلىرى كچى ، ازمنە قديمەدن بىر چابولجىلغە حصر آمال واشغال ايتىش بىر قوم اولمايوب ، بالعكس ، ياشادقلىرى عصرىدە معارف بشرىيەنىك اقوام متجاوړه نژدندە واصل اولە بىلدىكى مراتب ترقىنىك هېچ بىر وقت دونندە عد اولونمايلاق بىر حرمتە مالك بولونمشلردىر . قديم توركلىر كچىلەرله اولان مناسباتىي تاريخاً مثبت اولماسىنە ومدىنىك چىندە حائز بولوندىنى قديمە نظراً ، چىن تاريخلىرى تدقيق ايدىلەك اولسە تورك مدىنىتە متعلق پاك قيمتى وئاقى الله ايدىلەك جىكندن بىز كندى حسابمىز شەبە ايتەمكەدە بىز .

« كىزۈم تىر » ك ، توركلىر ايلە موغوللار آراسىدە بىر فرق كوزە تەرك ، توركلىرى علم و فنە خصم بى امان بىر قوم حالتىدە كوستردىكى حالتە ، موغوللار كچى معارف و صنايع اولدقلىرى ادعا ايتەسى قسماً حقايق تاريخىيە ايلە قابل توفىق دىكلىر ؛ چونكە « كىزۈم تىر » ك بحث ايتىدىكى تاريخىدە حكمران اولان موغول خانلىرى ، فى الحقيقە ، عصرلىرىدە معارف و صنايع نفىسەنىك حامىسى صفتە كسب استحقاق ايتىشلا ايسەدە ، بونلار ك اسلاقتىن بعضىلىرىدە قديم مدىنىت شرقىيەنىك آنلرە بىر يادكار اولەرق بىراق دىنى بىكلىرچە كىتابلىرى بغداد كىتبخانەلردىن دىلە نەرىنە آندىر مىق كچى ، تاريخىك هېچ بىر وقت عفو ايتەجىكى ، تلافىسى نا قابل ضايعات مەھمەبىي تجويز ايلە مشلردىر . تورك خاقانلىرى ايسە اول و آخر بوكا بىكوز قدر ناشناسانە بىر حر كندە اصلاً بولونما مشلردىر . بناءً عليه ، مىلادىك اون بىرنچى و اون ايكىنچى عصرلىرىدە عجملار آردە سندنە موسيقى علماسى ظهور ايتەمىنى ايرانىك توركلىر طرفىدن استىلاسنە حل ايتىك دوعرو اولمادىنى كچى ، اون اوچىنچى عصرىدن اعتباراً ايراندە سائر علوم و فنون ايلە موسيقىنىك ترقىيە باشلاماسىدە موغوللار ك توركلىرە خلف اولماسى سبب كوسترمك موافق حقيقەت برادعالتشكىل ايدەمىز . زىرا هجرتىك دوقوزىنچى عصرى اوائلندە يازىلىش كىتب موسيقىيەنىك شهاداتىنە نظراً ، توركلىرله موغوللار ك ذاتاً مدون و مرتب بىر موسيقىلىرى اولوب الحان و نغمات موسيقىيەنىك بىر طاقم اصول و مقامانە آرىلدىنى و بونلردىن هر بىرىنىك حضور خاقانىدە تىزم ايدىلدىكى واسامىي مخصوصەسى بولوناجىي نظاھرا ايتىمكەدە . معلوماتىك بودرجەسى بىلە كوسترىيور كە ،

« کیزوه تر » که موغول پادشاهی عدایتدیکی « تیمور لنگ » ایله اولادینک سایه سنده محملر آراسنده
یتشدیکی ادعاسی غربینده بولندینی موسیقی نظریه جیلری [۱] اثرلرینی یازمادن چوق زمان
اول تورکلر فن موسیقی ایله مشغول اولمشلردر . ننه کیم سطور آتییه بوحقیقی مدلالاً اثبات
ایده جکدر .



