İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

ART SANAT

ISSN: 2148-3542

5/2016

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

ART SANAT

5/2016

ISSN: 2148-3582

TÜBİTAK-ULAKBİM
DergiPark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems

ART-SANAT
5/2016 ISSN: 2148-3582

Yayın Sahibi/Publication Owner
İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Adına Müdür
Prof. Dr. Fikret Turan
Dergi Kurucusu/Founder of Journal
Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli
Editörler/Editors in Chief
Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli, Arş. Gör. Dr. Hande Günözü
Yazı İşleri Müdürleri/Managing Editors
Doç. Dr. İbrahim Çeşmeli, 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
İngilizce Redaksiyon/English Redaction
Arş. Gör. Nazlı Miraç Ümit
Resmi Yazışma Sorumlusu/Responsible for Official Correspondence
Şef Gülcan Balcı Başkaya
Yayın Kurulu/Editorial Board
Prof. Dr. Ara Altun, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. T. Engin Akyürek, Prof. Dr. Fikret Turan,Prof. Dr. Gülsün Umurtak,
Prof. Dr. Mustafa Aydın, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof.Dr. Ufuk Kocabaş, 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. Ara Altun, Prof. Dr. Baha Tanman, Prof. Dr. T. Engin Akyürek, Prof. Gülsün Umurtak, Prof. Dr. Günkut Akın,
Prof. Dr. Mustafa Aydın, Prof. Dr. Nuran Kara Pilehvarian, Prof. Dr. Uğur Tanyeli,
Doç. Dr. Alpaslan Hamdi Kuzucuoğlu, 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, 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 Özsait Kocabaş,
Yrd. Doç. Dr. Kadriye Figen Vardar,Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fevzi Uğuryol,Yrd. Doç. Dr. Meltem Gündoğdu,
Yrd. Doç. Dr. Seda Ayvazoğlu,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
Pieta heykelinden detay, Michelangelo, San Pietro Bazilikası, Vatikan, 1499.
Detail from Pieta statue, Michelangelo, San Pietro of Basilica, Vatican, 1499.

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 (TEI).
Art-Sanat Yılda İki Defa Yayımlanan Uluslararası Akademik Hakemli E-Dergidir.
Art-Sanat is a 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, 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 ve sanatın çeşitli alanlarıyla ilgili makalelere ve yazılara yer verilmektedir.

Art-Sanat Dergisi'nin bu sayısındaki makalelerin ve yazıların içeriklerini Antik Çağ'dan günümüze Akdeniz, Anadolu, Avrupa, İran ve Rusya'da yaratılmış sanat eserleri oluşturmaktadır. Bu sayıda resim sıva analizi, heykel, mimari, minyatür, sinema, halı, bale, müzik, gösteri sanatı ve resim gibi çeşitli konularda arkeoloji, restorasyon-konservasyon, 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 önceki sayılarda olduğu gibi 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

1-24 *Elif ÖZER*
Aizanoi'dan Horozlu Mezar (A Grave with a Cock from Aizanoi).

Hande GÜNÖZÜ
25-46 Kapadokya Bölgesi, Ihlara Vadisi 'Peristrema' Bizans Dönemi Bahattin Samanlığı Kilisesi, Saint George 'Kırkdamaltı' Kilisesi ve Direkli Kilise Duvar Resimlerinin Taşıyıcı 'Sıva-Duvar' Karakterizasyonu (The Characterization of Wall Paintings of Byzantine Period Rock-Cut Churches in Cappodoccia Region at Peristrema, Ihlara Valley: Bahattin Samanlığı, Saint George 'Kırdamaltı' and Direkli Churches).

Serap YÜZGÜLLER-Seda YAVUZ
47-62 Acıyı Okumak: Temsil ve İfade Bağlamında Pieta Betimleri (Reading the Suffering: Pieta Depictions in the Context of Representation and Expression).

Mustafa Çağhan KESKİN
63-82 II. Bayezid Dönemi Amasya Çevresinde Yerel Bir Bani: Hızır Paşa Oğlu Mehmed Paşa (A Local Patron in Amasya Region During Bayezıd II's Reign: Mehmed Pasha The Son of Hızır Pasha).

İnci YAKUT
83-102 Minyatürlü Surname Elyazmaları Anlatısının Resim ve Edebi Metin Dilinde Geçmiş Toplumsal Gerçekliğin Betimlenme Özellikleri ve Sinema Tasarımı: Surname-i Vehbi Elyazması Üzerinde Bir Değerlendirme (The Features of Describing of Past Social Reality in the Language of Painting and Literary Text of Manuscript Surname with Miniature Narrative and Cinema Design: An Assessment on Manuscript Surname-i Vehbi)

Ali VANDSHOARI- Ahad Nejad EBRAHIMI
103-118 Epic and Myth in Pictorial Carpets of Qajar Era in Iran (İran'da Kaçar Dönemi Resimli Halılarda Epik ve Mit)

Enes KAVALÇALAN
119-141 Kıbrıslı Ali Ruhi Efendi ve Kıbrıs'taki İmar Faaliyetleri (Ali Ruhi Efendi and His Constructive Activities/Functions in Cyprus)

Seda AYVAZOĞLU
143-156 An Artistic Revolution Phenomenon: Diaghilev's Ballet Russes (Sanatsal Bir Devrim Fenomeni: Diaghilev'in Rus Balesi)

Togrul GANİYEV
157-169 Dmitri Şostakoviç'in La Minör Op.77 'Op.99' 1.Keman Konçertosu'na Semiyotik Bir Genel Bakış (A Semiotic Review to A Minor Op.77 'Op.99' First Violin Concerto of Dmitri Schostakovich)

Aslıhan Ece PAKÖZ
171-177 Bir Standart Yaratma Aracı Olarak Türkiye'de Vernaküler Mimarlık (As a Tool of Standard Creation Vernacular Architecture in Turkey)

ÇEVİRİLER/TRANSLATIONS

İdris ÇAKIROĞLU
179-187 Akdes Nimet, Osmanlı Türk Halk Musikisi¨, Türk Yurdu, C. 5, S. 30, İstanbul, Haziran 1927, s. 605-609 (Osmanlıca'dan Çeviri/Translation from Ottoman Turkish).

Nazlı Miraç ÜMİT
189-204 Türk Basınında Karagöz Tarihi (1900-1930) (History of Karagöz in Turkish Press) (Osmanlıca'dan Çeviri/Translation from Ottoman Turkish).

Nazlı Miraç ÜMİT
205-216 M. Sami, Karagöz İngiltere'de (Karagöz in England) (Osmanlıca'dan Çeviri/Translation from Ottoman Turkish)

TANITIM/INTRODUCTION

Tufan ERBARIŞTIRAN
217-229 Mehmet Güler'in Resimlerinde Soyut Anlayışın İzleri Üzerine Felsefi Bir Bakış Açısı (Tanıtım/Introduction).

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

AİZANOİ'DAN HOROZLU MEZAR

ELİF ÖZER
Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü
eozer@pau.edu.tr

ÖZ

Bu çalışmada Aizanoi antik kenti kuzey nekropolis'inde bulunan bir mezar ve buluntuları değerlendirilecektir. Mezar 2012 yılında yapılan kazıda bulunmuştur. Kist mezar olup, bir erkek ve olasılıkla bir kadına aittir. Mezardaki gömü tipi inhumasyon'dur. Mezar buluntuları olan terrakotta bir horoz ve kuş figürini, grotesk bir erkek başı, bir kandil, demir civiler ve cam unguentairumlar bu makalede değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Aizanoi, horoz, mezar, nekropolis, kuş.

A GRAVE WITH A COCK FROM AIZANOI

ABSTRACT

In this study, the grave and grave objects which were found in the Northern Necropolis of the antique city of Aizanoi will be evaluated in general terms. The grave was discovered during an excavation in 2012. Being a cist grave, it belonged to a man and possiblt to a women. The type of burial used in the grave is inhumation. The grave findings are a terracotta cock, bird figurines, a grotesque figurine of a man, a lamb, iron nails, glass *unguentarium* which are also evaluated in this paper.

Keywords: Aizanoi, cock, grave, necropolis, bird.

GİRİŞ

İç Batı Anadolu bölgesinde, Kütahya ilinin 48 km güneybatısında ve Çavdarhisar ilçesinin sınırları içinde yer alan Aizanoi, antik Çağ'da Phrygia Epiktetos bölgesinde ve Rhyndakos Çayı'nın Penkalas kolu üzerinde kurulmuştur (Fig. 1). Roma döneminde Phrgyia bölgesinin önemli kentlerinden biri olup, MS. 1. yy.dan itibaren kentte yoğun imar faaliyetleri başlatılmıştır. Aizanoi dini ve politik gücü sayesinde Roma'nın bölgedeki topluluklarla ilişki kurmasında rol oynamış gibi görünür. Antik çağın şimdiye kadar bilinen tek örneği olan aynı aks üstünde tasarlanmış Stadion-Tiyatro kompleksinde olasılıkla çevredeki kentlerin de katıldığı oyunlara ev sahipliği yapmıştır. 13. yy.da ise Germiyanoğulları Beyliği'ne dâhil olan Çavdarlar'a ev sahipliği yapmıştır. Çavdarlar kendi yaşamlarından kesitler sunan graffittoları gerek daha pagan çağların önemli dini merkezi Zeus tapınağına gerekse kapı tipi mezar taşlarına çizerek hem sosyal yaşamları hem de sanatları hakkında dikkat çekici ürünler vermişlerdir. 19. yy.dan itibaren Anadolu'daki diğer antik kentler gibi Aizanoi da seyyahların ilgisini çekmeye başlamış, ancak bilimsel olarak ilk kez 20. yüzyılın ikinci çeyreği yani 1928-29'larda araştırmalar başlamıştır. 1970'lerden itibaren Alman arkeologlar kesintilerle de olsa 2011 yılına kadar kazı ve araştırmaları sürdürmüş, 2011 yılından itibaren de Pamukkale Üniversitesi adına çalışmalar yürütülmeye başlamıştır.

Bu çalışmada Aizanoi'da 2012 yılında kuzey nekropolis'te (Fig 2-3) tespit edilen bir mezarı; buluntularıyla değerlendirip, mezar eşyalarının sembolik anlamlarını inceleyeceğiz. Ölüm biyolojik bir süreçtir, ancak kültürel bir olgu olduğunu da göz ardı etmemek gerekir. Ölüm geçmişte, şimdi ve gelecekte toplumsal yapının kurumsallaşmış boyutlarından biridir (Talas 2009, 59). Ölülerin sergilenmesi, yakılması, bir kayık üstünde suya bırakılması, ağaç üzerinde çürümeye terk edilmesi ve daha sonra kemiklerinin toplanıp gömülmesi veya kafatasının alınıp saklanması; yıkanması, süslenmesi, boyanması veya mumyalanması; çiğ, pişirilmiş veya çürümüş olarak yenilmesi; ölünün üstüne anıtsal mezar yapılması veya üstünün sadece çakıl, vb. şeylerle örtülmesi; mezarına yiyecek, süs eşyaları, av araçları, vb. bırakılması gibi ölüme ilişkin inanış ve pratiklerin çeşitliliği ve farklılığı ölümün kültürel yönünü gösterir (Roux 1999; Altuntek 2010: 16; Altuntek vd. 2014: 73). Yapılan araştırmalara göre, toplumlarda ölüm karşısındaki tutum; dine bağlı olup olmamaya, işgal edilen sosyal statüye, alınan eğitime, yaş ve cinsiyete göre değişim gösterebilmektedir. Ölüm kaygısına bağlı olarak ortaya çıkan ölüm karşısındaki tutum insanları bireysel ve sosyal olarak etkileyebilmektedir. Ölüme ilişkin tüm inanç ve ritüeller sosyal yaşamla iç içedir ve toplumun kolektif benliğindeki kültürel kodları içerirler (Talas 2009: 59). Bu kültürel simgeler ve ölüme dair ritüeller toplumsal yapıdaki statü, ırk, etnik, sınıf, toplumsal cinsiyet farklılıkları hakkındaki düşünceyi de yansıtması (Altuntek 2010: 17) bakımından önemlidir.

Ölümle birlikte her şeyin bitmediğini düşünen Aizanoi'un Roma dönemindeki sakinleri mezarlarına çeşitli eşyalarla gömülerek muhtemelen ölümün sadece bir mekân değiştirme, bir hayatın sonlanıp, başka bir hayatın başladığına inanmışlardı. 2012-2014 arasında kuzey *nekropolis*'te tespit edilen mezarların çoğunda bazı eşyaların örneğin terrakotta ya da cam *unguentarium*lar, kandiller ve sikkelerin standart bulunması o

toplumun ya da dönemin ölüm hakkındaki kollektif benliğini işaret etmektedir. Bununla birlikte mezarlarda tespit edilen bazı hayvan figürleri ve bazı diğer eşyalar mezar sahibi ya da sahiplerinin statüsü, etnik kimliği, cinsiyeti gibi farklıkları yansıtmaktadır. Bu makalenin öznesi olan Horozlu Mezarda da bu tür bir değerlendirme yapılacaktır.

Horozlu Mezar olarak adlandırarak yapay bir kimlik verdiğimiz mezar Aizanoi Kuzey Nekropolis'te 2012 yılında D9A açmasında tespit edilmiş ve *Mezar 3* adı ile numaralandırılmıştır (Fig. 4-5)[1]. Pişmiş toprak, kare ebatlı plakalar ve harçla sandık biçiminde örülmüş, kapak olarak mavi damarlı mermer dikdörtgen blok taşlar kullanılmıştır. Sandık Mezar (Kist Mezar) formuna giren mezarın zemini sıkıştırılmış topraktır. *İnhumasyon* gömü yapılmış ve ikisi de oldukça kötü durumda olan; sadece birkaç kemik kalmış iki birey üst, üste dorsal yatırılmış halde bulunmuştur. Üst tarafta bulunan birey 35-40 yaşlarında bir erkek ve daha alt kısımda yatan sadece birkaç kemiği korunmuş erişkin bireydir, ancak yeterli veri olmadığı için cinsiyeti tayin edilememiştir (Fig. 6-7)[2]. Birey kuzey-güney yönünde yatırılmış olup, ayakları güneye bakar.

Mezarın kuzeyinde 7, güney köşesinde 4 adet tespit edilen demir çiviler üstte yatan erkeğin ya da her iki bireyin ahşap *torus* üstünde yatırılarak defnedildiğini işaret eder (Fig. 8-9). Demir çivilerin yüksekliği 4-5 cm arasında değişir. Mezarlarda bulunan bu tür demir çivilerin, ölünün yatırıldığı ahşap sanduka ya da sedye için kullandığı düşünülür (Watson 2003: 16). Bununla birlikte bazen mezar eşyaları veya hediyelerinin konduğu ahşap sandıklara da ait olabilirler. Kabara gibi yani iri başlı kısa çiviler genelde deri ayakkabı ya da botlarla ilgili görülür (Barber-Bowsher 2000: 137, Fig. 99, T. 132). Alfaye-Villa (2009: 428) mezarlardaki bazı çivilerin fonksiyonellikten ziyade başka amaçları olduğunu önermiştir. Bu tür çiviler ya burkulmuş ya da bir sanduka veya kline'ye tutturacak özellikte olmayıp çok büyük ölçülerde yapılmıştır. Örneğin Olynthos Nekropolis'ndeki mezarlardan bazılarında 10-15 cm ebatlarında çiviler bulunmuştur (Alfaye-Villa 2009: 428, dn. 7). Mezarlarda az sayıda ve bu tür büyük ebatlı veya burkularak konmuş çiviler ya apotropaik amuletler olarak öteki dünyada öleni kötü güçlerden korumak için ya da ölenin geri dönerek yaşayana zarar vermesini engellemek için konulmuş olmalıdır (Alfaye-Villa 2009: 432). Günümüz Tekirdağ yöresinde ise ölen kişinin ardından yere çivi çakılmaktadır (Artun 1998: 22). Aizanoi Horozlu Mezarda bulunan çivilerin konumlarına bakıldığında; mezarın köşelerinde tespiti; ahşap bir sedye (*feretrum, torus*) ile alakalı yani sembolik bir anlamdan ziyade fonksiyonel olduklarını düşündürmektedir. Bununla birlikte pek çok kültürde örneğin Tatar Türklerinde ölünün göğsüne hemen bıçak veya makas gibi demir nesne konulur. Bunun demirin kötü ruhları kovma niteliğine sahip olduğundan kaynaklanan bir inanç kalıntısı ile ilgili olduğu düşünülmüştür (Çetin 2008: 158). Tekirdağ yöresinde günümüzde de ölünün karnının üstüne, içine şeytan girmesin, ardından birini götürmesin, şişmesin diye bıçak, demir, makas vb. konur (Artun 1998: 21). Antik çağda da mezarlarda

[1] 1028.470 m kot ile 1027.910 m kot arasında tespit edilmiş 1.14 m derinlikte sıkıştırılmış zemin toprağına ulaşılması ile mezarda çalışmalar tamamlanmıştır. Pişmiş toprak plakaların ölçüleri: 35.5 x 35 x 34.5 cm, kal: 4.9- 4.3 cm arasındadır. Mezar ölçüleri 2.70 x 1.51 cm'dir

[2] Bu bilgi Doç. Dr. H. Üstündağ tarafından hazırlanan Aizanoi İskelet Raporundan alınmıştır. Sayın Doç.Dr. Handan Üstündağ'a bilgilerini paylaştığı için burada tekrar teşekkür ederiz.

bulunan demir çivi ve benzeri objeler aslında Tatar Türklerinde ve pek çok kültürde olduğu gibi kötü ruhlara karşı öleni korumak için apotrapaik amaçla da yerleştirilmiş olabilir.

Mezarın ortasında bir adet sikke[3] bulunmuştur (Fig. 10). Sikkenin ön yüzünde imparator büstü, solda altta kontrmark olarak *Ares* büstü vardır ve MS. 2.yy. sonlarına (Lucius Verus ya da Commodus dönemine) tarihlendirilmiştir (Köker 2013: 139, Kat. 9). İkinci bir sikke ise mezarın kuzeyinde tespit edilmiştir[4]. Sikkenin ön yüzünde II. Constantius portresi arka yüzünde ise çelenk olup, MS. 355-361 arasına tarihlendirilmiştir (Köker 2013: 143, Kat. 40). Antik Yunan ve Roma ölü gömme adetlerinde ölünün ağzına sikke yerleştirilmesi; *Styx* Nehri'nden ölünün ruhunun geçmesi için kayıkça *kharon*'a verilen küçük bir ücret olarak bilinmektedir (Kurtz ve Boardman 1971: 211; Verrmeule 1979: 212, 7). *Kharon* mitine dair en erken veriler ise Klasik ve Hellenistik çağlardandır (Grinder Hansen 1991: 208). Örneğin Phokis'deki Teithronion'dan MÖ yaklaşık 500'lere tarihlenen bir yazıtta *kharon* ölümü ifade eden bir kelime olarak geçer (Peek 1955: 414, no. 1384). *Euripides* (Heraclidea, 430-34; Alkestis, 254, 361) ve *Aristophanes* (*Lysistrata*, 604-607) ise *Kkaron'u* ölüm figürü olarak tanımlamıştır. Bu kaynaklarda *kharon'un* yeraltı dünyasına gidenlerden para talep ettiğine dair bir ifade ile karşılaşılmaz. *Aristophanes*'in MÖ. 405 yılına ait Kurbağalar isimli komedisinde (140. 270) ise *kharon*'a verilen ücret iki *obol* olarak belirtilmiştir (Grinder Hansen 1991: 209). *Strabon*, *Argolis* kıyısındaki *Hermione* sakinlerinin *kharon*'a geçiş parası vermediğini; yeraltına bir kanyondan ulaştığını belirtmiştir (8. 6. 12). Arkeolojik kanıtlara bakıldığında ise *kharon* ilk kez MÖ. 5.yy. beyaz zeminli *lekythos*larda bir kayıkta *Hermes* ile gelen ölüyü kabul eder şekilde tasvir edilmiştir (Kurtz 1975: 63-64, 66, 215, 218, 221, 283). Mezarlarda bulunan *kharon* sikkelerinin şimdiye kadar bilinen en erken örnekleri ise MÖ. 5.yy.ın 2. çeyreğine aittir (Grinder Hansen 1991: 210). Bu sikkeler genelde ölünün ağzına yerleştirilmiş bazense eline veya vücudun herhangi bir yerine konmuştur. Bu ritüelin Avrupa'da Ortaçağ içlerine kadar devam ettiği bilinir (Grinder Hansen 1991: 215). Antik Yunan ve Roma toplumları dışında mezarlara sikke ya da madeni para koyma adeti başka kültürlerde de vardır, örneğin Keräşen Tatarları *Yer İyesine* diye mezara madenî para atarlar (Çetin 2008: 159). Aizanoi antik kentinin yakındaki Simav çevresinde günümüzde mezar kazılırken veya cenaze mezara konulduktan sonra kemik çıkması halinde içine bozuk para atılır. Bu, burayı parayla aldım demektir (Başhan 2010: 21).

Aizanoi Horozlu Mezarında bulunan iki bronz sikkeden biri yukarıda da belirtildiği gibi MS. 2. ve 4. yy. 2. yarısına tarihlendirilmiştir (Köker 2013: 139). Mezarda iki birey ve iki sikke olması; ilk bakışta MS. 4. yy. tarihli sikkeyi, üste defnedilen 35-40 yaşlarındaki erkekle, MS. 2.yy. olanı ise alttaki erişkinle alakalı gösterse de mezardaki diğer eşyaların form ve üslubu, mezar kapağı taş blokların parçalamış halde bulunuşu ve iskeletlerin çok az kısmının sağlam kalışına göre değerlendirilirse; her iki bireyin de MS. 2.yy. içinde defni makul olup, 4. yy. sikkesinin mezar soygunu ya da üstteki topraktan gelmesi daha olasıdır. Mezar eşyalarının üstteki birey ile aynı kodda tespiti, bizi MS. 4. yy. gömü fikrinden

[3] A12.D9A.S08, ön yüzde İmparator büstü, solda altta kmk.: Athena büstü, solda AIZ yazmaktadır, arka yüz silik durumda olduğu için okunamamaktadır.
[4] Env. No: A12.D9A.S09

uzaklaştırır. Daha detaya inilirse; eğer MS. 4.yy.da bu mezara bir erkek gömülmüş ve sikke de *kharon* ücreti olarak verilmişse bile, neden 4. yy.a ait başka herhangi bir mezar eşyası ile karşılaşılmıyor? Eğer gömü yapılacak hiçbir toprak parçası olmasa, bu mezara yer ihtiyacı yüzünden defin yapılmış ve evet bir sikke dışında başka bir eşya koyulması tercih edilmemiş denilebilir, ancak her yer toprak ve bir mezar için yer sıkıntısı çekilmesi pek imkan dahilinde değil gibi. Peki, MS. 2.yy.da bu mezara çok özel, belki kutsal biri gömülmüştü; MS.4.yy.da dahi Aizanoi'da yaşayan pek çok kişi ile birlikte 35-40 yaşlarındaki bu erkek de bunu biliyordu ve bu nedenle bu mezara gömülmeyi istemişti diye düşünsek. Bu tür kutsallık statüsüne sahip bazı bireyler toplumlarda hep var olmuştur. Mezarlarına veya hemen çevresine onun kutsallığına saygı ve öteki dünyada bir arada olma gibi çeşitli sebepler yüzünden gömülenler olmuştur. Ama bu durumda mezara daha fazla bireyin defnedilmesi daha mantıklıdır oysa bizim örneğimizde tek bir gömü vardır hatta mezarın çevresinde de MS. 4.yy. özellikleri gösteren başka hiçbir mezar ya da eşya yoktur. Sonuç olarak yukarıda da ileri sürüldüğü gibi bu 4. yy. sikkesinin kaza ile mezara düşme ihtimali yüksektir. MS. 2.yy. ait sikke ise mezar sahibi/sahipleri için Hades'e geçişinde *Kharon*'a vermesi için yakınları tarafından yerleştirilmiş olmalıdır.

Mezarda 3 adet cam *ungentarium* parçası bulunmuştur (Fig. 11-12). Üçü de üstte yatan 35-40 yaşlarında erkeğin başına yakın yerdedir. Bunlar mavi-yeşil renkli zarif cam *unguentarium* parçalarıdır. Ağız kısımları dışa taşkın dudaklı ince uzun boyunludur. Birinin gövdesi belli olup, torba formludur[5]. Mezarlara MÖ. 4.yy.'dan itibaren pişmiş toprak *unguentarium*lar konmaya başlamış, daha erken tarihlerde ise *lekythos*lar tercih edilmiştir (Kurtz ve Boardman 1971: 164-165.). *Unguentarium*, günlük hayatta parfüm, yağ, bal, sirke konulan ve cenaze törenleri sırasında mezar hediyesi olarak kullanılan küçük şişecikler olup (Civelek 2006: 49), Roma döneminde serbest üfleme tekniğinde cam *unguentarium*lar MÖ. 50 civarında üretilmeye başlamış ve MS. 2.-3. yüzyıllarda da kullanımı devam etmiştir (Isings 1957: 1-5). Aizanoi Horozlu Mezarında bulunan cam *unguentarium*lar form olarak (Öztürk ve Can 2007: 117,) MS. Geç 2.-Erken 3. yy. geleneğini yansıtırlar. Mezardaki 2.yy. sonlarına ait sikke de *unguentarium*ların tarihi ile uyuşur. Muhtemelen içleri güzel kokulu sıvılarla dolu bu zarif cam *unguentarium*lar ölü ya da ölülerin (2 birey) üstüne saçıldıktan yani *libasyon'*dan sonra mezara boş bırakılmışlardır. Anderson-Stojanovic (1987: 121), mezarlardaki *unguentarium* sayısının törene katılan kişi sayısını işaret ettiğini önerir. Bu öneriye biz de katılıyor ve Aizanoi Horozlu Mezarda defin sırasında yapılan libasyonun ölülerin en yakını olan üç kişi tarafından gerçekleştirildiğini düşünüyoruz.

Terrakotta horoz figürini (Fig. 13-14) 35-40 yaşlarındaki erkeğin başına yakın bir yerde tespit edilmiştir[6]. Gagası hafif kırılmış, ancak onun dışından sağlam bulunmuştur. Kalıp tekniği ile yapılan horozun ibiği üçgen şeklinde dilimlere ayrılmış, kapalı kanatları yukarı kalkık ve ucu aşağı doğru kıvrık işlenmiştir. Kuyruğu uzun olup, birbirinden ayrık bacaklar silindirik kaide üzerinde yükselir. Başında, gagasında, kanat ve kuyruğunda

[5] Env. No: A12.D9A.KB08. Eserin h: 7.5 cm, ağız çap: 1.8 cm, boyun çap: 1 cm, cid. kal: 0.5 mm'dir. Env. No: A12.D9A.KB09 ve Env. No: A12.D9A.KB10.

[6] Env. No: A12.D9A.PT32 Figürin disk biçimli 1.8 cm. yüksekliğinde bir kaide üzerindedir. Hamuru devetüyü renginde, mika ve mineral katkılı, ince kumlu, sık dokulu, orta kalitede pişirilmiştir. **Buluntu Yeri:** A12.D9A.M03, **Buluntu Kodu:** +1028.280 m. **Ölçüleri. yük:** 10.4 cm., **uz:** 10.5 cm., **gen:** 3.9 cm., **c.k:** 0.5 cm.

kırmızı boya izleri vardır. Mezarlarda sık bulunan terrakotta hayvan figürlerinden bazılarının çocuk mezarlarında tespiti (Kasapoğlu 2012b: 191) yüzünden bunlar genelde çocuk oyuncağı olarak düşünülmüştür. Bununla birlikte Aizanoi Horozlu Mezarına defnedilen her iki bireyin de erişkin hatta birinin 35-40 yaşlarında bir erkek oluşu; horoz figürinin oyuncak olma ihtimalinden kısmen uzaklaştırır. Ancak bu noktada şunlar da akla gelmelidir; mezar sahibinin erişkin erkek olması mezarına oyuncağı ile gömülmesine bir engel midir, oyuncaklar sadece çocuklarla mı ilgili olmalıdır, erişkin olduğu andan itibaren oyuncaklar anlamını yitirir mi? Çocukluğunuzdan kalan özel bir oyuncak olarak ölümden sonra devam edecek hayatınıza onu götürmüş olabilirsiniz. Horozun sadece bir oyuncak olma ihtimalini unutmaksızın biraz da diğer anlamlarını irdelemek gerekir.

Antik çağda Perslerin horoz dövüşüne olan ilgisi bilinmekte ayrıca Zoroastrian kültüründe tavukların şeytana karşı tanrının koruyucu rolünü oynadığı ileri sürülmektedir (Zeuner 1963). MÖ. 7.yy.da, horoz dövüşünü çok seven Persler, Yunanlılara horozu tanıtmış ve Yunanlıların sosyal hayat ve mitlerinde görülmeye başlamıştır (Pollard 1977). Roma'ya ise Güney İtalya'daki Yunan kolonilerinden ve kuzeyden ulaştığı düşünülür (Zeuner 1963). Horoz dövüşünü bir eğlence aracı olarak gören Romalılar onu pek çok dini ritüel ve kehanetlerinde de kullanmıştır (Aldrovandi 1963).

Antik Yunan'da horoz *khthonik* bir figürdür. Sağlık tanrısı Asklepios ve şarap tanrısı Dionyosos'un kutsal hayvanları arasında olup (Mackay 1994: 155), tanrı Mithras'ın gizemlerinde de 6. derecenin sembolüdür (Khashab 1984: 216). Bu üç tanrının da *khthonik* yönü vardır. Asklepios kültünde horoz adağının güzel örneklerinden birini Sokratesin ölüm anında Krito'ya söylediği cümlede yakalayabiliriz: "*Krito, Asklepios'a bir horoz borcum var (ağrısız bir ölüm için); borcumu ödemeyi unutmazsın değil mi?*" (Platon, Phaidon, 118a). Asklepios'a genelde horoz adanmıştır (Tahberer 2005: 12) ve bu açıdan günümüz Türkiye'sinde sağlıkla ilgili adakların genelde horoz olması rastlantısal değildir. Örneğin Siirt Şirvan'da, göz rahatsızlığı yaşayanların Şirvan'a giden yol üzerindeki bir mağaraya giderek horoz kestikleri bilinir (Karakaş 2012: 2156).

Yunanca adı *Alektron* olan horoz Yunanistan'da ergenliğe geçişi de sembollerinden biridir. Mitolojide ise savaş tanrısı *Ares*'in arkadaşı olup, *Ares'*in tanrıça *Aphrodite* ile olan beraberliğinde görevi güneşin (*Helios*) doğmasını ve *Hephaistos'*a bildirmesini engellemektir. Ancak *Alektron* uyuyakalır ve *Ares* tarafından bir horoza çevrilerek her sabah güneşin doğuşunu öterek haber vermekle cezalandırılır (Csapo 2006: 16, 18). Antik Yunan'da sosyal bir statü simgesi (Mackay 1994: 155) de olan horoz aynı zamanda *Erastes*'den, *Eromenos*'a[7] bir sevgi hediyesi olarak da bilinir. Elinde horoz ile betimlenen terrakotta erkek figürinlerinin hep genç gösterilmesi belki de *Eromenos* ile alakalıdır. *Erastes*, *Eromenos* sevgisinin iyi örneklerinden biri de *Zeus* ve Ganymedes mitidir. *Troya* kralı *Tros*'un oğlu Ganymedes dünyadaki en güzel ölümlü oğlan olarak bilinir (Dowden 2006: 49). Zeus zorla kaçırır ve babası *Tros*'a ölümsüz atlar hediye eder. Ganymedes'in rolü, Olympos'ta Zeus'a şarap servisi yapmaktır. Arkeolojik verilerde örneğin Klasik Çağa ait bir

[7] *Erastes*: Antik Yunan'da 18 yaşın altıdaki genç erkekleri (*eromenos*) hayata hazırlayan, onlara yol gösteren 20'lerin ortası ile sonlarında olan olgun erkek demektir bkz: Dover 1978. I 4: 16.

krater'de de *Ganymedes* genelde horoz ile gösterilmiştir (Beazley 1963: 206, 124). Elinde horoz ile betimlenmiş genç erkek figürünleri mezarlarda olasılıkla mezar adağı olarak sıkça bulunmuş olup (Mackay 1994: 155), *Boetya*'dan da güzel bir örneği vardır (Higgins 1969: Cat. 874). Bu horozlu genç erkek tasvirleriyle Arkaik çağdan itibaren karşılaşılır. Örneğin MÖ. 6.yy.a tarihlenen siyah figür *amphora*'da genç erkek elinde iki horoz ile gösterilmiştir (Beazley 1956: 134).Anlaşılan antik çağ Yunanistan'ında horoz hem güneşi yani ışığı, aydınlığı yeni bir günü haber veren hem erkek saldırganlığını hem de *Ganymedes* hikâyesinden yola çıkarak sevilene verilen bir hediye ile olasılıkla erkek ölümünü simgelemektedir.

Horozun Türk halk inançlarındaki yeri de çok önemlidir. Alevilikte, Sema'da horozların piri olduğuna inanılır ve zamansız ötmesi ise iyi sayılmaz (Kalafat 2004: 3). Mersin yöresinde yaşayan Tahtacılar arasında sabaha karşı öterek insanlara sabah olduğunu haber veren horozun, bu haberi aynı vakitlerde gökyüzünde sesini duyduğu Cebrail adlı melekten öğrenmiş olduğuna inanılır ve bu yüzden de horoza "Cebrail" ya da "Cebrail kurbanı" denilir (Çıblak 2005: 159). Bunun nedeni ise mitolojik kutsal bir bilgiye dayanır. Horozun Cebrail'in teninden damlayan terden oluştuğuna inanılır(Önal 2013: 355). Hikâyeye göre, "*insanlar dünyada yokken Cebrail dünyayı muallakta yetmiş bin yıl gezmiştir. Yetmiş bin yıl sonra yorulmuş, tutunacak bir dal bulamamıştır. Sadece zeytin ağacının dalı varmış, o dala konmuş. Zeytin ağacının kutsallığı buradan geliyormuş. Cebrail zeytin ağacında eğlenirken yorgunluktan terlemiş, terleri dökülmüş, dökülen terler köpük, köpükten yumurta olmuş. Tavuk yumurtasından civcivler olmuş. Tavuk ve horoz cinsi oradan türemiş. Horoz kurbanına Cebrail adı verilir ve onun ruhuna bağışlanır*". (Önal 2013: 357). Cebrail'i simgeleyen horoz kesmek kutsallığı yenilemek anlamına gelir ve özellikle beyaz horoza çok saygı gösterilir. XVI. yüzyıldan kalma iki yazma nüshada geçen minyatürlerde miraç resmedilirken "arş-ı a'lâ"da meleklerin saygı gösterdiği beyaz horoz görülür. Bu inanç bir yönüyle Zerdüştlüğün izlerini taşır (Önal 2013: 356). Alevilikte Nevruz yani 21 Mart dünyanın yaratıldığı ve Hz. Ali'nin dünyaya geldiği gün olarak kabul edilir ve kurban olarak horoz kesilir. Horoz kanatlı olduğu için Hz. Cebrail ifadesi kullanılır ve kurbanların en büyüğü olduğuna inanılır (Önal 2000: 7). Aizanoi antik kentinin yakındaki Simav çevresinde günümüzde horozun vakitsizce ötmesi, alışılmadık davranışları ölüm belirtisi olarak yorumlanır (Başhan 2010: 24). Zerdüştlük'te ise horoz öterek insanları ibadete uyandırdığı için kutsal hayvan sayılır (Akman 2012: 5). Yezidilik'te kutsal ve her şeyin yaratıcısı durumundaki "Melek Tavus" horoza benzer şekilde tasvir edilmiştir (Oktik-Nas 2005). Çinlilerde de kutsal kabul edilen horozun cenaze ritüellerinde kullanılması (Groot 1901 IV: 227) dikkat çekicidir. Çinlilere göre şafak vaktinde öten horoz, güneşi simgeler, aynı zamanda yang, güney, ateş ile ilişkilidir. Cenaze törenleri sırasında horoz bulundurulur, çünkü horozun ruha güç verdiği ve kötülüklerden koruduğu düşünülür. Horozun ibiğinden alınan kanın hayat enerjisi olduğu ve ölen kişiyle temas sağladığına hatta bazı ruhların horoza dönüştüğüne inanılmıştır. Irak Türkmenlerinde ise horozun ötüşü ile günün ağarması, ışığın karanlığı yenmesi anlamına gelir. Horoz ötüşü ile cinler, kötü ruhlar ortadan kaybolur. Eğer kaybolmazlarsa onların ışıklı dünyada canlı kalamayacaklarına inanılır (Önal 2003: 233-284).

Hristiyan kiliselerindeki çan kulesinin tepesinde genellikle madeni bir horoz, rüzgârın hangi yönden estiğini göstermek için yerleştirilmiştir. Rüzgârın hangi yönden estiğini görmek burada simgesel anlamda da anlaşılabilir: etrafınızdaki işaretlere dikkat edin demek anlamına da gelmektedir. Diğer din ve kültürlerde olduğu gibi horoz gün doğarken öter, yeni günün başladığını haber verir ve Hristiyanları Tanrı'nın armağanı olan zamanı iyi ve bilinçli kullanmaları konusunda uyarır. İncil'de de horozun bir hikâyesi vardır. Hz. İsa, kendisine büyük vaatlerde bulunan öğrencisi Petrus'a şu kehanette bulunur: "*Daha horoz ötmeden beni üç defa inkâr edeceksin*". (İncil, Matta: 26).

Horozun antik çağdan günümüze kadar anlamını irdeledikten sonra yeniden *Aizanoi* Horozlu Mezarındaki figürine dönülürse; mezarda yatan iki kişiden birinin 35-40 yaşlarında bir erkek olduğunu biliniyor, diğerinin cinsiyeti hakkında sadece yorum yapılabilir. Horoz yukarıda incelendiği üzere tarih boyunca hep erkeklerle anılan *khthonik* ve haberci bir figürdür. Antik Yunan mitinde *Zeus*'un taşıdığı genç *Ganymedes*'in elindeki horoz hem sevilene verilen hediye hem öteki dünyaya geçişi simgeler. Aizanoi Horoz figürinin de 35-40 yaşlarındaki erkeğin mezarına konuşu muhtemelen seven tarafından sevilene verilen ve öteki dünyaya geçişi sembolize eden bir eşyad olması ile alakalıdır. Geçmişten günümüze tüm kültürlerde horozun bir diğer anlamı ışığın karanlığı yenmesidir. Mezara konan horoz mezardaki bu erkeği gittiği öteki dünyada kötü ve karanlık güçlere karşı korumak adına da yerleştirilmiş olabilir. Peki, yukarıda daha önce yazdığımız gibi hiçbir sembolik anlamı olmaksızın sadece bu erkek için anısı olan bir oyuncak olması yüzünden öteki dünyaya giderken mezarına konmasını vasiyet etmiş ve sırf bu yüzden yerleştirilmiş olabilir mi? Bazı durumlarda herhangi bir objeyi detaylandırarak çok fazla anlam yüklemek bilgiden de uzaklaştırabiliyor ve belki de bu horoz son derece basit bir nedenle mezara konmuştu diye düşünülebiliriz.

Mezarda ve bireyin başının yakında bulunan bir diğer eşya terrakotta güvercin figürinidir (Fig. 15-16)[8]. Kalıp tekniği ile yapılan kuşun hamuru açık kiremit renginde olup, üzerinde kırmızı boya izleri vardır. Mika ve mineral katkılı, sık dokulu, mat yüzeyli ve iyi kalitede pişirilmiştir. Mezarlara güvercin ve benzeri kuş figürini konması, mezar taşlarına kuş çizilmesi antik Yunan ve Roma dünyasında yaygındır. Kuşların hayattan ölüme geçişteki yolculuğu sağladığı düşünülmüş hatta özellikle çocukların ölümden sonraki hayatlarına eşlik eden arkadaşlar olarak görülmüşlerdir. Kuşlar ölenlerin kanatlı ruhları ile uçarak, onlara eşlik eden iyi arkadaşlardır (Oakley 2003:180). Yunan mitolojisinde *Hades*'e inmek için bir geçitten geçildiği ve geçidin yolunu bulmak için iki güvercinin kılavuzluk ettiğine inanılmaktadır. Eski Mısır'da ise insan canını kanatlı, uçan bir şey olarak algılanmıştır (Altınkaynak 2003). Erken Orta Çağ'da Doğu ve Batı Türklerine ait mezar duvarlarında ve mezar taşlarında betimlenen doğal kuş figürlerinin de ölen kişinin ruhunu temsil ettiği ve ölen bir kuşa dönüşüp göğe yükseldiği düşünülmüştür (Çeşmeli 2015). Tatar Türklerinde atalarının canı kuşa benzetilmiş, Kazan Tatarlarında ise ölünün canının, kırkından sonra Perşembe günleri kuş veya kelebek kılığında döndüğüne inanılmıştır (Çetin 2008: 166).

[8] A12.D9A.PT33 Ölçüleri: h: 7.6 cm, ölç.gen: 4.4 cm, ölç.uz: 7.1 cm, cid.kal: 0.3 cm'dir

Gerek antik çağda gerekse günümüze kadar olan süreçte pek çok kültürde kuş *khthonik* bir figür olarak geçer. Ya öleni öteki dünyaya taşıyan, ya ona eşlik eden ya da ruhu kuşa dönüşendir. Aizanoi Horozlu Mezarındaki terrakotta güvercin figürini ya 35-40 yaşlarındaki erkek ya da mezardaki diğer birey için, o'nun/onların ruhunu öteki dünyaya taşımak için bir aracı olarak mezar sahiplerinin yakınlarınca yerleştirilmiş olmalıdır.

Mezara yerleştirilen bir diğer eşya ise malzemesi yine terrakotta olan grotesk figürin başıdır (Fig. 17-18)[9]. Tam bulunan baş bir erkeğe ait olup, saçları geriye doğru atılmış, başında kulakları ve alnı açıkta bırakan bir başlık yapılmıştır. Kaşları, burnu, elmacık kemikleri, ağız ve çenesi belirgin ve sivri şekilde işlenmiştir. Yüzü abartılı, çirkin ve gülüyor gibidir. Kalıp tekniğinde yapılmış ve ön ile arka kalıp daha sonra el yardımıyla birleştirilmiştir. İç kısımdaki birleşme yerlerinde parmak izleri görülmektedir. Koyu devetüyü renginde, mika katkılı, ince kumlu, sık dokulu hamur yapısına sahiptir. Dış yüzeyinde kırmızı boya izleri vardır, ancak tahribat nedeniyle dökülmüştür. Bu başın da mezar sahiplerini kötü güçlerden korumak için bir nevi amulet olarak bırakıldığını düşünüyoruz.

Mezardaki kırık kemik obje ise saç tokası/iğnesi ya da giysi tokası olmalıdır. Sadece baş ve gövdenin bir kısmı sağlam kalmış, ancak ucu kırıktır (Fig. 19)[10]. Bu kemik obje mezardaki ikinci bireyin cinsiyeti hakkında biraz ipucu veriyor gibidir. Şöyle ki bu tür kemik objeler kadın mezarlarında çok daha fazla bulunmuştur (Kasapoğlu 2012a: 171, 172). Bu duruma mezara gömülen 35-40 yaşlarındaki kişinin eşi olma ihtimali vardır ama bu bilgi sadece bir olasılığın ilerisine gidemeyecektir çünkü cinsiyet tespitini kemiklerden yapabilmek mümkün olamamıştır.

Son olarak mezarın en üstünde pişmiş toprak bir kandil bulunmuştur[11] (Fig. 20-21). Kandil Yeşil ve Erdoğan (2013: 87, Kat.11, Res. 12) tarafından, MS. 2.yy.sonlarına tarihlendirilmiş olup mezarda bulunan sikkenin tarihiyle de uyuşur. Kandilin diskus kısmına üç adet mask işlenmiştir. Mezarın en üst toprağında bulunması bu kandilin defin işlemi gerçekleşip üstü toprakla örtüldükten sonra mezar sahiplerinin yakınları tarafından bırakıldığını akla getirir. Olasılıkla ölenleri ruhunaa ışık vermesi için bırakılmıştı. Günümüzde de Anadolu'nun bazı yerlerinde mezar başında ateş yakıldığı bilinmektedir (Önal 1998:268-269).

SONUÇ

Aizanoi'da 2012 yılında D9A açmasına Mezar 3 numarası ile tespit edilen mezar iki yetişkin insana aittir (Fig. 22). Bunlardan biri 35-40 yaşlarında bir erkek olup, diğerinin cinsiyeti tayin edilemese de kadın olma hatta erkeğin eşi olma ihtimali vardır. Mezara fazla eşya konmaması mezar sahiplerinin sosyal statüsü gösteren bir ibare olarak değerlendirilir mi? Bu sorunun cevabını ne yazık ki tam veremeyiz. Kişi ya da kişilerin ölmeden önceki tercihi ile de mezara çok ya da az eşya yerleştirilebilir. Örneğin bir çocuk mezarında çok sayıda mezar eşyası ve hediyesi ile karşılaşmak o çocuğun sosyal statüsünü örneğin çok

[9] Env. No: A12.D9A.PT31
[10] A12.D9A.M03.K01
[11] Env. No: A12.D9A.PT20

zengin bir aileden mi geldiğini gösterir yoksa çok küçük yaşta kaybedildiği için ailesi tarafından gittiği öteki dünyada onu koruması ve hatta orada oynaması için mi çok sayıda eşya yerleştirilmiştir? Her ikisi de mümkündür. Epigrafik kanıtlar olmadığı sürece sadece hipotez olarak kalacaktır.

Mezarda güvercin figürini bulunması olasılıkla ölen ya da ölenlerin ruhunu öteki dünyaya taşımakla alakalıdır. Kuşlar hem erkek, hem kadın hem de çocuk mezarlarında bulunmuş olmakla birlikte kadın ve çocuklarınkinde daha yaygındır. *Aizanoi'*daki bu mezarda 2 adet hayvan figürini bulunmuştur. Bunlardan horoz erkeklikle her zaman daha alakalı bir semboldür. Hatta günümüz Türkiye'sinde biri fazla dik başlılık yaptığında "*horozlanma*", "*horoz gibi kabarma*" ve benzeri sözler kadınlar için değil erkekler hatta en çok da delikanlılar için sarf edilmektedir. Eğer horoz bu orta yaşlarında ölen erkek ile ilgili yerleştirildiyse güvercin figürini de diğer bireyle alakalı olarak konabilir ve erişkin bu bireyin bir kadın olma ihtimali bu yüzden daha yüksek diye düşünüyoruz. Kırık kemik obje de olasılıkla bir saç tokası ya da iğnesi olup kadın mezarlarında çıkmıştır. Terrakotta grotesk erkek başının mezara yerleştirilme nedeni ise yine mezara zarar vermek isteyen öteki dünyadaki kötü güçlere karşı ölenlerin ruhunu korumak ve kötü güçleri korkutmakla ilgili yani apotropaik anlamda olmalıdır.

Sikkelere gelince; MS. 4.yy.tarihli sikke çok büyük olasılıkla üst topraktan düşmüş ve mezara karışmıştır. 2. yy. sonlarına tarihlenen sikke *Kharon*'a verilmek üzere konmuş olmalıdır. Demir çiviler ise hem mezarın köşelerinde bulunması hem sayıların fazlalığı yüzünden ahşap sedye ile defin yapıldığını işaret etmektedir. Mezardaki 3 adet cam *unguentarium* parçası ise defin sırasındaki sıvı sunu töreni ile alakalı olmalıdır. 3 adet olması ise belki de mezar sahiplerinin yakınlarının sayısı ile bağlantılıdır. Yakını olan 3 kişi bu zarif *unguentarium*lardan sıvı hatta muhtemelen hoş kokulu bir sıvıyı döktükten sonra bırakmışlardır. Daha sonra olasılıkla mezarlık görevlileri tarafından mezarın kapak blokları ile mezar kapatılmış ve son olarak tek bir kandili mezar sahiplerine ışık vermesi için bırakılarak mezarlıktan ayrılmıştır.

KAYNAKLAR

Akman, Eyüp. 2012. "Türk Mitolojisinde ve Halk Şiirinde "Sarı/Kızıl Öküz" İnancı", *Türkiyat Mecmuası*, 22: 1-16.

Aldovandi, Ulisse. 1963. *Aldrovandi on Chickens. The Omithology of Ulisse Aldrovandi (1600*), trans. L.R. Lind, Volume II, Book XIV, Rome: Universty of Oklahoma Press.

Alfaye Villa, Silvia. 2009. "Nails for the Dead: A Polysemic Account of an Ancient Funerary Practice", *Magical Practice in The Latin West: Papers from the International Cconference Held at the University of Zaragoza,* 30 Sept.-1 Oct. 2005 ed. R. Gordo-F. Marco Simo, Leiden: 427-456.

Anderson-Stajanovic, Virginia. 1987. "The Chronology and Function of Ceramic Unguentaria", *AJA*, 91: 105-122.

Altınkaynak, Erdoğan. 2003. "Yer Altı Diyarının Kartalı", *Gazi Üniversitesi, Hacı Bektaş Veli Dergisi,* 26: 135-163.

Altuntek, Nejla. Serpil. 2010. "Şanlıurfa İli Bediüzzaman Mezarlığı Yazıtlarındaki 'Uçmak' ve 'Kapı' Metaforları Üzerine Bir Simgesel Antropolojik Çözümleme", *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 27(1): 5-32.

Altuntek, Nejla Serpil ve Yılmaz Selim Erdal. 2014. "Bediüzzaman Mezarlığı'nda Ölüm: Toplumsal/Kültürel Görünümler" *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 31(1): 71-100.

Artun, Erman. 1998. "Tekirdağ Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri Doğum-Evlenme-Ölüm", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 9-10: 1-25.

Barber, Bruno and David Bowsher. 2000. The Eastern Cemetery of Roman London. Excavations 1983–1990, London: Museum of London Archaeology Service.

Başhan, Gönül. 2010. *Kütahya-Simav İlçesindeki Manevi Halk İnançlarının Dinler Tarihi Açısından Değerlendirilmesi*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Beazley, John, Davidson. 1956. *Attic Black-figure Vase-painting*, Oxford: Oxford Uni. Press.

Beazley, John. Davidson. 1963. *Attic Red-figure Vase-Painters,* Oxford: Oxford Uni. Press.

Civelek, Aynur. 2006. "Stratonikeia-Akdağ Nekropolisi'nden Bir Mezar", *Anadolu /Anatolia* 30: 47-64.

Csapo, Eric. 2006. "Cockfight, Contradictions and the Mythopetics of Ancient Greek Culture", *Art* 28: 9-41.

Çeşmeli, İbrahim, 2015. "Kök Türklerde İkonografik Açıdan Kuş Figürleri", *Art-Sanat* 4: 67-80.

Çetin, Çulpan Zaripova. 2008. "Tatar Türklerinde Cenaze Merasimleri" *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17 (1): 155-168.

Çıblak, Nilgün. 2005. "Mersin'de İnanç Merkezlerine Bağlı Kurban Törenleri", *Tübar,* XVII: 155-176.

Dowden, Ken. 2006. *Zeus*, London-New York: Rotledge.

Dover, Kenneth. 1978. *Greek Homosexuality*, Massachusetts: Harvard University Press.

Grinder Hansen, Keld. 1991, "Charon's Fee in Ancient Greee? Some Remarks on a Well-Known Death Rite", *Actahyperborea,* 3: 207-214.

Higgins, Reynold. Aleyne. 1969. *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum 1*, London: British Museum.

Isings, Clasina. 1957. *Roman Glass From Dated Finds*, Groningen: Djakarta: Wolters.

Kalafat, Yaşar. 2004. "Anadolu'da Ulu Kadın Kişiler ve Halk İnançları", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Dergisi,* 32: 1-16.

Karakaş, Rezan. 2012. "Siirt Halk Kültürünün Şifa Dağıtıcıları: Kutsal Sular", *Turkish Studies*, 7/4: 2149-2161.

Kasapoğlu, Hasan. 2012a. "Kemik Objeler", *Antik Troas'ın Parlayan Kenti Parion 1997-2009 Yılları Yüzey Araştırmaları, Kazı ve Restorasyon Araştırmaları*, ed. C. Başaran, İstanbul: Ege Yay., 171-176.

Kasapoğlu, Hasan 2012b. "Heykelcik ve Figürinler", *Antik Troas'ın Parlayan Kenti Parion 1997-2009 Yılları Yüzey Araştırmaları, Kazı ve Restorasyon Araştırmaları*, ed. C. Başaran, İstanbul: Ege Yay., 177-192.

Khashab, Abd El-Mohse. 1984. "The Cocks, the Cat, and the Chariot of the Sun", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik,* 55: 215-222.

Köker, Hüseyin. 2013. "Aizanoi Kazısı 2011-2012 Yılları Sikke Buluntuları", *Aizanoi I*, ed. Elif Özer, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 133-152.

Kurtz, Donna Carol and John Boardman. 1971. *Greek Burial Customs*, London: Thames and Hudson.

Kurtz, Donna Carol and John Boardman. 1975. *Athenian White Lekthoi*, Oxford: Oxford University Press.

Mackay, Anne. 1994. "Museum Of Classıcal Archaeology, University of Natal: Two Youths From Boeotia", *Scholia: Studies in Classical Antiquity*, 3: 153-158.

Oakley, John. 2003. "Death and Child", *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past.* New Haven: Yale University Press, 163-194.

Oktik, Nurgün ve Fethi Nas, "Ulus-Devlet ve Topluluklar: Midyat Örneği", *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 15: 121-142.

Önal, Mehmet Naci. 1998. *Romanya Dobruca Türkleri ve Mukayeseleriyle Doğum, Evlenme ve Ölüm Adetleri*, Ankara: KB. Yay.

Önal, Mehmet Naci. 2000. " Muğla'da Nevruz", *Muğla Üniversitesi Sbe Dergisi,* 1 (2): 1-15.

Önal, Mehmet Naci. 2003. *Muğla Efsaneleri (Araştırma-İnceleme),* Muğla: Muğla Üniversitesi Yay.

Önal, Mehmet Naci. 2013. "Muğla'da Alevi-Tahtacı Kültürü", *Turkish Studies*, 8/9: 343-366.

Öztürk, Nurettin ve Birol Can. 2007. "Erzurum Müzesi Cam Eserleri", *Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 24: 113-122.

Peek, Werner. 1955. *Griechische Vers-Insriften* I. Berlin: Akademia-Verlag.

Pollard, John. 1977. *Birds in Greek Life and Myth*, London: Thames and Hudson,

Roux, Jean. Paul. 1999. *Altay Türklerinde Ölüm,* çev. A. Kazancıgil, İstanbul: Kabalcı.

Tahberer, Bekircan. 2005. *Antik Kilikya Sikkelerinde Asklepios Kültü*, Çukurova Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış yüksek Lisans Tezi, Adana.

Talas, Mustafa. 2009. "Mehmet Eröz'de Ölüm Âdetleri Üzerine Bir Araştırma", ZFWT, 1 (2): 57-68.

Watson, Sadie. 2003. *An Excavation in the Western Cemetery of Roman London: Atlantic House*, *City of London,* London: Museum of London Archaeology Service.

Vermeule, Emily. 1979. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Los Angeles: University of California Press.

Yeşil, Merve ve Ufuk. L. Erdoğan. 2013. "Aizanoi 2012 Sezonu Kuzey Nekropolis Kandilleri", *Aizanoi I*, ed. Elif Özer, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 79-98.

Zeuner, Frederick. 1963. *A History of Domesticated Animals*, London: Hutchinson & Co.

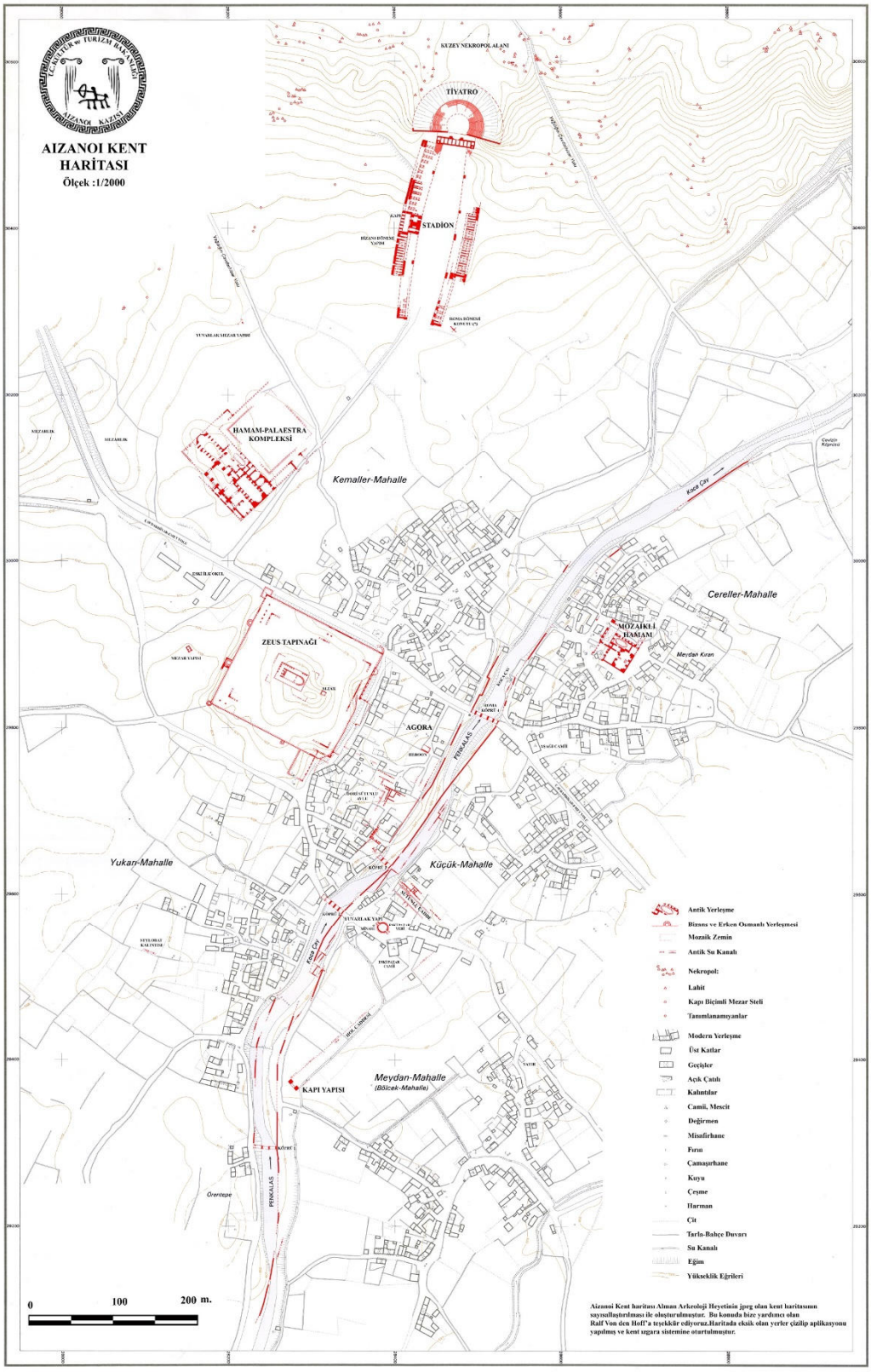


Fig. 1 Aizanoi Kent planı.

Fig. 2 Kuzey nekropolis.

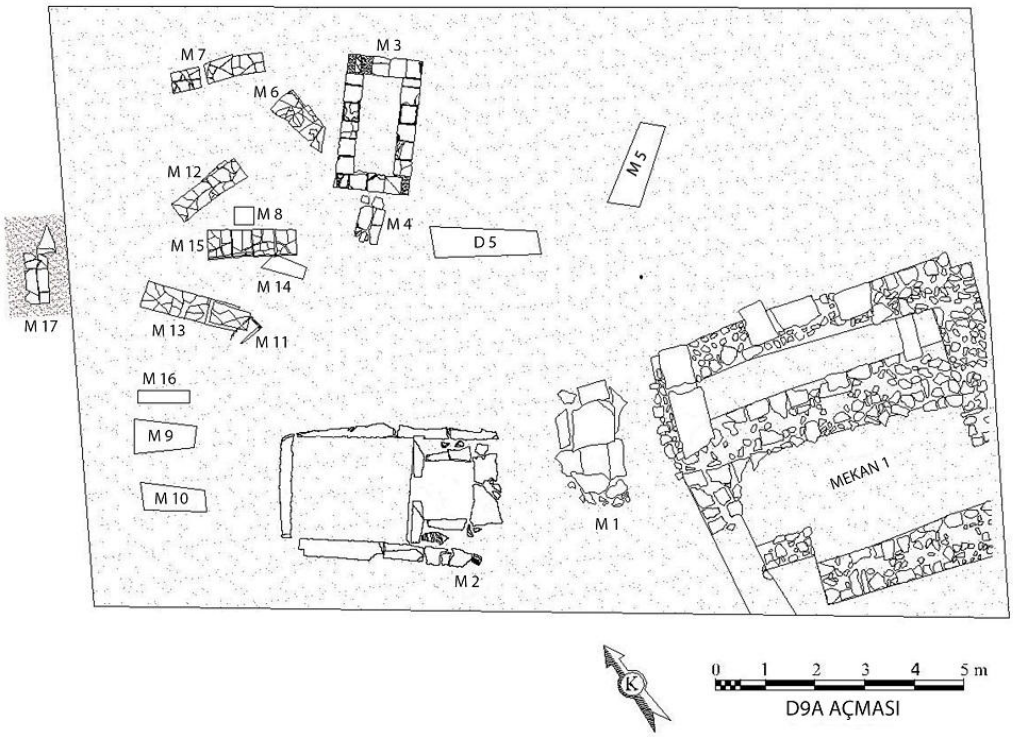


Fig. 3 Aizanoi kuzey nekropolis, D9A açması.

Fig.4

Fig.5

Fig.. 6

Fig. 7 Mezar ve buluntuları.

Fig. 8 Mezar 3'den cıkan civi.

Fig. 9. Mezar 3'den cıkan civi

A12.D9A.S08

Fig.10 M.S. 2.yy. sikkesi.

Fig. 11. Cam unguentarium parçası mezar 3'den.

Fig. 12 Cam unguentarium parçası.

Fig. 13 Horoz figürini

Fig. 14 Horoz figürini.

Fig. 15 Güvercin figürini.

Fig. 16 Güvercin figürini.

Fig. 17 Grotesk baş.

Fig. 18 Grotesk baş.

Fig. 19 Kemik obje.

Fig. 20 Kandil.

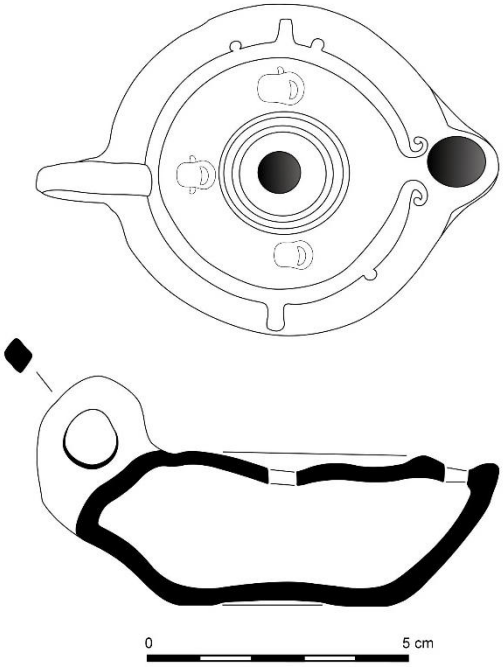


Fig. 21 Kandil çizimi.

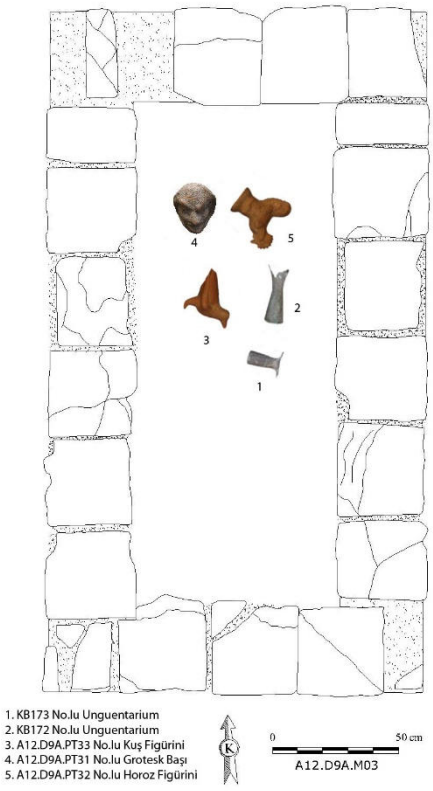


Fig. 22

KAPADOKYA BÖLGESİ, IHLARA VADİSİ (PERISTREMA) BİZANS DÖNEMİ BAHATTİN SAMANLIĞI KİLİSESİ, SAINT GEORGE (KIRKDAMALTI) KİLİSESİ VE DİREKLİ KİLİSE DUVAR RESİMLERİNİN TAŞIYICI (SIVA-DUVAR) KARAKTERİZASYONU

HANDE GÜNÖZÜ
Araş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Türk Sanatı Tarihi Anabilim Dalı
handegunozu@gmail.com

ÖZ[1]

Bu çalışmada Kapadokya Bölgesi Ihlara Vadisi Bizans Dönemi Saint George (Kırkdamaltı), Bahattin Samanlığı ve Direkli Kiliseleri duvar resmi ve taşıyıcılarından alınan örnekler üzerinde; ESEM-EDX (Philips-FET XL 3D-ESEM-FEG OXFORD X MAX 80 mm^2 Xray Detector/ INCA software), XRD (X Ray Diffraction/ X Işınımı Kırınımı), XRF (X Ray Fluorescence/ X-Işınları Floresans Spektrumu) (XRD-XRF INXITU /DUETTO), FTIR (Fourier Transform Infrared Spectroscopy) aletli analiz metotları ve Asitle Muamele, Kızdırma Kaybı, Jeolojik İnceleme (ince ve çapraz kesit) test metotları kullanılarak; Ihlara Vadisi Saint George, Bahattin Samanlığı ve Direkli Kilisesinde duvar resmi taşıyıcısı ve sıva tabakalarının statigrafisi ve karakterizasyonunu belirlenerek duvar resimlerinin sıva-duvar taşıyıcı karakterizasyonu açığa çıkartılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Saint George (Kırkdamaltı) Kilisesi, Bahattin Samanlığı Kilisesi, Direkli Kilise, kireç bağlayıcılı sıvalar, duvar resmi.

[1] Bu çalışma, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Taşınabilir Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Anabilim Dalı, Koruma Yenileme Restorasyon Bilim Dalı'nda Prof. Dr. Ufuk Kocabaş danışmanlığında 2014 yılında hazırlanmış olan *Kapadokya Bölgesi Bizans Dönemi Duvar Resmi Sıvalarının Korunmasında Kullanılan Enjeksiyon Harçlarının Araştırılması ve Geliştirilmesi* başlıklı doktora tezimin bir bölümünden alınmıştır. Bu doktora tezi projesi Getty Konservasyon Enstitüsü Bilim Bölümü (Amerika Birleşik Devleti-Los Angeles) tarafından desteklenmiş ve Türk-Amerikan İlmi Araştırmalar Derneği (ARIT) Ilse Hanfmann, George Hanfmann ve Machteld J. Mellink Bursları tarafından Nisan 2012 tarihinde ödüle layık görülmüştür.

THE CHARACTERIZATION OF WALL PAINTINGS OF BYZANTINE PERIOD ROCK-CUT CHURCHES IN CAPPODOCCIA REGION AT PERISTREMA, IHLARA VALLEY: BAHATTIN SAMANLIĞI, SAINT GEORGE (KIRDAMALTI) AND DIREKLI CHURCHES

ABSTRACT

This study investigates the characterization of wall paintings of Bahattin Samanliği, Saint George (Kirkdamalti) and Direkli churches which are Byzantine period rock-cut structures in Cappodoccia region at Peristrema, İhlara valley. In order to reveal the features of the paintings, the stratigraphy and the composition of the carriers and plaster layers are analyzed through ESEM-EDX (Philips-FET XL 3D-ESEM-FEG OXFORD X MAX 80 mm^2 Xray Detector/ INCA software), X Ray Diffraction, X Ray Fluorescence, XRD-XRF INXITU /DUETTO, Fourier Transform Infrared Spectroscopy instrumental methods along with calcination, acidic treatment and layer chromatography methods.

Keywords: Saint George (Kirkdamalti) Church, Bahattin Samanliği Church, Direkli Church, lime based plasters, wall paintings.

GİRİŞ

Ihlara Vadisi Saint George, Bahattin Samanlığı ve Direkli Kilisesinde duvar resmi taşıyıcısı ve sıva tabakalarının statigrafisi ve karakterizasyonunun belirlenmesinde; ESEM-EDX **(Philips-FET XL 3D-ESEM-FEG OXFORD X MAX 80 mm² Xray Detector/ INCA software)**, XRD (X Ray Diffraction/ X Işınımı Kırınımı), XRF (X Ray Fluorescence/ X-Işınları Floresans Spektrumu) **(XRD-XRF INXITU /DUETTO)**, FTIR (Fourier Transform Infrared Spectroscopy) aletli analiz metotları ve Asitle Muamele, Kızdırma Kaybı, Jeolojik İnceleme (ince ve çapraz kesit) test metotları kullanılmıştır. Aletli analizlerinin tamamı GCI Bilim Bölümü Laboratuarları'nda 2012 yılında gerçekleştirilmiştir. Örnek ve yöntemlerin belirlenmesinde GCI Bilim Bölümü Başkanı Prof. Dr. Giacamo Chiari başkanlık etmiştir. XRD-XRF analizleri Prof. Dr. Giacomo Chiari ile ESEM-EDX analizleri 2012 yılında GCI Bilim Bölümü Genel Müdürü Dr. David Carson ve FTIR analizleri GCI Bilim Bölümü Asistan Bilim İnsanı Dr. Lee Lym ile gerçekleştirilmiştir. Diğer analizler ise İstanbul Üniversitesi Taşınabilir Kültür Varlıkları Kimya Laboratuarı'nda 2011 yılında Doç. Dr. Ahmet Güleç gözetiminde gerçekleştirilmiştir. Sıva tabakasındaki organik bağlayıcının araştırılması FTIR ve spot test yöntemleri kullanılmıştır.

SIVA ANALİZLERİ GERÇEKLEŞTİRİLEN KİLİSELERİN KISA TARİHÇESİ

Bahattin Samanlığı Kilisesi: Kapadokya'nın Ihlara Vadisi Belisırma mevkiinde kayaya oyulmuş kilise, tek nefli bazilikal planlı tiptedir. Kilisenin apsisi doğusunda, girişi ise güneyinde yer almaktadır. Dikdörtgen planlı naos kısmı beşik tonoz ile örtülüdür ve duvarlar kemerli nişlerle hareketlendirilmiştir. Kilisenin içi duvar resimleri ile süslenmiştir. Duvar resimlerinde; İsa'nın Kudüs'e girişi, İsa'nın çarmıha gerilişi, Pantokrator İsa, İsa'nın mezara konulması ve melek Mikael gibi sahneler yer almaktadır. Kilisenin, muhtemelen 11. yüzyılın ilk yarısında inşa edildiği düşünülmektedir (Restle 1967 I: 41-42, 177-178; Restle 1967 III: fig. LXI, 517-520) (Fig.1).

Fig. 1 Bahattin Samanlığı Kilisesi apsis (Hande Günözü).

Saint George Kilisesi (Kırkdamaltı Kilisesi): Kapadokya'nın Ihlara Vadisi Belisırma mevkiinde kayaya oyulmuş kilise, tek nefli bazilikal planlı tiptedir. Asimetrik naos mekânının doğusunda büyük apsis bölümü ile kuzeyinde giriş yer almaktadır. Naos mekânının duvarlarında kemerli arcosolium nişleri ile altta mezar odası yer almaktadır. Naosun üzeri düz tonozludur. Kilisenin içi duvar resimleri ile süslüdür. Duvar resimlerinde; İsa'nın göğe yükselişi, İsa'nın çarmıha gerilişi, İsa'nın değişime uğraması, Aziz Geogre ve bağışçılar gibi sahneler betimlenmiştir. Kilisenin kitabesinde, kilisenin Aziz Geogre'a adandığı, bağışçılar ile kilisenin tarihi hakkında bilgiler bulunmaktadır. Kitabeye göre kilise İmparator II. Andronikos ve Sultan II. Mesud zamanlarında yapılmıştır. Yapının muhtemelen 1282-1304 ya da 1283-1295 tarihleri arasında inşa edildiği düşünülmektedir (Restle 1967 I: 66, 176-177: Restle 1967 III: fig. LX, 510-516; Kostof 1989: 275) (Fig. 2-4).

Fig. 2 Saint George Kilisesi (Hande Günözü)

Fig. 3 Saint George Kilisesi (Hande Günözü).

Fig.4 Saint George Kilisesi Pantokrator İsa, (Hande Günözü).

Direkli Kilise: Kapadokya'nın Ihlara Vadisi Belisırma mevkiinde kayaya oyulmuş kilise, sütunlu kapalı yunan haçı planlı tiptedir. Doğusundaki ana apsisin kuzeyinde ikinci bir ufak apsis ile yine ana apsisin güneyinde bir paraklesion mekânı yer almaktadır. Kilisenin girişi kuzey yönündendir. Dörtgen planlı naos kısmının merkezi, dört sütunun desteklediği kubbe ile örtülüdür. İçi duvar resimleri ile süslü olup ana apsis ile kuzey apsiste birer kitabe yer almaktadır. Bu kilisedeki duvar resimleri muhtemelen iki ressam tarafından farklı dönemlerde yapılmıştır. Resimlerde, diesis ve kilise babaları gibi sahneler yer almaktadır. Kitabelerden kilisenin İmparator II. Basil ve VIII. Konstantin zamanlarında yapıldığı anlaşılmaktadır. Yapı araştırmacılara göre muhtemelen 976-1025 ya da 979-1025 tarihleri arasında inşa edilmiştir. Ayrıca kitabede Isaak isimli bağışçıdan bahsedilmektedir (Restle 1967 I:178-179; Restle 1967 III: fig. LXII, 520-521; Kostof 1989: 271) (Fig. 5-7).

Fig. 5 Direkli Kilise (Hande Günözü).

Fig. 6-7 Direkli Kilise Apsis (H. Günözü).

ANALİZLERDE KULLANILAN ÖRNEKLER

Ihlara Vadisi Yapılarından alınan örnekler; Bahattin Samanlığı Kilisesi için BHT-örnek no, Saint George Kilisesi için SNG-örnek no ve Direkli Kilise için DK-örnek no şeklinde numaralandırılmıştır ve farklı sıva katmanları ayrılarak, A-B şeklinde gösterilmiştir. Yapılardan alınan örneklerden yapılacak analizler için miktarın yetersiz geldiği ve kütle halinde olmayanlar işleme alınmamıştır. Sıva ve taşıyıcı karakterizasyonunun belirlenmesinde yapılacak analizler için yeterli özelliklere sahip olan örnekler tabloda gösterilerek ayırt edilmesi sağlanmıştır (Tablo 1).

TABLO 1: IHLARA VADİSİ DİREKLİ KİLİSE/BAHATTİN SAMANLIĞI KİLİSESİ/SAINT GEORGE KIRDAMALTI KİLİSESİ ÖRNEK TANIMLAMALARI

ÖRNEK NO	ÖRNEĞİN ALINDIĞI YER	YÜKSEKLİĞİ (*h*) cm/ m	SIVA TABAKALARI	SIVA KALINLIĞI (mm/cm)	
				Minimum	Maksimum
DK2	Batı Duvar	1.30 m	1. Katman /sıva 2. Katman/ badana	1.4 mm	6 mm
DK4	Güney Doğu Sütün	1.20 m	1. Katman /sıva 2. Katman/ badana	3 mm	6 mm
DK5	Prothesis (Kuzey Hücre)	70 cm	1 Katman sıva.	3 mm	5 mm
DK6	Diakonikon (Güney Hücre)	3 m	1. Katman /sıva 2. Katman /badana	3 mm	5 mm
BHT1	Apsis	1.50 m	1 Katman sıva.	1.5 mm	5 mm
BHT2A	Apsis (Kuzey Doğu)	1.50 m	BHT-2/ 2. Katman sıva.	3 mm	5 mm
BHT 2B	Apsis (Kuzey Doğu)	1.50 m	BHT-2/ 1 Katman Taşıyıcı Duvar	5 mm	8 mm
BHT4	Giriş (Güney Batı)	1.60 m	1 Katman Sıva	1 mm	3 mm
SNG3	Batı Duvar (Sol Niş)	50 cm	1 Katman Sıva	1.2 cm	1.3 cm
SNG4	Batı Duvar (Orta Niş)	Kotta	1 Katman Sıva	5 mm	6 mm
SNG5	Kuzey Duvar (Sol Niş)	50 cm	1 Katman Sıva	2 mm	5 mm
SNG7	Kuzey Duvar	50 cm	1 Katman Sıva	2 mm	9 mm
Dere Kumu	Dere kumu örnekleri,Ihlara Vadisi içinden geçen Melendiz Çayı, Saint George kilisesi paralelinden alınmıştır.				

Ihlara Vadisi Saint George, Bahattin Samanlığı ve Direkli Kilisesinde duvar resmi taşıyıcısı ve sıva tabakalarının statigrafisi ve karakterizasyonunun belirlenmesinde; ESEM-EDX **(Philips-FET XL 3D-ESEM-FEG OXFORD X MAX 80 mm² Xray Detector/ INCA software)**, XRD (X Ray Diffraction/ X Işınımı Kırınımı), XRF (X Ray Fluorescence/ X-Işınları Floresans Spektrumu) **(XRD-XRF INXITU /DUETTO)**, FTIR (Fourier Transform Infrared

Spectroscopy) aletli analiz metotları kullanılarak karakterizasyonu açığa çıkarılan örnekler ve kullanılan analiz metodu, tablolar halinde gösterilmiştir (Tablo 2-4).

TABLO 2: IHLARA VADİSİ BAHATTİN SAMANLIĞI KİLİSESİ SIVA KARAKTERİZASYONU ALETLİ ANALİZ SINIFLANDIRMA TABLOSU

ÖRNEK NO	TANIM	STATIGRAFİ		GERÇEKLEŞTİRİLEN ALETLİ ANALİZLER		
		İNCE KESİT	ÇAPRAZ KESİT	XRD	XRF	ESEM/EDX.
BHT 1P	Masif sıva örneği	√	√	√	√	√
BHT 2P	Masif sıva örneği	√	√	√	√	√
BHT 3P	Toz halde sıva örneği	√	**TH**	√	√	**TH**
BHT 4P	Masif sıva örneği	√	√	√	√	**N/N**
BHT 5P	Masif sıva örneği	√	√	√	√	√
BHT 6P	Masif sıva örneği	√	√	√	√	**N/N**
BHT 7P	Masif sıva örneği.	√	√	√	√	**N/N**
BHT 8P	Masif sıva örneği	√	√ **x2**	√	√	√
BHT 9P	Masif sıva örneği	√	√	√	√	√
BHT 10-P	Masif sıva örneği	√	√	√	√	√
BHT 11P	Masif sıva örneği kısm toz halde	√	√	√	√	**N/N**
BHT 12P	Masif sıva örneği.	√	√	√	√	**N/N**

√:Yapıldı, N/N:Yapılmadı TH: Örnek toz halde √ x2: İki kez yapıldı

TABLO 3: IHLARA VADİSİ DİREKLİ KİLİSE SIVA KARAKTERİZASYONU ALETLİ ANALİZ SINIFLANDIRMA TABLOSU

ÖRNEK NO	TANIM	STATIGRAFİ		GERÇEKLEŞTİRİLEN ALETLİ ANALİZLER		
		İNCE KESİT	ÇAPRAZ KESİT	XRD	XRF	ESEM/EDX.
DK 1P	Masif sıva örneği kısmi toz halde	√	√	**N/N**	**N/N**	√
DK 2P	Masif sıva örneği kısmi toz halde	√	√	**N/N**	**N/N**	√
DK 3P	Masif sıva örneği kısmi toz halde	√	√	**N/N**	**N/N**	√
DK 4P	Masif sıva örneği	√	√	**N/N**	**N/N**	√
DK 5P	Masif sıva örneği.	√	√	**N/N**	**N/N**	√
DK 6P	Masif sıva örneği	√	√	**N/N**	**N/N**	√
DK 7P	Masif sıva örneği kısmi toz halde	√	√	**N/N**	**N/N**	√
DK 8P	Masif sıva örneği	√	√	**N/N**	**N/N**	√
DK 9P	Masif sıva örneği	√	√	**N/N**	**N/N**	√
DK 10P	Masif sıva örneği	√	√	**N/N**	**N/N**	√
DK 11P	Masif sıva örneği	**T**	**T**	**N/N**	**N/N**	**T**
DK 12P	Toz halde.	**T**	**T**	**N/N**	**N/N**	**T**

√:yapıldı, N/N:Yapılmadı TH: Örnek toz halde

TABLO 4: IHLARA VADİSİ SAINT GEORGE KİLİSESİ SIVA KARAKTERİZASYONU ALETLİ ANALİZ SINIFLANDIRMA TABLOSU

ÖRNEK NO	TANIM	STATIGRAFİ		GERÇEKLEŞTİRİLEN ALETLİ ANALİZLER		
		İNCE KESİT	ÇAPRAZ KESİT	XRD	XRF	ESEM/EDX.
SNG 1P	Masif sıva örneği	N/N	√	N/N	N/N	√
SNG 2P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	N/N
SNG 3P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	√
SNG 4P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	√
SNG 5P	Masif sıva örneği.	√	√	N/N	N/N	√
SNG 6P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	√
SNG 7P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	√
SNG 8P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	√
SNG 9P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	√
SNG 10P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	N/N
SNG 11P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	√
SNG 12P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	√
SNG 13P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	√
SNG 14P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	√
SNG 15P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	√
SNG 16P	Masif sıva örneği	√	√	N/N	N/N	√
TAŞIYICI DUVAR	Masif taşıyıcı duvar örneği	√	√	N/N	N/N	√

√:yapıldı, N/N:Yapılmadı TH: Örnek toz halde

KIZDIRMA KAYBI TAYİNİ VE ASİTLE REAKSİYONA GİRMEYEN AGREGALARIN ANALİZ SONUÇLARI

Ihlara Vadisi Direkli Kilise, Bahattin Samanlığı Kilisesi ve Saint George Kilisesi Kızdırma Kaybı Tayini ve Asitle Reaksiyona girmeyen agregaların analiz verilerinin karşılaştırmalı sonucu şu şekildedir;

Direkli Kilise duvar resmi sıva örneklerinin %$CaCO_3$ oranı; % 61, 78-69, 64 arasındadır. İçerikte büyükten küçüğe doğru belirlenen agregalar; feldspat, volkanik kayaç parçaları, siyah cüruf, kuvartz, muskovit, biyotit ve mikroklindir Genel agrega tanımı köşeli, 1mm elek altı krem beyaz renkli feldspat ağırlıklı volkanik kayaç parçaları olup, ortalama %5-7 oranında saman katkı içermektedir. Direkli Kilise sıva örneklerinin içerikleri birbirleriyle benzer özellikte olup DK-5 ve DK-6 2500 µ'luk elekten geçen agregalar bulundurmaktadır. Asitte kalan miktarının %16,11-21,44 arasında değişmesi ve %$CaCO_3$ oranının % 61, 78-69, 64 arasında olması HCL asitte kaybolan agrega ya da katkı maddeleri olduğunu düşündürmektedir (Tablo 5-6).

