Ege Üniversitesi Yayınları
Edebiyat Fakültesi Yayın No:222

PROF. DR. BOZKURT ERSOY ARMAĞANI



EDİTÖRLER
Hasan UÇAR
Harun ÜRER
H. Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR
Muharrem ÇEKEN

İZMİR - 2023

Ege Üniversitesi Yayınları
Edebiyat Fakültesi Yayın No: 22

PROF. DR. BOZKURT ERSOY ARMAĞANI

EDİTÖRLER

Hasan UÇAR
Harun ÜRER
H. Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR
Muharrem ÇEKEN

İZMİR-2023

PROF. DR. BOZKURT ERSOY ARMAĞANI

EDİTÖRLER

Hasan UÇAR
Harun ÜRER
H. Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR
Muharrem ÇEKEN

ISBN: 978-605-338-432-8

Ege Üniversitesi Yönetim Kurulu'nun 30.11.2023 tarih ve 05/13 sayılı Rektörlük Üst Yayın Komisyonu Toplantısı kararı ile yayınlanmıştır.

© Bu kitabın tüm yayın hakları Ege Üniversitesi'ne aittir. Kitabın tamamı ya da hiçbir bölümü yazarının önceden yazılı izni olmadan elektronik, optik, mekanik ya da diğer yollarla kaydedilemez, basılamaz, çoğaltılamaz. Ancak kaynak olarak gösterilebilir.

Eserin bilim, dil ve her türlü sorumluluğu yazarına/editörüne aittir.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 52149

Yayın İletişim
Ege Üniversitesi Rektörlüğü
İdari ve Mali işler Daire Başkanlığı
Basım ve Yayınevi Şube Müdürlüğü Bornova-İzmir
Tel: 0 232 342 12 52
E-posta: basimveyayinevisbm@mail.ege.edu.tr

Web: https://basimveyayinevi.ege.edu.tr/

Yayınlanma Tarihi: Aralık 2023

Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır. Bu lisans, yazarlara atıf yapmak koşulu ile metni paylaşmanıza, kopyalamanıza, dağıtmanıza ve iletmenize; metni uyarlamak ve metnin ticari kullanımına (ancak sizi veya eseri kullanımınızı desteklediklerini ileri sürecek şekilde değil) izin verir.

The work (as defined below) is provided under the terms of this creative commons public license ("ccpl" or "license"). This license allows reusers to copy and distribute the material in any medium or format in unadapted form only, for noncommercial purposes only, and only so long as attribution is given to the creator.

İÇİNDEKİLER

Sunuş…….. V

Prof.Dr. Bozkurt Ersoy'un Özgeçmişi……VI-XVI

Rüçhan ARIK
İslâm Arkeolojisinin Başlangıcı Benî Hammad Kazıları/*The Beginning of Islamic Archaeology: Benî Hammad Excavations*……1-16

Ayşe AYDIN
Muğla'nın Sembol Değeri: Saat Kulesi/*Symbol Figure of Mugla: The Clock Tower*…… 17-30

Gökben AYHAN
Geleneksel Ula Evlerinde Karosiman Döşemeler/*Cement Tile Flooring in Traditional Ula Houses*……31-48

Veli BAÇARU
Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi/*The Mosque of Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey)*……... 49-65

Yasemin BARBOROS-İnci KUYULU ERSOY
İzmir Konutlarında Çıkma ve Cumba/*Projectings of Izmir Houses*…….. 67-82

Ali BAŞ
Konya Çevresine Özgü Bir Plan Şeması: Avlu ve Kapalı Kısmı Eş Genişlikte Olan Anadolu Selçuklu Kervansarayları/A Plan Diagram Specific to Konya Environment: Anatolian Seljuk Caravansaraies with an Equal Width Court and Closed Section …….. 83-95

Seyfi BAŞKAN
Osmanlı Modernleşmesi ve Etkin Bir Argüman Olarak Çağdaş Türk Resmi
Ottoman Modernization and Contemporary Turkish Art As an Efficient Argument…….....97-109

Sedat BAYRAKAL
Sanat Tarihinde Psikoloji/*Psychology in Art History* ……..111-113

Sadi BAYRAM
Hacı Beyzâde Mevlâna Safiyüddin Mustafa Oğlu (Taceddin) İbrahim Paşa'nın 1495 Tarihli Vakfiyesi ve Eserleri /*Hacı Beyzâde Mevlâna Safiyüddin Mustafa Oglu (Taceddin) Ibrahim Pasha's Foundation and Works Dated 1495* ……115-130

Mustafa BEYAZIT-Meryem CANSEVEN
Kale Gevher/Cevher Paşa Camii Kalemişi Süslemeleri
Hand-Drawn Decorations of Gevher/Cevher Pasha Mosque in Kale……131-153

Z. Kenan BİLİCİ
Bursa Geçit Köprüsü Hakkında/*About Bursa Geçit Bridge*……..155-164

Svitlana BILIAIEVA
Bozkurt Ersoy -The Pioneer of Archaeological Research of the Ottoman Monuments in Ukraine/*Bozkurt Ersoy- Ukrayna'daki Osmanlı Eserleriyle İlgili Arkeolojik Çalışmaların Öncüsü* ……..165-174

Halit ÇAL
16. Yüzyılda Osmanlı Mezar-Mezartaşı Taşı Tipleri /*16th Century Ottoman Tombstones* …….175-210

Ertan DAŞ
Tire Çöplü Han /*Tire Çöplü Han* ……...211-220

Sevil DERİN
Sinop'ta Ahmet Şakir Paşa İçin Hazırlanan İki Türbe Projesi / *Two Tomb Projects Prepared for Ahmet Şakir Pasha in Sinop* …….221-234

Gül ERBAY ASLITÜRK
Avrupa Porselenciliğinde Noel Tabakları Üzerine Bir Değerlendirme/*An Evaluation on Christmas Plates in European Porcelaining* …….....235-244

Bekir ESKİCİ-Adil ÖZME
Çorum Kalesi/*Çorum Castle* ……245-260

Özgür GÜLBUDAK
Le Petit Journal İllüstrasyonlarıyla II. Abdülhamid Dönemi/*Abdülhamid II. Era with Le Petit Journal Illustrations* ……261-272

Elif GÜRSOY
Günümüz Cami Mimarisinde Minber/*Minbar in Today's Mosque Architecture*……...273-281

Kasım İNCE-Zeynep ŞAHAN
Uşak Ulubey'de Bir Grup Dükkân Üzerine/ *About A Group of Stores in Uşak Ulubey* …...283-294

Ayben KAYIN-Remzi DURAN
Selçuklularda Bir Düğün/Bayram Eğlencesi: Sanat Eserleri Üzerinde Halay Teması
A Wedding/Feast Entertainment in Seljuqs: Halay Theme on Artworks ……...295-307

Elif KÖK
Mimaride Bir Timurlu Nostaljisi: St. Petersburg Camisi/*A Timurud Revival in Architecture: The St. Petersburg Mosque* ……..309-319

Mehmet KUTLU
Keder (Kuyruktöbe) Şehrindeki Göktürk Dönemi Sarayı/*The Palace of Turkic Khaganate at Keder (Kuyruktobe)* ……..321-335

İnci KUYULU ERSOY
Edirne İlhan Koman Evi'nin Resimleri Üzerine Düşünceler/ *Thoughts on the Paintings of the İlhan Koman House in Edirne* ……..337-357

Selçuk MÜLAYİM
1953 Yılı Kronolojisi-Kültür ve Sanat Notlarıyla …….359-362

Sevcan ÖLÇER
İslam Mimarisinde "Çift Kabuklu Kubbe"/*"Double Shell Dome" in Islamic Architecture* …….363-373

Hakkı ÖNKAL
Karesi Bey'in Türbesi/*The Tomb of Karesi Bey* ……..375-385

Ender ÖZBAY
Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Köprünün Dönüşümü: Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü (Adana - Karaisalı)/*Transformation of a Bridge, from the Ottoman Era to the Republican Period: Kapıkaya (Çakıt-2) Bridge in Adana – Karaisalı* ……..…387-410

Şenay ÖZGÜR YILDIZ-Duygu DOĞAN
Klasik Dönem Osmanlı Mimarisinde Statünün Görselleşmesi: Kaptan-ı Derya Camileri/*Visualization of the status in Classical Ottoman Architecture Master of the Ships's Mosques* …….411-421

Zeynep ÖZKAN TEKNECİ
İnşa Sürecinden Günümüze İzmir Hakim Efendi Camisi/*Izmir Hakim Efendi Mosque from the Construction Process to the Present* …….423-439

Mustafa Kemal ŞAHİN
Orta Karadeniz Bölgesi'nde Anadolu Selçuklu Dönemine Ait Bazı Hanlar Üzerine Düşünceler/*Reflections Upon Some Anatolian Seljukid Period Hans in Mid-Black Sea Region* …….441-463

Yaşar Selçuk ŞENER
Kargı Han: Korunma Sorunları ve Çözüme Yönelik Öneriler/*Kargı Han: Protection Problems and Suggestions for Solutions* …….465-478

Settar TARMAN
Doğu Roma'da Hristiyan Cenaze Ritüellerinde Mür Yağının Yeri/*The Place of Myrrh in the Christian Funeral Ritual of Eastern Rome* …….479-486

Hale TELLİ
The Houses Built in the First National Architectural Style in İzmir/*Birinci Ulusal Mimarlık Üslubunda İzmir'de İnşa Edilmiş Konutlar*……...487-502

Gül TUNÇEL
Erwin Panofsky Metodolojisi Kritiği ile Capella Sistina Nuh Tufanı/*Noah's Flood Iconography of The Sistine Chapel with Erwin Panofsky's Methodology Critique*……..503-513

Hasan UÇAR-Levent Efe ARLI
Gaziemir (Seydiköy) Hasan Ağa Çeşmesi/*Gaziemir (Seydiköy) Hasan Aga Fountain*…… 515-522

Ali Osman UYSAL
Çanakkale'de Eklektik Üslûpta İki Türbe/*Two Tombs in Eclectic Style in Çanakkale* ……523-538

Zekiye UYSAL
III. Ahmed'in Yemiş Odası'ndaki Vazolu Çiçeklere Mukayeseli Bir Yaklaşım
A Comparative Approach to Flowers in Vase in Food Room of Ahmed III …….539-552

Ceren ÜNAL
"Alaşehir Definesi" Manisa Müzesi'nden Bir Grup Erken Bizans Dönemi Altın Sikke/*"The Alaşehir Hoard" A Hoard of Gold Coins From the Early Byzantine Period in the Manisa Museum* ……..553-571

Harun ÜRER
Anadolu'da Orta Çağ Türk Halıları/*Medieval Turkish Carpets in Anatolia* …….573-590

Alptekin YAVAŞ
Ortaçağ'da Düşünce Okulları ve Âdâb Kitaplarının Kültürel Etkileşime Tesirleri
The Thought Schools in Middle Ages and the Influence of Adab (Literary) Books on Cultural Interaction ……591-603

Turgay YAZAR-Şuayip ÇELEMOĞLU
Sivas Eskiapardı Mehmet Güler Köy Odası ve Bezemeleri/*Sivas Eskiapardı Mehmet Güler Village Room and Decorations* ……605-620

SUNUŞ

'Dijital Konfor' çağındayız: heykelden resme, mimariden seramiğe her alanda sanat eserleri artık bir 'tık' uzağımızda. Hatta bazen adıyla bile tezat olan 'sanal gerçeklik gözlükleri' ile çok uzağımızdaki resim galerilerine, müzelere ya da tarihi yapılara evimizden konuk oluyoruz. Üç boyutlu modellemelerle onlarca asırlık bir zaman yolculuğuna çıkıp geçmişin içinde kayboluyoruz. Bu yolculuklar ve kayboluşlar birçok bilim alanına göre sanat tarihini daha da çekici kılıyor ve geniş kitlelere 'tarihi eserleri koruma' bilinci aşılıyor. Bu vesileyle hocamız Prof.Dr. Bozkurt Ersoy'un1995 yılında kaleme aldığı ve bir hanın yok oluş sürecini bildirdiği, "*Bu Bir Ölüm İlanıdır*" başlıklı yazısının son cümlesinde "*Kültürel Mirasa sahip çıkma kavgası topluma mal olmadığı sürece 3-5 neferle kazanılamayacağı için bizimkisi yağmacıya, vurguncuya ve düşmanlara nisbet anlı şanlı bir cenaze töreni hazırlığıdır*" şeklinde vurguladığı umutsuzluk, gün geçtikçe son bulurken isteği de gerçekleşiyor. Çünkü bu mücadele artık topluma mâl oluyor, her yaş grubundan insanlarda tarihi eser farkındalığı günden güne arttıyor.

Hocamızın kırk iki yıllık akademik hayatına sığdırdığı kitaplar, makaleler ve sempozyumlar yanında, içlerinde onlarca yılın sıralandığı kazılar ve araştırmalar da vardır. Bunlardan Ukrayna'daki Akkerman Kalesi Kazısı (1999-2006) ve Kırım ile Ukrayna'daki eserlerin Envanterlenmesi çalışmaları son derece önemlidir. Bölgenin Rus hakimiyetine geçmesi ve özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında günümüze kısmen ulaşabilmiş eserlerin belgelenmesi, bölgedeki güncel savaş da dikkate alındığında bu projelerin önemini katbekat arttırmaktadır. Kuşkusuz akademik çalışmalar yanında bir akademisyenin en büyük mirası öğrencileridir. Hocamız akademik hayatı boyunca birçok yüksek lisans ve doktora öğrencisi yetiştirmiştir. Bunlardan bazıları ülkemizin farklı üniversitelerinde görevlerini sürdürmektedir. Bizler de hocamızın öğrencileri ve arkadaşları olarak kırk iki yıllık süreçte sanat tarihine ve bizlere olan katkısına teşekkür etmek için bu kitabı hazırlamaya teşebbüs ettik.

Bu çalışmada bizlere destek olan her bir yazarımıza kendi ve hocamız adına teşekkürlerimizi sunar; hocamıza sağlıklı uzun ömürler dileriz.

Editörlerden

Prof. Dr. Bozkurt Ersoy'un Özgeçmişi ve Yayınları

1953 yılında Ankara'da, Müjgân ve Osman ERSOY çiftinin ilk çocukları olarak dünyaya gelen Prof. Dr. Bozkurt ERSOY; ilköğrenimini Mimar Kemal İlkokulu'nda (1964), orta öğrenimini T.E.D. Koleji'nde (1971) ve lisans eğitimini Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'nde tamamlamıştır (1976).

