

liyle Tevrat, nisbet edildikleri şahıslar tarafından kaleme alınmadığı, çok sonra yazılıp söz konusu yazarlara nisbet edildiği halde bugün kanonik ve kutsal kabul edilmektedir. Bu İncil'in XVI. yüzyıldan çok önce yazıldığına, Barnaba'ya ait bir İncil'in mevcudiyetine dair deliller vardır. V. yüzyıla ait ve Papa Gélase tarafından neşredilen genelge Barnaba İncili'nin apokrif olduğunu belirtmekte ve okunması yasak kitaplar arasında zikretmektedir. VII. yüzyıldan önce kaleme alınan Grekçe *Catalogue des soixante livres canoniques* adlı belgede apokrif yirmi beş kitap arasında Barnaba İncili de zikredilmektedir. Şu halde V. yüzyılda Barnaba'ya nisbet edilen bir İncil mevcuttu. Bu İncil'in bugün elde bulunan İtalyanca nüsha ile ilgisinin olmadığı şeklindeki tenkit ise indirdir. V. yüzyıldan XVII. yüzyıla kadar bu İncil'den hiç bahsedilmemesine, dolayısıyla söz konusu İncil'in XVII. yüzyılda ortaya atılmış uydurma bir İncil olduğu iddiasına gelince bunun izahı kolaydır. Tecsid ve teslîsi reddeden Müsevî-hristiyan geleneğinin yazıları nasıl yasaklanmışsa aynı çizgideki Barnaba İncili de kilise tarafından mahkûm edilip yasaklanmış, bu sebeple kilisenin mutlak baskı ve otoritesi sebebiyle ortaya çıkarılamamıştır.

Mevcut şekliyle Barnaba İncili'ni Aziz Barnaba'ya nisbet etmek güç olsa da, L. Cirillo'nun da belirttiği gibi, bu İncil'de bir ilk ve asıl kaynağın varlığı kendini göstermektedir. Tecsid ve teslîse karşı çıkan bu ilk kaynak ilk dönem Hristiyanlığından itibaren mevcuttur. Müsevî-hristiyan geleneği bunun en belirgin tanığıdır. İlk Hristiyanlık tarihinde Pavlus'un görüşüne tâbi olan ve günümüz Hristiyanlığı şeklinde kendini gösteren cereyanın yanında, bir taraftan Yahudilik'teki tek tanrı inancına, diğer taraftan İslâm'daki kavramlara uygun bir Hristiyanlık anlayışı da vardır ve bu anlayış Ya'küb'un liderliğini yaptığı Müsevî-hristiyanlarca temsil edilmektedir. Nitekim Pavlus Galatyalılar'a Mektup'unda iki tür İncil'in vazedildiğini, kendi vazettiği İncil'in gerçek İncil olduğunu belirtmekte ve başka bir İncil'i vazedeni lânetlemektedir. Halbuki Hz. İsa'nın kardeşi Ya'küb'un liderliğindeki Müsevî-hristiyanlar bu ikinci İncil'i vazetmişlerdir. Dolayısıyla gerek teslîsi reddetmesi gerekse Hz. İsa'nın ulûhiyyetini kabul etmemesi sebebiyle Barnaba İncili'nin İslâm'ın etkisiyle İslâm'ın gelişinden sonra bir müslüman tarafından kaleme alınmış bir kitap olduğunu iddia etmek ta-

rihî gerçeklerle bağdaşmamaktadır. Zira mevcut Barnaba İncili'ndeki bazı hususlar İslâmî inançlara uymamaktadır (yk. bk.). Ayrıca o ısrarla "ahid", "sünnet olma" ve "Mûsâ şeriatının ebediliği" üzerinde durmaktadır (95). Halbuki İslâmî telakkide sünnet ahdin zaruri şartı değildir ve ebedî şeriat Hz. Muhammed'in getirdiği şeriattır.