TABLO 5: IHLARA VADİSİ DİREKLİ KİLİSE/BAHATTİN SAMANLIĞI KİLİSESİ/SAINT GEORGE (KIRDAMALTI) KİLİSESİ TAŞIYICI DUVAR/ DERE KUMU/ DUVAR RESMİ SIVASI ÖRNEKLERİ ASİTLE REAKSİYONA GİRMEYEN AGREGALARIN ANALİZ SONUÇLARI

ÖRNEK NO	İÇERİKTE GÖRÜLEN AGREGALAR	AGREGA TİPİ	KATKI	SONUÇ
DK2	F-VK-SC-Q-M-B-MC	Köşeli	Saman	(%5-7) saman, 1mm elek altı krem beyaz renkli feldspat ağırlıklı VK
DK4	F-VK-SC-Q-M-B-MC	Köşeli	Saman	(%5-7) saman, 1mm elek altı krem beyaz renkli feldspat ağırlıklı VK
DK6	F-VK-SC-Q-M-B-MC	Köşeli	Saman	(%5-7) saman, 1mm elek altı krem beyaz renkli feldspat ağırlıklı VK
BHT1	F-VK-Q-SC-B-M	Köşeli	Saman	(%35-40) saman, 1mm elek altı devetüyü renkli feldspat ağırlıklı VK
BHT2A	F-VK-Q-SC-B-M	Köşeli	Saman	(%35-40) saman, 1mm elek altı devetüyü renkli feldspat ağırlıklı VK
BHT 2B	F-Q-VK-SC-B-MK-MC	Köşeli	Taşıyıcı Duvar	Parçacıklar kuvars ve feldspat ağırlıklı olup 8mm elek altıdır
BHT4	F-VK-Q-SC-B-M	Köşeli	Kıtık	(%35-40) saman, 1mm elek altı devetüyü feldspat ağırlıklı VK
SNG3	VK-Q-F-SC-B	Köşeli	N/N**	2 mm elek altı açık devetüyü renkli VK
SNG4	VK-Q-F-SC-B	Köşeli	Saman	(%2-3) Saman, 2 mm elek altı açık devetüyü renkli VK
SNG5	VK-Q-F-FeO-SC-B-M-MC	Köşeli	Saman	(%3-5) Saman,(%5-10) kil ilaveli, kalanı 2mm elek altı gri renkli (tüf) VK
SNG7	VK-Q-F-SC-B	Köşeli	Saman	(%2-3) Saman, 1mm elek altı devetüyü renkli VK
DKM-W***	VK-Q-F-M-B	Köşeli-Az Köşeli	-	8mm elek altı tüfik ve diğer nitelikli VK.
DKM-A****	VK-F-Q-M-B	Köşeli -Az Köşeli	-	8mm elek altı tüfik ve diğer nitelikli VK.

* VK: Volkanik kayaç parçası. Q: Kuvartz. F: Feldspat. SC: Siyah cüruf. M: Muskovit.MC:Mikroklin B: Biyotit FeO Demir oksit
** N/N: Yok-non

**** DKM-A:%10 HCL Asit ile muamele edilmiş dere kumu.
*** DKM-W: Ihlara vadi içi dere kumu. Saf su ile muamele edilmiş.

TABLO 6: IHLARA VADİSİ DİREKLİ KİLİSE /BAHATTİN SAMANLIĞI KİLİSESİ VE SAINT GEORGE KLİSESİ KIZDIRMA TAŞIYICI DUVAR / DUVAR RESMİ SIVALARI KAYBI ANALİZİ SONUÇLARI

ÖRNEK	%NEM	%550C°	%$CaCO_3$	Asitte %Kalan	Asitte %Kayıp	Boyut Dağılımı (Elekte Kalan %)							
						5000µ	2500µ	1000µ	500µ	250µ	125µ	63µ	<63 µ
DK2	0.93	6.35	67.04	16.11	83.89	0.00	0.00	6.56	13.57	18.16	19.91	18.60	23.19
DK4	0.77	5.31	69.64	19.40	80.60	0.00	2.10	5.08	13.31	22.59	21.19	16.46	19.26
DK5	1.55	8.19	61.78	21.44	78.56	0.00	0.72	7.97	15.22	21.74	20.58	17.54	16.23
DK6	0.62	6.94	66.37	19.81	80.19	0.00	0.00	5.71	11.42	18.26	19.63	16.89	28.08
BHT1	0.62	4.77	77.37	9.57	90.43	0.00	0.00	26.00	0.33	19.67	20.33	19.33	14.33
BHT2A	1.17	5.11	70.28	6.72	93.28	0.00	0.59	6.47	15.88	20.00	21.76	19.41	15.88
BHT2B	0.67	3.24	1.83	96.70	3.30	0.99	3.96	13.62	11.84	15.15	18.06	22.41	13.96
BHT4	1.23	6.56	80.83	25.97	74.03	0.57	0.57	8.43	13.79	17.43	20.11	20.31	18.77
SNG3	0.94	2.61	63.17	19.18	80.82	0.00	0.13	13.89	19.49	36.18	15.35	8.28	6.68
SNG4	3.09	4.34	59.46	26.01	73.99	0.00	0.00	27.08	16.22	14.94	15.84	12.77	13.15
SNG5	1.20	4.89	45.60	37.65	62.35	0.00	0.09	8.18	9.88	11.57	19.47	20.51	30.29
SNG7	1.32	10.05	43.01	25.22	74.78	0.00	0.00	3.36	7.55	14.69	23.78	26.29	24.34

Bahattin Samanlığı Kilisesi kızdırma kaybı tayini sonuçlarına göre %$CaCO_3$ oranı % 80, 83-70, 29 arasındadır. BHT-2 örneği iki katmanlı olup A-B olarak katmanlarına göre ayrılmıştır. BHT-2A sıva BHT 2B örneği ise taşıyıcı duvar katmanı içermektedir ve bu sebeple %$CaCO_3$ oranı 1,83'tür. Asitte kalan %96,60 olup 8mm elek altı kuvartz ve feldspat ağırlıklıdır. Taşıyıcının içeriğinde görülen agregalar köşeli olup büyükten küçüğe doğru feldspat, kuvartz, volkanik kayaç parçaları-siyah cüruf, biyotit -muskovit ve microclinedir. **Bu veri kilisenin iç kısmının oyulması sırasında çıkan ignimbiritin öğütülüp 1-2,5 mm elekten geçirilerek kullanıldığını akla getirmektedir.** Sıva içeriğinde büyükten küçüğe doğru belirlenen agregalar; feldspat, volkanik kayaç parçaları, kuvartz, biyotit ve muskovittir. Genel agrega tanımı köşeli, 1mm elek altı deve tüyü renkli feldspat ağırlıklı volkanik kayaç parçalarıdır ve ortalama %35-40 oranında saman katkı içermektedir. Bahattin Samanlığı duvar resmi sıva örneklerinin içerikleri birbirleriyle benzer özellikte olup BHT-4 örneği 5000 µ'luk elekten geçen BHT-2A ise 2500 µ'luk elekten geçen agregalar ihtiva etmektedir (Tablo 5-6).

Saint George (Kırkdamaltı) Kilisesi'nin ise SNG-5 örneği içerik olarak farklıdır ve ayrıca değerlendirilecektir. Diğer örnekler benzer içerikte olup %$CaCO_3$ oranı 43,01-63,17 arasındadır. İçerikte büyükten küçüğe doğru belirlenen agregalar; volkanik kayaç parçaları, kuvartz, feldspat siyah cüruf, biyotittir. Genel agrega tanımı köşeli, 2mm elek altı açık deve tüyü renkli volkanik kayaç parçaları olup, ortalama %2-3 oranında saman katkı içermektedir. SNG-3 örneğinde organik katkı maddesi, saman, bulunmamaktadır. SNG-5 örneği ise analiz sonuçlarına göre diğer sıva örneklerinden farklılık göstermektedir; %$CaCO_3$ oranı 45.60'tır ve agregaları köşelidir ve volkanik kayaç parçaları, kuvartz, feldspat, demir oksit, siyah cüruf, biyotitt, muscovit ve microcline gözlemlenmiştir. Demir oksitin varlığı kontaminasyondan kaynaklı olabileceği gibi, katkı ya da bağlayıcı olarak kil kullanıldığını düşündürmektedir. %5-10 arasında kil içerdiği düşünülen sıvada katkı maddesi olarak %3-5 saman içermektedir (Tablo 5-6).

POROZİTE TAYİNİ SONUÇLARI

Ihlara Vadisi kireç bağlayıcılı pilot yapıları duvar resmi sıvalarında; **% P(V) 28.31-50.14** arasında değişmekte olup ortalama Saint George Kilisesi sıva örneklerinde (SNG) % P(V) 37.13; Direkli Kilise sıva örneklerinde (DK) % P(V) 42.20 ve Bahattin Samanlığı sıva örneklerinde (BHT) % P(V) 46.76' dır (Tablo 7).

Taşıyıcının %P(V) değerleri su ile reaksiyona girerek dağıldığından bu metot ile tayin edilememiştir. Ürküp tüfünün porozitesinin %41.3 olduğu göz önünde bulundurulursa sıvaların %P(V) değerlerinin bu rakama çok yakın olması duvar resmi ustalarının taşıyıcı duvarın özelliklerine uygun malzeme seçimi ve tekniği ile taşıyıcı ile sıva arasında uyumluluk prensibini gözettiğini düşündürmektedir. Oldukça yüksek porozite değerlerine sahip taşıyıcı ve sıva tabakalarının enjeksiyon harcı dizayn edilirken yüksek porozite özelliği tüm performansa etki edebilecek olması göz önünde bulundurulmalıdır. Günümüze kadar benzer özelliklere sahip duvar resimlerinde Kapadokya'da yapılan enjeksiyon uygulamalarında enjeksiyon harçlarının uygulanma zorluğunun başlıca nedenlerinden biri yüksek gözenekliliğe sahip ve doğru orantılı olarak hacimce su emme kapasitesi yüksek ve

su ile ayrışmaya uğrayan taşıyıcı duvar ve su emme kapasitesi taşıyıcı ile yakın değerlerde fakat su ile ayrışmaya uğramayan sıva tabakasının segregasyona uğrayan ve su tutma kapasitesi yüksek olmayan enjeksiyon harçlarının fazla su miktarının hızlıca duvar ve sıva tarafından absorbe edilerek enjeksiyon kanalını tıkaması nedeniyle olduğu düşünülmektedir. Bunun yanı sıra taşıyıcı ve sıva arasındaki boşluklarda yapılan enjeksiyonlarda da taşıyıcının su ile ayrışarak enjeksiyon kanalını tıkama olasılığı göz ardı edilmemelidir. TLC verilerine dayanarak, içeriğindeki su miktarı % 59. olan Kazein Harcının (C1) Göreme Vadisi kireç bağlayıcılı duvar resimlerinde enjekte edilebilir olması; Kazein Harcının (C1) segregasyona uğramaması ve su tutma kapasitesinin "0" değerinde olması ile açıklanabilir. Bu veriler orijinal malzemenin porozite değerleri yükseldikçe su tutma kapasitesi düşük ve segregasyona uğrayan kireç bağlayıcılı enjeksiyon harçların uygulanabilirliğinin azaldığını ortaya koymaktadır.

TABLO 7: IHLARA VADİSİ KİREÇ BAĞLAYICILI DUVAR RESMİ SIVALARI POROZİTE TAYİNİ SONUÇLARI

ÖRNEK	HACİMCE SU EMME % P (V)	KÜTLECE SU EMME % P (m)	GÖRÜNÜR YOĞUNLUK Δh (g/cm³)
SNG3A	32.43	20.97	1.55
SNG3B	28.31	16.38	1.73
SNG4	29.56	17.70	1.67
SNG5	50.14	41.13	1.22
SNG7	45.21	36.22	1.25
DK3	49.35	40.23	1.23
DK4	36.47	23.68	1.54
DK5	39.37	27.20	1.45
DK6	43.63	31.78	1.37
BHT1	46.60	37.50	1.24
BHT2A	46.92	37.10	1.26

HARİTALANDIRMA/MİKRO YAPI ANALİZLERİ (ESEM-EDX, XRD/XRF, FTIR) SONUÇLARI VE DEĞERLENDİRME

Ihlara Vadisi Saint George, Bahattin Samanlığı ve Direkli Kilisesinde duvar resmi sıva tabakası ve taşıyıcının karakterizasyonunun belirlenmesinde: ESEM-EDX **(Philips-FET XL 3D-ESEM-FEG OXFORD X MAX80mm² Xray Detector/ INCA software)**, XRD (X Ray Diffraction/ X Işınımı Kırınımı), XRF (X Ray Fluorescence/ X-Işınları Floresans Spektrumu), XRD-XRF VE FTIR aletli analiz metotları ve Asitle Muamele, Kızdırma Kaybı, Jeolojik İnceleme (ince ve çapraz kesit) test metotları kullanılmıştır. Aletli analizlerinin tamamı GCI Bilim Bölümü Laboratuarları'nda, 2012 yılında aşağıda adı geçen bilim adamlarıyla beraber tarafımdan gerçekleştirilmiştir. Örnek ve yöntemlerin belirlenmesinde GCI Bilim Bölümü Başkanı Prof.Dr. Chicamo Chiari başkanlık etmiştir XRD-XRF analizleri Prof.Dr. Giacomo Chiari ile, ESEM-EDX analizleri 2012 yılında GCI Bilim Bölümü Genel Müdürü Dr. David Carson ve FTIR analizleri GCI Bilim Bölümü Asistan Bilim İnsanı Dr. Lee Lym ile

gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada asıl amaç sıva statigrafisinin ve statigrafi de görülen kimyasal içeriğin, haritalanarak belirlenmesidir. Çalışmanın ilk aşaması ESEM-EDX ile statigrafik haritalandırma ve noktasal spektrum taramalardır. Genel kimyasal yapısı belirlenen örneklerden ayrıntılı alt element gruplarını görmek istediğimiz örnekler daha ayrıntılı olarak XRD-XRF ile incelenmiş ve organik içerik araştırmasında FTIR kullanılmıştır. Bahattin Samanlığı Kilisesi sıva örneklerinden on iki adet, Direkli Kilise'den on iki adet ve Saint George Kilisesi'nden toplam on altı adet sıva ve bir adet taşıyıcı duvar örneği üzerinde çalışılmıştır. Bunların dışında Ihlara Vadisi çevre kaynaklardan alınan iki adet örnek üzerinde kimyasal içerik araştırması yapılmıştır (Tablo1-4).

ESEM-EDX analizlerinin gerçekleştirilme aşamalarında izlenen yöntem şöyledir: Bu analizler Getty Konservasyon Enstitüsü (GCI) Bilim Bölümü Laboratuarı'nda, GCI Bilim Bölümü Laboratuarı Müdürü Kimya Mühendisi Dr. David Carson ile yapılmıştır ve ESEM-EDX (**Philips-FET XL 3D-ESEM-FEG OXFORD X MAX80mm^2 Xray Detector)** INCA software ile kullanılmıştır. ESEM-EDX analizlerinde veri tabanını oluşturan software programı oldukça önemlidir.

Ihlara Vadisi Direkli Kilise, Bahattin Samanlığı ve Saint George Kilisesinden alınan mikro boyutta örneklerin statigrafik veri sağlayan çapraz kesitleri hazırlanmıştır. Çapraz kesitlerin hazırlanma aşamaları şöyledir; epoksi reçinenin reaksiyonu sırasında açığa çıkan ısıdan etkilenmeyecek kalıplara dikey olarak yerleştirilmiş örnekler, yüksek poroziteye sahip olduklarından, epoksi içerisinde sıva halde reçinenin kaldırma kuvvetinden etkilenmemeleri için çift taraflı bantla kalıbın iç alt yüzeyine sabitlenmiş, ardından epoksi reçineye gömülmüş ve desikatörde sıva örnekleri vakumlanarak gözeneklerin içerisindeki havanın boşalması sağlanmıştır. Epoksi reçinenin 12 saatlik polimerleşme sürecinden sonra örnekler kalıplardan çıkarılmış ve statigrafi sağlayan üst yüzeyleri parlatılmıştır.

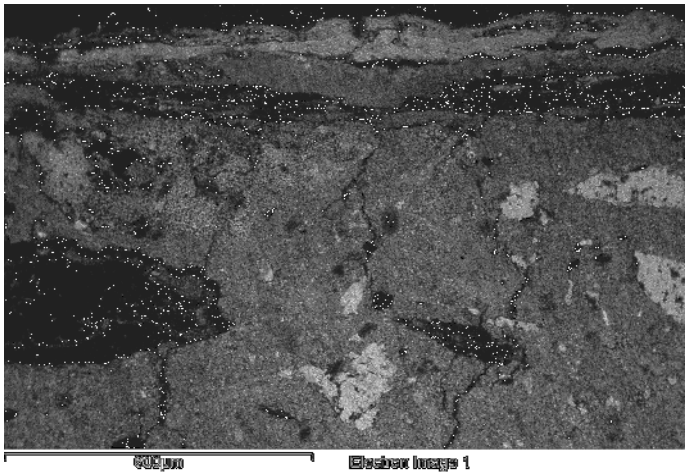
ESEM-EDX ile haritalandırma sıva tabakasının stratigrafisinin belirlenmesi ile ayrıca gözenek boşluk dağılımı, tuz içeriği, genel kimyasal yapı hakkında ayrıntılı veri sağlamaktadır. ESEM EDX ile haritalandırma yapılan örneklerde ardından bağlayıcı, agrega ve kimyasal yapısının belirlenmesi için spektrumlar belirlenerek ayrıntılı data alınmıştır. Çevre kaynaklardan alınan bağlayıcı ya da agrega olarak kullanılması muhtemel olan örneklerin ESEM-EDX ile kimyasal yapıları açığa çıkartılmıştır.

ESEM-EDX analizinin ilk aşamasında polarizan mikroskop görüntü transfer sistemiyle örneklerin statigrafik fotoğrafları alınmıştır, statigrafik haritalandırma ve spektrumların alınacağı noktanın belirlenmesi açısından son derece önemlidir. Kimyasal mikro yapı ve haritalandırma işlemleri, statigrafik görüntüleme ESEM-EDX ile haritalandırma ile kimyasal genel yapının açığa çıkarılması ve noktasal spektrumların alınması ve tüm verilerin yorumlanması aşamalarıyla gerçekleştirilmiştir. ESEM EDX, FTIR, XRD-XRD analizinden elde edilen veriler, her yapı için ayrı yorumlanmıştır.

Bahattin Samanlığı Kilisesinden toplam 12 adet örnek üzerinde çalışılmıştır (Tablo 2). ESEM-EDX taraması yapılan tüm Bahattin Samanlığı Kilisesi sıva örneklerin bağlayıcısı kireçtir. Tüm örnekler birbirleriyle benzerlik göstermekte olup BHT-9P ve BHT-2P örneği

üç katmandan oluşmaktadır. Katmanlar sıva-boya-gypsum'dan oluşmaktadır (Mikroskop Imaj 1)(Elektron Imaj 1).

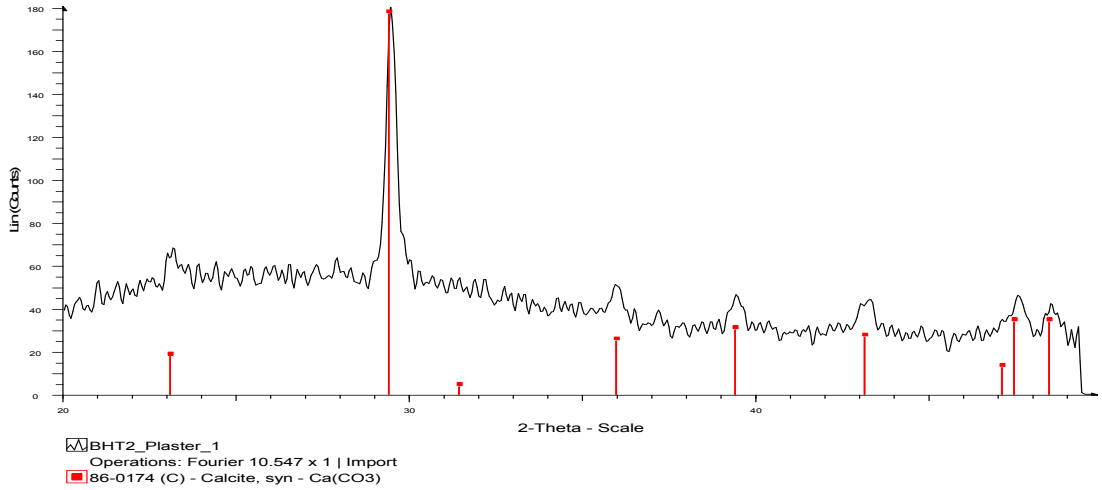
Mikroskop Imaj 1: BHT 9P



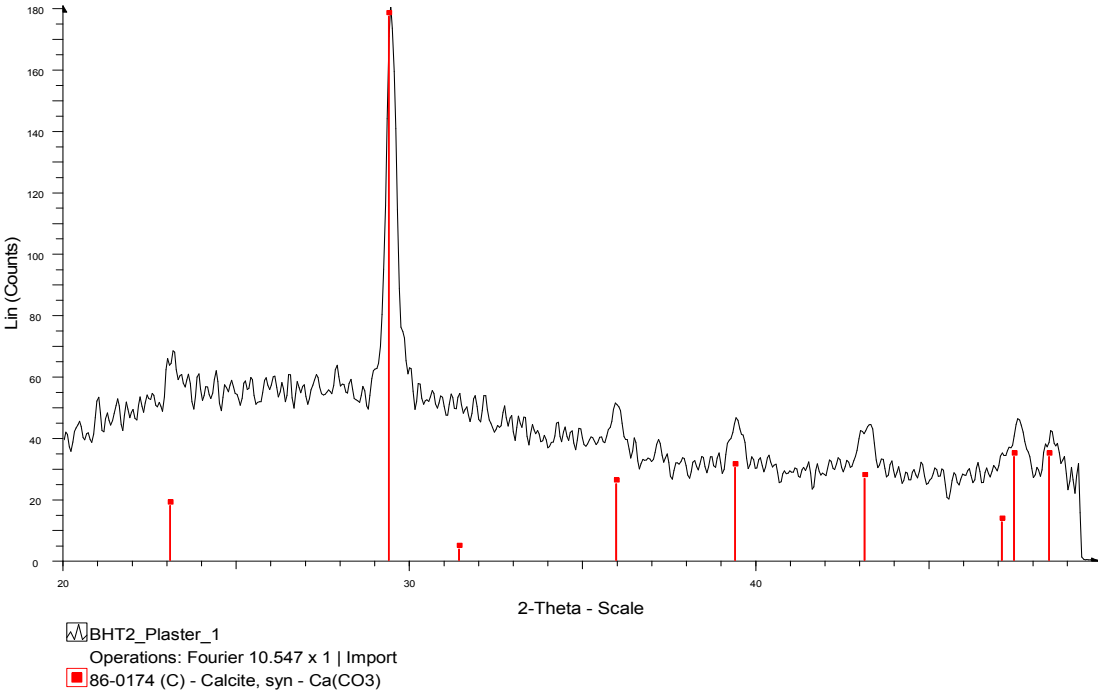
Elektron Imaj 1: BHT 9P

BHT-9P örneğinde ilk aşamada $SO_4^{-2,}$ BHT-2P SKa[1] olabileceği yorumlanmış ve gypsum'un bir katman mı yoksa tuz kontaminasyonu mu olabileceğine dair araştırma için XRD-XRF metotlarına başvurulmuştur. Örnekler toz haline getirilerek XRD ve XRF analizleri gerçekleştirilmiştir.

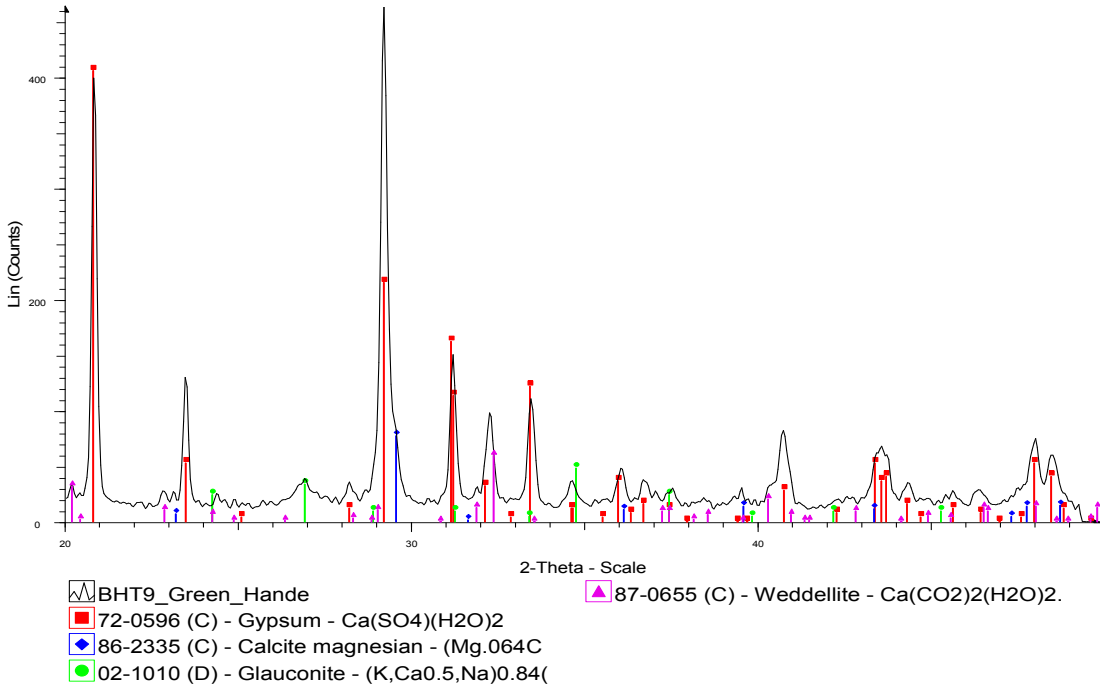
ESEM-EDX, XRF-XRD sonuçları bir araya getirildiğinde; BHT-2P örneği pure kalsit olup ($CaCO_3$);(Şekil 1) kireç taşı bağlayıcı içeren kireç sıva (intanacco) ve neredeyse tamamı pure gpysumdan ($CaSO_4.2H_2O$) olan yüzey katmanı (intonachino) tabakasından oluşmaktadır. (Şekil 2-6)



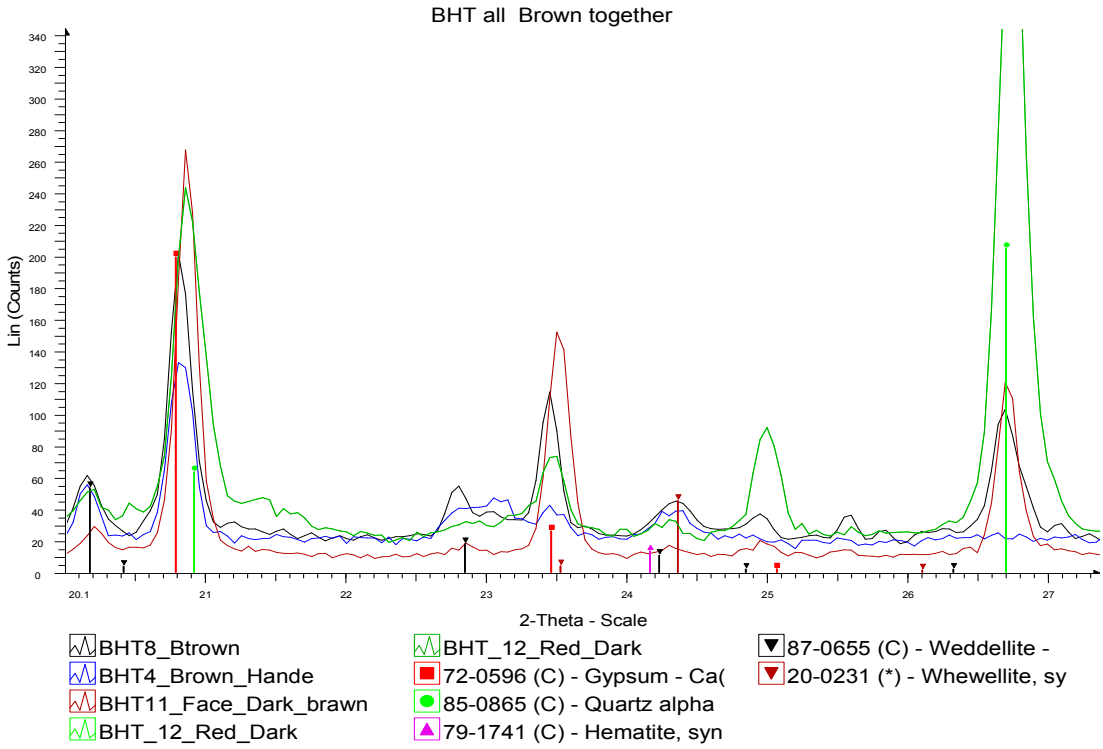
Şekil 1: BHT-2P, XRD-XRF /Pure kalsit Ca (CO_3) dedekte edilmiştir.



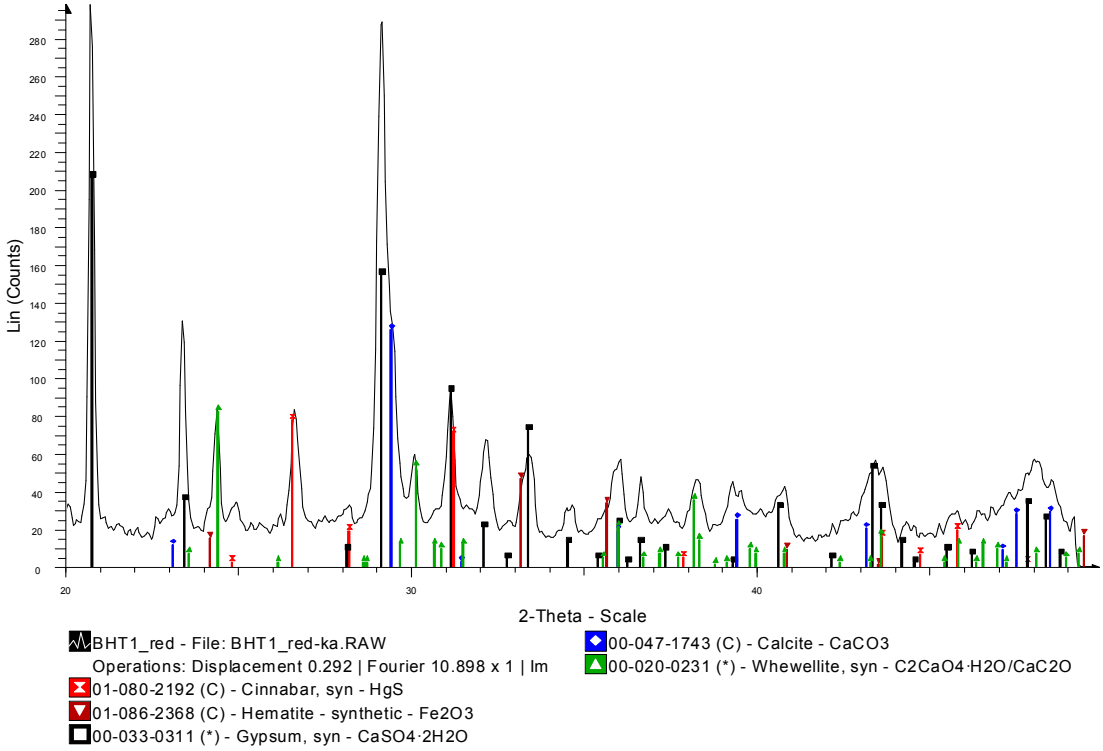
Şekil 2: BHT-2P Örneği gypsum $CaSO_4.2H_2O$ dedekte edilmiştir.



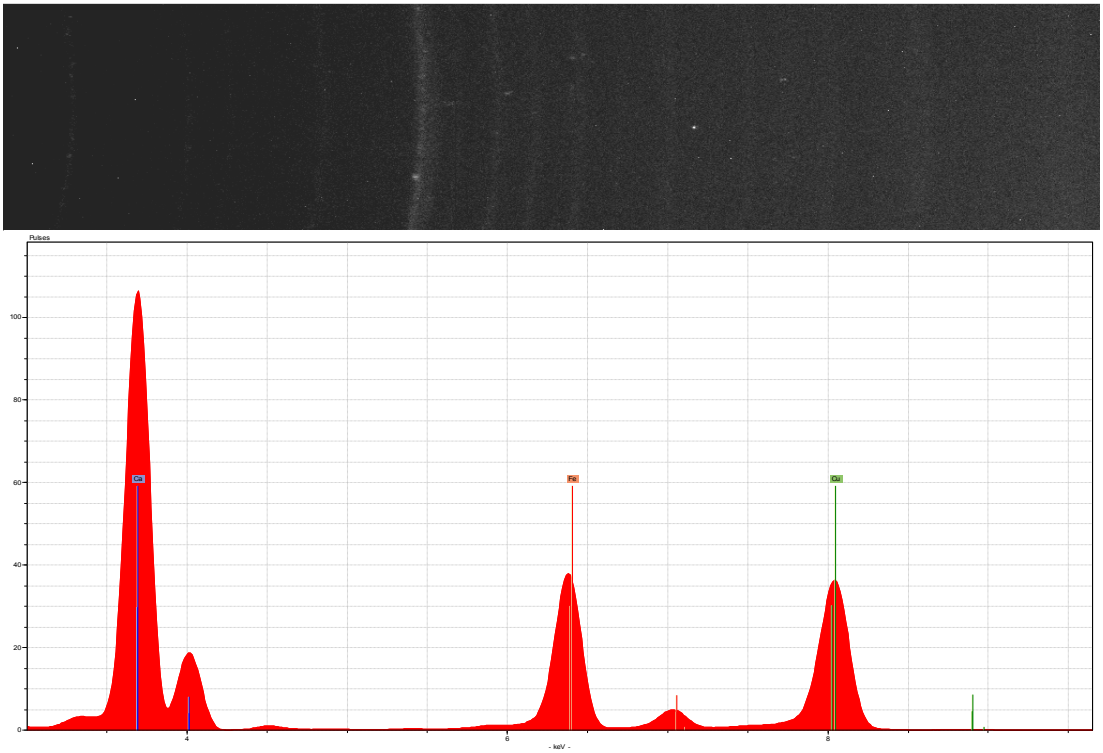
Şekil 3: BHT-9P Gypsum'un kalsite göre dominant olduğu görünüyor.



Şekil 4: Karşılaştırmalı BHT-P örneklerinde gypsum $CaSO_4.2H_2O$ dedekte edildi.

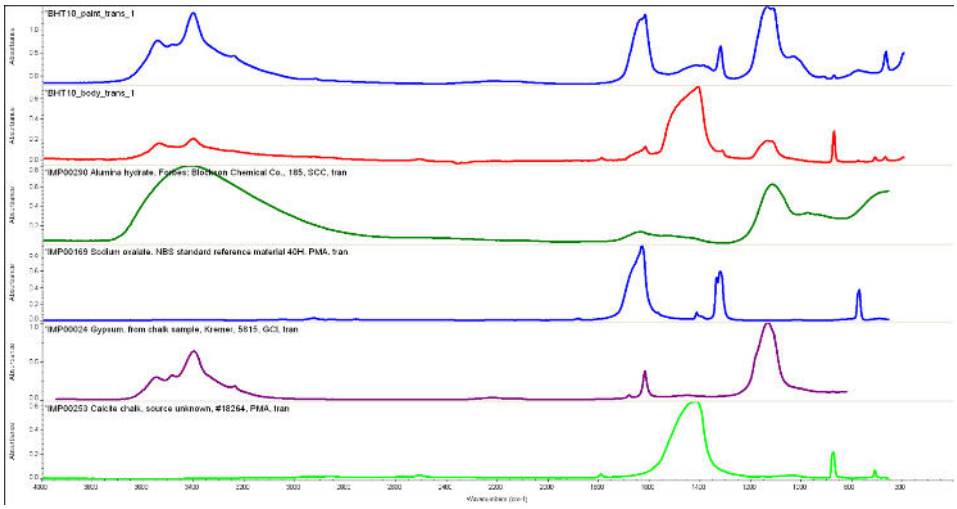


Şekil 5: XRF BHT 1P Gypsum $CaSO_4.2H_2O$ boya içerisinde dedekte edildi.



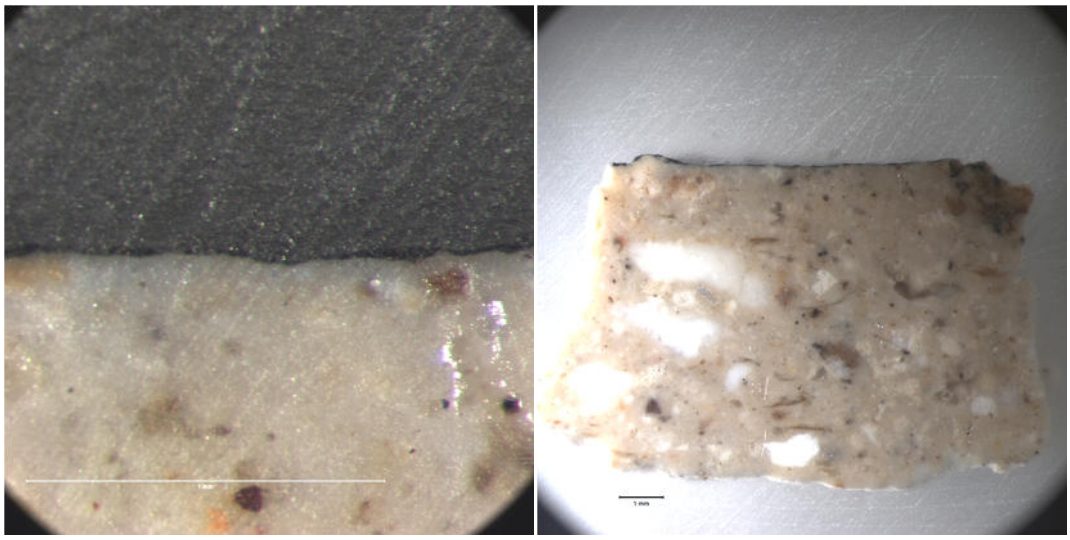
Şekil 6: BHT 1P XRF/ boya içerisine gypsum partikülleri.

Genel olarak tüm sonuçlar bir araya getirildiğinde Bahatttin Samanlığı Kilisesi duvar resmi sıvaları $CaCO_3$ (bağlayıcı ve agrega olarak) içermekte ve bu tabakanın üzerinde yüzey tabakası olarak gypsum bulundurmaktadır. Gypsum bazı örneklerde kontaminasyon gibi görülmesine rağmen genel kanı boya altı yüzey düzeltici katman olarak uygulandığıdır. BHT-10P örneğine FTIR analizi yapılmış ve aluminyum hidrat, sodyum oksalat, gypsum ve kalsit detekte edilmiştir. Sodyum oksalat pegmatitte bulunur. Ihlara vadisi ve civarında pegmatit yoğun olarak bulunmaktadır.(Şekil 7)

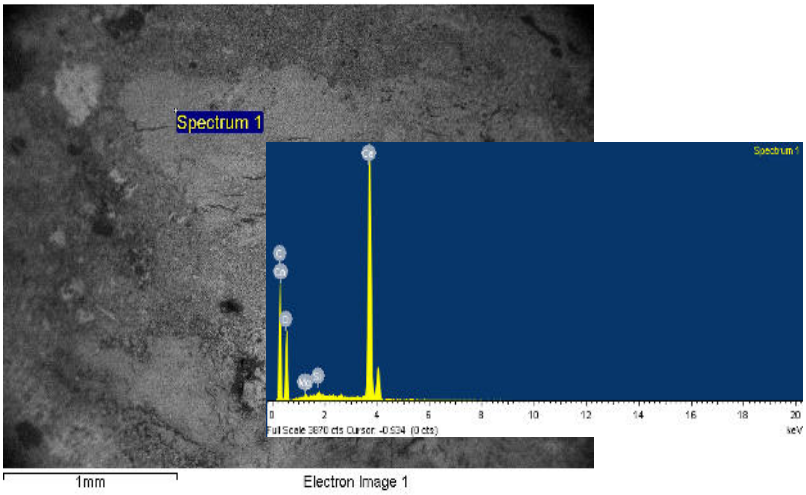


Şekil 7: FTIR/ BHT10P kalsiyum karbonat, gypsum, sodyum oksalat dedekte edildi.

Direkli Kilise'den alınan, toplam 12 adet sıva örneği ile çalışılmıştır (Tablo 3). Analiz sonuçları incelendiğinde tüm örneklerin sonuçları benzerlik göstermekte olup, sıva tabakasında kireç ve silika detekte edilmiştir. Kirecin bağlayıcıdan ve kireç taşı kırığından, silikanın ise silikatlı agregalardan kaynaklandığı düşünülmektedir. Direkli kilise sıva örneklerinden DK-1P'de az miktarda P (fosfat) pure gypsumla karışık halde bulunmuştur. Fosfat sıvada kullanılan kazein kaynaklı olabilir. DK-2P örneğinde beyaz kireç taşı agregalar net biçimde görülebilmektedir. (Mikroskop Imaj 2-3)(Elektron Imaj 2) DK-2P, DK-4P örneğinde yüzeyde gypsum detekte edilmiştir fakat DK-5P, DK-7P, DK-8P örneğinde boya tabakasıyla karışık halde görülmektedir.



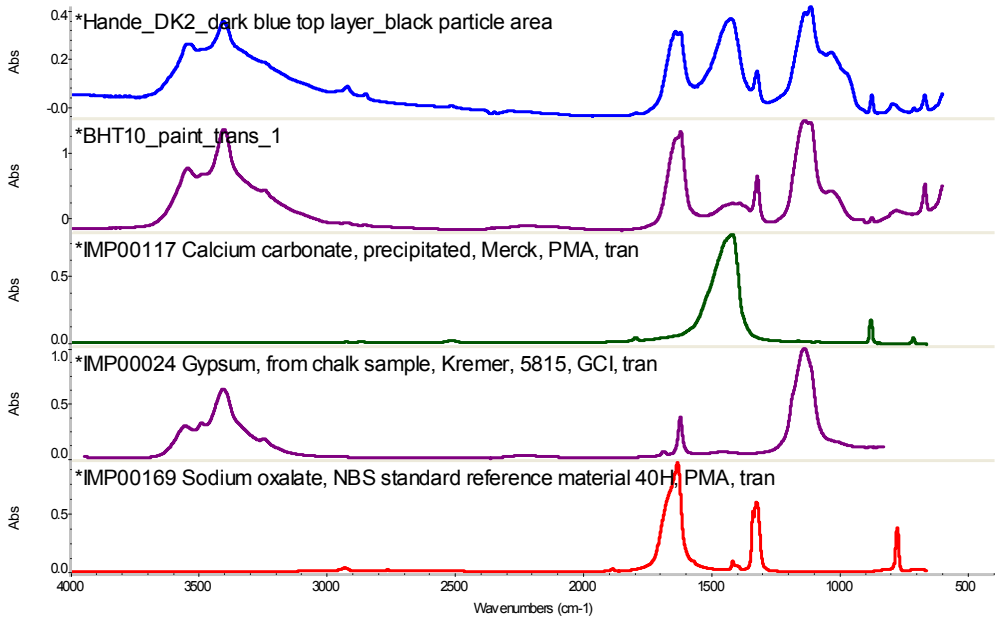
Mikroskop Imaj 2-3: DK 2P.



Elektron Imaj 2: DK 2P, Kireç taşı agrega; spektrum 1.

BHT örneklerinin bazılarında da durum aynıdır bu örneklerde gypsum renk açıcı olarak beyaz renk gibi kullanılmış olabilir. Beyaz renk olarak kullanılan boya örneğinden alınan spektrumlarda, pure gypsum sonucu görülmektedir. Bazı örneklerde düzgün bir katman halinde badana tabakası gibi bazılarında ise boya ile karışık partiküller halinde pure gypsum bulunması duvar resminde kısmen pürüzsüz yüzey elde etmek kısmen ise hem boya rengini açıp hem de daha tok bir boya elde etmek için kullanılmış olması ihtimal dâhilindedir. DK1 örneğinde gypsum ile karışık olarak fosfat bulunması gypsum ve kazein karışımı kullanıldığını düşündürmekte olup bu konu tüm vadide alınan farklı örneklerin analiz edilmesi ve karşılaştırılması ile sağlıklı bir şekilde ortaya koyulabilir. Tüm veriler bir araya getirildiğinde Direkli Kilise sıva örnekleri bir kat kireç bağlayıcılı kireç taşı kırığı ve silikatlı agrega içeren ince sıva (intanacco) ve lokal alanlarda yüzey uygulaması ve bazı örneklerde renk açıcı olarak kazein katkı olması muhtemel gypsum içermektedir. DK 2P

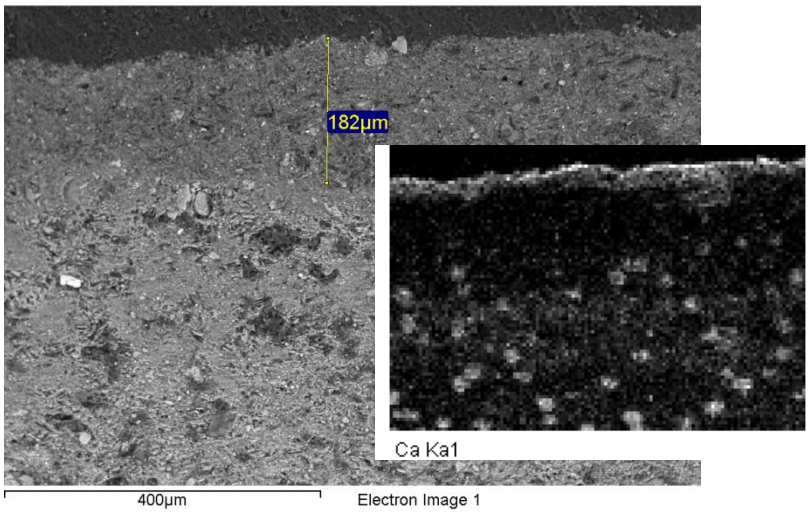
örneğinin FTIR analizi yapılmış ve kalsiyum karbonat, gypsum, sodyum oksalat dedekte edilmiştir. Sodyum oksalat pegmatitte bulunur. Ihlara vadisi ve civarında pegmatit yoğun olarak bulunmaktadır (Şekil 8).



Şekil 8: FTIR/ DK 2P Kalsiyum karbonat, gypsum, sodyum oksalat dedekte edildi.

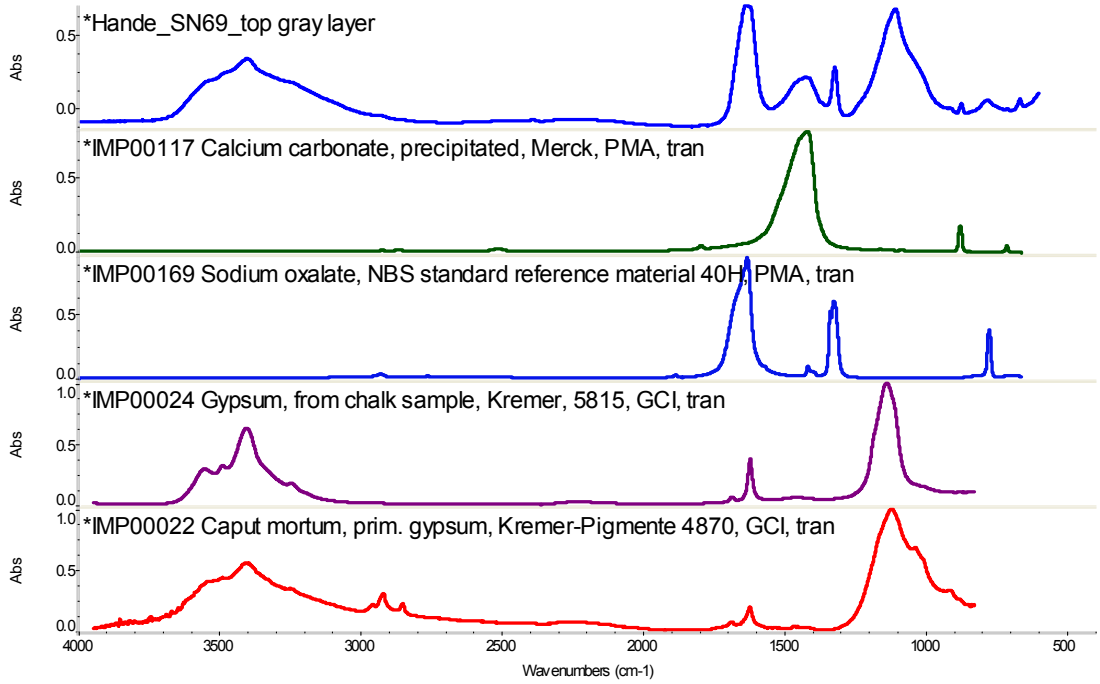
Saint George (Kırkdamaltı) kilisesinde ise toplamda 16 sıva örneği ve 1 adet boya örneği ile çalışılmıştır (Tablo 4). Saint George Kilisesinin SNG-14P örneği haricinde diğer örnekleri birbirleriyle benzer özelliktedir. SNG-14 örneğindeki farklı yapı nedeniyle karşılaştırmalı sonuç almak için bir çapraz kesit daha oluşturulmuş ve bu örnekler SNG-14A ve SNG 14B olarak ayrılmıştır. SNG-14P örneği dışındaki örnekler kireç bağlayıcılıdır ve silika, alüminyum feldspat ve demir dedekte edilmiştir. Silika, alüminyum ve feldspat ve demirin tüfik agrega kaynaklı olduğu düşünülmektedir. SNG-14A örneğinde ise üç tabaka görünmektedir. Alttan yukarıya doğru, 1. katmandan önce görülen taşa bağlanma fazı ya da tuz kristalizasyonu; 1.katman sıva Ca_2CO_3 deniz kabuğu agrega görülebilmektedir. 2. katmanda ise büyük miktarda pure Ca_2CO_3 ve alüminyum silikat bulunmaktadır. 2. katmanın badana olduğu ilk aşamada düşünülmüştür. 3. tabaka ise boya katmanından oluşmuştur.

Mikroskop Imaj 4: SNG14



Elektron Imaj 3: SNG 14B

SNG 14A örneğinin devamı olan SNG14B örneği de üç tabakalıdır. (Mikroskop İmaj 4) (Elektron İmaj 3) Alttan üste doğru birinci katman gibi görünen -1. seviyede kireç suyunu taşıyıcı duvarın absorbe etmesiyle az miktarda Ca_2CO_3 tüfik agregalarla birlikte görülmektedir bu sıva tabakasıyla karıştırılmamalıdır. 1. katman az miktarda Ca_2CO_3 dedekte edilen bol feldspat ve kuvartz içeren sıva katmanı olup 2. katman SNG14 A örneğiyle aynı şekilde bir kat pure Ca_2CO_3 badana yüzey düzelme tabakası (intonaccino), 3. katman gypsum ve boya tabakası olarak görülmektedir. (Elektoron Imaj 3) Tüm veriler bir araya getirildiğinde kireç bağlayıcılı silikatlı ve tüfik agrega içeren sıva ve boya tabakasından oluşan iki katmanlı bazı bölgelerde iki kat uygulanmış sıva ve üç tabakalı yüzey düzeltme sıvası içeren sıva olarak analizleri yapılan örnekler içerisinde iki ayrı grupta toplamak mümkündür (Şekil 9).



Şekil 9: FTIR/ SNG 9P Kalsiyum Karbonat, Gypsum, Sodyum Oksalat ,Caput Mortum dedekte edildi.

SNG-9P örneğinin FTIR analizi yapılmış ve kalsiyum karbonat, sodyum oksalat, gypsum ve caput mortum detekte edilmiştir. Sodyum oksalat pegmatitte bulunur. Ihlara vadisi ve civarında pegmatit yoğun olarak bulunmaktadır. Kaput mortum; hematite, demir oksit kaynaklı olmalıdır (Şekil 9).

KAYNAKLAR

Barker, A. P., N. H. Brett, J. H. Sharp. 1987. "Influence of Organic Additives on the Morphology and X-Ray Diffraction Line Profiles of Synthetic Calcium Hydroxide",. *Journal of Materials Science,* 22: 3253-60.

Gibbons, Pat.1997. *Pozzolans for Lime Mortars. Building Conservation Directory, Vol. 1: Stone Masonry,* 5th ed., John Ashurst, Nicola Ashurst, 25-26. Tisbury, Wiltshire, England: Cathedral Communications.

Gulyaz, E. Murat 2010. *Dünya Mirasında Kapadokya*, I. Baskı, İstanbul

Güleç, Ahmet 1997. "Tarihi Yapılarda Koruma: Kimyasal Sağlamlaştırıcılar ve Koruyucular", Yapı, 185.

Güleç, Ahmet .1992. *Bazı Tarihi Anıt Harç ve Sıvalarının İncelenmesi,* Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Kimya Anabilim Dalı.

Goins, Elizabeth. 2004. *A Standard Method for The Analysis of Historic Cementitious Materials*. NCPTT.

Herodotos. 1991. *Herodot Tarihi,* çev. Müntekim Ökmen, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Henriques, Fernando, Elena Charola, "Comparative Study of Standard Test Procedures for Mortars", *Proceedings of the 8th International Congress on Deterioration and Conservation of Stone, 30 Sept.- 4 October 1996,* ed. J. Riederer, III:1521-28. Berlin: Möller Druck und Verlag.

Holmström, Ingmar, "Mortars, Cements and Grouts for Conservation and Repair: Some Urgent Needs of Research", *Mortars, Cements and Grouts Used in the Conservation of Historic Buildings = Mortiers, ciments et coulis utilisés dans la conservation des bâtiments historiques: Symposium, 3-6.11.1981, Rome,* ICCROM, 19-24.

Karaveziroglou, M., J. Papayianni, G. Penelis. 1998. "Mortars and Grouts in Restoration of Roman and Byzantine Monuments", *Compatible Materials for the Protection of European Cultural Heritage,* ed. Guido Biscontin, Antonia I. Moropoulou, Mustafa Erdick, Jose Delgado Rodrigues, 2:219-45, PACT, Athens: Technical Chamber of Commerce., 56: 45-219

Kostof, Spiro 1989. *Caves of God, Cappadocia and Its Churches***,** New York-Oxford: Oxford University Press,

Lea, F. M. 1970**.** *The Chemistry of Cement and Concrete*, 3rd ed., London: Edward Arnold.

Livesey, Paul. 2002. "Succeeding with Hydraulic Lime Mortars", *Journal of Architectural Conservation,* 8(2): 23-37.

Restle, Marcell. 1967. *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, I-III, Recklinghausen: Verlag AurelBongers,

Zajadacz, Karina, Stefan Simon. 2006. "Grouting of Architectural Surfaces: The Challenge of Testing", *Theory and Practice in Conservation: International Seminar,* ed. J. Delgado Rodrigues and J. Manuel Mimoso, Lisbon: National Laboratory of Civil Engineering, 509-517.

ACIYI OKUMAK: TEMSİL VE İFADE BAĞLAMINDA PİETA BETİMLERİ

SERAP YÜZGÜLLER
Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi
Sanat Tarihi Bölümü
serapyuzguller@gmail.com
SEDA YAVUZ
Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi
Sanat Tarihi Bölümü
Sedayavuz08@gmail.com

ÖZ

Var edilen bir acıya ortak kılınmakla, var olan bir acıyı hissetmek keskin bir yol ayrımıdır. 14. yüzyılın başlarında İsa'nın çilesine odaklanan Batı ikonografisinin bu süreçte ürettiği betim tiplerinden biri de ölü İsa'yı annesi Meryem'in kucağında gösteren Pieta imgesidir. Kutsallıktan gerçekliğe ya da göksellikten dünyeviliğe uzanan Pieta izleğinde, sahnenin betimleme anlayışının evrimi çalışmamızın hareket noktasıdır. Üretilen acı ile var olan acı, Batı sanatındaki Pieta heykelleri üzerinden temsil ve ifade bağlamında tartışılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Pieta, Meryem, acı, temsil, ifade.

READING THE SUFFERING: PIETA DEPICTIONS IN THE CONTEXT OF REPRESENTATION AND EXPRESSION

ABSTRACT

There is a poignant distinction between feeling an existing suffering and being made a part of a created one. At the beginning of the 14th century, Western iconography focused on the Passion of the Christ but at the same time, it produced some new types of depiction and one of them is Pieta, an image of the sorrowing Virgin Mary holding the dead body of Christ on her lap. The main point of our research is the evolution of the theme of Pieta which is traced from divinity to reality or from the sacred to the profane. The created suffering and the existed suffering are argued in the context of representation and expression with sculptural images of Pieta in Western art.

Keywords: Pieta, Virgin Mary, suffering, representation, expression.

Gösterilmeye değer sayılan acılar, kaynağı ister ilahi güçler isterse insanoğlu olsun bir gazabın sonucu olarak kavranan acılardır.
(Sontag 2004: 39)

Acının imgeleşme süreci, Sontag'ın değindiği "gazap"a odaklanıldığında izleyenlere dahil olma daveti içerir. Bu durum ilahi bir söz temel alındığında izleyen genel olarak bu davete cevap vermek zorundadır; çünkü inançlıdır. Oysa ki insan kaynaklı bir "gazap" izleyenleri ikiye böler, acıyı çektiren ve acı çeken. Acıyı çektiren eylemi oranında acıdan uzaklaşır, acıyı çeken ise buna mahkûmmuşçasına kaderini yaşar. Bu çalışmanın temellendiği nokta tam da bu üretilen acının gerçek acıyla karşılaştırılması ve temsil, iktidarın sözünü yayma amacı güderken, ifadenin ortak bir duygulanım yaratmasıdır.

Hıristiyan ikonografisinin imge üretimi, salt kanonik İnciller ve apokrif yazın geleneğindeki anlatılarla sınırlı değildir. İncil yazarlarının sessiz kaldığı ve onların sessizliğine yanıt veren apokrif metinlerde de karşılığını bulmayan betimlere rastlamak mümkündür. Bu türden temalardan biri olan Pieta betimlerine odaklanan çalışma, söz konusu betim tipini sanat tarihinin temel argümanlarından birini oluşturan temsil-ifade bağlamında irdelemeyi amaçlar. Çarmıhtan indirilen ölü İsa'nın bedenini dizleri üzerinde taşıyan ve oğluna yas tutan Meryem imgesini tanımlayan bu betim tipi, İtalyanca'da merhamet, şefkat, dindarlık sözcüklerinin karşılığı olan *Pieta* ismiyle anılmaktadır. Bu betimler Almanca'da *Marienklage* ya da *Vesperbild*, Fransızca'da *Pitié* olarak adlandırılsa da ikonografik terminolojide genellikle Pieta olarak bilinmektedir. (Schiller 1971: 174)

İsa'nın ölü bedenini kucağında taşıyan Meryem'in gösterildiği Pieta betimleri, kanonik ya da apokrif İncil anlatılarından kaynaklanmayan bir imge üretimini örnekler. Öte yandan çarmıhtan indirilen İsa ile annesi Meryem'i bir araya getiren bu betim, ikonografik gelenekte *Ölü İsa'ya Ağıt* olarak bilinen ve çarmıhtan indirilişe tanıklık edenlerin gösterildiği sahnelerin ana figürlerini oluşturan söz konusu iki figürün (Meryem ve İsa / Anne ve Oğul) ayrıştırılarak yeni bir imgeye dönüştürülmesidir.

Bu noktada kronolojik dizge açısından *Çarmıhtan İndiriliş* ile *İsa'nın Mezara Konuşu* anlatıları arasına yerleştirilen *Ölü İsa'ya Ağıt* sahnelerinin de kanonik İncillere dayanmadığını belirtmek gerekir. 11. yüzyılın sonlarına doğru Bizans sanatında ortaya çıkan ve 13. yüzyılın ortalarından itibaren Batı ikonografisinde de örneklerine rastlanan *Ağıt* sahneleri (Schiller 1971: 174-175), oğlunun ölü bedenini kollarının arasında taşıyan Meryem'in yani anne figürünün acısına odaklanmaktadır. Doğu ikonografisi kökenli olan bu sahnelerin ortaya çıkışı, Aziz Efrayim (306-73), Naziansuslu Gregorius (325-89), Aziz Romanos (490-556) gibi erken döneme ait Bizanslı azizlerin "Tanrı Anası'nın ağıtı"nı konu ettikleri ilahilerle ilişkilendirilir. Öte yandan çarmıhtan indirilmenin ardından İsa için yas tutulması ve özellikle oğlunun cansız bedenini taşıyan Meryem'in derin kederi Helftalı Azize Mechtilde (1241-98), İsveçli Azize Bridget (1303-73), Sienalı Aziz Bernardino (1380-1444) gibi azizlerin metinlerinde de konu edilir (Forsyth 1953: 177; Finaldi 2000: 128). Doğu ve Batı ikonografisinin azizler kültünün ürettiği bir tema olan Ağıt, 11. yüzyılın sonlarına doğru ilk örnekleri Bizans resminde olmak üzere Hıristiyan ikonografisi programına dahil olmuş, 13. yüzyıldan itibaren ise her iki Kilise'nin takvimine de

eklenerek İsa'nın çarmıha gerildiği günün yortusu olan Kutsal Cuma'nın (Good Friday) litürjisinde yer bulmuştur.

Ölü İsa'ya Ağıt, hem litürjik hem de ikonografik bağlamda Doğu ve Batı Kiliselerinin benimsediği ortak bir tema olarak karşımıza çıkarken, bu ağıt sahnesinden Meryem ve İsa'nın yalıtılmasıyla oluşturulan Pieta betimleri salt Batı sanatına özgü bir imge olarak seçkinleşir. (Tıpkı Son Yargı sahnelerinden İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya'nın yalıtılmasıyla ortaya çıkan Deesis sahnesinin salt Doğu ikonografisine özgü olması gibi.) Pieta ismi her ne kadar İtalyanca olsa da söz konusu betimlerin en erken örnekleri geç Gotik dönem Alman sanatında görülür. En erken örneğin 1298 tarihli bir heykel olduğu kayıtlara geçmiştir (Schiller 1971: 179; Forsyth 1953: 177). Nitekim Kuzey sanatında görülen 14. yüzyıla ait Pieta'larda dikkati çeken en önemli unsur, hemen hepsinin heykel olarak üretilmiş olmasıdır. 14. yüzyılda Kuzey'de ortaya çıkışının ardından 15. ve 16. yüzyıl Avrupa sanatında yaygınlaşan Pieta, başta Fransa ve İtalya olmak üzere resim sanatına da konu olmakla birlikte sıklıkla heykele içkin bir tema olmaya devam eder. Öyle ki, Hıristiyan ikonografisi için en temel başvuru kaynağı olan Schiller'in metninde Pieta başlığı bütünüyle heykel örneklerine ayrılmıştır (Schiller 1971: 179-181).

Ortaçağ boyunca İsa'nın vaazları, mucizeleri, meselleri ve dirilişi üzerine temellenen Öğretici İsa temsilinin yerini 15. yüzyılın başlarından itibaren İsa'nın çilesi ve ölümü üzerine odaklanan Passion imgesi alır (Yüzgüller 2013: 55). İsa'nın yargılanması ve mezara konuşu arasında geçen İncil anlatılarının öncüllendiği bu süreçte, *İsa'nın Aşağılanması, İsa'nın Kırbaçlanması, Ecce Homo* gibi sahnelerin yaygınlaştığına tanıklık edilir. Öte yandan *Kederlerin Adamı* (*Christus Patiens*, *Arma Christi*) gibi, İsa'nın çilesinin/acısının başına takılan dikenli taç, böğrüne saplanan mızrak, çarmıhın çivileri ile bedeninde açılan bütün yaralar ve kanla görselleştirildiği bir imge de bu sürecin ürünüdür. Emile Male, söz konusu dönemin ruhunu "Hıristiyanlığın temel öğretisi, artık sevgi değil, acıdır" (Male 1949: 113) tümcesiyle özetlemektedir.

İlk Pieta imgeleri, Hıristiyan ikonografisinde acının (*pathos / passio*) temel izlek haline geldiği bir süreçte ortaya çıkmıştır. Çarmıhtan indirilen ölü İsa ile annesi Meryem'i, Hıristiyanlığın en bilinen ikonu Meryem ve Çocuk İsa betimlerini hatırlatacak biçimde bir araya getiren Pieta, oğlunun doğumu ve çocukluğunun ardından İncil yazarlarının oldukça sessiz kaldıkları ve çarmıha gerilişinin tanıklığı ile yeniden ismini andıkları Meryem'i bu kez oğlunun ölü bedeni ile karşılaştırmaktadır. İncil'de yer almayan bir an'da anne ve oğul yeniden birliktedir; ancak annenin kucağında taşıdığı oğlunun ölü bedenidir. Bu karşılaşma anının imgeleşmesi, dönemin mistisizmiyle yakından ilişkilidir. Helftalı Azize Mechtilde (1241-98) ve Heinrich Suso (1295-1366) gibi mistiklerin Meryem'in onlara göründüğü imgelemleri aktardıkları metinlerde anne ve oğulun karşılaşmaları ayrıntılı biçimde dile getirilmiştir. Bu anlatılarda oğlunu dizleri üzerinde taşıyan ve onun yaralı bedenine bakmakta olan Meryem, İsa'nın acılarını kendi yüreğinde hisseder. Azize Mechtilde, Meryem'in merhametle seslenerek kendisinin acısından ziyade Kurtarıcı'nın yaralarına odaklanmasını söylediğine değinir (Schiller 1971: 179). Alman mistiklerinin yanı sıra İtalyan dinsel yazınında da benzer anlatılara yer verilir. Fransisken Aziz Bonaventura'ya (1221-74) atfedilen İsa'nın Yaşamı Üzerine Meditasyonlar'da Meryem'in

acısı ve bu acıyı kabullenişi şu sözlerle aktarılır: "*Meryem dizginlenemez gözyaşlarıyla ağladı, oğlunun ellerindeki ve böğründeki yaralarına baktı. Yüzüne ve başına baktı, dikenli tacın izlerini gördü. Yüzü tükürük ve kanla kaplıydı. (...) 'Oğlum, seni ölü olarak dizlerimde taşıyorum. Kurtarmak istediğin insanlığa sevginden ötürü kendinden vazgeçtin. Bu kefaret, fazlasıyla acı. İnsanlığın kurtuluşu uğruna fedakarlıktan kaçınmayışın için memnunum.*" (Finaldi 2000: 60)

Geç Ortaçağ yazınında mistisizmin etkisiyle de konu edilen bu imgelemler (*visio*), İsa'nın çilesine (*passio*) koşut biçimde, Meryem'in bu acıya ortak oluşunu (*compassio*) gündeme getirir. Meryem oğlunun ölü bedenini taşıyarak yas tuttuğu gibi bir yandan da oğluyla duygudaşlık yaşamaktadır. İsveçli Azize Brigdet'in imgelemindeki sözlerle ifade edersek, "İsa'nın acıları, Meryem'in acılarıdır; İsa'nın kalbi Meryem'in kalbidir" (Male 1949: 116). Meryem'in acısı ve merhameti, oğulun acılarının annedeki yansımasıdır. Acının Meryem üzerinden üretilen 'yeni' tarifi, yeni bir imgenin habercisi olur ve Alman mistiklerinin imgelemleri yine aynı coğrafyada doğrudan Pieta imgesine dönüştürülür.

Geç Gotik dönem Kuzey Avrupa sanatının yaygın imgelerinden olan Pieta'ların erken örneklerinden biri, 14. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen *Roettgen Pietası*'dır (Fig 1). Bu anonim ve ahşap heykelde, İsa'nın çarmıha gerilme sırasında aldığı yaralar sonucu bir deri bir kemik kalmış bedeni, bir eliyle oğlunun sırtını kavrayan diğer elini ise dizinin üstüne koyan Meryem'in kucağındadır. Başını hafifçe öne doğru eğmiş olan Meryem buz kesmiş gibidir. Başındaki dikenli taçtan, el ve ayaklarındaki çivi izleri ve böğründeki yaraya değin İsa'ya uygulanan işkencenin bütün izleri deformasyona varacak biçimde bedeninde gösterilmiştir. Öyle ki, özellikle çivi izleri ve böğründeki yaradan akan kan ahşaba uygulanan bir teknikle abartılı biçimde görünür kılınmıştır. İsa'nın arkaya doğru düşmüş başı cansız bedenine vurgu yaparken yüzündeki acı ifadesi ise çilesinin temsiline dönüşmüştür. Bu betim, Meryem ve İsa'yı taht benzeri bir kaidenin üzerinde göstermesi nedeniyle özellikle kucağında Çocuk İsa'yı taşıyan Madonna'ları çağrıştırır. Oysa Madonna betimlerinde Meryem, insanlığın kurtuluşu için ete kemiğe bürünerek dünyaya gelen oğlunu kucağında taşırken; burada insanlığın kurtuluşunun kefareti için acı çekerek dünyadan ayrılan ölü oğlunu kollarında tutmaktadır. Benzer bir karşıtlık durumu, güzellik-çirkinlik bağlamında da söz konusudur. Madonna betimlerindeki Çocuk İsa, dokunulmamışlık ve mükemmellik barındıran bir güzelliğin, Pieta'daki İsa ise işkenceye uğrayan ve çarmıha gerilen 'biçimi bozulmuş bedeni" ile çirkinliğin temsilidir. 14. ve 15. yüzyıllarda Kuzey'de üretilen Pieta heykellerinde genel olarak İsa'nın bu grotesk imgesiyle karşılaşılır (Fig 1, Fig. 2). İsa'nın bedeninin biçimsizleşmiş imgesi, Batı ikonografisinde Passion sahnelerinin ağırlık kazanmasıyla gündeme gelen konulardan biri olmuştur. Hegel'in Estetik üzerine söyleşilerindeki kırbaçlanan, dikenle taçlandırılan, el ve ayakları çivilenen, böğrüne mızrak saplanan bir beden, Yunan güzelliğinin kavramlarına göre resmedilemez" sözü tam da Pieta'daki grotesk İsa imgesine denk düşer. Hegel, İsa'nın acısının gösteriminin klasik plastik idealden ayrıldığına değinirken bir yandan da İsa'ya işkence edenlerin de tahrik edici biçimde çirkinleştirildiğini belirtmektedir. Nitekim hem İsa'nın hem de işkencecilerin groteskleşen imgesine Kuzey sanatında rastlamak mümkündür. Ancak burada bir ayrıştırmadan söz etmek gerekir; İsa'ya işkence edenler ve

esasen Hıristiyanlığın 'düşman' olarak tanımladığı figürlerin çirkin gösterimi, Batı görsel kültüründe kötülük-çirkinlik bağdaşıklığıyla ilintilidir. Passion sahnelerinde (konumuz bağlamında Pieta betimleri özelinde) gösterilen İsa'nın biçimsizleşen bedeni başka bir deyişle çirkinliği, acı çeken İsa imgesine özgü olarak çirkinliğin bir kabulüdür (Eco 2009: 49).

Roettgen Pietası gibi 14. ve 15. yüzyılın Kuzey sanatında görülen Pieta heykelleri, genellikle şapellerin altarları için üretilen ve ibadete yönelik bir işlev üstlenen imgelerdir (Male 1949: 117; Schiller 1971: 179). Ölçüleri düşünüldüğünde bu heykeller, ibadet eden kişinin imge ile ilişki kurmasını olanaklı kılar; Meryem'in ıstırap dolu yüzüyle karşılaşan 'izleyici', kendisine iletilmesi amaçlanan acıyı deneyimleyebilir. Anne ve oğulun bedenlerini son kez bir araya getiren o 'üretilmiş an'ın imgesi, annenin acısı kadar insanlık için kefaret ödeyen Kurtarıcı'nın yaralarını da bütün ayrıntılarıyla ifşa etmektedir. Dönemin mistik yazınında altı çizilen dinsel meditasyon, İsa'nın bedenindeki yaraların ayrıntıları üzerinde yoğunlaşan bu imge aracılığıyla ibadet eden kişinin 'bilinçli meditasyon'u (Burke 2003: 57) olarak bu kez yaşama geçirilir. Pieta tam da bu nedenle ikon geleneğinde olduğu gibi ibadete yönelik bir dua imgesi (vesperbild), bir kült nesnesidir. John W. Cook'un "Ugly Beauty in Christian Art" başlıklı makalesinde şiirsel bir dille aktardığı gibi, İsa'nın bedeninin ayrıntılarındaki aşırı deformasyon altardaki mum ışığıyla birleştiğinde grotesk bir imge ortaya çıkarır (Cook 1997: 134). Dolayısıyla İsa'nın çirkin imgesi, izleyiciyi aşağılanan, kırbaçlanan, kurban edilen ve son kertede 'biçimi bozulan' İsa'nın tanığı kılar. 15. yüzyıl İtalyan sanatı üzerine yazdığı metinde Baxandall, genel olarak dinsel imgenin üç işlevi olduğundan söz eder: öğreticilik, dinsel anlatıları bellekte canlı tutma, dinsel duyguları uyarma (Baxandall 2015: 69). Bu yaklaşımdan hareket edersek, Kuzey sanatındaki Pieta heykelleri, Meryem ve İsa'nın acılarının tanığı kıldığı ibadet eden kişiyi / izleyiciyi tefekküre yöneltmeyi amaçlayan bir imge sunmasıyla özellikle Baxandall'ın "dinsel duyguları uyarma" olarak tanımladığı işlevin açık bir bildirisidir.

Pieta betimlerini heykel sanatı üzerinden incelemek konunun odağı olan "acı"nın imgeleştirilmesi serüvenini izlemeyi kolaylaştırır. Bunun en büyük nedeni heykelin üç boyutlu bir üretim olarak "izleyici"ye deneyimleme alanı yaratması ve başka bir nedeni de resim sanatındaki Pieta örneklerinin yalıtılmış iki figürün yanı sıra Ağıt sahnelerinin diğer figürlerini de içermesiyle öyküsel bir kompozisyon olmasıdır. 18. yüzyılın sonunda Johann Gotfried von Herder, "resim sanatı için yanılsamacı bir rüya, heykel sanatı içinse kaba bir gerçeklik" (Schneckenburger 2000: 407) der. Resim sanatının yanılsamacı tavrıyla heykel sanatındaki gerçeklik durumu ilk kertede boyut sorunsalıyla ilgilidir. Heykelin üçüncü boyutu kavratan yapısı Ortaçağ dönemi dışında (Ortaçağ'da mimarinin bir parçası olarak kullanılmaktadır.) izleyicinin hissini güçlendirir. Resimde konuyu öyküsüyle birlikte vermek olanaklı iken heykel konunun en vurgulu an'ını betimler. Herder'in karşılaştırması dönemi itibariyle anlaşılabilir fakat 19. Yüzyıldan sonra heykel kaba gerçeklikten çıkacak, an'ın ötesinde bir varoluş alanı yaratacaktır. Bu durumu aşan en erken heykel örnekleri Michelangelo'nun Pieta betimlerinde görülür. Michelangelo'nun 15. yüzyılın sonundan 16. yüzyılın ortalarına dek yaptığı heykellerde her zaman bir ayrıksılık durumu vardır. Bu

durum Michelangelo'nun mermeri işleyişiyle belirginleşir; malzemenin doğasını hissettirircesine tamamlamadığı çoğu heykel, insanın kaynağının Tanrı olması görüşüne paralel bir biçimde heykelin malzemesiyle kurduğu bağı hissettirir.

Fransız Psikopos Jean Bilheres'in kendi mezarı için sipariş ettiği, 1498-99 yıllarına tarihlenen *San Pietro Pietası* (Fig. 3, Fig. 4), biçimsel olarak çözümlenecek olursa, oranları açısından Rönesans'ın idealizasyonunu içermez. Genel planda üçgen bir kompozisyon vardır, fakat Meryem'in boyutuyla Ölü İsa'nın boyutundaki oransızlık Meryem'i bir kaide rolüne iter. İnsanların günahlarının kefaretini ödeyen oğlunu "sunan" Meryem'in oğluyla neredeyse aynı yaşta olması ve yüzündeki ifadenin acı içermektense dingin bir huzur taşıması tesadüf değildir (Fig. 5). Michelangelo, "Namuslu kadınların namuslu olmayan kadınlardan daha genç görünmesinin nedeni şehvetli bir deneyim yaşamamış olmalarıdır." der (Pope-Hennessy, 1970: 304.) Üretilmiş bir tema olan Pieta'yı, dönemi açısından da değerlendirmek gerekir. 14. yüzyıl kıta Avrupa'sında Katolik Kilisesi ürettiği yeni temalarla (Meryem'in Taçlandırılması, Göğe Alınışı, Lekesiz Gebelik vd.) Meryem kültünü geliştirir. Bir diğer yandan aynı dönemde, kilisenin Şeytan'ın işbirlikçisi olarak tariflediği "cadı kadın" suçlamalarına ve bunu takip eden cadı avlarına başlanır. Katolik Kilisesinin bu yaklaşımı kadına bir türden reçete sunmaktadır; ya Meryem ve takipçileri gibi ol ya da cadı (Yüzgüller-Yavuz 2009: 170). Michelangelo'nun da koyu bir dindar olduğu gözetilirse, San Pietro Pietası'nda kadınları tefekküre çağırdığı sonucu çıkarılabilir. İtalyan sanatçıların sonradan benimsediği bu betim tipi Fransız ve Alman sanatçıların ikonik Pietalar'ından hem boyut hem de vurgu açısından daha çarpıcıdır. Diğer betimlerde genelde, acı kavramı hem İsa'da hem de Meryem'de ayrı ayrı verilmektedir. Oysa Michelangelo 24 yaşında yaptığı ve üzerinde imzası bulunan tek heykeli olan Pieta'yı, Merleau-Ponty'nin "düşünmek denemektir, işlem yapmaktır, değiştirmektir" (Merleau-Ponty 2006: 28) sözüne referansla, algı düzleminde farklı bir katmana taşır. Sanatçının daha geç tarihli iki Pietası'nın, San Pietro Pietası'ndan en önemli farkı, doku ve pürüzsüzlüktür. San Pietro Pietası tamamen parlatılmış yüzeyiyle, her alanının işlenmesiyle, bitmiş ve ideal olanı betimlerken, diğer iki Pieta'da izleyicinin yoğun bir dokuyla karşılaşması Michelangelo'nun Pieta imgesine yönelik sözünün "denemek, işlem yapmak ve değiştirmek" noktasında nasıl bir evrim geçirdiğini gösterir.. Hegel, insanın doğayı dönüştürdüğü her oluşumun doğanın kendisinden daha yüksek bir aşamada olduğunu savlar. Bu yargı doğrultusunda, "ideal dünya"nın yansımasının en ayrıntılı biçimde insan elinden çıktığı örnek olan San Pietro Pietası, diğer tüm betimlerden daha etkili bir biçimde iletisini yayar. O denli ki çıplak bedeninde yara izleri dışında herhangi bir pürüz bulunmayan İsa'nın bedenine annesi bile temas etmemektedir, kutsallık her yönden korunur.

Rondanini Pietası (Fig. 6), Michelangelo'nun son on dört yılında üzerinde çalıştığı heykeldir. Yarım yüzyılı aşkın bir süre heykeltıraşın üretilen konuyu algılama biçimi de dönüşmüş, daha öznel bir betimle temsiliyeti sağlamaya çalışmıştır. Rondanini Pietası'nda İsa ölü olmaktan çıkmış neredeyse annesini sırtında taşımaktadır. Michelangelo, İsa'ya sanki tüm insanların günahlarının bedelinin yanı sıra annesinin tüm varoluşunu da taşıtmaktadır. İlk Pieta'yla son Pieta arasında taşıyan ya da kaideleşen figür değişmiş

dolayısıyla tüm anlamsal göndermeler de ters yüz edilmiştir. Bir diğer taraftan da yukarıda anılan Hegelyen yargı, Rondanini Pietası'nın bitmemişliğiyle temanın etkisini azaltarak dönüştürmüştür. Kimi sanat tarihçileri tarafından ilk modern heykel olarak anılan Rondanini Pietası, sanatçıyla heykelin özne-nesne geçişgenliğini de hızlandırır; izleyici mermerdeki her izde sanatçının İsa'nın acısıyla kurduğu özdeşleyime şahit olur (Fig. 7). San Pietro Pietası'nda izleyici sanatçı tarafından konunun yönlendirmesiyle manipüle edilirken, Rondanini Pietası, izleyiciyi temsil-ifade aralığında devindirir.