Prof. Dr. Bozkurt ERSOY, 42 yıl sürecek akademik kariyerine 1978'de 'asistan' olarak atandığı Fırat Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde başlamıştır. 1980 yılında ise bir görev yeri değişikliği ile Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'ne geçiş sağlamış ve burada Prof. Dr. Rahmi Hüseyin ÜNAL'ın danışmanlığında tamamladığı "Bergama'da Türk-İslam Anıtları: Camiler ve Mescitler" başlıklı teziyle Yüksek Lisans derecesini (1983); "İzmir Hanları" adlı doktora teziyle de 'doktor' unvanı almıştır (1988). Aynı yıl, lisans öğrenimini gördüğü fakülteye, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'ne 'Yardımcı Doçent' olarak atanmış; burada 'Doçent' (1992) ve 'Profesör' (1998) unvanlarını almıştır. 2001 yılından sonra lisansüstü eğitimini tamamladığı fakültede görevine devam eden Ersoy; birçok idari görev üstlenmiş, yurt içi ve yurt dışında yürüttüğü kazı çalışmalarıyla kültürel mirasımızın gün yüzüne çıkmasında yetkin çalışmalar yürütmüş, Türkiye'nin birçok üniversitesinde hali hazırda görev yapmakta olan öğretim üyelerinin yetişmelerine katkı sağlamış ve 2020 yılında emekli olmuştur.

Bilimsel ve Mesleki Faaliyetler

Kazı Çalışmaları

1973-1975, Peçin Kalesi.(Heyet Üyesi)

1986-1995, Alanya Kalesi Selçuklu Sarayı.(Heyet Üyesi)

1986-1996, Kubadabad Sarayı.(Heyet Üyesi)

1996-1998 Ukrayna-Özi Kalesi.(Kazı Başkanı)

1999 -2006 Ukrayna-Akkerman Kalesi. (Kazı Başkanı)

2007-2013 Kale-i Tavas (Tabae) (Kazı Başkanı)

Yurt Dışında Araştırma Faaliyetleri

1995 Kültür Bakanlığı adına Türkmenistan, Köhne Urgenç'teki Türk Eserlerinin İncelenmesi (Heyet Üyesi).

1999-2007 Türk Tarih Kurumu adına Ukrayna ve Kırım'da yer alan eserlerin envanteri Projesi.

2002-2003 Kırgızistan'daki Türk Eserlerinin Envanterlenmesi Projesi (Heyet Üyesi).

1996-1998 Ukrayna-Özi Kalesi.

1999 -2006 Ukrayna-Akkerman Kalesi.

Danışmanlık, Üyelik, vd.:

Anadolu Sanat Tarihçileri Derneği Başkanı.1997-1998

UNESCO Kültür Komisyonu Üyesi.1993-94.

Türk Tarih Kurumu Haberleşme Üyesi.1998 -2012

Türk Tarih Kurumu, Yurt Dışındaki Türk Eserlerinin Envanterlenmesi Projesi Komisyon Üyesi. 1998-1999

Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Üyesi.1993-1995.

İzmir II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu Üyesi.29.3.2000-30.12.2005.

YAYINLAR

Kitaplar

Bergama Cami ve Mescitleri, Kültür Bakanlığı Yayınları: 1052, Tanıtma Eserleri Dizisi: 16, Ankara 1989

İzmir Hanları, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 49, Ankara 1991. 145 sayfa + fotoğraf

Kitap Bölümü

"Witnesses of the Past: Caravanserais",*Along Ancient Trade Routes*, Belgium 1996, pp.50-78.

;Svitlana Biliayeva "Archaeological Investigations of the Ottoman period in Ukraine, 1986-2004", *Islamic Art and the Architecture in the European Periphery*, Wiesbaden, 2008, pp.39-44.

"The Inventory Project of Turkish monuments in Ukraine: Monuments in the Crimea", *Islamic Art and the Architecture in the European Periphery,* Wiesbaden, 2008, pp.49-52.

"Batı Anadolu Şehirlerinde Çarşılar", *Osmanlı Coğrafyasında Çarşı Kültürü ve Çarşılar*, Bursa 2011, 149-155.ss.

"Akkerman Kalesi, Osmanlı Hamamı", *Ege Üniversitesi Arkeoloji Kazıları*, İzmir 2012, 337-348.ss.

"Kale-i Tavas(Tabae)", *Ege Üniversitesi Arkeoloji Kazıları*, İzmir 2012, 415-438.ss.

; Aygül Uçar, "Kırım Salacık Hacı Giray Han Türbesi" *Prof. Dr. Hakkı Önkal'a Armağan*, İzmir 2013, 75-91.ss.

"Tokat, Erbaa Hacı Ahmet Hamamı (Erek Hamamı)", *Yekta Demiralp Anısına Sanat Tarihi Yazıları*, İstanbul, 2020, s.217-226

"Ottoman Trade Buildings in Anatolia", *Between The Dnipro And The Bosphorus: Intercivilizatio Contacts In The Medieval Times*, Kiev 2022, p. 127-132

Makaleler

"Bergama'da Parmaklı ve Lonca Mescitleri", *Arkeoloji - Sanat Tarihi Dergisi*, II, 1983, 38 - 49.ss.

"İzmir Hanları Üzerine Bazı Tespit ve İncelemeler", *A.Ü. Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Dergisi*, XXXII,(1 - 2), 1988, 95 - 103.ss.

"Bergama'da Kurşunlu ve Şadırvanlı Camileri", *Vakıflar Dergisi*, XX, 1988, 95 - 104.ss.

"Bergama Ulu Camii", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, IV, 1988, 57- 66.ss.

"Bursa Muradiye Türbeleri", *Kültür ve Sanat*, 2(7), 1990,27 - 34.ss.

"Sivas Türbeleri", *Kültür ve Sanat*, 2(6), 1990, 18 - 23.ss.

"Ankara Çengel Han", *Kültür ve Sanat*, 3(11), 1991, 56 - 59.ss.

"Edirne Şah Melek Camii'nin Tanıtımı ve Mimari Özellikleri Hakkında Düşünceler", *Arkeoloji - Sanat Tarihi Dergisi*, VI, 1992, 47 - 61.ss.

"Altınova (Ayvalık) Tarihine Ait Bazı Notlar ve Yöredeki Mimari Eserler", *Kültür ve Sanat*, 4(13), 1992, 38 -43.ss.

"Eski Malatya(Battalgazi) Türk-İslam Eserleri", *Kültür ve Sanat*, 4(16), 1992, 11-15.ss.

"Ankara Hasan Paşa Hanı (Sulu Han)", *Ankara Dergisi*, 1(3), 1992, 39 - 52.ss.

"Başkent Ankara'nın Cami ve Mescitlerinden Örnekler", *Kültür ve Sanat,* 5(19), 1993, 50 - 53.ss.

"Osmanlı Şehir-İçi Hanları, Plan Tasarımı İle Cephe ve Malzeme Özellikleri", *Sanat Tarihi Dergisi*, VII, İzmir 1994, 75-97.ss.

"Isparta Camileri", *Kültür ve Sanat*, 6(22), 1994, 12 - 17.ss.

"Diyarbakır Deliller Hanı", *Kültür ve Sanat*, 28, Aralık 1995, 21-23.ss.

"Osmanlı Şehir-içi Hanlarından Önemli Bir Örnek: Amasya Taş Han", *9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiriler*, II, Ankara 1995, 81-92.ss.

"Bu Bir Ölüm İlanıdır", *Ege Mimarlık*, Yıl:5, Sayı:15, 1995/1,47-49.ss.

"Osmanlı Öncesi Anadolu Kervan Yolları ve Üzerlerindeki Kervan-saraylar", *Kültür ve Sanat*, 25, Mart 1995, 22-26.ss.

"İşlevleri Yönünden Osmanlı Şehir-içi Hanları", *Kültür ve Sanatı*, 26, Haziran 1995, 17-20.ss.

"Alanya Kalesi 1986-1993" *Alanya Tarih ve Kültür Semineri 1992-1995*, Alanya 1996, 215-217.ss.

"Anadolu Selçuklu Kervansarayları" *Kültür ve Sanat*, 31, Eylül 1996, 16-20.ss.

Svitlana Bilyayeva ile, "Özi Kalesi (Ukrayna - Ochakiv) Arkeolojik Çalışmaları", *IV.Uluslararası Türk Kültürü Kongresi* (Ankara, 4-7 Kasım 1997), Ankara 1999, 263-268.ss.

"Facade Compositions of the Ottoman City- hans", *10 th International Congress of Turkish Art*, Geneva, September 17-23 September 1995, Geneva 1999, pp.297-304.

"Osmanlı Şehir-içi Hanlarının İşlevleri", *11.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi,* Utrecht, 23 - 28 Ağustos 1999, EJOS-Electronic Journal of Oriantal Studies,Vol.IV, 2001.

"Dünden Bugüne İzmir Hanları" *21.Yüzyıl Eşiğinde İzmir*, Uluslararası Sempozyum, Kasım 2001, İzmir, ss.109-113.

"Kırım Karasu-Bazar'daki Taşhan", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, (Prof.Dr. Gönül Öney'e Armağan)*, Bildiriler, İzmir 2002, ss.275-280.

"Türk Tarih Kurumu Projeleri Çerçevesinde Akkerman Kalesi Kazı Çalışmaları", *Uluslararası Türk Sanatı ve Arkeolojisi (Rüçhan Arık-M.Oluş Arık'a Armağan, Konya Kitabı X,* Özel Sayı, Konya 2007, s.345-352.

"Osmanlı Şehir-İçi Hanları Örneği: İzmir", *Geçmişten Geleceğe Konaklama Yapılarında Taş,* IV. Uluslararası Taş Sempozyumu, Antalya, 2010, s.13-14.

"Bergama Çukur Han", *Sanat Tarihi Dergisi (A.İlhami Bilgin Anısına)*, cilt 21, sayı 1, Nisan 2012, 71-86.ss.

"Toplum ve Kültürel Emanet", *Tarihe Saygı Yerel Koruma Ödülleri 2008-2012*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayını, İzmir 2013, 12-14.ss.

"İzmir'in Zamana Direnen Hanları" *İzmir Kültür ve Turizm Dergisi*, yıl 5, sayı 26, Şubat-Mart 2014.

"İzmir'in Zamana Direnen Hanları", *İzmir Kültür ve Turizm Dergisi*, Sayı 26 (Şubat-Mart 2014), 52-57 ss.

A.Ersoy, H. Urer; "İzmir'in Türk Dönemine Ait İlk Dini Yapısı", *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri(18-20 Ekim 2012),* cilt 1, Sivas 2014, 391-404.ss.

"Kızlarağası Hanı Arastası", *Ahilik Ansiklopedisi*, Cilt II, T.C. Gümrük ve Ticaret Bakanlığı Yayını, Ankara 2014, 69-70.ss.

; A.Uçar, "Eski Kırım (Solhat) Özbek Camisi ve Medresesi", *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi (TÜBA-KED)*, sayı 10(2012), Ankara 2015, 61-79.ss.

"İstanbul Muhsinzade Hanı Üzerine Bir Restitüsyon Denemesi", *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi (TÜBA-KED),* sayı 15, Ankara 2017, 95-106.ss.

"Kızlarağası Hanı Arasta", *Encyclopedia of Ahilik Akhilik,* Vol.II,, Ankara 2017, s.78.

"Edirne Yemiş Kapanı ve Restitüsyon Önerisi", *21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, Antalya, 2017,s. 36-38

;Z.Özkan Tekneci, "19. Yüzyıl İstanbul Minarelerinin Konum, Form, Malzeme ve Süsleme Özellikleri", *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt:31, Sayı:2, 2022, s.1455-1485

Bilimsel Toplantılarda Sunulan Bildiri-Konferans

"İzmir Hanlarından Bir Örnek: Çakaloğlu Hanı", *Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih İçinde İzmir Sempozyumu,* İzmir, 2-5 Haziran 1986.

"İzmir Hanları Üzerine Bazı Tespit ve İncelemeler", *Dil ve Tarih -Coğrafya Fakültesi 1.Araştırma Sonuçları Toplantısı,* Ankara, 20 - 22 Mayıs 1987.

"İzmir Kızlarağası Hanı", *Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi II.Araştırma Sonuçları Toplantısı,* Ankara, 11 - 15 Ocak 1988.

"İzmir Hanlarından Bazı Örnekler", *Topkapı Sarayı Müzesi XI.Sanat Tarihi Araştırmaları Semineri*, İstanbul, 3 - 7 Haziran 1991.

"Osmanlı Şehir-içi Hanlarından Önemli Bir Örnek: Amasya Taş Han", *9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, İstanbul*, 23 - 27 Eylül 1991.

"Osmanlı Mimarisi'ni Korumak mı? Konuşmak mı?", *Topkapı Sarayı Müzesi XII.Sanat Tarihi Araştırmaları Haberleşme Semineri*, İstanbul, 1 - 6 Haziran 1992.

"Alanya Kalesi 1986 - 1993", *Alanya 3.Tarih ve Kültür Semineri*, Alanya, 12 -14 Kasım 1993.

"Facade Compositions of the Ottoman City-hans in Anatolia", *10th International Congress of Turkish Art,* Geneva, September 17-23, 1995.

"Ukrayna'nın Ochakiv(Özi) Yerleşiminde Devam Eden Türk Dönemi Kazıları", *Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları Sempozyumu,* İzmir, 9-11 Nisan 1997.

"Özi Kalesi (Ukrayna-Ochakiv) Arkeolojik Çalışmaları", *Dördüncü Uluslararası Türk Kültürü Kongresi,* Ankara, 4-7 Kasım 1997.

"Osmanlı Dönemi Şehir-içi Hanlarının Plan Tasarımları ve İşlevleri", *Anadolu Medeniyetleri Müzesi Konferansları,* 3 Nisan 1997.

"Ukrayna Kazısı", *Türk Tarih Kurumu Konferansları,* Ankara, 26 Şubat 1998.

"Akkerman Kazısı ve Bir Bölüm Osmanlı Eserleri İle İlgili İlk Tespitler", *Türk Tarih Kurumu Konferansları,* Ankara, 2 Aralık 1999.

Türk Sanatları Kongresi, Utrecht, 23 - 28 Ağustos 1999

"Akkerman Kalesi (Ukrayna) 1999 Yılı Kazı Çalışmaları", *IV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Araştırmaları Sempozyumu*, Van, 24-27 Nisan 2000.

"İzmir Hanları", *21.Yüzyıl Eşiğinde İzmir*, 9-10 Ekim 2000, İzmir.