دوقوزنجی عصر هجری مؤلفین موسیقیه سندن مشهور « خواجه عبدالقادر مراغی » ،
« زبده الادوار » عنوانی تألیف کزیتک [۲] اون ایکنجی بابنده هر قومک مزاج وطیعته
مقامات موسیقیه دن هانکیلرینک توافق ایده جکنی ایضاح ایتدیکی صرمدده دییورکه :
« قبل ازیں گفته بودیم در تأثیر نغم که عشاق ونوا وبوسلیک موافق مزاج اترک است
برای آنکه تأثیر آنها مقوی شجاعتست و تلحین اترک و مغول در آن سه دایره باشد آنچه
از آلات استخراج کنند آنها را « کوکها » خوانند و آنچه بحلق تلحین کنند « ایرودوله »
نیز گویند اما کوکها نزد اهل ختای سیصد و شصت و شش بود بر عدد ایام سال که هر روزی
در مجلس قآن کوکی عرض میگرداند و آنچه اصل واعظم است نزد ایشان نه کوک بود
واسامی آنها اینست :

اولوه کوک ، اصمونه جب ، بورس ، قورلدر ، قورتاهر ، بورستارغای ، جنتای ،
جنتای ، شدره .

واکثر این کوکها در دور خمس باشد و بعض در دور رمل نیز باشند و بر آنها ابیات
ترکی و مغولی نیز گویند اما ترکان عراقی به معتدل بسیار مایل باشند و آن طریقه تلحین
بود که در نوری یادر عشاقه یادر سلا روی عرافه کنند و بر آن ابیات فارسی و ترکی نیز
گویند و آن ابیات بر بحر رمل بود برین مثال « فاعلاتن فاعلاتن فاعلات » و هر فصل
معتدل بر دو بیت باید چنانکه :

[۱] حال بوکه « کیزوه تر » که بوادعاسی ده اساساً یاکلیشدر؛ چونکه بومدقق ذلک نجم موسیقی
شناسی طن ایتدیکی « صفی الدین عبدالمؤمن الارموی » ایله « خواجه عبدالقادر مراغی » که برنجیسی
(ارمیه) لی، ایکتنجیسی ایسه (مراغه) لی اولوب هرابکیسی ده تورک اوغلی تورکلر .

[۲] طهران سفارت سنیه سی مستشار اسبق منیف بک افتدی طرفندن طهرانده اله کچیریلرک
لطفاً محرر عاجزه هدیهدیلش بر نسخه نادره در. « عبدالقادر » که تألیفات سائره سی استانبول کتبخانه لرنده
موجود ایسه ده « زبده الادوار » ینه هیچ برکتبخانه ده تصادف اولونا مادیی جهته، میر محترمک بوبابده کی
هجت معارف پروریلرینه بوراده دخی عرض شکرانی و جاپیدن عدایده در .

پىت

سورمه مندان كنه بولش يانه در آتش عشقونك جانم ده يانه در
 واردى دل بلمن كه حالن يانه در عمر كجدى ينه حاجت يانه در
 اما اهل عراق بر معتدل سهله تلحين كشد نقش و مدى چند در پنج سهله و سهله
 نيز كويند و بعض از نقوش معتدل را تغيير كشد و برايباتى كه برهان بمراسم كويند و آنرا
 معتدل ارانى كويند .

هجرتك ۸۰۰ تاريخلى رجال موسيقيسندن اولان « عبدالقادر مراغى » دن عينا نقل
 ايتديكمز شوسوزلردن اكلا ديميز برچوق شيلر وار ؛ « عشاق ، نوا ، بوسليك » مقاملى
 نفس انسانيده شجاعى تزويد و تقويه ايتديكندن فطرة بوخصائيه مالك اولان توركلرله
 موغوللارك تلحيناتى دىخى على الاكثر بواوچ مقام موسيقييله واقع اولمقدمايمش . توركلارك
 مذكور مقاملردن آلات موسيقييله اجرا ايتديكلى ترنمانه « كوك » ، سساييله او قودقلىرينده
 « ايرودوله » دنيور ايمش . « كوك » لرك عددى سنهك عدد ايامنه مساوى اولمق اوزره
 ۳۶۶ اولوب هر كون خاقانك حضورنده بو « كوك » لردن برينك ترنمى معتاد ايمش . مع هذا
 بو ۳۶۶ « كوك » ايجنده اك مقبول و متخبي دوقوزى ايمش كه « عبدالقادر مراغى » ديكر
 تاليفى اولان « جامع الاحسان » نده بونلره پيسونه كوك نامى و بولديكى ، ديكر بر
 اترنده ده [ازان ۳۶۶ كوك كه مذكور شد هر روز يك كوك پيش تخت قايمه
 زنند اما نه كوك زاهر روز پيش تخت قايمه زنند] ديهرك ۳۶۶ « كوك » دن هر برى
 سنهك بر كوشنده او قوندينى حالده « پيسون كوك » لرك دوقوزينكده هر كون حضور
 خاقاننده ترنم ايديلديكى يازييور . متن فارسينك « معتدل » ويا « معتدل ارانى » دنييلن
 و عراق توركلرينه مخصوص اولدينى اشارت ايديلن طرز تلحينلر حفته كي ايضاحاتى ده
 موجب استفادة در . بويخته دائر « مقاصد الاحان » ده تصادف اولونان معلومات متممه به
 نظراً ، « معتدل » دنييلن طريفة ترنمك گفته سى توركه اولورايسه قوشونه نامنى آيرايمش ؛
 مؤلف مثال اوله رق شو قوشونى ذكر ايدىيور ، كه بزده عينا بورايه نقل ايدىيور :