Sonuç olarak Barnaba İncili'nin ana temasını teşkil eden ve Hz. İsa'nın Tanrı'nın oğlu değil bir peygamber olduğu fikrini benimseyip teslîsi reddeden inanç, İslâm'dan çok önce ilk hristiyanlar arasında (Hz. İsa'nın kardeşi Ya'küb'un liderliğini yaptığı Müsevî-hristiyan cemaatinde) mevcuttu. Buna göre Barnaba İncili, Pavlus tarafından sahte diye nitelendirilen, fakat taraftarlarınca tam aksi iddia edilen gerçek İncil'i, Hz. İsa'nın vazettiği hakiki mesajını ihtiva etmektedir. Şu da bir gerçektir ki Barnaba'ya nisbet edilen bugünkü İncil, uzun tarihî seyri içerisinde birtakım ilâve ve müdahalelere mâruz kalmıştır. Ancak bunlar ana temanın orijinalliğini ve eskiliğini ortadan kaldırmaz.

BİBLİYOGRAFYA :

Donald Guthrie, "Barnaba", *The New International Dictionary of the Christian Church*, Michigan 1974, s. 105; "Barnaba, Gospel of", a.e., s. 105; *İncilü Barnaba*, Kahire 1908; L. Cirillo, *Evangelio de Barnabé*, Paris 1977; *The Gospel of Barnabas*, Lahore 1986; *Barnabas İncili*, İstanbul, ts. (Kültür Basın Yayın Birliği); R. Benson, *İncil-i Barnaba, Bilimsel Bir Araştırma*, İstanbul 1985; Muhammed Ali Kutub, *Barnaba İncili Araştırmaları*, Konya 1988; Abdurrahman Aygün, *Hiz. Muhammed'i Müjdeleyen Barnaba İncili*, Konya 1989; DB, I/1, s. 768-770; I/2, s. 1461-1464, 1466-1467; NDB, s. 84; E. Amann, "Apocryphes du nouveau Testament", DBS, I, 480; J. Jomier, "L'Évangile Selon Barnabé", MIDEO, VI (1959-61), s. 137-226; a.mlf., "Une énigme persistante: L'Évangile dit de Barnabé", a.e., XIV (1980), s. 271-300; J. Slomp, "The Gospel in dispute", *Islamochristiana*, IV, Roma 1978, s. 67-112; ERE, II, 420-423.



OSMAN CİLACI

BAROK

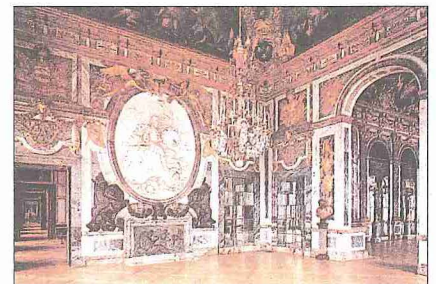
Avrupa'da
XVI. yüzyıl sonunda doğan
bir sanat üslubu.

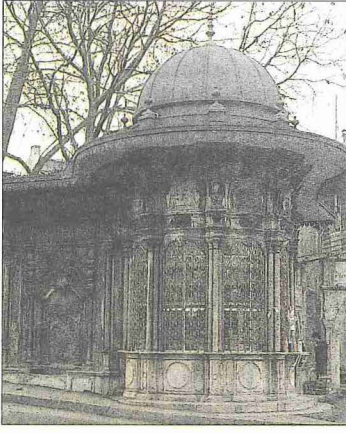
Manierizmi takip eden karşı reformasyon hareketlerine bağlı olup XVIII. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiştir. Baroque kelimesinin Portekizce'de gayri muntazam icellere verilen barroco isminden veya barok sanatın öncülerinden olan İtalyan ressam Federico Baroccio'nun (ö. 1612) soyadından alındığı sa-

nılmaktadır (bk. *Webster's Third*, s. 178). Barok kelimesinin, bu üslubun Fransızlar'ın klasik zevk anlayışına ters düşen gösterişli, abartmalı ve kurallara uymayan tarzı sebebiyle önceleri küçümtücü görülen anlamı, XIX. yüzyılda bu üslubun güzelliğinin anlaşılmasından sonra değişmiştir. Antikiteden çok şey alan barokta kahraman ideali hristiyan düşünce sistemi ile kaynaştırıldı. Mutlakiyetçilik, Allah'ın yeryüzündeki temsilcisi olarak kabul edilen krala bağlandı (Fransa'da XIV. Louis, İtalya'da papalar gibi) ve barokun ana prensiplerinden biri haline getirilip çeşitli Avrupa ülkelerinde değişik biçimlerde uygulandı.