"2001 Yılında Ukrayna'da Yürütülen Kazı ve Yüzey Araştırmaları", *6.Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Şöleni*, 8-10 Nisan 2002, Kayseri.

"Bergama Türk Mimarisinin Dünü Bugünü", *Osman Bayatlı Anısına Bergama Sempozyumu*, Bergama,16 Nisan 2002.

"Manisa Darüşşifası", *Manisa, Mesir ve Kültür Sempozyumu,* 19-20 Nisan 2002, Mevlevihane-Manisa

"2001 Yılı Akkerman Kazıları ve Kırım'daki Bir Kısım Türk Eserleri", *Türk Tarih Kurumu Konferansları,* Ankara, 2 Mayıs 2002

"Koruma Düşleri**",** *Panel*, 7 Mayıs 2003, DEÜ Mimarlık Fakültesi, İzmir

"The Researches on Ottoman Architecture in Ukraine and Crimea carried by Turkish Historical Society as a Result of Goodwill and Cooperation Between Turkey and Ukraine", *International Forum on Tolerance-From a Conflict of Cultures to a Culture of Peace*, 1-3 October 2003, Crimea, Ukraine.

"The General Characteristics of Turkish Baths and The Excavation of The Ottoman Bath in Akkerman", Ukrain and Turkey-Organized *on The Occasion of the 80th Anniversary of The Republic of Turkey,* Kiev 10-12 November 2003.

"Anadolu Selçuklu Hanları" *İzmir-Türk Amerikan Derneği, Konferans*,25 Mart 2004

Svitlana Biliayeva ile "Archaeological Investigations of the Ottoman period in Ukraine, 1986-2004", *International Symposium on Crimea, Caucasus and the Volga Ural Region: Islamic Art and the Architecture in the European Periphery,* Berlin 17-21 September 2004.

"The Inventory Project of Turkish monuments in Ukraine: Monuments in the Crimea", *International Symposium on Crimea , Caucasus and the Volga Ural Region: Islamic Art and the Architecture in the European Periphery,* Berlin 17-21 September 2004.

"Kırım'da Türk Mimari Araştırmaları", *Çağdaş Türklük Araştırmaları Sempozyumu 2005,* Ankara 7-11 Haziran 2005.

"İzmir Hanları", *İzmir Kültür ve Sanat Eğitim Vakfı, Çarşamba Söyleşileri,* İzmir, 4 Ocak 2006

"Mimari Açıdan Akkerman Kalesi Hamam Kazısı Sonuçları", *1.Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı,* Çeşme/İzmir, 9-15 Nisan 2006,

"Mimari Açıdan Akkerman Kalesi Osmanlı Hamam Kazısı",*Uluslararası Türk Sanatı ve Arkeolojisi (Rüçhan Arık-M.Oluş Arık) Sempozyumu*, Konya, 24-27 Nisan 2007.

"2007 Yılı Kal'a-i Tavas Kazısı", *XII. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu,* Çanakkale. 15-17 Ekim 2008,

"Kırım'daki Türk Mimari Eserleri ve Karşı Karşıya Oldugu Sorunlar,*II. Uluslararası Türk Dünyası Kongresi,* Çeşme 19-25 Nisan 2010.

Hasan Uçar ile "Some Remarks on the Excavations of an Ottoman Bath in Akkerman Fortress (Belgorod Dnestrovskiy, Ukraine)", *XIV. Symposium on Ottoman Material Culture,* Boğaziçi University, Cultural Heritage Museum, İstanbul 4-5 June 2010.

"Batı Anadolu Şehirlerinde Çarşılar", *Uluslararası Osmanlı Coğrafyasında Çarşı Kültürü Sempozyumu*, Bursa, 01-04 Temmuz 2010.

"Osmanlı Şehir-İçi Hanları Örneği: İzmir", *Geçmişten Geleceğe Konaklama Yapılarında Taş*, IV. Uluslararası Taş Sempozyumu, Antalya, 14-16 Ekim 2010.

"Solhat (Eski Kırım) daki Mimari Eserler", *XIV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, Konya, 20-22 Ekim 2010.

"Kadersizler: Kemeraltı'nda Ticaret Yapıları", İzmir Milli Kütüphane, Konferans, 9.12.2013

" Osmanlı Şehir-içi Hanları", *18 Mart Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Konferans,* 21.04.2010.

"İzmir Hanları", *Mimarlar Odası İzmir Şubesi*, 27.04.2011.

" Osmanlı Şehir-içi Hanları", *Adnan Menderes Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Konferans,* 12.04.2012.

"Plan ve Süsleme Açısından Osmanlı Şehir-içi Hanları", *ICOMOS Kuruluş Yıldönümü*, İstanbul Aydın Üniversitesi, 21 Nisan 2014.

"Dünden Bugüne İzmir Hanları", *Konak Belediyesi Kemeraltı Günleri,* 25 Aralık 2014.



Ankara 1958



İzmir. 13. 6.1982



Ankara 1985



Ankara 1985



Sivrihisar 1987



Ankara 1996



Kubadabad 1986



Malatya1992



İzmir 1997



Eğirdir 2005





Akkerman 2006



Kiev 2006



Kale-i Tavas 2007



Kale-i Tavas 2007



İzmir 2007



İzmir 2007



Kale-i Tavas 2008



Kale-i Tavas 2008



Kale-i Tavas 2008



Çeşme 2009



Çeşme 2009



Beçin 2010



Kale-i Tavas 2012



Sivas 2014



Ayvalık 2014



Ayvalık 2019



İzmir 2019



Kubadabad 2021



Ayvalık 2020



İzmir 2023

İSLÂM ARKEOLOJİSİNİN BAŞLANGICI BENÎ HAMMAD KAZILARI

The Beginning of Islamic Archaeology: Benî Hammad Excavations

Rüçhan ARIK*

Abstract

In the late 19th and early 20th centuries, with the growing interest in Islamic art and archaeology in the Western world, some curious, adventurous, antiquarian merchants spread to Islamic lands, carried out pseudo-scientific or illegal excavations and drilling, removed many cultural assets, sold them to foreign museums and collectors, and destroyed their archaeological context. The most well-known of these are the excavations at Samarra under Ottoman rule between 1911 and 1913; another excavation of an Islamic centre began in 1910-1911 at the Medinetü'z-Zahra Palace in Spain. However, even before these two Islamic archaeological studies started in 1911, towards the end of the 19th century, in 1886, the French discovered the fortress-city of Benî Hammad in Algeria. The excavations started here in 1908 are the first and pioneering example of Islamic archaeology. In this study, the fortress-city of Beni Hammad and its archaeological studies and their data will be discussed.

Keywords: Islamic archaeology, Algeria, Benî Hammad, Fortress-City, Kasr-el Bahr

Batı dünyasında antik eserlere ve arkeolojiye duyulan ilgi Ortaçağ'dan beri giderek artmış; 19. YY'da bazı Osmanlı aydınlarını da sarmalamıştı. Bu aşamada kimi bilimsel nitelikli, kimi heveskâr (dilatant), pek çok yabancı, büyük bir iştahla Osmanlı topraklarına yayılarak çeşitli 'arkeolojik(!)' işler yürütmüşlerdi. Bunlar daha çok, başta Yunan, Roma dönemi olmak üzere Eski Çağa ait ören yerlerine yöneldiler. O sıralarda Osmanlı topraklarında bulunan SAMARRA gibi antik İslam kentleri ilgi görmemiş, yerli aydınlar tarafından bile fark edilmemişti.

Batılılar, 19. YY sonları- 20. YY başlarında antik İslâm kentleriyle ilgilenmeye başlamış; bazı meraklı, maceracı, antikacı tüccarlar bu kentlerde sözde bilimsel ve kaçak kazı ve sondajlar yaparak pek çok kültür varlığını yerlerinden koparıp yabancı müze ve koleksiyonculara satmakta; arkeolojik bağlamlarını yok etmekteydiler[1]. Örneğin Fransız mimar Henri Viollet, 1909-1910 yıllarında Irak'ta SAMARRA kentinde 6 hafta kaçak kazılar, bir saray öreninde de 24 sondaj yaparak, çok önemli buluntular elde etmişti[2]. Gertrude Bell, yine Samarra'da izinsiz araştırmalar yürütmüştü[3]. Bu alandaki en önemli, hatta tek kontrol ve karar makamı, İstanbul'daki MÜZE-İ HUMAYUN idaresiydi. Kendinden sonraki İslâm mimarlık ve sanat gelişmelerine yön verici etkileri olan çok önemli SAMARRA antik İslâm kenti, o sıralarda hâlâ Osmanlı egemenliğindeydi. MÜZE-İ HUMAYUN idarecileri, buradaki izinsiz, kaçak kazı ve araştırmalara pek tepki göstermemişler, ilgilenmemişlerdi.

Uzun süre kadere terkedilen ve epeyce hırpalanan Samarra için nihayet iki bilim insanı Friedrich SARRE ile Ernst HERZFELD, Osman Hamdi Bey'in ölümünden sonra Müze-i Humayun müdürü olan HALİL EDHEM beyden KAZI RUHSATI alabilmiş, böylece **1911'de Berlin Müzesi sponsorluğunda,** ancak 1913'e kadar sürecek **SAMARRA ARKEOLOJİK ÇALIŞMALARI başlamıştı**[4]. Aynı yıl, 1910-11, bir diğer İslâm merkezi kazısı da **İspanya'da Medinetü'z-Zehra Sarayında** yürütülmekteydi[5]. Buradaki arkeolojik çalışmalar hâlâ devam ediyor. Ancak, 1911'de başlayan bu iki İslâm arkeolojisi çalışmasından daha önce, **19. YY sonuna doğru, 1886'da Fransızlar Cezayir'deki BENÎ HAMMAD KALE-KENTİNİ keşfetti. BURADA 1908'DE BAŞLATILAN KAZILAR, İSLÂM ARKEOLOJİSİNİN İLK VE ÖNCÜ ÖRNEĞİDİR.**

---

* Emekli öğretim üyesi, Prof. Dr.

[1] R. Arık 2017: s.65-68.

[2] H. Viollet 1911: s.685-717.

[3] G. Bell 1911: s.231-246.

[4] E. Herzfeld 1907: E. Herzfeld-F. Sarre 1911: 52-109

[5] Medinet-üz Zehra 1910 yılında Ricardo Velasquez Bosca adlı bir İspanyol mimar tarafından keşfedilmiş, Rafael Castejon ve Felix Hernandes kazıları yürütmüştür; F. Hernandes 1985.

Osmanlılar Cezayir'le birlikte kuzey Afrika'da üç yüz yıldan fazla hüküm sürmüşlerdi (1517-1830). Bu geniş egemenlik alanında, Orta Mağrib bölgesinde, Cezayir'de yer alan Hammadî Hanedanı başkenti BENÎ HAMMAD "Kale-Kenti", SAMARRA gibi, Ortaçağ antik kentlerinden biriydi. Cezayir egemenliği 1830'larda Osmanlı'dan Fransa'ya geçtikten sonra, Beni Hammad kale-kenti **1886'da Fransız Mequesse tarafından, keşfedilmişti[6].** 11.YY başlarına tarihlenen bu Ortaçağ kentinin öreninde sonraki yıllarda **P. Blanchet ve A. Robert** araştırmalar, sondajlar yürütmüşlerdi[7]. Kal'a alanında 19.YY'da yapılan ilk arkeolojik çalışmalarda bazı verilerin ve kalıntıların kaydına rastlanmayışı, yapıların anlaşılmasını ve yorumlanmasını zorlaştırmaktadır.

1908'de General de Beylié, G. Marçais, A. Robert, H. Saladin ilk düzenli kazıları yürütmüş; Kasr-el-Bahr ile Cami kalıntılarında çalışılmış; Kalenin genel planı çizilmişti[8]. 1951'den 1962'ye kadar Kale'deki arkeoloji işlerini L. Golvin ele almış, Kasr-el-Manar ile Kasr-es-Selâm kalıntılarında kazılar yapmıştır[9]. Buradaki kazılara 1964'ten itibaren **Rashid Bourouiba** yönetiminde devam edilmiştir[10]. **1974'te caminin minaresi restore edilmiş, 1976-82 yıllarında UNESCO tarafından site için koruma ve restorasyon planı hazırlanmış, 1987'de de Polonya-Cezayir işbirliği ile Kal'a restorasyonu için ortak bir proje oluşturulmuştur.**

Beni Hammad kale-kentindeki arkeoloji çalışmaları ile bunların verilerine değinmeden önce bu topluluk ve bölgenin tarihsel durumuna özetle göz atmak yerinde olur. Hammadîler 1015-1152 arasında "merkezî Mağrib"de hüküm sürmüş bir **BERBERÎ HANEDANIDIR.** Berberîler, Eski Çağdan beri kuzey Afrika'da yaşayan bir kavim olarak bilinir[11]. Berberîler, Mısır'ın batı sınırından Atlas Okyanusuna kadar hemen tüm kuzey Afrika'ya yayılan eski ve kalabalık bir kavimdi. Birçok rakip kabilelere ayrılmışlar, zaman-zaman birleşmişler, fakat kalıcı bir devlet kuramamışlardı.

Berberîlerin kökeni, nereden ve ne zaman geldikleri hakkında bilim dünyasında henüz billurlaşmayan farklı görüşler ortaya atılmıştır. Onların kuzey Afrika'nın yerlileri olduğundan, buraya Asya'nın batısından geldiklerine, ya da ana yurtlarının Ege bölgesi olduğuna kadar çeşitli öneriler öne sürülmüştür. Arap kaynakları da Berberîlerin Yemen'den gelip kuzey Afrika'ya yerleştiğini yazar. Bilim dünyası bu konu üzerine kesin bir sonuca henüz ulaşamadı. Tüm bu bilinmezliklere karşın, Berberîlerin MÖ 1. binde kuzey Afrika'da bulunduğu düşünülmektedir.

İslâm fetihleri sırasında "*IFRİKİYE"* denen Tunus ve çevresinde putperest Berberîler halkın çoğunluğunu oluşturmaktaydı. Hıristiyanlık da epeyce yaygındı. İslâm fetihleri başladığında kuzey Afrika sahil bölgelerine hâlâ Kartaca merkezli Doğu Roma (Bizans) egemenliği sürüyordu; fakat pek güçlü değildi. Siyasî oluşumları kabilelerle sınırlı Berberîler tüm bölgeye yayılmıştı. Bu durum Müslüman fatihlerin işini kolaylaştırmaktaydı. Berberîler ile Müslümanların ilk ilişkileri Hz. Ömer zamanında 642'de başlamış; ciddî, uzun savaşlar şeklinde sürmüştür.