قوشون

يا الهى سن بيلورسن حالى ياوز ايشدين قسقا توفيل المى
 علم يوخ كناهم كوب قورخارم صوك نفسده آبرمه ايمانى

شو تفصیلاتدن تورکلرک «كوك» [۱] دیدکلری پارچه‌لرک نه کجی شیلر اولدینی توضیح ایدیور؛ آلات موسیقیه ایله چالغیه مخصوص بر طاقم موسیقی پارچه‌لرندن هرکون برینک حضور خاقانیده ترنمی معناد اولما-نه باقیلور ایسه، بونلرک برر وقعه تاریخیه یی تذکیر ایچون یایلمش وزمانزده کی باندولرک چالیدینی «مارش» لر وعسکرکی هوالر قیلندن شیلر اولماسی ملحوظدر. «كوك» لرک بسته‌لنسی برقاعدهیه تابع اولوب بونلرک اصولات موسیقیه دن هانکیسی ایله یاییله جنی ده معین ایش ؟ بوجهتی «خواجه عبدالقادر» شرح الادوار «نده :

« اما اولوق كوك در دور رمل آغاز کند و هر دوری زمانرا اخف سازند در آخر چنان سریع شود که بدور مضاعف خمس مبدل گردد »
و « جامع الالحان » ده دخی :

« اکثر این کوها در دور خمس باشند و بعضی بود که دور رمل باشد اما قرنائقر و آن بر بحر متقارب است »

فقره‌لریله صراحتاً ذکر ایتکده در . دیمک که «كوك» لر ایفاع « Rythme » نقطه نظرندن ده صنعتلی پارچه‌لر ایش . صکره پسرره كوك دیدکلری دوقوز «كوك» و بریلن اسملر بالخاصه نظر دقتمزی جلب ایدیور . معلوم اولدینی اوزره شرق موسیقیسی مقاملری عشاق، حجاز، نوا، نهاوند ... کجی هب عربی وفارسی اسملره تسمیه ایدیلشلردر . عجب اسکی تورکلر موسیقیلرنده مستعمل آنامقاملری اولوق كوك ، اصمونه هب ... کجی اسملره می توسیم ایتکده، ومثلاً اوتنه دن بری «ام المقامات» نظریله باقیلان « راست » مقامه « اولوق كوك » می دیمکده ایدیلر ؟ « بیسون كوك » لری تشکیل ایدن دوقوز اسمک برکونه معانی لغویه سی وارمیدر ؟ بورالرینک ایضاحی هر حالده تورکیات متخصصلرینک همتندن منتظر در . [*]

بر قوم نزدنده بوکجی شرائط داخلنده، بوکجی انار موسیقیه تنظیم و بونلرک هر بریسه [۱] سامی بك مرحوم « قاموس ترکی » سنده «كوك» کله سنک « سازك پوزوله جق قولانی » ، « كوك ایتك » مصدرینک ده بر سازك قولانی بوره رق قورمق معناسنه کلدیکنی یازمقده ایسه ده مؤلفک بوقولی بزجه محتاج تدقیق در .
[*] مجموعه مزك دردنجی سایینده بومسائل حقنده اوفای بر ملاحظه نامه نشر ایدیله جکدر .
« مدیریت »