Benzer dönemlerde (1500'lerde) anonim iki heykeltraşın yaptığı betimlerde göze çarpan en belirgin özellik, erken dönem tarihli Alman heykellerine benzer bir biçimde, ölmüş olan oğlu için acı çeken anne imgesidir, farkı ise İsa'nın ölü bedeninde o dönemdeki kadar yaraya odaklanılmamasıdır (Fig. 8, Fig. 9). Barok dönem ve sonrasında Pieta temasının ön plana çıkmadığını hatta 19. yüzyıl itibariyle, neredeyse kullanılmamaya başlandığı görülür. Ancak Barok dönemdeki örneklerde yukarıdaki anonim heykeltıraşların üretimlerine benzer bir durum söz konusudur. Dönemin betimleme anlayışına da uygun olarak sahne daha da dramatikleşmiş ve Meryem ile İsa, dünyevi bir ölü/acı temsiline bürünmeye başlamıştır. Heykel sanatının temsilden ifadeye geçme serüveni resim sanatı kadar hızlı olmamıştır. 19. yüzyılın ortalarında Daumier'nin karikatür heykellerine dek temsil-ifade ikilisinin birbiri içine geçtiği görülmez, hatta 20. yüzyıla dek bu ortaklaşma küçük oranlarda değişerek devam etmiştir.

İki dünya savaşının yaşandığı dönemde, kamusal alanlarda ve özellikle mezarlıklarda Pieta betimleriyle karşılaşılır. Bu heykeller birer anı nesnesi niteliğine bürünmüş, İsa, savaşta ölen askerlerle özdeşleştirilirken, Meryem vatan ve milleti sembolize eden bir betime dönüştürülür (Roter 2016) Batı ikonografisinde Meryem'in koruyuculuk bağlamında Kilise'yi temsil ettiği düşününülürse, savaşta ölen askerin İsa ile özdeşleştirildiği 20. yüzyılın Pieta'larında Meryem'in vatanı sembolize edişi, imgeleri dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleri olarak yorumlayan söylemi (Leppert 2009: 19) akla getirir.

20. yüzyılın başında tüm dünyayı etkisi altında bırakacak savaş başlar ve savaşın bitiminde geriye on milyona yakın ölü kalacaktır. Yalnızca sayı olarak anılmaya başlayan bu ölüler arasında heykeltıraş Kathe Kollwitz'in 18 yaşındaki oğlu da vardır. 1914 yılının Ekim ayında kaybettiği genç oğlu için 1937 yılında eskizleriyle başladığı 1939 yılında tamamladığı Pieta heykelini yapar. Toplumsal olayları eleştirirken Hıristiyan geleneğine ilişkin konuları kullanan ancak kendini dindar bir sanatçı olarak tarif etmeyen Kollwitz'in söz konusu heykeli 14. yüzyıldan beri oluşturulmuş ve gelenekselleştirilmiş bir konunun bağlamını değiştirir. Öncelikle 1939 yılında küçük boyutlu olarak tamamladığı heykel, 1993 yılında Alman heykeltıraş Hans Haacke tarafından aslına uygun olarak büyük boyuta taşınır. Schinkel'in eski Askeri karakolu savaş kurbanları adına merkezi bir anıta dönüştürdüğü yapının ortasına yerleştirilen heykel, Pieta betimlerinin bağlam dönüşümü açısından çözümlenmelidir. Prusya Sanat Akademisi'nin ilk kadın eğitmenlerinden olan Kollwitz'in Pietası'nda (Fig. 10) ilk kertede dikkat çeken anne ve çocuğunun konumlandırılış biçimidir. Bu heykele dek görülen Pieta kurgularında Meryem, ölü İsa ve uhrevi bir teslimiyet "acı"ya eşlik etmektedir. Kollwitz bir taraftan heykeline Pieta ismini

vermesi dolayısıyla Meryem ve İsa'nın da (artık) dünyevi varlıklar olduğunun altını çizer. Heykelin kompozisyonunda anne ve çocuğun iç içe geçmiş bedenleri idealize edilmiş bir jest değil ani bir acının betimidir. Çocuğunun ölü bedenini korumak istercesine düşünmeden ve planlanmadan yapılan bu jest, "evlat acısı"nın ifadesidir (Fig. 11). Herhangi bir temsiliyetle açıklanamayacak çünkü genel geçer değil her anneyi kavrayacak olan bu aktarım biçimi evrensel bir acının ifadesi olmaktadır. Kollwitz bir yazısında; "Başlangıcından beri hepimiz ihanete uğradık ve kandırıldık. Bu büyük kandırmaca olmasaydı Peter ve milyonlarca insan ölmeyecekti. Hepsine ihanet edildi (…) hepsi büyük bir boşlukta." der. (Hennesy 2012: 37-38) Sontag'ın yukarıda anılan "gazabın kaynağı ne olursa olsun, gösterilmeye değer acılar" sözü, Kollwitz'in cümlesi ve heykelinin paralelliğinde ifade edilir. Kişiselden yola çıkarak geneli kavrayan ifadelendirme, oluşturulmuş sözün kefaretini ödetenlere de bir isyandır. Kollwitz'in Pietası, ifadesinde kendini bulur, acıyı yaşar ve izleyeni de bu acıya ortak kılar.

Çalışmamızda anılan örnekler üzerinden Pieta imgesinin izi sürüldüğünde, San Pietro Pietası'nın Kuzey sanatındaki erken tarihli heykellerin groteske varan betimleme anlayışıyla bütünüyle çatıştığı görülür. Kuzey sanatında biçimi bozulan / çirkinleşen İsa'nın bedeni, San Pietro Pietası'nda yaralarının bile 'güzel' kılındığı bir idealizasyonu yansıtır. Acı odaklı bir tema olmasına karşın ideal güzelliğin temsilleri olan Meryem ve İsa figürlerinde, dünyasal olan bedenin de tanrısal güzelliğin yansıması kabul edildiği Yeni-Platoncu anlayış karşılığını bulur. Meryem'in otuzlarında bir oğlun annesi olamayacak biçimde genç gösterilmesi, 'ebedi bakireliliği'nin de bir anıştırmasıdır. Kuzey sanatının Pieta ustaları, izleyicinin acıyı duyumsayabilmesi için çirkin bir İsa imgesi üretmeyi göze alarak bedeni biçimsizleştiriken, Michelangelo aynı amaç için Yeni Platonculuğun 'duyumlarüstü güzellik' ideasından vazgeçmeyerek İsa'nın bedenini (ve aynı zamanda Meryem'inkini de!) kusursuz kılmıştır. Böylece İsa'nın ölmüş bedeni ve yaralarına odaklanan Kuzey sanatı örnekleri acının kendisini, San Pietro Pietası ise geçici bir ölüm anının başka bir deyişle ölümün ardından gelecek olan dirilişin bildirisine dönüşen İsa'nın kusursuz bedeninin gösterimiyle acının sonrasını imlemektedir. Öte yandan Michelangelo, ölü oğlunun bedenini dingin bir huzur ifadesiyle taşıyan Meryem figürüyle acının bir anne tarafından bile nasıl yaşanması gerektiğini öğütlerken -yani sözünü kadın figürü üzerinden vurgularken- Kollwitz, Pietası'nda herhangi bir öneri sunmamakla birlikte sanatçının deneyimlediği ve hiçbir annenin içinde bulunmak istemeyeceği durumu ifadelendirir. Sanat tarihinde, Pieta betimlerinin konuyla en özdeşleşmiş üretimi kabu edilen San Pietro Pietası, her haliyle kavrayıcı ve kapsayıcı bir sözün temsilidir. Temsil, Leppert'ın deyişiyle tamamen politiktir ve yazarın sorusu tartışmanın vardığı noktayı belirler; "Temsil düşünceyi uyarmak ve böylelikle de fikirler üretmek yoluyla gerçekliğin mahiyetini anlamamızda bize yardım mı eder, yoksa duyuları uyarmak ve böylelikle de bilişten yoksun bir fiziksel tepki üretmek yoluyla yüzeylerin –dış görünüşlerin- kopyasıyla bizi kandırır mı?" (Leppert 2009: 38) Kategorize edilecek olursa erken dönem Pieta betimleri, üretilmiş sözün doğrudan temsiliyken Michelangelo San Pietro Pietası'nda bu sözü de dönüştürür ve İsa'yla Meryem'in neredeyse eşit rollerini Meryem'i vurgulayarak değiştirir. Bu açıdan tekil bir örnektir, bu tekillik desteğini iki bedenin de güzel olarak betimlenişinden alır. Güzel olan akılda kalıcıdır, rahatsız etmez. Rönesans'ın güzellik

ideası, ölümü ve acıyı dışsallaştırır, izleyen bilmekte olduğu temayı derin bir huzurla seyretmektedir. Dolayısıyla izleyici de temaya yabancılaşır. Leppert'in yukarıdaki cümlesindeki "kandırma" süreci böyle işleyecektir.

Meryem ve İsa, anne-çocuk imgesini gerçek kılmaz, bu betimleri izleyenler İsa'nın annesi olarak kendilerini konumlandıramazlar; ancak beklenen Meryem'le özdeşlik kurulmasıdır. İzleyen temanın öngördüğü süreci yaşamaya çalışır. Herhangi bir tematik kurgu olmadan yaşanan gerçeklikle kurulan bağın bir tür dışavurumu olan "ifade", belirlenmemiş, kurgusu yapılmamış bir duygu ve hatta refleksin yansımasıdır. Acıyı okuyamamak için acıyı ve acının sözünü üretiyor olmak gerekir.

KAYNAKLAR

Baxandall, Michael. 2015. *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim: Stilin Toplumsal Tarihine Giriş*, Zeynep Rona (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Burke, Peter. 2003. *Tarihin Görgü Tanıkları*, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Cook, John W. 1997. "Ugly Beauty in Christian Art", *The Grotesque in Art and Liteature: Theological Reflections*, ed. James L. Adams, Wilson Yates, Cambridge: William B. Eerdmans Publishing, 125-141.

Eco, Umberto. 2009. *Çirkinliğin Tarihi*, çev. Anaca U. Ergün vd., İstanbul: Doğan Kitap.

Finaldi, Gabriele. 2000. *The Image of Christ*, London: National Gallery Company&Yale University Press.

Forsyth, William H. 1953. "Medieval Statues of the Pieta in the Museum", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 11 (7): 177-184.

Hennesy, Jayme M. 2012. "Kollwitz, The Beauty and Brutality of Pieta", *She Who Imagines: Feminist Theological Aesthetics*, ed. Laurie Cassidy, Maureen H. O'Connel, USA: Liturgical Press, 37-38.

Leppert, Richard. 2009. *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mâle, Émile. 1949. *Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century*, New York: Belgrave Press.

Merleau-Ponty, Maurice. 2006. *Göz ve Tin*, İstanbul: Metis Yay.

Pope-Hennessy, John 1970. *An Introduction to Italian Sculpture: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Phaidon.

Roter, Johann G. "Pieta of Mark Balma: The Pieta Revisited?", International Marian Research Institute, *https://udayton.edu/imri/mary/p/pieta-of-mark-balma.php*, 15.01.2016.

Schiller, Gertrud. 1971. *Iconography of Christian Art,* II, trans. Janet Seligman, London: Lund Humphries.

Schneckenburger, Manfried. 2000. *Art of The 20th Century*, Köln: Taschen.

Sontag, Susan. 2004. *Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Yüzgüller Arsal, Serap. 2013. "İsa'nın Çilesi Sahneleri Bağlamoında Passio", *Navisalvia Sina Kabaağaç'ı Anma Toplantısı 2011: Passio*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 54-67.

Yüzgüller Arsal, Serap-Seda Yavuz. 2009. "A Scene From Asia Minor: The Trial by Water", *Synergies Turquie: Regards sur une langue-culture*, 2: 51-57.

Fig. 1 Roettgen Pietası, Alman Anonim Heykeltıraş, 14. yy.ın ilk yarısı, boyanmış ahşap, Landesmuseum, Bonn (yükseklik: 87.5 cm).

Fig. 2 Pieta, Alman Anonim Heykeltıraş, 1400, boyanmış kireçtaşı, Bayerischen Nationalmuseum, Münih (yükseklik: 75 cm).

Fig. 3 San Pietro Pietası, Michelangelo, 1498-99, mermer, San Pietro Bazilikası, Vatikan (yükseklik: 174 cm).

Fig. 4 San Pietro Pietası (detay).

Fig. 5 San Pietro Pietası (detay)

Fig. 6 Rondanini Pietası, Michelangelo, 1564, mermer, Sforzesco Kalesi, Milano (yükseklik: 195 cm)

Fig. 7 Rondanini Pietası (detay)

Fig. 8 Pieta, Anonim Alman Heykeltıraş, 1500'ler, meşe ağacı, St Peter's Church, Rheinberg.

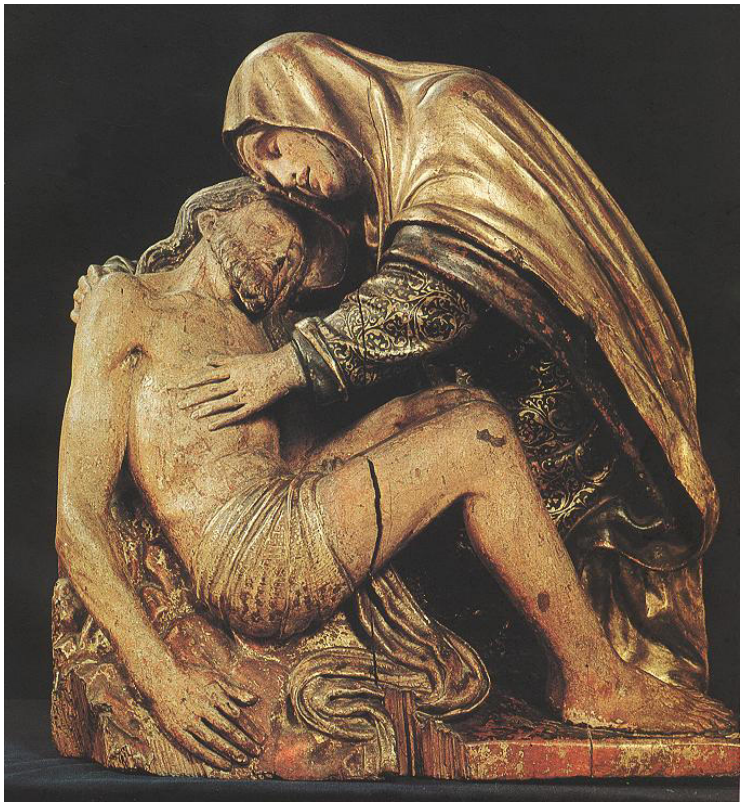


Fig.9 Pieta, Anonim İspanyol heykeltıraş, 1550'ler, boyanmış ahşap, Szépmûvészeti Múzeum, Budapeşte.

Fig. 10 Pieta, Kathe Kollwitz, 1937/39 (Hans Haacke 1993 yılında heykeli bugünkü boyutuna getirmiştir), bronz, Neue Wasche (Savaş kurbanları için dönüştürülmüş anıt yapı), Berlin (Yükseklik: yak. 100 cm).

Fig.11 Pieta (detay).

II. BAYEZİD DÖNEMİ AMASYA ÇEVRESİNDE YEREL BİR BANİ: HIZIR PAŞA OĞLU MEHMED PAŞA

MUSTAFA ÇAĞHAN KESKİN
Araş. Gör., İstanbul Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
caghankeskin@gmail.com

ÖZ

II. Bayezid Dönemi'nin etkili siyasi figürlerinden biri olan Mehmed Paşa, Amasya ve çevresinde inşa ettirdiği yapılar ile önemli bir yerel bani olarak öne çıkar. Mehmed Paşa'nın baniliğinde gerçekleşen mimari üretimin meydana geldiği II. Bayezid döneminde, Amasya çevresindeki mimari etkinliğin yoğunluğu ve yetkinliği, bölgede etkinlik gösteren donanımlı bir mimar/usta topluluğunun varlığına işaret etmektedir. Mimari ve tarihi veriler, Mehmed Paşa'nın inşa faaliyetlerinde de aynı kişilerin görev aldığını düşündürmektedir. Bu araştırma, Mehmed Paşa'nın farklı kentlerde inşa ettirdiği yapılar ve inşa sürecinde görev almış mimari aktörleri incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Mimarisi, Osmanlı Mimarları, II. Bayezid, Mehmed Paşa, Amasya.

A LOCAL PATRON IN AMASYA REGION DURING BAYEZID II'S REIGN: MEHMED PASHA THE SON OF HIZIR PASHA

ABSTRACT

Mehmed Pasha, an influential political figure of Bayezid II's reign, was remarkable with his architectrual patronage around Amasya region. The quality and quantity of architectural production in Amasya during Bayezid II's reign refer to a group of competent architects/masters working around. Architectural and historical data indicate that these architects/masters have participated in the building processs of the monuments commissioned by Mehmed Pasha, as well. This research aims to analyze the architectural patronage of Mehmed Pasha with the architectural actors.

Keywords: Ottoman Architecture, Ottoman Architects, Bayezid II, Mehmed Pasha, Amasya.

Muhammed Paşa veled-i Hızır Paşa şehzade
Sultan Ahmed'e lala olup Amassiye'de vefat itdi fî sene 904/1498.
Amassiye'de bir latif medrese ve hankah yapmışdur
sonra ma'zul oldu fî sene 886/1481[1]

GİRİŞ

Mehmed Paşa, II. Bayezid Dönemi'nde etkili bir siyasi figür olmasının yanı sıra memleketi Amasya ve çevresindeki kentlerde inşa ettirdiği yapılar ile önemli bir yerel bani olarak dikkat çeker. Amasya'da cami, medrese, imaret ve tabhane birimlerinden meydana gelen bir külliye ile buraya gelir getirmesi amacıyla çevredeki kentlere han, bedesten, hamam ve değirmen gibi ticari yapılar inşa ettiren Mehmed Paşa'nın baniliğinde gerçekleşen mimari üretim, II. Bayezid Dönemi Osmanlı mimarlığının önemli örneklerini içermektedir. II. Bayezid'in saltanatının ilk yıllarında Amasya ve çevresinde, hanedan üyeleri ve yönetici elit tarafından desteklenen mimari üretimdeki yetkinlik, bölgede etkinlik gösteren donanımlı bir mimar/usta topluluğunun varlığına işaret etmektedir. Mimari ve tarihi veriler, Mehmed Paşa'nın inşa faaliyetlerinde de aynı kişilerin görev aldığını düşündürmektedir.

MEHMED PAŞA'NIN HAYATI VE SİYASİ KARİYERİ

Mehmed Paşa, II. Murad'ın lalası, ünlü Yörgüç Paşa'nın kardeşi Hızır Paşa'nın oğludur. Şehzade Sancağı Amasya'da ikamet eden ve II. Murad döneminde Şehzade Alaeddin'in, Fatih Sultan Mehmed döneminde ise Amasya'da Şehzade Bayezid'in[2] lalalığını üstlenen babası Hızır Paşa'nın 871/1466 yılında ölümünden sonra, şehzadenin yakınında bulunmuştur. Amasya kaynaklı rivayetler, Mehmed Paşa'nın Fatih Sultan Mehmed vefat ettiğinde, Şehzade Bayezid ile birlikte İstanbul'a gittiğini, daha sonra Amasya'da kalan Şehzade Ahmed'in lalası sıfatıyla geri döndüğünü bildirmektedir (Mustafa Vazih Efendi 2011: 72). Popüler Osmanlı tarihleri ise Mehmed Paşa'nın siyasi kariyeri hakkında farklı bilgiler vermekte ve onun Bayezid'in saltanatının ilk döneminde Semendire[3] sancak beyi olduğunu, ardından Davud Paşa'nın yerine Rumeli beylerbeyliğine atandığını ve 888/1483'te vezirliğe yükseldiği söylemektedir (Hoca Sadettin Efendi 1992: 115-116; Müneccimbaşı Ahmed Dede: 446). Hoca Sadettin Efendi (1992: 116)'ye göre 890/1485 yılında vezirlikten azledilerek Şehzade Ahmed'e lala tayin edilmiştir. On Altıncı yüzyıla ait Anonim bir Osmanlı kroniği, Mehmed Paşa'nın Rûm Beylerbeyi olduğunu ve 891/1486 yılında Adana'ya saldıran Memlûk emirlerinin üzerine yürüdüğünü bildirmektedir.[4] *Sicill-i Osmanî* (Mehmed Süreyya 1996: 1056)'de, Hersekoğlu Ahmed Paşa ile birlikte Memlûk ordusunun elinde esir düştüğü, ancak daha sonra kurtulduğu kayıtlıdır. *Anonim Osmanlı*

[1] Nişancı Mehmed Paşa'dan alıntı (Yastı 2005: 117).
[2] Sultan II. Bayezid
[3] Sırbıstan'a bağlı Smederevo (Смедерево) kenti.
[4] *"Sultan Bayezid emriyle Anatolı Beğlerbeğisi Hersek-oğlu Ahmed Beğ cümle Anatolı çerisiyle ve Rum çerisin bile koşup ve Rum Beğlerbeğisi Hızır Beğ-oğlu Muhammed Beğ bile varup Adana sınurında Özbek ve Temrez Beğ ile buluşup azim ceng ve kıtâl olup Özbek bunları girü gâfil eyleyüp üzerlerine hücum idüp Anatolı leşkeri münhezim olup Hersek-oğlunı tutup ve nice beğler belürsiz oldu"* [Anonim Osmanlı Kroniği 2000: 132].

Kroniği (2000: 135-136), Mehmed Paşa'nın 894/1489 yılında halen Rum Beğlerbeğisi olduğunu ve Dulkadiroğlu Alâüddevle üzerine yapılan sefere katıldığını bildirir.

Siyasi kariyerinin çoğu, amcası Yörgüç Paşa ve babası Hızır Paşa gibi lalalık göreviyle Amasya'da geçen Mehmed Paşa, 904/1498 yılında burada ölmüştür (Ayvansarâyî 1978: 157; Mehmed Süreyya 1996: 1056; Hoca Sadettin Efendi 1992: 116; Yastı 2005: 117).

MEHMED PAŞA'NIN VAKFİYESİ

Mehmed Paşa'nın mimari etkinliği, Amasya'da inşa ettirdiği külliyesine gelir getirmesi amacıyla 896/1491 yılında düzenlettiği vakfiyesi aracılığıyla izlenebilmektedir.[5] Vakfiyede, Büyük Emir Yörgüç Paşa'nın kardeşi olan Büyük Emir Hızır Paşa'nın oğlu olarak tanımlanan Mehmed Paşa'nın, Amasya'da misafirlerin konaklanması için *buk'a* ve ibadet edenler için *mabed* olmak üzere bir imaret inşa ettirdiği bildirilerek külliyeyi meydana getiren yapılar sıralanır. Vakfiyeye göre külliye, merkezinde *mescidü'l-cami',* iki yanında kapıları buraya açılan ve dini inanışta ileri gidenlerden isteyen herkesin konaklamasına olanak sağlayan birer hücre (*buk'a*) ve misafirler için önlerinde sofa bulunan iki kışlık oda (tabhane), *matbah* (mutfak), *mahbez* (ekmek fırını), *mahzen* (depo) ve diğer ihtiyaçların karşılanması için dört oda ve on hücreden meydana gelen bir medreseden oluşmaktadır. Bu yapıların tamamı bir avlu içinde yer almaktadır. Bu avlunun yanındaki başka bir avluda ise, ahır, hela gibi yapılar bulunmaktadır. Söz konusu iki avlu ise geniş bir bahçe tarafından çevrelenmektedir.

Çeşitli işlevlere sahip yapılardan meydana gelen külliyede, farklı işleri yürütmekle görevli çok sayıda kişi istihdam edilmiş, medresede okuyan öğrenciler himaye edilmiştir.[6] Yirmi kişilik daimi personel, dört geçici personelin yevmiyeleri, on öğrencinin günlük bursları ve külliyenin günlük giderlerinin[7] kaynağını, Mehmed Paşa'nın *mâlikâne* hissesine sahip olduğu 93 köy ve mezradan elde edilen vergiler,[8] Mehmed Paşa'nın köleleri ve çok

[5] Vakfiyenin Arapça orjinali Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi (VGMA) Defter no: 586, Mücedded Ana: 2, s. 57-65; Türkçe tercümesi ise Defter no: 1767, s. 34-46'da bulunmaktadır. Vakfiyenin içeriği için bakınız: Yediyıldız 1993: 1625-1633. Mehmed Paşa'nın vakıflarına ilişkin bilgiler için Bahaeddin Yediyıldız'ın araştırmasından yararlanılmıştır.

[6] Medresede öğrenim gören on öğrenciye eğitim verecek olan *müderris*e günde 20 gümüş dirhem, öğrencilerin her birine günde 2'şer gümüş dirhem, mescidde görevlilerinden *imam*a günde 4, hatibe günde 5, *müezzin*e günde 2 gümüş dirhem, burada Kur'an okumakla görevlendirilen beş hafıza (*cüzhan*) günde 1'er gümüş dirhem ve ikişer müd buğday, Kur'an cüzlerini korumakla görevli *muarrife* günde 1 gümüş dirhem, Cuma namazından önce birer cüz okumakla görevli dört *hafıza* 8 müd buğday, mescidin korunması, temizlenmesi ve kanidllerinin yanması ile ilgilienen görevliye (*kayyım*) günlük 1 gümüş dirhem, külliyeyi açıp kapama, konaklama birimlerinin temizliği ve misafirlere yatak hazırlamakla görevli olan *ferraşa* günde 2 gümüş dirhem, mahzenin korunması ve ahırın bakımı ile görevli *kilerdâra* günde 2 gümüş dirhem, ekmek yapmakla görevli *habbâz* ve yardımcısına ile yemek pişirmekle görevli *tabbâh* ve yardımcısına günde 3 gümüş dirhem ve 2 müd buğday, yemek servislerini düzenleyen *imâret şeyhi* günde 5 gümüş dirhem ve ona yardım eden *nakîb* günde 2 iki gümüş dirhem tahsis edilmişti. Vakfın gelir ve giderleri, 6 gümüş dirhem ve 2 müd buğday yevmiye alan *kâtip* tarafından kaydediliyor ve senelik olarak vakfın mütevellisine sunuluyordu. Vakfın işleyişinin kontrolü ile görevli *nâzır*a ise 5 gümüş dirhem yevmiye ayrılmıştı.

[7] İmarette, her sabah ve akşam, 7 adet seksener dirhemlik ekmek üretilerek, 10 gümüş dirhem değerinde pirinç, 0.75 kile buğday, 16 gümüş dirhem değerinde taze et ve 1 gümüş dirhem değerinde yeşil sebze satın alınıyordu. Kandil yağı ve diğer ihtiyaçlar için ise günlük 15 gümüş dirhem ayrılıyordu. Ayrıca, kutsal gün ve gecelerin kutlanması için 217 gümüş dirhemlik bir ödenek ayrılmıştı.

[8] Tamamı ya da çeşitli ölçeklerdeki hisseleri Mehmed Paşa tarafından vakfedilen köy, mezra'a, bağ, bahçe ve tarlalar; Sonisa'da (Uluköy) *Mülk Köyü*, *Küçükhaçpazarı*; Niksar'da *Yavdaş*, *Efde*, Kavak'ta *Narlu*; Samsun'da

sayıda bağ, bahçe ve tarlanın kira ve işletme gelirleri ile bizzat Mehmed Paşa'nın sahip olduğu han, hamam, değirmen, dükkanlar gibi ticari yapıların gelirleri teşkil etmektedir.

Mehmed Paşa tarafından inşa ettirilen ya da satın alınmış olan ve gelirlerinin tümü ya da bir bölümü külliyeye aktarılan ticari yapıları Niksar'da iki hamam, Samsun'da bir han, bir hamam ve iki değirmen, Tokat'ta dört değirmen ve bir hamam ile otuz üç dükkan, Amasya'da dört değirmen ve Tosya'da kendi adıyla anılan *sûkü'l-bezzâzîn* (bedesten) ve onu çevreleyen dükkanlar teşkil etmektedir [Figür 1].

Vakfın şartlarına göre vakfı idare eden yönetici yani *mütevelli* Mehmed Paşa'nın kendisidir.[9] Vakfın gelirinin beşte biri, mütevellinin maaşı olarak ayrılmıştır. Külliyenin, vakfiyede belirtilen şartlar dahilindeki giderleri ve mütevellinin payı dışında kalan gelir ise, binaların, su yollarının ve vakfedilen gayrimenkulun tamirine ayrılmıştır.

MEHMED PAŞA KÜLLİYESİ

Külliye, Mehmed Paşa'nın vakfiyesinde, geniş bir bahçe tarafından çevrelenen, merkezinde *mescidü'l-cami',* iki yanında kapıları buraya açılan ve dini inanışta ileri gidenlerden isteyen herkesin konaklamasına olanak sağlayan birer hücre ve misafirler için önlerinde sofa bulunan iki kışlık oda, *matbah* (mutfak), *mahbez* (ekmek fırını), *mahzen* (depo) ve diğer ihtiyaçların karşılanması için dört oda ve on hücreden meydana gelen bir medrese bir avlu ile yanında ahır, hela bulunan daha küçük bir avlu olarak tanımlanmaktadır.

Külliyeden günümüze vakfiyede işaret edilen birimlerden yalnızca, cami, hücreler (buk'a), kışlık odalar (tabhane) ile vakifyede söz edilmeyen türbe ulaşabilmiştir [Figür 2]. Sözü edilen birimlerin tamamı, tek bir yapı meydana getirecek şekilde organize edilmişlerdir. Çağdaş literatürde Mehmed Paşa Camisi olarak adlandırılan yapının harim kısmının doğusunda ve batısında harime açılan birer hücre ile bunların yanında birer kışlık odanın yeraldığı beş farklı mekandan meydana gelen düzenlemenin önünde altı kubbeli bir revak bulunmaktadır. Türbe, bu bütünleşik yapıya doğudan birleşmektedir [Figür 3-4].[10]

Frenk Şehri, *Körtek*, *Akdeğirmen*, *Meğde*, *Anut*, *Çağrıl*, *Ahilü*, *Akalan*, *Kiriş*, *Koymad*, *Üçpınar*, *Şigalviranı*, *Hacı Emirlü Çatağı*, *Taylu*, *Bilicealan*, *Akalan Beleni*, *Bayıralan*; Milas'da (Mesudiye) *Parçı*, *Neclü*, *Mahmudalanı*, *Beğseküsü*, *Cacuy*, *Arpaalanı*, *Esedlü*, *Türkköyü*, *Kışlacık*, *Pazarcık*, *Çerçi*, *Saray Deresi*, *Çakırçiftliği*, *Fisturi*, *Mesudalanı*, *Gülledüşer*, *İkşara*, *Tavara*, *Sunumi*, *Yasdura*, *Musalı*, *Kıçı*, *Aruk Musa*, *Yavşan*, *Kübdan*, *Kotanı*, *İstavrilü*, *Anaşa*, *Karıca*, *Yeniceköy*, *Şebhâne*, *Tarucı*; Bedirlü'de (Ordu) *Sığırobası*; Satılmış'ta (Perşembe) *Vona*; İskefsir'de (Reşadiye) *Kotanı*, *Biçenlik*, *Güngerid*, *Keçiköy*, *Çakraz-ı Küçük*; Tokat'ta Kaferni nahiyesinde *Zoğri*, *Egseri*, *Gölgeci*, *Kürek*, *Gökköy*, *Filinse*, *Ömerlü*, *Hanzere*; Amasya Geldiklenâbâd nahiyesinde *Yeniköy*, *Gülyan*, *Eymirlü*, *Yorga*, *Beymelek Çiftliği*; Argoma nahiyesinde *Nuştekin*, *Behçe*, *Mükrus*; Zünnûnözü nahiyesinde *Lefke*, *Kayadibi*, *Bük*; Çorumlu nahiyesinde *Saruhasan*, *Sağmalca*, *Ilıca*, *Şerefağalı*, *Şalıkviranı*, *Hisarcık*; Mecidözü'nde *Geyiklik*, *Tülüce*, *Eymir*, *Korucabayram*, *Börekçi*; Ladik'te *Sofi*, *Boğazlulu*; Bafra'da *Geyik-koyunu*, *Geçme*, *Merkezler*, *İmanlu*, *Çorak*, *Erçek*, *Kolay*, *Furender*, *Kavala*'dır.

[9] Mehmed Paşa'nın vefatından sonra ise bu görev oğulları ya da torunlarından en dindar, güçlü ve yetkili olanına verilerek vakfın idaresi nesilden nesile devredilecektir. Mehmed Paşa'nın neslinin ortadan kalkması halinde, vakfın idaresini azadlı köleleri ve onların nesli üstlenecektir. Onların nesli de son bulursa vakfın idarecisini Amasya kadısı atayacaktır.

[10] Külliye hakkında bakınız: Gabriel 1934: 42-43; Goodwin 2012: 194, 198-200; Yüksel 1983: 39-44; *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler* 1972: 224-229.

Yapının en gösterişli bölümü altı kubbeli son cemaat revağıdır. Revak 4.70 metre derinliğindedir. Doğudan üçüncü kubbe giriş bölümünün üzerinde yer almaktadır. Bu kubbe, diğerlerinin aksine tonozludur. Revak, sekizer kenarlı, başlıkları her yüzünde rozet ve kabaralar bulunan yedi mermer sütun üzerine oturmaktadır. Revağın cephesi, mermer ile kaplıdır. Mermer cepheyi çevreleyen kemer silmesi, saçak altı silmesi ve köşe silmeleri bordo renkli bordür ile değerlendirilmiştir[Figür 5].

Yapının taç kapısı harime açılmaktadır. Giriş kapısı, tonoz başlangıına kadar yükselen dikdörtgen profilli mermer çerçevenin içinde, sivri kemerli bir nişte yer almaktadır. Kapı, renkli mermerlerden oluşturulmuş basık kemerlidir. Memhed Paşa'nın büyük vezir, *"vezir'ül-kebîr",* sıfatıyla tanımlandığı kitabe kapının üzerinde yer almaktadır;

"*Bu mübarek imareti, 891/1486 yılının Muharrem ayında, büyük Sultan, Muhammed Han oğlu Bayezid Han'ın –Allah saltanatını ebedileştirsin- yönetimi günlerinde büyük vezir Mehmed Paşa inşa ettirdi*" [11]

1 metreden biraz daha kalın duvarlara (1.07 ila 1.10 metre) sahip olan harim, 8.70 x 8.60 metre ölçülerinde kareye yakın bir mekandır. Tromplar aracılığıyla geçilen bir kubbeyle örtülüdür. Trompların arasında kalan kemerlerin içinde birer, mihrap duvarında, altta ve üstte ikişer, yanlarda altta ve üstte birer, kuzey duvarında ise taç kapının yanında altta iki pencere bulunmaktadır. Güney duvarında yer alan mihrap beyaz mermerdendir. Mihrabın batısında bulunan minber, beyaz ve yeşil mermerden, yapılmış olup, detaylı bir işçiliğine sahiptir [Figür 6].[12] Kuzey duvarında bir iç taç kapı bulunur. Giriş kapısı, kesme taştan, iç içe iki kemerli bir düzenleme içinde yer almaktadır. Doğu ve batı duvarlarında hücre birimlerine açılan kapılar yer almaktadır.

Doğuda bulunan birim, 4.97 x 4.56 metre ölçülerinde bir mekan olup kubbe ile örtülüdür. Güney duvarında altta bir, üstte iki adet pencere bulunmaktadır. Burada daha önce bulunan bir kapı sonradan kapatılmıştır. Kuzey duvarında, son cemaat yerine açılan bir kapı ve bir pencere yer almaktadır. Doğu duvarında bulunan kapı ve pencere ise vakfiyede kışlık oda olarak tanımlanan tabhaneye açılmaktadır. 4.42 x 4.56 metre boyutlarındaki kışlık oda, kubbeye örtülüdür. Güney duvarında altta bir üstte iki pencere ile bir ocak ile dolap olarak kullanılan bir niş bulunur. Kuzey duvarında ise bir kapı ile iki niş yer almaktadır. Türbe ile birleşen doğu duvarı ise kördür.

Harimin batısında bulunan birim, olasılıkla sonradan eklenen minare kaidesini barındırmasından ötürü deformasyona uğramıştır. Kuzeydoğu köşede yer alan minare kaidesi ile güney duvar arasındaki dar alan beşik tonoz ile, diğer alan ise güney ve kuzey yönlerde bulunan derin kemerlere oturan bir kubbe ile örtülmüştür. Güney duvarında, tıpkı harimin doğusundaki simetriği gibi sonradan örülmüş bir kapı, altta bir ve üstte iki pencere yer almaktadır. Kuzey duvarında, son cemaat revağına açılan bir kapı bulunur.

---

[11] Kitabenin Transkripsiyonu:
"*Enşee hâzihi'l-imârete'l mübârekete fî-eyyâmi'd-devleti's-sultâni'l-a'zam Bâyezid Hân ibn Muahmmed Hân halleda'llahü sultânehu vezir'ül-kebîr Muhammed Paşa zide kadruhu fi-târîhi muharrem senete tis'a mi'e*" [Yaşar 2007: 98].

[12] Yüksel 1983: 41; *"Fevkalade sanatkaranedir"* diyerek tanımladığı minberin, *"çok ince bir işçilikle işlenmiş, başlı başına bir monografi mevzuu"* olduğunu söylemektedir.

Batı duvarındaki pencere ve kapı ise tabhaneye açılmaktadır. Günümüzde cami görevlilerinin odası olarak kullanılan kışlık oda, doğudakinin simetriği olmakla birlikte, batı duvarında altta ve üstte birer pencereye sahiptir.

Türbe, yapının doğu kanadında, tabhaneye bitişik olarak inşa edilmiştir. Duvar örgüsündeki farklılık, sonradan inşa edildiğini düşündürmektedir (Daş 2007: 117). Türbe, basitçe doğu yönüne açılan kubbeli, 3.85 x 4.60 metre boyutlarında bir eyvandır [Figür 7]. Kuzey, güney ve batı cepheleri kapalıdır. Sekizgen kasnak üzerinde yükselen kubbe, içeriden sekiz dilimli bir yapıya sahiptir. İç bölümde tamamen sıvalı olan duvarlarda, eyvan kemerini taklit eden birer hafifletme kemeri yer almaktadır. Güney duvarında, dikdörtgen bir pencere, kuzey duvarında ise sivri kemerli bir kapı bulunmaktadır. Kapı, kuzey yönündeki zemine göre yaklaşık 80 santimetre kadar yüksektir. Bu nedenle önünde üç basamaklı bir merdiven yer almaktadır. Kapı açıklığı, özgün tasarımda, güney cephesinde olduğu gibi bir pencere olmalıdır (Daş 2007: 114).

Eyvan kemerinin açıldığı doğu yönü ise türbenin zemini ile aynı kotta yer almaktadır. Güney ve kuzey cephesinin aksine, geniş bir kemerin yer aldığı doğu cephesi kesme taş örgülüdür. Diğer cephelerden bir kalkan duvarı ile yükseltilen doğu cephesindeki ana unsur eyvan kemeridir. Profilli üzengi taşlarına oturan kemerin üzerinde sivri kemerli bir silme yer almaktadır. Bu kompozisyon, iki adet dikdörtgen silme ile çevrelenmektedir.

Hüseyin Hüsameddin, caminin doğu tabhane kanadına bitişik türbenin Mehmed Paşa'nın türbesi olduğunu, içindeki yazıtsız lahtin de paşaya ait olduğunu bildirmektedir (Yaşar 2007: 124). Türbe dışındaki lahitlerden birinde 1306/1890 tarihinde yazılmış bir kitabe yer almaktadır. Türkçe manzum kitabede, lahdin Bayezid Han'ın veziri, Amasya şehrini ihya eden, 900/1494 yılında vefat eden Hızır Paşa oğlu Mehmed Paşa'ya ait olduğu ve mezarın onun soyundan gelen Mehmed Bey tarafından yenilendiği belirtilmektedir.[13]

Ölümünüden yaklaşık dört yüz sene sonra konulan bu yazıt, Mehmed Paşa'nın, Mehmed Paşa Türbesi olarak anılan yapıda medfun bulunmadığını ilan etmektedir. Bu durum, türbe içinde bulunan mezarın, Mehmed Paşa'ya değil, Hızır Paşa'ya ait olabileceğini düşündürmektedir (Daş 2007: 116). Mehmed Paşa'nın babasını, Hızır Paşa Külliyesi'nin yanına defnetmeyip, kendi inşa ettirdiği caminin yanındaki türbeye defnettiğini ve bu türbenin halk tarafından sıkça ziyaret edilen bir makam haline geldiğini bildiren Mustafa Vâzih Efendi'nin kayıtları da türbenin Hızır Paşa'ya ait olduğuna işaret eder (Mustafa Vâzih Efendi 2011: 72).

---

[13] "*Mehmed Paşa İbn Hızır Paşa*
Vezir-i azamı Bayezid Han'ın
Amasya şehrini ihya edübdür.
Ki taksim olmada ihsanı anın
Dokuzyüzde etmiş tarh-i fevti
Refik olsun ana hur-i cinanın
Mehmed Bey de kabrin kıldı tecdid
Ki bu evladıdır ol hanedanın
Oku gel ruhuna sebü'l-mesani
Olasın lutfuna mazhar Hûda'nın
Tamir: sene 1306"
[Daş 2007: 116; Yüksel 1983: 44].

Külliyede bulunan diğer yapılar; medrese, mutfak, ahır, hela gibi yapılar günümüze ulaşamamıştır. 1317/1899 tarihli *Maarif Salnamesi*'nde otuz sekiz öğrencisi ile eğitime devam eden medrese (İleri 1998: 102), depremden zarar görmüş, onarılmak yerine yıktırılmıştır (Gabriel 1934: 42). Medrese ortadan kalkmadan önce görme fırsatı bulan tanıklardan Hüseyin Hüsameddin, avluda bulunan medresenin caminin kuzey ve doğusunda yer aldığını ve geniş odalara sahip olduğunu kaydeder (Yaşar 2007: 181; Abdî-Zâde Hüseyin Hüsameddin 1986: 250). Osman Fevzi Olcay (2014: 65-66), bir dershane ve on bir odadan ibaret olduğunu bildirmektedir.

934/1528 tarihinde medresenin müderrisi olan Mevlânâ Şemseddin (Gökçe 1996: 165) ve 968/1561 yılında görev yapan Mevlânâ Muslihiddin 25 akçe yevmiye almaktadır (Gürbüz 1993: 206; Baltacı 1976: 84-85). Müderrislerin aldığı yevmiye, medresenin yirmili tabir edilen *Haşiye-i Tecrîd* medreselerinden olduğunu göstermektedir.

Olcay, Mehmed Paşa Medresenin batısında, Yeşilırmak tarafındaki ilk odanın yanında bir ekmek hane ile fırının bulunduğuna tanıklık etmektedir (Olcay 2014: 66). Vakfiyede bahsedilen ancak günümüze ulaşamayan mutfak burası olmalıdır. Evliya Çelebi (2006: 97)'nin bildirdiğine göre, on yedinci yüzyılda kentte işler halde bulunan on imarethaneden (aşevi) biridir.

GELİRLERİ KÜLLİYEYE VAKFEDİLEN İKTİSADİ YAPILAR

Mehmed Paşa'nın gelirlerini Amasya'da inşa ettirdiği külliyeye vakfettiği ticari yapıları Amasya'da dört değirmen, Samsun'da bir han, bir hamam ve iki değirmen, Tokat'ta dört değirmen ve bir hamam ile otuz üç dükkan, Niksar'da iki hamam ve Tosya'da bedesten ve onu çevreleyen dükkanlar teşkil etmektedir [Figür 1]. Vakfiyede, bahsedilen yapıların hiçbiri günümüze ulaşamamıştır.[14] Bu yapılardan yalnızca Tosya'da inşa edilen bedesten hakkında detaylı bilgiye ulaşılabilmektedir.

Vakfiyede, *sûkü'l-bezzâzîn* şeklinde yer alan ve çevresindeki dükkalar ile birlikte gelirinin tamamının vakfedildiği belirtilen bedesten, 1943 yılındaki depremde büyük hasar görmüş ve belediye tarafından yıktırılmış (Cezar 1983: 186; Cezar 1985: 249; İbret 2004: 68), yerine bir hal binası inşa edilmiştir (Köker 1956: 232) [Figür 8].

1314/1897 Senesi Kastamonu Vilâyet Salnamesi'nde yanlış biçimde Nişancı Mehmed Paşa'ya atfedilerek "*Nişancı Mehmed Paşa asarından bir bedesten"* şeklinde geçen bedesten, halk arasında *Bezzaziye Çarşısı* olarak anılmaktaydı (Köker 1962: 267; Kaynar 2011). On yedinci yüzyılda kenti ziyaret eden Evliya Çelebi (2006: 93), sağlam demir

[14] Niksar'da Mehmed Paşa tarafından inşa ettirilen ve gelirlerinin tümü vakfedilen iki hamamdan bahsedilmektedir. 937/1530 tarihli, 387 numarları Tahrir Defteri'nde, bu tarihte Niksar'da biri vakıf hamamı olmak üzere toplam iki hamam bulunduğu kaydedilmiştir [*387 Numaralı Muhâsebe-i Vilâyet-i Karaman ve Rûm Defteri (937/1530) II* 1997: 40-41]. Tahrir Defterinde vakıf hamamı olarak söz edilen iki hamamdan biri Mehmed Paşa'nın vakettiği hamamlardan biri olabilir. Günümüzde, Niksar'da tarihi nitelikte beş hamam yapısı bulunmaktadır: Kale içindeki hamam, Çavuş Hamamı, Pazar Hamamı, Büyük Hamam ve Yeni Hamam. Bu hamamlardan, üç eyvanlı sıcaklık bölümüne sahip Büyük Hamam, bu şemanın Osmanlı döneminden itibaren görüldüğündüğünde hareketle, on beşinci yüzyıla tarihlenmektedir [Çal 1989: 68, 72]. On beşinci yüzyıla tarihlenen Büyük Hamam, Mehmed Paşa'nın vakfettiği hamamlardan biri olabilir. Ancak, vakfiyede hamamların yeri belirtilmediği için bu hamamın Mehmed Paşa tarafından inşa edildiğini kesin olarak kabul etmek mümkün değildir.

kapılarla korunan bedestende her çeşit metanın bulunduğunu ancak daha ziyade halkın başlıca geçim kaynağı dokumacılık olduğu için kumaş alınıp satıldığından bahsetmektedir.[15] Yapı, Tosya ekonomisinin merkezlerinden biri olmasının yanı sıra, kentin sosyal yaşantısı bakımından da önemliydi. Örneğin, bedesten içinde halkın kullanımı için bir kütüphane kurulmasına yönelik girişimler olmuştur (Cunbur 1966: 130). Öte yandan, yazın bağlara taşınan Tosya halkının değerli özel ve ticari eşyalarını düşük bir ücret karşılığında güvenli bir yapı olan bedestene emanet etmekteydiler (Köker 1962: 267).

Bedestenin mimarisi hakkında bilgi veren Köker (1956: 231-232); kargir bir yapı olan bedestenin dört demir kapısı olduğunu, iki sıra halinde altı kubbeyle örtülü orta bölümünde iki filayağı bulunduğunu, içinde kırk sekiz dükkanın yer aldığını ve dışarıdan yüz on iki dükkan ile çevrelendiğini bildirmektedir. Yapının kapılarından üçü on altıncı yüzyıldan itibaren kapalı tutulmaktadır. Açık tutulan tek kapının üzerinde bedestenin idarecisi ve muhafızına ait küçük bir oda yer almaktadır (Köker 1956: 233). Bedestenin belediye tarafından yıktırıldığı sırada çekilen bir fotoğrafta, henüz yıkılmamış olan üç kubbe, iki fil ayağı ve bedesteni çevreleyen dükkanlardan bazıları izlenebilmektedir [Figür 8].

MEHMED PAŞA'YA İTHAF EDİLEN YAPIM FAALİYETLERİ

Hüseyin Hüsameddin (1986: 196), Mehmed Paşa'nın külliyenin güneyindeki yol üzerinde Halvetî şeyhi Habib-i Karamanî için 890/1485 yılında bir tekke inşa ettirdiğini bildirmektedir. Bu yapı günümüze kadar ulaşamamıştır.

Öte yandan, *Sicill-i Osmanî*'de Mehmed Paşa'nın İstinye'de bir külliye inşa ettirmiş olduğu kayıtlıdır (Mehmed Süreyya 1996: 1056). Gerek vakfiye kayıtları, gerek de İstinye'de böyle bir külliyenin bulunmaması, bu kaydı doğrulamamaktadır.

MİMARİ AKTÖRLER

Mehmed Paşa tarafından inşa edilen yapılar, hayır kuruluşu olmalarının yanı sıra, onun siyasi ve ekonomik gücünün bir ilanıdır. İnşa ettirmiş olduğu yapılardan günümüze yalnızca kitabesinde 891/1486 yılında tamamlandığı bildirilen Mehmed Paşa Camisi ulaşabilmiştir. Kışlık odaları, hücreleri, harim kısmı ve revağıyla bütünleşik bir yapı olan cami, kuşkusuz Mehmed Paşa'nın prestijini temsil bağlamında en önde gelmektedir. Paşanın prestiji, yapının mekan kurgusu, malzeme seçimi ve bezeme programında temsil bulmuştur. Mimariye yansıyan işçilik ve özen, inşa sürecinde usta ellerin görev aldığını düşündürmektedir. Yapının herhangi bir yerinde, mimar ya da ustaların kimliğini açıklayan bir yazıt bulunmamaktadır. Bu durum, Mehmed Paşa Camisi'ndeki özenli tercih ve işçiliği ortaya koyan mimari aktörlerin kimler olduğunun kesin olarak belirlenebilmesini olanaksız kılar.

Mehmed Paşa Camisi, Amasya'nın yerel geleneklerinden esintiler taşımaktadır. Örneğin, Mehmed Paşa'nın babası Hızır Paşa'nın türbesinin yapıya bütünleşik olarak inşa

[15] " *...ve bir demir kapular ile mebnî bir kârgîr binâ bezzâsistânı vardır. Her gûne metâ' bulunur. Ammâ cümle halkının kârları muhayyer dokumaktır. Anınçün bezzastânda muhayyer bey' [u] şirâ olunur...*"

edilmiş olması, Anadolu Selçuklu geleneğini yansıtan Burmalı Minare Camisi[16] ve Gök Medrese Camisi,[17] ile aynı geleneği sürdüren Osmanlı dönemi uygulamaları olan Yakub Paşa Tekkesi[18] ve Mehmed Paşa'nın amcası Yörgüç Paşa'nın zaviyesindeki[19] türbe tercihlerini izler. Öte yandan cami ile bütünleşen türbe, tipik bir eyvan türbedir.[20] Anadolu mimari geleneğinde yaygın olarak tercih edilmeyen bu tipoloji, özellikle Amasya ve Tokat civarındaki örnekler ile bağlantılır. Amasya'da on dördüncü yüzyıla tarihlenen, Sultan II. Mesud, Şadgeldi Paşa Türbesi[21] ve Kadılar Türbesi,[22] Tokat'ta Horozoğlu Türbesi olarak da bilinen ve on beşinci yüzyıla tarihlenen Pir Ali Bey Türbesi[23] ile Niksar'da Melik Gazi Mezarlığı girişinde bulunan ve türbe oldukları kabul edilen yanyana iki tonoz kalıntısı[24] ve Doğan Şah Alp Türbesi[25] bölgede eyvan tipinin örnekleridir. Hızır Paşa Türbesi'nin, tonozla örtülü bu türbelerin aksine, kubbeyle örtülü olması bağlamında özellikle Tokat'ta bulunan çağdaşı Sevdakâr Murad Türbesi[26] ile yakınlık gösterir.

Hızır Paşa Türbesi'nin Amasya ve Tokat çevrelerinde yerleşen mimari geleneği kuvvetle yansıtıyor olması, inşa sürecinde görev almış mimari aktörlerin bölgeyi yakından tanıdıklarını düşündürmektedir. Öte yandan, Mehmed Paşa Camisi'nin özenli mekan organizasyonu ve bezeme programı bu kişilerin son derece yetkin olduklarına işaret etmektedir. Mehmed Paşa Külliyesi'nin inşa edildiği dönemde Amasya ve çevresindeki mimari etkinlik incelenerek, yapıda görev almış muhtemel aktörlerin kimler olabileceği hakkında öneride bulunmak mümkün olabilir.

Bu bağlamda, özellikle II. Bayezid dönemindeki mimari etkinliği dikkate almak gerekir. Mehmed Paşa Camisi'nin inşa edildiği dönemde, Amasya'da yoğun bir mimari etkinliğin yürütüldüğü görülmektedir. Kapı Ağası (Hüseyin Ağa) Bedesteni (888/1483),[27] Kilâri Selim Ağa Camisi (889/1484),[28] Abdullah Paşa/Sofular Camisi ve Dar'ül-Hâdisi (890/1485),[29] Ayas Ağa Camisi ve Medresesi,[30] Kapı Ağası (Hüseyin Ağa) Medresesi (894/1489),[31] Hatuniye Camisi[32] ile cami, medrese, imaret ve tabhaneden meydana gelen

[16] Detaylı bilgi için bakınız: Gabriel 1934: 17-20.
[17] Detaylı bilgi için bakınız: Gabriel 1934: 20-25.
[18] Detaylı bilgi için bakınız: Ayverdi 1989: 26-33.
[19] Detaylı bilgi için bakınız: Ayverdi, 1989: 215-226.
[20] Anadolu Selçuklu Dönemi'nde örneklerine rastlanan eyvan tipi türbenin en tanınan örneği, Konya'da Gömeç Hatun Türbesi'dir (Kuban 2008: 227). Eyvan tipi türbenin Amasya'da sıkça tercih edilmiş olması, M.Ö. üçüncü ve birinci yüzyıllar arasına tarihlenen Pontus hükümdarlarının kaya mezarları ile ilişkilendirilmektedir (Cantay 1995: 35).
[21] Detaylı bilgi için bakınız: *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler* 1972: 276.
[22] Detaylı bilgi için bakınız: *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler* 1972: 276; Cantay, 1995: 35.
[23] Detaylı bilgi için bakınız: Ayverdi 1989: 205-207; *Tokat Merkez ve İlçeleri Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri* 2010: 92.
[24] Detaylı bilgi için bakınız: *Tokat Merkez ve İlçeleri Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri* 2010: 331; Çal 2009: 186-189.
[25] Detaylı bilgi için bakınız: Çal 2009: 183-186.
[26] Detaylı bilgi için bakınız: *Tokat Merkez ve İlçeleri Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri* 2010: 98.
[27] Detaylı bilgi için bakınız: Yüksel 1983: 52-56; *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler* 2010: 280-283.
[28] Detaylı bilgi için bakınız: Yüksel 1983: 37-38; *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler* 2010: 236-239.
[29] Detaylı bilgi için bakınız: Yüksel 1983: 8-10; *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler* 2010: 229-231.
[30] Detaylı bilgi için bakınız: Yüksel 1983: 12-14.
[31] Detaylı bilgi için bakınız: Gabriel 1934: 53-56; Goodwin 2012: 187; Yüksel 1983: 46-47; Kuban 2007: 220; *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler* 1972: 261-264.

II. Bayezid Külliyesi (891/1486)[33] Amasya'da çağdaş yapılar olarak öne çıkar. Amasya yakınlarında ise, Tokat Hatuniye Külliyesi (890/1485),[34] Vezirköprü Taceddin Paşa Külliyesi (900/1495'ten önce)[35] ve Osmancık II. Bayezid Köprüsü (889-894/1484-1488)[36] dikkat çeker.

Mehmed Paşa Camisi, harime açılan hücreleri ile Tokat Hatuniye Camisi ve Vezirköprü Taceddin Paşa Camisi ile benzeşir. Öte yandan, cami, hücreler ve kışlık odaların bütünleşik olarak tasarlanmış olması ve günümüze ulaşamayan medrese ile ortak bir avlunun kullanılması bağlamında, ibadet mekanları ile bütünleşik olarak tasarlanan farklı işlevli bölümlere ve ortak bir avluya sahip olan çağdaşları Abdullah Paşa/Sofular Camisi ve Dar'ül-Hâdisi, Ayas Ağa Camisi ve Medresesi ile Amasya Hatuniye Camisi ile benzerlik gösterir. Aynı yıllarda inşa edilen Kapı Ağası (Hüseyin Ağa) Bedesteni özgün tasarımındaki altı kubbeli yapısıyla Mehmed Paşa'nın Tosya'da inşa ettirdiği bedesten ile aynı planı sergiler.

888-894/1483-1489 yılları arasında inşa edilen, Mehmed Paşa'nın inşa ettirdiği yapıların çağdaşı olmalarının yanı sıra çeşitli açılardan benzerleri de olan bu nitelikli yapılar Amasya çevresinde faaliyet gösteren yetkin bir mimari ekibinin varlığına kuvvetle işaret eder. Ancak, adı geçen çağdaş yapıların hiçbirinde mimari aktörlere ilişkin herhangi somut bir veri bulunmamaktadır.

II. Bayezid Dönemi'nin en önemli mimari ürünleri kuşkusuz sultanın Amasya, Edirne (889-893/1484-1488)[37] ve İstanbul (906-911/1500-1505)[38] külliyeleridir. Ancak, Edirne ve İstanbul külliyelerinde tıpkı sultanın Amasya'daki külliyesinde olduğu gibi herhangi bir mimar ya da sanatçıya ait yazıt bulunmamaktadır. On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı müelliflerinden Tayyârzâde Atâullah Ahmed (1225/1810-1294/1877), ya da kısaca Atâ tarihinde, II. Bayezid'in İstanbul, Edirne, Amasya'daki külliyeleri ile Edirne, Osmancık, Geyve ve Saruhan (Manisa)'da inşa edilen taş köprülerin de aralarında bulunduğu dönemin bütün mimari faaliyetlerini mimar Hayreddin'in üstlendiğini bildirir (Meriç, 1958: 6-7). Bir dönemin bütün yapıları atfedilerek Mimar Sinan gibi efsanevi bir figür haline gelen Hayreddin adı geçen tüm yapılarda değil, ancak dönemin çeşitli yapılarında görev alan bir mimardır (Eyice 1998: 56).

917/1511 tarihli bir kayıtta *cemaat-i mi'mârân* adı altındaki mimarların sayısı yedidir. Bu kayıtta, Hüdaverdi bin Yakubşah, Ali bin Abdullah ve oğlu Hamza, Yusuf bin Papas, Hızır Bali, Derviş Ali ve Mahmud isimli mimarların isimleri yer almaktadır. Hayreddin'in ise Atâ'nın belirttiğinin aksine mimar değil su yolcu başı olduğu

---

[32] Şehzade Ahmed'in validesi Bülbül Hatun tarafından inşa ettirilen caminin vakfiyesi 915/1509-1510 tarihlidir (Yüksel 1983: 34-36; *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler* 1972:242-244).
[33] Detaylı bilgi için bakınız:Gabriel 1934: 33-41; Yüksel 1983:15-30; Kuban 2007: 195-196; Goodwin 2012: 187-194; *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler* 1972: 218-224.
[34] Detaylı bilgi için bakınız: Gabriel 1934:89-91; Yüksel 1983: 380-389; Goodwin 2012: 195; Kuban 2007: 217.
[35] Detaylı bilgi için bakınız: Yüksel 1983: 407-410; Kuban 2007: 217.
[36] Detaylı bilgi için bakınız: Yüksel 1983: 358-359.
[37] Detaylı bilgi için bakınız: Yüksel 1983: 103-127; Goodwin 2012: 177-186; Kuban 2007: 197-200.
[38] Detaylı bilgi için bakınız: Yüksel 1983: 184-217; Goodwin 2012: 201-217; Kuban 2007: 200-208.

görülmektedir (Meriç 1958: 41; Yerasimos 2005: 39). Bu kayıt, II. Bayezid döneminde aktif olan mimari aktörler bakımından değerlidir.

Rıfkı Melûl Meriç (1958: 6-76)'in yayınladığı belgelerle, İstanbul'daki Bayezid Camisi'nin, 917/1511 tarihli kayıtta adı geçen mimarlardan Hüdaverdi'nin babası Yakubşah bin Sultanşah ile yardımcıları Ali bin Abdullah ve Yusuf bin Papas'tan oluşan bir ekip tarafından inşa edildiği ortaya çıkmıştır. İlk defa, 895/1490 yılında Kili Kalesi'nin onarımına ilişkin kayıtlarda ismine rastlanan Yakubşah, "*Ermeni mi'mar*" olarak anılmaktadır (Barkan 1979: 227). 908/1502 tarihli başka bir kayıtta "*üstâd Ya'kûb Şâh el-mimâr el-mühtedi"* olarak geçen Yakub Şah'ın, bu yıllarda din değiştirerek müslüman olduğu anlaşılmaktadır (Yerasimos 2005: 38, 54). Bayezid Camisi ve Bursa'daki kervansarayın (Pirinç Hanı) inşası için sultan tarafından onurlandırılacak kişiler arasında dördüncü sırada bulunan Yakub Şah, 909/1503 ve 914/1509 yılları arasında farklı zamanlarda bir kez 10000 akçe, dokuz kez 3000'er akçe, on elbise ve beş kürk ile ödüllendirilmiştir (Meriç 1958: 30). Dönemin en prestijli yapısının, İstanbul II. Bayezid Camisi'nin mimarı olması, Yakubşah'ın çağdaşlarından daha tecrübeli ve yetkin olduğuna işaret eder. 917/1511 tarihli kayıtta, devletten maaş alan yedi mimar arasında isminin bulunmuyor oluşu, onun bu tarihten önce ölmüş olduğunu düşündürmektedir.

Yakub Şah'tan bahsedilen bir diğer kayıt, yeğeninin Sultana getirdiği hediye ile ilgilidir. 912/1506 tarihli bu kayıtta, Yakub Şâh'ın birâder-zâdesinin, yani erkek kardeşinin oğlunun, Sultana Amasya'dan elma getirdiğini ve sultan tarafından ödüllendirildiği bildirilmektedir (Meriç 1958: 28). Yerasimos, bu kayıttan yola çıkarak Yakub Şah'ın Amasyalı olduğunu kabul etmektedir (Yerasimos 2005: 54).

İstanbul'daki Bayezid Camisi'nin inşasında Yakub Şah'a yardım eden mimarlardan Ali bin Abdullah, 914/1509 tarihinde Amasya'daki külliyenin onarımı için Amasya'ya gönderilmiştir (Meriç 1958: 31). Onarım için Ali bin Abdullah'ın seçilme nedeni, külliyeyi yakından tanıyor olması olabilir. Günümüz literatüründe *Acem Ali* ya da *Acem Alisi* olarak geçen Ali bin Abdullah'ın, 1514 yılında Yavuz Sultan Selim'in İran Seferi sonrasında Tebriz'den getirildiği kabul edilir (Ertuğrul 1998: 322). Oysa, dönemin kayıtları, onun henüz II. Bayezid döneminde, Osmanlı ülkesinde çeşitli yapılarda çalıştığını ortaya koymaktadır. Osmanlı sarayında çalışan sanatçılara ait bilgilerin yer aldığı 932/1526 tarihli *Ehl-i Hıref Defterleri*'nde Çaldıran Savaşı'ndan önce, II. Bayezid döneminde de İran kökenli çeşitli sanatçıların Osmanlı hizmetine girdikleri görülmektedir (Uzunçarşılı 2003: 23-76). Kayıtlar, Amasya'nın Osmanlı ülkesine gelen yabancı sanatçıların gittikleri önemli merkezlerden biri olduğunu ortaya koyar (Yerasimos 2005: 39). Ali bin Abdullah'ın da ilk durağı Amasya olabilir. Yavuz Sultan Selim dönemine tarihlenen bir belgede, Ali bin Abdullah, sultana Amasya'da sekiz adet çeşme inşa ederek, birinin sevabını sultana birininkini ise II. Bayezid'e ruhuna vakfettiğini ancak vakıflarının çeşmelerin giderlerine yetmediğini bildirerek sultandan vakfına birşeyler eklemesini dilemektedir (Ongun 1938: 334). Bu belge, onun da bir dönem Amasya'da bulunduğunu göstermektedir.

886-891/1481-1486 yılları arasında Amasya ve Tokat'ta inşa edilen iki külliye, Amasya Bayezid ve Tokat Hatuniye Külliyeleri, II. Bayezid'in ilk imar faaliyetidir. Goodwin

(2012: 201-211), İstanbul'daki Bayezid Camisi'nin, II. Bayezid döneminde Amasya, Tokat ve Edirne'deki denemelerin ardından ortaya çıktığını ileri sürer. Doğan Kuban, bu denemelerin ilki olan Amasya II. Bayezid Camisi'nin, İstanbul'da, Fatih Sultan Mehmed döneminde gerçekleşen mimari gelişmelerden haberi olmayan (yerel) bir mimarın eseri olduğu kanısındar (Kuban 2007: 196). Benzer bir yorum getiren Yerasimos (2005: 39), II. Bayezid'in Amasya ve Tokat'ta 1481-1486 yılları arası inşa ettirdiği külliyelerde çalışmış yerel bir ekibin daha sonra İstanbul'a geçmiş olabileceğine değinerek, Amasya ve Tokat ile İstanbul külliyeleri arasında inşa edilen ve özellikle Amasya ve Tokat külliyeleri ile benzerlikleri dikkat çeken Edirne Külliyesi'nin de aynı ekibe atfedilebileceği söyler. Yerasimos'un bahsettiği yerel ekip, Amasya bağlantılarına dikkat çektiği Yakubşah ve Ali bin Abdullah'tır. Kuban (2007: 196) da Yakubşah'ın Amasya II. Bayezid Külliyesi'nin mimarı olduğuna katılmaktadır. Yakubşah ve Ali bin Abdullah'ın İstanbul Bayezid Camisi'nde görev aldıklarını belgeler eşliğinde ortaya koyan Meriç (1958: 27) de bu külliyelerin mimarının Yakubşah olabileceğine dikkat çeker.

II. Bayezid Külliyesi'nin inşasında kimin görev aldığı konusu tartışmasız şekilde belgelenemese de çağdaş araştırmacıların Amasya bağlantılarından yola çıkarak, Yakubşah ve Ali bin Abdullah'ın yapının mimarları olduklarına dair önerileri kabul edilebilir.

Mustafa Vazih Efendi (2001:72), II. Bayezid'in, Şehzade Ahmed ve lalası Mehmed Paşa'ya Amasya'da kendi adına cami, imaret ve medrese inşa edilmesini emrettiğini bildirir. Amasya kaynaklı bu rivayet, şehzadenin henüz bir çocuk olduğu göz önünde bulundurulduğunda, külliyenin inşasındaki en yetkili kişinin Mehmed Paşa olduğuna işaret eder. O halde, Yakubşah ve ekibini, külliyenin inşası için görevlendiren de o olabilir. II. Bayezid Külliyesi'nin inşa süreciyle ilgilenmekle görevlendirilen Mehmed Paşa'nın Yakubşah ve ekibiyle bir ilişkisinin bulunduğu öne sürülebilir. Yapılarını aynı dönemde inşa ettirdiği göz önünde bulundurulursa, Mehmed Paşa'nın II. Bayezid Külliyesi'nin inşa sürecinde ilişki kurduğu Yakubşah ve ekibini kendi imar faaliyetleri için de görevlendirmiş olabileceği söylenebilir.

SONUÇ

II. Bayezid Dönemi'nin siyasi figürlerinden biri olan Mehmed Paşa, memleketi Amasya ve çevresindeki mimari etkinliği ile önemli bir yerel banidir. 896/1491 yılında düzenlettiği vakfiyesinde, Amasya'da cami, tabhane, medrese ve imaretten meydana gelen bir külliye ile buraya gelir sağlamak amacıyla Amasya'da dört değirmen, Samsun'da bir han, bir hamam ve iki değirmen, Tokat'ta dört değirmen ve bir hamam ile otuz üç dükkan, Niksar'da iki hamam, ve Tosya'da bedesten ve çevresine çok sayıda dükkan inşa ettirdiği görülmektedir.

Mehmed Paşa'nın banilik faaliyetlerinde bulunduğu yıllarda Amasya'da süregelen mimari üretim, burada yetkin bir mimar ekibinin varlığına işaret etmektedir. Tarihi kayıtlar, II. Bayezid'in İstanbul'da inşa ettirdiği külliyenin mimarı Yakubşah'ın Amasyalı olduğunu gösterirken, mimarlık tarihi araştırmalarında Yakubşah'ın, aralarında Ali bin Abdullah'ın da bulunduğu bir ekiple II. Bayezid'in Amasya'daki külliyesinde de görev

aldığı kabul görmektedir. Tarih ve mimarlık tarihi verileri ile desteklenen bu kabulden hareketle, Yakubşah ve ekibinin II. Bayezid Külliyesi'nin inşa edildiği yıllarda Amasya'da süregelen mimari üretimin yaratıcısı oldukları ileri sürülebilir. Mehmed Paşa'nın günümüze ulaşan tek yapısı olan caminin özenli mimarisi, inşa sürecinde de aynı yıllarda Amasya'da etkinlik gösteren ve II. Bayezid Külliyesi'nin inşası sırasında Mehmed Paşa ile ilişki kurdukları anlaşılan Yakubşah ekibinin görev aldığını düşündürmektedir.

KAYNAKLAR

387 Numaralı Muhâsebe-i Vilâyet-i Karaman ve Rûm Defteri (937/1530) II. 1997. haz. Ahmet Özkılınç vd., Ankara: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.

Abdî-Zâde Hüseyin Hüsameddin. 1986. *Amasya Tarihi I*, Ali Yılmaz, sad. Mehmet Akkuş Ankara: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları.

Anonim Osmanlı Kroniği (1299-1512). 2000. haz. Necdet Öztürk, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Ayverdi, Ekrem Hakkı. 1989. *Osmanlı Mi'mârîsinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451),* İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Baltacı, Cahit. 1976. *XV-XVI. Asırlarda Osmanlı Medreseleri*, İstanbul: İrfan Matbaası.

Barkan, Ömer Lütfi. 1979. *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, II, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Cantay, Tanju. 1995. "Amasya Sultan Mesud Türbesi'nin İnşa Yılı", *Vakıflar Dergisi,* XXV: 35-38.

Cezar, Mustafa. 1983. *Typical Commercial Buildings of the Ottoman Classical Period and the Ottoman Construction System*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Cezar, Mustafa. 1985. *Tipik Yapılariyle Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi,* İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını.

Cunbur, Müjgan. 1996. "Tarihimizde Anadolu'da Kütüphane Kurma Çabaları", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, XV/3:129-133.

Çal, Halit. 1989. *Niksar'da Türk Eserleri,* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çal, Halit. 2009. "Niksar'da Doğan Şah Alp Türbesi-Eyvan Türbeler", *X. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (03-06 Mayıs 2006) Prof Dr. Örcün Barışta'ya Armağan,* Ankara: Gazi Üniversitesi Bölümü Sanat Tarihi Bölümü.

Daş, Ertan. 2007. *Erken Dönem Osmanlı Türbeleri*, İstanbul: Gökkubbe Yayınları.

Ertuğrul, Özkan. 1988. "Acem Ali", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 1: 322.

Evliya Çelebi b. Derviş Mehemmed Zıllî. 2006. *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi 2. Kitap (Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini)*, haz. Zekeriya Kurşun, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eyice, Semavi. 1998. "Hayreddin, Mimar", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 17:55-56.

Gabriel, Albert. 1934. *Monuments Turcs D'Anatolie Tome Deuxième Amasya-Tokat-Sivas*, Paris.

Goodwin, Godfrey. 2012. çev. *Osmanlı Mimarlığı Tarihi*, Müfit Günay, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Gökçe, Turan. 1996. "934 (1528) Tarihli Bir Deftere Göre Anadolu Vilâyeti Medreseleri ve Müderrisleri", *Tarih İncelemeleri Dergisi,* XI:163-177.

Gürbüz, Adnan. 1993. *Toprak Vakıf İlişkileri İçerisinde 16. yy Amasya Sancağı,* Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hâfız Hüseyin Ayvansarâyî. 1978. *Vefeyât-ı Selâtîn ve Meşâhîr-i Ricâl*, haz. Fahri Ç. Derin, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Hoca Sadettin Efendi. 1992. *Tâcü't Tevârih*, 4, yay. İsmet Parmaksızoğlu, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

İbret, B. Ünal. 2004. "Tarihi İpek Yolu Üzerinde Bir Anadolu Şehri: Toysa (Kuruluşu Ve Gelişmesi)", *Marmara Coğrafya Dergisi,* 8:53-82.

İleri, Turgut. 1998. *"Maârif Salnâmelerine Göre, 20. Yüzyıl Başlarında (1898-1903) Amasya'da Eğitim ve Eğitim Kurumları",* Yüksek Lisans Tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karataş, Hasan. 2011. *The City as a Historical Actor: The Urbanization and Ottomanization of the Halvetiye Sufi Order by the City of Amasya in the Fifteenth and Sixteenth Centuries,* Doctoral Thesis, Berkeley: University of California.

Kaynar, Salim. 2001. *Kastamonu Vilayet Sâlnâmelerinde Tosya Kazası 1869-1903*, İstanbul: Tosya Belediyesi Yayınları.

Köker, Hüseyin Sıdkı. 1956. "Tefsirî Mevlana Mustafa ve Vakıfları", *Vakıflar Dergisi,* III: 225-264.

Köker, Hüseyin Sıdkı. 1962. "Vakıflar Tarihinde Tosya", *Vakıflar Dergisi,* V:257-274.

Kuban, Doğan. 2007. *Osmanlı Mimarisi,* İstanbul: YEM Yayınları.

Kuban, Doğan. 2008. *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mehmed Süreyya. 1996. *Sicill-i Osmanî (Osmanlı Ünlüleri)*, 6 Cilt, Nuri Akbayar (haz.), Seyit Ali Kahraman (çev.), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Meriç, Rıfkı Melûl. 1958. "Beyazıd Câmii Mimârı. II. Sultan Bâyezid devri Mimarları ve Bazı Binaları. Beyazıd Câmii ile Alâkalı Hususlar, San'atkârlar ve Eserleri", *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yıllık Araştırmalar Dergisi*, 2:7-76.

Mustafa Vazih Efendi. 2011. *Amasya fetvâları ve İlk Amasya Tarihi (Belâbilü'-râsiye fî riyâz-i mesâili'l-Amâsiyye)*, haz. Ali Rıza Ayar ve Recep Orhan Özel, Amasya: Amasya Belediyesi Yayınları, Amasya.

Müneccimbaşı Ahmed Dede. t.y. *Müneccimbaşı Tarihi I-II (Sahâifü'l-Ahbâr fî Vekayi-ül-a'sâr)*, çev. İsmail Erünsal, İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.

Olcay, Osman Fevzi. 2014. *Amasya Hatıraları "Bildiklerim-Gördüklerim-İşittiklerim ile Amasya",* sad. Turan Böcekçi ve Mehmet H. Seçkiner, Amasya: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları.

Ongun, Zarif. 1938. "Hassa Mimarları", *Arkitekt,* 96:333-342.

Tokat Merkez ve İlçeleri Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri. 2010. haz. A. Akyüz vd., Tokat: T.C. Tokat Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler, I. 1972. Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. 2003. "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hıref (Sanatkârlar) Defterleri", *Belgeler,* XI/15:23-76.

Yastı, Mehmet Yastı. 2005. *Nişâncı Mehmed Paşa Tevârîh-i Al-i 'Osmân (1b-120a) Metin-Dil Özellikleri-Sözlük,* Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yaşar, Abdî-Zâde Hüseyin Hüsâmeddin. 2007. *Amasya Tarihi Birinci Cilt,* haz. Mesut Aydın ve Güler Aydın, Amasya: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları.

Yediyıldız, Bahaeddin. 1993. "Hızır Paşa Oğlu Mehmed Paşa Vakfının Mâhiyeti", *X. Türk Tarih Kongresi Ankara, 22-26 Eylül 1986 Kongreye Sunulan Bildiriler IV. Cilt,* Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1625-1633.

Yerasimos, Stefanos. 2005. "15. – 16. Yüzyıl Osmanlı Mimarları: Bir Prosopografya Denemesi", *Afife Batur'a Armağan Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları*, İstanbul: Literatür Yayınları.

Yüksel, İ. Aydın. 1983. *Osmanlı Mimarisinde II. Bâyezid Yavuz Selim Devri, (886-926/1481-1520)*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

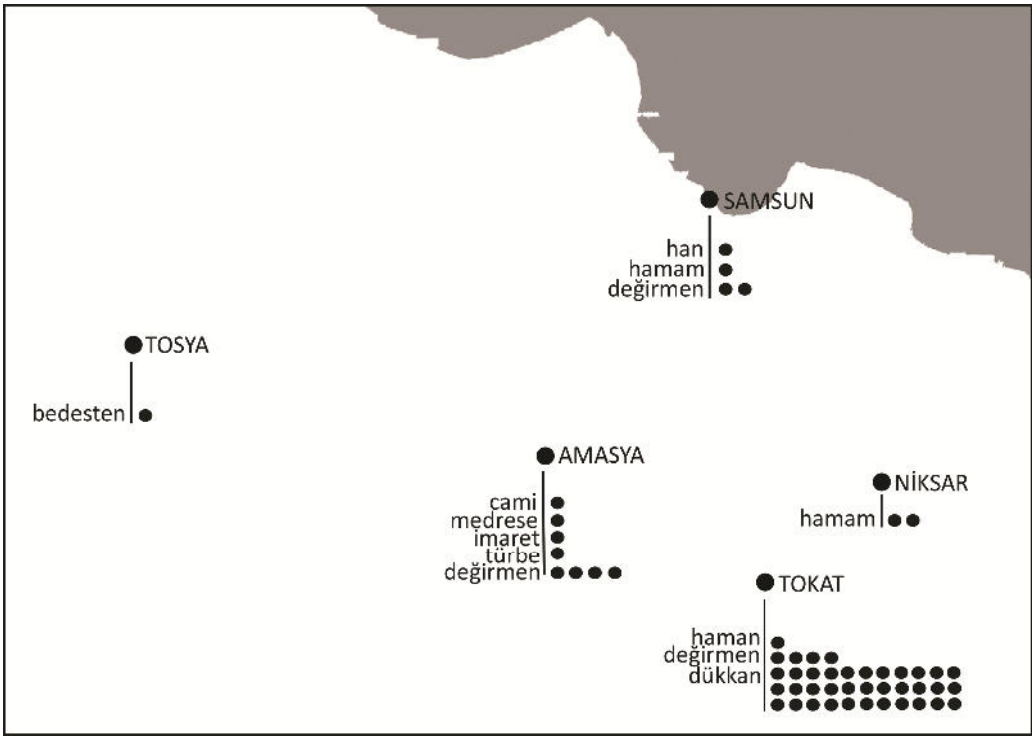


Fig. 1 Vakfiyeye göre Mehmed Paşa'nın inşa ettirdiği yapılar.

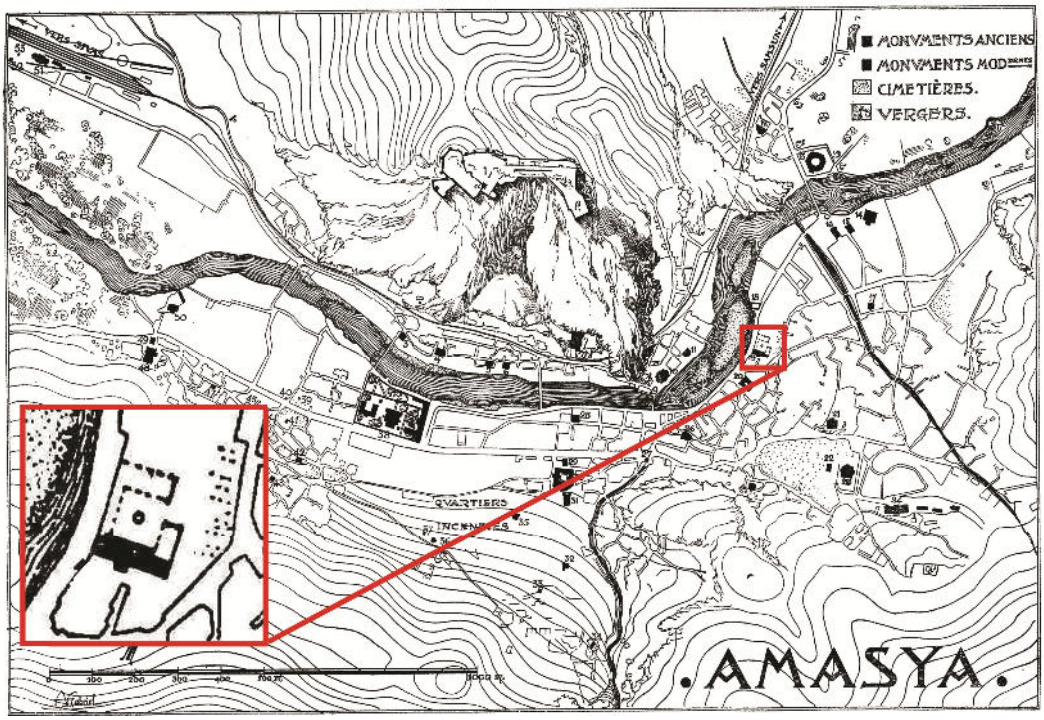


Fig. 2 Albert Gabriel (1934)'e göre Mehmed Paşa Külliyesi.