Emevîler zamanında kuzey Afrika fetihleri yarım yüzyılı aşmış; ancak 8. YY ilk yarısında tamamlanabilmiştir[12].Önce İslâm ordularına karşı şiddetle savaşan Berberîlerin, 8.YY başlarında İslâm egemenliğini kabul ettikten sonra İslâm davası için çok savaşıp çalıştıkları belirtilmektedir[13]. Buna karşılık Emevi yerel yöneticilerin, özellikle vali ve memurların, çok fazla vergi almak gibi çeşitli olumsuz uygulama ve davranışları yüzünden Berberîler sık-sık isyan etmişlerdir[14]. İsyan eden Berberîler, yerli emirlikler kurmuştu. Cezayir'de ilk bağımsız İslâm devleti, 707-909 arasındaki Rüstemîler olmuştu. Sonra 788-985'de Fas ve batı Cezayir 'de İdrisîler, doğu Cezayirde de Ağlebîler hüküm sürmüştü. Rüstemîler ve Ağlebîler 909'da Fatımî egemenliğine girmiştir. Bu arada bazı kısa ömürlü Berberî devletçikleri de kurulmaktaydı: 972-1148 arasında Zirîler, 1015-1152 arasında Hammadîler gibi.

---

[6] G. Mequesse 1886

[7] P. Blanchet 1898: p.97-176; P. Blanchet-H. Saladin 1904/5: p.1-21; A. Robert 1910: p.97.

[8] L.M.E de Beylie 1909; G. Marcais 1908: p.161; H. Saladin 1904: p.243.

[9] L. Golvin 1962: pp.391-401; L. Golvin 1965; L. Golvin 1997: pp.478-481.

[10] R. Bourouiba 1962-5: pp.243-261; R. Bourouiba 1968: pp.353-367; R. Bourouiba 1970: pp.67-77.

[11] G. Yver 1979: s.525-530; Salih Muhammed Feyyaz Ebu Diyak 1988: s.43-59; H. D. Yıldız 1992: s.478-483; İ. H. Atçeken 2003: s.81-83.

[12] Belâzurî 1987: s.326-329.

[13] Muhammed Abdülhayy Ṣa'ban 1987: s.167.

[14] İ.H. Atçeken 2003: s.88; H.U. Rahman 1995: s.151.

Fatımîler 972'de merkezlerini Tunus'taki Medhiye'den Kahire'ye geçirince, **MAĞRİB** denen kuzeybatı Afrika bölgelerinin yönetimine, Sanhace kabilesinden destekçileri Buluggin bin Zirî'yi vekil atamışlardı. Bulugginler, Cezayir kentini ve Zirî Hanedanlığını kuran ailedir[15].

İsyanlar yüzünden Zirî yönetimindeki bölge parçalanmaya başlamış, bu parçalardan Zab ve Mesile'nin de bulunduğu bir yöreye, Zirî Sultanı Bâdis bin Mansur, amcası Hammad bin Buluggin bin Zirî'yi vali atadı. Burada korunaklı bir idare merkezi kurma isteğini de kabul etti. Hammad bin Buluggin, Mesile'nin kuzeydoğusunda KAL'ATU BENİ HAMMAD denen kale-kenti kurdu[16].

HAMMADÎLER[17]

Bunun ardından, Zirî kabilesinden olan Hammad ibn Buluggin, 1007/1008'de bağımsızlığını ilân etti. Böylece Hammadî hanedanlığını kuran Hammad, 1014'te Abbasîlerin Halifeliğini destekleyerek SÜNNÎ mezhebine geçti ve Abbasî Halifeliğinin destekçisi oldu. Bunun üzerine Zirîler Hammadîlere savaş açtı; 1017'de Kale'yi kuşattılar. Ancak Hammadîler buna direndi. Bâdis ölünce kuşatma kaldırıldı ve Zirîler onların bağımsızlığını tanıdılar. Hammad 1028/29'da öldüğünde Kal'atü Beni Hammad, kuzey Afrika'nın önde gelen kültür, sanat ve ticaret merkezi hâline gelmişti. Kal'a halkı tarım ürünlerini ambarlarda birkaç yıl saklayabilmekte, verimli topraklarda bol sebze-meyve yetiştirmekte, çevrenin otlaklarında çok sayıda hayvan beslemekte, bolluk ve refah içinde yaşamaktaydı. Pazar yerlerine Mağrib bölgelerine ek olarak Mısır, Suriye, Irak ve Hicaz'dan da kervanlar gelmekteydi.

Yemen kökenli Hilâlîlerin 11. YY ortalarında birkaç yıl süren kıtlık sırasında kuzey Afrika'ya göç etmeleri, yerli halkın da batıya göçüne yol açtı. Böylece çeşitli kentlerden birçok bilim insanı, sanatçı ve tüccar Beni Hammad Kalesi'ne yerleşti. Burada tıp ve felsefe alanında bilginler yetişti. Çeşitli yerlerden de öğrenime gelenler oldu[18].

Hammadîlerin beşinci hükümdarı Nasır bin Alennas (1062-1089) El Kal'a'da görkemli binalar yaptırdı: Cami, saray, hanlar ve resmî yapılar inşa edildi. Kent surlarla çevrildi. Burası kültür, sanat ve ticaret merkezi olarak daha da ilerledi. Oldukça karışık nüfuslu kentte küçük bir yerli Hıristiyan cemaati bulunmaktaydı. Hammadî yöneticilerin hoşgörüyle davrandığı bu cemaatin Meryem'e ithaf edilen bir kiliseyle bir rahibi vardı[19]. Nasır bin Alennas 1068-69'da Cezayir'in 165 km doğusunda, eski Saldae limanı güneyinde BİCAYE kentini kurdu. Onun döneminde Beni Hammad kalesiyle Bicaye kültür, sanat, bilim alanlardaki zenginlikleri batı dünyasına ileten bir köprü olarak tanındılar[20]. Örneğin Ortaçağ'da matematik alanında büyük katkı sağlayan İtalyan Leonardo Fibonacci (1170-1250), Bicaye medresesinde bilgin Sidi Ömer'in yanında yetişmiştir. Fibonacci, Arap ve Hindu sayı sisteminin Roma sayı sisteminden daha üstün olduğunu ortaya koymuş ve bu sistemin ondalık gösteriminin batıda yaygınlaşmasında ve Ortaçağ'da matematiğin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Araplar 11.YY 2. yarısında Hammadîlerle ittifaklarını bozmuş, Kale'nin kapılarına dayanan akınlarla beldeyi yakıp yıkmaya başlamıştı. Sık-sık Beni Hammad Kalesinde kalan Mansur (1089-1105), bu yüzden 1090'da hükümet merkezini Bicaye'ye nakletti. Daha sonra 1105-1121 yıllarında da bu akınlar tekrarlanmış, Kale ile içindeki saraylar, cami ve diğer yapılar tahrip edilmişti.

Son Hammadî hükümdarı Yahya, 1148'de Kale'deki tüm değerli malzeme ve eşyayı söktürüp Bicaye'deki yapılarda kullanmak üzere taşıttı. Dıştan gelen dertlerin yanı sıra hanedan içinde de anlaşmazlık ve ayrılıklar nedeniyle merkezî idare gücünü kaybetmişti. Ek olarak, Berberî kabileleri arasında da kökü çok eskilere dayanan ve Fatımîlerce körüklenen mücadeleler şiddetlenmişti. Aynı zamanda Sicilya'daki Norman kırallığının saldırıları da ciddî bir dış tehlikeydi. Bu yıllarda yeni bir siyasî-dinî hareket olarak Muvahhidler hızla yayılmaktaydı.

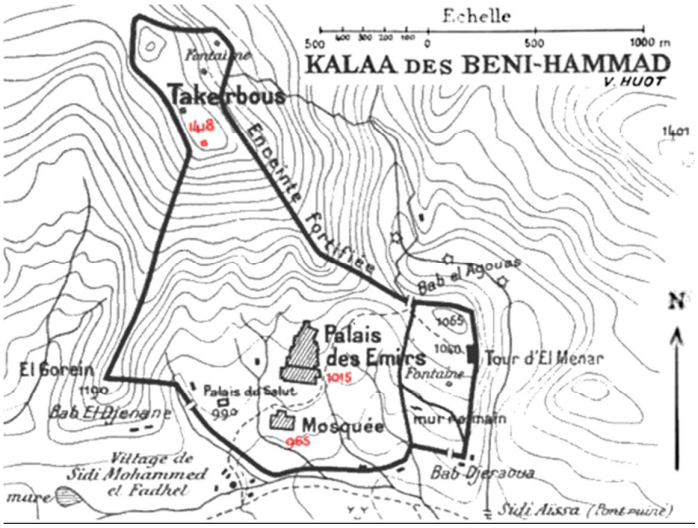
[15] L. Glovin 1957: p.129; H. R. İdris 1962.
[16] S. Eyice 2001: s.225-226.
[17] R. Bourouiba 1984; M. Özdemir 1992: s.489-491; Jamil M. Abun Nasr 1987: s.68-71; A. Üveys 1991: s.89-99.
[18] İbn Haldun Abd al-Rahman 1852: s.19.
[19] S. Eyice 2001: s.226.
[20] M. Özdemir 1992: s.490; İ. Harekat 1992: s.128.; G.yver 1989: s.597-599.

Muvahhidler (1121-1269), Hammadîlere ait birçok yeri ele geçirmişti. 1152'de Muvahhid hükümdarı Abdülmü'min el-kumî'nin oğlu Abdullah, Beni Hammad Kale-kentini kuşatıp zaptetti; askerleri ve halkın çoğunu öldürdü, pek çoğunu da esir aldı. Kenti de tahrip ettirdi.

Savaşta yenilen son Hammadî hükümdarı Yahya, Bicaye'ye götürüldü. Abdülmü'min ona iyi davrandı ve kendisine Merakeş'te bir ikametgâh verdi (1153). Böylece Hammadî hanedanı ortadan kalkmış oldu. 1152 /1153'de tarihten silinen Hammadîlerin siyasî varlıkları pek uzun sürmediyse de kültür ve uygarlık tarihine oldukça önemli gelişmeler kattılar. Onların ilk başkenti Beni Hammad kale-kentinde bu gelişmeleri izleyebiliriz.

BENİ HAMMAD KALE KENTİ

1007-1008 yıllarında kurulan ve kurucusu bin Hammd'a ithafen Kal'at Beni Hammad, Kal'at Hammad, Kal'at ebu Tavil, El-Kal'a gibi çeşitli biçimlerde de anılan bu kale-kent, orta Mağrib bölgesinde, Cezayir'in 31 km güneyinde, Mesile'nin kuzeydoğusunda, Takarbust (Cebelimaadid) dağının güney yamacında yer alır[21] (Şek.1-Fot.1).



Şek.1: Beni Hammad planı. (Beylie)

Kabataslak 950 x 500 m boyutunda bir alanı kaplar. Cebelimaadid Dağı Honda ovalarına bakar. Ovadan yaklaşık 900 m yükseklikte, sert profilli dağlarla çevrili, yer-yer 1500 m'yi aşan, ancak keçi yollarıyla ulaşılabilen bir bölgede kurulan Beni Hammad Kalesi, tepe kısımları 1700 m kadar olan dağın yüksek sırtlarıyla kuzeyde üç yandan kuşatılarak doğal savunma oluşturur. Yine de surlar yamacı tırmanıp zirveyi aşarak doğuya indirilmiştir. Surlar batıda da zirveye tırmanır; sonra keskin bir şekilde aşağıya iner (Fot.2).



Fot.1: Beni Hammad maketi, Setif Müzesi.



Fot.2: Kent surları.

[21] S. Eyice 2001: s.225-226; L. Glovin 1962: p.395; A. Robert 1910: s.97.

Kale-kent, buradaki arazi koşullarına en uygun biçimde yerleştirilmiştir. Kuzey ucunda en yüksek kısmı 1418 m, güneyde ovaya bakan ucu ise 1190-965 m arasında dalgalı bir arazidir. Kalenin 3 kapısı da bu aşağı bölümde yer alır. Güneydoğudaki CERAVE kapısının dışında bir sel yatağı üzerinde bir köprünün ayak kalıntıları bulunur. Doğuda AKVAS kapısı, güneybatıda CENANE kapısı yer alır. Kalenin çevresini dolaşan bir dereden büyük olasılıkla Kale içindeki kanal ve sarnıçlara su sağlanmıştır. Bazı duvar kalıntılarıyla kazılarda çıkarılan bir taban mozaiği, burada eskiden bir Roma yerleşmesi bulunduğunu gösterir. Kentin doğu-batı ekseni güneyinde, ULU CAMİ ve MİNARESİNİN kalıntıları dikkat çeker (Fot.3).



Fot.3: Cami kalıntıları ve minare

El-Mensure'den sonra Cezayir'in en büyük camisi, buradaki Ulu Camidir. Kalıntıları 66 x 54 m boyutunda bir alan kaplayan bina yok olma derecesinde haraptır. Kazılarda revaklı bir avlu ile harim kısmı ortaya çıkarılmıştır. Ayak kalıntılarından anlaşıldığı üzere harimin, kıble duvarına dik uzanan 13 sahnı vardır (Fot.4).



Fot.4: Ulu Cami harim. (Zedam Nabil)

Mihrap önünde büyük olasılıkla önceleri alçak bir ahşap duvarla ayrılmış maksure bulunuyordu. Yüksekliği hâlâ 20 m'yi aştığı belirtilen Minare, avlunun ön cephesi ortasındadır. 6,50 x 6,50 m ölçüsünde kare planlıdır. Minarenin kapı kemeri üzerinde, Fatımî süslemelerinde de görülen kıvrık dal kabartmaları işlenmiş bir taş levha yer alır. Daha yukardaki yüksek kemer ve nişlerde, sırlı tuğla süslemeli dolgular yapılmıştır. Bir ucu sivri, diğer ucu 4 yapraklı çiçek gibi kıvrılmış ince toprak borular, çiçek gibi kıvrık ucu dışa gelecek şekilde duvara kakılmıştır. İç Asya ve Bizans yapılarında kullanılan bu bezemeye "ceramo-plastic" de denilmektedir. Kazılarda, içinde cam bulunan alçı şebeke parçaları çıkarılmış, cami pencerelerine ait oldukları düşünülmüştür.



Fot.5: Ulu Cami.