اسمى "مخصوصه" وضع ايدىلىرى ايسه ، او قوم آراسىدە فن موسيقينىڭ چوق يىلاردىن بىرى مدون ومعلوم بولۇندىغىنى قبول ايتىم كىسب ضرورت ايدىر . شۇخالدە تورككرك من القديم علوم وقتونه وبالحاصه صنايع نفيسه وموسيقى يە خصم بر قوم اولدىغى حقتەكى ادعائىك بطلانىدە ثابت اولمش اولور . يالكىز ، تأسف اولوناجىق بر شى وار ايسه ، اودە قديم تورك موسيقيسىدىن باحث كىتب نظريەتكە هنوز بر طرفدە ظهور ايتامسىدۇر . شمدى يە قدر تورىكچە اوله رقى المزمە كچىن اك زياته حائز قديم تاليف موسيقي ، دوقوزىنچى عصر هجرى اوائلنىدە يازىلىش بر اثر ايدى . مع مافيه ، « يلدىرم بايزيد » خانك شهزاده لرىدىن « عيسى چلبى » نامنه يازىلىش دها اسكى بر اثره اخيراً دسترس اولدق كە ، تارىخ موسيقيمزمه وبالحاصه تورككرك نژدندە قوللانىلان الات موسيقيه تك اشكال وانواعنه دائر ناديدە وبك استفادەلى معلوماتى حاوى بولۇنمىقدە در . كلكه جك مقاله مزده تورك سازلىرى حقتە طوبىلادىغىمىز معلوماتى موضوع بحث ايدە جكز .



KIRMIZI İSYAN ‘RED REBELLION’ (TANITIM/INTRODUCTION)

TUFAN ERBARIŞTIRAN

Yazar

tufan_1921@hotmail.com

Hatice Gülmez Nalbant'ın "İşe Gidenler" adlı yağlı boya tablosu birçok açıdan incelenmeye değer bir resim. İlk bakışta, arka fonda büyük kent tanımsallığı, mimari bütünselliğin yarattığı bir karmaşa görülüyor. Çevre bilincinin ötelendiği, "ben" egosu üzerinden bireyin esir edildiği görsel bir atmosfer söz konusu. Sanatçının ikircikli bir yansıtmayla, yarı ironik bir dezenformasyon olgusunda, resimdeki figür ile flu görünen kentin barok teması arasında bir bağlantı olduğunu söyleyebiliriz. Resimde anlatı ile ifadenin, tema ve konu birlikteliği ile saydamlaştırıldığını, bireyin A pirori düzlemde kendini var etme çabasını gözlemliyoruz. Var oluş ile yok oluş arasındaki bağlantının renkler, soyut bir tanımsallık, doğaçlama bir anlayışın öncülüğünde çoğaltıma dönüştüğünü söyleyelim. Kimlik arayışının temelindeki ayrıntısal yapılanma, bilişsel sürecin varoluşunda çevre ve kişi arasındaki örtüşme son derece önemlidir.

Sanatçının bu resminde öndeki kadın figürün anatomik duruşu, isyanı andıran ve kırmızı rengin özgün kullanımı sayesinde izleyiciye kendiliğinden oluşan bir çoğaltım duygusu yaşıyor. "Ben" bu kez tümdengelim ile nitel bir değişimin psikolojik etmenleri sonrasında kendini gösteriyor. Oradaki kadın figürün kendini arayış, yeniden var etme gibi temel kavramları içsel yapısında bütünleştirmesi söz konusu. Kişinin benlik arayışında, toplum-çevre bilinci kadar onun eğitim ve kültürel birikimi de önemlidir. Ancak psikolojik etmenler nörolojik yapının bağbozumu gibidir. Bir yerden sonra kişinin arayışı kendi içine döner, orada sanal bir fanusta hiçliğe karışır. Otistik bir atmosferin yapısal temeli, birey-toplum ilişkisinin öznel arayışında gizlidir. Kişi bu arayışın gizemli labirentlerinde dolaşırken, bellek kayması ya da bilinç törpüsü bir anda her şeyi bozar ve dağıtır. Sanatçının fırça darbeleri küçük dokunuşlarla soyut bir atmosferi yansıtıyor. İşte bu atmosfer belirli bir gerilim duygusu da yaratmaktadır.