Michelangelo'ya barokun babası unvanını kazandıran Floransa'daki Laurenziano kütüphane binasında mimari elemanların arasındaki denge bilinçli bir şekilde bozulmuş ve kendine has bir hareketlilik kazandırılmıştır. Cizvitler'in ana kilisesi olan Roma'daki II Gesu Kilisesi'nde yeni mekân anlayışıyla kullanılagelen mimari elemanların bir sentezi görülür. Yine Roma'da S. Carlo alle Quattro Fontane veya S. Maria della Pace Kilisesi'nde görülen kırık pencere alınlıkları, binaların iç ve dışındaki ışık-gölge oyunlarının yanında konkav ve konveks duvar alanları, kubbelerde dairenin yerini dikeye veya yatay ovalın alması gibi yenilikler geldi. Bu köklü değişikliklerin yanında barok mimarının en önemli özelliklerinden biri de yapı sanatının heykel, süsleme ve resim ile ayrılmaz bir bütün halini alması ve süslemede yoğun bir şekilde, (S) ve (C) formlarının, istirdye kabuğu motiflerinin ve altın yaldızın kullanılışıdır. Büyük saraylar ve köşkler havuz, fıskiye, kanal gibi su elemanları ile zenginleştirildi ve hareketlendirildi. Barok sarayların en güzel örneğini teşkil eden Paris yakınındaki Versailles Sarayı, uzun süre gerek Avrupa'nın gerekse

Avrupa baroğunun en muhteşem örneklerinden biri olan Paris yakınındaki Versailles Sarayı'ndan bir görünüş -Fransa





Türk baroğunun
özelliklerini
gösteren
yapılardan
Zeynep Sultan
Camiî önüne
taşınmış
Sirkeci'deki
I. Abdülhamid
Külliyesi'ne ait
çeşme - sebille
Şehzâdebaşı'ndaki
Ayşe Sultan
Çeşmesi -
İstanbul

dünyanın çeşitli ülkelerinde yeni yapılan saraylara örnek oldu.

Yeni konularıyla olduğu kadar başladığı, bittiği yerleri sade ve kesin bir şekilde sınırlanmamış açık kompozisyonları ile de dikkat çeken barok resim dengeli Rönesans resimlerinden ayrılır. Kubbe resimlerinde sanki kubbenin mimari yapısı göğün sınırsızlığına açılır ve figürler gök kubbenin kenarlarından aşağıdaki seyircilere bakarlar veya bulutlar arasında uçuşurlar. Bu devirde hareketli figürlere ve ışık-gölge oyunlarına yer veren resim sanatı, büyük boyutlu tablolarla olduğu kadar duvar resimleriyle de sarayların ve kiliselerin süslenmesine yardımcı oldu. Dinî konuların yanında allegorik ve mitolojik konuların da işlendiği barok resimde Carravaggio, Rubens, Velasquez, Tintoretto, Rembrandt, Vermeer, Borromini ve Bernini en ünlü isimlerdir.

Avrupa'nın doğu komşusu Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş topraklarında barok sanat kendine has özellikler gösterir. Barok resim, Avrupa sanat akımlarından çok ayrı bir yönde ve İslâmî sanat gelenekleri çizgisinde gelişme gösteren Osmanlı resmi üzerinde hemen hemen yok denecek kadar az etki yaptı. Ancak durum mimari ve dekoratif sanatlar için aynı olmadı. III. Ahmed'in Paris'e sefir olarak gönderdiği Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin orada gördüğü sarayları, köşkleri ve onların bahçelerini anlatan yazıları İstanbul'da büyük bir merak uyandırdı. Bu dönemin lükse düşkün çevrelerinde Fransız saray ve bahçelerinin benzerlerini yapmak arzu ve modası doğdu. Bu merak saraydan etrafa doğru genişleyen halkalar gibi dalga dalga bütün imparatorluğa yayıldı. Saray mimarlarının Avrupa'da yeni yeni gelişen bu sanat akımını tanımaları ve oradakilere benzer saraylar, bah-

çeler yapabilmeleri için kitaplar ve planlar getirtildi. Bugün birçoğu Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan bu belgeler, XVIII. yüzyıldan itibaren Osmanlı mimarisinde ve dekoratif sanatlarında görülen değişikliklerin ana kaynağını oluşturmuştur. Türk zevk ve sanat geleneğinin bu yeni kaynakla birleşmesi, tamamen kendine has bir karaktere sahip olan Türk barok üslubunu doğurmuştur.