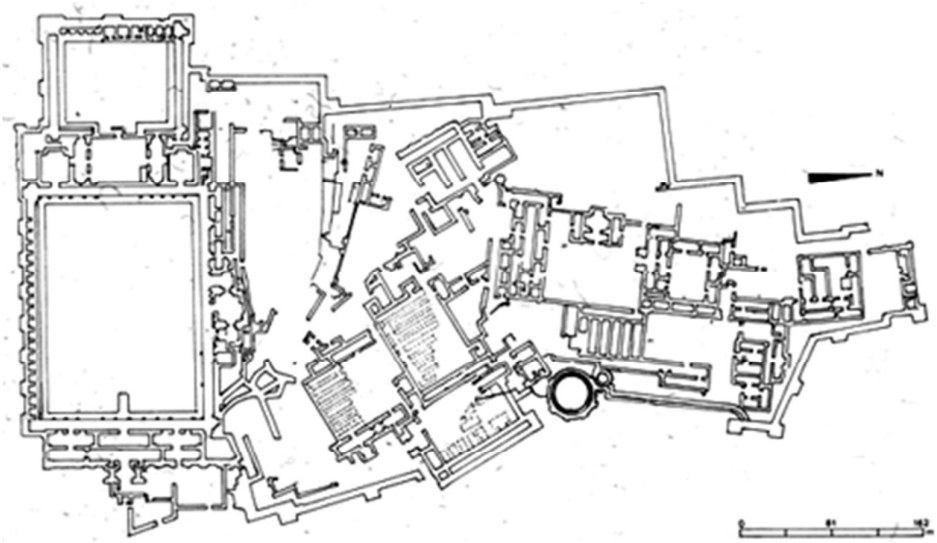
Kentin doğu-batı ekseni kuzeyinde, ayrı sırtlarda, batıya doğru Kasr-el Selâm, doğuya doğru Kasr-el Kavkab ve Kasr-el Mülk kalıntıları görünmektedir. Kasr-el Mülkün güneyinde Kasr-el Bahr kalıntıları vardır. Son olarak doğu surlarında burç üzerinde Kasr el-Menar denen kule köşk dikkati çeker.

KASR EL-BAHR (Dar-ul-Bahr, göl veya havuz sarayı) ile Emirler Sarayı denen yapı, hükümdarların ikametgâhıydı. Bu saray, harem ve selamlık daireleri, iç avlular, kabul salonu, hamam ve yönetim mekânları, köşkler, sarnıçlar ve bahçeler ile büyük bir külliye (kompleks) oluşturmuştur. Sarayda yer alan çeşitli bina ünitelerinin her birinde bir orta avlu çevresinde bir dizi yaşam alanı, simetrik olarak düzenlenmişti ve her birinin anıtsal bir giriş mekânı bulunmaktaydı.

Dar-ul-Bahr adını, önündeki büyük dikdörtgen havuzdan almıştır. Buradaki iskele gibi platformda, çeşitli su sporları ve eğlenceleri ile tiyatro oyunları düzenlendiği belirtilmektedir (Fot.5-Şek.2).

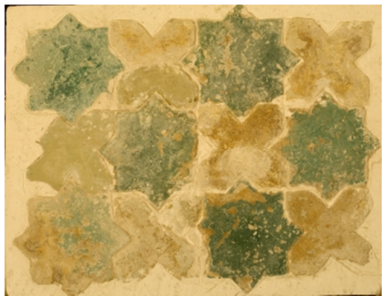


Fot.6: Kasr el-Bahr maket.



Şek.2: Kasr el-Bahr plan.

El-Kale kazılarında çok sayıda geometrik desenli mermer döşeme ve duvar kaplama parçaları, kabartma süslemeli alçı malzeme parçaları ile çeşitli tekniklerle üretilmiş çini parçaları bulunmuştur. Bunlar Emirler Sarayı (**Kasr el-Bahr)** ve diğer yapıların ne denli zengin ve kaliteli süslemeleri olduğunu göstermektedir (Fot.7,8).



Fot.7: Yeşil sırlı yıldız-haç kompozisyonlu (21cm) döşeme çinileri ile lüster çiniler (21cm), National Museum of Antiquites.

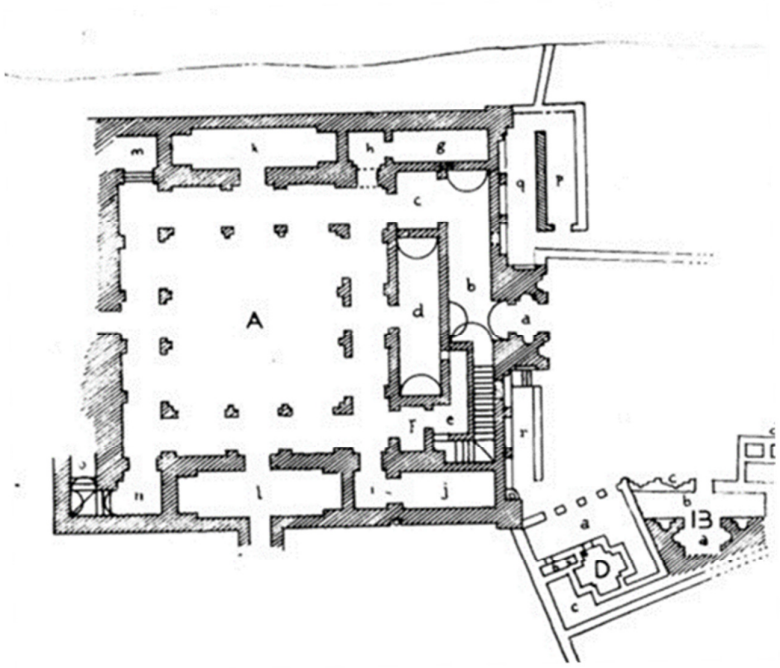


Fot.8: Tek renk sırlı yıldız ve lüster haç biçimli duvar çinileri, National Museum of Antiquites (Env.II.c-185).

KASR EL-MANAR

El Kal'a'nın doğusunda sarp bir kayalıktaki surların bir burcu üzerine kuırulan Kasr el-Manar'ın (veya Manar kulesinin) bulunduğu bölgedeki kazıları, 1951-1962 arasında L. Golvin yürütmüş, daha sonra R. Bourouiba devam ettirmiştir[22]. Çevreye hâkim olan Kule (Donjon, zindan), tehlike durumunda halkı uyarmak amacıyla kullanılan ayna-ışık düzenlemesi ile donatılmıştı. Aslında Manar, Arapça NUR, yani ışık kökünden, ışıklık anlamı taşır. Kasr el-Manar'ın bulunduğu bölge surla çevrili 5 binadan oluşan bir yapı grubunu içeren 250 x 100 m boyutunda bir arazidir.

[22] R. Bourouiba 1962-5: s.243-261.



Şek.3: Golvin'in "A" binası planı.

L. Golvin'in ortaya çıkarmaya başladığı merkez bina (A) dikdörtgen planlıdır[23] (Şek.3). Güney cephesindeki anıtsal girişin yuvarlak kemerli kapı açıklığı 2,20 m'dir. Dışarı çıkıntı yapan bu girişin renkli desenli mukarnaslarla süslü bir kavsarası vardır. Portalin iç yüzünde iki yanda birer mihrabiye nişi bulunur. Ön cephe 6 sağır nişle hareketlendirilmiştir.

Anıtsal girişten bir geçitle bir kenarı 20 m olan beyaz döşeme taşlı kare avluya varılır. Avluyu tuğlalarla süslü bir revak kuşatır. Avluyu simetrik olarak düzenlenen çeşitli mekânlar çevreler. İçte, güneyde beşik tonoz örtülü bir merdiven kalıntısı, yukarı katın varlığına işaret eder. Golvin yapının kuzeyindeki kazıların henüz tamamlanmadığını belirtmekte, ancak burada bir şeref salonu olabileceğini düşünmektedir. Kuzeybatı köşede de hâlâ yerinde duran beşik tonozlu bir merdiven kalıntısı üst kata çıkmaktaydı. Golvin merkezdeki bu (A) yapısının güneybatısındaki kazılarda, yine anıtsal bir giriş olabilecek bir kalıntı bulmuştur. Buraya bağlanan birkaç odanın atölye olabileceğini, burada camlaşma izleri görüldüğünden, potaya benzer bir kalıntının cam fırını olabileceğini öne sürmüştür.

Yine Manar bölgesinde, daha güneyde, duvarlarında yarı silindirik payanda ve nişlerin birbirini izlediği, gri mermer kaplı bir havuz kalıntısı bulunmuştur. Bunun hemen bitişiğinde, ocağa inen merdiven kalıntısı bulunan bir hamam harabesi günümüze ulaşabilmiştir. Bu yapıların tam altında iki bölmeli, beşik tonozlu, duvarı yarım kemerlerle bölümlenmiş bir sarnıç da temizlenmiştir. R. Bourouiba Manar külliyesinin batısında kazılara devam etmiş yine kare bir avlu çevresinde çeşitli mekânlarıyla bir yapı ile aslan figürleri ve geometrik desenlerle süslü bir havuz ortaya çıkarmıştır[24] (Fot.9,10a/b).

[23] L. Glovin 1962: p.391-401.

[24] R. Bourouiba 1962-5: p.243,261.



Fot.9: Manar külliyesi batısında avlu ve havuz kalıntısı. (Bourouiba'dan)



Fot.10a: Havuz.

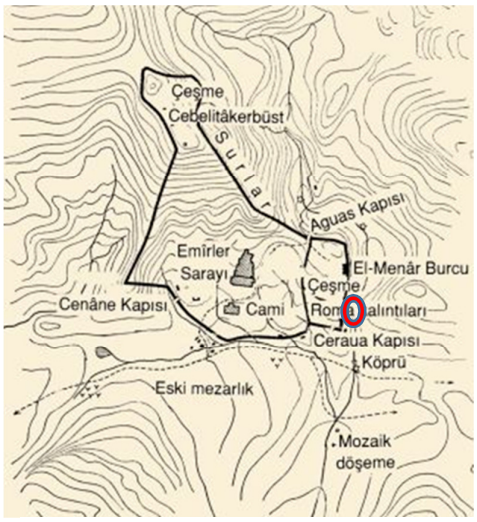


Fot.10b: Aslan başlı oluk, National Museum of Setif (Env.IS.02).

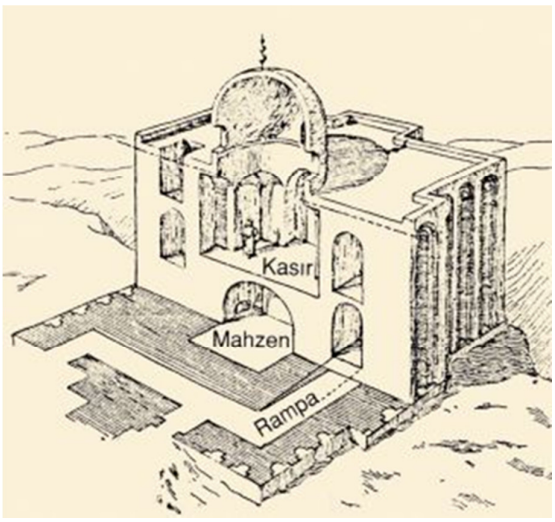
Bu mekânlar çinilerle kaplı bir revakla avluya açılır.

Kuzeyde iki yanında sütunlar bulunan bir mekân, belki bir eyvan, güneyde de mihrabiyeli küçük bir mescid yeri dikkat çeker. Duvarındaki fresklerde Kur'anın 24. Sûresinin 36. Âyetini tekrarlayan yazı frizleri işlenmiştir. Bu mescid, Cezayir'de ortaya çıkarılan bir "saray mescidi" olarak tek örnektir. Herhalde, Manar külliyesindeki bu uygulamada, daha önce Emevî saraylarındaki özel mescitler ve Samarra Dâr-ül-Hilâfe külliyesinin taht salonları kısmının yanında mihraplı odadaki saray mescidi örnek alınmış olmalıdır.

El Manar külliyesinin beşinci yapısı, kentin doğu surlarında bir burca yerleştirilen ve Kule, Donjon, Zindan denen **Kasr-el-Menar'dır** (Şek.4).



Şek.4: Beni Hammad plan.



Şek.5: Kal'atü Benî Hammâd'ın başkulesinin (el-Manâr) kesiti. (G. Marçais)

Kare planlı yapının altında bir mahzen (bodrum, zindan) katı bulunur. Bu katı, dört yandan beşik tonoz örtülü bir rampa çevirir (Şek.5).

El-Menar'ın cephelerindeki dar-uzun nişlerin tepeleri, istiridye kabuğu motifi gibi yarım kubbecikler (kavsara) şeklindedir. Üst katın bir köşk olarak düzenlendiği, önceleri üstü kubbeli küçük bir hol ve ona açılan dört eyvanlı bir mekânı olduğu belirtilir[25]. Döşeme ve sütunlarda mermer, zemin ve duvarlarda sekiz köşeli, tek renk sırlı yıldız ve haç şeklinde lüster çini kaplamalar, alçı süslemeler ve duvar resimlerinden oluşan zengin süslemeleri buranın köşk olduğunu kanıtlamaktadır (Fot.11).



Fot.11: Alçı duvar bezemeleri, Cezayir National Museum of Antiquites (Env.11.5.33).

Özetle:

1152 /1153'de siyasî varlığı sona eren Hammadîlerin en parlak dönemi Sultan En-Nasır (1062-1089), oğlu ve halefi El-Mansur (1089-1105) zamanında yaşanmıştır. Onların döneminde Beni Hammad Kale ve Bicaye kentleri yalnız ticaret alanında değil, aynı zamanda bilim, kültür ve sanat merkezleri olarak da önem taşımaktaydı. Her iki kentte de zengin saray yapıları, hizmet yapıları, Ulu Cami, medrese, kültür ve sanat merkezleri inşa edilmişti.

Uzun süre kadere terkedilen ve bu sürede hem doğa etkileri hem de kaçak kazılarla yıpranan Beni Hammad Kalesinde 19. YY sonu ve 20. YY başında yürütülmeye başlanan kazı çalışmaları, burada ortaya çıkarılan saray, köşk ve diğer yapıların kaliteli işçilik ve zengin malzemeyle inşa edildiğini ortaya koymuştur. Önemli mimarî kalıntıların yanı sıra, oymalı alçı, fresk, mermer döşeme, tuğla malzeme ve çeşitli tekniklerde çini ve seramik buluntuları da çok dikkat çekicidir[26] (Fot.12,13,14).



Fot.12,13: Seramik buluntular.

[25] S. Eyice 2001: s.226.

[26] A. Robert 1922-23: p.199; A. Robert: p.478-481.