Resimdeki kadın figür, bir leke gibi karşımızdadır. Onun kırmızı renk ile yansıttığı ifadeyi daha sonra tanımlamaya çalışacağız. Bu arada şunu da söylemeliyiz ki, kırmızı bir lekeyi andıran, belli belirsiz, renk ile anatomi arasında orantısız bir örtüşmeyi ustalıkla harmanlayan sanatçı, izleyeni zihinsel bir algılamamanın sınırlarına taşıyor. Resimdeki kırmızı leke, kadının uğradığı tacizleri, hakaretleri, yalnızlığı, aşağılanmayı ve güçsüzlüğü simgeliyor. Kırmızının tonları için bir ekleme daha yapalım. Lekenin öne çıkması ile kadın figürün yüz hatları geride kalmıştır. Ressam, bu düşünceyle kadını gizlemiş, onun anatomik yapısını belli belirsiz vermiştir. Lekeyi andıran bu duruş, kadının toplum içindeki konumunu göstermektedir. Kadının bu duruşu, gösterimsel yapısı, kimliğini kırmızı renk ile tanımlaması kayda değer bir varlığın toplum içindeki "ben" ile olan çapraşık ilişkilerini yansıtmaktadır. Kadın cinsel bir obje gibi tanımlanır, bedensel bir histeriyle arzulanır. Kadının kimliği, düşüncesi, yapmak istedikleri ikinci planda kalmıştır.

Kadın cinsel haz uyandıran bir obje olarak karşımızdadır. Bu konuda Sigmund Freud şunları yazar: *“Bu tutkunlukla ilgili olarak ta başından beri dikkatimizi çeken bir şey varsa, cinsellikten kaynaklanan aşırı değer veriş, sevilen objenin belli bir ölçüde eleştiriden bağımsız kılınması, objedeki tüm özelliklerin seilmeyen ya da sevilip de artık seilmekten çıkmış kişilerdekilerden daha çok takdir konusu yapılmasıdır. Burada yargı yeteneğimizi yanlış yola sürükleyen, idealizasyon eğilimi ve çabasıdır.”*(Freud 2000: 64)

Hatice Gülmez Nalbant, kadın figürün yapısını ve görüntüsünü farklı bir anlamla bütünleştirmiş. Sanatçının bu çok katmanlı tasarımı, kadın figürün toplumsal ve bireysel anlamda kaybolan belleği ve bilinç yitimi ile eşdeğer bir anlam kazanmaktadır. Kadının tipik bir kayboluş, kaçış ve yalnızlık duygularının çoklu bir ayna gibi yansıtılması, temel bir amaç olmakla birlikte ayrıntısal bir düşlemin çıkarımsal bir ifadesini yansıtmaktadır. Orada temel faktör kadın figürün kendini çıplaklık ile ifade etmesi kadar, yaşadığı toplumun dinsel ve etik değerlerine ters bir isyanın temasını oluşturmaktadır. Ben kimim sorusu ile başlayan, sonrasında toplum içinde kendini var etme çabasını gözlemliyoruz. Benliğin kaybolması, kişinin kendi değerlerini yitireceği gibi, topluma olan bakış açısını da tümünden değiştirecektir. Erich Fromm şunları söyler: *“Benliğin yitirilmesi, genele uyum sağlama gerekliliğini arttırmıştır çünkü kişinin kendi kimliği konusunda büyük kuşuklara düşmesiyle sonuçlanmaktadır. Olmam gerektiğini sandığım kişiden başka hiçbir şey değilsem, ‘ben’ kimim?”* (Fromm 1996: 201). Soru ve yanıt iç içe geçmiştir aslında. Resme yeniden dikkatle bakalım. Bu kez neyi gördüğümüzü söylemekte, tanımlamakta zorlanıyor muyuz? Biz mi yoksa resimdeki kadın mı? Prosapapnosia (yüz körlüğü) denilen hastalık, kadın figürün kendini gizleme isteği üzerine belirgin bir görüntü vermektedir. Kadın, kimliğini açıkça kullanamıyorsa, toplumda sert bir söylemle karşılaşıyorsa, istekleri ve duyguları daima ikinci planda kalıyorsa, sonuçta ne yapacaktır? O da bundan böyle gördüklerini unutmaya, belleğini bastırmaya çalışacaktır. O halde, Prosapapnosia denilen hastalık travması sadece onda mıdır? Toplumda kaç kişi, kendini ifade edemediği zaman bu hastalık ile tanışmaktadır?