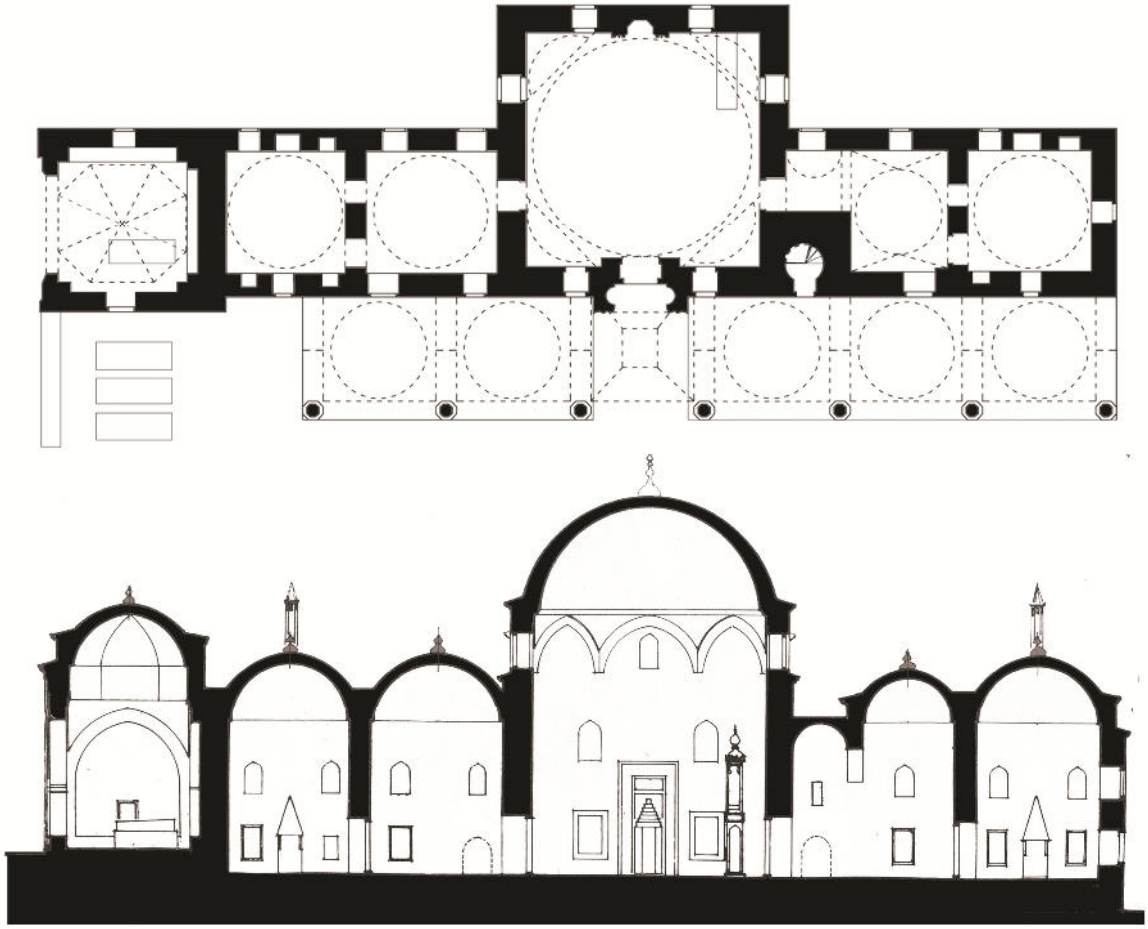


Fig. 3 Mehmed Paşa Camisi [mescid hücreler, kışlık odalar ve Hızır Paşa Türbesi] plan ve kesiti (Yüksel'den işlenerek).

Fig. 4 Mehmed Paşa Camisi örtü sistemi.

Fig. 5 Mehmed Paşa Camisi son cemaat yeri revağı.

Fig. 6 Mehmed Paşa Camisi minberi (Aras Neftçi).

Fig. 7 Mehmed Paşa Camisi doğusunda Hızır Paşa Türbesi.

Fig. 8 Tosya'da Mehmed Paşa Bedesteni yıkılırken (www.tosya.bel.tr).

MİNYATÜRLÜ SURNAME ELYAZMALARI ANLATISININ RESİM VE EDEBİ METİN DİLİNDE GEÇMİŞ TOPLUMSAL GERÇEKLİĞİN BETİMLENME ÖZELLİKLERİ VE SİNEMA TASARIMI: SURNAME-İ VEHBİ ELYAZMASI ÜZERİNDE BİR DEĞERLENDİRME

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

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, Osmanlı Dönemi minyatürlü surname elyazmaları anlatısını oluşturan resim ve edebi metin dilinde geçmiş dönemlerde varolan toplumsal gerçekliğin hangi anlayış ve üslupla betimlendiklerinin ve dolayısıyla hangi betimleme özelliklerini taşıdıklarının belirlenmesi suretiyle bu özelliklerin özellikle sinema tasarımına olabilecek etkilerini ortaya koymaktır. Çalışmada öncelikle literatür değerlendirmesi yapılmış ve sonra uygulama kısmında Surname-i Vehbi elyazmasında yer alan iki minyatürde bulunan görsel göstergelere ve bu minyatürlerle bağlantısı olan edebi metinlerde bulunan yazılı göstergelere yönelik sosyal göstergebilimsel analiz yapılmıştır. Surname elyazmaları anlatısının önemli özelliği, döneme özgü olan gerçeklik olan zihniyet, toplumsal yaşantı, sanat ve üslup anlayışlarının sembolik özelliklerini kendisini vareden minyatür ve edebi metnin diline (içerik ve biçimsel) somutlaştırma yoluyla sembolleştirerek yansıtmasıdır. Bu şekilde toplumsal yaşantıdaki sembolik yapı, surnamenin diline, bu yapının kavramsal, vurgulayıcı ve klişeleşmiş özelliklerini veren bir sembolik anlatım yolu ile yansıtılmaktadır. Özellikle geçmiş dönem yaşantılarını bir yönüyle yansıtmayı amaçlayan dönem filmleri yada epik fantastik film tasarımlarında dönem gerçekliklerini elde etmeye yönelik duyulan gereksinim, film tasarımcılarını sanatlararası etkileşim anlayışına sahip olarak diğer sanat anlatılarının gerçekliği nasıl betimlediklerini öğrenmeye zorlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Minyatürlü Surname Elyazması, anlatı, resim dili, edebi metin dili, toplumsal gerçeklik, betimleme, sinema tasarımı, Surname-i Vehbi Elyazması.

THE FEATURES OF DESCRIBING OF PAST SOCIAL REALITY IN THE LANGUAGE OF PAINTING AND LITERARY TEXT OF MANUSCRIPT SURNAME WITH MINIATURE NARRATIVE AND CINEMA DESIGN: AN ASSESSMENT ON MANUSCRIPT SURNAME-I VEHBI

ABSTRACT

The aim of this study is to put forth with which meaning and style the past historical reality is described and has the description features, together with the effects of these features especially on cinema design in the language of painting and literary text constituting Ottoman period manuscript Surname with miniature. In the study, firstly, literature evaluation is made and later social semiotic analysis is applied to miniature texts as painting and literary texts. The most important feature of Manuscript Surname narrative is that it shows the symbolic features of the understanding, the mentality, social life and style of the period in the literary context and in miniatures by symbolisation and concretisation. By this way, the symbolic structure in social life is expressed in the Surname language with symbolic narrative way giving the conceptual, highlighter and cliched features of this structure. The need for obtaining period realities in the period films and epic fantastic film designs aiming to reflect the past period lifes requires forcing cinema designers to learn how other narratives of art depict reality by considering the interaction among art forms.

Keywords: Manuscript Surname with Miniature, narrative, painting language, Literature text language, societal reality, description, cinema design, Manuscript Surname-i Vehbi.

1.GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, Osmanlı Dönemi minyatürlü surname elyazmaları anlatısını oluşturan resim ve edebi metin dilinde geçmiş dönemlerde varolan toplumsal gerçekliğin hangi anlayış ve üslupla betimlendiklerinin ve dolayısıyla hangi betimleme özelliklerini taşıdıklarının belirlenmesi suretiyle bu özelliklerin özellikle sinema tasarımına olabilecek etkilerini ortaya koymaktır. Döneme özgü surname anlatısını oluşturan resim ve edebi metin dilindeki betimleme özelliklerinin sinema tasarımına (senaryo, mekan-dekor, kostüm v.s.) katkı sağlayabilecek yönlerinin belirlenmesi özellikle tarihsel geçmişi bir yönüyle konu alan filmlerin (dönem filmi, epik fantastik film v.s.) üretiminde dönemin gerçekliğini vurgulamak adına oldukça yarar sağlayabilecektir.

Çalışmada öncelikle literatür değerlendirmesi yapılmış ve sonra uygulama kısmında Surname-i Vehbi elyazmasında yer alan iki minyatürde bulunan görsel göstergelere ve bu minyatürlerle bağlantısı olan edebi metinlerde bulunan yazılı göstergelere yönelik sosyal göstergebilimsel analiz yapılmıştır. Uygulama çalışması için, minyatürler ve metinler, konu, anlatım özellikleri ve sembolik anlatım-gerçeklik ilişkisi olmak üzere üç başlık altında incelenmiştir. Çalışmada Surname Elyazmaları dilindeki sinema tasarımına katkı sağlayacak betimleme özellikleri konusu irdelendikten sonra, konunun uygulamalı olarak incelenmesi için Surname-i Vehbi Elyazmasından seçilen minyatürler ve ilgili edebi metinler üzerinde sosyal göstergebilimsel bir analiz yapılmıştır.

2. SURNAME ELYAZMALARI DİLİNDEKİ BETİMLEME ÖZELLİKLERİNİN SİNEMA TASARIMINA KATKISI

Geçmiş dönemlere özgü resim ve edebi metin dilinde dış gerçeklik unsurlarının yansıtılmasına olanak sağlayan anlayış ve üsluplar doğrultusunda yapılan betimlemelerde görülen özelliklerden, özellikle tarihsel gerçeklikleri konu alan günümüz sanat alanlarında oluşturulacak yapıtlar sözkonusu olduğunda, bu yapıtlara dönemin atmosferini bir yönüyle yansıtma gerekliliği olacağından, veri sağlama açısından yararlanılması gereksinimi ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle günümüz sanatı olan sinema üretimlerinde dönemin atmosferini ortaya koyabilmek için döneme özgü resim, edebiyat gibi sanat alanlarından yararlanılabilmesi sanatlararası etkileşim anlayışı ile hareket etmeyi zorunlu kılmaktadır.

Surname elyazmaları hem resim hem de edebi dile sahip olduklarından bu iki dilin olanakları doğrultusunda sunulan konu-tema, öykü-olay, karakter, mekan-nesne, zaman ve kompozisyon düzeni gibi unsurlar, sinema tasarımı çalışmalarına veri sağlayabilecek özelliklere sahiptir. Surnamede betimlenen konu ve temanın anlaşılması, surnamenin anlatı yapısının içerik ve biçim yönlerinin analiz edilebilmesi, tasarım ve estetik bakımdan irdelenebilmesi ve dolayısıyla bilimsel ve sanatsal açıdan sağlıklı bir değerlendirmenin yapılabilmesi için elyazması anlatısının biçim ve içeriğini şekillendiren resim ve edebi

metne hakim olan dilin betimleme özelliklerinin bilinmesi önem taşıyan bir konudur. Genellikle Sultan'ın çocuklarının sünnet ve evlilik düğünleri dolayısıyla yapılan şenlikleri konu alan Surnamelerde şenliklerde yapılan tüm etkinlikler, eğlenceler ve bunlar aracılığı ile sunulan dönemin sosyal, kültürel, siyasi, ekonomik yaşantısına dair tüm ayrıntılar minyatür ve edebi metinler yoluyla sanatçılarca resimli kitap olarak minyatürlü Surname el yazmasında yansıtılmaya çalışılmıştır. Surname elyazmalarının önemli bir özelliği, kendisini vareden minyatür ve edebi metnin diline içerik ve biçimsel yönden döneme özgü olan zihniyet, toplumsal yaşantı, üslup ve sanat anlayışlarının yansıtılmasıdır.

Minyatürlü elyazmaları Osmanlı dönemine özgü geleneksel resim olan minyatür ve dönemin klasik edebiyatını oluşturan divan edebiyatı nazım ve nesir türleri ile ele aldığı konuyu betimlemeye çalışan geleneksel Türk sanatı alanı olan minyatür sanatının bir biçimsel türü olup geleneksel resimli kitap sanatlarına önemli bir örnek oluşturmaktadır. Döneme özgü sadece edebi metinlerden oluşan elyazmaları üretildiği gibi sadece minyatürlerden oluşan albüm çalışmaları da yapılmıştır. Minyatürlü elyazmalarının anlatı alt yapısını, zeminini minyatür ve edebi metin oluşturmakta, konuyu detaylarıyla betimleyen edebi metni yalın anlatımıyla minyatürler daha da anlaşılır kılmaktadır. Aynı konuyu elyazması kitapta kendi sanat alanlarına özgü tekniklerle betimlemeye çalışan elyazması sanatçıları arasında yer alan minyatür ve edebi metin sanatçıları kimi zaman ele aldıkları ortak konuya benzer yaklaşımlar geliştirerek üretim yapmışlar ve bazen zaman içinde birbirlerini takip ederek etkilenmişler, kimi zaman da konuyu betimlemede farklı amaç ve yaklaşımlar sergilemişlerdir. Hangi yolu seçmiş olurlarsa olsunlar değişmeyen nokta, elyazması sanatçılarının döneme özgü olan üslup-sanat ile zihniyet ve toplumsal yaşantı anlayışlarını ortak olarak minyatürlü elyazması kitapta sergilemeye ve böylece mümkün olduğu kadar kitabın konu bütünlüğüne ulaşmasına olanak sağlamaya çalışmalarıdır. Osmanlı Döneminde özellikle Fatih Sultan Mehmed Devri'nden itibaren minyatür sanatında Doğu etkileri içinde Şiraz üslubunun azalmaya başlayarak Osmanlı dönemine özgü bir minyatür kimliğinin oluşmaya başladığı ve sırasıyla Osmanlı minyatürünün biçimlenmeye başlayarak Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman Döneminde yükselişe geçtiği, II.Selim ve III.Murad zamanında Klasik Osmanlı üslubunun geliştiği görülmekte olup minyatürlü el yazmalarının türünü edebiyat, tarih (şehname-önemli olaylar-, gazavatname-savaşlar-), silsilename (Osmanlı padişah soyu), surname (saray sünnet ve evlilik düğünleri), Peygamberler tarihi,bilim, gösterim amaçlı, albümler (portre) gibi konuların belirlediği anlaşılmaktadır (Mahir 2012: 39-50, 97-119 ve 151-154). Osmanlı Döneminde minyatürlü elyazmaları 16.yy dan itibaren oluşumunda etkili olan tesirlerin yeni özgün üsluplarla sentezlenerek ortaya çıkmaya başladığı klasik dönemini yaşamaya başlamış ve bu süreç 19.yy a kadar çeşitli üslupsal özelliklerin gelişmesiyle devam etmiştir. Minyatürlü elyazmaları içinde surname olarak nitelenen Osmanlı Dönemi sanatçılarının özgün bir alt tür olarak geliştirdikleri Surname denilen minyatürlü ve minyatürsüz olarak ortaya koydukları elyazmaları en seçkin klasik örneklerini yine bu dönem içinde vermiştir. Minyatürlü surnameler arasında dönemlerinin en seçkin ve klasik örneklerini 16.yy'da Sultan 3.Murat'ın şehzadesinin sünnet düğünleri için İntizami tarafından yazılan ve Nakkaş Osman tarafından resimlenen Surname-i Hümayun adlı elyazması ile 18.yy'da Sultan 3.Ahmet'in şehzadelerinin sünnet

düğünleri için Vehbi tarafından yazılan ve Levni tarafından resimlenen Surname-i Vehbi adlı elyazması eserler oluşturmaktadır. İki surname örneğinde de dönemlerinin zihniyeti, toplumsal yaşantı, üslup ve sanat anlayışları hem minyatürlerin hem de edebi metinlerin diline sanatkarlarınca yansıtılmıştır.

Sanat alanları içinde resim ve edebiyat, aynı gerçeği betimlemede veya anlatı yapısını ortaya koymada sahip oldukları dilin farklı özellikleri nedeniyle farklı ifade etme amaç ve yöntemine sahiptirler. Resim sanatı görsel olanın dolaysız ve açık anlatımına görece olarak daha çok sahip olurken edebiyat sanatı sözel olanın dolaylı ve detaylı anlatımını daha çok öne çıkarmaktadır. Bu ifade etme amaç ve yöntem farklılıklarına rağmen, resim ve edebiyat üretildikleri toplumun sosyo-kültürel özelliklerini ve ideolojik yapısını yansıtma adına birlikte ortak bir anlayışı da taşırlar. Huizinga'ya göre dönemin sanatı olarak minyatür sanatı edebiyatın içinde kaynayan mitolojik ve allegorik figürleri temsil etmekte, görüntü ile düşünce allegori aracılığı ile birbirine bağlanmakta; görüntü düşünceye tamamen uygun olma adına serbestçe yarstılamamakta; düşünce de gelişimi içinde görüntü tarafından sınırlandırılmakta; döneme özgü allegorik görüşü tam olarak tasvir etme isteği sanatsal tarzın bütün taleplerinin gözden kaçırılmasına neden olmaktadır. (Huizinga 1997: 408,464-465). Gerçeğin dolaysız ve eksiksiz görülmesinden daha fazla şeylerin olması gerektiği anda resimsel ifadenin üstünlüğü yok olmakta; özellikle anlam ve ruh hallerinin açık bir şekilde aktarılması sözkonusu olduğunda sözün görüntüye olan üstünlüğü ortaya çıkmaktadır (Huizinga :443, 447, 462).

Huizinga 15.yy. sanatı ve edebiyatı üzerine yaptığı bir incelemesinde, resim ve edebiyatın Ortaçağ sonu zihniyetinin genel ve esas niteliğine ortaklaşa sahip olarak her ayrıntıyı belirtme, her fikir ve imgeyi sonuna kadar geliştirme ve zihnin her kavramına somut bir biçim verme eğilimini gösterdiklerini ifade etmektedir (Huizinga 1997: 408). Ortaçağ başta olmak üzere yeniçağ toplumlarında da görülen toplumsal yaşantıda görülen keskin hiyerarşik yapı ile birey, grup , kurum ve yaşantı şekillerinin toplumsal yapı ve kültür içinde belli yerlere konumlandırılıp değer atfedilmesi durumu döneme ait bir anlayış ve zihniyet olarak günlük yaşamın her alanındaki unsurda (giyimin kuralsal yapısı, mekanın düzeni, zamanın kurgulanışı, kurumsal hizmetlerin işleyişi, yaşantı tarzları, sanatsal bakış v.s.) yansımasını bulmuştur. Bu durum toplumsal yaşantının tüm unsurlarının sembolik bir değere sahip olarak konumlandırılmasına yol açmıştır. Toplumsal yapıdaki bu zihniyet ve anlayışın sembolleşmeye yol açan yaklaşımının yansımalarını, sanat alanında, özellikle de resim ve edebi metin dilinde gerçek hayattakine benzer bir sembolizasyona olanak tanıyan tasarım ve uygulama üsluplarının geliştirilmesinde görmekteyiz. Toplumdaki gerçekliğin sembolik düzeni, sanat alanına, alanın kendine özgü olanakları doğrultunda yansımakta ve ve böylece dönemin dış gerçekliği anlatıda hayat bulmaktadır. Osmanlı Döneminde de toplumda sembolleşmeye dayalı anlayış ve zihniyet toplumun yapısal ve kültürel özelliklerine uygun bir şekilde görülmüş ve bu durum dönemin resim ve edebiyat alanındaki üslup gelişiminde yansımasını bulmuştur. Ancak Osmanlı Dönemindeki sanat anlayışı içinde dönemin toplumsal yaşantısını vurgulamaya çalışma adına şiirselliğe kaymadan, epik gerçekliği öne çıkaran, toplumsal uzlaşının kabul ettiği sembolleri betimleyen batıdaki örneklerde

görülmeyen bir tür natüralist – realist üslup oluşmuştur. Dış gerçekliği sembolize etme anlayışı döneme özgü resim ve edebiyat dilinde somutlaştırmanın geliştirilmesini zorunlu kılmıştır. Osmanlı dönemi resmini temsil eden minyatür sanatında dış gerçekliğin yalın, anlaşılır ve belli ayrıntılarını veren bir üslupla görsel sanat tekniklerinin kullanılarak betimlenmesi ve yine aynı dönemin edebiyatını temsil eden divan edebiyatında da gerçekliğin yalın, anlaşılır ve belli ayrıntılarını veren bir üslupla söz sanatları tekniklerinin betimlenmesi sözkonusu olmaktadır.

Genel olarak islam sanatlarında sanatçılar matematik soyut düşünceleri öne çıkaran bir süsleme anlayışı ile ürettikleri geometrik şekiller sisteminin yanında hayvan, bitki, çiçek ve insan formlarını batıda gotik sanattan sonra geçerli olan estetik anlayışda görüldüğü gibi gerçekçi bir biçimde canlandımamışlar, bunları doğu hayal gücünün üstünlüğünü gösteren sonsuz zenginliği olan bir plastik dil oluşturarak betimlemişlerdir (Bazin, 2014: 233). Benzetme ve mecaz sanatlarının kullanılmasına dayanan bu üslup islam sanatlarının tüm alanlarında bu alanların niteliğine uygun bir şekilde ortaya çıktığı gibi söz sanatları olarak islam edebiyatı alanında da bireyin duygu ve düşünce dünyasına hitap ederek soyut anlatıma olanak tanıyan bir klasik edebi dil meydana getirmiştir. Osmanlı Döneminde edebi metin yazarı söz sanatlarını kullanarak sözün arkasına saklanıp istediğini söyleme özgürlüğüne ressamdan daha fazla olmuş, ressamın sahip olduğu dil özellikleri onu vermek istediğini daha yalın ve açıkça ortaya koymaya zorlamıştır. Mecaz ve istiare gibi söz sanatları yolu ile edebiyatçı oluşturduğu imajları metne yansıtmış, ressam da dış alemin bir yansımasını bir hayal perdesinin arkasından görülüyormuşçasına vermek durumunda kalmıştır (Buğra 2000: 55-56). Elyazmalarında sözlü kültürün kolay hatırlanan deyişleri, Geleneksel Doğu minyatüründe gerçek nesne ya da figürler yerine bunların sahip olduğu idealize edilmiş kavramları resme yansıtılmaktadır. (Akerson 2010:107). Burada resmi yapılanın soyut, ideal ve kavramsal töz olarak betimlenme durumu geleneksel edebi dilde de yansımasını bulmaktadır. Genel olarak geleneksel Doğu resmi ve edebiyatında görülen nesne ve figürlerin genelleştirilmiş, kalıplaşmış şablon betimlemeleri, öykü ve anlatı konularının bir kalıp gibi benzer şekilde yinelenmeleri, geleneksel resim ve edebiyat alanlarını birer dekoratif tasarım ve bezeme anlayışı ile oluşturulan daha çok lirik (şiirsel) anlatı yapısına sahip sanat alanları haline getirmiştir. Geleneksel Türk Sanatları ise islam sanatlarının nesne ve figürlere yönelik temel bakışaçısına sahip olmakla beraber batı sanatı anlayışında ve doğu sanatı geleneğinde olmayan bir anlayış geliştirmiş, doğayı oluşturan unsurların (varlıkların); figür, nesne, mekan, zaman ve olay gibi dış gerçekliği oluşturan unsurların sembolik anlam taşıyan işlevsel yönlerini ortaya koymaya çalışan bir üslup oluşturmuştur.

Osmanlı dönemi resminde görsel göstergeler ve edebi sanatlarda yazılı göstergeler dış dünya gerçekliğini görüldüğü şekliyle olduğu gibi yansıtmamak adına tikel bir nesneye, figüre veya olaya gönderme yapmamakta ve bu nesne, figür veya olayların oluşturduğu kümeleri ,yani tümeli temsil eden kavramsal göstergeler olarak yer almaktadırlar. Burada önemli olan, resim ve edebi metinlerde birebir dış dünya gerçekliğini yansıtmak yerine, gerçekliğin konusu olan unsurun (nesne, mekan, figür veya olay) öne çıkan özelliklerini vurgulamak ve bunu benzerlerinde de aynı şekilde tekrar etmek için klişelere uygun

olarak şematize ve stilize edilmiş bir şekle getirip, yani, kalıplaştırarak sembolleştirme yoluyla betimlemesini yapmaktır. Böylece dış gerçeklik unsurunun resim ve edebi metinde toplumsal ve kültürel uzlaşıya dayalı bir sembolizasyonu gerçekleşmiş olmaktadır. Doğu sanatlarının anlatı yapısında yoğun olarak yer verilen imge ve duyguların varlığı hayal dünyası ile gerçeğin ayırdedilmesini zorlaştıran bir sembolik yapı oluşturmakta, bu düzen içinde sembolün gerçek hayatta neyi temsil ettiğinin farkına varılması güçleşmekte ve gerçeğin altında gizlenen alt anlamı bulmada güçlük çekilmektedir. Ancak Osmanlı sanatında dış gerçeklik konusu olan unsur kavramsal boyutta da olsa tasvirde onu öne çıkaran detaylarıyla seçilip anlaşılabilecek bir şekilde betimlenmektedir. Bir başka değişle Osmanlı dönemi sanatının anlatı yapısında dış gerçeklik unsuru, onu gerçek hayatta vurgulayan ve toplumsal uzlaşıyla belirlenmiş özelliklerinin resim ve edebiyat dilinde belli kalıplarla şematize ve stilize edilmiş bir şekle dönüştürülmesi suretiyle oluşturulmakta, semboller aracılığı ile temsil edilmektedir. Böylece gerçeklikle olan bağı anlaşılır bir şekilde ortaya konarak oluşturulan semboller, gerçekliği temsil etmekte; imge, hayal ve duyguların gerçekliği örtmesine izin vermemekte; gerçeğin altında gizli alt anlamın okunmasına olanak tanımaktadır. Osmanlı Dönemi minyatürlerinin dilini oluşturan görsel göstergeler olan biçim, renk, desen gibi öğelerin yardımıyla tasvir edilen figür, mekan, nesne, olay gibi unsurlar, toplumda karşılığı olan gerçekliğin sürekli aynı şekilde tekrar eden klişeleşmiş karakteristik ve tipik özelliklerini yansıtacak bir şekilde sembolleştirilmeleri için dönemin minyatür teknikleriyle (tasarım, çizim, boyama) stilize edilip kalıplaştırılırlar. Aynı şekilde Osmanlı Dönemi minyatürlü elyazmalarında bulunan edebi metin türünü yansıtan divan edebiyatına özgü nazım ve nesir edebi metinlerin dilini oluşturan yazılı göstergeler olan kelime, cümle, mısra gibi öğelerin yardımıyla tasvir edilen figür, mekan, nesne, olay gibi unsurlar da, toplumdaki bir gerçekliğin sürekli yinelenen klişeleşmiş karakteristik ve tipik özelliklerini yansıtacak bir şekilde sembolleştirilmeleri için divan edebiyatında hakim söz sanatları teknikleriyle (benzetme, mecaz, kinaye v.s.) stilize edilip kalıplaştırılırlar. Resim ya da edebi metinde gerçekliğin sembolleştirilerek betimlenmesi için öncelikle dış gerçeklik unsurunun toplumda işlevsel olan, herkes tarafından bilinen ve kabul gören, sürekli yinelenen karakteristik ve tipik özelliklerinin saptanması ve bu özellikleri öne çıkan ayrıntıların betimlenmesine çalışılması gerekir. Döneme özgü klasik resim ve edebi metin sanatkarları, dış gerçeklik konusu olan unsurları kalıp gibi birbirine benzer şekilde sembolize edip somutlaştırarak ayırdedilebilir hale getirme konusunda ortak bir üsluba sahip olmakta, uygun teknikler kullanarak gerçekliğin klişeleşmiş yönünü betimlemeye çalışmaktadırlar.

Resim ve edebi anlatı dilinde somutlaştırma anlayışı ile yapılan betimlemeler, dış gerçekliğin konusu olan unsurun sembolik yönlerini ortaya koyacak tasvirlerin daha açık ve anlaşılır olarak yapılmasına olanak tanımaktadır. Osmanlı dönemi minyatürlerinde somutlaştırma anlayışı, resimlere yalın, naif bir anlatımı baz almak suretiyle ve dış gerçekliğin tipik ve karakteristik ayrıntılarını verecek şekilde biçim, çizgi, renk, desenlerle sembolize edilmek üzere oluşturulan figür, mekan, zaman, olay gibi unsurların dönemin hiyararşik yapısını vurgulayan bir kompozisyon düzenine yerleştirilmesi yoluyla uygulanmaktadır. Osmanlı dönemi minyatürlerine eşlik eden divan edebiyatı manzum ve nesir türlerinde ise gerek şiirlerde gerekse düz yazıda dış gerçeklik unsurunu

betimleyen sembollerin oluşturulup metin içinde gösterilmesinde somutlaştırmayı sağlayan söz sanatları ve bu sanatların ortaya çıkmasında etkili olan mecazdan oldukça yararlanılmıştır. Tüm bu somutlaştırma odaklı söz sanatları, söz ile anlam arasındaki ilişkiyi ifade etme biçimleri olarak anlaşılmakta, burada gerçekliğin ve bazen de gerçekle olan bağı ölçüsünde mecazın sahip olduğu özellikler ortaya konulmakta, anlamayı kolaylaştırmaya olanak sağlayan söz sanatları teknikleri ile dış gerçeklik unsurlarının sembolizasyonu edebi metinde gerçekleştirilmektedir. Divan edebiyatında belagat ilmi içinde yer alan bir maksatı değişik yollarla ifade etmenin metot ve kurallarını bahseden ilime beyan denmektedir. Sözcüklerin gerçek anlamları ile maksadın ifade edilmesi mümkün olmakla birlikte benzetmeler ve gerçek anlamlarında kullanılmayan sözcükler (mecaz) ile de maksat dile getirilebilmekte, söz sanatları bakımından benzetme ve mecazın kullanımı hakikatten bir ölçüde ayrılma ve anlaşılır bir kapalılığı getirdiği için beyanda daha değerli (beliğ) görülmekte ve kabul edilmektedir (Saraç 2014: 95-98). Belagat'ta sözü, ses ve anlam yönünden süsleyen usulleri konu alan ilime ise Bedi olup, burada konu edilen ifade ve üslup özelliklerinin ancak değerli bir söze güzellik katabileceği ifade edilmektedir (Saraç 2014: 151-155). Bedi'de, ses ve anlam sanatlarına özgü tekniklerle sözün güzelleştirilmesi için yaratıcılık, özgünlüğün arayışı ile hayal ve imajların yoğun kullanımına gereksinim duyulması, beyan'a göre nispeten anlam bakımından daha fazla kapalılık haline sahip olduğunu göstermektedir. Bu nedenle dönemin edebi metinlerinde yer alan beyan ilminin konusuna giren özellikle benzetmelerle ve kimi zaman da mecazla maksatın dile getirildiği ifadelerin oluşturduğu betimlemelerde dış gerçeklik unsurlarının somutlaşmış sembolik hallerinin daha kolay ve açık bir şekilde bulunabileceği söylenebilir. Benzetme sanatları gerçekliğin somutlaşmış sembolik hallerinin daha kolay ve açık olarak anlaşılmasında işlevsel bir özelliğe sahiptirler.

Somutlaştırma amaçlı söz sanatlarından benzetme sanatlarında yer alan teşbih sanatı, aralarında benzerlik bulunan biri benzeyen diğeri benzetilen olan iki kelimeden birinin diğerine benzetilmesi olup bazen istiare sanatı ile benzeyen ya da benzetilen unsura yer verilmeyerek kısmi de olsa mecazi bir anlam oluşturulmakta bazen de kinaye sanatı ile kelimenin gerçek anlamının kastedilmesi mümkün olmakla beraber bunun dışında zihinde çağrıştırdığı bir başka anlamın kullanılması sağlanarak kısmi mecazi anlam oluşturulmaktadır. Mecaz-i mürsel sanatı ile bir sözün benzetme amacı olmadan gerçek anlamı dışındaki bir manada kullanılması sözkonusu olmaktadır. Teşhis sanatı ile insan dışındaki canlı ve cansız varlıklara, soyut duygu ve düşüncelere insana özgü nitelikler kazandırılarak kişileştirme yapılmış; intak ile de konuşma özelliği olmayan bu varlıklara konuşturma özelliği kazandırılmıştır Klasik edebiyat dilinde birçok kelime bilinen anlamı dışında mecaz olarak kullanılmış, kelimelere bu yolla yeni anlamlar yüklenerek bazı klişe anlamlar meydana gelmiştir (Kesik 2015: 405).

3. SURNAME-İ VEHBİ ELYAZMASINDAN SEÇİLEN MİNYATÜRLER VE İLGİLİ EDEBİ METİNLER ÜZERİNDE SOSYAL GÖSTERGEBİLİMSEL BİR DEĞERLENDİRME

Çalışmanın uygulama örneğini Sultan 3. Ahmet'in şehzadelerinin sünnet düğünlerini tasvirlemek için Vehbi tarafından yazılan ve Levni tarafından resimlenen Surname-i Vehbi

adlı elyazmasından seçilen iki minyatür ve minyatürlerle bağlantılı edebi metinlerin bir kısmı oluşturmuş ve bunlar üzerinde sosyal göstergebilimsel bir analiz yapılmıştır. Uygulama için seçilen Levni'nin betimlediği minyatürlerin elyazması esere yazılı varak numaraları 120(b) ve 121(a) olup, bu minyatürlerle bağlantılı inceleme için seçilen Vehbi'nin yazdığı edebi metinlerin varak numaraları 118(b), 119(b)'dur. Adı geçen bu sayfalardaki inceleme birimi olarak seçilen minyatürler, gerek şenlikteki geçit törenindeki esnaf alayının gösterisini en iyi şekilde tasvirleyen örnekler arasında olması, gerekse bu minyatürlere bağlı edebi metin dilinin de resimlerin ayrıntılarını yoğun olarak vermesi nedeniyle seçilmiştir. Elyazmasındaki minyatürler üzerinde analiz yapabilmek için Levni'nin sözkonusu minyatürlerine, Esin Atıl'ın derlemesini yaptığı "Levni ve Surname-Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü" isimli kitabında yer alan orijinal minyatürler üzerinden yapılan çekimle oluşan minyatür fotoğrafları yoluyla ulaşılmıştır (Atıl 1999:1554-155). Elyazmasındaki edebi metinler üzerinde analiz yapabilmek için bu metinlerin Osmanlı Türkçesinden günümüz Türkiye Türkçesine dil içi çevirisine, Prof.Dr.Mertol Tulum'un surname metninin dil içi çevirisini yaptığı "Surname-Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı" isimli derleme kitabından ulaşılmıştır (Tulum 2008 :309-316). Uygulama çalışmasında, minyatürler ve metinler, konu, anlatım özellikleri ve sembolik anlatım-gerçeklik ilişkisi başlıkları altında sosyal göstergebilimsel analizle incelenmiştir.

3.1. MİNYATÜRLÜ ELYAZMASINDA 120(B) NUMARALI VE 121(A) NUMARALI MİNYATÜRLER ÜZERİNDE SOSYAL GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME

Bu bölümde ilgili sayfada yer alan inceleme konusu iki minyatür metni üzerinde analiz yapılmıştır

3.1.1. 120(B) NUMARALI MİNYATÜR

3.1.1.1. MİNYATÜRÜN KONUSU

120(b**)** numaralı minyatürde, şenlik sırasında geçit törenine katılan bakırcılardan oluşan esnaf alayının gösterisi ve töreni iki şehzadesi ile birlikte izleyen Sultan betimlenmiştir. Burada betimleme konusu olan geçit töreniyle ilgili tüm unsurların geçmiş toplumsal yaşantıda karşılığı bulunmaktadır. Betimlemelerde bu unsurlar, töreni izleyen Sultan ve şehzadeleri, sadrazam, sarayın üst düzey görevlileri (ağalar) ve yardımcılarının giysileri, aksesuarları, duruş biçimleri ve birbirleriyle olan iletişimleri, içinde bulundukları mekanların (çadır, dış mekan) düzeni ve dekor nesneleri (halı, minder , çadır örtüsü v.s.), giysi ve dekor nesnelerinin dokuma ve bezemeleri esnaf alayının geçit düzeni, bakıcıların giysi ve aksesuarları, gösteri yapan oyuncu bakırcıların giysileri, oyunları ve hareketleri, oyunlarda kullanılan nesneler, bakırcıların ellerinde taşıdıkları sembolik bakırdan kale, oyunu izleyen seyircilerin giysileri ve duruşları gibi konular olarak yer almaktadır.

3.1.1.2. MİNYATÜRÜN GÖRSEL ANLATIM ÖZELLİKLERİ

Söz konusu minyatürde betimlemeler, toplumsal gerçeklik unsurlarının kavramsal ve toplumsal uzlaşıyla kabul edilen imgesel yönlerini vurgulamak amacıyla minyatür tekniklerinin yalın ve açık anlatımı sağlayan üslubuyla yapılmıştır. Betimleme teknikleri olarak tarama, noktalama, kusursuz keskin kontür, diğer boyama biçimlerini (zemin v.s.)

kullanarak görsel tasarım öğeleri olan biçim, renk ve desen ile oluşturulan unsurlar, toplumsal gerçekliğin sembolize olmuş şematize edilmiş klişe yönlerini ortaya koyup dönemin dış gerçekliğinde bulunan bir sembolik unsura (figür, nesne, olay v.s.) karşılık geldiğinden dolayı anlamlı bir hale gelirler.

Aşağıda, bu metinde betimleme teknikleri ile oluşturulan görsel tasarım öğelerinin ifade ettiği unsurlar ve yanlarında da parantez içinde bunların işaret ettikleri dış gerçekliğe uygun düşen anlam ve tanımlamaları belirtilmiştir. Resmin üst, orta ve alt bölümlerinde görsel unsur betimlemeleri bulunmaktadır. Resmin üst bölümünden alt bölüme doğru olan betimlemeler sırasıyla;

a- Sultan ve arkada ayakta duran şehzade figürleri

b-Sultan figürünün giysisi (içi kürk astarlı kaftanı, sorguçlu sarığı), şehzade figürlerinin giysileri (içi kürk astarlı kaftanlar)

c-Sultan figürünün üzerinde durduğu satıh (halı), satıh yüzeyi (bezemeli dokumadan), arkasında bulunan dayanak (taht arkalığı benzeri yastık) ve içinde oturduğu kapalı yer (mekan olarak çadır) ve bulunduğu yerin iç görünümü (bezemeli dokumadan)

d-Sultanın duruşu (bir emir vermek üzere olduğunu düşündürten bir parmağını ileriye doğru uzatması), şehzadelerinin duruşları arkada bulunan ellerini birbirine kavuşturarak duruş biçimleri (saygı ifadesi olarak)

e-Sultanın hemen yanında ve çevresinde bulunan figürler (kendisine hizmet eden saray görevlileri), görevlilerin giysileri (görevlerine uygun birbirine benzeyen renk ve biçimde), görevlilerin duruşları (birbirine benzer yüz ifadeleriyle emir almayı bekler şekilde yanyana durmaları ve saygı ifadesi olarak ellerini birbirine kavuşturmaları)

f-resmin ortasında Sultanın yardımcılarından iki figür (elindeki çavganıyla saray görevlisi olduğunu düşündürten bir ağa ile onunla yanyana duran bir başka ağa), figürlerin giysileri (saray içinde görev yaptıklarını düşündürten resmi giysileri)

g-resmin ortasının sol tarafında kapalı bir mekan içindeki figür (sadrazam olduğunu düşündürten konumu ile), sadrazam figürünün giysisi (içi kürklü kaftanı), figürün üzerinde durduğu satıh (halı) ve satıh yüzeyi (bezemeli dokumadan), figürün arkasında bulunan dayanak (yastık), figürün içinde oturduğu kapalı yer (mekan olarak çadır) Sadrazam figürünün duruşu (çevresindekilerle konuştuğunu, emir verdiğini düşündürten)

h-Sadrazamın hemen yanında ve çevresinde bulunan figürler (biri önemli bir saray görevlisi olmak üzere kendisine hizmet eden saray görevlileri), görevlilerin giysileri (önemli bir saray görevlisi olduğunu düşündürten kaftan giymiş figür dışındaki birbirine benzeyen renk ve biçimde görevlerine uygun giyinen diğer saray görevlileri), görevlilerin duruşları (birbirine benzer yüz ifadeleriyle emir almayı bekler şekilde yan yana durmaları ve saygı ifadesi olarak ellerini birbirine kavuşturmaları)

ı-oyun oynayan figürler (yerdeki kılıç üzerine uzanan bakırcı figürünün karnının üstündeki bakır levhayı döven bakırcılar esnafından figürler), figürlerin giysileri (yerdeki

figür yarıçıplak, diğer figürler iş elbiseleri içinde), figürlerin ellerinde tuttukları nesneler (çekiçler), figürlerin duruşları (ayakta duranların ellerini çekici vurmak için havaya kaldırmaları ve yüzlerindeki zorlanma ifadeleri, yerdeki figürün ise sırtüstü ayaklarını bükerek yatışı)

i-gösteri için oyun yapan diğer figürler (bakırdan yapılmış kale şeklindeki sembolik bir yapıyı taşıyan), figürlerin giysileri (gösteri için yapılmış), figürlerin ellerinde tuttukları nesneler (bakırdan sembolik kale), figürlerin duruşları (gösterinin coşkusuyla ellerini havaya kaldırmaları ve yüzlerindeki gülme ifadeleri)

j-resmin sol alt tarafındaki arka arkaya sıralanan figürler (törende yürüyüş yapan bakırcı esnafı), figürlerin giysileri (sade tören için hazırlanmış), figürlerin ellerindeki nesneler (Sultan'a sunulmak üzere taşınan bakırdan hediyeler), figürlerin duruşları (yürüyüş sırasında birbirlerini takip etmek üzere dizilişleri)

k-resmin en altındaki figürler (gösteriyi izleyen seyirci), seyircilerin giysileri(sade, törene uygun), seyircilerin duruşu (tören hakkında konuşuyor olduklarını düşündürtecek şekilde başlarını birbirlerine yaklaştırmaları ve yüzyüze bakmaları, parmaklarıyla töreni işaret etmeleri

3.1.1.3. MİNYATÜRDE SEMBOLİK ANLATIM-GERÇEKLİK İLİŞKİSİ

Metinde gerçeklik unsurları, toplumsal yaşantıda işlevsel olan, onu öne çıkaran, tanınır olan ve bütün içindeki yerlerini açıkça bildiren özelliklerinin görsel olarak düzenlenmesiyle ortaya konurlar. Surnamedeki görsel tekniklerle oluşturulan metin öğelerinin oluşturduğu unsurlar, dönemin dış gerçekliğinde bulunan bir sembolik unsura (figür, nesne, olay v.s.) karşılık geldiğinden dolayı anlam kazanmaktadırlar. Minyatürde görülen görsel öğelerin ifade ettiği anlamlar, dış gerçeklik konusu olan unsurların (esnaf alayı, geçit düzeni, giysi, ellerin duruşu, gösteri oyunu, çadır v.s.) gerçek hayattaki sembolik değerlerine vurgu yaparak anlaşılmaktadır. Görsel metinde betimleme konusu olan unsurların toplumsal yaşantıda öne çıkan kavramsal, klişeleşmiş, sembolik yönleriyle verilerek bir sembolik anlatım dilinin oluşturulmasında yalın ve açık anlatımın oluşturulmasının, gerçeklik unsurunun bütün ile olan ilişkisinin ortaya konmasının ve unsurların vurgulayıcı olan yönlerinin detaylarla verilmesinin önemli rolü vardır.

3.1.2. 121(A) NUMARALI MİNYATÜR

3.1.2.1. MİNYATÜRÜN KONUSU

121(a) numaralı minyatürde, şenlik sırasında geçit törenine katılan ipek dokumacı, terzi, mücevherci ve bakırcılardan oluşan esnaf alaylarınınn gösterileri betimlenmiştir. Buradaki betimleme konusu olan geçit töreniyle ilgili tüm unsurlar, geçmiş toplumsal yaşantıda karşılığı bulunan unsurlardır. Sözkonusu minyatürde resmin en üst kısmından alt kısmına kadar S şeklinde kıvrılarak birbiri ardısıra devam eden tüm bu esnaf alaylarının yürüyüşünde, bu alayların geçit düzeni, esnafların kendilerine uygun giysi ve aksesuarları, gösteri amaçlı işlerini uygulamaları ve uyguladıkları arabalar, arabalarnın önünde yürüyen ellerinde Sultana sunulmak üzere hediye taşıyan, çalgı çalan esnaf alayı

üyeleri (usta, çırak, kethüda v.s.) ve onların giysi-aksesuarları ile silahlı muhafızlar betimlenmiştir.

3.1.2.2. MİNYATÜRÜN GÖRSEL ANLATIM ÖZELLİKLERİ

Söz konusu minyatürde betimlemeler, toplumsal gerçeklik unsurlarının kavramsal ve toplumsal uzlaşıyla kabul edilen imgesel yönlerini vurgulamak amacıyla minyatür tekniklerinin yalın ve açık anlatımı sağlayan üslubuyla yapılmıştır. Betimleme teknikleri olarak tarama, noktalama, kusursuz keskin kontür, diğer boyama biçimlerini (zemin v.s.) kullanarak görsel tasarım öğeleri olan biçim, renk ve desen ile oluşturulan unsurlar, toplumsal gerçekliğin sembolize olmuş klişeleşmiş yönlerini ortaya koyarlar ve dönemin dış gerçekliğinde bulunan bir sembolik unsura (figür, nesne, olay v.s.) karşılık geldiğinden dolayı anlam kazanmaktadırlar.

Aşağıda, metinde betimleme teknikleri ile oluşturulan görsel tasarım öğelerinin ifade ettiği unsurlar ve yanlarında da parantez içinde bunların işaret ettikleri dış gerçekliğe uygun düşen anlam ve tanımlamaları gösterilmiştir. Resmin üst, orta ve alt bölümlerinde görsel unsurlarla ilgili betimlemeler yapılmıştır. Resmin üst bölümünden alt bölüme doğru olan betimlemeler sırasıyla;

a- ipek dokumacı esnaf alayı figürlerinin geçit düzeni (Resimde S şeklinde kıvrımlı tören geçit düzenindeki sağ üst köşesinde arka arkaya dizilerek toplu yürümeleri),

b- çırak figürü (ipek dokumacı çırağı), çırağın giysisi (mesleğine özgü olan), çırağın duruşu (mesleğini uygularken bedeninin aldığı pozisyon), çırağın bulunduğu yer (ipek dokumacılığı işinden elde edilmiş ürünlerle-ipek dokuma malzemeleri ve giysi süsleri ile donanmış tahta gösteri arabası, arabanın süslenmesi), çırağın yaptığı iş (araba içinde malzeme kullanarak aletle ipek kordon bükme)

c- arabanın önündeki ipek dokumacı esnaf alayı figürleri (iplik dokumacı usta ve çırakları, kethüdaları, ellerinde hediye taşıyanlar, çalgıcılar, silahlı muhafızlar), esnaf figürlerinin giysileri (usta, çırak topluluğu için sade, mesleğe ve törene uygun giysileri, silahlı muhafızların resmi giysileri, çalgıcıların mesleklerine uygun özel giysileri, ellerinde hediye taşıyan esnaf üyelerinin sade, mesleğe ve törene uygun giysileri), esnaf figürlerinin duruşları (Sultan'a saygı ifadesi olarak ellerini birbirlerine kavuşturmaları, yürüyüş sırasında arka arkaya dizilmeleri, çalgıcıların çalgı çalma için ellerini kullanmaları, silahlı muhafızların silah taşımaları, hediye taşıyanların hediyeleri ellerinde tutmaları)

d- Terzi esnaf alayı figürlerinin geçit düzeni (Resimde S şeklinde kıvrımlı tören geçit düzenindeki sol üst tarafta arka arkaya dizilerek toplu yürümeleri),

e-çırak figürü (terzi çırağı), çırağın giysisi (mesleğine özgü olan), çırağın duruşu (mesleğini uygularken bedeninin aldığı pozisyon), çırağın bulunduğu yer (terzilik mesleği ile ilgili ürünlerle-terzi malzemeleri, giysi süsleri ile süslenmiş tahta gösteri arabası,

arabanın süslenmesi), çırağın yaptığı iş (araba içinde malzeme kullanarak kumaş üzerinde dikiş dikme)

f- arabanın önündeki terzi esnaf alayı figürleri (terzi usta ve çırakları, kethüdaları, ellerinde hediye taşıyanlar, çalgıcılar, silahlı muhafızlar), esnaf figürlerinin giysileri (usta ve çırakların sade, mesleğe ve törene uygun giysileri, silahlı muhafızların resmi giysileri , çalgıcıların mesleklerine uygun özel giysileri, ellerinde hediye taşıyan esnaf üyelerinin sade, mesleğe ve törene uygun giysileri), esnaf figürlerinin duruşları (Sultan'a saygı ifadesi olarak ellerini birbirlerine kavuşturmaları, yürüyüş sırasında arka arkaya dizilmeleri, çalgıcıların çalgı çalma için ellerini kullanmaları, silahlı muhafızların silah taşımaları, hediye taşıyanların hediyeleri ellerinde tutmaları)

g- Mücevherciler esnaf alayı figürlerinin geçit düzeni (Resimde S şeklinde kıvrımlı tören geçit düzenindeki orta sağ kısımda arka arkaya dizilerek toplu yürümeleri),

h-çırak figürü (Mücevherci çırağı), çırağın giysisi (mesleğine özgü olan), çırağın duruşu (mesleğini uygularken bedeninin aldığı pozisyon), çırağın bulunduğu yer (mücevhercilik işinden elde edilen ürünlerle süslenmiş tahta gösteri arabası, arabanın süslenmesi), çırağın yaptığı iş (araba içinde malzeme kullanarak tezgah üzerinde mücevher yapma)

ı- arabanın önündeki mücevherci esnaf alayı figürleri (mücevherci usta ve çırakları, kethüdaları, ellerinde hediye taşıyanlar, çalgıcılar, silahlı muhafızlar), esnaf figürlerinin giysileri (usta ve çırakların sade, mesleğe ve törene uygun giysileri, silahlı muhafızların resmi giysileri , çalgıcıların mesleklerine uygun özel giysileri, ellerinde hediye taşıyan esnaf üyelerinin sade, mesleğe ve törene uygun giysileri), esnaf figürlerinin duruşları (Sultan'a saygı ifadesi olarak ellerini birbirlerine kavuşturmaları, yürüyüş sırasında arka arkaya dizilmeleri, çalgıcıların çalgı çalma için ellerini kullanmaları, silahlı muhafızların silah taşımaları, hediye taşıyanların hediyeleri ellerinde tutmaları)

i-bakırcılar esnaf alayı figürlerinin geçit düzeni (Resimde S şeklinde kıvrımlı tören geçit düzenindeki sol alt köşesinde arka arkaya dizilerek toplu yürümeleri),

j-çırak figürü (Bakırcı çırağı), çırağın giysisi (mesleğine özgü olan), çırağın duruşu (mesleğini uygularken bedeninin aldığı pozisyon), çırağın bulunduğu yer (bakırcılık işinden elde edilen ürünlerle-bakır kapla ile süslenmiş iki öküzün çektiği tahta gösteri arabası, arabanın süslenmesi), çırağın yaptığı iş (araba içinde malzeme kullanarak bakır eşya yapma-bakır dövme işi)

k- arabanın önündeki bakırcı esnaf alayı figürleri (bakırcı usta ve çırakları, kethüdaları, ellerinde hediye taşıyanlar, çalgıcılar, silahlı muhafızlar), esnaf figürlerinin giysileri (usta ve çırakların sade, mesleğe ve törene uygun giysileri, silahlı muhafızların resmi giysileri , çalgıcıların mesleklerine uygun özel giysileri, ellerinde hediye taşıyan esnaf üyelerinin sade, mesleğe ve törene uygun giysileri), esnaf figürlerinin duruşları (Sultan'a saygı ifadesi olarak ellerini birbirlerine kavuşturmaları, yürüyüş sırasında arka arkaya dizilmeleri, çalgıcıların çalgı çalma için ellerini kullanmaları, silahlı muhafızların silah taşımaları) ,

I- resmin en altındaki figürler (gösteriyi izleyen seyirci), seyircilerin giysileri(sade, törene uygun), seyircilerin duruşu (tören hakkında konuşuyor olduklarını düşündürtecek şekilde başlarını birbirlerine yaklaştırmaları ve yüzyüze bakmaları)

3.1.2.3. MİNYATÜRDE SEMBOLİK ANLATIM-GERÇEKLİK İLİŞKİSİ

Minyatür tekniklerinin kullanımı ile görsel metin dönemin dış gerçekliğinin işlevsel olan en tanınır özellikleri ve bütün içindeki yeri hakkında bilgi verecek şekilde düzenlenmeye .çalışılmıştır. Minyatürde görülen görsel öğelerin ifade ettiği anlamların, dış gerçeklik konusu olan unsurların (esnaf alayı, geçit düzeni, giysi, araba, hediye v.s.) gerçek hayattaki sembolik değerlerine vurgu yapılarak anlaşılması önem taşıyan bir konudur. Görsel metinde betimleme konusu olan unsurların toplumsal yaşantıda öne çıkan kavramsal, klişeleşmiş, şematize edilmiş, sembolik yönleriyle verilerek bir sembolik anlatım dilinin geliştirilmesinde yalın ve açık anlatımın oluşturulmasının, bütünü kapsayan bir bakışla unsurların vurgulayıcı olan yönlerinin ayrıntılarıyla verilmesinin önemli rolü vardır.

3.2. MİNYATÜRLÜ ELYAZMASINDA İLGİLİ MİNYATÜRLERLE BAĞLANTILI EDEBİ METİNLER (118(B) VE 119(B) ÜZERİNDE SOSYAL GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME

Bu bölümde önce ilgili sayfada yer alan inceleme konusu metinlerin diliçi çevirisi verilmiş, daha sonra sözsel metin üzerinde incelemeler yapılmıştır.

3.2.1. 118(B) NO'LU METNİN İLGİLİ MİNYATÜRLERLE BAĞLANTILI BAZI KISIMLARININ TÜRKÇE ÇEVİRİSİ:

……Bunların ardından terziler tayfası kendilerine "yamak" adıyla ayak uyduran çakşırcı tayfasından bir alay baygın bakışlı çapkın ile nazik endamlı, ay yüzlü gençlerini ağır ağır salındırarak ayaktaş edip, adımlar makasıyla ince ipleri kestiler ve araba üstünde yapılıp düzülmüş tezgahlarında benzeri görülmedik renk renk kumaşla düğün alanını bedestene döndürüp Eski bedesten'i müşterisiz bıraktılar. Ustaları bir top altın telli kumaşı kesip biçip, yırtıp dikip sanatlarının olağanüstü becerisini sergilediği gibi, meslek tezgahlarının süsü olan endamlı çıraklarından.

- İbrişim teli gibi ince beli; siyah bölüklerinin telleri sırma teli

nice al giysili selvi boylular, ara sıra ve peşi sıra seyir alanında nazlı nazlı salınmaya ve ölçüye gelmez derecede tatlı tatlı sallanmaya başlayıp on beş dakika kadar yürüyüp yol aldılar ve lüle lüle saçlarını altın telli yaka şeridi edip, peş peşe düğme gibi dizilen seyircilerin dilek boylarına naz kaftanı diyerek geçip gittiler……

……Doğrusu binbir biçimde ortaya çıkan işin o eli çabuk terzisi, göklerin atlasını şafak ateşiyle ütülediğinden ve aydınlık sabahın ilk beyazlığı düğün güzelinin günlük elbisesi olan günün on iki endazelik beyaz renkli kumaşını güneşin ışın iplikleriyle işaretlediğinden beri sevinç tezgahında cümle alemin beğenisini kazanan böyle bir neşe perendi dokunmamış ve bu tür nakışlı, pahası cihanca bir zevkusefa kumaşının zaman pazarını süslediği akıl kulağına dokunmamıştır.

- Terziler öyle bir kesimle yürüdüler ki, seyreden hayran oldu;

Dostlar iğne gözü gibi gözünü dikti; ağzını makas gibi açtı.

Terziler alaylarına bu şekilde son verip ve diğer esnafa endam gösterip üç yüz yetmiş beş dirhem bir gümüş matara, bir okkalık gümüş şamdan ve makas, yüz elli iki dirhemlik gümüş kahve ibriği ve iki yüz seksen yedi dirhem gümüş gülüftan ve buhurdan; çakşırcılar da yüz otuz iki buçuk dirhemlik bir gümüş gülüftan, iki yüz on dirhemlik buhurdan ve yüz elli dört dirhemlik bir şamdandan oluşan hediyelerini haşmet tezgahı olan adalet köşkünün önüne ulaştırdılar; kethüdaları, yaşlı ustaları ve şenliğe katkıda bulunanları Padişah'ın bağışıyla meramlarına nail olup misafir çadırlarına gittiler……

3.2.1.1. METNİN KONUSU

Metinde şenlik sırasında geçit töreninde gösteri yapan terzilerden meydana gelen esnaf alayı betimlenmiştir. Betimleme konusu olan unsurlar toplumsal gerçeklik karşılığı bulunan unsurlardır. Burada söz sanatlarıyla betimlenen gerçekle ilintili unsurlar, çakşırcı tayfasından alayın geçit düzeni, terzi çıraklarının niteliği ve yaptıkları işler, terzi ustalarının niteliği ve yaptıkları işler, terzilerin araba üstünde mesleklerini uygularken tezgahlarında yaptıkları işler, üzerinde çalıştıkları değerli kumaşlar, geçit alayını izleyen seyirciler, sultana sunulan hediyeler gibi unsurlardır.

3.2.1.2. METNİN SÖZEL ANLATIM ÖZELLİKLERİ

Söz konusu metin içinde hem düzyazıda hem de nazımda (şiir) sözcükler üzerinde çeşitli benzetme ve mecaz sanatları uygulanmıştır. Betimleme teknikleri olarak kullanılan bu sanatların kullanımı ile dönemin dış gerçekliğini, söze duygu, canlılık ve etkileyicilik katarak ve anlamı pekiştirip güçlendirmeye çalışarak vermeye olanak tanıyan detaylar oluşturulmuştur. Kullanılan bu teknikler ile oluşan sözel tasarım öğelerinin ifade ettiği unsurlar, gerçekliği sembolize olmuş şematize edilmiş klişe yönleriyle verdiklerinde bir anlam ifade etmektedirler. Bu sanatların kullanımı ile dönemin dış gerçekliği, sözel metinde işlevsel olan en tanınır özellikleriyle, etkileyici detayların sunumu ile ortaya konmaya çalışılmıştır.

Aşağıda, bu metinde kullanılan ve dış gerçeklik unsurlarının betimlenmesini sağlayan betimleme teknikleri olarak benzetme ve mecaz sanatlarının belirgin olarak yer aldığı sözel tasarım öğeleri olan söz ve ifadeler belirtilmiştir ;

a- çakşırcı tayfasından bir alay baygın bakışlı çapkın ile nazik endamlı, ay yüzlü gençlerini ağır ağır salındırarak ayaktaş edip, adımlar makasıyla ince ipleri kestiler

b- meslek tezgahlarının süsü olan endamlı çıraklarından

c- İbrişim teli gibi ince beli; siyah bölüklerinin telleri sırma teli, nice al giysili selvi boylular

d- lüle lüle saçlarını altın telli yaka şeridi edip

e- peş peşe düğme gibi dizilen seyircilerin dilek boylarına naz kaftanı diyerek geçip gittiler

f- ortaya çıkan işin o eli çabuk terzisi, göklerin atlasını şafak ateşiyle ütülediğinden

g- aydınlık sabahın ilk beyazlığı düğün güzelinin günlük elbisesi olan günün on iki

endazelik beyaz renkli kumaşını güneşin ışın iplikleriyle işaretlediğinden beri

h- sevinç tezgahında cümle alemin beğenisini kazanan böyle bir neşe perendi dokunmamış

ı- bu tür nakışlı, pahası cihanca bir zevkusefa kumaşının zaman pazarını süslediği akıl kulağına dokunmamıştır

i- Dostlar iğne gözü gibi gözünü dikti; ağzını makas gibi açtı

j- hediyelerini haşmet tezgahı olan adalet köşkünün önüne ulaştırdılar

3.2.1.3. METİNLERDE SEMBOLİK ANLATIM-GERÇEKLİK İLİŞKİSİ

Metinde yer alan benzetme ve mecaz sanatlarının görüldüğü sözler, dış gerçeklik konusu olan unsurları (esnaf alayı, geçit düzeni, kumaş, tezgah, usta, çırak, şiir v.s.) betimlemekte, onların gerçek hayattaki sembolik değerlerine vurgu yapmaktadır. Söz sanatlarınca oluşturulan unsurlar dönemin dış gerçekliğinde bulunan bir sembolik unsura (figür, nesne, olay v.s.) karşılık geldiği için anlam kazanmaktadırlar. Söz sanatları ile betimleme konusu olan unsurların toplumsal yaşantıda öne çıkan kavramsal, vurgulayıcı olan sembolik yönlerini ortaya çıkararak metinde bir sembolik anlatım dili oluşturmak için duygu, coşku ve canlılık veren ayrıntılar meydana getirilmiştir.

3.2.2. 119(B) NUMARALI METNİN İLGİLİ MİNYATÜRLERLE BAĞLANTILI BAZI KISIMLARININ TÜRKÇE ÇEVİRİSİ

……Hepsinin sonunda zevk ve eğlence kumaşının kenarını "son" damgasıyla damgalayan bezirganlar alayı, keyif tüccarlarının Pazar yeri olan düğün meydanında şenlik yaygısı döşedi. Müslüman olanları, taç ve destar gibi , tanınır olma başlarına süs oldu, yani bu kazanç yolu erbabının önünde yer aldı; Yahudi, Hristiyan ve Acem olanlar ise elbise eteği gibi tüccar alayının ardına katıldı. Bir tahtırevanı sırma telli cins cins mallarla ve türlü türlü zarif yüzlü, rengarenk kumaşlarla süsleyip donatarak düğün alayının geçtiği alanı Ahmetabad İskelesi'ne döndürmüşler, işve satan bir dilberi tahtırevan içinde mal göstererek naz ve niyaz alışverişi etme işine sürmüşlerdi.

- Bir güzellik tüccarı ki, şimdi o mesleğe kumaş yüzü oldu,
Onu gören pazarlığı uzatmaksızın can nakdiyle satın alır;
Sır metaını bohçayla açıp naz kumaşını külçeyle satar,
Sabır sermeyesini tüketti; gönlümü alıp alışveriş etti.

Bunlar mehterhane, çeng ve çağana, saz ve nağme, kusursuz bezek ve süsler, şaşılası ve gülünesi şeylerle geçip gittiler……

3.2.2.1. METNİN KONUSU

Metinde şenlik sırasında geçit töreninde gösteri yapan bezirganlar (tüccarlar) alayı betimlenmiştir. Betimleme konusu olan unsurlar toplumsal gerçeklik karşılığı bulunan unsurlardır. Söz sanatlarıyla betimlenen gerçekle ilintili unsurlar, bezirgan alayının geçit düzeni, tüccarların görevleri, şenlik meydanı, döşenen şenlik yaygısı, gösteri için yürüyüş yapanların (Müslüman, Yahudi, Hristiyan) nitelikleri ve geçit düzenleri, kumaşların niteliği, kumaş taşıyan tahtirevanın niteliği, tahtirevanın içinde mal satan satıcı gibi unsurlardır.

3.2.2.2. METNİN SÖZEL ANLATIM ÖZELLİKLERİ

Söz konusu metin içinde hem düzyazıda hem de nazımda (şiir) çeşitli benzetme ve mecaz sanatlarılarının uygulandığı görülmektedir. Betimleme teknikleri olarak kullanılan bu sanatlar, dönemin dış gerçekliğini söze duygu, canlılık, etkileyicilik katan ve anlamı pekiştirip güçlendiren ayrıntılarla vermeye çalışmaktadır. Kullanılan bu teknikler ile oluşan sözel tasarım öğelerinin ifade ettiği unsurlar, gerçekliği sembolize olmuş şematize edilmiş klişe yönleriyle verdiklerinde bir anlam kazanmaktadırlar. Bu sanatların kullanımı dönemin dış gerçekliğinin sözel metinde işlevsel olan en tanınır özellikleriyle, etkileyici detayların sunumu ile ortaya konmasına olanak sağlamıştır.

Aşağıda, bu metinde dış gerçeklik unsurlarının betimlenmesini sağlayan betimleme teknikleri olarak benzetme ve mecaz sanatlarının belirgin olarak yer aldığı sözel tasarım öğeleri olan söz ve ifadeler belirtilmiştir ;

a- Zevk ve eğlence kumaşının kenarını son damgasıyla damgalayan bezirganlar alayı

b- Keyif tüccarlarının Pazar yeri olan düğün meydanında şenlik yaygısı döşedi

c- Müslüman olanları, taç ve destar gibi , tanınır olma başlarına süs oldu

d- Yahudi, Hristiyan ve Acem olanlar ise elbise eteği gibi tüccar alayının ardına katıldı

e- Bir tahtırevanı sırma telli cins cins mallarla ve türlü türlü zarif yüzlü, rengarenk kumaşlarla süsleyip donatarak

f- işve satan bir dilberi tahtırevan içinde mal göstererek naz ve niyaz alışverişi etme işine sürmüşlerdi

g- Bir güzellik tüccarı ki, şimdi o mesleğe kumaş yüzü oldu

h- Onu gören pazarlığı uzatmaksızın can nakdiyle satın alır

ı- Sır metaını bohçayla açıp naz kumaşını külçeyle satar

i- Sabır sermeyesini tüketti; gönlümü alıp alışveriş etti

3.2.2.3. METİNLERDE SEMBOLİK ANLATIM-GERÇEKLİK İLİŞKİSİ

Metinde yer alan benzetme ve mecaz sanatlarının görüldüğü sözler, dış gerçeklik konusu olan unsurları (esnaf alayı, geçit düzeni, kumaş, tahtirevan, satıcı v.s.) betimlemekte, onların gerçek hayattaki sembolik değerlerine vurgu yapmaktadır. Söz sanatlarınca oluşturulan unsurlar dönemin dış gerçekliğinde bulunan bir sembolik unsura (figür, nesne, olay v.s.) karşılık geldiği için anlam kazanmaktadırlar. Söz sanatları ile betimleme konusu olan unsurların toplumsal yaşantıda öne çıkan kavramsal, vurgulayıcı olan sembolik yönlerini ortaya çıkararak metinde bir sembolik anlatım dili oluşturmak için duygu, coşku ve canlılık veren ayrıntılar meydana getirilmiştir.

4. SONUÇ

Surname elyazmaları anlatısının önemli özelliği, döneme özgü olan gerçeklik olan zihniyet, toplumsal yaşantı, sanat ve üslup anlayışlarının sembolik özelliklerini kendisini vareden minyatür ve edebi metnin diline (içerik ve biçimsel) somutlaştırma yoluyla

sembolleştirerek yansıtmasıdır. Bu şekilde toplumsal yaşantıdaki sembolik yapı, surnamenin diline, bu yapının kavramsal, vurgulayıcı ve kilşeleşmiş özelliklerini veren bir sembolik anlatım yolu ile yansıtılmaktadır. Döneme özgü klasik resim ve edebi metin sanatkarları, dış gerçeklik konusu olan unsurları çoğunlukla birbirine benzer şekilde sembolize edip betimleme konusunda ortak bir anlayış ve üsluba sahip olarak alanlarına uygun tekniklerle gerçekliğin klişeleşmiş, şematize edilmiş, vurgulayıcı olan yönlerini yansıtmaya çalışmışlardır. Surname anlatısının dış gerçekliğe özgü sembolik anlatımı, minyatürlerinde bütünle olan ilişkisini ortaya koyarak daha yalın ve açık bir şekilde, toplumun uzlaşı sağladığı, kavramsal olarak varolan ana unsurlarıyla görsel olarak sunulurken; edebi metinlerinde minyatürün veremediği duygu, coşku ve ayrıntıları sağlayarak toplumun kabul ettiği, öne çıkan, kavramsal olarak varolan ana unsurlarıyla sözel olarak verilmektedir. Bu nedenle surname anlatısında, dönemin gerçekliği, onu meydana getiren görsel ve sözel sanat alanlarının kendine özgü teknikleri ve sahip oldukları benzer anlayış ve üsluplarla gerçekleştirilen sembolik anlatım yoluyla betimlenmiştir. Surnamedeki görsel ve sözel tekniklerle oluşturulan metin öğelerinin temsil ettikleri unsurlar, dönemin dış gerçekliğinde bulunan bir sembolik unsura (figür, nesne, olay v.s.) karşılık geldiğinden dolayı anlam kazanmaktadırlar. Osmanlı Döneminin görsel ve sözel metinlerinde toplumsal gerçekliği kavramsal ve vurgulayıcı ana özellikleriyle öne çıkaran bir sembolik anlatım dilinin varlığı, Batı ve Doğu toplumlarından farklı türde bir natüralist –realist anlayışın bu dönemde oluştuğunu da ortaya koymaktadır.

Surname elyazması anlatı yapısının resim ve edebi dilinde sembol üretmeye olanak tanıyan ortak anlayış ve üslup, döneme özgü toplumsal yaşantı ve bu yaşantıya dair sembollerin taşıdığı niteliklere uygun düşmektedir. Bu nedenle adeta anlatıda oluşan sembolik anlatım, gerçek hayattaki sembolik yapının bir tür yansıması olmakta, dış gerçekliğin özelliklerini taşımaktadır. Buna göre toplumsal yaşantının hakim sembolik yapısını sanat alanlarına özgü anlatılarda da görmek olağan bir durum olmaktadır. Osmanlı Dönemine özgü minyatürlü elyazmalarının resim ve edebi metin dilinde oluşturulan dönemin toplumsal gerçekliğinin sembolik yapısının yansıtılması ile ortaya konulan sembolik anlatım dilinden, günümüz sinema üretimlerine dönemin dış gerçeklik unsurlarının sembolleştirilen özelliklerinin yansıtılması ve sinema anlatısında kendine özgü bir sembolik anlatım dilinin oluşturulması amacıyla yararlanılabilecektir.

Surname el yazmaları anlatılarından sinema tasarım (senaryo, karakter, mekan, sinematografik teknikler v.s.) çalışmalarına veri sağlayabilmek için, surname anlatı yapısını oluşturan resim ve edebi dildeki döneme özgü sembolik anlatım içinde verilen dış gerçekliğe özgü unsurlarını sanatlararası etkileşim anlayışı içinde değerlendirerek sinema sanatı bakışaçısıyla (içerik ve biçim) yorumlamak ve seçebilmek önem taşıyan bir konudur. Sinema anlatılarında tarihteki geçmiş dönemlere özgü gerçekliklerin betimlemesinin yapılması sözkonusu olduğunda, geçmiş döneme özgü diğer sanat anlatılarında yer alan gerçeklik betimlemelerine başvurulması daha da önem kazanmaktadır. Geçmiş dönem yaşantılarını bir yönüyle yansıtmayı amaçlayan dönem filmleri yada epik fantastik film tasarımlarında dönem gerçekliklerini elde etmeye yönelik

duyulan gereksinim, film tasarımcılarını sanatlararası etkileşim anlayışına sahip olarak diğer sanat anlatılarının gerçekliği nasıl betimlediklerini öğrenmeye zorlamaktadır. Sanatlararası etkileşim anlayışı, çeşitli sanat alanlarının farklı dönemlerdeki döneme özgü gerçeklik, sanat ve tasarım kavrayışlarını karşılaştırmalı çalışmalar yaparak nesnel olarak öğrenme olanağını sanatçılara tanıyan bir yaklaşım olarak sinema tasarımcılarının da önünü açacak bir anlayış olarak görülmelidir.

KAYNAKLAR

Aksoyak, İ. H. 2014."Edebi Sanatlar", *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı,* ed. Mustafa İsen. Ankara:Grafiker Yay.

Atıl, E. 1999. *Levni ve Surname-Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*. İstanbul: Koçbank.

Bazin, G. 2014. *Sanat Tarihi-Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze,* çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Kabalcı Yay.

Buğra, H.B. 2000*. Cumhuriyet Döneminde Resim-Edebiyat İlişkisi*. İstanbul: Ötüken.

Huizinga, J.1997.*Ortaçağın Gün Batımı,* çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi

Kesik, B. 2015."Kelime Kadrosu ve Bazı Klişeler", *Osmanlı Edebi Metinlerini Anlama Klavuzu*, ed. Özer Şenödeyici, İstanbul: Kesit Yay.

Mahir, Banu. 2012. *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Saraç, M. A. Y. 2014. *Klasik Edebiyat Bilgisi: Belagat*, İstanbul: Gökkubbe Yay.

Tulum, M. 2008. *Surname-Sultan Ahmet'in Düğün Kitabı*, İstanbul: Kabalcı Yay.

Surnamede 121(a) Numaralı Minyatür

Surnamede 120(b) Numaralı Minyatür

EPIC AND MYTH IN PICTORIAL CARPETS OF QAJAR ERA IN IRAN

ALI VANDSHOARI
Ass. Prof., faculty of Carpet,
Tabriz Islamic Art University
a.vandshoari@tabriziau.ac.ir
AHAD NEJAD EBRAHIMI
Ass. Prof., faculty of Architecture & urbanism,
Tabriz Islamic Art University
Ahadebrahimi@tabriziau.ac.ir

ABSTRACT

The history of Iranian hand-woven carpet dates back to thousands of years and throughout the time, various changes has been seen in the design and motifs. Like other applied arts, carpet has been influenced by cultural and social trends and different eras have seen various designs and weavings. The 19th century is among the times in which Iranian hand-woven carpet reached a high level of variety in its design and motifs. Some of the motifs including the pictorial carpets were first created then by the influence of social, cultural and industrial patterns. The theme of these pictorial carpets was generally taken from Iranian epic and mythological literature. The characters woven in these carpets distinctly represented ore-Islam and Islamic cultural features and the whole composition of them was copied from the popular photo frames of the time and the printing industry. The aim of this paper is to introduce these 19th century carpets. The content of the pictures in these pictorial carpets clearly reveals that social, archeological and cultural factors had the greatest impacts on their formation.

Keywords: Pictorial Carpets, Persian carpet, Iran, Qajar dynasty.

1. INTRODUCTION

Among the investigated Iranian carpets, the pictorial ones are the least focused ones. Maybe the fact that they are less in number and that they have different designs have caused this lack of representation in research fields. From a historic point, these carpets have been produced since 19th century in Iran and they have been popular since then. It seems this representation can be attributed to some social evolutions of Qajar[1] era. Human pictures in the form of portrait on the carpets have been slower than other arts and maybe the application position of carpet and its limitations resulted from the lack of special matter presences. Although, in some special eras, some pictures of persons and kingdoms have been represented in paintings or photographic tablets are woven on carpets.

In Qajar era, there were royal exhibits and artists made portraits and pictures of their contemporary kings. Kings' and princes' picture simulation was a novel art. 19th can be called the beginning of picturing movement and its affection on Iranian carpet. Under these circumstances, pictorial carpets were produced and their installation on walls made an evolution in carpet utilization and the pictures presentation on carpets were more justifiable.

It seems that these carpets are produced on order because of some limitations like inappropriate trade dimension, limited design and color, copy of other artistic pictures, lack of market widespread demand, etc.

2. METHODOLOGHY

This research is of description-analyses kind and the data are collected via library method. The selected carpets times come back to Qajar era and the geographic place is Iran.

Research Questions: What were the reasons for the formation and popularity of the pictorial carpets in the 19th century?, and second question: What characteristics in Houshang-Shah and Rostam brought them into most of these hand weavings?

The main reason for this study is to identify the factors affecting and forming pictorial carpets in the 19th century and the presence of Houshang-Shah and Rostam in these carpets.

Research Hypotheses: It seems as if developments in industries like photography and printing along with discoveries in archeology had the greatest impact on the formation of these carpets, and Houshang-Shah and Rostam have national and Islamic image in epic and mythological literature.

3. PICTORIAL CARPET

Qajar era is an era of evolution in the history of Iran with a large number of social industrial and cultural changes. The view of Qajar kings toward western world and the

[1] native Iranian royal family of Turkic origin, which ruled Persia (Iran) from 1785 to 1925. The Qajar family took full control of Iran in 1794, deposing Lotf 'Ali Khan, the last of the Zand dynasty, and re-asserted Persian sovereignty over parts of the Caucasus and Central Asia.

numerous visits of artists and craftsmen to west helped them learn new artistic styles and this introduced styles of western art to Iran. Furthermore, industrial printing and publishing tools for publication of artistic and literary texts brought publishing into art and influenced all other forms of art. Archeological discoveries of pre-Islamic era in Iran by western archeologists, as well, created a new vision toward Pre-Islamic characters of literature and mythology like Houshang and Rostam among artists in the Qajar era. This artistic point of view helps carpets with new and special forms, namely pictorial carpets, be woven and created.

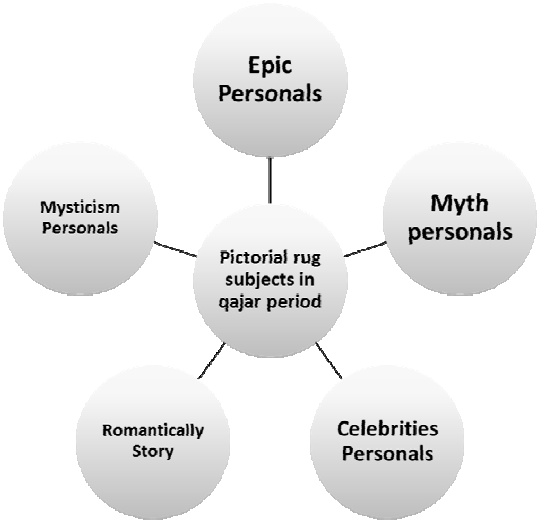


Table 1: Pictorial Rug Subjects in Qajar period – 19th

Houshang[2] Shah and Rostam[3] are the most presented personalities on pictorial carpets. The weavers of pictorial carpets had pictured kings and famous people of Iran history on their carpets. Although all the carpets have some common principals, each one of them has its specific feature. The presented personalities are historic persons of mythical kings of culture like Hushang Shah and Jamshid[4], persons of epic history like Rostam and finally the kings of Qajar era. In every way, the artists of pictorial carpets have borrowed their topic and purpose from mythical history or epic stories of Iran and then they have combined them with decorative elements of Qajar era.

[2] Hushang(hooshang): was the second Shāh to rule the world according to Ferdowsi's Shāhnāma
[3] Rostam or Rustam is the epic hero of the story, Rostam and his son Sohrab, part of the Persian epic of Shahnameh in Persian mythology, and son of Zal and Rudaba.
[4] Jamshid:is a mythological figure of Greater Iranian culture and tradition.In tradition and folklore, Jamshid is described as the fourth and greatest king of the epigraphically unattested Pishdadian Dynasty (before Kayanian dynasty).

In continuous, we are going to have the introduction of Hushang Shah's carpets, his position in Iran literature sources after and before Islam which will reveal culture and opinion of Hushang Shah. And then we will investigate Rostam.

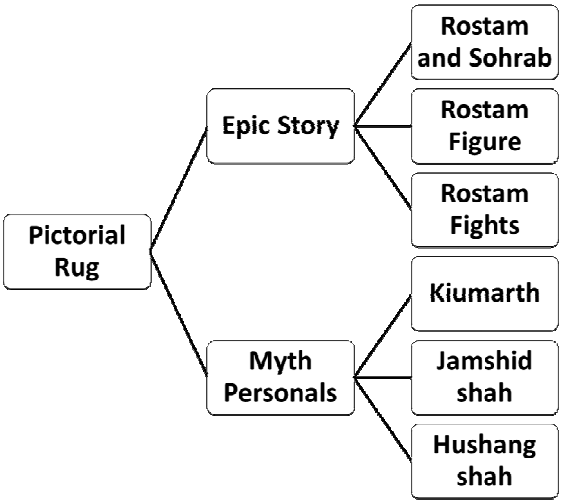


Table 2: Name of Myth and Epic Story personals in pictorial Rugs

3.1.1. INVESTIGATING HUSHANG SHAH PERSONALITY IN IRAN LITERATURE

In some of Iranian myths, Hushang is considered the same as Jamshid because there is no symbol of Hushang in Indian myths. Jamshid is prior to other people and is the first person and kingdom in Rigveda[5]. This can be the reason of equal assumption of Hushang and Jamshid. Then, Hushang has been an independent personality and the first kingdom of Iran (Bahar, 1999). "The mythology of Iranian kingdom begins with Paradate[6] dynasty and the first kingdom of them is Hushang. Hushang means someone who makes and gifts nice houses. His title in Avesta[7] is Paradata which means the first person chosen for kingdom and in Pahlavi and Persian it means; Pishdad. It refers to someone who brings the law for the first time and in some texts of Pahlavi, Hushang and Veykerd are brothers that one establishes kingdom and

[5] The Rigveda is a sacred Indo-Aryan collection of Vedic Sanskrit hymns still being used in India. It is counted among the four canonical sacred texts of Hinduism known as the Vedas. It is one of the oldest extant texts in any Indo-European language. Philological and linguistic evidence indicate that the Rigveda was composed in the north-western region of the Indian subcontinent, most likely between c.1500-1200 BCE,though a wider approximation of c.1700-1100 BCE has also been given.
The Rigveda contains several mythological and poetical accounts of the origin of the world, hymns praising the gods, and ancient prayers for life, prosperity, etc.
[6] Pishdadian (Paradate) is the first dynasty of Aryan people in the Shahnameh, Avesta and Iranian mythology.
[7] The Avesta is the primary collection of sacred texts of Zoroastrianism, and is composed in the Avestan language.

the other establishes agriculture. Hushang is assumed as the king of 7 countries and the demons and wizards ran away from him (Amoozgar, 2002)".

Figure 1: Rug with Hushang shah subject	Figure 2 Rug with Hushang shah subject	Figur 3 Rug with Hushang shah subject	Figur 4 Rug with Hushang shah subject
Figure 5 Rug with Epic Subjects - Rostam	Figure 6 Rug with Epic Subjects – Rostam and Sohrab	Figure 7 Rug with Epic Subjects – Rostam and Akvan Demon	Figure 8 Rug with Epic Subjects – Rostam story in 25 part

Table 3: Figure 1 to 4 is pictorial rug (handmade carpet) with Hushang Shah subject and figure 5- 8 is pictorial rugs with Rostam subjects – epic story.

Hushang's guard composed of tamed and untamed animals, extraordinary birds and creatures. He made extinct of Black Demon's guard. Myths indicate that Hushang Shah kingdom has given 3 gifts for human: metal, agriculture and fire (Hinnells, 2004). Hushang name is shown several times in Avesta, he sacrifices for Gods and begs them for the best kingdom of all the countries, demons, people, wizards, fairies… He is the first kingdom of ancient Iran.