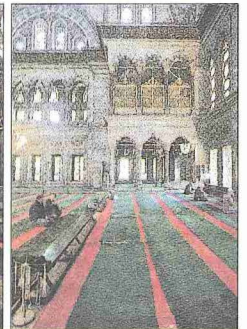
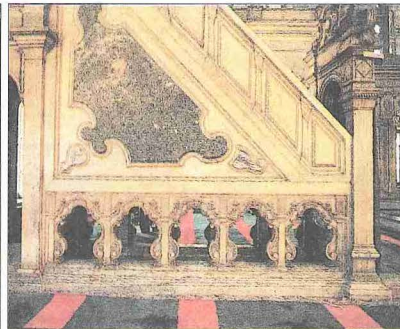
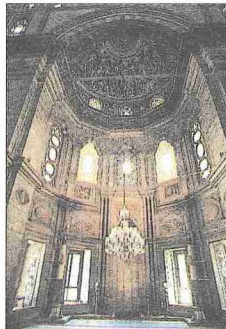
İstanbul'da Kâğıthane yeni fikirlerin uygulandığı bir alan oldu. Kâğıthane deresi, Fransız saray bahçelerindekilere benzer şekilde kanal içine alındı ve yer yer setler yapılarak havuzlar oluşturuldu. Suyun balık kabartmaları arasından dolanıp setlerin üzerindeki mermer çanakların birinden diğerine dökülmesi gibi oyunlar planlandı. Kanalın kıyılarına Sâdâbâd Kasrı gibi padişah mâlikânele-ri ile saray erkânı için boy boy ve çeşit çeşit köşkler yapıldı. III. Selim ve annesinin Topkapı Sarayı haremindeki daireleri, yine Topkapı Sarayı'nda bulunan Lala Mustafa Paşa Köşkü sivil barok mimarisinin en güzel örnekleridir. Yüklük ve dolaplarla vitraylı tepe pencerelerinin

çeşitli süslemelerinde uygulanan üslup, saray dışında olduğu kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun her köşesinde ev mimarisıyla birlikte yayılmıştır.

Dolmabahçe, Beylerbeyi, Yıldız saraylarında ve daha birçok geç dönem köşk ve kasırlarıyla büyük konaklarda görülen çift kollu merdivenler ve mimari süslemeler eklektik üslubun içindeki barok özelliklerdir. Bu karışık üsluptaki binaların arasına, Beylerbeyi Sarayı'nın deniz tarafında dalgalanan çatılarıyla yer alan bir çift küçük köşk de girer. Yeni Çırağan Sarayı da karma üslubunda barok unsurlara sahiptir. Çoğu Abdülaziz ve II. Abdülhamid zamanında yapılmış olan Yıldız Sarayı'nın muhtelif köşkerlerinde de durum farklı değildir. Gerek İstanbul gerekse imparatorluğun diğer bölgelerindeki evlerde yerli mimari geleneklerine bağlı kalınmıştır. Barok etki daha çok duvar süslemeleriyle tepe pencerelerin vitraylarında (S) ve (C) kıvrımları, akantus yaprakları ve volütlü hatlar şeklinde bulunur. Topkapı Sarayı Harem Dairesi'ndeki III. Selim'in odasında olduğu gibi Türk odasının baş süslemelerinden duvar hücreleri, sakça gözleri ve klasik sivri kemerler barok eğim ve dilimlerle yeni bir hareket kazanır.

İlk barok cami olan Nuruosmaniye (1748-1755), yarım daire avlusu ile geleneksel cami mimarisinden ayrılır; ayrıca bu yapıda avluda bulunması gereken şadırvana da yer verilmemiştir. Nuruosmaniye, külliye'nin bütününe hâkim planıyla caminin bir kaideye oturtulup yüksektirilmesiyle ve konsol, silme, kornişlerdeki süsleme kompozisyonları ile artık yeni fikirlerin dinî mimari için de kabul edildiğini ve uygulanma alanı bulduğunu ortaya koyar. Korniş ve konsollarda tek veya çift kıvrımlı volütlerin görül-