Fot.14: Beni Hammad Kenti, tükuaz sırlı çini kafes parçaları (Env.: 4.H.Pt.180), (Çap 13 cm), Cezayir National Museum of Cirte.

Ayrıca renkli cam (vitray ve emaye kap) parçaları, altın, gümüş ve mücevherler gibi kıymetli süs eşyaları, bu tarihî sitteki zenginliğin yüksekliğini vurgulamaktadır. El Kal'a kazılarında ortaya çıkan yıldız-haç biçimli çini zemin ve duvar kaplamaları, sanat tarihi açısından önemle üstünde durmak gereken buluntulardır. Bunlardan sekiz köşeli yıldızlar tek renk sırlı (yeşil-türkuaz), haç biçimindekiler ise opak sır üzerine lüster tekniğinde üretilmişlerdir. Lüster çiniler çeşitli desenlerle süslenmiştir[27]. Bu kaplama çiniler en yoğun Kasr-el-Menar ve Kasr-el-Mülk kazılarında bulunmuş ve 1068-1090 /91yıllarına tarihlenmişlerdir[28]. Bu çinilerin burada yer alması üzerine şu değerlendirmeler ele alınabilir:

İslâm öncesinde Mısır, Mezopotamya ve İran'da bu tarz kaplamalar üretildiği bilinmektedir. Binlerce yıllık boşluktan sonra İslâm döneminde yine Mezopotamya'da, Abbasilerin İç Asya'dan getirilen Oğuz toplulukları için Dicle kıyısında 836'da kurdurduğu SAMARRA kentinde, bu tür çini kaplamalar üretilmeye başlanmıştı. Bunlar İslam dünyasında öncü örnekler olarak kabul edilir[29]. Beni Hammad kazılarındaki 11. YY 2.yarısına tarihlenen LÜSTER çinilere gelince:

856-863 arasında Ağlebî emiri Ebu İbrahim El-Ahmad, Kayravan camisinin mihrabını süslemek için Bağdat'dan lüster çiniler getirtmiş, daha sonra bu çini gurubunu zenginleştirmek amacıyla yine Bağdat'dan bir seramik ustasını Ifrikiye'ye (Tunus'a) davet etmişti[30]. Abbasilerin yolladığı bu seramik ustası, bir atölye kurmuş ve yerel ustalar yetiştirmiş olmalı…Bunu, Kayravan'ın 10 km güneybatısında Ağlebîlerin 876'da kurduğu RAKKADA kentindeki sarayın kazılarında ele geçen lüster çinilerden anlıyoruz. 1960'lı yıllarda Rakkada saray örenlerinde başlatılan kazılarda pek çok sırlı kaplarla, tam ve parçalar hâlinde lüster çiniler bulunmuştur. Bu çiniler Kayravan Ulu Camisi mihrabındakilerle çok yakın ikonografi ve üslûp benzerlikleri gösterir[31].

1050-51'de Arap kabileleri Tunus'a akın edince, birçok sanatçı, aydın ive halk grupları Kal'a kentine kaçmıştı. Böylece 11. YY 2.yarısında, gelişmekte olan lüster çini tekniği de Kal'a kentine taşınmıştır. Beni Hammad Kale-kentinde gelişen lüster çini tekniği ve üslûbu İspanya'ya kadar yayılmıştır. Bu doğudan batıya hareket, "Hispano-Moresk" lüsterli eserler grubunun gelişmesini sağlamıştır[32].

Demek ki, Ağlebî emirinin Abbasîlerden çiniler ve usta getirtmesi, açık-seçik Samarra'dan tanınan lüster çini tekniği ve üslûbunun Mağrib'de bu alanın görkemli tarihsel geleneğinin başlamasına yol açmıştır. Ayrıca burada yine Samarra'da karşılaştığımız çok renkli lüster (polikrom lüster / yakut renkli lüster) bazı çini ve kap parçalarının da bulunması ilginçtir.

Beni Hammad Kalesi kazılarında henüz fırın bulunmamıştır. Bununla birlikte kaynaklar, seramik ve çinilerin orada yapıldığını belirtir ve çömlekçiliğin kentin en önemli üretimi olduğundan ve çömlekçilerden söz eder[33]. Metropolitan Sanat Müzesi uzmanlarından Dr. Pieter Meyers, Beni Hammad Kalesi kazı buluntularından 15 farklı seramik parçası ile bir lüster çininin kilerini analiz

[27] M. Jenkins 1980: pp.335-342.
[28] İbn Haldun 1854: p.52; M. Jenkins 1980: p.336.
[29] M. Oluş Arık 2007: s.25-36.
[30] İbn al-Athir (İbn-ül-Esir) 1898: p.472.
[31] G. Marcais 1928: p.10; M. Jenkins 1980: p.335-336; M. Chabbi 1967-68: pp.388-392.
[32] M. Jenkins 1980: p.342.
[33] G. Marcais 1913: p.28; L. Glovin 1957: p.22.

etmiştir. Seramik ve çini killerinin farkı bulunmadığını ve aynı şekilde yapıldıklarını belirlemiştir[34]. M. Jenkins el-Kal'a'daki 49 haç biçimli çinileri incelemiş; bunların dokuzunun süslemesinde kûfî yazıyla "el-yumn" (iyi talih), üçünde de yine kûfî yazıyla "baraka" (nimet) sözcüklerinin tekrarlandığını belirtmiştir. Yedisinde, bütün bir palmeti çevreleyen iki yarım palmet dizisinden oluşan ve devamlı tekrarlanan bir tasarım uygulanmıştır. Diğerlerinde de yine palmet, daire, helezon, örgü, geçmeli şerit gibi motifler yer alır (Fot.15).



Fot.15: Haç biçimli lüster çiniler, Setif Müzesi.

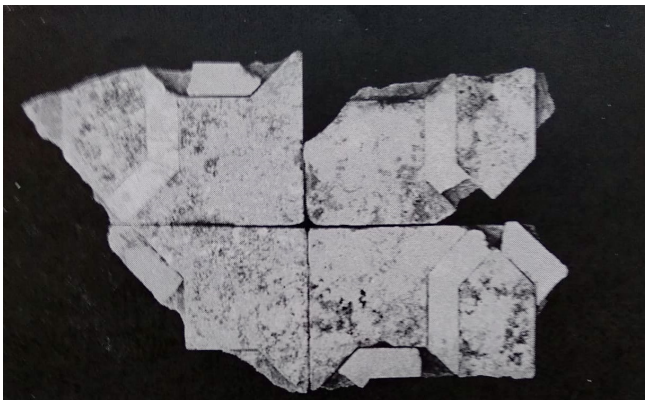
Lüster seramiğin batıya yolculuğu yanı sıra, doğudan batıya göç eden ve doğu sanat dünyasında çok uygulanan ve hemen her malzemede **kullanılan bir desen, yıldız-haç kompozisyonudur.** Beni Hammad çinileri de bu kompozisyonda döşenmiştir. **Buradaki yıldız-haç çini kompozisyonu bu düzenlemenin, İslâm saray kazılarında ele geçen, yeri ve zamanı bilinen en erken örnekleri olmalıdır (1068-1090/1)**. Kayravan ve Rakkada'daki çiniler ise daha çok kare biçimlidir.

Samarra buluntularından önce İç Asya'da sekiz köşeli yıldızlar ve aralarındaki haç biçimli boşluklardan oluşan bu kompozisyon, eski kültürlerde de görülmekteydi. Uygur metinlerinde 8 köşeli yıldız evrenin simgesi sayılmaktaydı[35]. Ettinghausen, İran'da 8.-9. YY'a ait Sasani etkili bir dokumada, Asya'nın en eski yıldız-haç kompozisyonu görüldüğünü yazmıştır[36].

[34] M. Jenkins 1980: p.337.
[35] W. Bang, A. Von Gobain 1929: s.30-31; E. Esin 1972: s.346.
[36] R. Ettinghausen 1984: s.93, pl. 37.



Fot.16: Samarra, yıldız-haç motifli alçı duvar panosu



Fot.17: Dar'ul Hilafe'nin kabul salonundaki yıldız-haç desenli zemin döşemesi. (E. Herzfeld notları)

Samarra'daki zengin çini malzemede yıldız-haç kompozisyonu görünmüyor. Ne var ki, yine 9. YY ilk yarısında, Samarra'daki alçı kabartmalarda ve mermer yer döşemelerinde en erken yıldız-haç kompozisyonu örnekleri bulunmaktadır (Fot.16,17).

Öte yandan, Samarra kazı buluntularının pek çoğu kaybolmuş, parçalanmış, yanmış, yağmalanmış ve kazı arşivleri ile kayıtları tam olarak çalışılmamıştır. Hatta, bugün bazı depolarda muhafaza edilen Samarra malzemesi bile tam incelenmemiştir. Acaba rastlanmayan yıldız-haç çini kompozisyonu örnekleri bunlar arasında var mıydı?

Yıldız-haç kompozisyonu uygulanan diğer erken ve en zengin çini kaplama örnekleri Anadolu Selçuklu saraylarına aittir. 1179'a tarihlenen Konya 2. Kılıç Arslan Köşkünden başlayarak Kayseri Keykubadiye, Beyşehir Kubad Abad, Alanya sarayları kazılarında, bu tarzın görkemli örnekleri, kimi in-situ (özgün konumunda), kimi de ait olduğu bina belli olarak ortaya çıkarılmıştır[37] (Fot.18).



Fot.18: Kubadabad Sarayı, yıldız-haç çiniler, Konya Müzesi.

[37] R. Arık 2000; R. Arık, M.O. Arık 2007.

Mimarîde, dokumada, metal, cam, minyatür gibi hemen her malzemede âdettâ "Leitmotif" gibi kullanılan yıldız-haç kompozisyonunun kuzey Afrika Beni Hammad Kale kentinde hem çini hem de alçı kaplamada uygulanışı ilginçtir.

Ortaçağ'da tüm İç Asya ülkelerinden Samarra'ya, oradan kuzey Afrika'ya gelen ve El-Kal'a kanalıyla 12. ve 13. YY batı dünyasını da etkileyen bu kompozisyonun batıdaki başlıca örneklerini Sicilya Palermo'da 1140 tarihli Saray Kapellası duvar ve ahşap tavan kaplamalarında, o dönemin saray ve kiliselerinde, örneğin Londra Westminister Abbey için yapılan altar ardı (retable) panosu ile Giotto, Duccio gibi önemli sanatçıların resimlerinde ve çeşitli İncil ve yazmaların bezemelerinde görebiliriz[38].

Akdeniz'de Rodos'ta bir 15. YY kilisesinin duvar resimlerinden bu kompozisyonun daha sonraki dönemlerde de devam ettiğini anlıyoruz.

Sonuç olarak;

Genellikle yıldız-haç kompozisyonunun Haçlı seferleriyle ve ticaret yoluyla batıya taşındığı düşünülmekteydi. Buna ek olarak, Beni Hammad Kalesi kazılarıyla ortaya çıkan, doğu İslâm etkilerine bağlı yeni malzeme ve ilişkiler, yıldız-haç kompozisyonunun da lüster çini tekniği gibi bu merkez üzerinden İspanya ve diğer batı ülkelerine yayıldığını gösteriyor.

Oysa 2. Kılıç Arslan Köşkü ve Kubad Abad'da ortaya çıkarılan yıldız-haç kompozisyonu da dahil, yüksek kaliteli çini eserlerin, özgün yeri bilinen en eski örnekler olduğunu düşünüyorduk. Bunlardan **bir yüzyıldan fazla zaman önce yapılmış olan Beni Hammad buluntuları bu değerlendirmeyi değiştirmektedir.**

Demek ki İslâm uygarlığına yönelik ilk kazıların yapıldığı ve İslâm arkeolojisinin başladığı yer olan Beni Hammad kale-kenti, erken Orta Çağda, doğunun mimarî ve süsleme özelliklerini batıya ulaştıran ve yayılmasını sağlayan bir köprü görevi de üstlenmiştir.

KAYNAKÇA

ABUN-NASR, J.M., (1987), *A History of the Maghrib in the Islamic Period*, Cambridge.

ARIK, R., (2000), *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul.

ARIK, R., ARIK, M. O., (2007), Anadolu Toprağının Hazinesi Çini; Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri, İstanbul.

ARIK, R. (2012), "Sınır Tanımayan Bir Bezeme Motifi", *XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (Bildiriler)*, I, Eskişehir, s.71-84.

ARIK, R., (2017), *Selçuklu Saray ve Köşkleri,* Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

ARIK, M.O., (2007), "Çininin Tarihçesine Kısa Bir Bakış", *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, İstanbul, s.25-36.

ATÇEKEN, İ. H., (2003), "Berberiler ve Hicrî I. Yüzyıl İslâm Fetihlerindeki Rolü", *İSTEM*, 1/2, s.81-83.

BANG, W., GABAIN, A. V., (1929), *Türkische Turfan Texte V*. Verlag der Akademie der Wissenschaften.

BELÂZURÎ, (1987), *Fütûhu'l-Buldan (Ülkelerin Fetihleri)*, (çev.: Mustafa Fayda), Ankara.

BOUROUIBA, R., (1964), *Rapport pre'liminare sur la campagne de fouilles de Septembre 1964: a la Qal'a des Beni Hammad*. t.1.

BOUROUIBA, R., (1968), "Note sur des bijoux trouvés a'la Qal'a des Banu Hammad", *Bulletin d'arche'ologie algérienne*, III, pp.353-67.

BOUROUIBA, R., (1970), "Mannois et bijoux trouvés â la Qal'a des Bani Hammad", *in: Revue de l'occident musluman et de la Méditerraneé*, no°8, pp.67-77.

BOUROUIBA, R., (1984), *Le Hammadites*, Algiers.

BELL, G., (1911), *Amurath to Amurath*, London.

BEYLIE, L.M.E., (1909), *La Kal'aa des Beni Hammad: Une capitale Berbêre de L'Afrique du Nord au XIe Siecle*, Paris: E. Lerox.

BLANCHET, P., (1898), "La Kal'aa des Beni Hammad", *Recueil de la Socie'te archeologique de Constantine*, p.97-176.

[38] R. Arık 2012: s.71-84.

BLANCHET, P., SALADIN, H., (1904-5), "Description des Monuments de la Kal'aa des Beni Hammad", *Nouvelles notices des missions scientifiques*, XVII, p.1-21.

CHABBI, M., (1967-68), "Raqqada", *Africa*, II, pp.388-392.

EBÛ DİYAK, S.M.F., (1988), *El-Veciz fi Tarihi'l-Magrib ve'l Endelüs*.