"In another period, splendor is given to Hushang Pishdad (kingdom from God) in order to establish agriculture and support of the world. Then, Hushang unitized and brought religious for kingdom and agriculture of the world in order to improvement of Ormazd[8] Gods and its spread and finally he could kill two third of Mazani[9] demons and seven followers of anger… (Chiristiansen, 1998)". The territory of Hushang has been said to be the southern land of Caspian Sea in Yashta (some part of Avesta) and he is the kingdom of seven countries, the pioneer of Saddeh[10] ceremony and has made clothes from animal fur (Poordavood, 1998), (Rezaei,. 2002).

In some anecdotes, there are similarities between the primary human pair and Hushang which is filled by two generations. Arthur Christensen[11] has stated: Kiumarth[12] is a kingdom in virtual and Hushang is the real one. He should have some people to rule them so, the people distribution in all over the world and their division into races and nations should have been took place in primary pair and the time of Hushang (Chiristiansen,1998).

Sedighian about mythical and epic culture believes that: His title is Pishdad because of enacting laws and placing fair which in Persian means the first one who enacted the laws of fair and the first judge among people. Sometimes they have considered Hushang as the son of Adam[13] or Idris[14] the prophet. They have attributed him the structuring the instruments of taming, clothes making, irrigation, agriculture, writing, running away of demons and thieves and some other kingdom ceremonies (Sadighian, 1996). It said that "One day Hushang and his companions see a snake or dragon and Hushang throws a stone toward this dragon and the stone falls on another stone and in this way the fire exists" (Curtis, 2004).

[8] Ormazd (also known as Ahuramazda, Hourmazd, Hormazd, and Hurmuz, Lord or simply as spirit) is the Avestan name for a higher spirit of the Old Iranian religion who was proclaimed as the uncreated spirit by Zoroaster, the founder of Zoroastrianism.
[9] Mazandaranis, Tabarian people live in the South Caspian region.
[10] Saddeh is a mid winter festival that was celebrated with grandeur and magnificence in ancient Persia. It was a festivity to honor fire and to defeat the forces of darkness, frost, and cold.
[11] Arthur Christensen (1875-1945), Danish orientalist and historian.
[12] Kiumarth : Gayō Marətan (or Gayōmard or Gayōmart in later Zoroastrian texts) is the Avestan name of the mythological First Man in Old Iranian culture. The corresponding name in Middle Persian is (Kayōmart) Modern Persian Keyumars .In Ferdowsi's Shahnameh he appears as the first shāh of the world. He is also called the pishdād thus the first man who practiced justice, the lawgiver.The original Avestan name translates to "mortal life". The name literally means "The mortal alive being".
[13] Adam is a figure from the Book of Genesis, also mentioned in the New Testament, the Holy Quran, and the Book of Iqan. According to the creation myth of Abrahamic religions, he is the first human.
[14] Idris is a Islamic prophet mentioned in the Holy Qur'an.

Abu Al-Rayhan Biruni[15] in his book "Aasare Albaghie" has talked about several ceremonies of Hushang which were annually held such as: Khorram Ruz, 90 Ruz the first day of winter and Saddeh was a main ceremony because of the existence of fire by Hushang (Biruni, 1984).

From among Islamic writers, Tabari[16] has stated some quotes over Hushang: The kingdom of Hushang was 40 years, he was the first person who cut tree, made house, explored metal mines, weaved carpets of animal fur and judged among the people (Tabari,1996).

In Zein-ol-Akhbar [17] Hushang has been introduced as a person who judged fairly among the people and would support the weak. He is the first person who explored fire, made use of cows and sheep meat, improved agriculture with his brother and popularized coronation and throne ceremony (Gordizi, 2005).

Despite most of the writers, Abolmaali in Bayan-ol-Adyan [18] attributes idolization to Hushang and states that: "Hushang has a daughter and adored her face. After sometimes she dies and he orders to make her statue. Hushang saw the statue every day and took it everywhere and this habit of him has established the idolization in the world" (Abolmaali Alavi,1997) and Bal'ami[19] declares that Hushang invited people to God, Islamic religion and fair. He established mosques, praying, water canal and carpet. Later writers introduce Hushang as a moral teacher (Balaami, 1962).

3.1.2. THE FEATURE OF HUSHANG SHAH PICTORIAL RUGS

The character of Hushang Shah is mythical and beyond time and his attributions are affective in a widespread religious way. His significant presence in pictorial carpets can be attributed to his humanism, Islamic, valuable and intellectual features. Carpets of Hushang Shah which are produced around Hamedan and Malayer, show that they follow a unit sample and common elements. Also, they heve been affected by paints of Bijar, Hamedan and Kurdestan which have Hushang Shah's pictures on them, Such as:

[15] Abū al-Rayhān Muhammad ibn Ahmad al-Bīrūnī (born 973 in Kath, Khwarezm, died 1048 in Ghazni) known as Alberonius in Latin and Al-Biruni in English, was a Persian Muslim scholar and polymath from the Khwarezm region.

[16] Abu Ja'far Muhammad ibn Jarir al-Tabari (838-923), Persian historian and theologian (the most famous and widely-influential person called al-Tabari)

[17] - Zein-ol-Akhbar or The History of Gordizi is an old Persian history books covering the creation of human kind to the end of Ghaznavid era. It was written by Abu-Saeid Abd-ol-Hay Mahmood Gordizi in the 10th century AD.

[18] - Bayan-ol-Adyan was written by Ab-ol-Maali Muhammad Bin Obeid-ollah in the 11th century AD.

[19] - Abu Ali Muhammad Bal'ami: Mostly known as Bal'ami, was a Persian historian, writer, and vizier to the Samanids. He was born in Lashjerd in the district of Marv, a city in modern Turkmenistan. His most famous work is Tarikh-e Bal'ami, which is a translation of Tabari's History of the Prophets and Kings. It contains supplementary material, some of which is found nowhere else. Having been written in 963.

	Common Details Of Hushang shah subject in Pictorial Rugs			
Region of weaving	Malayer – Near the Hamadan			
Type of Knot	symmetrically			
materials	Weft and warp: Cotton / Pile: wool			
inscription				
demons				
Symmetric compositions and Altar				
Lion or Sun				
throne				
sword				
Soldiers Face: similar to Qadjarian or Achaemanian				

Table 4: Features of Hushang Shah Pictorial Rugs

The features noticed the Rugs have common aspects like:

- Hushang's kingdom throne is on the shoulders of demons. His throne is similar to Fathali Shah's throne that is called Marble Throne. This throne is placed on the shoulders of demons and fairies and their producers have considered these features in their carpets. Demons' faces are ugly and with horn and tail in carpets. Their hands are on their chests show their obedience to the king and they have clothes made of animal fur.
- There is a lion in the bottom part of Hushang Shah's throne and a sun at the back of his head. If we deny the motifs of lion and sun in Qajar era, their presence show the high position of his religious thoughts.
- His seating, his manner with the sword and the presence of the lion are very similar to some religious icons in Iran, And Symmetric compositions, which are represented in religious icons, are shown in these carpets. Altar form in above Hushang Shah's head, which is made with two spiral decorations, can justify his strong religious position.
- In most cases Hushang Shah's picture is larger than others (on the bases of position perspective in Iran religious tradition) and is located in the center of painting. His clothes are in red and he has mustache and beard with an inscription above his head on which usually his name or scarcely the weaving date is written.
- His soldiers are similar to Achaemenian; their standing manner, profile, hairstyle, clothes…etc. Besides these ancient and historic elements, there are people in royal clothes and the guests of Qajar era in these carpets.

About Hushang Shah's carpets it can be said the artists of these carpets only wanted to imitate a special design or sample. Maybe the first carpet of Hushang Shah were under effect of myths and religious narrations or the artist has been familiar with Hushang Shah myth by Qahveh Khaneh painting style (tea house paints) narrations (Pakbaz, 2004:201) and their paintings and then they have woven this design on their carpets and the others have rewoven them.

3.2.PICTORIAL RUGS WITH ROSTAM SUBJECT AND THE POSITION OF ROSTAM IN IRAN LITERATURE

The presence of Rostam as and epic hero of Iran is significant because the stories of Shahnameh have affected the carpets, other arts and culture of Iran along history. In Islamic Iran culture, Rostam is the most affective and renowned hero of myths and ancient epics. He is called the national hero of Iran in Persian literature and art. On the whole, Hushang and Rostam are human personalities of culture and civilization who have affected carpet art of Iran. Their presence was limited but it was active in a special period of time. In continuous we will have some examples of their presence on carpets.

There are some carpets of Qajar era with Rostam design, 4 cases of them will be referred in following. These carpets were under the effect of pictorial portraits of Qajar era and were of equal features to some extent.

Rostam is of Sistan[20] heroes and heads dynasty. Ferdowsi is the creator of Rostam. His living has been unique from his birth. He was so large that they gave him birth from his mothers' side. (Tanavoli, 1989). Rostam was the son of Zal[21]. He became the focus of attentions when Iran and Turan[22] are in struggle over gaining kingdom and territory. There is no reference from Rostam and his son Sohrab[23] in Avesta[24]. He is descendent of a royal family in Sistan in Shahnameh and the East and Rostam is supposed to be Sagzi[25] and also from Partian[26] era. (Curtis,2004).

According to old text shows Rostam is one of the titles of Garshasb[27] so Rostam is the same Garshasb. But Noldeke[28] and Christensen believe that there is no relation between Rostam and Garshasb. Rostam is one of Ashkanian(Parthian) head-guards and has become story personality through coming into national stories. He is the son of Zal, the albino epic hero of Iran national and Rudabeh[29] the daughter of Kabol's kingdom. (Yahaggi, 1978). In Iranian myths, Rostam is semi-God because of his support of Iranian race. He is the victor of seven adventures, the beneficent of kingdom and the enemy of demons. He does extraordinary actions despite his human appearance. Ferdowsi refers his godliness and his guards relying on god despite Turanian who did not believe in God.

---

[20] Sistan or Sakastan is a historical region in eastern Iran.

[21] Zāl (An albino) was born with white hair. Because of this, his parents called him Zāl. In the Persian language, "Zaall" refers to those who have albinism. Zāl was the son of Sām and the grandson of Nariman, both heroes of ancient Persia and protectors of "Motherland Iran" or "Iran-zamin.

[22] Tūrān is the Persian name for a region around Central Asia, literally meaning "the land of the Tur". As described below, the original Turanians are an Iranian tribe of the Avestan age. As a people the "Turanian" are one of the two Iranian peoples both descending from the Persian Fereydun but with different domains and often at war with each other. In fact according to the Shahnameh's account, at least 1,500 years later after the Avesta, the nomadic tribes who inhabited these lands were ruled by Tūr, who was the emperor Fereydun's elder son. The association with Turks is also primarily based on the Shahnameh's geographical account where Turkification of Central Asia was partially completed during that time.

[23] Sohrāb or Suhrāb is a character from the Shahnameh, or the Tales of Kings by Ferdowsi in the tragedy of Rostam and Sohrab. He was the son of Rostam, who was an Iranian warrior, and Tahmineh, the daughter of the king of Samangam, a neighboring country. He was slain at a young age by his father Rostam. Rostam only found out he was his son after fatally wounding him in a duel. Kaykavous, the king of Iran, delayed giving Rostam the healing potion (Noush Daru) to save Sohrab as he feared losing his power to the alliance of the father and the son.

[24] The Avesta /əˈvɛstə/ is the primary collection of sacred texts of Zoroastrianism, composed in the Avestan language.

[25] Sagzi is a city in the Central District of Isfahan Province, Iran.

[26] The Parthian Empire (247 BC – 224 AD), also known as the Arsacid Empire was a major Iranian political and cultural power in ancient Iran, also known as ancient Persia.

[27] Garshasp is the name of a monster-slaying hero in Iranian mythology. The Avestan form of his name is Kərəsāspa and in Middle Persian his name is Kirsāsp.

[28] Theodor Nöldeke (2 March 1836 – 25 December 1930) was a German orientalist.

[29] Roodabeh is a Persian mythological female figure in Ferdowsi's epic Shahnameh. She is the princess of Kabul, daughter of Mehrab Kaboli, and later she becomes married to Zal, as they become lovers. They had two children, including Rostam, the main hero of the Shahnameh.

Rostam wins some demons like Akvan and Sepid which are woven on carpets. We are going to investigate 2 stories of Shahnameh Ferdowsi; Rostam and Sohrab story and Rostam battle with Akvan Demon. Also, in a case, the stages of Seven Adventures of Rostam are designed in frames. At first we are going to refer to Rostam and Sohrab story.

3.2.1. ROSTAM AND SOHRAB STORY

Sohrab is the son of Rostam and Tahmineh (daughter of Samangan[30] king). Sohrab was stronger than his friends and was in heroic shape. He had not seen his father because Rostam was in Zabolestan[31] and asked his mother about his father. Tahmineh[32] said he is the son of Rostam, the hero of Iran but he should keep it as a secret. And Afrasiab[33] should not be informed because he was the enemy of Rostam…. Sohrab came to Iran in order to conquer Kavus. In his way to Iran, he encounters many things and Rostam prepares his guards in order to fight Sohrab without knowing him. Rostam goes toward Sohrab's tent and kills his best hero at night. The other day, two divisions are prepared and Sohrab was in search of father and….(Curtis,2004).

The first day of fight was of no conclusion and they came back to their tents. The second day, Sohrab tumbled Rostam and sat on his chest and Rostam says to Sohrab it is a customary of them not to cut the head of another hero in the first time of tumbling and Sohrab accepts it.

Rostam prayed God for his strength and finally in another fight he tumbles Sohrab and draws his sword on Sohrab's flank. Sohrab groans and says I am sorry for not seeing my father. Then Rostam knows that he has killed his son. Sohrab dies and Rostam passes out.This story is a tragedy which is shown in different forms on carpets specially carpets in Qajar era.

In this carpet Rostam and Sohrab are shown that there is a tree between them. This moment is very quickly passed, the most tragic scene happens before they know each other. In this carpet, Rostam and Sohrab are similar to each other and the only difference is Rostam's half beard. They are in front of each other symmetrically and have their hands on their knees. There is a dog under their feet that is unrelated to the scene. Above and under part of the carpet is damaged and without any margin.

---

30 - Samangan (previous: Eukratidia; then Aybak or Aibak) is a provincial town, medieval caravan stop, and the headquarters of the Samangan Province in the district of the same name in the northern part of Afghanistan.

31 - Zabulistan originally known as "Zavolistan", is a historical region based around today's Zabul Province in southern Afghanistan.

32 - Tahmeena, Tahmina, Tehmina or Tahmineh is a female character in the story, Rostam and Sohrab, part of the of Shahnameh. Her name is mentioned as the wife of Rostam and as the daughter of Samangan king, the sovereign of Samangan.

33 - Afrasiab: According to the Shahnameh (Book of Kings), by the Persian epic poet Ferdowsi, Afrasiab was the king and hero of Turan and an archenemy of Iran. In Iranian mythology, Afrasiab is considered by far the most prominent of all Turanian kings; he is a formidable warrior, a skilful general, and an agent of Ahriman, who is endowed with magical powers of deception to destroy Iranian civilization.

3.2.2. ROSTAM AND BATTLE WITH AKVAN DEMON

This story is weaved on carpets too. Akvan is a demon in the form of a zebra which attacks king's herd and shatters horses' heads. Rostam searches for Akvan for 3 days and in 4th day he sees Akvan in the form of Northern speedy wind which makes the air full of dust and takes Rostam into sky. Rostam gets away and encounters Akvan along a river. Rostam throws his belt around Akvan waist and takes mace and strikes it on Akvan's head and cuts its head by his sword. This carpet is one of the few carpets which have Rostam design on itself. Rostam is woven under an altar filled with flower in his strong shape. Its composition is like the carpets of kings' pictures. It has most of Rostam's features such as; mace, head piece of Akvan skull, half beard, thick arms,…. His position under alter will show his Islamic thought among others. (Pakbaz, 2004).

This carpet refers to Rostam and Akvan demon. The presence of Rakhsh[34], battle of under part, birds and deer has made special cheerfulness in all the space. Akvan has taken Rostam into air. Rostam lay down in an octagon space above Akvan head. The carpet is woven in alter form. Above space of alter is filled with flower and arabesque design. The alter form maybe shows the religious-national position of Rostam beside Iranian.

The role of national hero, Rostam is woven on the carpet at that time. Rostam was in the hero of before Islamic era but his presence beside altars show his religious and Islamic position. The topics weaved around Rostam are limited to the fights and tragedy of Rostam and Sohrab and Rostam battle with Akvan demon and the total picture of Rostam. Rostam is of high level of moral and religious bases among other heroes and has affected carpets and other artistic works. In the whole Shahnameh Ferdowsi, Rostam is of the most affecting case of Iran art and culture.

3.2.3. THE FEATURES OF ROSTAM PICTORIAL RUGS

Their dependence on epic literature and text of Shahnameh is very much in these carpets despite carpets of Hushang Shah which have been tampered.

Appearance of Rostam in all the carpets is common. In most cases Rostam is under altar.

The artists of this era try to connect a relation between Iran culture of before and after Islam. A sample of this matter is in picturing Rostam under altar which has given him a religious position.

These carpets compositions are symmetrical too.

[34] - Rakhsh is the stallion of main protagonist Rostam in the Persian national epic, Shahnameh of Ferdowsi.The color of Rakhsh is described as "rose leaves that have been scattered upon a saffron ground" and it is first noticed by Rostam amongst the flocks of horses brought over from Zabulistan and Kabul. In this first encounter Rakhsh is described as a mighty colt with the chest and shoulders of a lion and it appears to have the strength of an elephant. He is highly intelligent and his loyalty is legendary. No one but Rostam ever rides Rakhsh, and Rakhsh recognizes no one but Rostam as his master. Also, he is the only horse ever that Rostam could ride, since his great strength and weight would kill other horses.

	Common Details Of Rostam subject in Pictorial Rugs			
Region of weaving	Saruq - Tabriz – Farahan - Tabriz			
Type of Knot	Symmetrically - Asymmetrically			
Materials	Weft and warp: Cotton Pile: wool			
Beard type				
Under ulter				
Armor hat				
Sword or maul				

Table 5: Features of Rostam pictorial rugs.

4. CONCLUSION

The social and cultural conditions of Qajar era have facilitated the presence of pictures on the carpets. Maybe the reasons of picture presence on carpets can be attribute to: lithographic models, illustrated models, picture taking and familiarity with pictures as portrait at Nasser al-din Shah[35] of Qajar, the presence of painters educated in Europe and their paints from kings and their families…. As three-dimensional pictures in painting and picture taking of this era, the pictures of Hushang Shah and Rostam were in traditional form and not perspectives.

Also the artists of carpet inspired the presence of carpets from Qahveh Khaneh painting style (tea house paints). This kind of painting was out of academic environment and was depended on traditional literature and narration. This kind of painting was designed in order to satisfy common people favors and tastes. Some features of this tradition: simplicity, the name of persons beside their pictures, the largeness of main character in contrast to other characters and utilization of some conventional elements for emphases of positive and negative aspects of characters.

The total composition of Rostam carpets are the same as Hushang Shah's carpets i.e. under the effect of picturing and lithography portraits.

- The dependence of pictorial carpets' motifs on Iran literature and ancient culture is clarified in mythical history before and after Islam and also in epic literature.
- Hushang and Rostam are of the personalities woven on carpets because of their social significance and positions. From among Iran mythical kings and peoples, Hushang and Jamshid (scarcely) are the only personalities woven on carpets.
- Pictorial carpets are common in many aspects and of equal purports. Carpets with Hushang Shah and Rostam have appeared in a special period of history.
- They are in common principals like other pictorial carpets. Also, some kings of Afshar and Qajar and their stories have been designed and woven.

[35] Nasser al-Din Shah Qajar was the King of Persia from 17 September 1848 to 1 May 1896 when he was assassinated. He was the son of Mohammad Shah Qajar and Malek Jahān Khānom and the third longest reigning monarch in Persian history after Shapur II of the Sassanid dynasty and Tahmasp I of the Safavid Dynasty. Nasser al-Din Shah had sovereign power for close to 50 years and was also the first Persian monarch to ever write and publish his diaries.

The presence of these famous on carpets cannot be unreasonable. Religious basic of these epic and mythical characters are affective in a way that it is justifiable after thousands years.

Qajar era is an era of evolution in the history of Iran with a large number of social industrial and cultural changes. The view of Qajar kings toward western world and the numerous visits of artists and craftsmen to west helped them learn new artistic styles and this introduced styles of western art to Iran. Furthermore, industrial printing and publishing tools for publication of artistic and literary texts brought publishing into art and influenced all other forms of art. Archeological discoveries of pre-Islamic era in Iran by western archeologists, as well, created a new vision toward Pre-Islamic characters of literature and mythology like Houshang and Rostam among artists in the Qajar era. This artistic point of view helps carpets with new and special forms, namely pictorial carpets, be woven and created.

REFERENCES

Alavi, Abolmaali Mohammad Ebn Nemat. 1997. *Bayan El Adyan*, ed. Mohammadtaghi Daneshpajooh, Tehran: Majmooeye entesharate Adabi va Tarikhi (Bonyade Mogoofat e Dr.Mahmood Afshar Yazdi).

Amoozgar, jaleh.2002. *Tarikhe Asatirie Iran,* Fifth Printing, Tehran: Samt,.

Balaami,Abo Ali Mohammad ebn Mohammad. 1962. *Tarikhe Balaami*, trans. Tarikhe Tabari, ed. Mohammad Taghi Bahar, Complation with Mohammad Parvin Gonabadi, Vol:1, Tehran: Entesharat e Edare Kolle Negaresh e Vezarat e Farhang.

Bahar,Mehrdad. 1999. *Pajooheshi Dar Asatire Iran,* Third edition, Tehran: Agah.

Biruni, Abu Al-Rayhan. 1984. *Asar Albaghiyeh,* trans. Akbar Danaseresht, 30th printing, Tehran: Amirkabir.

Chiristiansen, Arthur. 1998. *Nomoonehaye nokhostin Ensan va nokhostin Shahriar dar Tarikhe Asatiriye Iran,* trans., Jaleh amoozgar and Ahmad Tafazzoli,Tehran,Cheshmeh.

Curtis, Vesta Sarkhosh.2004. *Ostoorehaye Irani (Persian Mythology),* trans. Abbas Mokhber,Tehran: Markaz,Forth Printing.

Dadgar, L. (1989). Frash e Iran. Tehran: Sazmane Miras e Farhangi Keshvar.

Gordizi, Abo Saeid Abdolhay Ebn Zahhak ebn Mahmood.2005. *Zayyen Ol Akhbar,* Complation with Rahim Rezazade Malek, Tehran: Anjoman e Asar va Mafakher e Farhangi.

Hinnells, John R. 2004. *Shenakhte Asatire Iran (Persian Mythology)*, Trans. Jaleh amoozgar and Ahmad Tafazzoli, Tehran: Chashmeh.

Pakbaz, ruin. 2004. *Naggashi iran (Az Dirbaz ta emrooz),* Third Printing, Tehran: Simin va Zarrin.

Poordavood, Ebrahim.1998. *Yasht ha (part of Holy Avesta)* ,Vol.1, Tehran:Asatir.

Rezaei,Abdolazim. 2002. *Asl va Nasab e Dinhaye Iran e Bastan,* Tehran: Dor.

Sadighian,Mahindokht. 1996. *Farhang e Asatiri Hamasi Iran,* Vol. 1 (Pishdadian), Tehran: Pazhooheshgahe Oloome Ensani va Motaleate Farhangi,

Tabari, Mohammad ebn jarir. 1996. Tarikh e Tabari, trans. Abolgasem payandeh, Vol.1, Fifth Printing, Tehran: Asatir.

Tanavoli, Parviz. 1989. *Ghalicheh haye Tasviri Iran,* First Printing, Tehran: Soroosh.

Yahaggi, Mohammadjafar.1978. *Farhang e aatir va Esharate e dastani Dar Adabiat e Farsi,* Tehran: Pajooheshgah e Motaleat va Tahgigat e Farhangi.

KIBRISLI ALİ RUHİ EFENDİ VE KIBRIS'TAKİ İMAR FAALİYETLERİ

ENES KAVALÇALAN
Arş. Gör., Akdeniz Üniversitesi
Sanat Tarihi Bölümü
eneskavalcalan@hotmail.com

ÖZ

Ali Ruhi Efendi'nin hayatı hakkında pek fazla bilgi bulunmamaktadır. Girne'ye bağlı Gambili (Hisarköy)'de doğup büyüdüğü bilinmektedir. II. Mahmud'un saltanat döneminde, 1826 yılında Tersane Hazinesi tarafından Kıbrıs muhassıllığı görevine atanmıştır. Aldığı görevi başarıyla yerine getiren Ali Ruhi Efendi Kıbrıs'ta yaptırdığı hayır yapılarıyla da ün kazanmıştır. İnşa ettirdiği yapılarla bani kimliğini de ön plana çıkaran Ali Ruhi Efendi muhassıllık görevini sürdürdüğü süre zarfında dört çeşme, bir cami, bir sıbyan mektebi, bir muvakkithane ve bir kütüphane yaptırmıştır. Yaptırdığı eserlerin devamlılığını da düşünen Ali Ruhi Efendi, bu eserlerin ihtiyaçlarının karşılanması için vakıflar kurdurmuştur. Osmanlı imparatorluğunun dağılma süreci yaşadığı böyle bir dönemde, Kıbrıs gibi farklı etnik grupların üzerinde hayatını sürdürdüğü bir adada, bu tarz inşa faaliyetlerinin devam etmesi hangi gruba ait olursa olsun halkların ortak kültür çevresinde toplanmaya çalışıldığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Bu bağlamda yapılan araştırmayla, imar faaliyetleri ele alınan Ali Ruhi Efendi'nin Kıbrıs'taki bani kimliği ortaya konulmaya çalışılacaktır. Günümüze ulaşamayan yapıları da içeren bu çalışmada ilk defa Ali Ruhi Efendi'nin yaptırmış olduğu eserler bir başlık altında toplanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ali Ruhi Efendi, Kıbrıs, vakıflar

ALI RUHI EFENDI AND HIS CONSTRUCTIVE CTIVITIES/FUNCTIONS IN CYPRUS

ABSTRACT

We do not have enough information on Ali Ruhi Efendi's life. We know that he was born in Gambili (Hisarköy) which is a part of Girne. In 1826, during the reign of Sultan II. Mahmud, he was appointed as the tax collector of Cyprus by Tersane Hazinesi. Ali Ruhi Efendi fulfilled his service successfully and also in this period he had a lot of social structures done. During his governorship period he built four fountains, a mosque, a primary school, a library and a muvakkithane[1]. Ali Ruhi Efendi became famous on the island with these building activities. For the maintenance of these buildings he also established many *vakfs*.

In a period in which Ottoman empire start to regress, in the island of Cyprus that host many kinds of ethnical identity, continuation of this kind of activities shows us that all members of the population tried to come together around the common cultural values.

This study is about Ali Ruhi Efendi's constructive functions. In this context, all the constructions that he contributed to are studied for the first time under the same topic and also we investigate the buildings that could not survive until today.

Keywords: Ali Ruhi Efendi, Cyprus, foundations.

[1]Muvakkithane is the place where the attendant determine the time for ezan.

1. GİRİŞ

18. yüzyılın sonuna doğru Fransız İhtilali sonucunda Milliyetçilik akımının ortaya çıkmasının ardından, 19. yüzyılın başlarında Sırp ve Yunan ayaklanmalarıyla birlikte Osmanlı imparatorluğu tam bir dağılma sürecine girmiş bulunmaktaydı. İmparatorluğun dağılmasını önlemek amacıyla birçok yenilik hareketleri yapılmış, sonuç olarak Tanzimat ve Islahat Fermanları yayınlanmıştır. Alınan bu kararlarla halkın can ve namus güvenliği sağlanmış, toplumun eşitlik, birlik ve bütünlüğü hedeflenmiştir. Batıyı daha iyi anlama çabaları sonucunda askeri, idari, sosyal, eğitim ve sağlık alanlarında yapılan yenilikler de bu aşamada yetersiz kalmış, I. ve II. Meşrutiyet'in ilanıyla imparatorluğun ömrünü uzatacak daha demokratik bir yönetim sürecine girmek amaçlanmıştır. Ancak bu yeniliklerin sorunları giderecek köklü çözümler içermediği zaman içinde anlaşılacaktır.

Osmanlı topraklarında değişim rüzgârları eserken, bu toprakların bir parçası olan Kıbrıs hakkında 1785 yılında Divan-ı Humayun'a bağlanarak adaya bir muhassıl[2] atanması kararı alınmıştır(Gazioğlu 1994: 125). Adanın bu durumu 1839'daki Tanzimat Fermanı'na kadar devam etmiştir. Yenilik hareketleri sırasında Kıbrıs Rodos Paşalığı'na bağlı sancak olarak yönetilmeye başlanmıştır(Gazioğlu 1994: 126).

Böyle bir dönemde Ali Ruhi Efendi'nin H. Rebiülahir 1242 (M. Kasım 1826) tarihinde Tersane Hazinesi tarafından Kıbrıs muhassıllığına atanma kararı alınmıştır[3]. H. 11 Zilkade 1243 (M. 25 Mayıs 1828) tarihli diğer bir kayıtta ise halkın Ali Ruhi Efendi'den memnun olduğu ve ikinci kez Kıbrıs muhassıllığı görevine atanmasına karar verildiği anlaşılmaktadır (K.Ş.S. 33, 56/1). 1831 yılına kadar görevde kalan Ali Ruhi Efendi'nin hayatı hakkındaki bilgimiz oldukça sınırlıdır. Aslında Gambilili[4] olan Ali Ruhi Efendi, kendi adına kurduğu vakfın bir parçası olan Lefkoşa'daki Laleli Camisinin imamlığını da yapmaktaydı (An 2002: 33-38). Kıbrıs'ta daha çok bani kimliğiyle ön plana çıkmış olan Ali Ruhi Efendi'nin ne zaman vefat ettiği ve nereye defnedildiği hususunda bir bilgiye ulaşılamamıştır.

2. ALİ RUHİ EFENDİ'NİN KIBRIS'TAKİ İMAR FAALİYETLERİ

2.1. LEFKOŞA LALELİ CAMİ VE ÇEŞMESİ

Cami, günümüzde Ali Ruhi Sokağı üzerinde yer almaktadır. Şer'iyye sicillerindeki kayıtlara göre ise caminin bulunduğu mahal Abdi Çavuş Mahallesi olarak geçmektedir.

Esasında bir ortaçağ şapeli olan yapı mihrap, minber, minare ve bir de son cemaat yeri eklenerek H. 1242 (M. 1826-27) yılında camiye çevrilmiştir. H. 5 Cemâziyelâhir 1243 (M. 24 Aralık 1827) tarihli bir belgede Ali Ruhi Efendi'nin Lefkoşa'da bulunan üç dükkân ve bahçelerini müştemilatıyla birlikte ve Sarayönü'nde bulunan berber dükkânı ile Mofsili ve İncirli Köyleri'nde bulunan toplam 130 adet zeytin ağacını, caminin görevlilerinin ücretleri ile caminin tamir ve bakım masraflarını karşılamak üzere vakfettiği

[2] **Muhassıl**: Tanzimat Döneminden önce vergi tahsildarı anlamında kullanılmaktaydı. Sancağın en büyük idare amiri olan mutasarrıftan küçük, kaymakam ve müdürler derecesinde bir memur (Devellioğlu 2003: 670).
[3] Ali Ruhi Efendi'nin H. Rebiülâhir 1242 yılında göreve başladığı Şer'iyye sicillerinde kaydedilmiştir (K.Ş.S. 32, 72/1)
[4] Girne'ye bağlı bir köydür.

kaydedilmiştir. Bu vakfın mütevelliliğine Hasan Efendi bin İsmail'i tayin edilmiştir (K.Ş.S. 33, 27/2; K.Ş.S. Kara Kaplı Vakfiye Kaydı 33/1).

Caminin 19. yüzyıl sonlarında onarım gördüğü bilinmektedir. Ancak bu onarımın içeriğine dair bir veriye rastlanmamıştır. Cami 1908 yılında da bir onarım geçirmiştir. Bu onarım Nikolaki Kalla adlı bir ustaya yaptırılmış ve toplamda £17.10 harcanmıştır (Bağışkan 2005: 88).

Kâgir cami 12.85x3.30 m. ölçülerinde olup enine dikdörtgen bir plan sergilemektedir (Fig.1). Doğu duvarı üzerinde yer alan apsis, cepheden yarım daire şeklinde bir taşıntı yapmaktadır. Tek bir mekândan oluşan caminin üzeri beşik tonozla örtülmüş olup, üst örtüsü üç adet kemerle desteklenmiştir. (Fig. 2)

Caminin minaresi kuzey cephesinin batı köşesine konumlandırılmıştır. Yapının orijinal minaresi tehlike arz ettiği gerekçesiyle 1978-79 yılında yıktırılmış ve yerine bugünkü minare yaptırılmıştır (Bağışkan 2005: 88). Minarenin kuzeye doğru yaptığı çıkıntı, doğudan bir duvarla karşılanmış, arada kalan kısım ise son cemaat yeri olarak düzenlenmiştir. Son cemaat yeri üç ahşap ayağın taşıdığı dört sivri kemerle avluya açılmaktadır.

Caminin girişi kuzey cephesi üzerinde yer almaktadır (Fig. 3). Cephenin merkezinden hafif doğusuna kaydırılmış giriş kapısının üzerinde kitabesi bulunmaktadır. Caminin altı satırlık, sülüs yazılı kitabesinin okunuşu şu şekildedir:

Kitabenin okunuşu	**Anlamı**
Ali Ruhi Efendi ol keremkâr-ı ali haslet	*O cömert ve iyi ahlaklı Ali Ruhi Efendi*
Aliyy'ul kadr ola her dem o zat-ı mahmidet-i asar	*Cuma gecesi her an o kişi eserleriyle övülsün*
Vatangâh-ı kadim-i Kıbrıs teşrifsaz oldu	*Kadim vatangâhı Kıbrıs şereflendi*
Muhassıl olarak enva-ı ihsanı olup hubi etvar	*Muhassıl olarak çeşitli güzel ihsanlarda bulunmuştur.*
Olup vali gelince beldesine mecd-ü rıfatle	*Büyük bir azametle memleketine vali olarak gelince*
Dediler zulmet-i şami gidüp subh oldu ta pür-nur	*Dediler karanlık gidip, nur dolu bir aydınlık oldu*
En evvel hayrı oldu bu beldede bu cami-i dil-güşa	*Bu gönül açıcı cami bu beldedeki ilk hayrı oldu*
Nice hayrata bundan sonra tevfik ede Hakk her bar	*Hakk bundan sonra her seferinde daha nice hayırlara muvafık eylesin*
Dedi tarihini Hilmi dua güy-u senakarı	*Onu öven Hilmi duayla tarihini dedi*
Gelup ruhi hayata nail oldu cami'el envar	*Ruhi hayata gelip sahip oldu nurlu camiye*
Ketebe el fakir esseyid Feyzullah dede	*Yazıcı, el fakir esseyid Feyzullah dede*
1242	*1826-27*

(Çuhadaroğlu ve Oğuz 1975: 4; Bağışkan: 87)

Mihrap girişin karşısına konumlandırılmıştır. Caminin yarım daire kesitli mihrabı günümüzde tamamen ahşap malzemeyle kaplanmıştır.

Caminin minberi 1895 yılında eklenmiştir. Minberin yapımı için Lefkoşalı bir marangoz olan Hacı Hasan'a £4 ödeneceği kaydedilmiştir (Bağışkan 2005: 88). Bugünkü minber ahşaptan yapılmış olup oldukça sade bir görünüme sahiptir.

Harimin batısında bir de kadınlar mahfili yer almaktadır. Ahşap mahfile son cemaat yerinde bulunan bir kapıdan çıkılmaktadır.

Caminin avlusu yoldan bir istinat duvarıyla ayrılmıştır. Duvarın yola bakan kuzey yüzünde sivri kemerli, sade bir çeşme yer almaktadır. Günümüzde kullanılmayan çeşmenin üzeri badanayla sıvandığından malzemesi tespit edilememiştir. Niş içerisinde yer alan kitabesine göre çeşme Ali Ruhi Efendi tarafından 1827-28 yılında yaptırılmıştır. (Fig. 4)

Sülüs hatla yazılmış dokuz satırlık kitabenin Türkçe okunuşu şöyledir (Fig. 5):

Kitabenin okunuşu	**Anlamı**
Ali Ruhi Efendi namdaş saki-i kevser	*Ali Ruhi Efendi sundu bize cennet suyunu*
Olunca Kıbrıs'ın vali ola kadr-i zi-şan	*Kıbrıs'a vali olunca gücü ve şöhreti oldu*
Suyun buldu umur-u belde hüsnü reyi fikriyle	*Güzel fikirleriyle şehirde suyu buldu*
Nizamın buldu ehli beldenin hali perişanı	*Perişan şehrin hali düzen buldu*
Kadimi ab-ı ruyu beldemizdir zatı mes'udu	*Eskiden beri suyun kalbi olan beldemizi mesut etti*
N'ola rahat bulursa sayesinde cümle sükkânı	*Rahat buldu sayesinde bütün ikamet edenler*
Bu dil-cu çeşme-i kevser mizacı eyleyüb inşa	*Bu gönül çeken çeşmeyi inşa eyleyip*
Suya kandırdı dest-i himmetiyle cümle atşanı	*Himmetiyle bütün susamışları suya kandırdı*
Sevabın valideyni ruhuna tahsis edüb amma	*Sevabını validesinin ruhuna adadı*
Müheyya eyledi onlar için esnan-ı gufranı	*Onlar için rahmetler silsilesini hazırladı*
Heman kabrinde anlar neş'e-yab rahman oldukça	*Onlar kabrinde neşeli oldukça*
Hüda versin bu zat-ı ekreme ömrü firevanı	*Hüda versin bu cömert kişiye uzun ömrü*
Zeban-ı lüle işrab eyledi atışana tarihin	*Lülenin dili içirdi susayana tarihin*
Revan etti yine Ruhi Efendi mai hevanı? 1243	*Akıttı yine Ruhi Efendi alçaklık suyunu M.1827-28*

(Konur 1946: 83; Alasya 1964**:** 183; Bağışkan 2005: 407-408)

H. 11 Cemâziyelâhir 1243 (M. 30 Aralık 1827) tarihli bir sicilde Kıbrıs Muhassılı Ali Ruhi Efendi'nin, Haremeyn Evkafı'na bağlı Ayasofya ve Ömeriye Camilerine gelen Lefkoşa Kalesi dışındaki su kaynakları çevresinde, kazdırmış olduğu kuyulardan çıkan toplam on altı lüle suyun, on dört lülesini Haremeyn Evkafı'na bağışlamıştır. Kalan iki lüle suyun da belirli ücret karşılığında Ayasofya Camii su kanallarından akıtılarak İbrahim Paşa Mahallesindeki maksemden itibaren, kendisinin Abdi Çavuş Mahallesinde yaptırdığı caminin çeşmesine ulaştırılması hususunda teklif vermiştir. Yaptığı teklifin Haremeyn Evkafı mütevellisinin Kıbrıs'taki Kaymakamı el-Hac Ahmed Efendi tarafından kabul edildiği kaydedilmiştir (K.Ş.S. 33, 29/1; K.Ş.S. Kara Kaplı Vakfiye Kaydı, 39/2; K.Ş.S. Kara Kaplı Vakfiye Kaydı, 40/1).

Çeşmenin arka tarafında su deposu yer almaktadır. Cami avlusunun duvarına bitişik olarak inşa edilmiş olan deponun güney cephesine birer sivri kemerle vurgulanan üç çeşme yerleştirilmiştir.

2.2. LEFKOŞA, LALELİ SIBYAN MEKTEBİ

Sıbyan mektebi caminin yanında yer almaktaydı. Mektebin kuruluşuyla ilgili ayrıntılı bilgilere rastlanmamakla birlikte Ali Ruhi Efendi'nin H. 1243 (M. 1826) yılında mektep hocasına verilmek üzere günlük 16 kuruşluk bir vakıf kurdurduğu bilinmektedir (Behçet 1969: 50). Mektep, 1893 yılında içerisinde 80 öğrencinin eğitim gördüğü tek odadan meydana gelmekteydi. Bu odanın onarılması ve genişletilmesi için Evkaf İdaresi'ne başvurulmuş, Evkaf İdaresi de bu iş için usta Nikolaki Kalla'yı görevlendirmiştir. Sonuç olarak odaya bir kemer eklenerek mektep genişletilmiştir. 1930'lu yılların başlarında burasının M. Sadık tarafından dikiş-nakış eğitimi vermek üzere kiralandığı bilinmektedir. Bu dönemde mektep Debbağ Derviş Efendi Vakfı'na ait görünmektedir (Bağışkan 2005: 89).

Mektepten günümüze hiçbir mimari kalıntı ulaşamamıştır. Yapının planıyla da ilgili elimizde sınırlı bilgiler bulunmaktadır. Sadece kitabesinin 1965 yılında sökülerek Mevlevi Tekkesi Müzesi'ne taşındığı bilinmektedir (Çuhadaroğlu ve Oğuz 1975: 4).

Sıbyan mektebinin sülüs hatla yazılmış beş satırlık kitabesinin Türkçe okunuşu şu şekildedir (Fig. 6):

Kitabenin okunuşu	**Anlamı:**
Vali-i Kıbrıs Ali Ruhi Efendi kim hüda	*Kıbrıs valisi Ali Ruhi Efendi ki Tanrı*
Eylesin ol zat-ı ali şanı nail-i metalib	*O yüce kişiyi isteklerine kavuştursun*
İnşirah-ı kalble hayrata ragıbdır heman	*Kalbin açığa çıkmasıyla hemen hayrata rağbet eder*
İmtisal etmek ile emr-i celili fariga-be	*Kıymetli emire uymak ile*
Eyledi inşa bu dilkeş mektebi irfanı hem	*Bu kalbi cezbeden mektebi inşa eyledi*
Valideyni ruhuna kıldı mesubatın hibe	*Mükâfatlarını validesinin ruhuna hibe etti*
Ehli mekteb-i Rabb yesirle duaya başlasın	*Allah mektebinin dostları kolayca duaya başlasın*
Sahib'ül hayrı ede Mevla aliyyül mertebe	*Hayır sahibini Mevla yüksek mertebelere getirsin*
Bu düşer layık ki hoca eyleye şu tarihi	*Hocanın bu tarihi düşmesi layıktır ki*
Oku furkan-ı aziz-i gel bu nazik mektebe 1243	*Oku aziz Kur'an'ı, gel bu nazik mektebe M.1827-28*

(Çuhadaroğlu ve Oğuz 1975: 4; Bağışkan 2005: 89)

2.3. LEFKOŞA, SULTAN MAHMUT KÜTÜPHANESİ

Kütüphane Lefkoşa'da Surlariçi bölgesindeki Selimiye (eski Ayasofya) Camii'nin doğusunda yer almaktadır. (Fig. 7)

Edirne Antlaşmasıyla 1829 yılında Mora'da Yunanistan devletinin kurulmasının ardından Osmanlı Devleti Ege ve Akdeniz'deki adalarda merkezi bir politika izleme kararı almıştır. Bu merkezileşme süreci dâhilinde Kıbrıs'ta o tarihe kadar ayrı vakıflar ve muhtarlıklarda bulunan kütüphanelerin merkezi bir kütüphane sisteminde toplanması kararı alınmıştır (Parmaksızoğlu 1964: 8-9).

Kütüphanenin II. Mahmud'un emriyle Ali Ruhi Efendi tarafından H. 1245 (M. 1829-30) yılında inşa ettirildiği bilinmektedir (Behçet 1969: 41; Bağışkan 2005: 352). Kütüphanenin inşa masrafları, giderleri ve çalışanların masrafları II. Mahmud'un gelirlerinden karşılanmış ve kütüphane giderleri vakıfları içinde hesaplanmıştır. Buna rağmen II. Mahmud kütüphaneye kendi adını vermemiş ve Kütüphane-i Amire (Devlet Kütüphanesi) adıyla anılmasını istemiştir. Ancak yerli halk tarafından kütüphanenin adı II. Mahmut veya Sultan Mahmut adıyla anılmaktadır (Parmaksızoğlu 1964: 9).

Kütüphanenin inşasıyla ilgili iki tane kitabe günümüze ulaşabilmiştir. Kıbrıs Şer'iyye Siciller'inden H. 5 Cemâziyelevvel 1245 (M. 2 Kasım 1829) tarihinde Ali Ruhi Efendi'nin Lefkoşa'da gedik diye tabir edilen bir kahvehaneyi satın alarak gelirini kütüphanenin ferrâş ve bekçilik hizmetinde bulunacak kişilere verilmek şartıyla vakfettiği öğrenilmektedir (K.Ş.S. 33, 172/1).

Kütüphanenin taş kitabesi günümüzde giriş kapısının hemen güneyindeki duvara monte edilmiş şekilde durmaktadır. Kitabenin Türkçe okunuşu şu şekildedir (Fig. 8):

Kitabenin okunuşu	**Anlamı**
Hazreti sultan Mahmud Han ali rütbetinü	*Yüce rütbeli hazreti sultan Mahmud Han*
Ruz-i şeb yazılmada hayrat-ı çarh-ı atlasa	*Gece-gündüz hayırları atlasın çarkına yazılmakta*
Hacegan devletinden hanedan-ı beldeden	*Hocaların devletinden hanedan memleketinden*
Çün Ali Ruhi Efendi oldu vali Kıbrıs'a	*Zira Ali Ruhi Efendi Kıbrıs'a vali oldu*
Arz idüp dergâhına daru'l kütüb inşa itti	*Padişaha arz edip kütüphane inşa etti*
İzin alub savb-ı hümayundan bu hayrı akdese	*Padişahtan en kutsi hayır için izin alıp*
Bir kütübhane bina ettirdi kim hayran olur	*Hayran olunacak bir kütüphane inşa ettirdi*
Resmini seyr eyleyen erbab-ı fenn-i hendese	*Hendese(matematik-geometri) biliminin ustaları resmine ibret almak için bakar*
Evvela her mübtedi kılsun âdi devletin	*Önce devlet âdetinden her yeni öğrenci kullansın*
Saniyen büd eylesin tahsil-i ilm-i enfese	*İkinci olarak diğer öğrenim görenler sahip çıksın*
Ol makam-ı pake dâhil olmaz talib olan	*Temiz makamda ol yabancı olan giremez*
Ta küşade olmayınca ana bab-ı medrese	*Medresenin ana kapısı açılmadıkça*

(Bağışkan 2005**:** 352)

Hala kütüphanenin içinde yer alan H. 1245 (M. 1829-30) tarihli ahşap kitabenin Türkçe metni ise şöyledir (Fig. 9) [5]:

Kitabenin okunuşu	**Anlamı**
Şehinşah-ı muazzam Hazreti Sultan Mahmut Han	*Şahların şahı koskoca hazreti sultan Mahmud Han*
Hatadan hıfz ide zat-ı şerifin Rabbena el-Mabut	*Kendisine tapınılan ve bizi besleyen Tanrı o mübarek zat'ını hatadan korusun*
Kütüphane binasiyle edip Lefkoşa'yı ihya	*Kütüphane binasıyla Lefkoşa'yı canlandırdı*
Talepkaran-ı ilmi eyledi çün naili maksud	*İlim isteyenleri amacına kavuşturdu.*
Kemal-i ihtimamından ana nazır edip tayin	*Gayret ve dikkatle ona bir görevli tayin etti*
Tetimmetiyle oldu ol mekân-ı dil-güşa meşhud	*Tamamlanmasıyla iç açıcı bir mekân oldu*
Ali Ruhi Efendi vali-i maksure-i Kıbrıs	*Kıbrıs'ın valisi Ali Ruhi Efendi*
Binasında olup emri-i emanetle şeref efruz	*Emir üzerine binanın emanetiyle şereflendirildi*
Yapub kurbunda bir kaşane-i dilcuyi hoş nazar	*Yakınında hoş bir saray yapıp*
Anı nazarlara meşruta kıldı ola heman …	*Sarayı meşruta[6] kıldı…*
Hüda ol padişahın saye-i lütfunda her daim	*Her zaman padişahın gölgesinde doğru yolda ol*
Ede ol zatı sahibi himmeti eltafıyla pür sud	*O himmet sahibi kişinin lütuflarıyla çok sevilsin*
Geçip bir kez olup nazır dedim bir sade ruh-i tarih	*Bir kez bakıp bir sade tarih dedim*
Nezarethane yaptırdı şerefver Ruhi pür cud 1245	*Ruhi cömertlikle şerefli bir nezarethane yaptırdı M. 1829-30*

(Bağışkan 2005:352-353).

Kütüphane doğu-batı yönünde uzanan dikdörtgen bir alanı kaplamaktadır (Fig. 10). Yapının cepheleri oldukça sade olup güney ve batı cephelerinde üçer, kuzey cephede ise iki pencere yer almaktadır. Pencere sıralarının üzerine cepheyi ortalayacak şekilde mermer levhalar yerleştirilmiştir. Bu levhaların tümünde ما شاء الله "Maşallah" ibaresi yazmaktadır.

Yapının doğusunda iki birimli giriş revağı yer almaktadır. Bu revak birimlerinden güneydeki sonradan kapatılarak kütüphane görevlileri için ayrılmıştır (Eski Eserler ve Müzeler Dairesi Müdürlüğü 1982: 30). Bu mekân güney duvarı üzerine açılan bir pencereyle aydınlatılmaktadır. Pencerenin üzerinde Sultan II. Mahmud'a ait H. 1244 (M. 1828-29) tarihli tuğra yer almaktadır (Fig. 11). Dikdörtgen bir çerçeve içerisine alınan tuğranın taç kısmı bir vazo içerisinden çıkan yaprak ve çiçeklerle bezenmiştir.

Kütüphaneye doğu cephesinin kuzeyine kaydırılmış basık kemerli bir açıklıktan girilmektedir. Kapının üzerinde yer alan levhada **فِيهَا كُتُبٌ قَيِّمَةٌ** "Fiha kutubun kayyimeh" (*O sayfalarda en doğru hükümler vardır.*) (Kur'an, Beyyine Suresi 3. Ayet) yazmaktadır (Fig. 12). Düz profilli silmelerle çerçevelenen levhanın üçgen şekilli taç kısmı akant yapraklarıyla, barok üslupta bezenmiştir. Kare planlı kütüphane pandantiflerle geçişin sağlandığı bir kubbeyle örtülmüştür.

[5]Kıbrıs Vakıflar İdaresi'nde yeterli eleman olmadığı gerekçesiyle kütüphaneyi açacak bir görevli bulunamamıştır. Bu sebeple yapının içine girilememiştir. Kütüphanenin içiyle ilgili fotoğrafları benimle paylaştığı için Kıbrıs Vakıflar İdaresi Arşiv Sorumlusu Mustafa Kemal Kasapoğlu'na teşekkürlerimi borç bilirim.

[6] Sahibi tarafından mirasçılara satılmamak şartıyla bırakılmış gayr-i menkul. (Devellioğlu 2003: 633)

Kütüphane tamamlandıktan sonra Kıbrıs idadisinde Arapça ve Farsça hocası olarak görevli bulunan Hasan Hilmi Efendi'den Kıbrıs halkının şükranlarını bildirmek için II. Mahmud'u öven bir manzume yazması istenmiştir. Hilmi Efendi'nin yazdığı 48 beyitlik methiye çok beğenilmiş ve kütüphanenin duvarlarına işlenmiştir (Fig. 13-14). İki satır halinde, altın yaldızlı kabartma şeklinde işlenen yazı, pencere sırasının üst seviyesinden bütün duvarları dolaşmaktadır (Fedai 2000: 11-12; Eski Eserler ve Müzeler Dairesi Müdürlüğü 1982: 30)[7].

Kütüphanenin çevresi günümüzde demir parmaklıklarla çevrelenmiş olup halen kullanılmamaktadır.

2.4. LEFKOŞA, KÜÇÜK MEDRESE ÇEŞMESİ

Çeşme, İdadi Sokağı üzerinde yer almaktadır. Günümüzde işlevini yitirmiş olan eser, bağımsız bir şekilde inşa edilmiştir (Fig. 15). Çeşmenin kitabesinde mermer, diğer bölümlerinde ise kesme taş kullanılmıştır. Eser, niş içerisindeki kitabesine göre H. 1244 (M. 1827-28) yılında Kıbrıs muhassılı Ali Ruhi Efendi tarafından inşa ettirilmiştir. Çeşme Arap Ahmet Suyu'ndan beslenmektedir (Altan 1986: 635).

Çeşmenin sekiz satırlık nesih hatlı kitabesinin okunuşu metni şu şekildedir (Fig. 16):

Kitabenin okunuşu	**Anlamı**
Ve cealnâ minel mâi kulle şey'in hayy *Sadakallahü'l-Âzim* (Kur'an, Enbiya Suresi, 30. Ayet)	*Yaşayan her şeyi sudan yarattık* *Allah doğruyu söyler*
Ali Ruhi Efendi mazhar-i feyz-i Huda olsun	*Ali Ruhi Efendi Allah'ın bereketine sahip olsun*
Baharistan-i ömr ü devleti behçetnüma olsun	*Ömrünün baharı güzellikler görsün*
Suyundan düşmesün bahr-i safada fülk-i ikbali	*Sefa denizinde talih gemisi suyundan düşmesin*
Muvafık bad ile mersay-i maksuda resa olsun	*Uygun rüzgâr ile istediği şeyi elde etsin*
Kederden hıfz edüp ab-i zülal-i hatırın Mevla	*Mevla tatlı su gibi hatırını kederden koruyup*
Muradınca akup cuy-i sa'adet pür-safa olsun	*Muradınca akıtsın saadet nehrin çok safi olsun*
Muhassıl oldu enva'-i meberratı diyarında	*Diyarında hayır için çeşitli işler yaptı*
Refikı Ruz-i mahşerde Aliy'el-Murtaza olsun	*Bolluk günü olan mahşerde seçilmiş kişi ola*
Bulup ruhu yeniden oldu eski medrese ruşen	*Eski medrese ruhunu bulup yeniden parladı*
Suyun buldu, hemişe vakf-i enva'i du'a olsun	*Dua olsun ki çeşitli vakıflarla sürekli olarak suyunu buldu*
Bu ziba çeşme-i lezzet-fezayı eyledi icra	*Bu süslü, lezzet veren çeşmeyi inşa etti*
Ata' mü'minin şen Kevser-asâ multeca olsun	*İman etmiş olanlar bağışlansın, Kevser gibi sığınılacak yer olsun*
Ziyan lüle ile su-i sebuk tarihi işrab	*Ziyan lüle ile hafif su tarihi içirdi*
Buyur Ayn-i 'Ali'den ab-i safi iç, şifa' olsun 1244	*Buyur Ali'nin gözünden saf suyu iç şifa olsun M. 1827-28*

(Kırzıoğlu 1989: 68)

Kitabenin alttaki iki beytin çerçevesi arasında yer alan "*Ketebehu Feyzi Dede*" ibaresi hattatın imzasına işaret etmektedir.

Günümüze ulaşamayan Küçük Medrese'nin, önünde yer alan kare planlı çeşme kubbeyle örtülmüştür. Çeşme, su deposunun güney, kuzey ve doğu cephelerine yerleştirilmiş sivri kemerli nişler içerisindeki musluklardan oluşmaktadır. Daha sonraki

[7]Kasidenin tamamı için bkz. Fedai 2000: 86-90

bir dönemde kuzey cephedeki nişin içi boşaltılmış ve burası kapı olarak kullanılmıştır. Çeşmenin batı cephesinde sadece dikdörtgen bir kontrol penceresi yer almaktadır.

2.5. LEFKOŞA, KURU ÇEŞME

Eser Lefkoşa'da Kuruçeşme Sokağı üzerinde yer almaktadır. Günümüzde kullanılmayan çeşme arkasındaki duvara bitişik olarak, dikdörtgen bir kütle arz edecek şekilde inşa edilmiştir. Çeşmenin kitabesinde mermer, geri kalan bölümlerinde ise kesme taş kullanılmıştır (Fig. 17). Çeşme, sivri kemerli niş içerisinde yer alan kitabeye göre 1827-28 yılında Kıbrıs Valisi Ali Ruhi tarafından yaptırtılmıştır[8].

Çeşmenin sülüs hatlı, dokuz satırlık inşa kitabesinin okunuşu şu şekildedir (Fig. 18):

Kitabenin okunuşu:

Vali-i Mahrusa-i Kıbrıs o zat-i pür-himem
Beldenin ruhu makamında, aziz ü mefhar
Yani hem-nam-i Ali Ruhi Efendi kim odur
Ruh-bahşay-i rüsüm-i lütf-ü himmet göstere
Meskat-i re's-i saadet-efseri olmak ile
Oldu hayratiyle memlü beldenin her bir yeri
Bu mahalle resa-bina su olmamış idi revan
Görmemiş gözler bu lütfü min-i fethinden beri
Valideyn-i ehl-i beyt-i iffeti ervahına
Yabdı bu nev çeşmeyi mükrim-i mizac-ı bihteri ağırlayan huy üstün
Biri sadat-i kiramın ekrami Ahmet Ağa
Dahi nefise-i Mağrüfe Hanım olmuş biri
Bunların ervahını tatyib bünyad edüp
Eyledi icra zülal asa bu…(kazınmıştır)
Hükm-i sıhriyet ile icray-i şürut eyleyüp
Her birini kıldı bir ecr-ü sevabın mazharı
Geç bir ihlasıyla tarihin oku ezberleyüp
Hamd edüp Sübhana iç Ayn-i Ali'den kevseri
Sene 1244

Anlamı:

Büyük şehir Kıbrıs'ın çok himmetli valisi
Beldenin ruhu makamında izzetli övülmelere sebep
Ali Ruhi Efendi dediğimiz odur ki
……
Suyun kaynağı saadetli bir yer olmak ile
Şehrin her bir yeri hayratlarıyla doldu
Bu mahalleye su getiren olmamıştı
Fetihten beri gözler böyle bir şey görmemişti
Ev ehlinden olan annesinin temiz ruhu için
Bu yeni güzel huylu ağırlayıcı çeşmeyi yaptı
Biri şerefli büyüklerinden kısa Ahmet Ağa(babası)
Diğeri ise güzel Mağrufe Hanım(annesi)
Bunların ruhlarını hoş bina edip
Hoş su veren bir çeşme meydana getirdi
Akraba hükmü ile şartlar eyleyip
Her birini sevabına mazhar kıldı
Geçtiğinde içten bir şekilde tarihini ezberleyip oku
Allah'a hamd edip iç Ali'nin pınarından kevseri

(Bağışkan 2005: 406).

Çeşme, önceleri Karakaş Bahçesi içerisinde yer almaktaydı. 1958 yılındaki yol genişletme çalışmaları sırasında yerinden sökülerek sadece tek cephesi şimdiki mahalli olan Kuruçeşme Sokağı'na taşınmıştır. Günümüzde kullanılmayan çeşmenin 1980'lere kadar işlevini sürdürdüğü bilinmektedir (Eski Eserler ve Müzeler Dairesi Müdürlüğü 1982: 39)

[8] Hikmetağalar'nın verdiği bilgilere göre çeşme Karakaşzade İbrahim Ağa Vakfına ait görünmektedir. (Hikmetağalar 1996: 241)

2.6. LEFKOŞA, BÜYÜK MEDRESE ÇEŞMESİ

Çeşme, Ali Ruhi Efendi tarafından H.1243 (M. 1827-28) yılında Büyük Medrese'ye eklenmiştir. Medrese 1936 yılında yıktırılınca çeşmesi de yerinden kaldırılarak aynı alanda yaptırılan imam-hatip mektebinin arkasına taşınmıştır[9]. 1980'li yıllara kadar varlığını devam ettiren çeşme (Eski Eserler ve Müzeler Dairesi Müdürlüğü 1982: 38), son zamanlarda[10] aynı alana bir depo inşa edilince tamamen ortadan kaldırılmıştır (Hikmetağalar 1996: 247)[11]. Çeşme Arap Ahmet Suyu'ndan beslenmekteydi (Altan 1986: 635).

Bu gün Lefkoşa'da Mevlevi Müzesi'nin avlusunda bulunan çeşme kitabesi birçok araştırmacı tarafından okunmuştur (Alasya 1964: 179; Bağışkan 2005:404; Hikmetağalar 1996**:** 246; Yorulmaz 2009: 100; Oğuz ve Çuhadaroğlu 1975: 5; Konur 1946: 83-84). (Fig. 19) Türkçe metni şu şekildedir:

Kitabenin okunuşu	**Anlamı**
Maşallah	*Allah korusun*
Ali Ruhi Efendi vali-i mahrusa-i Kıbrıs	*Kıbrıs şehrinin valisi Ali Ruhi Efendi*
Güruh-u hacegan-ı devlet icre ümded'ül-eşbah	*Devletin hocalar güruhu ….*
Kudümüyle vatangah-ı kadimin idicek teşrif	*Gelişiyle kadim vatanına teşrif edecek*
Nice ef'ali hayrın masdarı oldu bifazlillah	*Nice fiilleri hayırlara vesile oldu*
Bu ziba medrese muhtacı ab-ı lütfidi gayeh	*Bu güzel medresenin suya ihtiyacı vardı*
Getürdü suyun icra eyledi ol zat-ı alicah	*Getirdi suyu o yüksek mevkili zat*
Susuzluktan seraser suhte olmuş idi sükkanı	*Susuzluktan baştanbaşa yanıp tutuşmuştu burada oturanlar*
Yetişti Hızırveş atşân imdat eyledi nagah	*Hızır gibi yetişti susuzlara yardım etti hemen*
Reva cari olursa su gibi halkın lisanında	*İnşa edilirse su gibi halkın dilinde*
Dua-yı devlet-i feyzi kabule olarak hem-rah	*Bolluk duası kabul olarak…*
Dedim bir beyit içinde iki tarih-i dilara kim	*Bir beyit içinde iki güzel tarihi dedim ki*
Keramend kâtibine ziver ezkar olsun her gâh	*Layık yazıcısına süslü zikirler olsun her yer*
Bu ala çeşme-i zemzem nümunu hasebetenlillah	*Bu ala zemzem çeşmesine benzer Allah rızası için*
Ali Ruhi Efendi kıldı inşa fisebilillah	*Ali Ruhi inşa kıldı karşılık beklemeden*
H. 1243	*M. 1827-1828*

2.7. LEFKOŞA, BÜYÜK MEDRESE MUVAKKİTHANESİ

Büyük Medrese'den günümüze hiçbir kalıntı ulaşamamıştır. Ancak Kıbrıs Şer'iyye Sicilleri'nden Ali Ruhi Efendi'nin Büyük Medrese içinde bir muvakkithane yaptırdığını öğrenmekteyiz. H. 25 Cemaziyelevvel 1282 (M. 16 Ekim 1865) tarihli kayıtta Kıbrıs eski Muhassılı Ali Ruhi Efendi tarafından Lefkoşa'daki Büyük Medrese içinde yaptırılan muvakkithanenin muvakkitliğine (vakit hesabı yapan kimse) Ömeriye Mahallesi'nden

[9] İsmet Konur zamanla harap olan çeşmenin kitabesinin medresenin iç tarafında yeni yaptırılmış olan çeşmenin üzerine nakledildiğini yazmaktadır (Konur 1946: 83).
[10] Makale 1990-1993 yılları arasında yazılmıştır (Hikmetağalar 1996: 247).
[11]Tuncer Bağışkan 1932 yılında Selimiye Meydanı'nda yapılan düzenleme çalışmalarında medresenin ortadan kaldırıldığını yazmaktadır. Geriye kalan kare planlı çeşme ise 1980'li yıllara kadar Sultan Mahmut Kütüphanesi'nin kuzeydoğusundaki binaların arkasındaki bahçede kalmıştır. Mermer kitabesi ise Mevlevi Müzesi'ne getirildiğini aktarmaktadır(Bağışkan 2005**:** 404). Günümüzde çeşmeye dair bir kalıntı bulunmamaktadır.

Osman Efendi bin Mehmed'in tayin edilmesi kararı alınmıştır (K.Ş.S. Küçük Vakfiye, 61/1). Bununla ilgili olarak şer'iyye sicillerinde başka bir kayda rastlanmamaktadır.

Muvakkithanenin kesin inşa tarihi ve mimarisi hakkında herhangi bir bilgimiz bulunmamaktadır. Eserin Ali Ruhi Efendi'nin muhassıllığı döneminde 1826-1831 yılları arasında yaptırılmış olabileceği tahmin edilmektedir. Araştırmamız sırasında Büyük Medrese'nin yıkılmadan önce çizilmiş eskizine rastlanmıştır. Ancak bu çizimde muvakkithane tesit edilememiştir. (Fig. 20)

3. SONUÇ

Ali Ruhi Efendi'nin 19.yüzyılın ilk yarısında Kıbrıs muhassıllığı görevine atanmasına kadar, hayatıyla ilgili pek fazla bilgiye rastlanmamıştır. Kıbrıs Şer'iyye Sicilleri'nde yer alan kayıtlardan anlaşıldığı kadarıyla Kıbrıs muhassıllığına iki kere getirilmiştir. Göreve ilk başlaması H. Rebiülahir 1242 (M. Kasım 1826) tarihinde Tersane Hazinesi tarafından atanmasıyla olmuştur. Osmanlı Devleti'nin buhranlı bir döneminde Kıbrıs muhassıllığı görevine atanmasıyla başlattığı yoğun imar faaliyetleriyle kısa sürede Kıbrıs halkının sevgisini kazanmıştır. Halkın kendisinden memnun kalması üzerine Ali Ruhi Efendi H. 11 Zilkade 1243 (M. 25 Mayıs 1828) tarihinde tekrar Kıbrıs muhassıllığına atanmıştır.

Ali Ruhi Efendi'nin Kıbrıs'taki hayır işlerinin sosyal hizmet alanında olduğu görülmektedir. Eserlerinin tümü Lefkoşa'nın Surlar İçi bölgesinde yer almaktadır. Ali Ruhi Efendi'nin şimdiye kadar bu bölgede dört çeşme, bir cami, bir sıbyan mektebi, bir muvakkithane ve bir kütüphane yaptırdığı tespit edilebilmiştir. Kurduğu vakıflarla da bu hayırların devamlılığını sağlamıştır.

KAYNAKLAR

Alasya, Halil Fikret. 1964. *Kıbrıs Tarihi ve Kıbrıs'ta Türk Eserleri***,** Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları

Altan, Mustafa Haşim. 1986. *Belgelerle Kıbrıs Türk Vakıflar Tarihi,* Kıbrıs: Kıbrıs Vakıflar İdaresi Yayınları

An, Ahmet. 2002. *Kıbrıs'ın Yetiştirdiği Değerler,* Ankara: Akçağ Basım, Yayım Pazarlama A.Ş.

Bağışkan, Tuncer. 2005. *Kıbrıs'ta Osmanlı Türk Eserleri*, Lefkoşa: Kuzey Kıbrıs Müze Dostları Derneği Yayını

Çuhadaroğlu Fikret ve Oğuz Filiz. 1975. "Kıbrıs'ta Türk Eserleri", *Röleve ve Restorasyon Dergisi,* 2: 1-76

Devellioğlu, Ferit. 2003. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları

Gazioğlu, Ahmet C. 1994. *Kıbrıs'ta Türkler (1570-1878),* Lefkoşa: Kıbrıs Araştırma ve Yayın Merkezi

Kırzıoğlu, Fahrettin. 1989. "Fotoğraflarla Kıbrıs Türk İslam Kitabeleri", *Arkaik Dönemden Bugüne Kıbrıs'ta Türk Kültürü ve Turizm Politikası*, 52-74.

Kıbrıs Eski Eserler ve Müzeler Dairesi Müdürlüğü. 1982. *Kıbrıs'ta Türk Eserleri*, Lefkoşa: Kıbrıs Eski Eserler ve Müzeler Dairesi Müdürlüğü Yayını

Yenişehirlioğlu, Filiz. 1989. *Türkiye Dışındaki Osmanlı Mimari Yapıtları,* Ankara: Dışişleri Bakanlığı Yayınları

Yorulmaz, Bülent. 2009. *Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyetinde Osmanlı Dönemine Ait Mezar Taşı Yazıtları,* Lefkoşa.

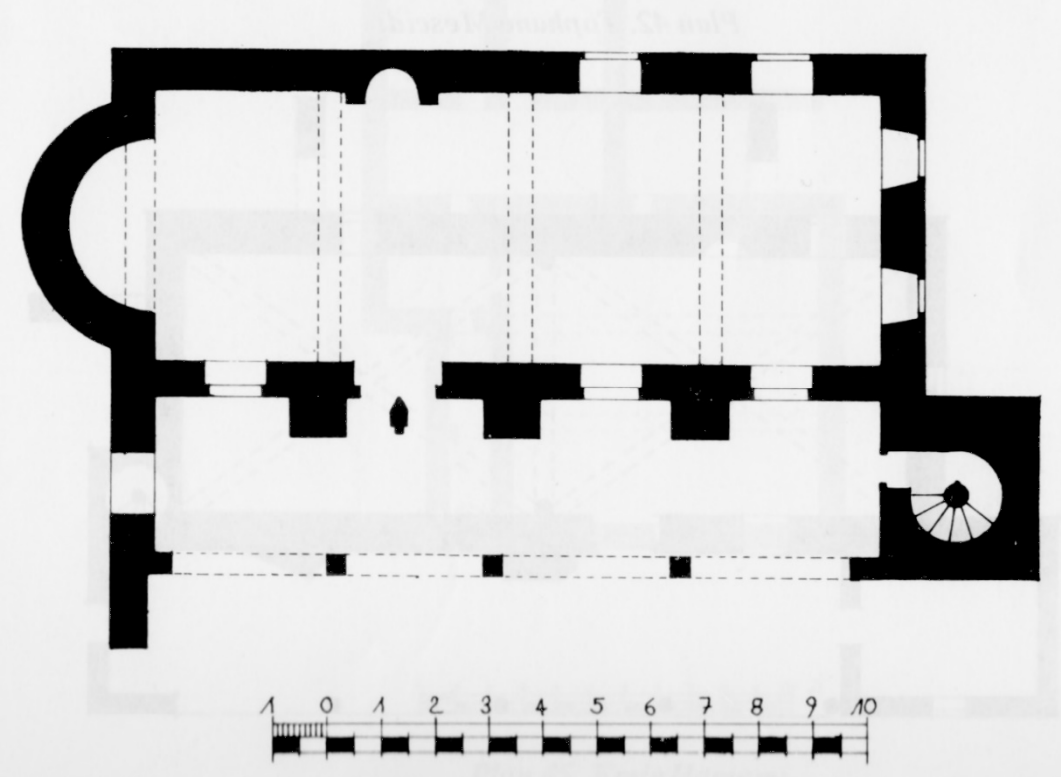


Fig. 1 Laleli Cami Planı (F. Oğuz ve F. Çuhadaroğlu'ndan).

Fig. 2 Laleli Cami harimi.

Fig. 3 Laleli Cami kitabesi.

Fig. 4 Laleli Cami Çeşmesi.

Fig. 5 Laleli Cami Çeşme kitabesi.

Fig. 6 Laleli Sıbyan Mektebi kitabesi.

Fig. 7 Sultan II. Mahmud Kütüphanesi.

Fig. 8 Taş kitabe.

Fig. 9 Ahşap kitabe.

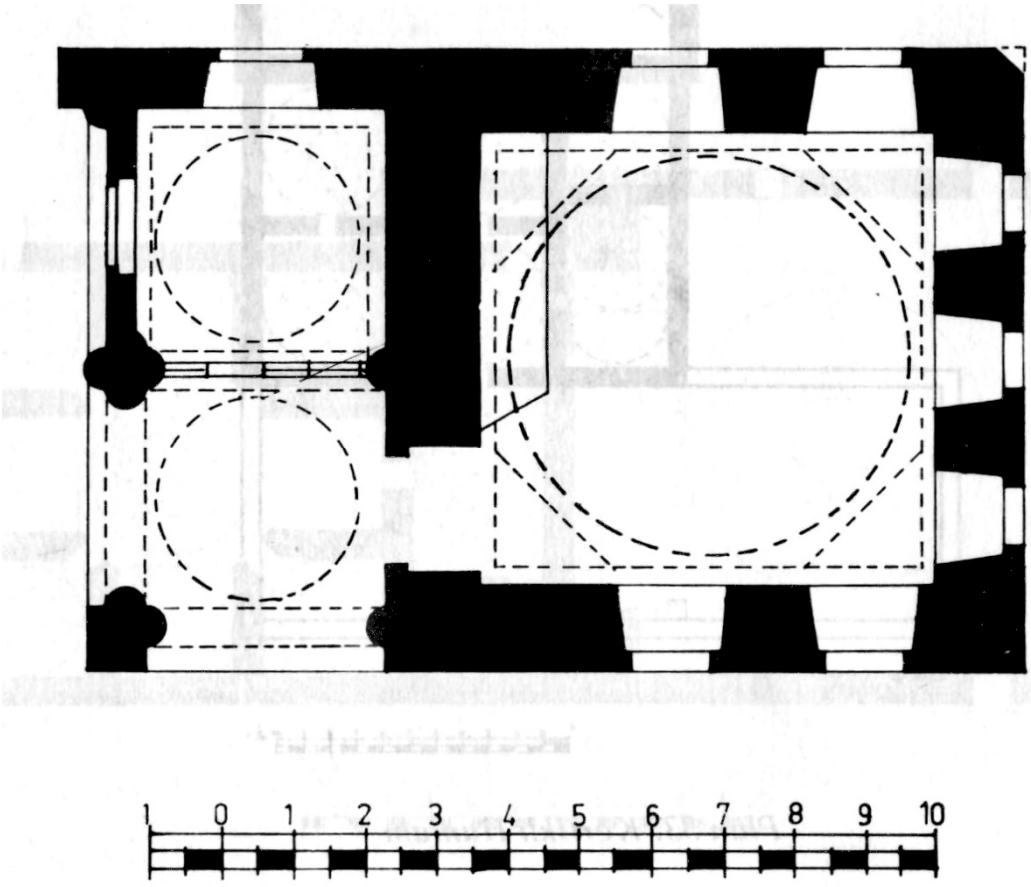


Fig. 10 II. Mahmut Kütüphanesi planı.

Fig. 11 Sultan II. Mahmut tuğrası.

Fig. 12 Girişin üzerindeki kitabe.

Fig. 13 Yazı şeridi.

Fig. 14 Yazı şeridi detay.

Fig. 15 Lefkoşa Küçük Medrese çeşmesi.

Fig. 16 Lefkoşa Küçük Medrese çeşme kitabesi.

Fig. 17 Kuru Çeşme.

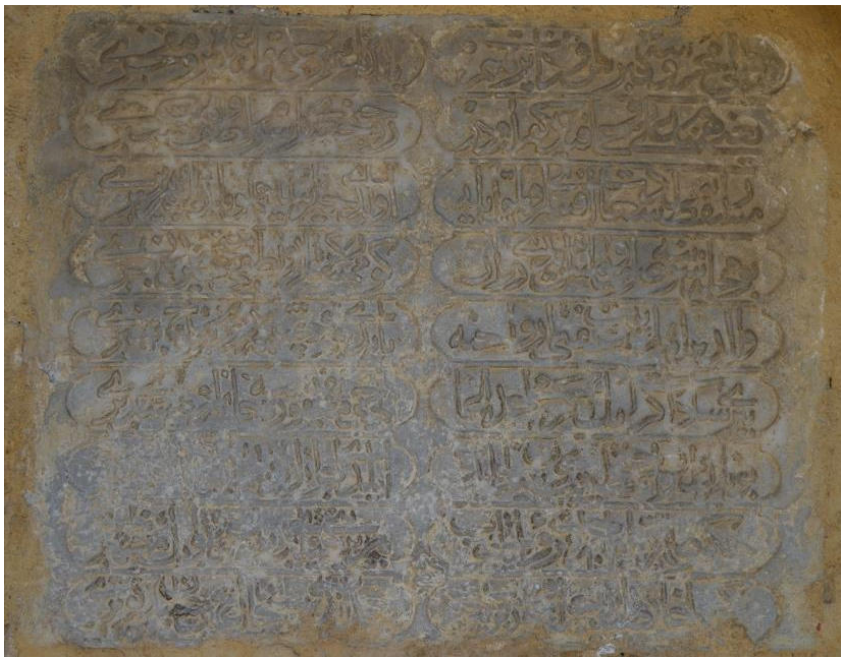


Fig. 18 Kuru Çeşme kitabesi.

Fig. 19 Lefkoşa Büyük Medrese çeşme kitabesi.

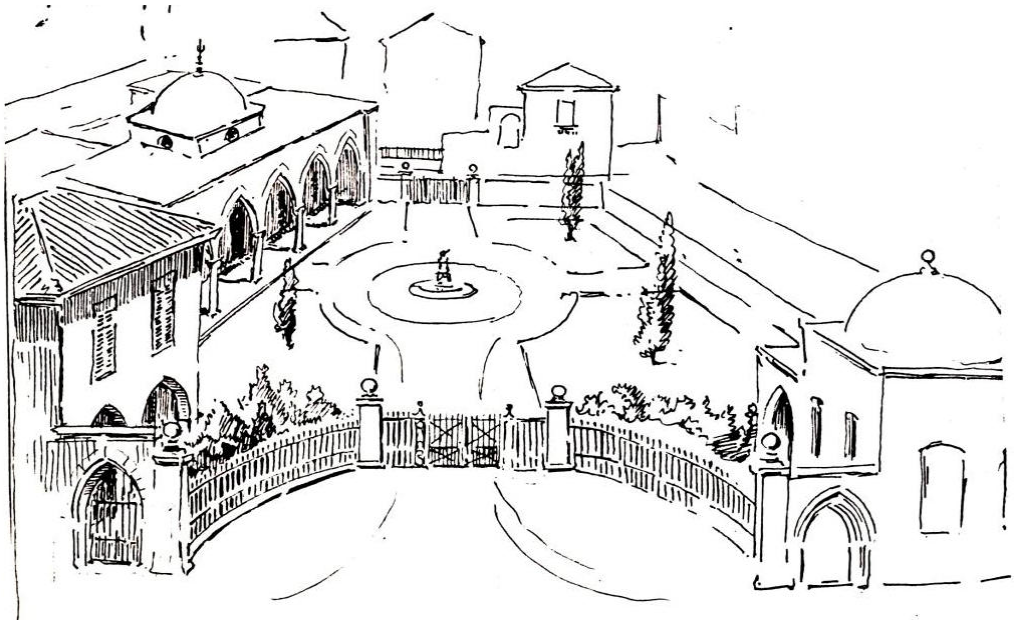


Fig. 20 Lefkoşa Büyük Medrese(M. Haşim Altan'dan).

AN ARTISTIC REVOLUTION PHENOMENON: DIAGHILEV'S BALLET RUSSES

SEDA AYVAZOĞLU
Ass.Prof., Adana Çukurova University
State Conservatory
Performing Arts Department
sayvazoglu@cu.edu.tr

ABSTRACT

The Ballet Russes (1909-1929) was the revolutionary Russian ballet company under the direction of Russian impresario Serge Diaghilev (1872-1929). The Ballet Russes took an important role as a new art form as rarely taking the old traditions. Before the Ballet Russes, the costumes were nearly uniformity. Not only costumes and scenery newly designed but the music was composed as a new music by commissioned composers such as Stravinsky, Debussy and Ravel. The ballet technique was limited as well. The revolutionary choreographs of Ballet Russes', such as Fokine and Nijinsky were employed and they no longer limited body movements in dance. The choreographers extended those innovations and brought their modern spirit to large ensemble productions. Ballet Russes wasn't just a new type and level of ballet performances that surpassed contemporary European ballet, but also a unique artistic phenomenon that shaped the development of Western European in the 20th century. The legacy left by Diaghilev and the Ballets Russes still has an influence on modern ballet companies today.

Keywords: Diaghilev, Ballet Russes, choreography, Russian Art, The World of Art.

SANATSAL BİR DEVRİM FENOMENİ: DİAGHİLEV'İN RUS BALESİ

ÖZ

Ballet Russes (1909-1929) Rus menejer Sergei Diaghilev'in (1872-1929) yönetiminde devrimci bir Rus balesi grubuydu. Bale Russes eski geleneklere nadir olarak yer veren yeni bir sanat formu olarak önemli bir rol aldı. Ballet Russes öncesinde kostümler neredeyse tekdüzeydi. Yalnız kostümler ve sahne yeniden düzenlenmedi; müzik de Stravinsky, Debussy ve Ravel gibi bestecilerden ısmarlanarak yeni bir müzik olarak bestelendi. Bale tekniği de sınırlıydı. Fokine ve Nijinsky gibi Ballet Russes'ın devrimci koreograflarının istihdamı ile dansta sınırlı vücut hareketleri devam ettirilmedi. Koreograflar yeniliklerini sürdürmeye devam ettirdiler ve modern soluklarını daha büyük toplululuk yapıtlarına taşıdılar. Ballet Russes yalnızca bale gösterilerinde Çağdaş Avrupa balesi olarak yeni bir tür ve seviye değildi aynı zamanda 20. yüzyılın Batı Avrupa sanatını şekillendiren eşsiz bir sanatsal fenomendi. Diaghilev ve Ballet Russes tarafından bırakılan miras bugünün modern dans toplulukları üzerinde halen etkisini sürdürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Diaghilev, Ballet Russes, koreografi, Rus Sanatı, Dünya Sanatı.

INTRODUCTION

This paper aims to discover and understand the reasons why Diaghilev's Ballets Russes was so successful in terms of its ballet productions. It can be seen as an extension of Garafola's thesis Diaghilev's Ballets Russes, one of the few treatises that investigates the interplay of social and economic forces of what might be called the company's political economy – those forces that "help explain key developments in its history: shifts in repertory and collaborative styles, changes in the status of dancers and choreographers, the various strategies by which Diaghilev secured and maintained a position in the Western theatrical world" (Garafola, 1989: 148).

Born in the Russian countryside, Diaghilev came to St. Petersburg at age eighteen and eventually co-founded an art journal, The World of Art, which introduced new European art to Russia. He also took Russian art, music and opera to western Europe. At the urging of the painter Alexander Benois, who had invited him into a circle of young artists and intellectuals, he brought the Russian ballet to Paris in the summer of 1909, thereby inaugurating an organization, The Ballets Russes (eventually The Ballets Russes de Monte Carlo) that is still influencing the arts. Today almost every ballet company with a 20th century repertoire contains at least one Diaghilev ballet(Lille, 2009:1).