Türk baroğunun en önemli yapısı Nuruosmaniye Camii'nin mihrabı, minberi ve hünkâr mahfili - İstanbul





Nakşidil Sultan Türbesi'nden bir detay - Fatih / İstanbul

mesi, silme profillerindeki değişiklikler, kubbelerin yüksek birer kasağa oturulması ve yuvarlak veya oval pencereler de barokun getirdiği özelliklerdir. Bu özellikler, gerek yapının esas bünyesinde gerekse ayrıntılarında olmak üzere Fâtih Külliyesi içindeki Nakşidil Sultan Türbesi'nde de bulunur. İstanbul'da Zeynep Sultan, Lâleli, Nusretiye, Üsküdar'da Yeni Vâlide Sultan, Selimiye, Bursa'da Emîr Sultan ve Konya'da Aziziye camilerinde barok üslûbun getirdiği yenilikler uygulanmıştır. İstanbul'da Küçük Efendi Tekkesi de oval orta mekânı ile barok üslûbun tarikat mimarisindeki örneğidir.

Topkapı Sarayı'nın Bâb-ı Hümayun'u ve III. Ahmed Çeşmesi'nin hemen yanına rastlayan Ayasofya Hünkâr Dairesi'nin kapısı, Alay Köşkü ve karşısındaki Bâb-ı Âlî, bulundukları çevrelere yeni bir hava katan eserlerdir. Türk baroğunun Türk sanatına kazandırdığı yeni görüntülerden biri olan cami avlularının ortalarındaki şadırvanların dalgalı veya geniş saçaklarının benzerleri III. Ahmed, Tophane, Üsküdar ve Azapkapı çeşmeleri gibi meydan çeşmeleriyle Yıldız Sarayı bahçesindeki çeşmede bulunmaktadır. Maçka'daki II. Abdülhamid ve Küçüksu çeşmelerinde olduğu gibi daha sonraki çeşmelerde gövde biraz küçülmüştür.

Türbelerin sokağa bakan köşelerine yapılan sebiller duvar yüzeyinden yuvarlak biçimde dışarı taşarak ajurlu şebekeleri ve geniş saçaklarıyla şehre güzellik katarlar. Eyüp'te Vâlide Mihrîşah Sultan, Lâleli'de Koca Râgıp Paşa, Mercan'da Beşir Ağa, Gülhane Parkı'nın karşısında Zeynep Sultan Camii'nin yanına taşınmış olan I. Abdülhamid ve Nuruosmaniye sebilleri başlıca örneklerdir. Barok üslûbun kendini hissettirdiği ıstıridye kabuğu motif, Şehzade Camii civa-

rındaki Ayşe Sultan ve Üsküdar Nuhkuyusu semtinde Alacaminare Camii arsasının üst tarafında bulunan Hüsameddin Ağa çeşmelerinde görülür. III. Ahmed ve Tophane çeşmelerinde ise Avrupa'da sık rastlanan çiçek demeti, rozet, çiçekli vazo ve meyve doldurulmuş ayaklı kap motifleri yer almaktadır ki bunlar aynı zamanda Türk baroğunun dikkati çeken özellikleridir ve mezar taşlarına da yansımışlardır.

BİBLİYOGRAFYA :

Webster's Third, s. 178; Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul 1954, I; Doğan Kuban, *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İstanbul 1954; a.m.f., *Architecture of the Ottoman Period, The Art and Architecture of Turkey* (nşr. Ekrem Akurgal), New York 1980, s. 137-169; G. Goodwin, *A History of Ottoman Architecture*, London 1971; Oktay Aslanapa, *Turkish Art and Architecture*, London 1971; Ayda Arel, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul 1975; Nurihan Atasoy, 17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı, İstanbul 1976; Günsel Renda, "Europe and The Ottomans", *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte "Europa und die Kunst des Islam" Wien 4-10 September 1983*, Wien 1985, s. 9-32; Aptullah Kuran, "Türk Barok Mimarisinde Batı Anlamında Bir Teşebbüs Küçük Efendi Manzumesi", *TTK Belleten*, XXVII/107 (1963), s. 467-470; Semavi Eyice, "Kâğıthane-Sâdâbâd-Çağlayan", *Taç*, I/1, İstanbul 1986, s. 29-36; Gül İrepoğlu, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, I, İstanbul 1986, s. 56-73.