EMEL, E., (1972), "Sanat Eserlerinden Misaller, I. Mimari", *İslâmiyetten Önceki Türk Sanatı Hakkında Araştırmalar*, İstanbul.

ETTINGHAUSEN, (1984), "Originality and Conformity in İslamic Art and Archaeology", *In Individualism and Conformity in Classical Islam*, (Ed. Amin Banain), Wiesbaden, s.83-114.

EYİCE, S., (2001), "Kal'atü Beni Hammad [V. (XI). Yüzyılda Merkezi Magrib'de Berberiler tarafından Kurulan Şehir]", *İslâm Ansiklopedisi*, XXIV.

GOLVIN, L., (1957), Le Magrib Central a l'epoque des Zirides, Paris.

GOLVIN, L., (1957), Aspects de l'Artisanat en Afrique du Nord, Paris.

GOLVIN, L., (1962), "Fouilles archéologiques a la Qal'a des Banu Hammad", *Comptes rendus des seances de L' Academie des Inscription et Belles Lettres Anne'e*, pp.391-401.

GOLVIN, L., (1965), *Recherches archéologiques a la Qal'a des Banu Hammâd*, Paris: G.P. Maison neuve et Larose.

GLOVIN, L., (1997), "Kal'at Bani Hammad", *in Encyclopadia of Islam*, IV, Leiden, pp.478-481.

HAREKAT, İ., (1992), "Bicaye", *D.İ.A.*, VI, s.128-129.

HERNANDEZ, F., (1985), *Medinet al Zahra*: *Arquitectura y Decoracion*, Granada.

HERZFELD, E., (1907), *Samarra Aufnahmen und untersuchungen zur İslamische Arhäologie*, Berlin.

HERZFELD, E., SARRE, F., (1911-1920), *Arhäologische Reise im Euphrat und Tigris-Gebiet,* IV, Berlin.

İBN AL-ATHİR, (1898), *Kamil fi al-ta'rıkh,* (Trans. By E. Fagnon).

İBN HALDUN, (1854), *Kitab al-ibar*, (Trans. by Mac-Guckin de Slane), II, Algiers.

IDRIS, H.R., (1962), La Berbérie Orientale sous le Zirides, Paris.

JENKINS, M., (1980) "Medieval Maghribi Luster painted pottery", *in La Céramique Médiévale en Méditerranée Occidentale*, Colloques Internationaux C.N.R.S, pp.335-342.

MARCIAS, G., (1908), "La Kal'aa des Beni Hammad", *in Recueil des notices et me'mories de la socie'te Archeologique de Constantine*, Constantine: L. Arnodet.

MARCIAS, G., (1913), *Le Poteries et Faiences de La Qal'a des Beni Hammad (XIe siécle)*, Constantine.

MARCIAS, G., (1928), *Le Faiences a Reflets Métalliques de la Grande Mosqueé de Kairouan*, Paris.

MEQUESSE, G., (1985), *Notices sur la Kal'aa Beni Hammad*, Algeria: University Mentouri.

ÖZDEMİR, M., (1992), "Hammadiler", *İslam Ansiklopedisi*, V, s.489-491.

RAHMAN, H.U., (1995), *İslâm Tarihi Kronoloji 570-1000*, (Çev.: A. Büyükköse), İstanbul.

ROBERT, A., (1923), "Notes sur la céramique, les marbres, les stucs et objets divers de la Kalâa des Beni-Hammad", *Recuil des Notices et Mémoires de la Société Archéologique de Constatine.* s.199.

ROBERT, A., (1978), "Kal'at Bani Hammad", *EI*^{2} (İng.), IV, p.478-481.

SALADIN, H., (1904), "Note sur la Kal'aa des Beni Hammad", *in Bulletin Arcéologique*, Paris: Imprimerie Nationale.

ŞA'BAN, M. A., (1987), *Sadrü'l-İslâm ve'd Devletü'ül Ümevviye (600-750)*, Beyrut.

ÜVEYS, A., (1991), *Devletü Beni Hammad*, Kahire.

VIOLLET, H., (1912), "Fouilles à Samarra en Mésopotamie. Un Palais Musluman du IXe Siécle", *Mémoires Présentés par Divers Savants a l'Académie des Inscriptions et Belles-Letters*, 12/2, France, pp.685-718.

YILDIZ, H. D., (1992), "Berberiler", *D.İ.A.*, V, s.478-483.

YVER, G., (1979), "Berberiler", *İslâm Ansiklopedisi*, VI, İstanbul: M.E.B. Yayınları, s.525-530.

YVER, G., (1982), "Bicaye", *İslâm Ansiklopedisi*, II, s.597-599.

MUĞLA'NIN SEMBOL DEĞERİ: SAAT KULESİ

Symbol Figure of Mugla: The Clock Tower

Ayşe AYDIN*

Abstract

One of the recent building types of the Westernization era, which started with the Ottoman Reform, are clock towers. In this era, building a clock tower in each city was in vogue. Mugla Clock Tower was built in 1885 by Architect Konstantin Oglu Filvari, with the order of Haci Suleyman Efendi, the first Mayor of the city. The tower, which is in square form, is five storeys high and has alternating stone, marble and brick wall scheme. The unbalconied tower narrows gradually from the ground floor upwards. The dividing lines between the floors are made with mouldings, the window apertures are in arched, square and rectangular forms. The top floor is not authentic; its current appearance is made over in the Republic period. In terms of both its square plan and its gradually narrowing structure upwards, similar clock towers to Mugla Clock Tower reside in the Balkans, in Istanbul and in Aegean Region.

The tower is located in the new commerce area, where the inns and stores existed between the 17th century Arasta region and the new administration centre, Konakalti, which is improved by the 19th century.

Mugla Clock Tower, which was a symbol of potentia of the city in the Ottoman Reform era, is also a symbol of national architecture movements developed in the Republic period, with its renewed top floor.

Keywords: Clock Tower, Mugla, Konstantin Oglu Filvari, Haci Suleyman Efendi

Giriş

1839 yılında ilan edilen Tanzimatla birlikte siyasi ve sosyal alandaki değişim şehirlere de yansımış Osmanlı kamu ve sivil mimarisi de yeniden şekillenmiştir. Külliye, han, hamam, sair vakıf binaları ve abidevî camiler yerine belediye, mahkeme, vilayet konağı, hastane vb. geneli halka dönük kamu ve sivil yapılar Batı'daki mimari geleneğe uygun olarak Barok, Rokoko, Ampir, Eklektik ve Neoklasik üslupta inşa edilmiştir. Bu yeni yapıların kendileri ve üzerlerinde sergilenen bazı semboller aracılığıyla devletin varlığı ve etkisi kent yaşamında daha fazla görünür hale gelmiştir. Tanzimatla başlayan merkezîleşme çabaları sonucunda imparatorluğun hemen her yerinde özellikle şehir merkezleri imar ve görüntü bakımından birbiriyle paralellik göstermiştir. Benzer kurgulanan kent merkezleri devletin kurumlarıyla beraber maddî manevî varlığını ve ağırlığını imparatorluk coğrafyasının dört bir tarafında neredeyse eşit düzeyde hissettirme çabasını desteklemiştir. Kent merkezlerinde oluşturulan büyük meydanlar, bu meydanlardaki anıtsal yapılar ile onların etrafına yerleştirilen resmî veya sivil bazı binalar aracılığıyla devlet cismiyle ve ruhuyla şehir hayatına, dolayısıyla kamunun aklına daha da yerleşmiştir. Bu noktada saat kulelerinin bu tür mimarî araçlar içinde kullanılmaya en uygun yapılar olduğu, Devlet dairelerinin ezani saat yerine, Batı'daki gibi güneş saatiyle çalışma düzenine girmesine katkı sağladığı ortak görüştür[1].

Osmanlı kamusal alanı için yeni bir görüntü olan saat kulelerinin ilk örnekleri 16.yüzyılda Balkanlarda görülmekle birlikte gerçek anlamda ortaya çıkışları 19.yüzyıl ikinci yarısına denk gelir. Başta İstanbul olmak üzere imparatorluk genelinde yaygınlaşmalarının nedeni olarak II. Abdülhamid'in (1876-1909) kişisel sempatisi gösterilir. Sultan 1888 yılı başında, başkentin çeşitli yerlerinde saat kulelerinin inşasını emreden bir irade yayınlamış, 1900 yılında ise tahta çıkışının 25. yıldönümünü kutlama programı çerçevesinde taşra vilayetlerine gönderilen bir fermanla her kent merkezinde kendi adını taşıyacak bir saat kulesinin inşasını emretmiştir. Saat kulelerinin "yeni (modern) bir sosyo-temporal düzenin göstergeleri" oldukları kabul edilmekle birlikte gerçek anlamdaki işlevsellikleri sorgulanır. Bu durum gündelik yaşamın uzun süredir saate göre örgütlenmesi; mesai saatleri, vapur/tramvay seferleri, belediye hizmetleri gibi

*Prof.Dr., ORCID: 0000-0001-5944-6347 Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Muğla, Türkiye, E-posta: ayseaydin70@gmail.com

Muğla Saat Kulesi'nin eski fotoğraflarını benimle paylaşarak çalışmaya destek olan sayın Raşit Çavaş ve Yılmaz Bozkurt'a, yapının plan ve cephe görünümlerini yenileyen, fotoğraflarını çeken Barış Ulu'ya (MA) çok teşekkür ederim.

[1] Kienitz 1963: s.2 vd.; Özdemir 1993: s.154; Kaynar 2000: s.141 vd. 153 vd.; Ortaylı 2006: s.24 vdd.; Deringil 2007: s.66-67; Deringil 2014: s.22.43.188; Tuncer 2017: s.111-112; Deringil 2019: s.41.53 vd.

sayısız etkinliğin saatli tarifelerle yürütülmesi nedeniyle sokaktaki çoğunluğun üzerinde saat taşıdığı bir dönemde, saati öğrenmek için saat kulesine bakma ihtiyacı duyulmadığı şeklinde açıklanır. Sonuçta teknik işlevlerinin ötesinde saat kulelerinin "tam simgesellik ve ritüel" gereksinimleri karşılamak üzere üretildikleri kabul edilir. Dönemin şairlerinden Fani Efendi'nin, Adana Saat Kulesi için yazdığı dörtlüğünde yer alan "*(burada) zâhiren saat çalar, mânen hükümet seslenir*" sözleri, bu yapıların inşa edildikleri dönemde de işlevselliklerinden daha çok bir iktidar sembolü olarak anlamlandırıldığını gösteren delil olarak sunulur[2].

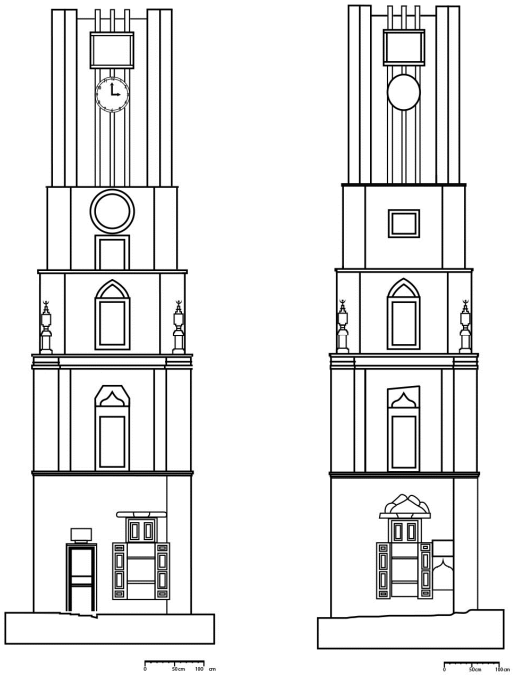
Muğla Saat Kulesi

Kule, Muğla merkezde Şeyh Camii Sokak ile Saatli Kule Caddesi'nin kesiştiği köşede eski kentin ticaret merkezi Arasta'nın doğu ucunda yer alır. Bugüne kadar bilimsel anlamda bütüncül ve kapsamlı bir araştırmaya konu olmayan saat kulesi[3] Muğla'nın ilk belediye başkanı Hacı Süleyman Efendi[4] tarafından 1885 yılında Mimar Konstantin Oğlu Filvari'ye[5] yaptırılmıştır (Fot. 1).

Kare planlı ve beş katlı kulenin zemin katının üzerindeki katlar yukarıya doğru yükseldikçe bir alt kata kıyasla daha dar kurgulanmıştır. Katlar arasındaki ayrım silmelerle yapılmıştır. Saat kulesinin kuzey ve batı cephesi, bitişiğindeki yapılar nedeniyle kısmen görülebilmektedir. Yapı malzemesi kumtaşı, mermer ve tuğladan almaşık duvar örgüsüdür (Şek. 1).



Fot. 1 Muğla Saat Kulesi güneydoğu köşe



Şek. 1 Muğla Saat Kulesi güney ve doğu cephe
(Tomar 2011: s.214 Çiz.85'den düzeltilerek)

[2] Cengizkan 2002: s.16; Erkmen 2006: s.74-75; Gündüz 2015: s.164-165

[3] Muğla Saat Kulesi Hakkı Acun tarafından Anadolu ve dışındaki saat kulelerini incelediği iki kitabında benzer cümlelerle kısaca tanıtılmıştır bkz. Acun 1994: s.31-33; Acun 2011: s.73-74 Meltem Cansever ise yazdığı *100 Saat Kulesi* kitabında H. Acun kökenli bilgileri tekrarlar bkz Cansever 2009: s.182-183. Salih Yılmaz ve Bayram Akça tarafından yazılan "Yaşayan Bir Tarih: Muğla Saat Kulesi" başlıklı çalışmada da yine H. Acun kökenli bilgiler tekrarlanmakta buna sadece bir paragraf yeni olarak Muğla'nın 19.yüzyıldaki sosyal ve ticari yapısı eklenmektedir bkz. Yılmaz ve Akça 2010: s.320-324

[4] Muğlalı Kadılar Ailesi'nden Kadı Ömer Efendi'nin oğlu olan Hacı Süleyman Efendi (1810-1890) tarımla uğraşmış, yeni kurulan Muğla Belediyesi'nin ilk başkanı olmuştur. Saat Kulesi'nin yanı sıra Yağcılar Hanı, Koca Han ve Kıraathaneyi'de yaptırdığı kabul edilir. Bkz. http://www.mugla-bld.gov.tr/baskanlik/belediyebaskanlarimiz.html

[5] Mimar Konstantin oğlu Filvari Muğla'nın yerli Rumlarındandır. Kentte çok sayıda binayı inşa ettiği E. Aladağ tarafından belirtilmiştir. Bunlar, çok sayıda konak/ev, Haralambos Evi, Hastane, Hoca Mustafa Efendi Türbesi, Kışla, Azize Meryem Kilisesi ve Çan Kulesi, kilise yakınındaki Rum Kız Okulu'dur bkz. Aladağ 2016: s.20 vd. 152-153.121

Kulenin cepheleri onarımlar sonucu bugünkü şeklini almış görünmektedir. Özgün duvar örgüsüne ait ipuçları zemin katta kısmen izlenebilmektedir. Bu katın iki cephesinde düzensiz şekilde yerleştirilmiş mermer veya kesme taş dizisinin arasına yatay ve dikey tuğlalar yerleştirilmiştir. Özgün işlevi namaz vakitlerinin belirlenmesi için kullanılan araçların ve saatlerin yer aldığı muvakkithane olan günümüzde saatçi dükkânı olarak hizmet veren zemin katın güneydoğu ve kuzeydoğu köşeleri payelerle vurgulanmıştır. Aynı payelerden birine sahip kuzeybatı köşe payesi görülememektedir, güneybatı köşe payesi ise bu bölümün tahrip edilmesiyle yok olmuştur.