The adventure began in 1909, when Diaghilev arrived in Paris with a troupe of dancers recruited on their summer break from the imperial ballet of St Petersburg. At 37 years of age, Diaghilev was a significant figure in the Russian cultural sphere, having launched a well-received art review, organised a major exhibition of historical portraits, and taken parties of opera singers to Paris (Jennings, 2010).

As the political situation in Russia grew unstable, the Russian ballet received less funding and creative attention. The repressive and bankrupt Russian regime pushed some of the greatest Russian ballet stars to Paris and to Diaghilev's productions. This included the prima ballerinas Anna Pavlova and Tamara Karsavina, choreographers Mikhail Fokine and Vaslav Nijinsky, and great artists and composers like Léon Bakst and Igor Stravinsky (Weddle, 2004:22).

The Russian Impresario Sergei Diaghilev came to Paris with a hope to rejuvenate music, dance, and art while acquiring fame and fortune. In 1909, his first full season in Paris began with a collection of operas and ballets from his native Russia including Boris Godunov. His vision brought forth several exoticist trends in music and dance that were voraciously consumed by the Parisian elite. At the start of a long, successful, twenty-year career, Diaghilev's rise into stardom began in the ballrooms and salons of the Parisian elite. His ability to navigate the complex social scene of Paris provided him with ample opportunity to infiltrate wealthy aristocratic circles and the crowds of bohemian artists, from which he plucked individuals with the goal of establishing his own group, which came to be known as the Ballets Russes (Weddle, 2004:11).

As Janet Kennedy (1977:3) provided a translation of this portion of the The World of Art's prospectus, which is currently located in the Benois papers (folio 137, no. 669, p. 12), Manuscript Division of the State Russian Museum:

He described his goals at the The World of Art's (Mir iskusstva) future contents as follows: "1) a section of the fine arts (painting, sculpture, architecture, music, and art criticism), 2) a section of applied art or industry, 3) a section with an 'Artistic Chronicle'" reporting on cultural happenings abroad.

Led by the impresario Serge Diaghilev, the Ballets Russes brought together a coterie of designers, composers, choreographers and dancers to create ballet pieces. While today we take this collaborative production process for granted, it constituted a revolutionary move in the early twentieth century, when ballets subordinated visual and musical accompaniment to the demands of choreography (Foster, 1996:74).

This period saw the emergence of many new ideas regarding the world and the human beings who occupied it Fauvism, Symbolism, Cubism, Surrealism, Futurism, Constructivism, Dadaism. This new energy also produced different leaders whose vision galvanized the century; Diaghilev stands above all. The twenty years during which The Ballets Russes existed (1909-1929) witnessed more collaboration and the encouragement of more artists to compose, choreograph, design or just "create" than in any other previous or perhaps subsequent time. In 1905 Diaghilev wrote, "We are witnesses of the greatest moments of summing up in our history in the name of a new unknown culture, which will be created by us and will also sweep us away" (Lille, 2009: 2)

Previously unseen in the West, the Ballets Russes repertoire juxtaposed class and ideologically based classical interpretations with raw exotic Russo-Oriental folk cultures and confrontational modern social idioms led by themes of sexuality. Cocteau, an avant-garde bohemian and darling of Parisien art circles, collaborated to conjure modern theatrical visualisations around psychoanalytical archetypes. Front of house showman Diaghilev promoted, juggled funding, and inspirationally pulled together the artistic genius of those who could do what he could not. Above all, his Ballets Russes consistently entertained. (Stell, 2009:2).

The Ballets Russes of Sergei Diaghilev claims a special position, even a unique one, in the history of the performing arts, in terms of a reawakening of interest in ballet in Europe and America, in bringing Russian culture to the attention of the rest of the Western world, and in presenting ballet as an equal partnership of movement, music, and visual design, in which all of the creative participants -composers, designers, and choreographers, as well as the inventors of plots and authors of scenarios- exerted an influence upon other aspects of their collaborative works. While this was an enterprise that appealed especially to privileged and cultured populations in the largest cities, it exerted an influence on the future of ballet that extended far beyond those cities and endured beyond the impressive immediate accomplishment of having presented some seventy individual ballets that were created and performed through the collaboration of many of the significant artists of the early years of the twentieth century (Harvard College Library: 2015).

CHOREOGRAPHERS IN FOCUS: FOKINE, NIJINSKY, NIJINSKA, MASSINE AND BALANCHINE

The Ballets Russes was first and foremost a dance company that collaborated with dancers, choreographers, artists and musicians. The Ballets Russes was a revolutionary Russian ballet company, which played an important role in the history of music and ballet during the first decades of the twentieth century. There was no other company. The Ballets Russes never performed in Russia and had no offical relationship with the country after 1909. It existed only for twenty years, and yet its influence was great: it transformed ballet into modern art, reforming and innovating many aspects of the traditional form of ballet.

Revolutionary choreographers, such as Fokine developed ballet techniques, influenced by Isadora Duncan (1878-1927) who used total body movements and an expressive use of hands and arms (Spilsted, 1977) . Imperial Ballet Master and choreographer Mikhail Fokine and Ballets Russes Regisseur Serge Grigoriev both departed the Kirov for Diaghilev's vision.

While Diaghilev was experiencing great success, another of dance was emerging to rival his productions. This new style of dance was called Free Dance or Modern Dance According to Gay Cheney (1989:2), "It all began at the turn of the 20th century".

The ballets presented by the company were not the full-length story ballets audiences had come to expect, but short, one-act spectacles lasting ten to thirty minutes in which music, dancing, décor and costumes all united to play a role. (They were largely unacknowledged as instances of Richard Wagner's "Gesamtkunstwerke" –total art works which combined music, narrative, singing and design). Choreographers, casting about for terms to label their novel creations, came up with such hybrids as "poeme-danse" and "esquisses-choreographic," "ballet-pantomime" and "tableau choreographic" Diaghilev had urged them to "astonish" and they did their best (Grigoriev, 1953:263).

To break the rigid mold into which ballet had fallen at the end of the nineteenth century, Diaghilev proposed each single piece be set in its own distinct world. The scenario, the music, decor and choreography all were to be created a new for each unique ballet. Fokine, Diaghilev's choreographer, went further. He laid it down as a dictum that a new movement style should be created for each ballet. Since the goal was to "astonish" the audience, fulfilling this demand for three or more new ballets each season was a tall order, but those ballets which "astonished" had an unforgettable impact on the audience (Lozynsky,2007:84).

Michel Fokine was one of the most influential choreographers of the 20th century. He was also a talented dancer and teacher. Fokine restored the vitality to these languishing dialects. Drawing on living sources, he created what came to be known as the genre nouvea, a form independent of the Academy and identified exclusively with national and ethnic styles of movement (Garafola,1998:11).

Alastair Macaulay, chief dance critic of the New York Times (2009), described Diaghilev's first house choreographer Michel Fokine as a grumpy old man. Beyond this personality flaw, Macaulay praised Fokine's versatility, vivid imagination, theatricality, and musicality. Fokine's brand was the high degree of intimacy he created with music, as well as the unprecedented psychological truth of his choreography. He pulled from his dancers performances that etch ballet history's most memorable characters: a dying swan with undulating arms; a broken puppet-man in Petrouchka; the exotic golden slave of Scheherazade; and an unattainable femme fetale Firebird.

For all his revolutionary work, Fokine did not actually share the extent of Diaghilev's vision. There were certain limits that Fokine would not cross, and Fokine eventually expressed distaste for certain developments of modern dance. Fokine also settled in New York with his wife and maintained his friendship with Pavlova, choreographing further ballet commissions for her (Haskell,2009).

Fokine's creations during the early 1900's, performed at the Ballets Russes. Some of them were The Dying Swan, Le Vigne, Le Pavilion d'Armide, Les Sylphides, Prince Igor, Cleopatra, Carnaval, Firebird, Scheherazade, Le Spectre de la Rose, Petrouchka, Daphnis and Chloe and Le Cog d'Or.

Nijinsky's choreographic method began with a definitive posture whose design he extended to gesture and then to the shapes made by groups as well as the ground patterns they described in the stage space. Working from the individual to the crowd is a characteristic of modem choreography which probably derives from the artist creating in solitude for his or her own body. It is not an opera-house method of devising material for soloists or corps de ballet, and implied in the method of spinning movement out of oneself is the notion of discovery finding a new idiom for each dance rather than rearranging academic steps. No doubt Nijinsky adapted this method from what he knew of Isadora Duncan's ways of working, and certainly he tried out the method in embryo when he created Faune on his sister in the front room of their apartment in St. Petersburg (Hodson, 1986:15).

Despite all the favoritism, Vaslav Nijinsky also left the Ballets Russes within a matter of years. While he did become a successful star and choreographer with the help of Diaghilev, he eventually ran off to marry the least experienced dancer in the Ballets Russes (Romola de Pulszky) and cut ties with Diaghilev, hoping to create his own company in 1913. He was not ready for managing, and he found no success.

With Léonide Massine the Ballets Russes ceased to be a classical company; it became instead a demi-caractere one... Although Diaghilev never abandoned classical technique as the physical basis of the company's training, with Masinne, te danse d'ecole became irrelevant to the company's experiments in choreography. What was studied in class had little organic relation with what was danced onstage, even if elements of the technique coded the work as ballet. The divorce between studio and stage was all but complete (Garafola & oth. 1999:185)

Massine was an “infinitely curious” artist, according to Anderson, who loved museums and was a keen life observer. He saw in everything fodder for a ballet, including a bunch of skateboarding kids he watched as an old man. He took on huge themes and assignments, and pulled them off, most famously in his symphonic ballets of the 1930s. This was a choreographer unafraid of sweeping emotion. He also had a deft hand with comedy and character (Anderson, 2009:2).

Bronislava Nijinska (1891-1972) left the company in 1913 along with her brother and eventually returned to Russia to teach and create her own experimental choreography. She rejoined the Ballets Russes in 1921 and choreographed numerous ballets in a neoclassical style including The Wedding (Les Noces, 1923). She also brought to her choreography an interest in modern culture, with works such as The Blue Train(Le Train bleu,1924) taking cues from fashion, leisure, and changing gender roles (National Gallery of Art, 2003:13).

If with Bronislava Nijinska the Ballets Russes launched a major female choreographer on an international career, the company did little else to accommodate female talent, even as performers. Indeed, with the partial exception of Tamara Karsavina, the female star of the company's pre War of the World I years, the ballerina went into eclipse. She did so not only as an individual but also as a category and an idea. Reversing the trend of nearly a century of ballet history, the ballerina became a subordinate or an appendage of the new Diaghilev hero, an absence in the poetics of ballet modernism at large (Garafalo, 2005:180).

Diaghilev's dethronement of the ballerina was reflected not only in the diminished importance and overt misogyny of many female roles but also in the progressive devaluation of pointe work. It was Bronislava Nijinska who put the women of the Ballets Russes back on pointe. Yet Nijinska stressed the percussive rather than the aerial qualities of pointe, an approach that broke with nineteenth-century conventions. Nijinska again put all the women on pointe; now they were flappers with the prancing strut of mannequins. This time she also reintroduced the ballerina and the classical pas de deux (Garafalo & oth. 1995:185).

George Balanchine (1904-1983) regarded as the foremost contemporary choreographer in the world of ballet, came to the United States in late 1933 following an early career throughout Europe. The son of a composer, Balanchine early in life gained a knowledge of music that far exceeds that of most of his fellow choreographers. Diaghilev also had his eye on Balanchine as a choreographer as well, and after watching him stage a new version of the company's Stravinsky ballet, Le Chant de Rossignol, Diaghilev hired him as ballet master to replace Bronislava Nijinska. Shortly after this, Balanchine suffered a knee injury which limited his dancing and correspondingly bolstered his commitment to full-time choreography. Balanchine served as ballet master with Ballets Russes until the company was dissolved following Diaghilev's death in 1929. After that, he spent the next few years on a variety of projects which took him all over Europe.

COMPOSERS IN FOCUS: STRAVINSKY, RAVEL AND OTHER MASTERS

The Ballet Russes reformed and innovated a ballet. Not only costumes and scenery newly designed but the music was Diaghilev also featured the next generation of Russian composers, including Nikolai Tcherepnin, whose Le Pavillon D'Armide was the very first ballet performed by the company, and who conducted the orchestra for the first several seasons. A student of both Rimsky-Korsakov and Tcherepnin, Igor Stravinsky had his international career launched by Diaghilev, and would become the musician most identified with the Ballets Russes. Between 1910 and 1929 Stravinsky created six ballets, two opera-ballets and an opera for Diaghilev, including such masterworks as Petrushka, The Rite of Spring, Fire bird, Pulcinella, and Apollon Musagète. Serge Prokofiev, yet another student of Tcherepnin, also composed for Diaghilev, creating three ballets-Chout, Le Pas d'Acier, and Le Fils Prodigue.

The first comission for Stravinsky was to orchestrate Chopin's Les Sylphides and Grieg's Divertissement for ballet, which pleased Diaghilev enough to ask Stravinsky compose based on Russian folk tale "The Firebird". When Stravinsky finished the music of "Petrushka" in May, Diaghilev's company performed it in June at the Theatre du Chatelet, Paris. In Petrushka, Stravinsky rejects romantic sound, Stravinsky uses mechanical sounds for his grotesque characters. For example, in Russian Dance scene in the first tableau, his sound imitate the automatic movements of the puppets. After the first performance of Petrushka, Stravinsky rerurned to working on The Rite of Spring (1913), which is based on primitivism. The Rite of Spring was first performed at the Theatre des Champs Elysees, Paris 29 May 1913. The audience protested against Nijinsky's avant garde choreography and Stravinsky's unconventional style. The fact that this is one of the most famous riots in music history reveals the revolutionary aspects of The Rite of Spring. In this work, Stravinsky employs new techniques, particularly in rhythm. More specifically, he uses mechanical repetitions, percussive rhythm, ostinato, and increasing dynamics.

The ballet "Le Chant du Rossignol" (Song of the Nightingale) was based on Stravinsky's opera Le Rossignol (The Nightingale). It was Stravinsky's teacher, Rimsky Korsakov, who first encouraged him to consider Hans Christian Andersen's classic story The Nightingale (from 1844) as a subject for a stage work. In late 1916 Diaghilev expressed interest in presenting Le Rossignol as a ballet, shorn of singers. Pulcinella (a variant of the name Punchinello, or Punch) was a Commedia dell' Arte-inspired ballet, composed by Igor Stravinsky, based on music by the Italian baroque composer Giambattista Pergolesi(1918-1921 season). The ballet "Le Renard", produced in 1922, was based on Stravinsky's 1916 work, Renard. The choreography was created by Bronislava Nijinska, who often collaborated with Stravinsky, and the costumes and décor were designed by Mikhail Larionov. "Les Facheux" was first seen in Monte Carlo, in January 1924. The music had been commissioned from George Auric, one of the circle of French composers referred to as "Les Six" .

Diaghilev had also been impressed with the 1907 performances of a suite (Op. 29A) Tcherepnin had drawn from his Pavillon d' Armide, and so the impresario programmed

the complete ballet as one of the company's three offerings in the initial season.With the acclaimed Paris premiere of Le Pavillon d'Armide, it became clear that Diaghilev's Ballets Russes was offering the most profoundly important avant-garde theater to be seen anywhere in the world. The mimetic verity and emotional truth of the cast in interaction with the exquisite stage settings were something brand new to ballet, adding a dimension to the extraordinary balletic achievements of Karsavina and Nijinsky. The music was also a surprise to French connoisseurs. Where cynics had expected a half-witted provincial mish-mash warmed over from Rimsky and Tchaikovsky, Tcherepnin provided a beautifully crafted score that recognizably belonged to the same decade as Ravel and Debussy, yet, at the same time remained Russian and personal (Tcherepnin Society,2015:1).

When it became apparent that Maurice Ravel would not deliver his classical ballet, Daphnis et Chloé, on schedule, Tcherepnin took on the ballet Narcisse (at first titled Narcisse et Echo), which was in fact produced more than a year before the premiere of Daphnis et Chloé (Harvard College Library, 2015).

Falla's "The Three-Cornered Hat" was first performed in 1917, is translated as The Magistrate and the Miller's Wife. The story itself (about a preposterous official who attempts to seduce a Miller's Wife) has been adapted many times in Spain, including as the basis of several films. Diaghilev prevailed upon de Falla to adapt this work as the ballet Le Tricorne.

This impressive 20 foot square curtain was commissioned as part of the set design for the Spanish-themed ballet The Three-Cornered Hat (El sombrero de tres picos or Le Tricorne), choreographed by Leonide Massine (1896-1979) to music by Manuel de Falla (1876-1946) for the renowned Ballets Russes (Maryanski, 2005:1).

ICONIC DESIGNS: FROM BAKST TO MIRO, BENOIS TO PICASSO, AND CHANEL

Mir Iskusstva (The World of Art, 1898) in which, Diaghilev as a leader of a group of young artists provided painters and artists with a change for free creation and self-expression. Diaghilev himself wrote articles on performances that included ballets by the Art Theatre. Benois and Diaghilev shared the idea that a painter could help ballet create a more beautiful setting and that more work needed to be done on establishing a connection between painting and ballet. Painter/designers Alexandre Benois and Leon Bakst followed Diaghilev from the Maryinsky and St Petersburg salons; Picasso, Matisse, Braque, Larionov, and others added lasting modernist dimensions. Coco Chanel created costumes that became iconic. Boris Kochno joined Diaghilev as assistant in 1921 until 1929.

The ballets of this period fell into two styles, each determined by setting. Those set in Europe (such as "La Sylphide" in Scotland and "Giselle" in the Rhineland) belong to a fairy tale style; those set in the Orient ("Le Corsaire" in Turkey, "La Bayadere" in India, and "Scheherezade" in Arabia) follow the Orientalist mode. Ballets with a European setting were instances of the "ballet blanc" or "white ballet," while those with an Asian exemplified Orientalism (Russell & oth.1990:114). And Boyt (2005:91) analysis the period as a valued and influential member of Diaghilev's inner circle of collaborative artists, Bakst designed décor and costumes Ballet Russes productions, particularly those

with exotic themes such as, Les Orientales (Fokine: 1910) and Schéherézade (Fokine: 1910). As Charles Mayer states in his article, "The Influence of Leon Bakst on Choreography", Bakst had, along with Fokine and Nijinsky, been inspired by Duncan's new freedom of movement, and he created costumes with the idea of enhancing the ability of the dancer to move expressively and "naturally" .

A much underestimated figure in Russian art, Leon Bakst is best known for the decorative art which he created for Sergei Diaghilev and the Ballets Russes. Fired by his love of colour, his brightly painted sets and richly coloured costumes combined extravagant designs with refined details to convey a heady atmosphere of Slavonic orientalism. This mixture of modern art with traditional Russian folk art inspired dancers and audiences alike. He became artistic director for Diaghilev in 1909, and his stage designs rapidly brought him international fame. Among his finest creations were the designs for Tchaikovsky's ballet Sleeping Beauty (London, 1921). Bakst also excelled at graphic art, indeed his first real success came in 1898 after he co-founded the influential "World of Art" group, sponsored by Savva Mamontov (1841-1918), and took charge of the illustration of the group's "World of Art" periodical. His exceptional talent at drawing and sketching is exemplified by his pen and ink drawing of Isadora Duncan (1908, Ashmolean Museum, Oxford). Although less well-known than many of his contemporaries, Bakst remains one of the most influential of Russian artists, and was chiefly responsible for the visual impact of the Ballets Russes. He revolutionized the design of theatrical scenery and costumes, and ranks among the most influential modern artists of the early 20th century (Encyclopedia of Visual Artists, 2015).

As Meyer states; "…already considered an expert on the ancient world." He was also dedicated to, and a strong force in the development of, "the symbiosis of music, dance and art. "...in Hellenic forms and sensibilities" according to Diaghilev's vision (Meyer 1978: 127).

For L'Apres-midi d'un Faune Ballet, Bakst saw fit to particularly accentuate the animal/man duality of the character and its association with nature. But the expressive intimacy of the ballet and its "stripped down" minimalism of movement also offered the designer an excellent opportunity to integrate all aspects of a performance into an experiential whole: "…Bakst indicated an interest in developing the costume as a functional item in dance, capable of extending the range of the body's movement in space rather than regarding the costume as a kind of disguise, in which the body was concealed and to which accessories were added as ornamentation, he used the total costume as a means of adding to the structure of the movement" (Potter 2005: 155).

Léon Bakst designed the costumes and décor for a lavish restaging of Petipa's ballet The Sleeping Beauty, which was produced in London (and seen there only) in 1921 and 1922. This production was a departure for Diaghilev—unprecedented and not to be repeated— not only in that the production was run nightly instead of in repertory with other pieces, but also in that this was a single full-length work, rather than a program of several contrasting pieces. The courtly costumes for The Sleeping Princess represented a

departure for Léon Bakst; they resemble more closely the illustrations of children's books than other of his costume designs.

Picasso's first project for Diaghilev, in 1917, was Parade, an adventurous collaboration with Jean Cocteau, composer Erik Satie, and choreographer Léonide Massine. Picasso was able to draw upon his own Spanish heritage in Le Tricorne, with a lively score by Manuel de Falla and choreography again by Massine, who had developed an affinity for Spanish styles of dance. The ballet was first produced in London in 1919, and thereafter it remained in the Ballets Russes repertory as a favorite work.

If there was an artist whose contributions to Diaghilev's Ballets Russes paralleled the musical contributions of Igor Stravinsky, it might have been the artist Pablo Picasso. Although Stravinsky was Russian and Picasso was Spanish, there were striking parallels: they were almost exact contemporaries, and both were strug¬gling young artists, unproven on the stage, when offered a significant opportunity by Diaghilev. Both contributed repeatedly to the Ballets Russes over a period of years, and those contributions have become iconic not only of the Ballets Russes, but of the progressive art of their time, and have only become more celebrated and better appre¬ciated over the past century (Harvard College Library, 2015).

Catalan artist Joan Miró is born in Barcelona. Miró collaborated with Max Ernst to create the sets, costumes, and curtain for Romeo and Juliet (1926). This large scene design by the Spanish artist Miró represents the set for this ballet, perhaps the most explicitly surrealistic of all Ballets Russes designs. The minimalist line drawings for the costumes, even with their annotations, would have given little guidance to the costume makers.

CONCLUSION

The Ballets Russes (1909-1929) was the revolutionary Russian ballet company under the direction of Russian impresario Sergei Diaghilev (1872-1929). Diaghilev was neither a dancer, nor a choreographer, nor a composer, nor did he aspire to become the great impresario of a Russian ballet company that would take the Parisian audiences by storm and that would have a tremendous impact on twentieth-century ballet history.

Established in 1909, the Ballets Russes made an extraordinary impact on Parisian life and monopolized the audiences' attention for almost two decades. More than simply being a ballet company, it promoted and facilitated the interaction of some of the most avant-garde artists of the time. During the twenty-year run (the company disbanded in 1929 after Diaghilev's death), the Ballets Russes collaborated closely with dancers, choreographers and visual artists.

The Ballets Russes also served as a bridge dance and other art forms: the arts of painting, music and avant garde performance, including works by composers such as Igor Stravinsky, Claude Debussy, Maurice Ravel and Sergei Prokofiev; painters such as Pablo Picasso and Henri Matisse and the poet-filmmaker Jean Cocteau. Their experiments in subject matter, choreographic style, music, scene design, costuming and the dancers'

physical appearance were in fact greatly influenced by these art forms and these experiments extended the possibilities of expression in ballet.

For artists, as for other members of the public, a key attraction of the Ballets Russes lay in the way its choreographers tested the limits of the body as an artistic medium emphasizing its most extreme possibilities and abstract formations. The ballet technique was limited primarily to the lower torso and entire body movements seldom utilized. Reacting against nineteenth-century ballet technique, the troupe employed a variety of unconventional movements: twisting torsos, abrupt shifts of weight, stamping feet and flexed wrists and ankles. The revolutionary choreographs, such as Fokine and Nijinsky were employed and they no longer limited body movements. During its twenty years the Ballets Russes was led by five important choreographers: Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, Léonide Massine, Bronislava Nijinska, and George Balanchine. Each brought to the company a unique approach to creating ballet for the modern era.

Instead of traditional pink tights, tutu and satin ballet shoes, they adopted realistic folk toy costumes in Petrushka, and transparent Oriental pantaloons, feathers, elaborate headgear and long golden braids in The Firebird. All in all, the Ballets Russes created a new genre of art, combining music, art, and dance.

The Ballets Russes changed the way people viewed dance. The ballets presented by the company were not the full-length story ballets audiences had come to expect, but short, one-act spectacles lasting ten to thirty minutes in which music, dancing, set and costumes all united to play a role. (They were largely unacknowledged as instances of Richard Wagner's "Gesamtkunstwerke" total art works which combined music, narrative, singing and design).

He introduced Paris and London to 19th-century Russian classics, premiering Swan Lake in Paris and staging a lavish production of The Sleeping Beauty (titled The Sleeping Princess) in London in 1921, but his fame resides in the one-act ballets created by Fokine, Vaslav Nijinsky, Léonide Massine, Bronislava Nijinska, and the very young George Balanchine. These were collaborations. Diaghilev brought Russian music to Paris but also presented ballets to commissioned scores by French composers, such as Francis Poulenc and Erik Satie, and by the transplanted Russian, Igor Stravinsky. Major artists—including Pablo Picasso and Georges Rouault—created sets and costumes. European audiences were enthralled by Fokine's sex-and-violence orientalist ballets like Cléopâtre and Schéhérazade (fashion designers copied Léon Bakst's exotic color combinations). They also loved his windblown Les Sylphides, his fragrant Spectre de la Rose, and his ballets based on Russian folklore, like Firebird and Petrouchka. Nijinsky's L'Après-Midi d'un Faune (1912) caused a small scandal because of its sexual implications, and his Sacre du Printemps (1913) ignited an even bigger one because of its pounding, turned-in movement and Stravinsky's "barbaric" score. Parade (1917), with Massine's choreography, Jean Cocteau's scenario, Picasso's sets and costumes, and Satie's score (featuring, at one point, a typewriter) put Cubism on the stage.

Diaghilev also changed the way companies operated—venturing outside the state-supported system to seek funding and presenters. Each season was more dazzling and provocative than the last. He did not have direct subsidy at first, but then the Imperial Theatres loaned him artists, sets, scenery and costumes. Diaghilev raised money for his productions from private patronage for the arts. He had a tremendous long-term influence on 20th century ballet, dancers and choreographers.

Under the aegis of Diaghilev's company, avant-garde artists helped to create visually and conceptually rich works that adapted modernist styles to the temporal, three-dimensional and corporeal medium of ballet. With the performer's body providing the central pivot of their work, these artists produced new forms of figural art and responded to modernity's new forms of embodiment. Given the canonical status of the artists who worked with Diaghilev, it is surprising that the Ballets Russes still occupies such a marginal place in histories of the plastic arts. The Ballets Russes cannot be called "modernist" in the traditional sense neither does the troupe "historical avant-garde," with its radical politics and anti-art stance.

Avant-garde artists who designed for the Ballets Russes demonstrated a keen interest through their experimentation with the themes and aesthetic strategies set forth in the prewar years. For example, Nijinsky's ballets with modern forms of technology, commerce and entertainment, Moving pictures by Pablo Picasso.

In conclusion, the Ballets Russes reformed and innovated the traditional ballet as well as developing it into a composite art form with the help of other art forms. The contribution of the Ballets Russes cannot be underestimated in that it helped Russian artists move on to next step. The Ballets Russes also introduced to Western Europe Russian music, art, and dance, faithfully fulfilling Diaghilev's desire to promote the Russian arts in Western Europe.

After Diaghilev's death in 1929 the Ballets Russes disbanded. Later companies appropriated the name and continued some of its traditions. From 1932, a second generation of companies using the Ballets Russes name attracted much of the talent, choreographers and brought the repertoire to an ever expanding audience across the world. Diaghilev's legacy, however, extends beyond the recreations and reinterpretations of his repertoire. His influence is also seen in the work of new companies led by former Ballets Russes dancers and choreographers: Balanchine went on to found the School of American Ballet and the New York City Ballet; Nijinska moved to Los Angeles and opened a ballet school where she trained future prima ballerinas, including Maria Tallchief; Fokine became a founding member of American Ballet Theatre. Diaghilev's daring spirit of innovation and collaboration continues to inspire artists of all disciplines.

Ballets Russes was more than just a dance company; it was a creative movement which, from its inception, drew to itself the greatest musical, theatrical and artistic talents of the day.

REFERENCES

Acocella, J. 1999. *Secrets of Nijinsky,* New york: The New Yorker.

American Ballet Foundation, Michel Fokine, (10 June 2015). http://www.abt.org/education/archive/choreographers/fokine_m.html

Anderson, J., Diaghilev's Five Great Choreographers. http://artsmeme.com/2009/05/24/diaghilevs-five-great-choreographers/

Boyt, D. 2005. *Dance as a Project of the Early Modern Avant-garde,* Florida State University.

Cheney, G. 1989. *Basic Consepts in Modern Dance,* New Jersey: Princeton Book Company.

Encyclopedia of visual artists. 2015. Leon Bakst. http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/leon-bakst.htm

Foster, S. L.1996. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire,* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Grigoriev, S. L. 1953. *The Diaghilev's Ballet, 1909-1929,* London:Constable.

Garafola, L. 1998. *Diaghilev's Ballets Russes,* Da Capo Press.

Garafola, L. 1999. *The Ballets Russes and Its World,* Yale University Press.

Garafola, L. 2005. Legacies of Twentieth-Century Dance, Middletown, USA: Wesleyan University Press.

Harvard College Library, Diaghilev's Ballets Russes, (15 May 2015). http://hcl.harvard.edu/libraries/houghton/exhibits/diaghilev/introduction.cfm

Haskell, A. 2009. Conflicts behind the Stage. http://www.ecrit-coaching.com/art-and-business

Hodson, M. 1987. "Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for Le Sacre du printemps", *Dance Research Journal,* 18(2), Russian Folklore Abroad, Congress on Research in Dance.

Jennings, L. 12 September 2010. "Sergei Diaghilev: First Lord of the Dance", *theguardian.* http://www.theguardian.com/stage/2010/sep/12/sergei-diaghilev-and-the-ballets-russes)

Kirk, E. 2014. *The Powerhouses of Parisian Society: Female Patronage and the Ballets Russes,* Wessley College.

Kennedy, J. 1977. *The "Mir Iskusstva" Group and Russian Art 1898-1912,* New York: Garland.

Lille, D. Sept/ Oct. 2009. "Diaghilev, The Ballets Russes and the 20th Century", *Art Times Journal.* http://www.arttimesjournal.com/dance/Sept_Oct09_Dawn_Lille/Sergei_Diaghilev.html

Lozynsky, A. 2007. "Orientalism and The Ballets Russes", *Situations,* Yonsei University, 1: 82-96.

Maryanski, M. 2015. Diaghilev and the Ballets Russes in America. http://blog.nyhistory.org/diaghilev-and-the-ballets-russes-in-america/

Meyer, C.1978. “The Influence of Leon Bakst on Choreography”, *Dance Chronicle,* 1(2), 127-142.

National Gallery of Art, Diaghilev and The Ballet Russes, (2015). http://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/exhibitions/pdfs/diaghilev-brochure.pdf sf 13

New york City Ballet, George Balanchine, (2015). http://www.nycballet.com/Explore/Our-History/George-Balanchine.aspx

Potter, M. 1990. “Designed for Dance: The Costumes of Lèon Bakst and the Art of Isadora Duncan” *Dance Chronicle,* 13(2):154-169.

Russell, R. & Barratt, A. 1990. Russian Theatre in the Age of Modernism. NY: St. Martin’s Press.

The Tcherepnin Society, Nikolai Tcherepnin, (2015). http://www.tcherepnin.com/nikolai/bio_nik.htm

DMİTRİ ŞOSTAKOVİÇ'İN LA MİNÖR OP.77 (OP.99) 1.KEMAN KONÇERTOSU'NA SEMİYOTİK BİR GENEL BAKIŞ

TOGRUL GANİYEV
Doç. Dr., Çukurova Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı
Müzik Bölümü
tganioglu@cu.edu.tr

ÖZ

Bu çalışma, Dmitri Şostakoviç'in 1.Keman Konçertosu için genel bir müzikal semiyotik incelemeyi amaçlamaktadır. Bu sayede konçertonun müzikal karakterini ortaya koyan birçok işaret, sembol ve onların müzik içerisindeki anlamları değerlendirilebilecektir. Uzun soluklu arkadaşı orkestra şefi Yevgeny Mravinsky'nin de belirttiği gibi Şostakoviç eserlerindeki maksat ve hedeflerini genelde çok özel görüntü ve çağrışımlar kullanarak yapmıştır (Wilson. 1994:139).

Şostakoviç'in 1.Keman Konçertosu, bestecilik ve müzikal sitilinin olgun ve derin felsefesi ile birleştiği ayrıcalıklı keman konçertolarındandır. Bir konçerto olarak değerlendirildiğinde formu, sitili, keman yorumu ve müzikal ifadesi oldukça farklı ve dikkat çekici bir yapıya sahiptir. Bu yapısı ile günümüze kadar birçok Keman yorumcusu hatta müzikolog tarafından aşırı ilgi görmüş 2.Keman Konçertosu'nu bile gerisinde bıraktırmıştır. Şostakoviç'in 1947-1948 yıllarında yazdığı 1.Keman Konçertosu'nda kullandığı müzikal ögeler, besteleme sitili ve müzikal ifadesi ile ortaya çıkarmak istedikleri semiyotik bir inceleme ışığında değerlendirmeye alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: 1.Keman Konçertosu, Sovyet Rusya, müzikal işaret ve semboller, semiyotik analiz.

A SEMIOTIC REVIEW TO A MINOR OP.77 (OP.99) FIRST VIOLIN CONCERTO OF DMITRI SCHOSTAKOVICH

ABSTRACT

This study attemps for a semiotic review to First Violin Concerto (op.77) of Shostakovich. Thus, it can be evaluated many signs, symbols that reveal the musical character of the concerto and also their meanings in the music. His longtime collaborator Yevgeny Mravinsky said that "Shostakovich very often explained his intentions with very specific images and connotations (Wilson. 1994:139).

Combined his composition and musical style with his maturity and deep philosophy, First Violin Concerto of Shostakovich is among the privileged violin concertos. First Violin Concerto (1947-48) has a remarkable structure as its form, style, violin interpretation and musical expression. Briefly, Musical materials, composing style from this concerto and those Shostakovich wants to reveal by its musical expression has been evaluated in the light of a semiotic analysis.

Keywords: First Violin Concerto, Soviet Russia, Censorship, Musical signs and symbols, Semiotic analysis.

1. GİRİŞ

Dmitri Şostakoviç'in bestecilik ve müzikal sitiline ait temel estetik yönler, derin bir felsefe ve ona eşlik eden heyecan verici bir entellektüellite ile şekillenmiştir. Sovyet Rusya'sı döneminde yaşayan Şostakoviç, sanatçı ve besteci olarak yaratıcılığını toplumsal ve düşünsel birçok olay ve ideoloji çerçevesinde eserler bırakarak ortaya koymuştur. Şostakoviç eserlerinde ortaya koyduğu fikir ve müzikal sitil ile hem eleştiriler hem de çeşitli başarı ve ödüller almıştır. Bu açıdan bakıldığında Şostakoviç, Sovyet Rusya'sında bir besteci olarak yaşamını devam ettirmek için politik olarak kabul edilebilir müzik bestelemek zorundaydı (Wieczorek, 2012). Ancak bunu kendince belirli oranda yapmış olduğundan ortaya böylesine paradoksal bir tablonun çıkması mümkün olabilir.

Şostakoviç, sanatsal durumunun, bireyselliğinin ve sitiline ait karakterin deforme edilmeye çalışılmasından rahatsız olmuştur. Kendini içine çeken bu trajik gerçekliğe karşı tepkisini müziğinde açıkça belirtmekten çekinmemiştir. Hatta bu uğurda eserlerine yakıştırılan "kusurlu" damgasını bile kabul etmiş olmasına rağmen onun için müzikal yaklaşımı ve sitilinin değiştirilmesi kabul edilemezdi (Wieczorek, 2012).

Semiyotik ya da göstergebilim en genel ve en bilinen tanımıyla göstergeleri ve gösterge dizgelerini inceleyen bilimdir. Ancak bu tanım, göstergebilimin ele aldığı konuya göre yapılmış bir tanımdır. Göstergebilimi kullandığı metoda göre de tanımlayabiliriz. Buna göre göstergebilim, dilbilimsel metotları nesnelere uygulayan, her şeyi (oyunlar, jestler, yüz ifadeleri, dini ayinler, edebiyat eserleri, müzik parçaları…) dille tasvir etmeye ve dilsel olmayan bütün olguları da dil metaforuna dönüştürerek açıklamaya çalışan bir bilimdir (Dervişcemaloğlu, 2008:1). Semiyotik, anlam bilimi, dil bilimi, psikanaliz, müzik ve sosyoloji gibi birçok disiplin ve bilim dalının oluşturduğu disiplinler arası bir sahadır.

Müzikal Semiyotik ise Jean Jaques Nattiez, Kofi Agawu, Roman Jakobson, Eero Tarasti ve Philipp Tagg gibi müzikologlar tarafından geliştirilmiştir. Jean Jaques Nattiez *Fondements* adlı kitabında müzikal semiyotik incelemeyi üç aşamalı bir yapıda değerlendirmektedir (Chattah, Juan R., 2006:155)

1-Yaratı (Poietic) düzeyi: bestecinin eseri yaratı süreci
2-Tarafsız (Neutral) düzey: Ses ya da tını yolu ile olan çağrışımlar, işaretler
3-Estetik (Aesthetic) düzey: Müziğin algısı ve yorumu

2. BULGULAR

1.Keman Konçertosu'na ait bölümlerdeki belirli müzikal yapılar ve onların sahip olduğu işaret ve anlamlara dair genel bir semiyotik inceleme yapılmıştır. Semiyotik inceleme ile eserin kompozisyon ve yorumlama sürecinde kullanılabilecek fikir ve yaklaşımlara ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

2.1. Nocturne (1.bölüm)

Nocturne (Noktürn) başlığı, konçertonun daha başında alışılagelmiş birinci bölüm adetlerini hiçe sayan sessiz, hayali ve melankolik bir duygusal ifade ortaya koymaktadır. Nocturne, köken olarak latince *Nocturnus*-gece kelimesinden gelmektedir (Say 2002:377)

Nocturne-Gece fikri, orkestra ve solo kemanın kalın rejistirinde başlayan karanlık enstrümantal renkler ile desteklenmiş aynı zamanda solo keman derin bir melankolik bir müziği başlatmaktadır.

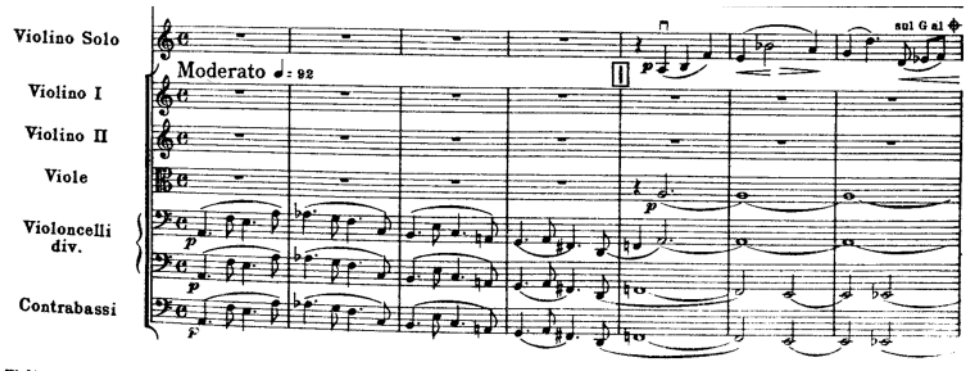


Fig. 1: 1.Keman Konçertosu Partitür-Anglo-Soviet Music Press Ltd., London.

Karanlık atmosferi sağlayan kalın rejistirli yaylı çalgılar, eser boyunca hakim olan tema ve ritmik motif yapısını girişte sunmaktadır. Solo keman kontrpuantal yazımdaki bu girişe devamında aynı temayı sunarak devam ettirmektedir ancak solo kemanda yeni bir arayış ve yükselme başlarken karanlık hisler ve atmosfer yaylı çalgılarda hala sürmektedir. Solo kemandaki adeta bir umut ararcasına devam eden yükseliş aslında temanın ritmik ve melodik hareketlerinin ritmik azaltma ve kromatik inişler ile düşüşe uğradığı bir dönemin içine dahil edilmiştir.

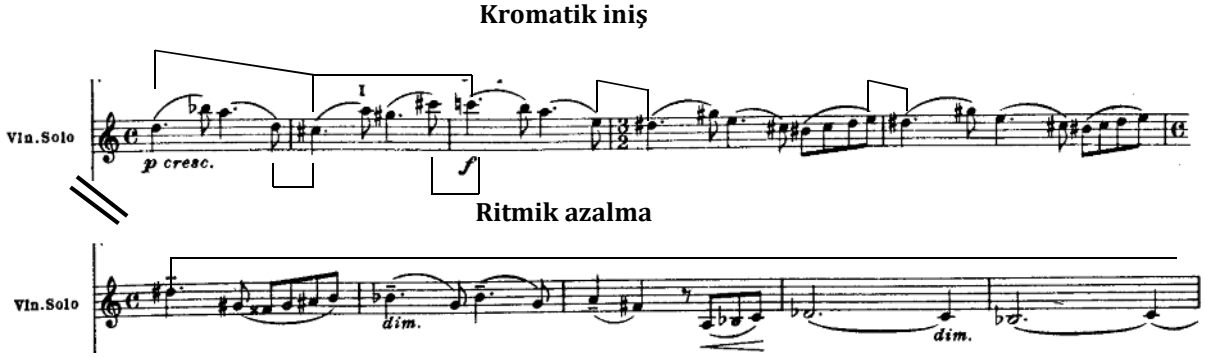
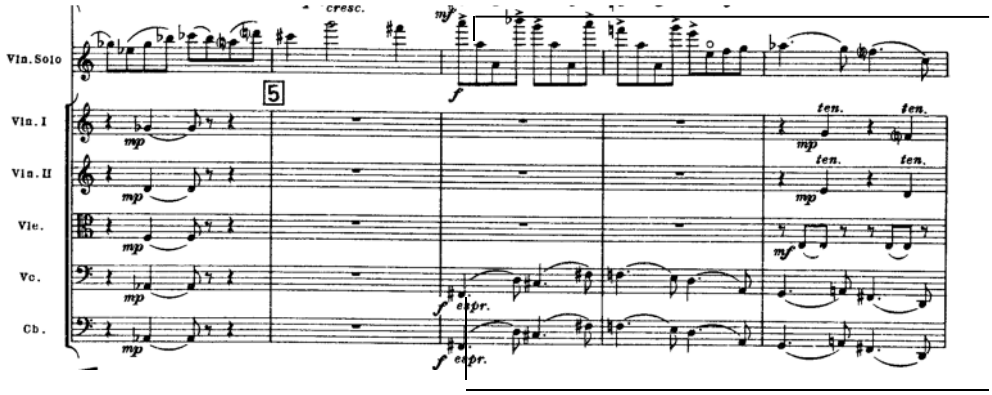


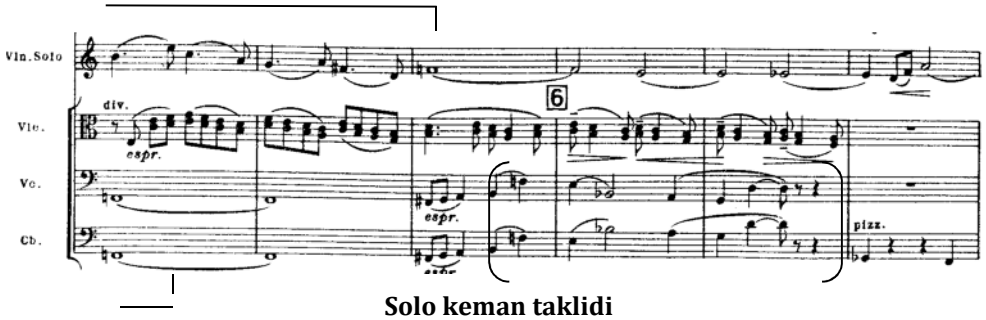
Fig. 2: 1.Keman Konçertosu Solo Keman-Anglo-Soviet Music Press Ltd., London.

Bu hareketler melankolinin artmasını desteklediği gibi devamındaki kısımda temanın yeniden ancak farklı seslenişte (orkestrasyon değişimi ile) dönüşünü hazırlayan bir yapı niteliğindedir. Solo keman, Çello ve Kontrabaslar ile temayı aynı anda farklı ses ve duyuluşlar ile seslendirmeleri ve devamında onların eserin başında kemanın giriş melodisini taklit etmeleri adeta küçük bir rol değişimi ortaya koymaktadır. Bu kısımda Klarinet-Bas klarinet, fagot-kontrafagot ve kornoların eklenmesi ile dramatik yapı melankoliden daha karanlık ve kötümser bir atmosfere sürüklenerek eserin sonuna kadar hakim olmaktadır.

Solo Kemanda temanın farklı seslenişi



Çello-Kontrbas tema taklidi (başlangıcı farklı sesten)



Solo keman taklidi

Fig. 3: 1.Keman Konçertosu Partitür-Anglo-Soviet Music Press Ltd.,London

Meno mosso ve Tempo I değişimlerinin gerçekleştiği *Interlude*[1] (ara kısım) karakterinde duyurulan müzikal yapılar farklı dizayn edilmiştir. İlk Meno mosso, Solo kemanın sakin ve umutlandırıcı melodik yapısı ve orkestranın durgun eşliği ile seslenmektedir. Tempo I sakin ve *p* nüansında başlamış olmasına rağmen devamında *con sordina*[2] yaylı çalgılar ve Solo keman, *pp* nüansı ile girdiğinde ortaya çıkan özel bir efekt ve tını sayesinde dramatik akışı değiştirirler. Arp armonik sesler ile duyurulurken çelesta çınlamalı sesleri ile dramatik akışı yeni *Meno mosso*'daki Solo kemanın neredeyse kendi başına kaldığı melankolik, büyülü, rüyayı andıran bir atmosfere taşımaktadır. Nüans hattının orkestra ve solo keman partisinde uzunca bir süre *pp* olması ve aynı zamanda surdin (susturucu) kullanılması sessizlik fikrinin bu *İnterlude* yapısı için esas karakter olduğunu düşündürmektedir.

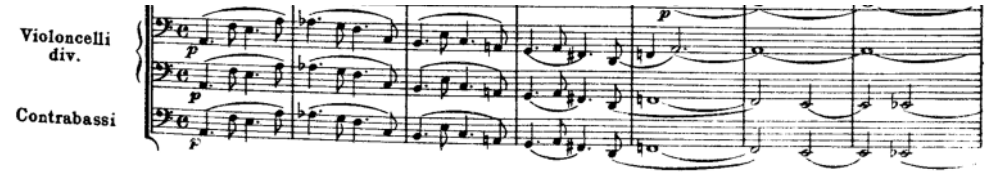
[1] Interlude birçok alanda kullanılan bir terimdir. Müzikal anlamda iki yapıyı birbirinden ayıran geçiş ya da köprü özelliği taşıyan kısım olarak nitelendirilebilir.

[2] Yaylı çalgılarda köprü kısmının üzerine takılan susturucu bir aparat ile titreşimlerin azaltılması ile ses tınısının değiştirilmesinin istediği müzik terimidir.

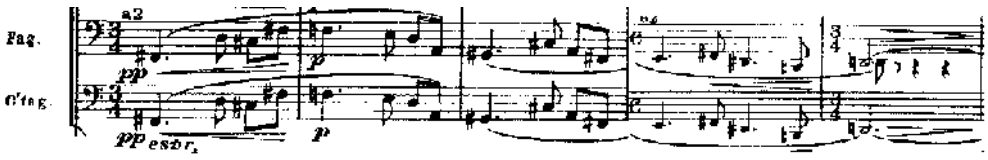
INTERLUDE (ara kısım)			
	Meno Mosso	**Tempo I**	**Meno Mosso**
Solo Keman	-Sakin, melankolik ancak umutlandırıcı -Yükselen ezgi hattı (tema karakterinde)	-Sessiz, melankolik, belirsiz -Yüksek rejistirde ancak kısık sesli (tema karakterinde)	-Sessiz, yalnız, melankolik, büyülü - İnici ezgi hattı, üçlemeli yapılar ile yeni bir duyuluşa (dönüşmüş tema karakteri)
Orkestra	-Durgun, karanlık -Statik kontrpuntal eşlik	-Durgun, belirsiz -Statik kontrpuntal eşlik	-Kısmen hareketli, kötümser, karanlık -Yoğun ve koyu tınıda bir kontrpuntal eşlik

Tablo 1: Interlude (ara kısım) kısmına ait müzikal yapıların semiyotik yorumları

Moderato tempo başlığı doğrudan bir yeniden başlangıcı temsil edercesine konulduğu görülmektedir. *Interlude* kısmında Meno mosso'dan sonra Tempo I ♩♩= 92 yazılmış ancak diğer Meno mosso'dan sonra Moderato ♩♩=92 ibaresi kullanılmış olması bu görüşü güçlendirmektedir. Buradan itibaren kalan kısım incelendiğinde girişteki gibi düzenli bir tema ve cümle dağılımı olmadığı hatta temanın ritmik ve müzikal açıdan deforme olmuş diğer bir ifade ile dönüşmüş olduğu görülmektedir. Girişte solo kemanın sunduğu karakteristik aralıklar ile başlayan yapı yine bas renkli yaylı ve tahta çalgı kombinasyonlarda kullanılmıştır.



Girişteki tema



Ritmik ve ses dizini olarak dönüşmüş tema

Fig. 4: 1.Keman Konçertosu Partitür-Anglo-Soviet Music Press Ltd.,London

Moderato kısmında fagot-kontrafagot ikilisinin ritmik ve melodi olarak dönüşmüş bir tema sunması duyuluş olarak girişteki kısım ile kıyaslanınca Çello-Kontrabas ikilisinin yerini aldığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında yeniden dönüş, değişmiş ve farklılaşmış hatta duygusal aktarım açısından da daha yoğun ve gergin duyulan melankoliden ve sakinlikten uzak fikirlerin anlatıldığı Meno mosso'yu oluşturmuştur.

Meno mosso kısmındaki dönüşmüş ve bozulmuş tema ile yoğun ve gergin duygusal ifade yerini ♩=80 başlıklı kısımda durgun bir orkestra eşliğinde eski melankolik atmosferin yeniden getirildiği görülmektedir. Bu kısımda dikkat çekici olan Solo kemanın ezgi hattındaki nüans sıralamasıdır. Öyle ki *p* nüansında başlayıp *pp* nüansı ve bölümün sonundaki morendo ifadesi son bulan bu kısım sırasıyla *p-crescendo-f-diminuendo-mp-*

diminuendo-p-diminuendo-pp-morendo dinamikleri ile dramatik karakterini trajediye kadar yükseltmektedir.

2.2. Scherzo

Scherzo kelime olarak şaka anlamını taşımaktadır. Ancak bu bölüm hayli sert bir sarkastik şaka olarak duyurulmaktadır. Bölümün tamamına hakim olan bu ruh hali Şostakoviç'in yaşadığı Sovyet rejimine karşı alaycı bir şekilde kendini savunduğu tutum olarak değerlendirilebilir. Stalin dönemi baskıcı politikası göz önüne alındığında, Şostakoviç'in dönemin sosyo-psikolojik ortamına kişisel dünyasındaki yansımalarından bir gönderme olarak değerlendirmek mümkün olabilir. Sanatçı kimliğinin verdiği bireysellik algısını ön planda tutması hatta bunun için adı ve soyadının (Dmitri Schostakovich) Almanca yazımda D-S-C-H şeklindeki baş harflerini kullanarak-nota yazımında karşılığı olan Re-Mi bemol-Do-Si sesleri- oluşturduğu motifler ile eserlerinde adeta bir imza gibi kullanması en güzel örnektir. Konçertonun bu bölümünde sıkça duyurulan D-S-C-H motifi ile "bireysellik" vurgusu ve Scherzo karakterindeki sert sarkastik ruh hali ile Stalin ve rejim karşıtlığına dair izlenimleri güçlendirmektedir.

Scherzo bölümünün ilk yarısında, Bas klarinet ve Flüt'ün hareketli başlangıcına Solo kemanın keskin ve itici aksanlar ile "Sib-sol-do-sib-sol-sib" seslerinden kurulu bir ezgi hattı sunulmuştur. Bu hattının bölüm içerisinde çok kez ve farklı seslenişlerde ortaya çıkması onun motto bir karakter olduğunu düşündürmektedir.

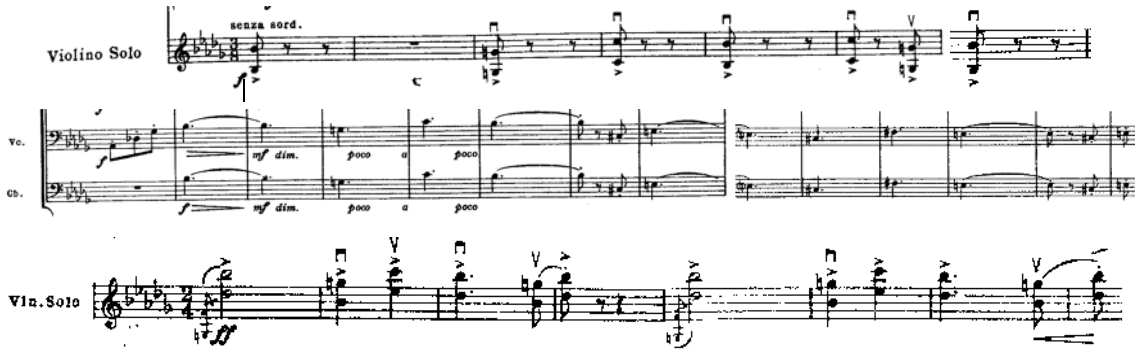


Fig. 5: 1.Keman Konçertosu Partitür-Anglo-Soviet Music Press Ltd., London

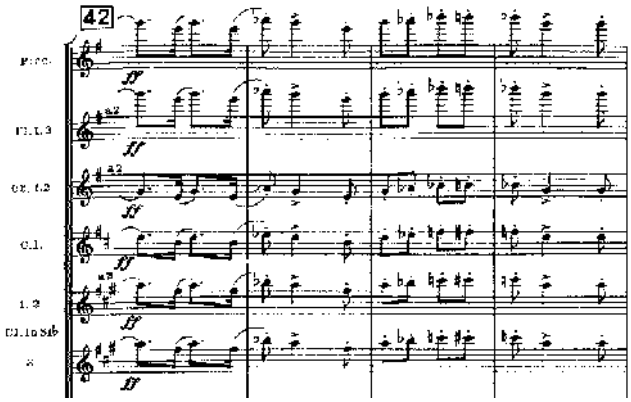
Scherzo bölümünün diğer dikkat çekici yapısı ise D-S-C-H (Re-Mi bemol-Do-Si) motifi kullanımıdır. Ancak motif bu bölümde orijinal ses dizisinden bir yarım ses yukarıdan kullanılmıştır. Burada Re diyez-Mi-Do diyez-Si şeklinde kullanılan motif başlangıçtaki tonaliteden uzak bir hem de orijinal aralıklar son iki notada yarım ses aralık iken kullanımda bir tam ses olarak göze çarpmaktadır. Aslında bu motif, birçok eserinde orijinal ses dizininde gelmiş iken burada tahrif edilerek gelmesi, baskıcı politikanın bireyselliği üzerindeki yıpratma çabalarına bir gönderme olarak değerlendirme görüşüne itmektedir.

DSCH motifi-farklı ses dizininden

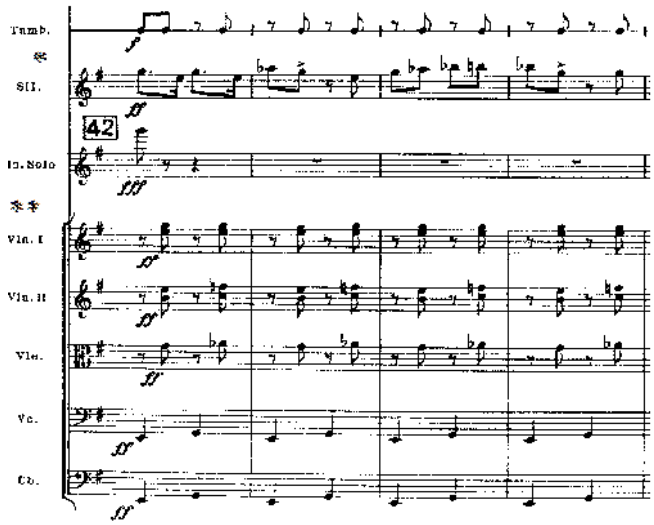
Fig 6: 1.Keman Konçertosu Partitür-Anglo-Soviet Music Press Ltd.,London

Scherzo bölümünün karakteristik müzikal yapısına ait bileşenlerinden biri de, sanat üzerinde uygulanan baskı ve sansüre rağmen, Şostakoviç'in kullanmaktan çekinmediği yahudi halk müziği (Klezmer) ögeleridir. Klezmer, özünde dans ve eğlenceyi barındıran bir müziktir (Sokolov, 1999:26). Scherzo müzikal kullanımdaki karakteri itibariyle eğlenceli bir ifadeye sahip olması ve konçertonun Scherzo bölümünde Klezmer müziği ögeleri kullanılması semantik (anlamsal) ve müzikal açıdan örtüşen bir nitelik taşımıştır.

Scherzo bölümünün ikinci kısmı (42 numara) müzikal olarak değerlendirildiğinde, öncekine nazaran farklı tartımlar barındıran bir 2/4'lük ölçü göstergesinde ve değişmiş tonal bir yapıda gelmektedir. Ayrıca ilk kısım boyunca hiç duyulmayan Tamburin (zilli def) kullanımı ile atmosferi değiştiren birçok işaret ve hareket, Klezmer müziğine ait ritmik ve melodik ögeler için uygun zemini hazırlamıştır. Tahta kamışlı çalgıların bu kısımda birlikte duyurduğu noktalı süre değerli melodik hat, orkestradaki yaylı çalgılarda duyulan karakteristik Klezmer ansambl eşliği ve vurmalı çalgılar kombinasyonu ile Klezmer ambiyansı oluşturulmuştur.



Tahta nefesli çalgılarda melodi hattı



****Yaylı çalgılar Klezmer ansambl eşliği-*Vurmalı çalgılar kombinasyonu**

Fig 7: 1.Keman Konçertosu Partitür-Anglo-Soviet Music Press Ltd., London

2.3. Passacaglia

Passacaglia, aynı bas motifinin tekrarlanmasına dayanan çeşitlemeli bir müzik formudur. Şostakoviç, bağımsız bir şekilde doğan fikirden, büyük bir dini ayinin yavaş bölümlerini oluşturmak için harika bir araç olan bas motifi ile bu bölümü oluşturmuştur (Steinberg, 2000). Klasik bir Passacaglia'da tüm bas cümlesi tek başına bir giriş gibi duyurulur ancak burada dirençli ve tekrarlı sadece bir ölçü ve timpani eşliğinde tamamı duyurulmadan ilk çeşitleme olarak gelmiştir (Steinberg, 2000). Fa notası ile başlayıp biten dokuz farklı çeşitlemeden oluşan Passacaglia bölümü çeşitlemeler çerçevesinde, orkestra (bas motifli tema dahil) ile solo keman üzerinden incelemeye alınmıştır. Bölümün sonunda keman için yazılmış en zorlayıcı ve uzun kadanslardan biri bulunmaktadır; Solo keman'ın konçertonun tamamına dair yorumundan oluşan ve gittikçe hızlanarak final bölümünün karakterini hazırlayan neredeyse başlı başına bir bölüm gibi düşünüldüğü söylenebilir.

Passacaglia		
Çeşitlemeler	**Orkestra**	**Solo Keman**
1.çeşitleme (69 numara)	-Tutarlı bir sürekli bas ezgisi -Üçlemeli ritmik yapıda korno ile desteklenmiş güçlü bir duyuluş -Beethoven 5.Senfonisi'ndeki 3 notalı 'kader motto'suna benzer güçlü bir etkiye sahip tını ve duyuluş algısı	-
2.çeşitleme (70 numara)	-Sürekli bas Tuba ve Fagot'da iken Klarinet-Korangle ve diğer fagot durgun bir koral seslendirmekte -Tahta çalgı korali, tını olarak Korangle'nin melankolik baskınlığı içinde	-
3.çeşitleme (71 numara)	-Tahta kamışlılardaki koral ve sürekli bas bu kez yaylı çalgılarda duyurulmakta	-Melankoli, Solo keman'ın adeta yürek parçalayan melodilerinde farklı bir boyuta yönlenmiş
4.çeşitleme (72 numara)	-Fagot bu kısımda, Solo keman'ın melodisini taklit etmekte	-Solo keman ilerleyen ezgi hattı ile duygusal karakterini geliştirmekte
5.çeşitleme (73 numara)	-Sürekli bas motifi Korno'da -Yaylı ve tahta çalgılar arasında değişen koral yapı ve çello-kontrabas ikilisinde sunulan eşlik duygusal ifadeyi yükselten bir karakteri sürdürmekte	-Duygusal ve müzikal karakteri artıran ve yükselişte bir ezgi hattı
6.çeşitleme (74 numara)	-Duygusal ifadeyi ve yükselten nüans ve müzikal hareketler -Sürekli bas motifi pizzicato duyuluşa uygun ritmik değişime uğramış	-Üçlemeli yapıların da eklenmesi ile dramatik karakter artmakta
7.çeşitleme (75 numara)	-Bölümün duygusal zirvesini destekleyen yoğun orkestra eşliği	-Sürekli bas çizgisi solo keman'da ve duygusal karakter olarak zirve yaptığı noktada duyurulmakta
8.çeşitleme (76 numara)	-Bir önceki çeşitlemeden sonra yoğun duygusal ifadeyi düşürmek için kullanılan sakinleştirici nitelikte bir eşlik -Nüans ve dramatik yapı açısından giderek inici olan ses hattı	-Sakinlemeye çalışan ritmik hareketler eşliğinde değişimi sağlayan ezgi hattı
9.çeşitleme (77 numara)	-Kader motto'suna eşliğin karakteri, ilk gelişinin aksine, *pizzicato* yaylı çalgılar ile zayıf bir karakterde ve sürekli bas motifinde duyurulmakta.	-Başlangıçta korno seslenişinin aksine Solo keman'da sunulan üçlemeli 'kader mottosu'nu andıran melankolik ve acı dolu seslenen ezgi hattı

2.4. Burlesque

Sarkastik (alaycı) ruhun Allegro con brio'da Burlesque başlığında bir geri dönüş sergilediği düşünülebilir. Ancak buradaki ruhun, öncekilere nazaran daha sürükleyici bir ritmik ostinato[3] yapı dahilinde hiddetli bir folklorik dans gibi hissettirdiğini söylemek doğru olacaktır.

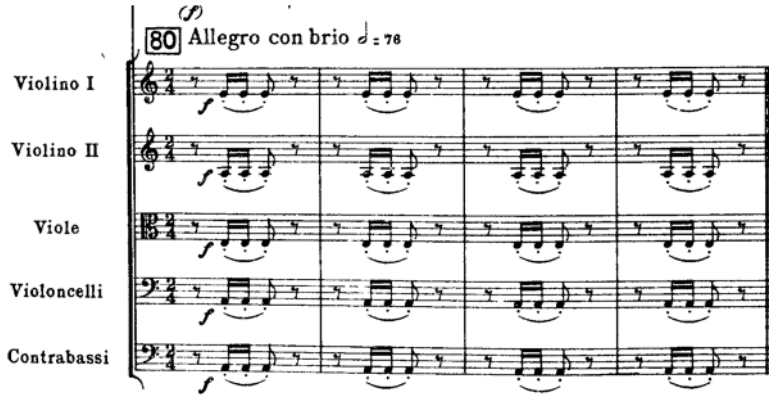
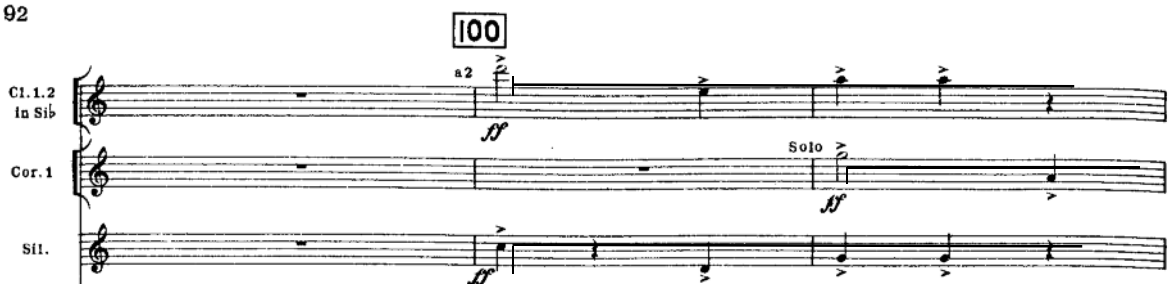
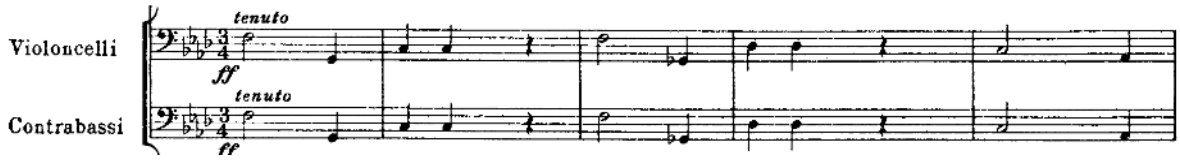


Fig. 8: 1.Keman Konçertosu Partitür-Anglo-Soviet Music Press Ltd., London.

Burlesque fikri, ciddi ve komik elementlerin ard arda ya da birlikte kullanılarak grotesk (tuhaf-gülünç) bir etki sağlamak amacıyla müzikal çalışmalarda yer almıştır (Kennedy, 2007:134). Örneğin bu bölümde Passacaglia bölümündeki ciddi karakterde sunulan bas motifi klarinet-korno ve silofonda farklı ses ve zaman dizininde alıntılanması ile elde edilen duyuluş sayesinde tuhaf ve alaycı bir yaklaşım amaçladığı söylenebilir.



Burlesque bölümünde Passsacaglia teması



Orijinal Passacaglia teması

Fig. 9: 1.Keman Konçertosu Partitür-Anglo-Soviet Music Press Ltd., London

[3] Ostinato terim olarak bir müzik cümlesinin bölüm boyunca ya da bazı kesitlerinde sürekli tekrarlanması olarak tanımlanmaktadır. Ancak buradaki kullanım ritmik yapının sürekli bir karaktere sahip olmasından dolayıdır.

Passacaglia teması üzerine diğer bir alıntı, Presto kısmında daha gür bir duyuluşa sahiptir aynı zamanda tempo değişiminden dolayı benzer etkiyi sağlamak adına notasyon olarak genişletilmiştir.

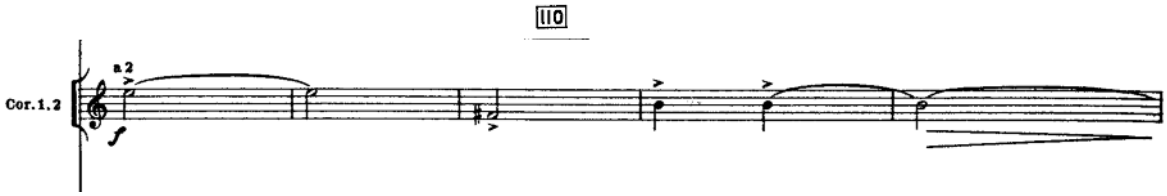
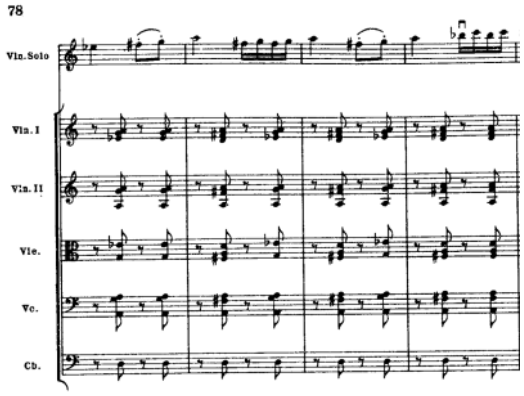
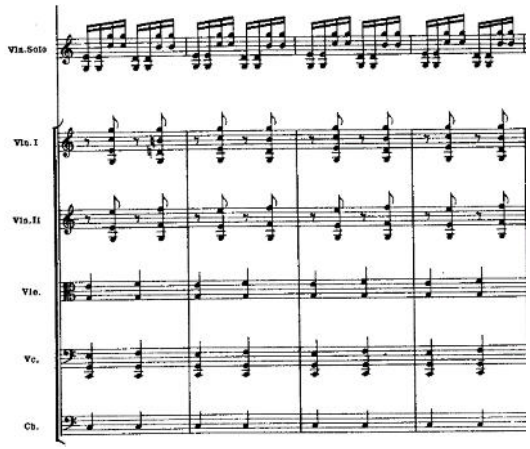


Fig. 10: 1.Keman Konçertosu Partitür-Anglo-Soviet Music Press Ltd., London.

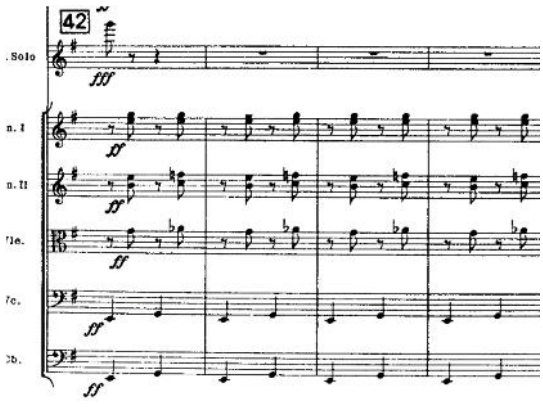
Scherzo bölümündeki Klezmer etkisi, Burlesque bölümünde ritmik ve melodik olarak belirli kesitlerde kendini Solo keman ve orkestrada duyurulmaktadır. Presto kısmında, Scherzo bölümündeki Klezmer eşliği ve ritmik hareketleri Solo keman ve orkestranın daha coşkulu duyuluşunda kendini hissettirmektedir. Klezmer müziğinin eğlenceli karakterini Burlesque bölümünde farklı bir duyuluş ile yansıtılmasının konçertodaki solo keman ve orkestra seslenişlerine grotesk ya da tuhaf bir ruh kattığı düşünülebilir. Bu haliyle Şostakoviç'in bu müzik türüne olan yoğun ilgisini, anlatmak istediği fikirler için her fırsatta gizli bir araç gibi kullandığı hissi ön plana çıkabilir.



Klezmer ritmik eşlik ve melodik yapıları



Burlesque bölümü: Presto'dan karakteristik Klezmer eşliği



.Scherzo bölümü: Karakteristik Klezmer eşliği

Fig. 11: 1.Keman Konçertosu Partitür-Anglo-Soviet Music Press Ltd., London

3. SONUÇ

Şostakoviç'in 1947-48 yılları arasında bestelediği 1.Keman konçertosu, yaratı süreci, müzikal işaretleri ile algı ve yorumlama boyutunda genel bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Semiyotik inceleme şeklinin prensipleri dahilinde eser içerisinde dikkat çekici belirli noktalar ön plana alınmış ve ontolojik (varoluşsal) değerine katkı sağlamak amaç edinilmiştir. Bu çerçevede 1. Keman konçertosu'nun bölüm başlıkları kendi içerisinde bir yoruma alındıysa da genel kompozisyon olarak belirli bir program ve hikaye değeri taşıdığı düşünülebilir.

Konçertonun Nocturne-Scherzo-Passacaglia ve Burlesque adlı bölüm başlıkları eserin birbiri ardına zıtlık ilkesi düşünülerek getirilen bir müzikal karakter çizgisi gibi göze çarpmaktadır.

Nocturne orta hızda, durgun ve melankolik iken Scherzo aksine hızlı ve sarkastik (alaycı) devamındaki Passacaglia yavaş, ciddi ve ağırbaşlı bir ifadeye sahip, final bölümü olan hızlı ve alaycı Burlesque ise konçertonun bölümlerinden alınan bazı fikirlerin karakteri değiştirilerek getirilmiş: İşte tüm bu programlı ilerleyişte adeta belirli zıtlıklar kullanılarak dramatik düşüncenin değişim ve hareketliliği sağlanmış ve eserde ortaya konulmak istenen 'tema'nın bu haliyle 'diyalektik' bir amaç ekseninde olduğunu söyleyebiliriz.

DSCH (Re-Mibemol-Do-Si notaları) motifi ile 'bireysellik' vurgusunu ve bunun sonucu olarak belirli sebeplerden dolayı kullandığı Klezmer müziği ögeleri ile 1.Keman konçertosu ve diğer birçok eserinde yaptığı gibi, müziğinde adeta "gizli protesto dili" olarak nitelendirebileceğimiz önemli bir araçtan bahsedebiliriz. Şostakoviç Klezmer müziğinin hüzünlü diziler üzerinde neşeli melodiler oluşturmaya imkan tanıyan karakterinden etkilenmiştir (Wilson,1994:268).

Nihayetinde bu esere kaç kez dönersek dönelim ve analitik bakışına ne kadar derinlemesine dalarsak dalalım her zaman bir kapı daha kalır ve bu kapı da kapalı kapıdır. Ve bu tükenmezlikte sanatın gücü ve özel çekiciliği yatar. Bestecinin yaratıcılık psikolojisinin sorunları o kadar zor ve bireyseldir ki tam bir bilimsel incelemenin mümkün olmadığı söylenebilir (Denisov, 1986:10). Yapılan incelemenin amacı belirli bir süreliğine sanatçının iç dünyasına girerek ortaya koyduğu sanat eserinin temelinde yatan gizeme değinmeye yardımcı olmaktır.

KAYNAKLAR

Chattah, Juan R. 2006. *Semiotics, Pragmatics and Metaphor in Film Music Analysis*, Ph.D, Florida: Florida State University.

Denisov, Edison. 1986. *Çağdaş Müzik ve bestecilik Tekniğindeki Evrim Problemleri*, çev. Hatıra Ahmedli Cafer, Moskova: Sovetskiy Kompozitor Yayınları (yayımlanmamış çeviri).

Dervişcemaloğlu, Bahar. 2008. Göstergebilim, Erişim: 14.12.2015
http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf+&cd=2&hl=tr&ct=clnk&gl=tr

Hakobian, Levon. 1998. *Music of the Soviet Age 1917-1987*, Stockholm: Melos Music Literature.

Heyer, Mark. 2011. *Dmitri Shostakovich*, Hamburg: Sikorski Musikverlage.

Kennedy, Michael. 2007. *The Oxford Dictionary of Music*, New York: Oxford University Press.

Say, Ahmet. 2002. *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Sokolov, Pete, Sapoznik, Henry. 1999. *The Compleat Klezmer*, USA: Tara Publications

Sposobin İ.V. 1980. *Müzik Formu*, Moskova: Muzika Yayınları

Steinberg, Michael. 2000. *The Concerto: A Listener's Guide*. New York: Oxford University Press.

Volkov, Solomon. 1979. *Testimony*. New York: Harper & Row.

Wieczorek, Marlena. 2012. "Jewish Themes and Shostakovich", *Meakultura*, 201, Erişim: 15.12.2015, http://www.meakultura.pl/publikacje/jewish-themes-and-shostakovich-18

Wilson, Elizabeth. 1994. *Shostakovich A Life Remembered*, Princeton: Princeton University Press.

Yakubov, Manahir. 2000. "Shostakovich's 'Anti-Formalist Rayok'", *Shostakovich in Context,* ed. Rosamund Barlett, New York: Oxford University Press.

BİR STANDART YARATMA ARACI OLARAK TÜRKİYE'DE VERNAKÜLER MİMARLIK

ASLIHAN ECE PAKÖZ
Öğr. Gör. Y. Mim., Selahattin Eyyübi Üniversitesi
Meslek Yüksek Okulu
Mimari Restorasyon Programı
aslihanece.pakoz@seu.edu.tr

ÖZ[1]

Vernaküler mimarlık, bir yörenin kendine özgü mimari biçimlenme dili olarak tanımlanmaktadır. Bu mimari biçimlenmeyi anlatan; sivil mimari, halk mimarlığı, yerel mimarlık, geleneksel mimarlık, mimarsız mimarlık, spontene, indigene, primitif, etnik, folklorik, anonim, bölgesel mimarlık gibi bir çok kavram bulunmaktadır. Bu çalışmada bu kavramlar arasında en tarafsız karşılığı olduğu düşünülen "vernaküler mimarlık" kavramının kullanılması tercih edilmiştir. Vernaküler mimariyi oluşturan yapılar tanımlanırken yapıların benzerliklerinden hareket edilmekte ve bu benzerlikleri ortaya çıkarmak için tipolojik sınıflandırma yönteminden yararlanılmaktadır. Bu yöntem, yapılardaki çeşitliliği görmemeye ve yapıları birbiri ile özdeş kılmaya yol açmaktadır. Çalışmada, vernaküler mimarlık alanında kullanılan tipolojik sınıflandırma yönteminin Türkiye'de neden güncelliğini koruduğu sorgulanacak ve vernaküler mimarlıkta sınıflandırma ısrarının nedenleri üzerine savlar ileri sürülecektir.

Anahtar Kelimeler: Vernaküler, mimarlık, tipoloji, standart, Türkiye.

[1]Bu çalışma, yazarın, Mardin Artuklu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü'nde, Prof. Dr. Uğur Tanyeli danışmanlığında hazırlamakta olduğu doktora tez çalışmasından yararlanılarak oluşturulmuştur.

AS A TOOL OF STANDARD CREATION VERNACULAR ARCHITECTURE IN TURKEY

ABSTRACT

Vernacular architecture is defined as a unique language of architectural stylization in a region. There are various notions such as civic architecture, folk architecture, local architecture, architecture without architects, spontaneous, primitive, ethnical, folkloric, anonymous, regional architectures etc. that depict this type of architectural stylization. In this study, the notion "vernacular architecture", which is considered to be the most impartial concept amongst those aforementioned notions, is preferred. When defining the structures that form the vernacular architecture, the starting point is the similarities of the structures and in order to reveal such similarities, the typological classification method is utilized. This method causes the diversity in the structures to be ignored and it renders the structures identical to each other. This study asks why the typological classification method used in the vernacular architecture still retains its popularity, and arguments are forward about the reasons of classification persistence in the vernacular architecture.

Keywords: Vernacular, architecture, typology, standard, Turkey

GİRİŞ

Mimarlık alanında vernaküler kavramı, yapılardaki benzerlik örüntülerini teşhis etmeye yarayan tipolojik yöntemin temelini oluşturmaktadır. Vernaküler ve bağlantılı kavramlarla, belirli bir yerdeki geleneksel konut yapıları tanımlanırken, genelleme yapılarak o yerdeki tüm yapıların özdeş olduğu savı ön plana alınmaktadır. Bu cümledeki "belirli bir yer" ifadesi, bir sokak kadar dar ölçekli, kent, yöre kadar geniş ölçekli veya "ulus-mekân" denebilecek kadar da muhayyel nitelikte olabilmektedir. Hepsinde de "vernaküler" mimarlıktan konuşan özne, tekil yapıyı aşan bir kapsam genişlemesinden ve bir mimarlık ürünleri ailesinden söz etmektedir.

Yapılar birbirine benzeyebilir ve bazı durumlarda bu benzerlikler, dikkat çekecek kadar belirgin de olabilir. Ancak, benzerliklerin ön plana çıkarılması bir düşünme şekline dönüştüğünde, çeşitliliği görmemeye yol açan bir yöntem olan tipolojik sınıflandırma ortaya çıkmaktadır. Foucault'nun Kelimeler ve Şeyler'de söz ettiği gibi "donanımı olmayan bir" göz, benzer birkaç biçimi yaklaştırabilir ve diğerlerini de şu veya bu farklılıktan ötürü ayırabilir: Fiili durumda, bir fen bilimi deneyi için bile, kesin bir işlemden ve önceden konulmuş bir kıstasın uygulanmasından kaynaklanmayan hiçbir benzerlik, hiçbir ayrım yoktur. Foucault, yapılan gruplandırmaların, daha taslakları çıkartılır çıkartılmaz bozulmakta olduğunu, çünkü onları destekleyen kimlik alanının ne kadar dar olursa olsun, gene de istikrarlı olamayacak kadar geniş olduğunu söyler. Bu konuda Borges'in bir metninden alıntı yaparak örnek verir. Bir Çin ansiklopedisinde hayvanların sınıflandırılması şu şekildedir: a) İmparatora ait olanlar, b) içi saman doldurulmuş olanlar, c) evcilleştirilmiş olanlar, d) süt domuzları, e) denizkızları, f) masalsı hayvanlar, g) başıboş köpekler, h) bu tasnifin içinde yer alanlar, i) deli gibi çırpınanlar, j) sayılamayacak kadar çok olanlar, k) devetüyünden çok ince bir fırçayla resmedilenler, l) vesaire, m) testiyi kırmış olanlar, n) uzaktan sineğe benzeyenler (Foucault, 2006,: 11). Çin ansiklopedisinde hayvanlar için yapılan bu sınıflandırma, sınıflandırmaların mutlaklığını düşünmek için önemli gözükmektedir.