Resim dikey bir format içermesine karşın, görüntü ile renkler arasındaki tema/konu bize bir “dil” üzerinden gönderme yapıyor. İzleyende zihinsel algılamayı keskinleştirmeden, olabildiğinde duygusal, ancak romantizmin sınırlarını zorlayan, bir “gerilim” atmosferi yaratılmış. Resmi izleyen, sözünü ettiğimiz “gerilim” sayesinde, bakışlarını doğrudan kadın figüre yöneltmekte. Kadının kırmızı rengin çeşitli tonlarıyla boyanması, onu bir anda Yunan mitolojisindeki tanrıçalara dönüştürüyor. Kadın imgesi açısından, feminizm ve duyarlılık yetkinliği ile dil + algı birlikteliği karşımıza çıkıyor. Hatice Gülmez Nalbant, kadını öne çıkartırken, onun duygularını bir isyan gibi düşünmüş. Kadının ezikliği, yıpranmışlığı, toplumdaki konumu ve cinsel bir obje olarak görülmesi üzerine kent yaşantısının buna katkısını sorgulayan bir anlayışı yansıtmış. Böylelikle kadın nedir, kimdir, toplumdaki konumu nasıl olmalıdır gibi klişe soruları soruyoruz. Friedrich Nietzsche şunları söylüyor: *“Gerçek kadın dediğin var gücüyle direnir hak denen şeye karşı; cinsler arasındaki o bitmez savaşta ilk yer hiç tartışmasız onundur doğal olarak.”* (Nietzsche 1993: 58)

Sanatçı, bu tablosunda, kadın figürü üzerinden sadece kent yaşamı ve kadın sorunlarını dile getirmiyor. Kadının öncülüğünde bir dışa vurum ve içsel harmoniyi de buluyoruz. Sanatçı tam anlamıyla figürün duygularını, acılarını, isteklerini ve düşlerini bize renklerle sağladığı ve teklikten genele yayılan bir atmosferin yapısında sezdiriyor. Bu yapının uç noktalarında, kadının içselliği ve içkinliği bir yerde aşkınlığa dönüşüyor. İşte orada bir algı yaratılıyor. İzleyen ile resim arasında oluşan bu algı + iletişim sayesinde, ressam bir kenara çekiliyor, onları karşılıklı bir temas içinde bırakıyor. Resimdeki büyümlü atmosfer, ressamın katkılarıyla oluşan dilsel serüven ve olgun bir sentaks sayesinde yaratılan düşünsel algı izleyici üzerinde derinleşiyor. Felsefi bir tanımsallığın sonucunda dramatis personae yapının temelini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Sanatçı, kırmızı renk ile isyanı, cinselliği (erotizme ulaşmadan) sanatsal ve estetiksel bir anlayışın ürünü olarak düşünmüş. Dışa vurum ve iç sesler yeniden karşımıza çıkmaktadır. Bir Arap bedevinin çölde kervanıyla giderken, hüznü dolu ağıtı kulaklarımıza yansıyor sanki. Resimde çizgiler, kırmızı renkle tanımlanan kadın figür arasında algısal bir format oluşuyor. İnsanın belleği ve zihinsel algısı arasında, kimlik arayışı içinde oluşan bu sağlam malzeme sayesinde, resmin izleyiciye yönelik iletişimi kurgusal bir boyut kazanıyor. Uzamsal yapının temelindeki olgusal birikim, tam anlamıyla bütünsel işleyişi tetikliyor ve sonunda resim kendi argümanlarını yaratıyor. İşte tam da burada tekilden genele uzanan, tümevarım algısalılığı sanki matematiksel bir hesaplama gibi önce karışık devamında çözülen bir anlayışı karşımıza getiriyor. Resim bu anlamda tamamlanırken, izleyen açısından da bir tamamlama gerektiriyor. Sözelimi, kısa öykü sanatında, okurun metnin boşluklarını doldurmak için katkıda bulunması, aynı metnin tamamlanmasına yol açar. Böylelikle yazarın kaleminden çıkan ve boşlukları olan öykü metni, okur tarafından dolduruldukça, metin akışkanlığını kazanır ve farklı bir yapının temelini oluşturur. Bu resimde de brüt bir soyut/figüratif yapıyı görüyoruz. Resmi izleyen, kimliksiz figürün kadını tavrı karşısında kendince farklı yorumlar yapmaya başlar. Onun isyankâr görüntüsü, neyi tanımlamaktadır? Bu bireysel bir tavır mıdır, yoksa toplumsal bir kaçış mıdır? Öte yandan, kadının bu görüntüsünü çoklu bir anlatım ile örtüştürelim ve şu soruyu soralım: Resimdeki kadın figür, çoklu bir anlayışın, bize yansıyan izdüşümüdür diyebilir miyiz? Onun ifade etmeye çalıştığı, bedeninden oluşturduğu duyguları bize nasıl yansıtmaktadır? Resmi izleyen kişi, bu soruları yanıtlarken, işte resim de yavaş yavaş tamamlanmaya başlayacaktır. Böylelikle resim ve izleyen arasında sağlam, örgü dolu bir uzlaşma, tanışma ve yakınlaşma söz konusu olacaktır. Nitekim kadın figürün arka fonunda, silik bazı görüntüler vardır. Onların her biri kendi yazgılarını kabullenmiş, toplumdan dışlanmış ya da varlıkları bile belli olmayan canlılar halinde yaşayan kişilerdir. Oradaki yığıntısal kalabalık, çoklu tepki ve bireysel başkaldırı arasındaki iletişimden uzaktır. Büyük kent onları ezmiş, silmiş ve silikleştirmiştir. Öndeki kadın ise, hepsinin adına konuşmaktadır. Onun öncülüğü, cesareti, isyanı toplum dayanışmasına bir örnektir aslında. Ben buradayım, yaşıyorum diyebilmenin onuru ve korkusuzluğudur.