NURHAN ATASOY

BARON de TOTT, François

(1733-1793)

XVIII. yüzyılda Osmanlı ordusunda uzman olarak çalışan ve Türkiye hakkında bilgiler veren bir hâtırat yazar Macar asıllı Fransız subay ve diplomatı.

II. Ferenc Rakoczi ile Türkiye'ye iltica ederek daha sonra Bercsényi hafif süvari tümeniyle Fransa'ya giden ve orada baronluğa yükseltilen bir Macar asilzadesinin oğludur. 17 Ağustos 1733'te Fransa'nın Chamigny köyünde doğdu. Genç yaşta babasının bulunduğu tümene katılarak 1754'te teğmen oldu. Fransa tarafından Osmanlı Devleti nezdine elçi tayin edilen eniştesi Vergennes'in sekreteri sıfatıyla 1755'te İstanbul'a geldi. Aslında Fransız hükümeti tarafından kendisine Türkçe öğrenme, Osmanlı İmparatorluğu'nun durumunu inceleme ve özellikle Kırım ile ilgili bilgi toplama görevi verilmişti.

1763'te Paris'e dönen Baron de Tott üç yıl sonra İsviçre'nin Neuchatel bölgesine temsilci tayin edildiyse de kısa bir süre sonra buradan ayrılması istendi. Kendisine Saint Louis nişanı ve binbaşılık rütbesi verilerek 1767'de Kırım hakkında incelemelerde bulunmak ve Tatarlar'ı Ruslar'a karşı kıskırtmak amacıyla Fransız hükümeti tarafından Kırım Hanlığı'na konsolos olarak gönderildi. Burada bulunduğu sırada 1768'de patlak veren Osmanlı-Rus savaşının çıkmasında önemli rol oynadı. 1769'da Kırım Hanı'nın başlattığı başarılı askerî harekâta gözlemci olarak katıldı. Aynı yıl Kırım'dan ayrılarak tekrar İstanbul'a geldi ve Osmanlı hükümeti tarafından, Çeşme bozgunundan sonra Çanakkale'yi zorlayan Rus donanmasına karşı Boğaz'ı tahkim etmekle görevlendirildi (1770); o da burayı tahkim etti ve Rus amirali Orlov'a karşı savundu. İstanbul'a döndükten sonra 1771-1776 yılları arasında kısmen Bonneval Paşa'nın (Humbaracı Ahmed Paşa) izinde yürüyerek Osmanlı ordusunda bazı yenilikler gerçekleştirmeye çalıştı. Uzmanı olmamakla birlikte toplar döktürdü, sürat topçuları ocağını kurdu, askerî dubalar yaptırdı, Boğaz'da kaleler inşa ettirdi ve Haliç'te bir hendesehâne açtı.

1777'de Fransız hükümeti tarafından Akdeniz'deki Fransız ticaret merkezlerinin teftişine memur edildi. Asıl görevi ise Fransa hükümeti için Karadeniz, Ege, Suriye ve Mısır kıyı bölgeleriyle Boğazlar hakkında bilgi toplamak, Mısır'ın Fransa tarafından işgali halinde Süveyş dolaylarında gerekli topografik bilgileri elde etmek ve Memlük beyleriyle anlaşma imkânlarını aramaktır. 1777-1778 yıllarında başta İskenderiye, Halep, İzmir, Selânik ve Tunus olmak üzere bütün Akdeniz sahillerini dolaştı ve Süveyş Kanalı'nın açılması konusunda incelemelerde bulundu. 1781'de tümgeneralliğe terfi etti; 1787'de Douai Kalesi kumandanı oldu. 1790'da Fransız İhtilâli'nin yol açtığı karışıklıklar yüzünden önce İsviçre'ye kaçtı, daha sonra Habsburglar'ın kendisini affetmesi üzerine 1793'te Macaristan'a döndü ve 24 Eylül 1793'te burada öldü.

Baron de Tott'un 1778-1784 yılları arasında kaleme aldığı hâtıraları *Mémoires du Baron de Tott sur les turcs et les tartares* adıyla yayımlanmıştır (Amsterdam 1785). Bunun yanında ayrıca İsviçre ve Kırım'la ilgili hâtıralarını da yazdığı kesin olarak bilinmekteyse de bugün