Mimarlık tarihi yazımında "Türk Evi" diye adlandırılan kategoride bu mutlaklık sorgulanabilir. Birbirinden farklı zamanlarda, farklı insanların, farklı hayatlar yaşadığı, çok geniş bir coğrafyaya yayılmış sayısız konutun hepsinin benzer özelliklere sahip olduğunu söylemek, ancak yapılan tipolojik sınıflandırma yöntemiyle mümkün olmuştur. Türk Evi adı altında toplanan evler, bu yöntem aracılığıyla; yere, iklime, plan özelliklerine, cephe düzenine, kat sayısına, yapı malzemesine, yapım sistemine ya da pencere kapı oranlarına kadar bir çok özelliklerine göre sınıflandırılmışlardır. Örneğin plan özellikleri bakımından; sofasız, dış sofalı, iç sofalı, orta sofalı diye bir sınıflandırma yapılmıştır (Eldem, 1954: 24). Bu işlemin yapılması, evlerin sadece kat planlarına bakılarak –hatta sadece "esas" kat olarak kabul edilen üst katları dikkate alınarak ve ayrıntıları silecek kadar uzaktan bakılarak– mümkün olmuştur. Bu sınıflandırmada rastgele bir grubu ele aldığımızda, bu gruptaki evlerin hepsinin aynı özelliklerde olmadığı görülmektedir. Yapılan sınıflandırmayla, evlerin ortak özelliklerinden sadece biri, onların özdeş görülmesine ve birbirleri arasındaki farklılıkların göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Ülkemizde vernaküler mimarlık alanında yapılan çalışmalarda bununla ilgili örnekler kolaylıkla

verilebilir. "Safranbolu evleri genellikle iki ya da üç katlıdır", "Konya evleri plan özellikleri bakımından; hayatlı evler ve sofalı evler olarak ikiye ayrılır", "Ankara evlerinin hepsine avludan girilir" gibi ifadeler, yapıları özdeş olarak değerlendiren bir sınıflandırmanın sonucudur. Bu örnekler tüm şehirler için çoğaltılabilir. Yapıldığı anda bozulabilecek bu sınıflandırmalar, üzerinden yarım yüzyıldan fazla zaman da geçse kesinlik üretmeye, aynen aktarılmaya devam etmektedir. Bu durum, sınıflandırmaların tarihselliğinin görülmemesi ve yapılan sınıflandırmaların dışında düşünemez hale gelinmesi şeklinde yorumlanabilir. Türkiye'de birçok mimarlık tarihçisi, yüzyıllarca süren ve geniş bir coğrafyaya yayılan toplumsal yaşamı, tek bir kültüre ve bu kültürün ürünü olan tek bir eve indirgeyerek anlatırken bu sınıflandırmaları temel almaktadır. Üniversitelerin mimarlık bölümlerinin çoğunda, mimarlık tarihi derslerinin içeriklerine bakıldığında bu durum rahatlıkla görülebilir.

Başta basit bir tasnif işlemi olarak görülebilecek tipolojik sınıflandırma yöntemi, sonrasında karmaşık sorunları beraberinde getirmiştir. Örneğin plan üzerinde sofalı ya da sofasız olması bakımından kolayca sınıflandırılabilen evlerde, bu sofaların nasıl kullanıldığı ya da her evde hangi farklılıklarla kullanıldığı sorgulanmayacaktır. Başka bir deyişle çizim üzerinde iki boyutlu olarak değerlendirilen evler, aslında toplumsal yaşamdan soyutlanmaktadır. Evlerin hepsini ortak özellikler çerçevesinde ele almanın yol açtığı başka bir sorun ise sanki tek bir doğru mimari çözüm var ve o bulunmuş, çoğaltılarak uygulanmış algısı oluşturmasıdır ki bu durum, vernaküler mimarinin hiç hatası olmayan, en doğru çözümlerin üretildiği yapılar olduğu idealizmini yaratmaktadır.

KONUNUN GÜNCELLİĞİNİ KORUMASINDAKİ GEREKÇELER

Türkiye'de vernaküler mimari konusunda yapılan çalışmalara bakıldığında, konunun "Türk Evi" kavramından ayrı düşünülmediği görülmektedir. Vernaküler mimaride önemli bir sınıflandırma çalışması olan Türk Evi kavramının ortaya çıkmasındaki gerekçelerin neler olduğu sorusu, aslında vernaküler mimarlığın nelere karşılık geldiğini anlamaya çalışmak açısından da önemlidir. Bu bağlamda, Türk Evi'ni ve Türkiye'de vernaküler mimarlığı gündeme taşıyan gerekçeler bu bölümde bir arada ele alınmıştır. Bu gerekçeler milliyetçilik, kimlik kaybı endişesi, mahalle kavramının yıkımı endişesi, mahremiyet kavramının yıkımı endişesi, çevrenin bozulması ve deprem korkusu olarak düşünülmüştür.

Türk Evi terimi ilk olarak Hamdullah Suphi'nin 1912'de yaptığı "her şeyin Türk olduğu" bir Türk Evi'nin etrafında şekillendirdiği konuşmalarında geçmektedir (Bertram, 2012: 119). Türk sanat ve mimarlık tarihçiliği alanında ise "Türk Evi" terimi ilk kez 1928 yılında Celal Esat Arseven tarafından Türk San'atı adlı kitabında kullanılmıştır (Tanyeli, 1999: 284). Arseven, ulusal olarak tanımladığı tüm mimari varlığı tarihselleştirmeyi amaçladığı için "Türk Evi" adlandırmasını kullanır. Ardından Sedad Hakkı Eldem tarafından "Türk Evi" kavramı üzerindeki çalışma tamamlanır. Eldem, bir Türk kültürü tarifi yaparak, bu Türklüğe içkin bir ev yapma biçimi tahayyül etmektedir. Osmanlı sınırları içerisinde bulunan ve farklı özellikler gösteren evleri, sınıflandırmasına uygun olarak seçerek, Türk Evi adı altında birleştirmiştir. Böylece Türk Evi, milliyetçilikle gerekçelendirilerek hem tarih yazımı alanında ve hem de pratikte üretilmeye başlanmıştır.

Vernaküler mimariyi milliyetçilikle gerekçelendiren günümüz mimarlık tarihçilerinden biri olan Doğan Kuban, Türk evinin tarihsel bir gerçek olduğunu söyleyerek; "Türkçe konuşan, belirgin kültürel nitelikleri ile İmparatorluk içindeki diğer halklardan ayrılan insanların, Orta Çağlardan başlayarak yaşadığı bir Türkiye var ise Türk evi de vardır" demektedir. Hatta tersini düşünmenin olanaksız olduğunu söyleyerek; "Türklere evlerinde bile Türklüğü fazla görmek Türklere uygarlığı fazla görmek demektir. Bu da Türkleri barbar ve göçer gören 19. yüzyıl önyargısıdır. Ev kültürün ayrılmaz öğesidir. Yüzyıllarca aynı topraklarda kendine özgü bir dil ve kültür ile yaşayıp konut kavramını geliştirmeyen bir halk düşünmek olanaksızdır" diye belirtmektedir (Kuban, 1999:22-23).

Vernaküler mimarlığı gündeme getiren diğer bir gerekçe, kimlik kaybı endişesidir. Türkiye'de kent sorunlarının değerlendirilmesi, "her kentin kimliği olmalı" gibi bir yargı üzerinden yapılabilmektedir. Eski Osmanlı kentlerinde bir kimliğin olduğunun düşünülmesinin ardından, bu kimliği kaybetme endişesi duyulmakta ve bu endişe konut üzerinden gündeme geldiğinde karşımıza vernaküler mimarlık çıkmaktadır. Bu üstün özelliklerin birçoğu belki de hiç mevcut olmamıştır. Osmanlı'nın son dönemindeki yayınlara bakıldığında, eski ev ve mahalleleri geri kalmışlığın bir simgesi, tez elden kurtulmak gereken bir kalıntı olarak gören metinler bulmanın kolay olduğu ve eski ev ve mahalle nostaljisinin kentli orta sınıfın büyük bölümü tarafından paylaşılmadığı görülebilmektedir. İnsanların eski mahallelerden lüks apartman dairelerine taşınmaya çalıştığı eski Osmanlı mahalleleri, yok olduktan sonra idealleştirilmeye başlanmıştır. Ancak Osmanlı dünyasına atfedilen üstün özellikler "Türk Evi"nde aranmaya devam etmektedir (Sezer, 2009: 116). Balamir ve Asatekin bu konuda şöyle söylemektedir: "Dini ve etnik kökenli bir sınıflamanın hayli güç olduğu Anadolu konut geleneğinden çıkarılacak bir ders varsa, o da kültürel kimliğin ancak yaşanılan ortamın koşullarından kaynaklanabileceğidir. Günümüzde ise kimlik, başka kaynaklarda aranıyor: ya soylu bir geçmişte; Türk Evi imajı, ya da kurtarıcı bir gelecekte; çağdaş ve ilerlemeci bir imaj. Bir anlamda içinde yaşanılan özgül günün koşullarıyla baş edemeyip, geçmişle geleceğin ilişkisini tarihselci bir çizgide algılamanın güvencesine sığınıyor, ya yitirilen bir geçmişi, ya da kurgulanan bir geleceği idealize ediyoruz. Oysa yaşanılan gerçekliğin özünde, kültürel sürekliliğin kesintiye uğramış olması yatıyor" (Balamir ve Asatekin, 1991: 79).

Bu konuda Turgut Cansever de, kültürümüzün kirlendiğini söylemekte ve bunu aşabilmek için Osmanlı şehir hayatına dönmeyi önermektedir. Cansever, bu önerisini hayata geçirmek içinse konut alanlarında ve mahallelerde standartlar tesis etmek gerektiğini belirtmektedir: "Konut alanında bu standartlar, tasarım metodolojisinden başlayıp çevre tasarım ve çevre elemanları standartları, yapı tekniği standartları, biyo-sosyal alan, aile yapısı, komşuluk ilişkileri vs. gibi talep ve çözüm standartları, tevazu, sadelik, sükunet, gerçeklik vs. gibi biçim ifadeleri ve davranış standartları ve üsluba ait standart çözümler ile çözüm standartları tesis etmek suretiyle; bu çözüm ve eleman standartlarının mahalli icaplara uygun bir şekilde birleştirilmesi yoluyla yüksek düzeydeki idrak ve çözümün geniş halk kitlelerine ulaştırılması sağlanabilecektir" (Cansever, 2006: 142). Cansever'in bu sözlerinde mahalle kavramının yıkımından endişe duyduğu ve bu endişesine çözüm olarak vernaküler mimariye yöneldiği söylenebilir.

Vernaküler mimarlığın güncelliğini korumasında mahremiyet kavramının da etkisi vardır. Mahremiyetin mekân oluşumuna etkisi genellikle dinle ve mekânda kadının konumu ile ilişkilendirilmektedir. Türk Evi'nde bazı bölümlerin bu anlayıştaki mahremiyet düşüncesiyle oluştuğunu belirten ve mahremiyet olgusunun ortadan kalkmasından endişe edenler, bu durumdan rahatsız olmakta ve mahremiyetin sağlanması için vernaküler mimariyi önermektedir.

Vernaküler mimarlık, sürdürebilir mimarlık alanında üretilen çalışmalarda da kendine geniş yer bulmaktadır. Çevrenin bozulmasına ya da deprem endişesine çözüm olarak vernaküler mimari örnek gösterilmekte ve vernaküler mimariye modern özellikler atfedilmektedir.

Hangi gerekçelerle olursa olsun aslında Türkiye'de vernaküler mimarlık konusu ele alındığında, bugün yaşadığımız kent problemlerine her türlü çözümün vernaküler mimarlıkta arandığı söylenebilir. Bu konuda Cengiz Bektaş, insanların “gerçek” ihtiyaçları olduğunu, bu ihtiyaçların vernaküler mimarlıkta mevcut olduğunu söylemektedir (Bektaş, 2001: .48). Buna göre geçmişte olduğu gibi bugün de "gerçek" ihtiyaçlar bulunmalı, buna göre evler tasarlanmalı ve böylece problemler çözülmelidir. Burada sözü edilen ve vernaküler mimaride olduğu söylenen "gerçek" ihtiyaçlar diye bir şey aslında yoktur. İnsanların ihtiyaçları çok çeşitlidir ve bunların bir kısmının gerçek olduğunun, diğerlerinin ise gerçek olmadığının söylenmesi, bu ihtiyaçlara karşılık geldiği düşünülen evlerin diğerlerinden üstün görülmesinin istenmesinden olabilir. Bu yaklaşım, gelenekselin her açıdan bugün de gidilmesi gereken en doğru yolu gösterdiğine duyulan inançtan kaynaklanmaktadır.

Vernaküler mimarlık ürünlerinin benzerliklerini ortaya çıkarmak için kullanılan bir yöntem olan tipolojik sınıflandırma, aslında sadece bir tasnif işlemi değildir. Yapılan sınıflandırmaların bazı gerekçeleri vardır ve bu gerekçelere göre evler değerlendirilerek sınıflandırılmaktadır. Günümüzde mimarlık ürünleri sürekli değişmekteyken, geleneksel dünyada olduğu tahayyül edilen anonimliğe referans veren vernaküler mimarlığın neden güncelliğini koruduğu üzerinde düşünülmelidir. Bugün, yaşadığımız kentlerle ilgili birçok problemin çözümünün vernaküler yapılarda aranması, onları temel alan sınıflandırmalar yapma ısrarından kaynaklanıyor olabilir. Farklı bir anlatımla, sınıflama ve kavramların tahakkümünden kaynaklanan bir düşüncenin baskın gelmesinden söz edilebilir. Vernaküler yapıları inşa eden ustaların hiç hata yapmamış, geçmişin insanlarının her şeyin en doğru çözümünü bulmuş ve o çözümlerin de bugünün dünyasında hala geçerli doğrular tanımladığı inancı böyle bir dizi tahakkümün ürünüdür. Bugünkünden daha başarılı bir geçmiş dünyası tarif etmek için elde inanılır gerekçeler yoktur. Böyle bir geçmiş yaşandığına inanılarak sınıflanan evlerin toplumsal yaşamdan soyutlanıp bugünü disipline etmeye yarayan araçlara dönüştükleri söylenebilir. Bu aynı şekilde insanların da toplumsal değil, soyut mimari varlıklar olarak düşlenmesi demektir. Başka bir deyişle bu, özdeş nitelikte evlerde özdeş şekilde yaşayan insanlar düşünülmesidir. Aynı zamanda bu, mekânın ve toplumun bütün olduğunu varsaymak anlamına da gelir. Vernaküler mimarlık, bu bütünselliği hayal etmenin de aracıdır. Vernaküler mimarlığın, doğrunun ta kendisi olduğu inancını destekleyen tek imkan da yine bu bütünsellik düşünden başka bir şey

değildir. Buna göre vernaküler mimarlık "doğru" mimarlığı üretecek ve insanlar da böylece "doğru" yaşayacaklardır. Bu kapsamda vernaküler ve bağlantılı kavramların, herkesin belirlenen kurallara uyduğu düşünülen totaliter uzanımlı bir dünya hayalini kurmaya yaradığı ve tüm tanımlarının ötesinde aslında bir standartlaştırma aracına dönüştüğü söylenebilir.

KAYNAKLAR

Balamir, A., G. Asatekin. 1991. *Ulusal Kimlik Üzerine Karşıt Düşünceler ve Konut Mimarisi,* ODTÜ MFD, 11:1-2, 73-87.

Bektaş, C. 2001. *Halk Yapı Sanatı,* İstanbul: Literatür.

Bertram, C. 2012. *Türk Evini Hayal Etmek: Eve Dair Kolektif Düşler*, çev. M. Ratip, İstanbul: İletişim.

Cansever, T. 2006, *İslam'da Şehir ve Mimarî,* İstanbul: Timaş.

Eldem, S. H. 1968. *Türk Evi Plan Tipleri,* İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.

Foucault,M. 2006.*Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi,* çev. M. A. Kılıçbay, Ankara: İmge.

Kuban, D. 1995, *Türk Hayatlı Evi,* İstanbul: Eren Yayıncılık.

Sezer, Y. 2009. "Bir Türk Aşiyanı Yapmak: Yirminci Yüzyıl Başlarında Geleneksel Osmanlı Evinin Tarihi Miras ve Mimari Model Olarak Algılanışı" *Mimar Kemalettin ve Çağı: Mimarlık, Toplumsal Yaşam, Politika,* ed.Ali Cengizkan, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası ve Vakıflar Genel Müdürlüğü, 103-116.

Tanyeli, U. 1999. "Türkiye'de Modernleşme ve Vernaküler Mimari Gelenek: Bir Cumhuriyet Dönemi İkilemi" *Bilanço 1923-1998: Türkiye Cumhuriyeti'nin 75 Yılına Toplu Bakış Uluslararası Kongresi I. Cilt,* ed. Zeynep Rona, İstanbul, 283-290.

AKDES NİMET, ¨OSMANLI TÜRK HALK MUSİKİSİ¨, TÜRK YURDU, C. 5, S. 30, İSTANBUL, HAZİRAN 1927, S. 605-609 (OSMANLICA'DAN ÇEVİRİ/TRANSLATION FROM OTTOMAN TURKISH)

İDRİS ÇAKIROĞLU
Öğr. Gör. Kırıkkale Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bölümü
cakirogluidris@gmail.com

TÜRK YURDU
[On Altıncı Sene]
Türk Ocakları Merkez Heyeti Tarafından Neşr Olunur
Numara: 30 **Haziran 1927** **Cild: 5**

Musiki:

Osmanlı Türk Halk Musikisi

Karaköy Darü'l-Fünun mühendislerinden ¨Tadeusz Kowalski¨nin ¨Türk Halk Nizamlarının Şekillerine Ait Tetkikler¨ unvanlı eserinden alınmıştır.

Lehceden mütercimi: Türkiyat Enstitüsü asistanlarından Akdes Nimet

1- Güftelerin Melodi ile Münasebeti 2- Kitabiyat

Kitabımızda tedkik [araştırma] itmiş olduğumuz türkülerin hemen hemen hepsi teganni [söylemek] idilmektedir. Buna binaen [… den dolayı] türkülerin güfteleri ile melodileri arasındaki münasebeti [alaka, ilişki] meydana çıkarmak bizim için pek mühimdir [önem]. Güfte ile havanın [beste, melodi] yek [bir] diğerlerine tesir ittikleri şüphesizdir. Bu suretle [biçim, görünüş], bestenin musiki nokta-i nazarından [görüş, fikir] tedkiki bütün inceliği ile icra idildiği zaman, güftenin ritmik (vezni) bünyesinin daha çok anlaşılmasına imkan hasıl [meydana gelen] olur.

Maalesef, bazı şayan-ı emniyet [emniyete yaraşır, layık] muharrirlerin [yazar] söyledikleri veçhile [nedenle, yüzünden], bugünkü Osmanlı türkülerinin güfteleri ekseriyetle [çoğunluk] bestelerine uygun gelmemektedir. Bir çok zaman mısraların ritmik bünyesi değiştirilmeksizin -bazen bu başkalık çok farklı oluyor- türkünün şive [tarz, ağız, üslub] veya bu hava [beste] ile terennüm [söylemek] edilmesi mümkün değildir. Bilhülasa [özetle] ¨ton¨larla türküdeki hecelerin adedi muhteliftir [çeşitli]. Güftenin bir hecesi umumiyetle [genellikle] iki ve pek çok zaman daha çok tonlarla söylenmektedir. ¨Takat¨ [güç] (vakfe) [durak] umumiyetle [genellikle] ritmik parçalara, duraklara tevafuk [uygun gelmek] idiyor. Mesela şu türküyü alalım: ¨Beg oğlunun konakları benzer saraya¨. Bu Türkü üç vakfeden [durak] mürekkebdir [birleşme, karışma]: ¨Beg oğlunun –konakları- benzer

saraya¨. Bazen oluyor ki heceden ayrılmış olanları samitleri [sessiz harf] ayrı tonla veyahud nısf [yarım] ve hatta bütün takatlerle [güç, kuvvet] söylenir; bu ekseriyetle [çoğunluk] titrek ve burun sadaları [ses] olan ¨r¨, ¨l¨, ¨m¨, ¨n¨nin ve bazen tınan [tınlamak] seslerin geldiği zaman olur. Bu cins samitlerden [sessiz harf] sonra muavin [yardımcı] samitlerin [sessiz harf] geldiği malumdur. Mesela: ¨iyi de-ri-viş-ler¨(dervişler); ¨iyi ka-ri-deş-ler¨(kardeşler); ¨me-ci-nun¨ (mecnun); ¨ru-mu-da¨(rumda); ¨ye-şi-li¨ (yeşil); ¨i-ke-ni¨(iken) ve ila ahir [ve bunun gibi]. Bazen şarkı söyleyen, besteye uymak için güfteleri tamamı ile değiştiriyor, ki bu, ayrı hecelerin tekrarlanması yahud değişdirilmesiyle yapılmaktadır. Mesela ide-lim ce-ve-le-lan ¨kıla-lım- seyra-ran¨(idelim cevelan kılalım seyran).

Artık muhtelif [çeşitli] ilahilerdeki ¨Allah¨ kelimesinin ne gibi tebdillere [değişim] uğradığını söylemeye lüzum yokdur. Mesela; ¨il-lal-lahi¨ gibi şarkının bestesine göre diğer güftelerin idhal [almak, dahil etmek] idildiğini daha evvelce söylemişdik.

Bütün bunlardan görülüyor ki şarkının güfteleri melodi ile tevafuk [uygun] itmiyor ve güftenin beste ile birleşebilmesi için az çok değişdirilmesi icab [gerekli] idiyor. Bunu izah itmek içün bugünkü Türk bestelerinin eski Türk besteleri olmayub hariciden [dışarıya ait olan] geldikleri, yani bunların Acem ve daha umumi [genel] olarak Acem-Arab havaları oldukları ileri sürülmektedir. Fakat etraflı bir musiki tedkiki [araştırma] yapılmaksızın ortaya atılmış olan bu fikir, mukayeseli usul [karşılaştırma] esaslarına istinad [dayanma, gösterme] itmemektedir.

Diyebiliriz ki, umumiyetle [genellikle] Türk halk musikisi hakkında malumatımız [bilgi] pek noksandır [eksik]; ve elyevm [bugün] Türk (Osmanlı) musikisinin hangi kısımları esas itibarıyla Türk ve hangileri hariciden [dışarı] gelme olduğu hakkında hüküm [karar] yürütmemize müsaid [uygun] olabilecek muayyen [belli] ve umumi [genel] esaslar ortada yokdur. Mesela; ¨Moskof¨ tarafından zabt [yazmak] olunan bir çok ¨Gagauz¨ şarkıları bizce malumdur [bilinen]. Bunlarda güfte ile beste arasındaki münasebet [alaka, ilişki] ¨Luşan¨ve ¨Müller¨ tarafından zabt [yazmak] idilmiş olan Osmanlı şarkılarından başkadır; Gagauz şarkılarında hecelerin adedi kendilerine tekabül [karşılıklı olma, karşılama] iden musiki tonlarına ve takatlerin taksimatı da ritmik taksimata [bölme] tevafuk [uygun] itmektedir.

Şarkıdaki güfte ile beste beyanında [açıklama] mebsut [genel olarak açıklanan] bir münasebet [alaka, ilişki] mevcud [var olmak] olan Gagauzlar'ın musikisi mi yoksa bu tevafukun [uygun] mevcud [var olan] olmadığı Osmanlı-Türk halk musikisi mi esas itibarıyla Türklere aid sayılmalıdır?

Bir musikişinas olmadığım gibi musikiye aid küçük bir malumatımda [bilgi] olmadığı içün bu suale hiçbir cevap viremiyeceğim. Belki İstanbul'da ki mütehassıslar [usta, bilgin] buna icab iden cevabı virirler; esasen bunun için bu meseleyi ortaya atıyorum.

Tarihi-medeni nokta-i nazardan [görüş, fikir] Osmanlı Türklerinin Acem, Arap musikilerini kabul itmiş oldukları kolayca anlaşılır bir meseledir. Fakat, şarkıların metinleri esas itibarıyla Türk hususiyetini muhafazada [korumak] devam idebildiği halde musikiye yabancı unsurların dahil olması bizi mübhemiyet [belirsizlik] içinde bırakabilir.

2-Kitabiyat. Türk musikisine aid mufassal [geniş] malumata [bilgi] malik [sahip] olmayışımızın sebebi, tedkiki [araştırma, inceleme] icab iden malzemenin noksan [eksik] olmasıdır. Filhakika [aslında], bu sahaya aid edebiyat pek dağınıkdır. Onun içün burada sadece bibliyografi malzemesi göstermekle iktifa [yeterli görmek] ideceğiz.

Köprülüzade Mehmed Fuad ¨Türk Edebiyatı Tarihi¨namındaki [adında] eserinde (İstanbul 1920, 3-5, sahife 85-87) kablel İslam [islam öncesi] Türk musikisinden bahs [bir konu hakkında konuşmak] idilmiştir; ¨Türk musikisi¨ tesmiye [isimlendirme] idilen bu fasılda [bölümde] virilen malumat [bilgi] evvelce ¨Türk Edebiyatının Menşei¨ namındaki [adında] (sahife 63-69) ve diğer iki ¨Türklerde Askeri Musikiler¨ ve ¨Kobuz¨ a aid daha evvelki tedkiklerine istinad [dayanmak] itmekdedir. Osmanlı musikisinden haric [başka, dışında] olmak üzere diğer Türk kavimlerinin [millet] bugünkü Türk musikisinden bahs [bir konu hakkında konuşmak] iden Petersburg da 1867 senesinde neşr [yayın] olunmuştur. ¨B. Müller¨ in ¨Türk Halk Şarkıları¨ namındaki [adında] eserine ¨A. Y. Karimski¨ tarafından yazılan mukaddimede [giriş] Osmanlı şarkıları ve musikisine aid az çok bibliyografi malumatı [bilgi] mevcuddur [var olmak]. Bu mukaddimede [giriş] Karimski bilhassa şu üç eserden bahs idiyor; ¨Türkiyede Musiki¨ (1851, Panteoni repertuar russkoj szeny numara 10, s. 18-22), ¨Türklerde Musiki¨ (1854 Muskolny Swiet, numara 7, s. 52-53), A. G. 'nin ¨İstanbulda Musikişinaslar Cemiyeti¨ (Russki Wiestnik. 1867. Numara 9, s. 151-161) müellif ¨Minorski¨nin eserinide zikr [anmak, hatırlamak] idiyor. (¨İstanbul Eğlenceleri¨ Tiflis 1903) Minorski W.F., bu eserde Osmanlı halk musikisine aid epey mühim [önemli] şeyler toplamışdır.

Şimal-i [kuzey] Suriyede, zincirlide ¨F. Luşan¨ tarafından fonografla alınan melodilerin ilmi kıymeti [değer] daha büyüktür. Maalesef burada da amil [yapan, işleyen] iden şahıs Türk olmayub Ayıntablı [Gaziantep şehri] Avedis oğlu Avedis isimli bir Ermenidir. Luşan'ın nakil ittiği musiki metinleri üzerinde iki musikişinas: E. Hornbostel, O. Abraham tarafından muhtelif [çeşitli] musiki aletleriyle ilmi bir tedkik [araştırma, inceleme] yapılmışdır.

F. Giese de Anadolu da bulunduğu sırada flütle çalınan bir takım parçaları fonograf yardımıyla kayd itmiştir. Bilindiğine göre daha bu malzeme neşr [yayın] olunmamışdır. 1917 senesinde Karaköyde mecruh [yaralı] Türk askerleri bulunduğu zaman fırsattan bilistifade [faydalanmak] tarafımdan vaki [olan] olan bir rica üzerine T. Kwiatkowska ve Profesör K. Krzystalovicz tarafından on adet Türkünün notaları alınmışdı; bunları imla [yazmak] idende Makedonyalı ¨Ruçko Hasan oğlu Ali¨ idi. Bunların kıymeti [değer] şudur ki imla iden halis [saf] Türk olub hiçbir musiki tahsili [eğitimi] görmemişdir; ve bu itibarla yabancı tesirlerinin [etki] bulunmasına pek az ihtimal virilir. Maalesef Türkülerin notalarının neşrini [yayın] tehir [geciktirmek] itmek mecburiyetinde [zorunluluk] kaldım.

Yukarıda zikr [anmak, hatırlamak] itmiş olduğum Türk alimi Köprülüzade Mehmed Fuad'ın ¨Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar¨ namındaki [adında] eserinin nihayetine [sonu] tekkelerde dervişler tarafından söylenen ilahilerden on iki adedinin notalarını gösteren levhalar konmuştur; bu ilahiler Türk musikişinaslarından Seyyid Abdülkadir Beg tarafından notaya alınmıştır.

Nihayet bu meyanda [ara] İstanbulda tab [basılan] olunan bir çok ¨şarkı-kanto¨ları zikr [anmak, hatırlamak] itmek icab ider. Fakat bunları (Minorskinin fikrine göre) ekseriyetle [çoğunlukla] Türk havaları [beste, melodi] olmayub Macar, Roman ve Çingane havalarıdır. Gagauzların şarkıları Osmanlıların şarkılarına pek yakındırlar; onun için ¨Moskof¨ tarafından Baserabya Gagauzları'nın şarkılarına aid eseri de burada göstermek icab ider (Moskof, Baserabya Gagauzları'nın Lehceleri; Petersburg 1904, cild 2 metinleri ve Rusca tercümesi). O eserde, ¨2¨ ilahi, ¨24¨Türkü, ¨12¨mani, ¨29¨raks havası mevcuddur. Bu havalar kemanda çalındığı halde zabt [yazmak] idilmişdir.

Türk musikisi üzerindeki tesirlerini [etki] nazar-ı itibara [dikkate almak] almamız iden Acem, Arab musikilerine gelince, bunlara aid eserlerin mebzul [çok, fazla] olduğunu söylemek lazımdır. Bilhassa [özellikle] şu eserleri gösterebiliriz;

Kiesewetter, Die Musik der Araber nach Originalquellen, lepzig 1824 M. Mechaguc-Makale fi el-Sınaa el-Musikiyye [Suriyede, Beyrutta, Jezoyetler] tarafından Arabca olarak ¨el-Maşrık¨ namıyla neşr [yayın] idilen mecmuadaki [dergi, gazate] makalelerdir; 1899 senesi bilahire [sonunda] ayrı bir eser halinde çıkan:

Traite sur la musique arabe, par. Dr. Mechaqua, Publie et annote par le P. L. Ronzevalle.

Land: Recherches sur l'histoire de la gamme arabe, leide 1884

A.Z. idelsohn, Die Makamen der arabischen Musik. Sammelbande d. İntern. Musikgeseelschaft. Jhrg. Xv. Heft i

تورك يوردی

[اون آلتنجی سنه]

تورك اوجاقلری مركز هیئتی طرفندن نشر اولنور .

نومرو ۳۰ — حزیران ۱۹۲۷ — جلد ۵

موسیقی :

عثمانلی ـ تورك خلق موسیقیسی

قراقوی دارالفنونی مدرسلرندن «تاده‌ئوش قووالسكی»نك «تورك خلق نظمكرینك شكللرینه عائد تدقیقلر» عنوانلی اثرندن آلینمشدر.)

لهجه‌دن مترجمی : تورکیات أنستیتوسی آسیستانلرندن **اقرس نعمت**

۱ — كفته‌لرك مه‌لودی ایله مناسبتی . ۲ — كتابیات .

كتابمزده تدقیق ایتمش اولدیغمز تورکولرك همان‌همان‌هپسی تغنی ایدیلكده‌در. بوكا بناءً تورکولرك كفته‌لری‌ایله مه‌لودیلری آراسنده‌كی مناسبتی میدانه‌چیقارمق بزم ایچون‌بك‌مهمدر. كفته‌ایله هوانك یكدیكرلرینه تأثیرابتدكلری شبهه‌سزدر. بوصورتله، بسته‌نك موسیقی نقطهٔ نظرندن تدقیقی بوتون ایجه‌لكی ایله اجرا ایدلدیكی زمان، كفته‌نك ریتمیك (وزنی) بنیه‌سنك داها جوق آكلاشیلماسنه امكان حاصل‌اولور.

مع‌الاسف ، بعض شایان امنیت محررلرك سویله‌دكلری وجهله ، بوكونكی عثمانلی تورکولرینك كفته‌لری اكثریتله بسته‌لرینه اویغون كله‌مكده‌در . بر چوق زمان مصراعلرك ریتمیك بنیه‌سی دكیشدیرلمكسزین ـ بعضاً بوپاشقه‌لق جوق‌فرقلی اولیور ـ تورکونك شو ویا بوهوا ایله ترنم ایدیلمه‌سی ممكن‌دكلدر. مالخاصه «تون»لرله تورکوده‌كی هجالرك عددی مختلف‌در. كفته‌نك برهجاسی عمومیتله ایكی ویك‌چوق زمان داها چوق تونلرله سویلنمكده‌در . « ثاقت » (وقفه) عمومیتله ریتمیك پارچه‌لره ، دوراقلره توافق ایدییور . مثلا شو تورکوی آلالم : « بك اوغلی‌نك

قوناقلرى بكزر سرايه » . بو تورکو اوچ وقفه‌دن مرکبدر: « بك اوغلى‌نك ـ قوناقلرى ـ بكزرسرايه » . بعضاً اولیورکه هجادن آیریلمش اولانلرى صامتلر آیرى تون‌له ویاخود نصف وحتى بوتون تاقتلرله سویله‌نیر؛ بوا کثریتله ، تیتره‌ك‌وبورون صدالرى اولان « ر » ، « ل » ، « م » ، « ن »ك‌وبعضاً طنان سسلرك کلدیکى زمان اولور . بوجنس صامتلردن صوکره معاون صائتلرك کلدیکى معلومدر . مثلا : « ئه‌ى ده ـ رى ـ ویش ـ لر » (درویشلر) ؛ « ئه‌ى قا ـ رى ـ داش ـ لر » (قارده‌شلر) ؛ « مه ـ جی ـ نون » (مجنون) ؛ « رو ـ مو ـ ده » (رومده)؛ « یه ـ شی ـ لى » (یشیل) ؛ « ای ـ که ـ نى » (ایکن) والخ ... بعضاً شرقى سویله‌ین ، بسته‌یه اویمق ایچون کفته‌لرى تمامیله دکیشدیریور، که بو ، آیرى هجالرك تکرارلنمه‌سى یاخود دکیشدیرلمه‌سیله یاپیلمقده‌در . مثلا: « ایده‌لم ـ جه‌و ـ له ـ لانه « قیلا ـ لیم ـ سیرا ـ ران » (ایده‌لم جولان قیلالم سیران) . آرتیق مختلف الهیلرده‌کى « الله » کلمه‌سنك نه‌کبى تبدللره اوغرادیغنى سویلمکه لزوم یوقدر . مثلا : « ال ـ لال ـ لاهى » کبى. شرقینك بسته‌سنه کوره دیکر کفته‌لرك ادخال ایدیلدیکنى داها اولجه سویلمشدك .

بوتون بونلردن کوریلیورکه شرقینك کفته‌لرى مه‌لودى ایله توافق ایتمیور وکفته‌نك بسته ایله برلشه‌بیلمه‌سى ایچون آز چوق دکیشدیریلمه‌سى ایجاب ایدییور. بونى ایضاح ایتمك ایچون بوکونکى تورك بسته‌لرینك اسکى تورك بسته‌لرى اولمایوب خارجدن کلدکلرى، یعنى بونلرك عجم وداها عمومى اولارق عجم ـ عرب هوالرى اولدقلرى ایلرى سورولمکده‌در . فقط اطرافلى بر موسیقى تدقیقى یاپیلمقسزین اورتایه آتیلمش اولان بوفکر ، مقایسه‌لى اصول اساسلرینه استناد ایتمه‌مکده‌در .

دییه‌بیلیرزکه، عمومیتله تورك‌خلق موسیقیسى حقنده‌کى معلوماتمز پك‌نقصاندر؛ والیوم تورك (عثمانلى) موسیقیسنك هانکى‌قسملرى اساس‌اعتباریله تورك‌وهانکیلرى خارجدن کلمه اولدیغى حقنده‌حکم یوروتمه‌مزه مساعد اولابیله‌جك معین و عمومى اساسلر اورتاده یوقدر . مثلا « موشقوف » طرفندن ضبط اولونان بر چوق «غاغائوز» شرقیلرى بزجه معلومدر . بونلرده کفته ایله بسته آراسنده‌کى مناسبت ،

«لوشان» و « موللهر » طرفندن ضبط ايديلش اولان عثمانلى شرقيلرندن باشقه‌در ؛ غاغاثوز شرقيلرنده مجالرك عددى كنديلرينه تقابل‌ايدن موسيقى تونلرينه وتاقتلرك تقسيماتى‌ده ريتميك تقسيماته توافق ايتمكده‌در .

شرقيده‌كى كفته ايله بسته‌يتنده مبسوط بر مناسبت موجود اولان غاغاثوزلر موسيقيسى‌مى، يوقسا بوتوافقك موجود اولماديغى عثمانلى ـ تورك خلق موسيقيسيمى اساس اعتباريله توركلره عائد صايىلماليدر ؟

برموسيقيشناس اولماديغم كبى موسيقيه عائد كوچوك بر معلوماتمده اولماديغى ايچون بوسؤاله هيچ برجواب ويره‌مه‌جكم . بلكه استقباله‌كى متخصصلر بوكا ايجاب ايدن جوابى ويرىرلر ؛ اساساً بونك ايچون مسئله‌يى اورتايه آتييورم.

تاريخى ـ مدنى نقطهٔ‌نظردن عثمانلى توركلرينك عجم، عرب موسيقيلرينى‌قبول ايتمش اولدقلرى قولايجه آكلاشيلير برمسئله‌در . فقط ، شرقيلرك متنازى اساس اعتباريله تورك خصوصيتنى محافظه‌ده‌دوام ايده‌بيلديكى حالده، موسيقيه يابانجى عنصرلرك داخل اولماسى بزى مبهميت ايچنده براقه‌بيلير .

٢ ـ **كتابيات** . تورك موسيقيسنه عائد مفصل معلوماته مالك اولمايشمزك سببى، تدقيق ايجاب ايدن مالزمه‌نك نقصان اولماسيدر . فى‌الحقيقه بوساحه‌يه عائد ادبيات پك داغينيقدر . اونك ايچون بوراده ساده‌جه بيبليوغرافى مالزمه‌سى كوسترمكله اكتفا ايده‌جكز .

كوپريلى زاده محمد فؤادك « تورك ادبياتى تاريخى » نامنده‌كى اثرنده(استانبول ١٩٢٠ ، § ٣ ـ ٥ ، صحيفه ٨٥ ـ ٨٧) قبل‌الاسلام تورك موسيقيسندن بحث ايديلمشدر ؛ « تورك موسيقيسى » تسميه ايديلن بوفصلده ويريلن معلومات ، اوجه « تورك ادبياتنك منشائى » نامنده‌كى (صحيفه ٦٣ ـ ٦٩) و ديكر ايكى «تورك‌لرده عسكرى موسيقالر » و « قوبوز » » عائد داها اولكى تدقيقلرينه استناداً يتمكده‌در. عثمانلى موسيقيسندن خارج اولمق اوزره ديكر تورك قوملرينك بوكونكى موسيقيسندن بحث ايدن بر اثر، «ربياقوف»طرفندن « اورال مسلمانلرينك موسيقى وشرقيلرى» نامىله پترسبورغده ١٨٦٧ سنه‌سنده نشر اولونمشدر . « ب . ميللهر » ك « تورك

خلق شرقيلرى » نامنده اثرينه « آ . ى . قريمسكى » طرفندن يازيلان مقدمه‌ده عثمانلى شرقيلرى وموسيقيسنه عائد آز چوق بيبليوغرافى معلوماتى موجوددر . بو مقدمه‌ده قريمسكى بالخاصه شو اوچ اثردن بحث ايدييور : « تورکيه‌ده موسيقى » (panteon i repertuar russkoj szeny , 1851 نومرو ١٠ ، ص ١٨ – ٢٢) ، « تورکلرده موسيقى » (Musykalny Swiet , 1854 . نومرو ٧ ، ص ٥٢–٥٣) ، Russki wiestnik , 1867 .) ك A. G. « استانبولده موسيقيشناسلر جمعيتى » نومرو ٩ ، ص ١٥١ – ١٦١) مؤلف « مينورسكى » نك اثرينى‌ده ذكر ايدييور (« استانبول اكلنجه‌لرى » ، تفليس ١٩٠٣) w . F . Minorski ، بو اثرده عثمانلى خلق موسيقيسنه عائد اپى مهم شيلر طوپلامشدر .

خلق موسيقيسنك كفته وبسته‌سى برلكده اولارق طبع ايديلمش شكلنى ايلك اول « ب . ميلله‌ر » ك « تورك خلق شرقيلرى » نامنده‌كى اثرنده بوليورز . (Etnog. Obozrenie . ٣ ، ١٩٠٣ ، ص ١١٣ – ١٥٥ .) صوكرا قريمسكى‌نك Trudy po wostokowied . ١٩٠٣ موسقوا ؛ بوندقيقلرده ٢٠ دانه‌سودى واوكا كوره متنلر كوستريلمشدر . بوتون بونلر برجالغيجى استانبوللى ارمنى (پتروسيانس) طرفندن املا ايديلمشدر .

شمالى سوريه‌ده ، زنجرليده « ف . لوشان » طرفندن فونوغرافله آلينان مه‌لوديلرك علمى قيمتى داها بويوكدر . مع‌الاسف بوراده‌ده املا ايدن شخص تورك اولمايوب عينتابلى آوه‌دپس اوغلى آوه‌دپس اسملى بر ارمنى‌در . لوشانك نقل ايتديكى موسيقى متنلرى اوزرنده ايكى موسيقيشناس : O. Abraham و E.Hornbostel طرفندن مختلف موسيقى آلتلريله علمى بر تدقيق ياپيلمشدر .

F . Giese ده آناطوليده بولوندپنى صيره‌ده فلوتله چالينان برطاقم پارچه‌لرى فونوغراف پارديمله قيد ايتمشدر . بيلديكمه كوره بومالزمه داها نشر اولونمامشدر .

١٩١٧ سنه‌سنده قراقوياده مجروح تورك عسكرلرى بولوندپنى زمان فرصتدن بالاستفاده طرفندن واقع اولان بر رجا اوزرينه T. Kwiatkowska و پروفسور K.Krzystalowicz طرفندن اون عدد تورکونك نوطه‌لرى آلينمشدى ؛ بونلرى املا ايدن‌ده ماكيدونيالى « روجقوحسن اوغلى على » ايدى . بونلرك قيمتى شودركه

املا ایدن خالص تورك اولوب ، هیچ بر موسیقی تحصیلی کورمه‌مش در؛ وبو اعتبارله یابانجی تأثیرلرك بولونماسنه بك آز احتمال ویریلیر . مع الاسف تورکولرك نوطه‌لرینك نشرینی تأخیر ایتمك مجبوریتنده قالدم .

یوقاریده ذکر ایتمش اولدیغم تورك عالمی کوریلی زاده محمد فوادك « تورك ادبیاتنده ایلك متصوفلر » نامنده‌کی اثرینك نهایتنه تکیه‌لرده درویشلر طرفندن سویلنیلن الهیلردن اون ایکی عددینك نوطه‌لرینی کوسترن لوحه‌لر قونمشدر ؛ بو الهیلر تورك موسیقیشناسلردن سید عبدالقادر بك طرفندن نوطه‌یه آلنمشدر .

نهایت بو میانده استانبولده طبع اولونان برجوق « شرقی ـ قانتو » لری ذکر ایتمك ایجاب ایدر . فقط بونلر (مینورسکینك فکرینه کوره) اکثریتله تورك هوالری اولمایوب ، ماجار ، رومن و چنکانه هوالریدر .

غاغائوزلرك شرقیلری عثمانلی شرقیلرینه بك یاقیندرلر؛ اونك ایچون « موشقوف » طرفندن بسارابیا غاغائوزلرینك شرقیلرینه عائد اثری‌دده بورادہ کوسترمك ایجاب ایدر (موشتوف، بسارابیا غاغائوزلرینك لهجه‌لری ؛ پترسبورغ ١٩٠٤، جلد ٢، متنلر و روسجه ترجمه‌سی).او اثرده ، « ٢ » الهی ، « ٢٤ » تورکو، « ١٢ » مانی، « ٢٩ » رقص هواسی موجوددر. بوهوالر کمانده چالیندیغی حالده ضبط ایدیلمشلردر .

تورك موسیقیسی اوزرنده‌کی تأثیرلرینی نظر اعتباره آلمامز ایجاب ایدن عجم ، عرب ، موسیقیلرینه کلینجه، بونلره عائد اثرلرك مبذول اولدیغی سویلمك لازمدر . بالخاصه شو اثرلری کوسترمه‌لیلرز :

Kiesewetter , Die Musik der Araber nach Originalquellen, Leipzig 1824

M.Mechaque ـ مقالات فی الصنایع الموسیقیه [سوریه‌ده بیروتده ژه‌زویتلر طرفندن عربجه اولارق « المشرق » نامیله نشر ایدیلن مجموعه‌ده‌کی مقاله‌لردر ؛ ١٨٩٩ سنه‌سی بالاخره آیری بر اثر حالنده چیقان :

Traité sur la musique arabe, par Dr.Méchaqua, publié et annoté par le P.L.Ronzevalle .

Land : Recherches sur l'histoire de la gamme arabe , Leide 1884

A.Z.Idelsohn , Die Makamen der arabischen Musik . Sammelbände d. Intern . Musikgeseelschaft, Jhrg. xv. Heft 1

تورك یوردی ـ ٣٠ ـ ٦

TÜRK BASININDA KARAGÖZ TARİHİ '1900-1930' (HISTORY OF KARAGOZ IN TURKISH PRESS '1900-1930') (OSMANLICA'DAN ÇEVİRİ/ TRANSLATION FROM OTTOMAN TURKISH)

NAZLI MİRAÇ ÜMİT
Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü,
Türk Sanatı Tarihi Anabilim Dalı
nazlimumit@gmail.com

BURSALI MEHMET TAHİR 4 KANUNİ EVVEL 1324 SIRAT-I MÜSTAKİM (SEBİLÜR REŞAD) CİLT I SAYI: 17, 266-267

HAYAL - KARAGÖZ

Havas bininde *Hayal,* avam ve sıbyan meyanında *Karagöz* oyunu ki terbiye ve edep dâhilinde oynatılır, bahusus oyuncu olan kimse de zürefadan bulunursa ezher cihet mucib-i ibret ve intibah bir oyundur. Hatta çeşm-i ibretle nazar olunduğu halde seyr-i hayalin cevazine dair Fenari ve Ebussuud gibi ezher cihet sikadan bulunan zevat-ı kiramın fetvası bile vardır ki kıt'a-i atiye Molla Fenari'nin fetvasından müstahrectir:

رأيت خيال ظل أكبر عبرة لمن هو فى علم الحقيقة راق

شخوص واشباح تمروتنقض وتفنى سريعاًوالحرك باق[1]

Havas arasındaki şöhretine nazaran bu oyun temsil ve hiddet nokta-i nazarından icad edilmiştir. Mucidi de Brusa'da Hükümet caddesinde medfun Şeyh Küşteri namımdaki zürefa-yı urefadan bir zat imiş. Olunan rivayete nazaran Yıldırım Bayezid Han Gazi devrinde Hacı İvaz – Hacı Evhad, avam lisanında Hacivad ve Karagöz namlarında iki nekre-gûnun alâ-tariki'l mülatafa münazaraları Şeyh Küşteri[2] tarafından perde-i hayalde gösterilerek meydana gelmiştir.

---

[1] رأيت خيال الظل أكبر عبرة اناالهيكل الذاتى لمظهر قدرة
ولما تأمات الوجود بفكرة وفى كل موجود على الحق آية
رأيت خيال الظل أكبر عبرة لمن هو فى علم الحقيقة راق
لمن هو فى علم الحقيقة راق شخوص واشباح تمرونتقضى
على كل شى ُسيف عزمى قدان تضى وليس لهاما قضى الله من واق
وفى الليل غيبى صبح معرفتى يضى لها ◻ركات ثم يبدى سكونها
وكل الورى من بعد ذالست ارتضى وتفنى جميعاً والحرك باق
شخبوص واشباح تمر وتنقضى
وتفنى جميعاً والحرك باق
(Şeyh Abdülganiyyin Nablusi)

[2] Bu zatın türbesinde "kutb'ul arifin gavs'ül-vasılin cennetmekan firdevs aşiyan sahib-i hayal Şeyh Mehmet Küşteri" ibaresi ve 802 tarihi menkuştur.

Evliya Çelebi seyahatnamesinin birinci cildinin 654. sahifesinden itibaren mel'abe-i hayale dair nev'umma hurafat aktarır. Nakliyatına göre de Hacivad'ın Alâeddin Selçuki zamanında Mekke ile Brusa arasında amed ü şüd eden Brusalı bir sa'i olup beyne'l-Haremeyn aşkıyâ-yı urbân tarafından katl olunarak Bedr-i Huneyn'de defn olunduğu, Karagöz'ün de Kırkkiliseli olup İmparator Konstantin'nin sa'isi bulunduğu ve bunların muhavereleri Yıldırım Bayezid Han devri zürefa-yı mukallidininden Kör Hasan namında bir nekre-gû tarafından perde-i hayalde gösterilerek huzur-ı Bayezid Han da icra-yı lubiyyat edildiği anlaşılır.

Lakin İmam Şaarani *El-yevakit vel-cevahir* ismindeki eser-i âliyelerinde Şeyh-ül Ekber'in *Fütûhât-ı Mekkiyye*'sinin 317. faslından nakil:*"Halkın hicabı arkasında olarak cenab-ı hakkın hakikaten fail-i muhtar olduğunu bilmek isteyen "hayal-i sitare" ile suretlerine nazar itsün"* diyerek başladıkları babda mel'abe-i hayale sıbyanın inhimaklarını ve ehl-i dikkatin bu mel'abeden maani-yi dakika istinbat ettiklerini mufassalan beyan eylediklerine ve Şeyh-ül Ekber'in vefatı ise her halde Şeyh Küşteri'den mukaddem yani 238 tarihi olduğuna nazaran bu oyunun Muhiddin Arabi'nin vatan-ı aslileri olan Endülüs kıtasındaki Araplar bininde dahi sitare ismiyle benam olarak mevcud eydüğü anlaşılır.

Her ne hal ise zürefa-yı urefa bu oyun hakkında pek çok temsilat-ı zarifene yapmışlar ve birçok manzumeler yazmışlardır. Ez-cümle Karagöz'ün mezarı ki Brusa'da nazım-ı mevlid nebevi meşhur Süleyman Dede merhumun yakınında ve Çekirge'ye giden yolun sağ cehtinde görülmektedir. Senin mezarı üzerine yazılan şu yazı:

Nakş-i sunun remz eder hüsnünde ruyet perdesi
Hâce-i hükm-i ezeldendir hakikat perdesi
Sîreti sûrette mümkündür temâşa eylemek
Hâil olmaz ayn-i irfâna basiret perdesi
Her neye imân ile baksan olur iş âşikar
Kılmış istilâ cihâna hâb-i gaflet perdesi
Bu hâyal-i âlemi gözden geçirmektir hüner
Nice kâra gözleri mahv etti sûret perdesi
Şem-i aşka yandırıp tasvir-i cismindir geçen
Âdemi âmed-şüd etmekte azîmet perdesi
Hangi zılla iltica etsen fenâ bulmaz acep
Oynatan üstâdı gör kurmuş muhabbet perdesi
Dergeh-i Âl-i abâda müstakim ol Kemterî
Gösterir vahdet elin kalktıkça kesret perdesi

Manzumesi ki el-hak şayan-ı dikkat ve im'andır. Şeyh Küşteri'nin dahi[3] urefadan bulunduklarına "Gülşen" ismindeki eser-i arifanelerinden menkul şu: "ademsin ol ademde

[3] "Şüster" Acemistan'nın Huzistan eyaletinde bir şehir-i ma'ruftur. Muarrebi Tüster'dir ki kibar-ı mutasavvıfadan Şeyh Bin Abdullah Tüsteri buraya mensuptur. Osmanlıların avam-ı meyanında "Küşter" kullanılmaktadır.

sen de sakin, bulunmaz vacibe malum mümkün" beyti şahittir. Atiyedeki manzume dahi mel'abe-i hayal hakkında söylenmiş ibret-amiz eserdendir.

Bu perde çeşm-i ehl-i zâhire bir nakş-i sûrettir
Rümûz erbâbına ammâ ki temsîl-i hakîkattir
Cihâna benzedüp Şeyh Küşterî bu perdeyi kurmuş
Mübâşih eylemiş ecnâsa tasvîri ne dikkattir
Hevâdar-i safâya neşe bahş eyler bunun seyri
Hakikat-bîn olan erbâb-i taba aynı ibrettir
Ne var bilmez verâ-yi perdede ammâ budur tahkik
Lisân-i hâül ile hâl-i cihânı bir hikâyettir
Eğer dikkat olursa Karagöz'le Havı Evhad'a
Meâlin fehm eden ehl-i kemâle başka hâlettir
Nice manâ olur melhûz tahtında bunun seyr et
Nikâtın anlasın ehli deyü arz-i nezâkettir
Sönünce şem' eşhâs-ı suver nâbûd olur birden
Cihânın bîbaka olduğuna işte işarettir.

Diğeri:

Şema-i şadi yanınca cilve-zadır perdemiz
Pertev-i feyz ü safala ruşenadır perdemiz
Her dakika calib-i hayret menazır arz eder
Bir temaşa hane-i ibret nümadır perdemiz
Şemamızdan pertev-i feyz-i hakikat aşkar
Hiyresaz-i dide-i ehl-i dehadır perdemiz
Çeşm-i dikkat perdemizde zıll-i mana seyr eder
Böyle bir mirat-ı ulviyyet fezadır perdemiz
Dideler ruşen gönüller zevk yab olsun bu şeb
İnsibat efza-i bezm-i aşinadır perdemiz
Gelse ol çeşm-i siyahım handeler peyda olur
Cilvegah-ı şahid-i zevk u sefadır perdemiz

Bursalı Mehmet Tahir Bey Rif'at

خیال -- قره کوز

خواص بیننده (خیال) عوام وصبیان میانده (قره کوز) اویونی که تربیه واداب داخلنده اویناديلير ، باخصوص اویونجی اولان کیمسه‌ده ظرفادن بولنورسه ازهر جهت موجب عبرت وانتباه بر اویون‌در. حتی چشم عبرتله نظر اولندیغی حالده سیر خیالك جوازینه دائر (فناری) و (ابوالسعود) کبی ازهرجهت ثقه‌دن بولنان ذوات کرامك فتاواسی بیله واردر که قطعهٔ آتیه مولانا فنارینك فتواسندن مستخرج‌در :

رأیت خیال ظل اکبر عبرة — لمن هو فی علم الحقیقة راقی
شخوص واشباح تمر وتنقضی — وتفنی سریعاً والمحرك باقی[۱]

خواص آره‌سنده کی شهرتنه نظراً بواویون تمثیل وحدت نقطهٔ نظرندن ایجاد ایدلمش‌در . موجدی‌ده بروسه‌ده حکومت جاده‌سنده مدفون (شیخ کشتری) نامنده‌کی ظرفای عرفادن برذات ایمش .

اولنان روایته نظراً ییلدیرم بایزید خان غازی دورنده (حاجی عوض ـ حاجی اوحد) عوام لسانده (حاجیواد) و (قره کوز) نامله‌نده ایکی نکره کونك علی طریق الملاطفه مناظره‌لری شیخ کشتری [۲] طرفندن پردهٔ خیالده کوستریله‌رك میدانه کلمش‌در .

اولیا چلبی سیاحتنامه‌سنك برنجی جلدینك (٦٥٤) نجی صحیفه سندن اعتباراً ملعبهٔ خیاله دائرنوعما خرافاتی آکدیرر نقلیاتنه کوره‌ده حاجیوادك (علاء الدین سلجوقی) زمانده مکه ایله بروسه آره‌سنده آمد وشد ایدن بروسه‌لی بر ساعی اولوب بین الحرمین اشقیای عربان

---

[۲] اناالهیکل الذاتی لمظهر قدرتی — رأیت خیال الظل اکبر عبرة
ومن شاخص قدحزت کل صورة — یلوح بها معنی الکمال لاحداقی
ولما تأملت الوجود بفکرة — وفی کل موجود علی الحق آیة
رأیت خیال الظل اکبر عبرة — لمن هو فی علم الحقیقة راقی
شخوص واشباح تمر وتنقضی — علی کل شیء سیف عزمی قدان تضی — ولیس لها الا قضی الله من واقی
وفی اللیل غیبی صبح معرفتی یضی — لها حرکات ثم یبدی سکونها
وکل الوری من بعد ذالست ارتضی — وتفنی جمیعاً والمحرك باقی
شخوص واشباح تمر وتنقضی — (شیخ عبد الغنی النابلسی)
وتفنی جمیعاً والمحرك باقی

[۲] بوذاتك تربه‌سنده (قطب العارفین غوث الواصلین جنتمکان فردوس آشیان صاحب خیال شیخ محمد کشتری) عباره‌سی و ۸۰۳ تاریخی منقوش‌در

طرفندن قتل اولنه‌رق بدرحنینده دفن اولندیغی ، قره کوزك ده قرق کلیسالی اولوب ایمپراطور (قسطنطین) ك ساعیسی بولندیغی وبونلرك محاوره‌لری بیلدیرم بایزید خان دوری ظرفای مقلدینندن (کورحسن) نامنده برنکره کوطرفندن پردهٔ خیالده کوستریله‌رك حضور بایزید خانده اجرای لعبیات ایدلدیکی اکلاشیلیور . لکن امام شعرانی (الیواقیت والجواهر) اسمنده‌کی اثر عالیلرنده شیخ‌الاکبرك (فتوحات‌مکیه) سنك (۳۱۷) نجی فصلندن نقلاً : « خلقك حجابی آرقه‌سنده اولهرق جناب حقك حقیقةً فاعل مختار اولدیغنی بیلمك ایسته‌ین (خیال‌ستاره) ایله صورتلرینه نظر ایتسون » دییه‌رك باشلادقلری بابده ملعبهٔ خیاله‌صبیانك انما کارینی واهل دقتك بوملعبه‌دن معانیٔ دقیقه استنباط ایتدکلرینی مفصلاً بیان أیلدکلرینه وشیخ الاکبرك وفاتی‌ایسه هرحالده شیخ کشتر- یدن مقدم‌یعنی (٦٣٨) تاریخی اولدیغنه نظراً بواویونك (محی‌الدین‌عربی) نك وطن‌اصلیلری اولان (اندلس) قطعه‌سنده‌کی عربلر بینده دخی (ستاره) اسمیله بنام اولهرق موجود ایدوکی اکلاشلور .

هرنه‌حال‌ایسه ظرفای عرفا بو اویون حقنده پك‌چوق تمثیلات ظریفانه یاپمشلر وبر چوق منظومه‌لر یازمشلردر. ازجمله قره‌کوزك مزاری‌که بروسه‌ده ناظم مولد نبوی مشهور (سلیمان دده) مرحومك یاقینده و (چکرکه) یه‌کیدن یولك صاغ جهتنده کورلمکده‌در. سنك مزاری اوزرینه یازیلان شو :

نقش صنعك رمزایدر حسنکده رؤیت پرده‌سی
خواجهٔ حکم ازلدن‌در حقیقت پرده‌سی
سیرتی صورتده ممکن‌در تماشا ایلمك
حائل اولماز عین‌عرفانه بصیرت پرده‌سی
هرنه‌یه اعمان ایله‌یاقسه‌ك اولور ایش اشکار
قیلش استیلا جهانی خواب غفلت پرده‌سی
بوخیال عالمی کوزدن کچیرمك درهنر
نیجه‌قاره کوزلری محوایتدی صورت پرده‌سی
شمع عشقله یاندیروب تصویر جسمك‌در کچن
آدمی آمدشد ایتمکده عزیمت پرده‌سی
هانکی ظله النجاایتسه‌ك فنابولماز عجب
اویناداں استادی کور قورمش محبت پرده‌سی
درکه آل‌عباده مستقیم‌اول (کتری)
کوسترر وحدت ایلین قالقدقده کثرت پرده‌سی

منظومه‌سی که الحق شایان‌دقت وامعان‌در .

(شیخ کشتری) [۱] نك دخی عرفادن بولندقلرینه (کلشن) اسمنده‌کی اثر عارفانه‌لرندن منقول شو :

« عدمسك اول‌عدمده سن‌ده ساکن
بولنماز واجبه معلوم ممکن »
بیتی شاهددر .

[۱] (شستر) عجمستانك خوزستان ایالتنده برشهر معروف در. معربی تسترد‌رکه کبار متصوفه‌دن (سهل بن عبدالله تستری) یورایه منسوب‌در . عثمانیلرك هوای میانده (کشتر) قوللانیلمقده در .

آتیده‌کی منظومه دخی ملهبهٔ خیـال حقنده سویلنمش عبرت آمیز اردن‌در :

« بو پرده چشم اهل ظاهره برنقش صورت‌در
رموز اربابنه اما که تمثیل حقیقت‌در
جهانه بکزه‌دوب شیخ کشتری بو پرده‌یی قورمش
مشابه أیلش اجناسه تصویری نه‌دقت‌در
هوادار صفایه نشئه بخش أیلر بونك سیزی
حقیقت بین اولان ارباب طبعه عین عبرت‌در
نه‌وار بیلز ورای پرده‌ده کیمسه بودر تحقیق
لسان حال ایله حال جهانی برحکایت‌در
اکر دقت اولورسه قاره‌کوزله حاجی ایوازه
مألن فهم ایدن اهل کماله باشقه حالت‌در
نیجه معنی اولور ملحوظ تحتنده بونك سیر ایت
نکاتن اکلاسون اهلی دیو عرض نزاکت‌در
سونجه شمع اشخاص صور نابود اولور بردن
جهانك بی‌بقا اولدوغنه ایشته اشارتدر »

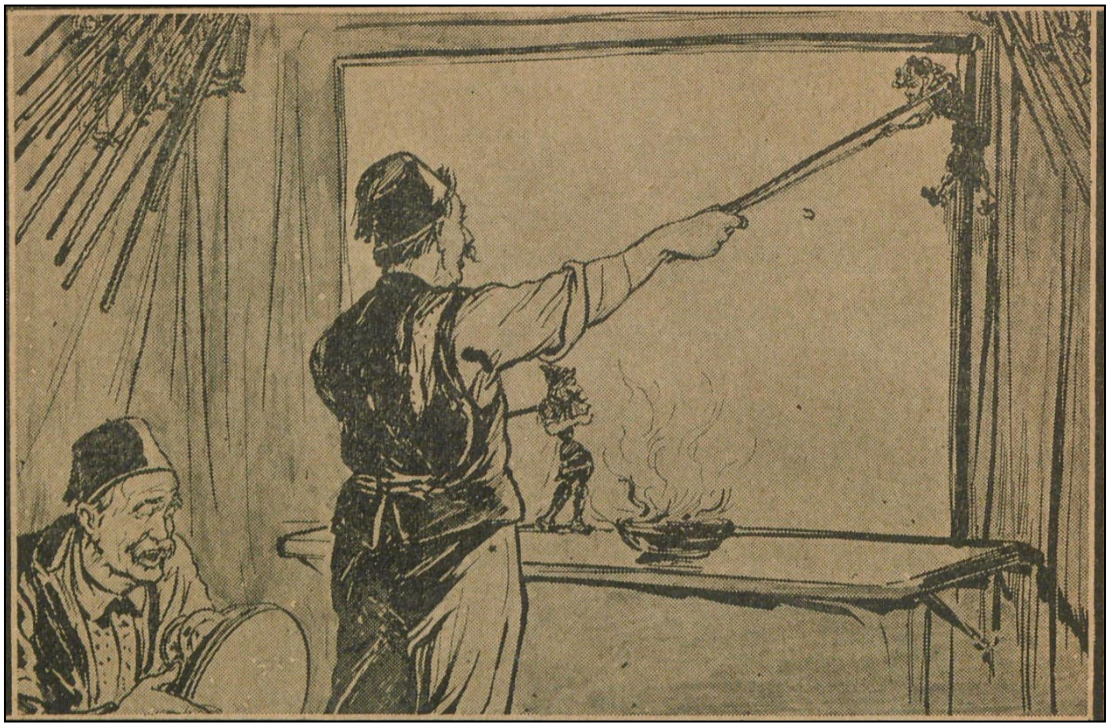
دیکر :

« شمعهٔ شادی یانجه جلوه زادر پرده‌من
پرتو فیض صفاله روشنادر پرده‌من
هردقیقه جالب حیرت مناظر عرض ایدر
برتماشاخانهٔ عبرتمادر پرده‌من
شمعه‌مزده پرتو فیض حقیقت آشکار
خیره ساز دیدهٔ اهل دهادر پرده‌من
دیده‌لر روشن ، کوکلر ذوقیاب اولسون بوشب
انشراح افزای بزمه آشنادر پرده‌من
کلسه اول چشم سیاهم خنده‌لر پیدا اولور
جلوه‌کاه شاهد ذوق‌وصفادر پرده‌من »

برسه‌لی محمد طاهر بن رفعت

FUAD REFİK, YENİ KİTAP DERGİSİ, NUMARA: 4, AĞUSTOS 1927

TÜRKLERİN EN ESKİ EĞLENCESİ: KARAGÖZ[4]



Perdenin arkasından halka Karagöz oynatan bir Karagözcü Meşalenin parlak ve yakıcı ziyası[5] altında Karagöz oynatan bu Karagözcünün resmi Baha Bey[6] tarafından tersim[7] edilmiştir.

Türklerin kendi eğlenceleri olarak vücuda getirdiği "Karagöz" sönmek üzere bulunan bir sanattır. Biz bu makalelerle eski Karagözcülük hakkında karilerimize[8] bir fikir vermek istiyoruz.

Karagöz... Bu kelimecik kadar üzerimizde tesirini yapan ne vardır? *Karagöz*, bize eski pek eski bir eğlenceyi hatırlatıyor... Eski ramazanlarda, kış günlerinde mahalle aralarında büyükçe kahvelerin köşesinde kurulan büyük, beyaz bir perdenin üzerinde muhtelif hareketlerle gülünçlü sözlerle çocukları, işten bunalmış olan insanları eğlendiren, onlara bir kaç saatlik zevk veren bu eğlence saraylarda, paşa konaklarında, en mutena yerlerde rakipsiz olarak uzun müddet hâkimiyetini muhafaza etti. Yine maziye ait olan eğlencelerden "Orta Oyunu" ve "Tuluat" da ondan ilham alarak vücut bulmuştur.

Karagöz' ün kendine mahsus bir programı, eşhası, çalgısı vardır. Onun repertuarı da malumdur. Eski zaman kadınları, Karagözün *Leyla ile Mecnun*, *Kanlı Kavak*, *Kerem ile Aslı,*

[4] Fuad Refik'in bu yazısı, *Yeni Kitap Dergisi*, numara: 4, Ağustos 1927'de yer almaktadır. Dergi ile ilgili bkz: Şahin, S. *Yeni Kitab Dergisi Üzerine,* TÜBAR-XXVIII-/2010.
[5] Işık
[6] Karikatürist Mehmed Bahaeddin ya da Mehmed Baha (1881-1928), *Karagöz* dergisinde de çizmiştir.
[7] Resmini yapmak
[8] Okuyucular

Tahir ile Zühre' si oynanırken az gözyaşları mı dökmüşlerdir? Eski zaman çocukları derse çalışmanın, uslu oturmanın yegâne mükâfatı olarak bu eğlenceyi bulurlardı. Fakat o devirlerde oynanan *Karagöz* sanatın bir şubesi addedilebilirdi. Karagözcülük alelade insanların yapabileceği bir eğlence şubesi değildi. Bir Karagözcünün evvela iyi bir mukallid[9] sonra da gayet çevik olması icap ederdi. *Karagöz*, cansız mukavva yahut deve derileri ile oynatılan bir " orta oyunu" dur. Orta oyunundaki Pişekâr vazifesini bu eğlencede Hacivat, Kavuklu'yu Karagöz ifa eder. Diğer eşhas[10] aynıdır. Aralarındaki fark, orta oyununda taklitler hep ayrı ayrı adamlar tarafından yapıldığı halde, Karagöz'de yalnız bir adam tarafından idare edilmesidir.

Bu sanat için çeviklik hakikaten mühimdir. Karagözcü iki eliyle değnekleri tutarak perdenin üzerindeki birçok eşhasın muhtelif hareketini idare etmeye mecburdur. Gerçi bu hareket pek basit ise de, iki elle idare edebilmek oldukça meşgul bir meseledir.

Eski Karagözlerde istifade edilebilecek cihetler[11] mevcuttur. Karagöz'ün sarf ettiği nükteler, Hacivad'ın bu nüktelere latif mukabelesi[12] bu sanatı faydalı şekle koymuştur. Hatta eski Karagözcülerin temsil esnasında divan parçalardan okudukları, bu eğlence âşık vazifesini ifa eden Rezzâki zâde Tarçın Bey'e edebiyat parçalarından tiratlar söylettikleri vakadır. *Karagöz* diğer medeni eğlenceler gibi, nezahet ve edep dairesinde halkı güldüren ve eğlendiren bir vasıta idi.

Karagöz' ün birinci meziyeti garptan taklit edilmiş bir eğlence olmamasıydı. *Karagöz* denildiği zaman hatıra türküler gelir, bu eğlence düşünüldüğü zaman Türk sanatı hatırlanır.

Karagöz'ü ilk defa meydana getiren ve senelerce İstanbul'da hâkim bir vaziyette bulunduran eski Karagözcüler çoktular. Bunlar bu sanatta fıtri[13] bir istidat[14] neticesinde muvaffak oluyordular. Yerlerini dolduracak adamlar çıkmadı ve yerini sinemalara terk etti. Fakat halk, *Karagöz*'de tiyatro da bulduğu zevki, sinemada elde ettiği heyecanı göremiyor ve bulamıyordu. Zavallı Karagöz İstanbul'dan elini ayağını çekti. Şimdi yazları Gebze, Yakacak, Soğanlık gibi köylerde dolaşıyor, sinema bulunmayan, tiyatro binası olmayan bu köylerde Karagöz rakipsiz olarak rağbet gören bir eğlence şeklini muhafaza ediyor. Eski Karagözcülerden Kâtip Salih, Sepetçi Ali Rıza kalmıştır. Darülbedayi'den Hazım Bey[15] de gayet iyi *Karagöz* oynatmaktadır. Geçen sene İstanbul'a gelen "Komedi Fransez"[16] artistlerine Darülbedayi'nin verdiği bir müsamerede Karagöz oynatılmış Aleksandır[17] ve Robin ilk defa gördükleri bu Türk sanatını fevkalade alkışlamışlardı. Fransa'da neşir olunan tiyatro ismindeki mecmua bir nüshası bu Türk sanatına hasır etmiş ve *Karagöz*'ün bütün tarihçesinden bahsetmiştir. Zaten sanat taklitten ziyade, ruhun

[9] Taklitçi
[10] Kişiler
[11] Yönler
[12] Karşılık
[13] Doğuştan
[14] Yetenek
[15] Hazım Körmükçü (1898-1944)
[16] Comedie Française
[17] Alexandre

doğurduğu bir güzelliktir. Keşke kendimizin olan bu sanatları ihmal yerine tekâmül ettirip, daha bedii ve zarif bir şekle koyabilseydik…

Hiç şüphe yok ki bir kaç sene sonra *Karagöz* ancak müzelerde seyredilecek bir hale gelecektir. Çünkü mevcut Karagözcüler rağbet görmeyen bu eski eğlenceye hayatlarını rabt[18] edemiyorlar.

Karagöz mazinin kucağında yaşamakla beraber tesirini kayıp etmemiş, güzel latifelerini daima hatırlatmış, ismini her an tekrar ettirmiştir.

Fuad Refik

[18] Bağlamak

پرده‌نك آرقه‌سنده خلف قره‌كوز اوينايانه پرقره‌كوزجى
مشعله‌نك پارلاق و پايپجى طاسى آلتنده قره‌كوز اوينايان پوقره‌كوزجيلغه رسمى پيه پك طرفندن ترويج ايتملدير.

تورکلرك اك اسكى اكلنجه‌سى : قره‌كوز

تورکلرك كندى اكلنجه‌لرى اولدوغى وجوده كثيرة‌كلرى «قره‌كوز» سومكلك اوزره جولوتاده پرصنعتدر. بو مقاله‌ايله اسكى قره‌كوزجيلكك حقنده قارئلرمزه بر فكر ويرمك ايستيورز.

قره‌كوز . . . يوكله‌جك قادار اوزرينده تأثيرى پايان‌سوزدر؟ قره‌كوز ، بزه اسكى بك اسكى بر اكلنجه‌يى خاطرلاتيور . . اسكى رمضانلرده ، قيش كوفلرنده محله‌كزلرنده پوپوكچه قهوه‌لرك كوشه‌سنه قورولان پوپوك ، بياض بر پرده‌نك اوزرنده مختلف حركاتله ، كولونجلى سوزلرله چوجوقلرى ، ايشدن يورغون اولان انسانلرى اكلندرمك ، اونلره برقاچ ساعتلك ذوق ويرمك اوزره ايجاد اولنمش

قوناقلرنده ، اك معتنا برلرده رقيبسز اولمرق اورون‌مدن حاكيمى محافظه ايتمدى. يه‌ماضيه عائد اولان اكلنجه‌لردن « اورته اويونى » و « طلوعات » ده اوندن الهام آلمرق وجود بولشدر .

قره‌كوزك كندينه مخصوص بر پروغرامى ، اشخاصى ، چالغيسى واردى. اونك ره‌برى‌ده معلومدى . اسكى زمان قادينلرى ، قره‌كوزك (ليلا ايله‌مجنون) (فاتى‌قاواق)(كرم‌ايله اصلى) (طاهر ايله زهره) سى اوينايوركن آز كوز ياشلرينى دوكمشلردر ؟ اسكى زمان چوجوقلرى

درسه چالیشمانك ، اوصلو اوطورمانك یکانه مکافاتی اوله‌رق بو اکلنجه‌یی بولورلردی . فقط او دورلرده اویناتان « قره‌کوز » صنعتك بر شعبه‌سی عد ایدیله‌بیلیردی . قره‌کوزجیلك علی‌العاده انسانلرك یاپه‌بیله‌جکی بر اکلنجه شعبه‌سی دکلدی . بر قره‌کوزجینك اولا ایی بر مقلد صوکراده غایت چویك اولماسی ایجاب ایدردی . قره‌کوز ، جانسز مقوو اویاخود دوه‌دریلری ایله اویناتیلان بر « اورته اویونی » در . اورته اویونندەکی پیشکار وظیفه‌سنی بو اکلنجه‌ده « حاجیواد » ، « قاووقلی » یی « قره‌کوز » ایفا ایدر . دیکر اشخاص عینی‌در . آرالرنده‌کی فرق ، اورته اویونندە تقلیدلر هپ آیری آیری آداملر طرفندن یاپیلدیغی حالده ، قره‌کوزده یالکز بر آدام طرفندن اداره ایدیله‌سیدر .

بو صنعت ایچون چویکلك حقیقةً مهمدر . قره‌کوزجی ایکی ألیله ده‌کنکلری طوتاراق پرده‌نك اوزرنده‌کی برچوق اشخاصك مختلف حرکاتنی اداره ایتمه‌یه مجبوردر . کرچه بو حرکات پك بسیط ایسه‌ده ، ایکی الله اداره ایده‌بیلمك اولدقجه مشکل بر مسئله‌در .

اسکی قره‌کوزلرده استفاده ایدیله‌بیله‌جك جهتلر موجوددی . قره‌کوزك صرف ایتدیکی نکته‌لر ، حاجیوادك بو نکته‌لره لطیف مقابله‌سی بو صنعتی فایدالی بر شکله قویمشدی . حتی اسکی قره‌کوزجیلرك تمثیل اثناسنده دیوان پارچه‌لرندن اوقودقلری ، بو اکلنجه‌ده عاشق وظیفه‌سنی ایفا ایده‌ن « رزاقی زاده تارچین » بکه ادبیات پارچه‌لرندن تیرادلر سویله‌ندکلری واقعدر . قره‌کوز دیکر مدنی اکلنجه‌لر کبی ، نزاهت و ادب دائره‌سنده خلق کولدیره‌ن و اکلندیره‌ن بر واسطه ایدی .

« قره‌کوز » ك برنجی مزیتی ، غربدن تقلید ایدلمش بر اکلنجه اولماماسیدی . قره‌کوز ده‌نیلدیکی زمان خاطره تورکلر کلیر ، بو اکلنجه دوشونولدیکی زمان تورك صنعتی خاطرلانیر .

قره‌کوزی ایلك دفعه میدانه کتیره‌ن و سنه‌لرجه استانبولده حاکم بر وضعیتده بولوندیران اسکی قره‌کوزجیلر چوکدیلر . بونلر بو صنعتده فطری بر استعداد نتیجه‌سنده موفق اولیوردیلر ، ایرلرینی دولدیراجق آداملر چیقمادی و بر بتی سینه‌مالره ترك ایتدی . فقط خلق ، قره‌کوزده تیاترو ده بولدیغی ذوق ، سینه‌ماده ألده ایتدیکی هیجانی کوره‌میور و بوله‌میوردی . زواللی قره‌کوز استانبولدن الینی آیاغنی چکدی . شیمدی یازلری کیزه ، یقه‌جق ، صوغانلق کبی کویلرده دولاشیور ، سینه‌ما بولونمایان ، تیاترو بناسی اولمایان بو کویلرده قره‌کوز رقیبسز اوله‌رق رغبت کوره‌ن بر اکلنجه شکلنی محافظه ایدییور

اسکی قره‌کوزجیلردن « کاتب صالح » « سپتجی علی رضا » قالمشدر . دارالبدایعدن حازم بك ده غایت ایی قره‌کوز اویناتمقده‌در . کچن سنه استانبوله کلن « قومه‌دی فرانسه‌ز » آرتیستلرینه دارالبدایعك ویردیکی بر مسامره‌ده قره‌کوز اویناتیلمش (آلکساندر) و (روبین) ایلك دفعه کوردکلری بو تورك صنعتنی فوق‌العاده آلقیشلامشلردی . فرانسه‌ده نشر اولونان « تیاترو » اسمنده‌کی مجموعه بر نسخه‌سنی بو تورك صنعتنه حصر ایتمش و قره‌کوزك بوتون تاریخچه‌سندن بحث ایتمشدر . ذاتاً صنعت تقلیددن زیاده ، روحك دوغوردیغی بر کوزه‌للکدر . کاشکه کندیمزك اولان بو صنعتلری اهمال یرینه تکامل ایتدیروب ، دهابدیغی وظیفه بر شکله قویه‌بیلسه‌یدك ...

هیچ شبهه یوق که بر قاچ سنه صوکرا « قره‌کوز » آنجق موزه‌لرده سیر ایدیله‌جك بر حاله کله‌جکدر ... چونکه موجود قره‌کوزجیلر رغبت کورمه‌ین بو اسکی اکلنجه‌یه حیاتلرینی ربط ایده‌میورلر ...

« قره‌کوز » ماشینك قوجاغنده یاشامقله برابر ، تأثیرینی قایب ایتمه‌مش ، کوزه‌ل لطیفه‌لرینی دائما خاطرلاتمش ، اسمنی هر آن تکرار ایتدیرمشدر ...

فؤاد رفیق

BÜYÜK GAZETE, 23 ŞUBAT 1928, NUMARA: 70

ESKİ TÜRKLERİN EĞLENCELERİNDEN: KARAGÖZ VE HAYATI

[Resim 1][19]

Düğünler, sinemalar, tiyatrolar yok iken Orhan Gazi zamanından biri bütün Türkiye kahkahalarla güldüren fakat bugün tamamen unutulan Karagöz'ün hayatını öğrenmek ister misiniz? Aşağıdaki satırları dikkatli okuyunuz.

Bugünün çocuğu hatırlar… Fakat dünkü nesil hiç unutmaz. Sınıf farkı gözetmeden fukarasından zenginlerin cemaatlerine kadar Orhan Gazi zamanından beri bütün Türkiye'yi güldüren ve ders-i ibret veren *Karagöz* nereden çıktı? Almanca "di vohe"[20] gazetesinin *Türklerin Hayal Oyunu* unvanını verdiği *Karagöz* hakkında uzun bir makale yazmış ve bu sahifemizde[21] derç[22] ettiğimiz resimleri neşir etmiştir. Bu uzun makalede maalesef tarihi bir malumat yoktur. Bilakis oynatılan şekil hakkında izahat vardır. Bugün kısmen unutulan bu oyun hakkında eski ramazanların en büyük şenliği olan *Karagöz* hakkında malumat vermeği münasip gördük.

[19] "*Karagöz oyunundaki meşhur simalardan Karagöz ile Zenne ve Bektaşi*"
[20] Die Woche: 1899–1944 yılları arası Berlin'de basılan haftalık resimli dergi
[21] Sayfa
[22] Almak, toplamak

Karagöz Tarihçesi

Karagöz maalesef bir Türk menbanından[23] çıkmış değildir. Her ne kadar rivayetler Salah el-din Eyubi[24] vüzerasından[25] birinin karikatürü olduğunu iddia ediyorsa da bunun Araplar tarafından icat edildiği ispat edilmektedir. Altıncı asr-ı hicride Araplar arasında büyük bir şöhret temin ve *tayf-ı hayal* namını alan Karagöz Türklerin *Karagöz* oyununun aynı değildir. Yalnız *Karagöz*'ü Türkiye'de ilk defa neşir eden Şeyh Küşteri'nin Orhan Gazi zamanında Arabistan'dan geldiği muhakkak olduğundan Arabistan'da *tayf-ı hayal*'i gördükten sonra Türkiye'de bunun naziresini[26] icat ettiği pek tabiidir. Mamafih bazı tarihçiler Şeyh Küşteri'nin bunu karihasından[27] icat ettiğini de iddia eder. Fakat ne olursa olsun Şeyh Küşteri asırlardan beri Türk ruhunu ve Türk zevkini yaşatan bir âdem olduğuna nazaran kuvvetli bir eser ortaya koymuştur.