Resimde kent mimarisinin belli belirsiz görüntüsü, çizgilerin yapısı, kullanılan renkler bize Japon sanatı olan Origami'yi anımsatıyor. Bu dalda çalışan bir sanatçı, kare kâğıt parçalarını sadece katlayarak, çeşitli görüntüde canlı ve cansız figürler yapar.

Geometrik düzenin yapısı içinde, yine karşıt ilişkilerin nedenselliği sayesinde, Entromi (düzensizlik) bir anlayışın ipuçlarını buluruz. Tıpkı bir cinayet dedektifi gibi, tablonun içinde gezip, sanatçının sezdiği değerleri ve ustaca gizlediği figürleri bulup çıkarmak bize düşer artık. Claude Lèvi-Strauss şöyle söyler: “*En yalın anlatımına indirgenmiş bir toplum aramıştım. Nambikwara’ların toplumu öylesine yalındı ki, burada yalnızca insanlar buldum.*” (Lèvi-Strauss 2002: 13). Evet, bu resimde böylesine yalın, tanımsız ve saf bir tema yoktur. Toplumun ve geleneklerin yapısındaki iletişim bozukluğu, ataerkil anlayışın yarattığı korku ve yılgınlık gösterilmektedir. Bu, tamam. Yine de insanın var oluş temasındaki karşı koyuş, öne çıkma ve başkaldırış duyguları sanatsal bir gösterimle karşımızdadır. Öte yandan, resmin bütünselliğinde gizlenen ve izleyen tarafından bulunmak için bekleyen küçük ayrıntılar önemlidir. Bir kazıbilimci duyarlılığıyla, kadın figürün arka planı ile onun duygusal yapısı arasındaki bağlantıları bulmak gerekiyor. İzleyen, bu tabloda kendine bir ayna tutuyor, figürün cinsel kimliği bir kenara bırakarak kendini sorguluyor. “Ben kimim gerçekte, bu resimdeki görüntünün içinde nereye gizledim?”, diyor.

Hatice Gülmez Nalbant, kullandığı uyumlu renkler ve donanımlı tekniği ile başarılı bir çalışmaya imza atmış.

KAYNAKLAR

- Freud, Sigmund. 2000. *Kitle Psikolojisi*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Fromm, Erich. 1996. *Özgürlükten Kaçış*, çev. Şemsa Yeğin, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Nietzsche, Friedrich. 1993. *Ecco Homo*, çev. Emel Tan, Ankara: Serel Yayınları.
- Lèvi-Strauss, Claude. 2002. *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



Hatice Gülmez Nalbant, *İşe Gidenler*, 40 x 60 cm, tuval üzeri yağlı boya, 2014.