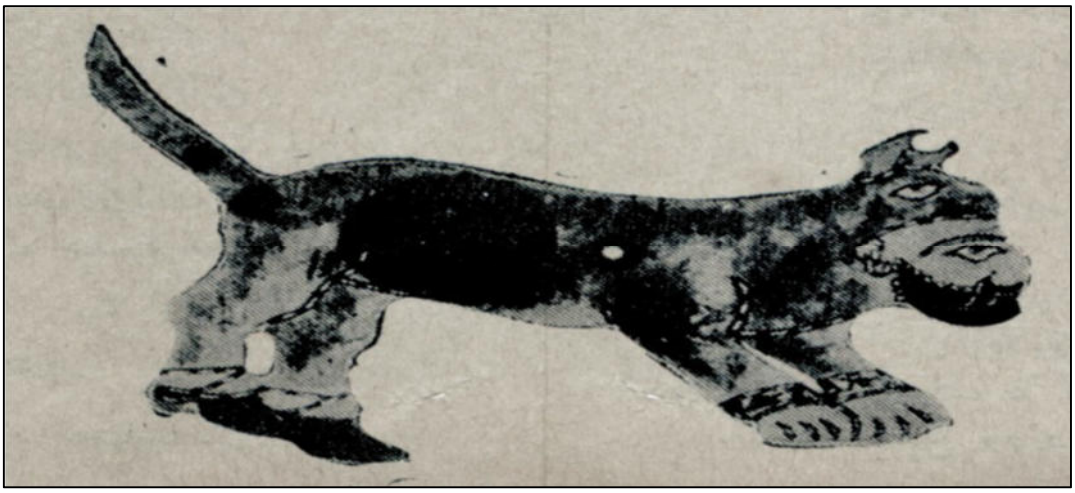
Türkçe olarak Karagöz'e dair neşir edilen başlı başına bir eser yoktur. Yalnız Refik Ahmet Bey *İstanbul Nasıl Eğleniyordu* konulu bir kitapta Karagöz'den bir nebze bahsetmiştir. Aşağıda aynen nakil ettiğimiz bu satırlar Karagöz hakkında layık-ı veçhile[28] malumatı ihtiva[29] ettiği için şayan-ı istifadedir[30].

"Arapların *tayf-ı hayal*'inden bizim *Karagöz*'e muadil olarak oyunun temel direği mesabesinde[31] hal ve tavrı garip, biraz patavatsız, sözü ölçüsüz, yarı saf ve bu safiyyet[32] altında müstehzi[33] ve taaruzkâr tip bunun karşısında *reis* tesmiye olunan[34] edep ve erkâna, usul-i muaşerete vakıf, *tayf-ı hayal*'in hayatı tasvir ettiğini söyleyen bir çelebi âdem vardır ki bu da bizim Hacivad'dan başka bir şey değildir. Bunların haricinde *âşık* vardır. Vaiz, eczacı, kan alıcı, udcu, üfürükçü, arslancı, filci, kedici, köpek vesaire vardır. Horoz dövüştürürler, kadeh tokuştururlar, kasaplar hayvanları keserler, aşçılar yemek pişirirler. Herkes toplanıp bedava yemek yer. Çalgılar çalınır, içkiler içilir, Azrail gelir, âşık ölür, cenazesi yıkanır, namazı kılınır. Defin edilir. Türlü türlü eşhas[35] perdede görülür. Latife, ciddi muhavereler, musahabeler[36] , mülatefeler[37] ederler. Şeyh Küşteri bu oyunu adapte ederken Türk hayat-ı içtimâiye[38] içinde bulunmayan filci, arslancı, kedici emsali tipleri almamış, yerlerine başkalarını koymuştur. Bazen Arapçasından muktebis[39] muhaverelerin daha ziyade kendi ibdasıyla[40] eserine bir renk vermiştir.

---

[23] Kaynak
[24] Selahaddin Eyyubi
[25] Vezirler
[26] Benzeri, dengi
[27] Düşünce gücü
[28] Layık olduğu şekilde
[29] İçinde bulundurmak
[30] İstifade edilmeye değer.
[31] Değer, derece
[32] Saflık, saf dillik
[33] Alaycı
[34] Adlandırılmak
[35] Kişiler
[36] Konuşma, söyleşi
[37] Birbirine lâtife etmek. Şakalaşmak
[38] Toplum hayatı
[39] Faydalanmak üzere aktarılmış
[40] Yaratmak

[Resim 2][41]



Karagözcülük, sanatının usul ve adabıyla beraber biraz musikiye vukuf[42] ve bilhassa ibda kudretini, hazır cevaplığı, hoş sohbetliği icap ettiren bir oyundur. Karagöz oynatacak âdem için musikiye vukuf lazımdır zira oyunda hususi makamlardan lahnlar[43], türküler okumak vardır.

İbda kudretine ve vüsat-i[44] karihaya ihtiyaç olması da Karagöz oyununun muayyen[45] eşkâli dâhilinde oynatanın zarafet ve dirayetine, nükte perdazlığına[46] ihtiyaç hissettiren bir tuluat oyunu olmasından dolayıdır.

Karagöz oynatacak âdemin aynı zamanda eli çabuk ve maharetli olması da lazımdır. Zira ilk sahnelerde çok defa perde de yalnız Karagöz'le Hacivad görünürse de bazı sahnelerde eşhas fevkalade ta'did ettiği[47] için bunların hep değneklerini aynı zamanda iki elin parmakları ile tutup idare etmek mühim ve nazik bir iştir.

Karagöz oynatmak eskiden meslek-i mahsus halini almıştı. Meddahlar, mukallidler[48], masharalar[49] gibi ayrıca bir de Karagözcüler esnafı vücuda gelmişti. Eskiden Karagöz oynatanlara şabbaz, hayalbaz, hayali gibi isimler verilmiş ve sonuncusu son zamanlara kadar istimal[50] edilmiştir.

41 *"Karagöz arslan olunca"*
42 Bir şeyi bilme
43 Güzel ve kaideli ses, usulüne uygun okumak
44 Genişlik
45 Görünen, belli
46 Nükte yapan
47 Hazırlanılma
48 Taklitçiler
49 Maskaralar
50 Kullanmak

Resim 3][51]

Resim 4][52]

[Resim 5][53]

Patava

Karagöz Oyununda en büyük

Meddahlar gibi hayalbazlar içinde de hayali şöhret ve rağbet bulanlar vardır. Yıldırım Bayazıd sarayında nedim ve mukallid olarak kullanılan meddah Kör Hasan meşhur bir Karagözcü idi. Bunun ahfadından[54] Bekçi Mehmed da yedi yaşında tahta çıkmış olan avcu Sultan Mehmed zamanında Karagözcülükte şöhret kazanmış ve Padişah sarayına aldırılmıştır. 1070 sene-i hicrisinde vefat etmiş olan hayalbaz Bekçi Mehmet'le cedd-i alası[55] Kör Hasan arasında bittabi birçok Karagözcüler gelmiş rağbet ve servet kazanmış halk kahvehanelerinde sultan saraylarında icra-i lubiyyat[56] etmiştir. Bekçi Mehmed'den sonraki hayalbazlar içinde de Şerbetçi Emin, vesair nice meşhurlar vardır". Şeyh Küşteri'nin mezarı Bursa'da Çekirge yolu üzerindedir.

[resim 6][57]

[51] "*İşte Karagözün Zennesi*"
[52] "*Patavatsız Karagöz'e her dakika edep ve erkân ders-i ibret veren Hacivad*"
[53] "*Karagöz'ün oyununda en büyük rolü ifa eden: Şeytan*"
[54] Yardımcılar
[55] Soyundan olan, atalar
[56] Oyunlar, eğlenceler
[57] "*Karagöz'ün en canlı oyunlarından: Karagöz'ün seyahatnamesi*"

اسکی تورکلرك اکلنجه لرندن : (قره گوز) و حیاتی

دانشلر ، سینه مالر ، تیاتروللر یوی ایکمه اورخانه غازی زمانندہ یری یوتوبده تورکیه لی قیمتلی لرد کوامدیره ده فقط یوکوده تماشه اونوتولدده (قره گوز) ك حیاتی اوکره مك ایستر میسکز ؟ آتاغیده کی سطرلری دقتله اوقویوکز ..

(قره گوز) عروسه سی حاضر ، حیاتده قره گوز ایله نه یاپمالی

یاپانلر استر قره گوزی هله دایما اجیب
دایانمالر درس عبرت درجه عاجیز اولمشلر

قره گوزك اك چاپی عروسه سی ؟ قره گوزك سیاحتلری

ایشته قره گوزك (...) سی

قره گوز عروسه سی چوجوك روحی اچون
بر محبوب شیطانه

قره گوز عروسه سی ایله چاپی عروسه سی ؟ قره گوزك سیاحتلری

بوگونکو تورکلرك اسکیدن بری چوق فرقلی اولدقلری کبی قره گوز حیاتنده ده چوق فرقلی دکیشکلکلر حاصل اولمشدر . بوگون قره گوز دیدکمز زمان آقلمزه یالکز بر عروسه کلیور . حالبوکه اسکیدن بری قره گوز حیاتنده اوچ عروسه بولونمقده ایدی . بونلردن بری چاپی عروسه سی ایدی که بوگون بیله بعض یرلرده اوینانمقده در . ایکنجی عروسه سی ده بیوك عروسه دیه تسمیه اولونان عروسه ایدی که بوگون بیله بعض یرلرده اوینانمقده در . اوچنجی عروسه سی ده چوجوك عروسه سی ایدی که بوگون بیله بعض یرلرده اوینانمقده در . بونلردن بیوك عروسه ایله چوجوك عروسه سی

M. SAMİ, KARAGÖZ İNGİLTERE'DE[1] (KARAGÖZ IN ENGLAND) (OSMANLICA'DAN ÇEVİRİ/ TRANSLATION FROM OTTOMAN TURKISH)

NAZLI MİRAÇ ÜMİT
Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü,
Türk Sanatı Tarihi Anabilim Dalı
nazlimumit@gmail.com

[1] Şems Matbaası, İstanbul, Seri: Karagözün Harb Seyahatnâmesi

Allah çok şükür! Cingöz bendenizi seven ahbap ve aşina pek çok imiş. Moskofların kafaları gibi sert şeker getirdiğimi kısmen haber alan, kısmen Rusya'daki seyahatnamemi okuyarak malumat edenin ihvan-i kiram bir tehacüm göstererek şeker çuvallarını Moskofların Alman safları önünde erittikleri gibi (helal mağazasından) bitirdiler. Hak bereket versin. Karagöz bendenizin kırmızı büyük kesesi doldu. Uzun seyahat masrafı bol bol çıktı. Cıva gibi kayan ele avuca sığmayan cingözü artık tevkif edecek sağlam kazığa bağlayacak kuvvet tasavvur olunur mu? Para bu para! İnsanı baştan çıkarır, karaya da çarptırır; önüne gelene de çattırır. Hele karabatak gibi bulduğu suya dalan, ele geçen avları yakalayıp nefeslerini ekil eden, zevkini vaktinde süren, sefasını saatinde çeken ve hizmet-i vataniyesini de dakikasında ifa eden bendenize acaba neler yaptırmaz! Uzatmayalım uzun bir seyahat hazırlığı görmek üzere evimden Alman çevikliği ile çıkarak öteden beri kendisiyle ahz u ita ettiğim (okunamadı) dostumuza gittim. Meşininden bir yol çantasıyla vapur için bir boyun atkısı aldım. Fakirhanede sevgili bacımın yerleştirdiği kokulu çamaşırlarla dolu ve mesafat-i baideye mahsus teferruat-i saire ile mücehhez çantacığımı müsteshaben İngiltere seyahati için sefirlerin kabul ve takip ettikleri yolu intihap ederek Sirkeci garından doğruca manzarasıyla ciğerimin kebab olduğu Selanik şehrine trenle muvasalat ettim. Limanda müheyya bulunan Italya acentasının pek mükemmel ve muntazam olan Humberto vapuruna, rakiben Londra'ya yola çıktım. Bu defa pasaport gailesinden azadeyim. Zira uzun müddet işsiz lakin mevsum-i icabatı (okunamadı) bulunmadığı için enfiye çekmekle meşgul olacak kavaslardan bir pasaport kiralamıştım. Bildiğim kafası gözü sarıklı Fransızca ile kendimi İngiltere'de Fransa edibi olarak satabileceğimi kestirebiliyordum. Hüviyeti bilhassa maruf-i cihan olan cingözlerimi bir derece setr-i ahfa için meşhur gözlükçü Paloka'dan (?) tedarik ettiğim vapur dumanı gözlüğü enf-i mübareğime takmış, yumuşak İngiliz yol kasketini işkembe gibi başına geçirmiş, artık nam ve şanı olmayan medeniyetten medeni bir insan kıyafetinde yolculuk etmekte idim. Vapurda kimse ile maarif-i peyda etmemeğe dikkat ediyor, daima mütalaa ile vakit geçiriyordum, lakin salonda ağustos böceği gibi cayır cayır öten, hissiyat-i islamiyeyi ta kalbgâhından vuran cadı kıyafetli bir İngiliz karısının Türkler aleyhine savurduğu tefevvühatiyle beni son derece gazaplandırıyordu. Dikiş kaldı ağzımdan baklayı ve termometresi kabaran kafamdan şapkayı fırlatacaktım. Lakin sonra da İngiltere'yi görmek bana nasip olmayacağını düşünerek bizzarur sükût ediyordum. Ama dişlerimi de bu acuzeye karşı gıcırdatıyordum. Kart karının buruşmuş, pörsümüş eti de yenmez ki. Bereket versin ki dişlerimin tamiratı meşhur diş tabibi Hüdaverdi'nin çire-i dest-i maharetlerinden çıkmıştır. Sağlamlığı da ziyafetlerde kuzu paralarken tecrübe edilmiştir. Malumdur ki vapurlarda içtima-i umumiyetle çay ve taam zamanları vuku bulduğundan ruhumun hiç de hoşlanmadığı bu acuze çayı ve yemekleri burnumdan getiriyordu. Alnımın teri ile kazandığım paradan vapur nevli saydığım için bir çay yerine iki çay bir biftek yerine iki adet heybetlice et lokmasını yuvarlamadıkça doğrusu içim rahat etmiyordu. Bu minval üzerine yolculuğa devam eder iken birdenbire vapurumuz tevkif etti. Yüreğim de beraber hopladı. Bir kaza vuku buldu. Mülahazasıyla kutulardan çıkan yapılı hokkabazlar gibi kimimiz kamaralarından kimimiz salondan güverteye fırladık. Denizi yararak üzerimize doğru ilerleyen bir İngiliz torpido geçerini görmeyelim mi? Kendi hesabıma bende hoşafın yağı kesildi kalbimin çarpıntısı demir küresine inen çekiçler gibi ses husule

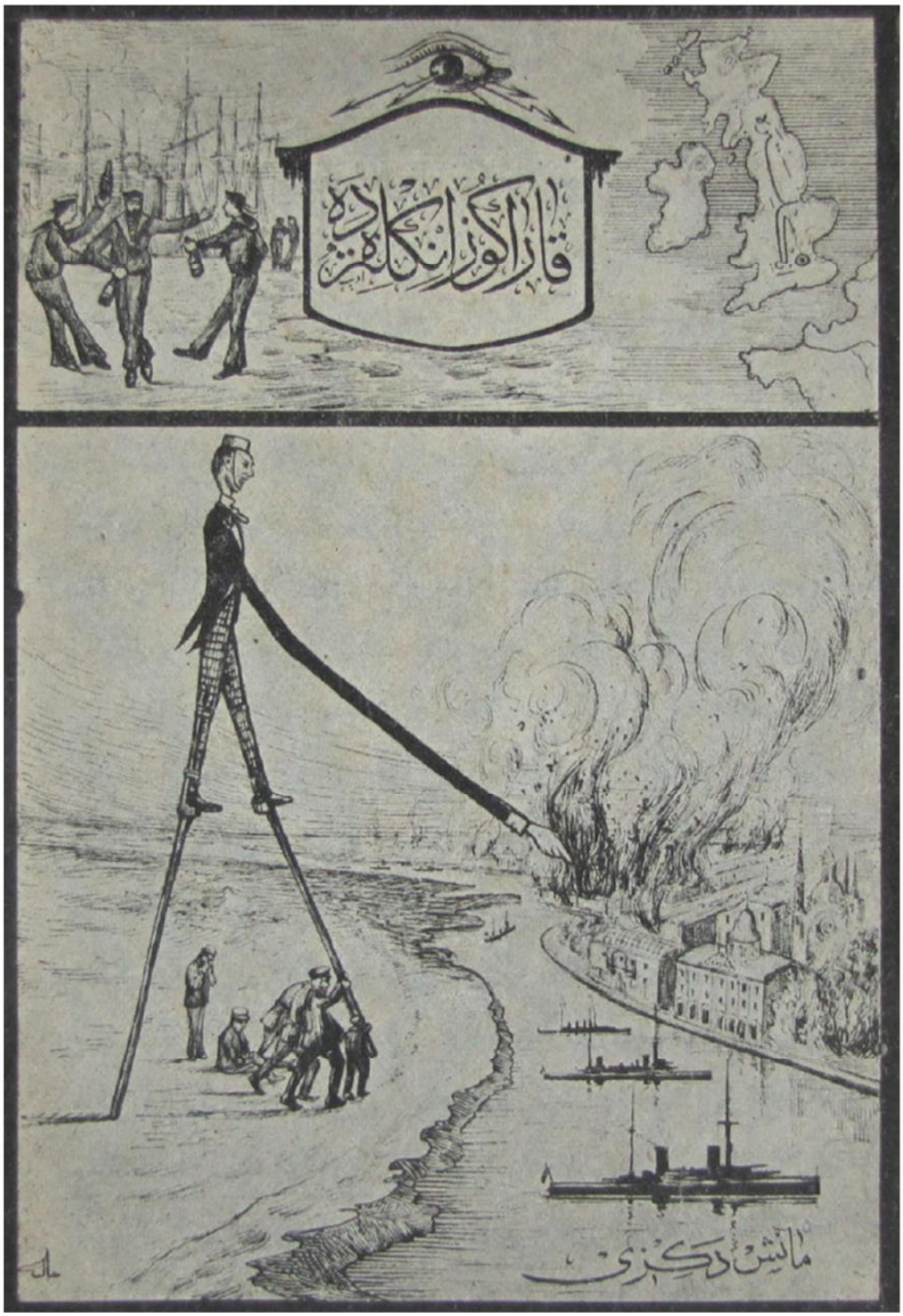
getirmeğe başladı. Ellerime o dakika da arz olan yeşil renkten kanımın çekildiği anlaşılmakta ve bütün kıl ve saçlarım Transvaal'deki Böerler gibi isyanda imişler gibi kıyam etmişlerdi. Evet bir İngiliz torpidosu; mükemmel (okunamadı) var! Bize en ziyade fenalık ve hıyanetlik eden bir düşman önünde salabeti diniye ve asabiyet ruhiyesiyle duran Karagöz bendeniz burnundan köpükler saçarak gelen torpido geçere bir tekme urarak kair-i deryaya indirmek istiyordu. Lakin kulağıma çınlayan bir ses sonra İngiltere'yi göremezsen mezarına taş bile diktirtemezsin diyordu. Yoksa kaz parçalar gibi torpidoyu parçalayacaktım. Ve mükafaten Almanya İmparator hazretlerinden bendeniz de (okunamadı) nişanına nail olacaktım. Torpidodan indirilen bir filika yanaştı. Bende de asabiyet ziyadeleşti. Buhran içinde idim. Güverteye ilk çıkan İngiliz'i hemen paçasından tutup denize fırlatacaktım. Şabb-ı emred İngilizlerin don giymediklerini bildiğim için sonra da bir şey söylerler diye beray-i nezaket vazgeçtim. Ne ise bu herifler bitaraf bulunan ve dostluğu istihsal etmek için uğraştıkları bir devletin gemisinde pek nazikâne ve nevazişgârane muamele ettikten sonra çekilip gittiler. Biz de geniş bir nefes aldık. Tekrar yolumuza devama başladık.

Artık sinirlerim gevşemiş, asabiyetim ziyadeleşmiş mütezil kendi kendime söyleniyordum. İngilizleri pek yakından görmek ve memleketlerini tetkik etmek merakı bende arttıkça artıyordu. Elhasıl efrenci teşrinisaninin onuncu günü alessabah pek sisli bir hava tabakası altında yan yana bir çift kaplumbağa şekil-i vaziyetinde sath-i deryayı işgal etmiş olan Britanya adaları gözüktü. Sahile doğru yaklaştıkça sis kesafet peyda ediyordu. Mükerrer bu sis mevcudu pek kesir olan fabrikaların bacalarından çıkan dumanın etrafına yayılmasıyla hasıla gelmekte olmasından memleketin harici manzarasını seyir etmek seyyahına her vakit meysir olamazmış. Daha karaya ayağımı atmadan burası bana pek soğuk geliyor ve ruhumda bir sıkıntı duyuyordum . Yukarıda arz ettiğim tedabire tevessül sayesinde bela müşkilat dışarı çıktım yani İngiliz toprağına pek ağır süratte ayağımı bastım. Yeni şekil ve kıyafetimce oradaki insanlara biraz müşabehetim var ise de cildim onların rengini tutmuyor hele vaziyet ve yürüyüşümü bir türlü bu insanlara uyduramıyordum. Bunlar ne sipsivri mahlûkat! Darılmasınlar adeta iskele çivileri gibi dimdik insanlar. Yürürler iken ne sağa bakıyorlar ne sola. Ha babam seğirtiyorlar. Mutlaka İngiltere'de neft ithalatı pek mebzul ve istimali pek kesir olacaktır. Bu kadar sürate başka ne mana verilebilir? Zaten hep koşmak kaçmak sporculuğunda yekta olan İngilizler harpte de bu sporu pek kolaylıkla tatbik ediyorlar. Devam ede dursunlar cingöz bendeniz Londra'da ilk atladığım tramvayda yüksek sesle savurduğum ihtiramlarla mukabele gördükçe kabardıkça kabarıyor; baba hindilere dönüyordum. Tramvaydan inerken yolcular şapkalarını çıkararak Karagöz bendenizi selamlıyorlardı. Ha şöyle İngilizlere de girdim. Keyfimden bir pipo satın alarak sisli muhiti büsbütün dumanlara boğdum. Lokantada da bifteğin kuvvetlisi, viskinin nefisi verilmekte idi. Kolayını buldum. Aziz müttefikinin lisanı boru mu bu! Oralarda banknot gibi geçiyordu. Rahatım yerinde, vesvesesiz, tereddütsüz cevelan ve deveran yapıyordum. İlk günün gecesini otelde istirahatle geçirdim. Alessabah gazete müvezzilerinin velveleleri ortasında uyandım. Caddeye nazır olan küçük balkonuma çıktığım vakit kendim yelkenli sandal yarışında zannettim. Mübalağasız hemen herkes bir Times gazetesi açmış suratlarından anlaşıldığına göre cümlesinin keyifleri kaçmış, bacakları bir metreyi aşmış pupa yelken

gidiyorlardı. Bu manzaradan pek keyiflendim. Gayriihtiyari bir iki dakika güldüm. Cingöz bendeniz de bunların aralarına karışmak için hemen giyinerek aşağıya indim. Times'a mukabil Fransızca bir Tan (?) gazetesi aldım. Ben de sürüye karıştım.

Pipo- Çubuk da ağzımdan düşmüyordu. Rusya'da tadı damağımda kalan kaymaklı sütçüler arıyorum. Birkaç cadde dolaştım matlubuma muvaffak bir istirahat mahali bulamadım. Taharriyatıma devam eder iken bir destgahın başında iki güzel destgahtara tesadüf ettiğimden kısmet budur diyerek içeriye daldım. Orası meyhaneden numune zarif ve süslü bir meykede idi. Yabancı olduğumu belli etmemek doğrusu boğuntuya uğramamak için kızların yanına yaklaşıp ne istiyorsunuz demeleri üzerine hemen sodalı bir viskiyi kendilerine yapıştırdım. Missler (okunamadı) bastırarak birisi şişesi diğeri sifonlu soda şişesi elinde yanıma geldiler. Güzellerinden erkek misafirperverleri olduklarını istihraç ettiğimden fazla yüz vermiyordum. Keyifle, aşkla koca bardak sodalı viskiyi bir çektim. O da beni bir çekti pehlivanların el ensesi gibi birbirimiz yokladık. Kuvvetimiz bidayette müsavi gelmişti. Bir ikinciyi çektiğim vakit vücudumun sanki birkaç metre yukarı çekildiğini hissettim. Üçüncüsünde bir aks tavan kafama çıkmıştı. Denizcilikte maarif olan ! İngilizlerin boğulması gibi bendeniz de bu kızların viskileriyle boğulmuştum. On kıyye şekerden kazandığımı üç viskide vermiştim. İngilizlerin yolları da alabildiklerine gittiklerinin esbabını şimdi bilfiil keşfettim. Kafalarının sersemliği hep viskidenmiş. Zira aynı sersemlik bana da arz olmuştu. Bahusus akşamları kimse kimseyi takip edecek bir halde değil idi. Yarım gün ciddiyetten sonra on sekiz saat viski tesiriyle hatır ve hayale gelmeyen kepazelikler, yollarda rezaletler vuku buluyordu. Gemiciler ile bahriye neferatı kepazeliklerin üstüne tüy dikiyorlardı. Demek oluyor ki İngilizlerin bütün cihana atıp tuttukları hep viskinin verdiği gurur ve hülyadan başka bir şey değilmiş. İşte bir insan seyahatinden bundan büyük bir istifade temin edebilir mi? Bu hakikatimi anlayıp vatandaşlarıma ilan ettiğim dakikadan itibaren büyük bir hizmet vataniyede bulunduğum hissiyle cidden mahzuzum. Bu tebşiratımı okuyan kâri-yi muhteremenin de siruruma iştirak edeceklerine eminim. Burada bir hafta imtidad eden ikametim hengamında şayan-ı hayret bir keyfiyyet ve vaktiyle işitip zihinlerimizde pek büyüttüğümüz derecede kudret ve kuvvet doğrusu görmedim. O kadar aradımsa da bir türlü bulamadım. İhtimal adanın altında hususi tersane, havzalar, kışlalar ve dünyalar vardır. Bunu da İngilizler ve balıklardan başka kimse bilmiyor. Bu sebepten dolayı İngilizler denizlerin balıklarından bile ihtiraz ve tevahhuş ediyorlar. Gemiciler ve balıkçılarının pek çok olması bu müddeâmıza bir delil olabilir. İngilizler evham içinde mücadelelerine muharebelerine devam ededursunlar. "Mısır"ı yakından görmek merakıyla bu seferi de icraya karar verdim.

Haftaya gayet mühim olan Karagöz Mısır'da neşir olunacağından herkesin mütalaa etmesini Karagöz rica eder.


قاذر الكون انكلترة
مانش دكزى

قاراکوز انکلتره‌ده

الله چوق شکر ! جن کوز بنده‌کزی سه‌وه‌ن احبا و آشنا پك چوق ایتش . موسقوفلرك قفالری کبی سرت شکر کتیردیکمی قسماً خبر آلان، قسماً روسیه‌ده‌کی سیاحتنامه‌می اوقویه‌رق معلومات ایدینن اخوان کرام برنهاجم کوستره‌رك شکر چووالارینی موسقوفلرك آلمان صفلری اوکنده ثه‌ریدکاری کبی (هلال مغازه‌سندن) بیتیردیلر حقّ برکت ویرسون. قاراکوز بنده‌کزك قرمزی بوبوك کیسه‌سی دولدی.

اوزون سیاحت مصرفی بول بول چیقدی . جیوا کبی قایان ثه‌له آووجه صیقمیان حن کوزی آرتق توقیف ایده‌جك، صاغلام قازیقه باغلایه‌جق قوت تصور اولونورمی ؟ پاره بوپاره ! انسانی باشدنده چیقاریر ، قره‌یه‌ده چاریدیرر ؛ اوکنه کله‌نه‌ده چاتدیرر . هله قره باتاق کبی بولدیغی صویه دالان ، ثه‌له کچن آولری بقالایوب نفیسلرینی اکل ایدن ، ذوقی وقتنده سوره‌ن ، صفاسنی ساعتنده چکن وخدمت وطنیه‌سنی‌ده دقیقه‌سنده ایفا ایدن بنده‌کزه عجبا نه‌لر یاپدیرماز ! اوزاتمیه‌لم اوزون برسیاحت حاضرلغی کورمك اوزره ثه‌ومدن آلمان چویکلکیله جیقه‌رق اوته‌دنبری کندیسیله اخذ واعطا ایتدیکم (تیرینغ) دوستمزه کیتدم . مشیندن بریول چانطه‌سیله واپور ایچون بربیون آتقیسی آلدم . فقیرخانه‌ده سوکیلی باجیمك برلشدیردیکی قوقولی چاشیرلرله‌طولو ومسافات بعیده‌یه مخصوص تفرعات

سائره ایله مجهز چانطه‌جغمی مستصحباً انکلتره سیاحتی ایچون سفیرلرك قبول وتعقیب ابتدکلری یولی انتخاب ایدره‌رك سرکه‌جی غارندن طوغریجه منظره‌سیله جکرمك کباب اولدیغی سلانیك شهر شهیرینه ترەنله مواصلت ایتدم . لیمانده حرکته مهیا بولونان ایتالیا اجنته‌سنك یك مکمل ومنتظم اولان(هومبرتو) واپورینه راکبالوندرمیه متوجهاً یوله چیقدم. بودفعه پساپورط غائله‌سندن آزاده‌یم. زیرا اوزون مدت ایشسزلکدن موسم ایجاباتی سینك بولونمدیغی ایچون انفیه چکمکله مشغول اوله‌جق قواصلردن بر پساپورط کرالامشیدم . بیلدیکم قفاسی کوزی صاریلی فرانسزجه ایله کندمی انکلتره‌ده فرانسه ادبی اوله‌رق صاتابیله‌جکمی کسدیره‌بیلیوردم . هویتمی بالخاصه معروف جهان اولان جن کوزلرمی بر درجه ستر واخفا ایچون مشهور کوزلکجی «پالوقه» دن تدارك ایتدیکم واپور دومانی کوزلکی اتف مبارکه طاقدم . یموشاق انکلیز یول قاسکه‌تینی اشکمبه کبی باشمه کچیرمش آرتق نام وشانی اولیان مدنیتدن مدنی بر انسان قیافتنده یولجیلق ایتمکده ایدم . واپورده کیمسه ایله معارفه پیدا ایتمکه دقت ایدییور، دائما مطالعه ایله وقت کچیرییوردم ، لکن صالونده اغستوس بوجکی کبی جیر جیر اوتەن ، حسیات اسلامیه‌یی تا قلبکاهندن اوران جادی قیافتلی بر انکلیز قاریسنك تورکلر علیهنه صاووردیغی تفوهاتیله بنی صوك درجه غضبلندیرییوردی . دیکیش قالدی آغزمدن بقه‌یی وترمومتره‌سی قاباران قفامدن شابقه‌یی فیرلاته‌جقدم . لکن صکره‌ده انکلتره‌یی کورمك بکا نصیب اولمیه‌جغی دوشونه‌رك بالضرور سکوت ایدییوردم. اما دیشلرمی‌ده بو عجوزه‌یه قارشو غیچیرداتیوردم. قاوت قاریسك بوروشمش ، پورسومش ئەتیده یمزکه . برکت ویرسونکه

دیشلرمك تعمیراتی مشهور دیش طبیبی خدا وردینك چیرهٔ دستی مهارتلرندن جیقمشدر . صاغلاملغی ده ضیافتلرده قونزو پارالارکن تجربه ایدلمشدر . معلومدرکه واپورلرده اجتماع عمومیتله چای وطعام زمانلری وقوع بولدیغندن روحمك هیچده خوشلانمدیغی بو عجوزه چایی ویمکاری برونمدن کتیرییوردی . آلتمك تریله قزاندیغم پاره دن واپور نولی صایدیغم ایچون بر چای پرینه ایکی چای بر بیفتك پرینه ایکی عدد هیبتلیجه ثه ت لقمه سنی معده یه یووارلاماد قچه طوغریسی ایچم راحت ایتمیوردی . بو منوال اوزره یولجیلغه دوام ایدر ایکن بردنبره واپورمز توقف ایتدی . یورکمده برابر حوپلادی . برقضا وقوعبولدی ملاحظه سیله قوطولردن چیقان یایلی حقه بازلر کبی کیمسز قاره لرندن بعضلرمز صالوندن کوکرتمه یه فیرلادق . دکزی یاراراق اوزرمزه طوغری ایلروله ین برانکلیز طوربیدوکچرینی کورمیه لمی؟ کندی حسابنه بنده خوشافك یاغی کسیلدی. قلبمك چاربینتیسی دمیر کورسنه اینن چکیچلر کبی سس حصوله کتیرمکه باشلادی . ثه للرمه او دقیقه ده عارض اولان یشیل رنکدن قاچمك چکیلدیکی اکلاشیلمقده وبوتون قیل وصاچلرم ترانسوالده کی بوئرلر کبی حال عصیانده ایمشلر کبی قیام ایتمشلردی. ثه وت برانکلیز طوربیدوسی ، مکمل کیروسیده وار !.... بزه اك زیاده فنالق وخیانتلك ایدن بر دشمن اوکنده صلابت دینیه وعصبیت روحیه سیله طوران قاراکوز بنده کز برونندن کوپوکلر صاچاره ق کلن طوربیدو کجره بر تکمه اوره رق قعر دریایه ایندیرمك ایسته یوردی . لکن قولاغمده چینلایان بر سس صکره انکلتره بی کوره مزسك، مزارینه طاش بیله دیکدیره مازسك دییوردی. یوقسه قاز پارچالار کبی طوربیدوبی پارچالایه جقدم . ومکافاتاً آلمانیا

ایمپراطوری حضرتلرندن بنده‌کزده بو قورون‌دوفر نشانه نائل اوله‌جقدم. طورپیدودن ایندیریان بر فلکه یاناشدی. بنده‌ده عصبیت زیاده‌اشدی . بحران ایچنده ایدم . کوکرته‌یه ایلك جیقان انکلیزی همان یاجاسندن طوتوب دکزه فیرلاتاجقدم . شاب امرد انکلیزلرك طون کیمدکلرینی بیلدیکم ایچون سکره‌دن برشی سویلرلر دیه برای نزاکت واز کچدم . نه ایسه بو حریفلر بی طرف بولونان ودوستلغنی استحصال ایتمك ایچون اوغراشدقلری بردولتك کمیسنده یك نازکانه ونوازشکارانه معامله ایتدکدن‌صکره چکیلوب کیتدیلر . بزده کنیش بر نفس آلدق . تکرار یولمزه دوامه باشلادق .

آرتق‌سیکیرلرم کوشه‌مش ، عصبیتم زیاده‌لشمش متصل کندی کندمه سویله‌نیوردم . انکلیزلری یك یقیندن کورمك ومملکتلرینی تدقیق ایتمك مراقی بنده آرتدقجه آرتیوردی. الحاصل افرنجی تشرین ثانینك اونجی کونی علی‌الصباح یك سیسلی برهوا طبقه‌سی آلتنده یان یانه برجفت نایلومبغه‌شکل ووضعیتنده سطح دریایی اشغال ایتمش‌اولان بریتانیا آطه‌لری کوزوکدی . ساحله طوغری یاقلاشدقجه سیس کثافت پیدا ایدییوردی . مکر بوسیس موجودی یك کثیر اولان فابریقه‌لرك باجالرندن جیقان دومانك اطرافنه یاپیلمسیله حصوله کلمکده اولمسندن مملکتك خارجی منظره‌سنی سیر ایتمك سیاحینه هروقت میسر اولامازمش . دها قره‌یه آیاغمی آتمه‌دن بوراسی بکا یك صوغوق کلیور وروحمده‌برصیقنتی دویوبوردم . یوقاریده عرض ایتدیکم تدابیره توسل سایه‌سنده بلا مشکلات طیشاری جیقدم یعنی انکلیز طوپراغنه یك‌اغیر صورنده ایاغمی باصدم. یکی شکل‌وقیافتمجه اورادهکی انسانلره براز مشابهتم وار ایدیسه‌ده جلدم اونلرك رنکنی

طوتمیور هله وضعیت ویورویشمی بردورلو بوانسانلره اویدیره میوردم.
بونلر نه سیب سیوری مخلوقات! دارلمسونلر عادتا اسکله جیویلری کبی
دیم دیك انسانلر . یورورلر ایکن نه صاغه باقیورلر نه صوله . ها
بابام سکیرتیورلر . مطلقا انکلتره ده نفت ادخالاتی پك مبذول
واستعمالی پك کثیر اوله جقدر . بوقدر سرعته بشقه نه معنا ویریله-
بیلیر؟ ذاتاً هپ قوشمق قاچمق اسپورجیلغنده یکتا اولان انکلیزلر
حربده ده بواسپوری پك قولایلقله تطبیق ایدییورلر . دوام ایده-
طورسونلر جن کوز بنده کز لوندره ده ایلك اتلادیغم ترامـوایده
یوکسك سسله صاووردیغم احتراملرله مقابله کوردکجه قباردقجه قاباریور؛
بابا هندیلره دونیوردم . تراموایدن اینرکن بوتون یولجیلر شابقه لرینی
جیقارارق قاراکوز بنده کزی سلاملایورلردی . ها شویله
انکلیزلره ده کیردم . کیفمدن بر پیپو صاتون اله رق سیسلی محیطی
بسیتون دومانلره بوغدم . لوقانطه ده ده بیفتیکك قوتلیسی ، ویسکینك
نفیسی ویرلمکده ایدی. قولاینی بولدم . عزیز متفقنك لسانی بوریمی
بو! اورالرده بانقنوط کبی کچیوردی . راحتم یرنده، وسوسه سز ،
ترددسز جولان ودوران یاپیوردم . ایلك کونك کیجه سنی اوتلده
استراحتله کچیردم. علی الصباح غزته موزعلرینك ولوله لری اورته سنده
اویاندم . جاده یه ناظر اولان کوچك بالقونمه چیقدیغم وقت کندمی
یلکنلی صندال یاریشنده ظن ایتدم مبالغه سز همان هرکس بر(تایمس)
غزته سی اچمش ، صورتلرندن اکلاشیلدیغنه کوره جمله سنك کیفلری
قاچمش ، باجاقلری برمتره یی اشمش پوپا یلکن کیدییورلری . بو
منظره دن پك کیفلندم . غیر اختیاری برایکی دقیقه کولدم .
جن کوز بنده کزده بونلرك اره لرینه قاریشمق ایچون همان

کینه‌رك اشاغی‌به ایندم . تایمسه مقابل فرانسزجه بر (تان) غزته‌سی الدم . بنده سورویه قاریشدم .

پیپو — جیبوقده‌اغزمدن دوشمیوردی روسیه‌ده طاتی دماغمده قالان قایماقلی سوتجیلرده ارایورم . برقاچ جاده دولاشدم مطلوبمه موافق براستراحت محلی بولامدم. تحریاتمه دوام‌ایدرایکن بردستکاهك باشنده ایکی کوزل دستکاهداره تصادف ایتدیکمدن فسمت بودر دییه‌رك ایچری‌یه دالدم . اوراسی میخانه‌دن نمونه ظریف وسوسلی برمیکده ایدی. بیانجی اولدیغمی بللی ایتمامك طوغریسی بوغوتی‌یه اوغرامامق ایچون قیزلرك یانمه یاقلاشوب نه ایستیورسیکز دیملری اوزرینه همان صودالی برویسکی‌یی کندیلرینه یاپیشدیردم میسلر (اورایت) لری باصدیره‌رق بریسی شیشه‌سی دیکری سیفونلی صودا شیشه‌سی ثه‌لنده یانمه کلدیلر . کوزلرندن ارکك مسافرپرورلری اولدقلرینی استخراج ایتدیکمدن فضله یوز ویرمیوردم . کیفله ، عشقله قوجه بارداق صودالی‌ویسکی‌یی برچکدم. اوده بنی برچکدی‌پهلوانلرك ثه‌ل اکسه‌سی کبی‌بر برمزی‌یوقلادق. قوتمز بدایتده مساوی کلشیدی. برایکنجی‌یه‌چکدیکم وقت‌وجودمك صانکه برقاچ متره‌یوقاری چیکیلدیکنی‌حس ایتدم .

اوچنجیسنده بر عکس طاوان قفامه چوکمشیدی . دکزجیلکده معروف اولان . . ! انکلیزلرك بوغولمسی کبی بنده‌کزده بو قیزلرك ویسکیلریله بوغولمشیدم . اون قیه شکردن قزاندیغمی اوچ ویسکی‌ده ویرمشیدم . انکلیزلرك یوللرده آلابیلدکلرینه کیتدکلرینك اسبابنی شمدی بالفعل کشف ایتدم . قفالرینك سرسملکی هپ ویسکی‌دنمش. زیرا عین سرسملك بکاده عارض اولمشیدی . باخصوص اقشاملری

کیمسه کیمسه‌یی تعقیب ایده‌جك بر حالده دكل ایدی . یارم كون جدیدنصكره اون سكز ساعت ویسكی تأثیریله خاطر وخیاله كلیان كپازه‌لكلر . یوللرده رذالتلر وقوعبولیوردی . كیمجیلر ایله بحریه نفراتی كپازه‌لكلرك اوستنه توی دیكیورلردی . دیمك اولیور كه انكلیزلرك بوتون جهانه قارشو آتوب طوتدقلری هپ ویسكی‌نك وتردیكی غرور وخلیادن بشقه برشی دكلمش . ایشته برانسان سیاحتندن بوندن بویوك براستفاده تأمین ایده‌بیلیرمی ؟ بو حقیقتمی اكلایوب وطنداشلرمه اعلان ایتدیكم دقیقه‌دن اعتباراً بویوك بر خدمت وطنیه‌ده بولوندیغم حسبیله جداً محظوظم . بو تبشیراتمی اوقویان قارئین محترمه‌نكده سروره اشتراك ایده‌جكلرینه امینم . بوراده برهفته امتداد ایدن اقامتم هنكامنده شایان حیرت بر كیفیت وقتیله ایشیدوب ذهنلرمزده پك بویوتدیكمز درجه‌ده قدرت وقوت طوغریسی كورمدم . اوقدر آرادمسه‌ده بر دورلو بولامادم . احتمال آطه‌نك آلتنده حصوصی ترسانه ، حوضلر ، قشله‌لر ودویلر واردر . بونیده انكلیزلر وبالقلردن بشقه كیمسه بیلمیور بوسبیدنطولایی انكلیزلر دكزلرك بالقلرندن بیله احتراز وتوحش ایدییورلر . كیمجیلر وبالقجیلرینك پك چوق اولمسی بومدعامزه بردلیل اوله‌بیلیر . انكلیزلر اوهام ایچنده مجادله‌لرینه محاربه‌لرینه دوام ایده طورسونلر . « مصر » ی یقیندن كورمك مراقیله بوسفریده اجرایه قرار ویردم .

هفته‌یه غایت مهم اولان قاراكوز « مصر » ده نشر اولنه‌جغندن هركسك مطالعه ایلمسنی قاراكوز رجا ایلر .

MEHMET GÜLER'İN RESİMLERİNDE SOYUT ANLAYIŞIN İZLERİ ÜZERİNE FELSEFİ BİR BAKIŞ AÇISI (TANITIM/INTRODUCTION)

TUFAN ERBARIŞTIRAN
Yazar
tufan_1921@hotmail.com

Mehmet Güler'in resimleri soyut anlayışın izleği üzerine kuruludur. Renk ve leke ağırlıklı çalışan sanatçı, insan figürlerini soyutlama tekniği ile hacimsel anlamda eksiltir, onları kendi kalıplarının dışında bir gerçeğin peşinde gösterir. Resimlerdeki figürler, soyut bir izlek ile öncelikle hiçliğe, yokluğa karışır, ardından devasa bir boşluğun tam merkezine yerleştirilir. Figürlerin bedensel yapıları, arkaik bir tanımsallık içerir, dahası teknik anlamda torso bir yetkinliğin kesişmesiyle, edimsel-edilgin bir çatışkı yaratır. Brüt bir çalışmanın yetkinliği, biçim-öz arasındaki bağlantısal yapıyı öne çıkarır, sonrasında tinselliğin öz-varlık çatışkısı söz konusu olur. Var oluş ve yok oluş arasındaki, tinselliğin benlik katmanları arasındaki yapılanma ile "öz" kendi içinde kalıplarını kırar, bu anlamda başkalaşma sürecini başlatır.

Mehmet Güler, biçim-öz çatışkısını, varlığın tinselliği üzerinden anlatmaya çalışıyor. Tinsellik varlığın özüne indikçe, varlık ile öz arasındaki birleşme resimde renk ve leke ile kendini gösteriyor. Biçim ve öz arasındaki bağlantı ise tinselliğin üst benlik ile olan ilişkisin üzerine kuruludur. Resimlerde renklerin akışkanlığı, bir rengin bir diğer renkle olan bağlantısal yakınlığı, yakalanan bu süreçte zamanın ve anlıksal birikimin donanımı önemlidir. Biçim ve içerik anlamda, bir süreç üzerinden yakınlaşmaya başladıkça, biçimin çizgisel boyutunun kaybolduğunu görüyoruz. Renklerin dışavurumu ile olan keskinlik (ya da buna bir tür sınırlama ötesi diyebiliriz), iç içe geçme, başka bir "ben" oluşturma ve sonunda tinselliğin biçimin üzerine kapsaması… Var oluşun sınırlarını zorlayan, biçim ve öz tartışması, sanatçının resimlerinde var ile yok arasındaki o incecik çizgide, döngüsel ve renksel bir evrim gerçekleşir. Lekesel serüvenin optik yaklaşımı ile bir tür canlı fotoğraf imajı doğduğunu belirtelim. Lekesel serüven "ben" ile tinselliğin ayrışmasında, birleşmesinde, ortaya çıkacak yeni "şeylerin" oluşmasında bir rol oynaması önemlidir. Sanatçı, resimlerinde tinselliği doğrudan değil, renksel ve lekesel anlamda soyutlamalarla sezdirdiğini söyleyelim. Her ikisi de biçim ve öz üzerinden kurguluyor, akışkan ve iç içe geçmenin koşullarını birleştiriyor, sonunda resmin odak noktası olan tinselliğin özünü imliyor. Neyin var olduğu ya da neyin var olmadığı gibi felsefenin temel sorularını, renksel ve lekesel bir serüvenin geçişli ve çok katmanlı ayrımında buluyoruz. Sorunun yanıtı kişisel olmakla birlikte, çıkarımsal bir devinimin ipuçlarını veriyor. Varlığın özü ile tinselliğin "ben" üzerinden açılımı, kişinin resme baktığında, gözden beyne oradan da kendi yorumuna kadar uzanan bir süreç oluşmasını eski Yunan'dan günü müze kadar tartışılan bir konudur. Göz ve beyin arasındaki o kısacak fiziki mesafe aslında epeyce uzak, göreceli ve karmaşık bir bağlantı oluşturmaktadır. Kişinin eğitim seviyesi, genel kültürü, sanat (resim) hakkındaki bilgi birikimi ve görseli yorumlama yetisi… Tüm bunlar optik bir

değerlendirmenin, tinsellik üzerinden oluşan "ben" ile var oluşun soyutu kavrama bilinci sayesinde gerçekleşir. Sanatçı bu türden resimlerinde tinselliği, biçim ve öz algısını, renksel ve lekesel bir değerlendirme sürecini başlatan bir anlayışla çalışmaktadır.

FİGÜRLER VE SOYUTLAMALAR

Mehmet Güler'in resimlerinde soyutlamalar kadar insan figürleri de önemli bir yer tutmaktadır. Onun figürleri bazen öznel ve tek başınalık içeren, çoğu kez de topluluk halinde bir kabile gibi gösterimsel bir form ifadesiyle karşımızdadır. Figürlerin hacimsiz, boyutsuz ve tanımsız olmaları, ilk başta onları kendimizden uzak, anlamsız ve salt düşsel tinsel bir varlık olarak görürüz. Ancak dikkatli bir göz, eleştirel bir bakış, deneyimli bir yaklaşım sayesinde şunu anlarız: Mehmet Güler, yaptığı resimlerde, insan figürlerini antropomorfizm yetkinliğiyle doğrudan bağdaştırmaz. Sanatçı renk ve leke ile deneysel anlamda yaptığı figürlerde, bir tür içsel yalnızlığı kapalı bir boyuta dönüştürür, orada tanımsal bir birikim yaratmaya çalışır. Figürlerin kütlesel ağırlıklarının olmayışı, hacim ve boyutsal eksiltmeler sayesinde, onlar salt birer düşsel figür olmaktan çıkar, Sibirya dini olan Şaman kültürü ile birleşir. Ancak bu birleşme bedensel ve anatomik yapıda gerçekleşmez. Sanatçı doğrudan fiziki temas, birliktelik içeren, yerel yapının özgünlüğü yerine, bizce doğru olanı yapar ve söz konusu kültürün derinliklerini, farklılığını paylaşır. Şaman kültürü ve bölgenin yerel inançları ile uyumlu bir bileşen içinde kendini gösterir. Dahası bu bileşen giderek geniş anlamda soyutlama ile sufilik, meditasyon ve kabala gibi başka öğretilere de aralanır. Sanatçının figürleri renk ve leke ağırlıklı karşımıza çıkarken, onların her biri kendi başlarına ya da bir topluluk halinde arayış ve dönüşüm içinde kendini gösterir. Şaman kültürün temel özelliklerinden olan yer altı, yer üstü ve gökler arasındaki uyum, trans ve biçimsel olarak hiçliğe/boşluğa karışır. Sözünü ettiğimiz bu boşluk ve hiçlik teması, izleyen üzerinde de belirli bir etki yaratır. Figürlerin birbirleriyle benzeşmeleri, degrade anlamında çatışkılar, belirgin bir kaos ile gerçekleşir. Boyanın yoğunlaştırılması, figürlerin bir diğerinden ayrılması, tümdengelim ile ayrıştırıcı bir özellik taşır. Arkaik anlamda bedensel yaklaşımlar, bazen primitif bir yorumlamanın ilk izlerini taşır. Resimlerdeki figürler arasında espas bir tümleme ve çözümleme vardır. Her biri bir diğerine dolaylı bağlanır, ayrılık, tek başına kalır ve yeniden bir tümleme/ayrıştırma başlar. Bu sözünü ettiğimiz döngüsel yapılanma, aşağıya yukarıya ve sağa sola akışkanlık yaratan bir anlayışın izleridir aslında.

İnsan bedenini sıra dışı bir yöntemle, düşlerin ve değişik coğrafyaların kültürlerinden beslenerek, evrensel bir temaya büründürüyor, Mehmet Güler. İnsanın anlıksal yapısının temeline, bütünsel bir soyutlama ile hacimsiz, kütlesiz varlıkları, bizimle konuşan, bir şeyler anlatmaya çalışan konuma getirdiğini söyleyebiliriz.

Kadim dönemden günümüze kadar uzanan, halen ezoterik öğretilerde geçerliliği olan, "Kozmik Ağaç" (Kabala'da, Adam Kadmon) denilen bu formülasyon, Mehmet Güler'in resimlerinde mutlak arayış üzerine kuruludur. Mutlak olan nedir? Sabit, yerinde kalan, değişmeyen anlamında mıdır? Yoksa özü hep aynı olan, hiç değişmeyen, ancak süreci yaşarken bu mutlakıyet kendi çevresinde yeni değerler mi üretir? İşte Mehmet Güler'in resimlerinde böylesine derin konular, renk ve leke ağırlıklı olarak karşımızdadır.

Figürlerin boşlukta salınan, çok katmanlı bir form yerine, her yönüyle yalın, içine dönük, kalıplaşmış öğeler üzerine kurulu bir düzen geliştirdiğini söyleyebiliriz. İkinci aşamada ise, söz konusu kalıpların kırıldığını, boşluk yarattığını, hacimsiz ve boyutsuz bir anlayışla sürdürürken, sonuçta degrade türü bir savunma mekanizmasıyla, yeniden dönüşümün ilk tanımsallığı kendini gösterir.

Mehmet Güler'in renk ve leke ile tanımladığı figürler, genelgeçer bir yetkinlikle bazen çoğalır, kalabalıklaşır, birbirleriyle temas halinde olsalar bile sonuçta her biri hiçliğin felsefi yorumunda yeniden doğar ve karşımıza gelir. Figürlerin, elle tutulan, fiziki gözle görülen, bilinen değer yargılarından uzak olduğunu söyleyebiliriz. Onların kapsadığı, içine kapattığı, renklerin ayrışmasıyla kendi gerçekliğini sezdiren özellikleri strüktür bir çözülmenin ilk imleridir. Nesnelerin olmadığı bir "ortam'da", soyut gerçeklik sözel bir anlatımla, sezdirilen ve buna göre yorumlanan öznel bir değerlendirmedir aslında. Sözgelimi, büyük usta Vassliy Kandinsky bu konuda şunları söyler.

> *Esrarengiz, anlaşılmaz, garip, mistik bir şekilde doğar, gerçek sanat yapıtı 'sanatçının içinden'. Ondan ayrılarak bağımsız bir hayata kavuşur, kişilik haline gelir, bağımsız, zihin soluyan bir hayat ta sürer. Demek ki, kayıtsızca ve rasgele oluşmuş, zihinsel hayatın içinden de kayıtsızca dolaşıp duran bir görüntü değildir, her varlık gibi yaratıyı sürdüren, etkin güçlere sahiptir.* (Kandinsky 2009: 95)

Mehmet Güler, resimlerinde figür kullanımında bir tür zihinsel algılama ile imgesel bir bağlantı kuruyor. İzleyicinin resme baktığında, renk ve leke ağırlıklı görüntünün, saydam bir yüzeyde akışkanlığı, sadeliği, yalınlığı, dinginliği nedeniyle figürlerin "duruşları" ilgi çekicidir. Her biri (topluluk halinde olanlar dâhil), çok katmanlı yapılarını kıran, bozan, rengi ve lekeyi bu anlamda ayrıştıran bir "öz" çekirdek kurar, bunun çevresini örter ve yeniden açar… Atom çekirdeğinin çevresindeki elektronlar gibi. Onların içinde kuarklar, hadronlar, nötron ve protonlar vardır. Aynen resimlerdeki figürlerin de çevresindeki renklerin, lekelerin yarattığı atmosfer gibi diyebiliriz. Yani, Mehmet Güler resimlerinde, en küçük olan ile en büyük arasında bir iletişim kurmaya çalışıyor. Demek istiyor ki, aslında en küçük dediğimiz "şey" ile var oluşun gizemi arasında dolaylı bir bağlantı vardır. Evrende büyük ve küçük diye tanımladığımız her şey, gözle görünmese bile (kuantum fiziğinde, 'dolanıklık' kuramı gibi) birbirine bağlıdır ve tamamen ayrılamaz. Şaman kültürü de bunu çağrıştırır aslında. Kutsal dönüşüm, tinselliğin ölmediğini çeşitli biçimler içine geçerek değiştiğini öne sürer.

Mehmet Güler'in resimlerini çizgisel bir bütünsellik değil, kendi içinde öğelerin birbirinden ayrıştığı, renksel ve lekesel bir izlek halinde gözlemleriz. Biçimlerin etkisizleştiği, nesnelerin kaybolduğu, soyutlamanın üst bilince yöneldiği bir resim anlayışı vardır. Orada sonsuz bir gizem, manevi bir ışık, hiçliğin ve yokluğun yarattığı devasa bir boşluk vardır. Bilinen tüm tanımlar, nesneler, kavramlar değerini yitirmiştir. Sonsuz bir dinginlik, yaşamın öteki yüzü belirir, akıl ve mantığın yerini duyular alır. Sanatçının vermek istediği ileti de budur aslında. Sezgiler ve duyular yoluyla kavranan gerçeklik, insanın üst bilincine yöneldiğinde, tinselliği var oluşun sınırlarını zorlamaya başlar.

Resimlerdeki soyutlamalar vertikal, ön koşullu primitif ve A priori bağlamında önsel bir değer bulunur. Figürlerin ön koşullu çatışkısı, renksel ve lekesel bütünlük içermesiyle, kendi içlerinde bir ayrıştırma söz konusu olur. Biçimin öne çıkmadığı, genel anlamda rengin ve lekenin katkısıyla/etkisiyle figürün özü, sözünü ettiğimiz dış kabuğu kırar, kendini gösterir ve soyutlamanın odak noktasını yaratır. Biçim artık öze dönüşmüştür. Oradan yeni bir biçim, yeni bir anlayış çıkacaktır. Biçim-öz değişimi, şaman kültüründe meditasyon (davul çalan şaman rahibin transa geçmesi gibi) sonucu oluşan, öteki varlığa/âleme ulaşma arzusu ile kendini gösterir. Şaman rahibi, elindeki davulu döndürerek çalar, bir tür zikir yaparak, kendi benliğini önce hiçliğe kavuşturur sonra da empati kurduğu öteki alem ile özdeşleştirir. Mehmet Güler'in figürlerin de, tıpkı bir şaman rahibi gibi, yokluk ve hiçlik teması ile bilinen dünyadan yitip gitmiş, farklı bir âleme geçiş yapmış, trans halinde, ayinsel bir gösterim sunmaktadır.

> *Bir resmin anlamını taşıyan, tartışmasız, o resmin biçim dediğimiz yapısıdır. Biçim değişirse, elbette anlam da değişir. İşte bu bütünlüğün peşinen kabul edilmiş olması ve bu kabulün tutuma, davranışa dönüştürülebilir hale gelmesi kaçınılmazdır. Yani biçimle içeriğin ayrışamaz, ayrıştırılamaz bütünlüğün bilincinde olma ve birini diğerine yeğlememe…s.109...Anlam ise 'biçim' denilen yerdedir. Onun içindedir, onunla birliktedir. Bir çizgidir, bir renktir, bir lekedir, ama her durumda da o resimdedir.* (Erinç 2009: 110)

Mehmet Güler, resme bakış açısında, felsefi bir "dil" yaratıyor. Resimlerdeki ortak "dil" insanın temel yapısı üzerine kuruludur. Tinselliğin dışa vurumu, bilişsel süreçteki tanımlamalar ve algılar, benlik hipotezi ve bunun ötesinde yeni bir kişilik yaratma istemi ile oluşan figürler… Sanatçı bu figürleri, eklemleme yaparak çoğu kez kendi başlarında salınan, içi boş bir kabuk görüntüsü ile resmediyor. Aslında renk ve ışığın, yayvan bir düzey üzerinde, ustalıkla harmanlanması sonucu uyumlu bir armoni belirir, tıpkı Gestalt kuramında olduğu gibi parçalar bütüne dönüşmeye başlar. Her biri parça, bütünün küçük bir izi'ini taşıdığından, toplandığında "gerçek" bir anlam kazanır ve ortaya çıkar. Tümdengelim ile tümevarım arasındaki çatışkı, uyum, birliktelik, bir tür kuantum fiziğindeki "dolanıklık" savı gibidir. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi, atomun içinde çok büyük bir boşluk vardır. Her parça bir diğerinden öyle uzaktır ki, inanılmaz! Ancak "öz" olarak hepsi birbirine bağlıdır. Sanatçının resimlerindeki ayrıştırma da böyledir zaten. Figürleri renk ve leke ile tümleme, sonradan bir ayrıştırma yaratır. Her figür bağlı bulunduğu renk ve lekeden ayrıldıkça, aradaki boşluk duyularla sezinlenen, anlamdırılmaya çalışılan bir felsefi atmosfere dönüşür. Her bir renk ya da leke hem kendi başına bağımsızdır hem de resim içindeki diğer renk ve lekeler bir bütünlük oluşturmaktadır. Resmin ana teması üzerinden gidecek olursak, kurgu ve ileti saptaması, izleyenin gözlerine doğrudan hitap eden sevimli, dikkatini çeken, albenili bir gösterim vardır. Ancak daha dikkatli bir bakmayla, bu kez renkler ve lekeler ayrışır, biçimler ise onların izleğinde merkez/ben temasında bir odak noktaya geçer. Nesneler, biçimler, bilinen tanımlar hiçliğe ve yokluğa karışır, gözden kaybolur. Tabloda kocaman bir boşluk

oluşur ve bunun yarattığı felsefi atmosfer, bir süre sonra varlığın kendi algısal yapısını yeniden inşa eder.

> *Taklit etmek yerine yaratan sanatçı kendini ifade eder; eserleri doğanın yansımaları olmak yerine doğanın kendi gerçekliklerinden aşağı tutulamayacak, yeni gerçekliklerdir. ...Her sanat eseri – her resim – deyim yerindeyse öznel bir ruh halinin ürünüdür- öznel bir prizma (beyin prizması) aracılığıyla görülen bir olgunun temsilidir.*
> (Maleviçh 2013: 31, 42)

Mehmet Güler, resimlerinde nesnel olanı, bilineni ayıklıyor, dışlıyor, bunun yerine yalınlığı ve soyutlamayı seçiyor. Onun yaratıcılığı renksel ve lekesel olmakla birlikte, nesnel olmayanı görünür ve bilinir olmaya yönlendiren yaratıcılığıdır aslında.

ZİHİNSEL ALGILAMA

Mehmet Güler'in resimlerinde, lekeler ve renkler çeşitli amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır. Mavi, turuncu, kırmızı, beyaz gibi renkleri, sanatçı doğrudan kullanmak yerine, bazen birbirine karıştırarak, bazen de kendi içinde tonlamalar ve akışkanlık yaparak yeni bir leke yaratmaya çalışmaktadır. Aynı renkleri doğrudan kullandığı da olmuştur. Farklı fırça modelleri sayesinde, renkleri yüzeye iyice yayar, kendi içinde ayrıştırır, beyaz ve gri renkleri ağır renklere karıştırarak, imlemek istediği figürler ve lekeler üzerinde yaratıcılığını daha rahat kullanır.

Mehmet Güler, yarattığı figürler ve lekeler ile izleyen üzerinde zihinsel bir algılama yaratmaktadır. İmgesel değerlerin, nesnesiz ve bilinen anlamda tanımsız figürlerin varlığı üzerine kurgulanmış, renklerin ve lekelerin ustaca kesişmeleri, biçimlerin gözden kaybolduğu, şaman ve tinsellik içeren bir kültürün doğduğu bir resim anlayışından söz ediyoruz. Şamanın davul sesi, zikir yapan bir müridin bedensel davranışı, huşu içindeki bir dindarın kutsal kitabını okuyuşu, bir sufinin bilgece öğretisi… Tüm bunların insan denilen canlının kendi bedeninden koptuğu, tinsel anlamda başka bir dönüşüme geçtiği, transparan bir geçişin değil ama transa dönüşen birinin vecd halinin görüntüsüdür.

> *Soyut ve soyutlamaya uğramış sanat yapıtlarıyla ve hatta bir kavramsal yapıt bile, artık sanatçının kişisel dünyası sözünü yaşama geçirmeye başlayacaktır.* (Eroğlu 2013: 134)

Mehmet Güler'in resimleri zihinsel algı yaratan, onları imgesel bir tasarımla soyutlayan, görme (ve anlama) becerisi sayesinde bunları renksel ve lekesel bir başkalaşmaya taşıyan bir anlayış içindedir. Renklerin konumları, akışkanlık kazanmış lekeler, hacimsiz ve boyutsuz figürler, biçimlerin hiçliğe/yokluğa karıştığı bir düzlem önünde izleyici neler anlayacaktır? Onun bu görüntü karşısında, beyinsel algılaması ile görme ve tanıma becerisi uyumlu bir birleşme gösterirse, işte o zaman algıladığı imgelerin teker teker ortaya çıktığını duyumsayacaktır. Nesnesiz bir resmin içinde, belli belirsiz varlıkların konumu, mistik bir atmosfer, felsefi bir sürecin tanımsallığı ile kendince bir yorum yapacaktır. Ancak algılaması için önündeki resmin fonu üzerine yoğunlaşmalı, algısını oraya odaklamalıdır.

> *Görme duyusunun beyine ilettiği duyu basittir, görsel algılama ise öğrenme ve yaşantılardan ayrıca dış dünyayı oluşturan nesnelerin gerçek öz niteliklerinden etkilenen son derece karmaşık bir süreçtir.*
> (Alpan 2005: 25)

İzleyicinin resme baktığında, biçim ve öz arasındaki bağlantıyı, tinselilğin "ben" üzerinden kurgulanmasını anlaması gerekiyor. Çift odaklı bir değerlendirme ile tinselliğin biçim-öz çatışkısından doğan süreçte, kendini yeniden var edebilmesi için, "ben" ile yapılanan üst kimliğin çözülmesi gerekiyor. Mehmet Güler'in resimlerinde, genel anlamda söylemek gerekirse, toplumsal bir olgu yaratmak, siyasi ve dinsel bir amaca yönelik bir yaptırım göremeyiz. Onun resimlerinde öncelikle bireysel bir tanımsallık, sonrasındaki algılama sürecinde bireyden "ben" ve tinsellik üzerinden tümevarıma uzanan bir soyut yapı buluruz. Sözünü ettiğimiz bu soyut yapı, sanatçının resimlerinde belirgin bir gerilim yaratır. Soyutun kendine özgü dingin, yalın ve sade yapısı, bu gerilim nedeniyle etki-tepki kuralını çağrıştırır. Teldeki cambazın tehlikeli yürüyüşü esnasında, hem onun hem de izleyenin ortak tinselliği belirgin bir gerilimin temasını yansıtır. Teldeki cambaz sağa sola sallandıkça, izleyenin yüreği ağzına gelir, ürker ve bir gerilim duygusu yaşar. Cambaz ise telde yürürken, kendini özgüvende duyumsamaya zorlaması bile onun benliğinde oluşan içsel gerilimin kısa süreli tanımsallığıdır.

Mehmet Güler, yaptığı soyut resimlerde göz yanılgısı, bir tür illüzyon yaratmıyor. Gestalt kuramında olduğu gibi, parçaların anlamsal birikimleri tek başına bir hiçtir aslında. Ancak parçalar bütüne dönüştüklerinde her birinin katkısıyla, bütün bir anlam kazanır. Sanatçının resimlerinde göze yansıyan değerlendirme, sanki optik bir bakışın olgusal sonucudur. İlk bakışın salt anlamsal uzantısı, yapısallığı ve tanımsallığı böyledir. Ancak bu optik bakış gözüyle olan değerlendirme, aradaki "şeyin" çekilmesiyle, çıplak gözle bakılınca, bu kez değerlendirme farklı bir anlam kazanmaya başlar.

> *Zaman ve mekânın kurgusal olduğu yerde hiçbir şeyin aslıyla örtüşme hakkı yoktur. Sahne tasarımı özdeşlik ilkesinin iptal edilmesiyle başlar. Figür, varlığının zorunlu koşulu olan şeyin (zaman/mekân) kurguya teslim olduğu noktada, gerçek yanılsamasını, ancak gerçekliğin bunu kırmasıyla daha zengin bir hale sokabilir. Öte yandan illüzyonu kırmaya yönelik böyle bir çabanın, gerçekte bilinç niteliğini sorgulamak üzere bir başka illüzyonu hedef aldığına kesin gözüyle bakabiliriz. Gerçeklik, kendi somut varlığından sürekli haberdar olmamız koşuluyla, uçuşan bir biçim üretmiştir üzerinde – içeriğini, bilinç niteliğine göre izleyicinin dolduracağı ama bu arada kendisini de onunla sorgulamak zorunda kalacağı biçim.* (Ergüven 2007: 213-214)

Mehmet Güler, gerçekliğin kendi içinde ayrışmasıyla oluşan küçük parçaların, renksel ve lekesel serüveni sonucunda, bireyin tinselliği üzerinde yapacağı etki nedeniyle ona sert kalıplı sorular sorduruyor. Tinselliğin "öz" ve biçim arasındaki sıkışması, bunun yaratacağı gerilim nedeniyle, tıpkı bir müzik notasındaki "es" verme işlevinde olduğu gibi,

renkler ve lekesel geçişlerin tanımsallıkları bu görevi üstlenir. Sözünü ettiğimiz bu geçişler, soyut anlamda imgesel bir değer yumağı gibidir. Her biri rengin çok katmanlı boyutuyla kapanmış, içi dolu, üstü örtülüdür. Ancak soyutla(n)ma sayesinde, renklerin ve lekelerin birbirleriyle olan yakınlıkları, tinselliğe yapacağı etki ve görsel üretimin çözümlenmesi sayesinde, resmin kendini açığa çıkaracağını söyleyebiliriz.

Resimlerdeki görsel tema, kurgu ve ileti bir yerden sonra renklere ve lekelere geçiş yapıyor. Resimdeki saydamlığı, yüzeydeki boyanın inceliği ve kalınlığı, çeşitli boydaki fırça darbeleri, ressamın odaklandığı belirli kısımları incelerken, ilk başta şunu görürüz: Sanatçı resimle arasına bir mesafe koymaz hiç. Renkleri ve lekeleri, biçimin içinden sıyırır, çıkarıp alır, onları öncelikle "öz" ve tinsellik üzerinden yeniden döngüsel bir yapılanmaya yönlendirir. Böylelikle izleyici ve sanatçı arasında oluşan empati, beraberinde bellek yetisini de gündeme getirir. Resimdeki öğeler, renkler, biçimler, lekeler aracılığı ile belleğin güçlenmesi, dışa vurumu, kendi yapısından kaynaklanan anıların tazelenmesi söz konusudur. Resimdeki tema ve konu, izleyici üzerinde belleğinin açılmasına yarar, böylelikle kurgusal yapının endirekt kısmını anımsar, onunla görsel anlamda bir **iletişim kurar.** Kendi derinliğinde bastırdığı, unutmaya çalıştığı, ayıpları ve günahları yeniden suyun üzerine çıkarmaya başlar. Resmin tanımsallığı ile izleyici arasında oluşan bu tür bir itiş-kakış, hoş bir beğeni olmakla birlikte, alt yapıda karşılıklı bir çekişme, zaman-mekân tartışması yaratır.

> *Belleği izlenimlerin ve duyumların toplandıkları bir yer gibi düşünmemek gerekir. İzlenimler 'bellek bilgileri' gibi kendilerini göstermezler. Bu fonksiyonda birlikçi ruh hayatının bir kısım gücü ile, yani, 'Ben' ile karşılaşmaktayız. Bunun rolü, tıpkı algının rolü gibi, izlenimleri hazır hayat tarzına uydurmak ve onlardan hayat tarzına uygun bir şekilde yararlanmaktır.* (Adler 2014: 132)

RESİMLERDEKİ ÜST YAPI VE SOYUTLAMA

Mehmet Güler'in resimlerinde, iki boyutlu tuvalin yüzeyine sürülen çeşitli boyalar, kullanılan fırçalar, yaratılan renkler, biçimler, lekeler… Hepsi belirli bir işlevsel duyarlılığın, tutarlı ve benliğe yönelik bir sürecin temsilidir. A posteriori bir genellemenin yapısal değeri ile soyutlamanın yarattığı birikimin etkisi kendini göstermektedir. Neden-sonuç ikilemi, etki-tepki çatışkısı ve renksel/lekesel bütünsellik süreci nedeniyle resimdeki biçimler ayrışır, benzeşir, farklılaşır, kendi yapısal çizgilerini döngüsel bir atmosferde varlığın özüne getirir. Renklerin akışkanlık içeren degrade yapısı, bazı figürlerin torso biçimselliği ile ortak bir genelleme söz konusudur. Biçimin önceliği ile varlığın "özü" arasındaki dayanışma ve etkisel yapısı nedeniyle, renklerin ve lekelerin bağımsızlığı söz konusudur. Onların her biri tıpkı bir yap/boz gibi kendi başlarında hareket eden, mozaiği tamamlayan, izleyene farklı bakış açıları sunan, ressamın iç dünyasının doğrudan katkı yaptığı bir gösterimsel bütünlük sunmaktadır. Renklerin dikey akışkanlığı, lekesel izlerin bütünlük içindeki yapısı tamamlar niteliktedir.

Mehmet Güler'in resimlerinde, boyanın yedirilerek bazen cilalanmış gibi sürülmesi, bazen de çok katmanlı izlenimi sayesinde, bir rengin kendi içindeki tonları nedeniyle aynı

rengin neredeyse sayısız çoğaltımı söz konusudur. Renklerin çoğaltımıyla beraber oluşan lekeler ise yarattıkları iz'ler ile resmin içsel yapısını daha bir üst akla taşımaktadır. İzleyenin üst akıl ya da başka sözlerle söylemek gerekirse, üst ben ile oluşan zirvesine yönelik bir süreç başlamış olur. Sanatçının renk kullanımı bize Vassily Kandinsky'i anımsatmaktadır. Büyük ustanın ünlü bir üçgen tanımı vardır.

> *Büyük, sivri bir üçgen eşit olmayan parçalara ayrılmış olsun, en sivri uçtaki en küçük parça da yukarıya çevrilmiş olsun – zihinsel hayat şematik olarak böyle gösterilebilir. Üçgenin kesimleri aşağıya indikçe büyümekte, genişlemekte, kapsamları ve yükseklikleri artmakta olsun.*
>
> *Bütün üçgen yavaş yavaş, gözle pek fark edilmez biçimde öne ve ileriye doğru hareket eder; 'bugün' en yüksek ucun olduğu yeri 'yarın' bir sonraki resim alır, yani bugün sadece en üst ucun anlayabildiği ve üçgenin geri kalanı için anlaşılmaz gevezelikten ibaret olan şeyler yarın ikinci kesimin hayatının anlam ve duygu dolu içeriğine dönüşür.*
>
> *En üst ucunda bazen sadece, tek bir insan bulunur.*
>
> (Kandinsky 2009: 25)

Mehmet Güler'in resimlerinde böyle bir üçgen yerine, renklerin akışkanlığı ile lekelerin yarattığı felsefi atmosfer söz konusudur. Biçimin ve çizgiselliğin (sınırların) yerini renkler ve lekeler almıştır artık. Kandinsky'nin üçgeni, Mehmet Güler'in soyut resimlerinde farklı bir anlayışla ancak temelde benzer bir yöntemle karşımızdadır. Biçimin ve çizginin yerini renk ve lekenin aldığı, nesnelerin ve maddi tüm tanımların yok olduğu, felsefi bir hiçliğin ve yokluğun tüm resmi sardığını, bu anlamda izleyen üzerinde derin bir etki yaptığını söyleyebiliriz. **Onun resimlerinde insan en yüce varlıktır.** İnsanın var oluşu ile yaydığı birikim, inandığı değerler, sosyal ve politik koşullar sayesinde yaşam sürecinde kendi öz-benliğine yönelik bir arayış içindedir. Biçimin öze etkisi değil, özün biçime yaptığı etkiyi bilmek ve tanımak ister. O halde, Mehmet Güler'in resimlerine bir kez daha bakmanız gerekiyor.

Resimlerdeki lekelerin ve renklerin birbirine olan yakınlıkları, teknik açıdan espas bir yapıyı çağrıştırmaktadır. Birbirleriyle kesişen, teğet geçen, ortak bir değer üreten, sonuçta bir bütünü tamamlayan gösterimsel bir anlayış sayesinde izleyici yoğun bir duyguya kapılmaktadır. Nesnelerin hiçliğe karıştığı, kendi inandığı birçok değeri ve kavramın yokluğa dönmesiyle, izleyen kişi hazırlıksız yakalanır ve öylece resme bakakalır. Ressamın ne demek istediğini anlamaya çalışırken, bir yandan da ayırdında olmaksızın kendi içsel dünyasını tanımaya başlar. Bu sözünü ettiğimiz üçlü arasında, dolaylı bir bağlantı kurulur. Resim-ressam-izleyen arasında kültürel ağırlıklı bir bağlantı, vektörel bir mimarinin yapısal anlamı gibidir. Oklarla çevrilmiş, yönlendirilmiş, sayısız sembolün ve imgenin eşliğinde böylesi bir serüven(e) başlamış olur. Sanatçının sadelik ve yalınlık ağırlıklı çalışmaları, kendi içinde yoğun bir kültürel birikim oluşturuyor. Felsefe, psikoloji, resim tarihi, şaman kültürü üzerine donanımlı olmanız gerekiyor. Onun resimlerinde boya

çeşitleri, fırça kullanımı, ayrıntılar üzerine teknik analiz yapmanız konunun bütününü kavrayabilmeniz açısından eksik kalacaktır. O nedenle, özellikle felsefe ve psikoloji konusunda donanımlı, bilgili ve çok dikkatli bir gözlem yeteneğine sahip olmanız gerekiyor.

SONUÇ

Mehmet Güler'in resimlerini izleyen (bakan) birinin üzerinde psikolojik bir etki yaratıyor. Sanatçının renk seçimi, biçimlerin hiçliğe ve yokluğa karışmasını sağlayan lekesel anlayışı, varlığın özüne yönelik çağrışımlar bu etkiyi daha artırıyor. Felsefi bir dille söylemek gerekirse, şaman kültürünün bolca karşımıza çıktığı ama başka inançların da kısmen yer aldığı, bu anlamda kendine özgü bir sanatçı, Mehmet Güler. Onun resimlerini incelerken, sadece resim bilgisini yeterli olmayabilir.

Sanatçının resimleri sizin tinselliğinize bir aynadır aslında. O ayna bazen içbükey bazen de dış bükey olarak karşınızdadır. Ona nasıl baktığınız kadar, neden bakmak istediğiniz de önemlidir. Ancak hepsinden önemlisi şudur: Aynaya baktığınızda görmek istediğiniz mi vardır, yoksa görmek istemediğiniz mi? Soru rahatsız edici olabilir ama ayna oradadır ve tam karşınızdadır. Size bir el mesafesi kadar yakındır. Görece bir uzaklık, insanı ne kadar da uzağa çekiyor, öyle değil mi?

Mehmet Güler'in resimleri sizi kendinizle tanışmaya, ayna tutmaya davet ediyor hatta kışkırtıyor. Peki, siz buna hazır mısınız?

KAYNAKLAR

Kandinsky, Vassliy. 2009. *Sanatta Zihinsellik Üzerine,* çev. Tevfik Turan, Hayalbaz Kitap

Erinç , Sıtkı M.2009. *Resmin Eleştirisi Üzerine,* Ütopya Yayınevi

Maleviçh, Kazimir. 2013. *Nesnesiz Dünya – Süprematizm Manifestosu,* çev. F. Cansu Tapan, Dedalus Yayınları.

Eroğlu, Özkan. 2013. *Bir Resme Nasıl Bakmalıyız?,* Tekhne Yayınları

Alpan, Gülgün Bangir, 2005. *Görsel İletişim,* Ya-Pa Yayınları

Ergüven, Mehmet. 2007. *Görmece,* Metis Yayınları.

Adler, Alfred. 2014. *İnsan Psikolojisi,* çev. Murat Ukray Gece Kitaplığı

YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI
(PUBLICATION PRINCIPLES AND WRITING RULES)

İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nın yayını olarak TÜBİTAK-ULAKBİM DergiPark Açık Dergi Sistemlerinde yayınlanan "Art – Sanat" isimli dergiye genel Arkeoloji, Sanat Tarihi, Mimarlık Tarihi, Restorasyon-Konservasyon ve sanatın her alanıyla ilgili daha önce yayınlanmamış makaleler, bildiriler ve yazılar (çeviri, tanıtım, haber…) kabul edilmektedir. Düzenli olarak yılda iki defa yayınlanan dergi, uluslararası hakemli bir e-dergidir. Yayınlanması istenilen makaleler ve yazılar derginin e-mail adresine veya Açık Dergi Sistemlerine (Open Journal Systems) gönderilmelidir. Gönderilmiş olan makale önce editör ve yayın kurulu tarafından incelendikten sonra en az iki hakem olmak üzere ilgili hakemlere gönderilir ve makale hakkında en az iki hakemin olumlu karar vermesi durumunda makale yayınlanır. Makale yazarlarının isimleri hakemlere bildirilmemektedir. Dergide yayınlanan makale ve yazıların içeriğinden yazarlar sorumludur.

Dergiye Türkçe ve İngilizce kabul edilecek makalelerdeki ve çeşitli yazılardaki (Microsoft Word'de yazılmış) atıflarda ASA (American Sociological Society) stili kullanılmalıdır. **Metinde atıf parantez içinde;** soyad yayın yılı: sayfa numaraları, görsel malzeme numarası. Tek kaynak kullanılacaksa (Coomaraswamy 1965: 140, 148-150, fig. 243), birden çok kaynak kullanılacaksa (Coomaraswamy 1965: 140; Hillenbrand 1976: 94, 98-99) şeklinde olmalıdır. **Kaynaklarda kitaplar;** Soyad, ad. yayın yılı. *kitap ismi* (italik), varsa editör (ed.,), çeviren (çev.,) veya hazırlayanın (haz.,) ismi soyadı, yayın yeri: yayınlayan, (Coomaraswamy, Ananda K. 1965. *History of Indian and Indonesian Art,* New York: Dover Publications,) şeklinde yazılmalıdır. **Kaynaklarda makaleler;** Soyad, ad. yayın yılı. makale ismi (iki tırnak arasında), *yayın ismi* (italik), sayı: sayfa numaraları (başlangıç ve bitiş) (Hillenbrand, Robert. 1976. "Saljuq Dome Chambers in North-West Iran", *Iran*, 14: 93-102) şeklinde yazılmalıdır. Kaynaklarda, çok yazarlı bir eserde, ilk yazardan (soyad, ad) sonra gelen yazarlar, ad soyad şeklinde yazılmalıdır. Eser iki yazarlı ise metinde soyadlar arasına, kaynaklarda ise iki yazarın arasına -ve- konulmalıdır. Eser üçten fazla yazarlı ise metinde ilk iki soyad arasına virgül, üçüncü yazardan sonra ise -vd.,- getirilmelidir (üçüncü soyaddan önce -ve- olmalı). Kaynaklarda ise aralarına virgül konularak bütün yazarlar yazılmalıdır (çoklu yazarlarda, son yazardan önce -ve- gelmelidir). Atıfta bulunulan yazarın aynı yılda birden çok yayını varsa, metin içinde ve kaynaklarda, yayın tarihlerinin yanına sırasıyla küçük harfler konulmalı (1993a, 1993b gibi) Makalelerde Türkçe ve İngilizce başlık ile özet (150-200 kelime) ve aynı dillerde 3-5 adet anahtar kelime olmalıdır. Gönderilecek görsel malzemenin her biri en az 300 dpi çözünürlükte jpek formatında olmalıdır. Yayında kullanılacak görsel malzemelerin başına -Figür/Fig.- getirilmeli ve numaralandırılmalıdır (Figür 3/Fig. 3 gibi). Gerektiği durumlarda görsel malzemenin altında açıklamaları olmalıdır.