Zemin katın caddeye bakan güney cephesinde boyuna dörtgen iki açıklık vardır. Bunlardan batıdaki kapı açıklığı olup üzerinde enine dörtgen formda mermerden bir blok taş üzerinde 11 satırlık kitabe yer alır (Fot. 2). Kapı açıklığına kıyasla daha büyük boyutlarda olan doğudaki pencere açıklığının üzerinde kaş kemer izi görülmektedir. Günümüzde pencere yatay bölümleri olan bir vitrin haline getirilmiş olup, ahşap kanatlıdır. Kapı açıklığının üzerindeki kitabe Şair Ziya tarafından yazılıp, Hattat Dede İsmail Hakkı Efendi tarafından mermere işlenmiş[6], günümüz Türkçesine de Prof. Dr. Namık Açıkgöz tarafından tercüme edilmiştir. Kitabe metni şöyledir:

Hayır sahibi Hacı Süleyman Efendi Hazreti,

Yine cömertlik deryasını birden ortaya çıkardı.

Özellikle, iftar ve seher vaktini bildirmek için,

Bu yere kusursuz bir muvakkithane yaptırdı.

Beldemizde benzeri görülmeyen büyük çan saati,

Avrupa'dan getirince herkese sevinç verdi.

Cep saati taşımaya hiç gerek kalmadı;

Sesinin yayılmasıyla alem vakti anladı.

Muvakkithane genişlik ve bollukla meydana geldi.

Bunu mermere yazan: Mustafa Vasfi'nin öğrencilerinden İsmail Hakkı

Sene 30 Mayıs 1885

Bu sağlam yapıyı Konstantin oğlu Filvari[7] *yaptı*

Allah onun elini ve aletlerini hatadan korusun

[6] Acun 1994: s.32 dn. 86 Dede İsmail Hakkı Efendi, 1831 yılında Arapkir'de doğmuş, Bursa'da eğitimini tamamlayarak Muğla'ya yerleşmiştir. Hükümet dairesinde muhasebe başkatipliği, Muğla Rüştüyesi'nde hocalık ve Şahidi Mevlevihanesi'nde neyzenlik yapmış, 1906 yılında ölmüştür.

[7] Prof. Dr. Namık Açıkgöz kitabedeki "Kostantin oğlu Filvari" bölümünün sonradan kazınarak silindiğini belirtir. Bkz. https://web.archive.org/web/20170410050615/http://www.hamlegazetesi.com.tr/mugla-saatli-kule-kitabesi
E. Aladağ bunun 1980 yılındaki onarım sırasında gerçekleştiğini Filvari'nin isminin kitabeden bilinçli olarak kazındığını ifade eder bkz. Aladağ 2016: s.152-153



Fot. 2 Muğla Saat Kulesi Muvakkithane güney cephe



Fot. 3 Muğla Saat Kulesi Muvakkithane doğu cephe

Muvakkithanenin güney cephedeki pencere açıklığının form, boyut ve kaş kemerli alınlığıyla bir benzeri doğu cephenin ortasında bulunmaktadır (Fot. 3). Tarihsiz ancak Cumhuriyet dönemi eki üst kata sahip eski bir fotoğrafta bu pencere bugünküne kıyasla daha küçük ve denizliği yüksek görünmektedir (Fot. 4). Diğer pencere açıklığıyla benzer şekilde bu pencerede ahşap kanatlı ve yatay bölümleri olan vitrin haline getirilmiştir. Buradaki pencere açıklığının kuzey yanındaki küçük kaş kemerli niş, sebildir. Üzerinde enine dörtgen formda mermerden kitabe yer almaktadır. 2000'li yıllara ait fotoğraflarda içi doldurulmuş görünen sebilde Hacı Süleyman Efendi tarafından yaptırılmıştır[8]. Saat kulesi ya da muvakkithane ile bağlantılı bir deposu olmayan sebilin su kaynağı ile ilgili bir kanıt yoktur. Sebil kitabesinin günümüz Türkçesine ait tercümesi Prof. Dr. Namık Açıkgöz tarafından yapılmıştır. Kitabe metni şöyledir:

Çok kerem sahibi Kadı-zâde Hacı Süleyman Efendi'nin

Cömertlik suyu Allah'ın yardım deryasından aktı

Bu suya Allah yolunda bir sebil yapınca

Kerbela susamışlarının ruhu şâd olsun

Bu sebilin suyu kâse kâse içildkçe

Allah, her damlasına sayısız sevaplar versin

Bu sebil yapılınca Ziya da tarihini şöyle söyledi

Ey susamışlar! Bu sebil en güzel yerde yapıldı

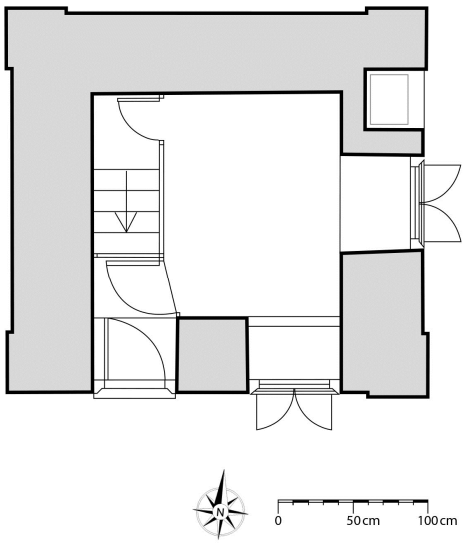
Bunu mermere yazan: Mustafa Vasfi öğrencilerinden İsmail Hakkı

Sene 30 Mayıs 1885

[8] Acun 1994: s.33; Acun 2011: s.74; Yılmaz ve Akça 2010: s.323



Fot. 4 Muğla Saat Kulesi Muvakkithane özgün penceresi
(www.koleksiyonevi.net)



Şek. 2 Muğla Saat Kulesi planı
(Tomar 2011: s.214 Çiz.84'den düzeltilerek)

Kare planlı muvakkithaneye giriş güney cephedeki kitabeli, ahşaptan tek kanatlı kapı açıklığıyla sağlanır. İç mekân özgün şeklini kaybetmiştir (Şek. 2). Girişten sonra mekân bir ahşap paravan ve buna ait bir kapı açıklığıyla bölünmüş, koridor oluşturulmuştur. Saat kulesine çıkışı sağlayan merdiven paravanın içine alınmış, merdivene ait yeni kapı açıklığı iç mekânın kuzeybatı köşesinde yer almıştır. Bu kapı açıklığının yanı saatçi tezgâhı olarak düzenlenmiştir. Düz tavan üst örtü, yatay doğrultuda çıtalarla hareketlendirilmiş ahşap kaplamaya sahiptir.

İkinci katın köşeleri de payelerle vurgulanmıştır (Fot. 1, Şek. 1). Olasılıkla onarımlar sonrasında elde edilen bu kata ait cephelerin ilk dört sırasında bir sıra mermer bir sıra kesme taş dizisinin arasına yatay tuğlalar istiflenmiş, söz konusu dört sıradan sonra iki sıra mermer iki sıra kesme taş dizisi arasına yatay ve dikey tuğlalar yerleştirilmiştir. Başlıkları silmelerle hareketlendirilmiş payelerin üzerinde tuğladan birer alem yer alır. Bu katın kuzey cephesi, bitişiğindeki yapının duvarı nedeniyle görünmez hale gelmiş, batı cephesindeki olası pencere açıklığı ise onarımlar sırasında yok edilerek açıklığı olmayan bir cephe haline getirilmiştir. Pencere açıklıkları görünen güney ve doğu cephede ise köşe payeleriyle sınırlanan üst sınırı iki sıra kesme taş dizisiyle vurgulanmış kare formlu birer alan oluşturulmuş, bu alanın ortasına da kaş kemerli boyuna dikdörtgen çerçevesi kesme taş bloklarla oluşmuş birer pencere yerleştirilmiştir. Tek bloktaştan pencere lentosu cephe boyunca iki sıra keme taş dizisiyle bir düzlem oluşturacak şekilde kurgulanmıştır.

Köşeleri pahlanmış üçüncü katın cephelerinde pencere denizliklerine kadar taşların arasına yatay tuğlalar istiflenmiştir (Fot. 1, Şek. 1). Bu sıradan sonra duvar örgüsü mermer blokların arasına yatay ve dikey tuğlalar yerleştirilmesiyle oluşmuştur. Köşedeki pahlar sayesinde elde edilen ve ikinci katın cephe düzeninin devamı şeklinde kare formlu oluşan güney ve doğu cephenin ortasına bu defa sivri kemerli boyuna dörtgen pencereler yerleştirilmiştir. Kemer yüzeyleri araları tuğlalı mermerden, kemer alnı ise kesme taştan yapılmıştır. İkinci kat pencerelerindeki ile aynı şekilde çerçevesi kesme taş bloklarla oluşmuş pencerelerin lentoları cephe boyunca iki sıra kesme taş dizisiyle bir düzlem oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Katın kuzey ve batı cephesinde bugünkü durumda pencereler yoktur.



Fot. 5 Muğla Saat Kulesi
(1935 öncesi?, R. Çavaş Koleksiyonu)



Fot. 6 Muğla Saat Kulesi
(8 Şubat 1935, Y. Bozkurt Koleksiyonu)

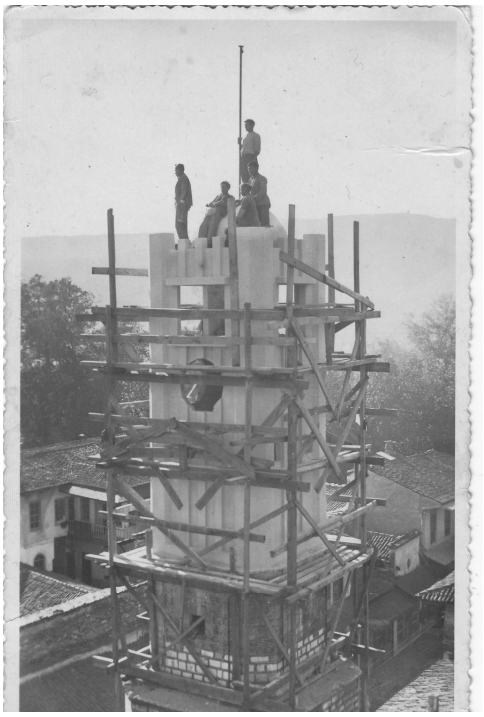
Kulenin dördüncü ve beşinci katı değişime uğrayan bölümleridir (Fot. 1, Şek. 1). Köşeleri pahlanmış dördüncü katın ilk dikkati çeken özelliği ilk üç kata kıyasla cephelerinin malzeme düzenlemesindeki farklılıktır. Bugünkü görünümüyle bu katın güney ve doğu cephesindeki pencere denizliklerine kadar duvar örgüsü mermer blokların arasına, sonrasında ise kesme taş blokların arasına yatay ve dikey tuğlaların yerleştirilmesiyle oluşmuştur. Saat Kulesi'ne ait eski fotoğraflar oldukça azdır. Bunlardan tarihsiz bir fotoğraf kulenin tek detaylı fotoğrafıdır (1935 yılı öncesi (?), Fot. 5). 1935 tarihinde çekildiği ifade edilen diğer fotoğrafta kule arka planda görülmektedir (Fot. 6). Kulenin 23 Mayıs 1941 yılındaki depremde hasar görerek onarıldığını gösteren iki fotoğrafın ise hangi yıla ait oldukları kesin değildir. Bunun nedeni beşinci katın onarım tarihinin 1941 ya da 1950'li yıllar olarak verilmesidir (Fot. 7-8). Fotoğraflardan dördüncü katın o günlerde de bugünkü görünüme sahip olduğu anlaşılmaktadır. Alt seviyedeki mermer blokların birden kesintiye uğrayarak cephelerin kesme taştan tamamlanmış olması süsleme programı olmayan yapının tek süslemesi olarak algılanabilecek farklı malzemelerin uyumlu kullanılmasıyla oluşturulan cephe anlayışına ters düşmektedir. Olasılıklardan biri bu uygulamanın 1885 yılındaki inşa sırasında bilinçli olarak yapılmış olabileceğidir. Diğer olasılık fotoğrafların ait olduğu kabul edilen 1935 yılı ya da daha öncesinde yapının herhangi bir nedenle onarım geçirmiş ve bugünkü görünümüne kavuşmuş olmasıdır. Şayet dördüncü katın cepheleri 1935 yılı ya da daha öncesindeki onarım sırasında kesme taştan yapıldıysa, 1885 yılındaki inşa sırasında özgün duvar örgüsünün diğer katlardakine benzer şekilde mermer ve/veya kesme taşların arasına yatay ve dikey tuğlalar yerleştirilmesiyle yapılmış olması ihtimal dahilindedir. Dördüncü katın doğu cephesindeki pencere açıklığı kare formlu, güney cephesindeki ise boyuna dörtgen formludur, çerçeveleri diğer katlarda olduğu üzere taş bloklarla oluşmuştur. Güney cephedeki yuvarlak formlu pencerenin özgününde saatin yer aldığı bölüm olduğu 1935 yılına ve öncesine ait iki fotoğraftan anlaşılmaktadır (Fot. 5-6)[9].

Günümüzde saat odası olarak kullanılan üst kat yenilenmiştir. Kulenin eski fotoğraflarından 1935 yılı öncesine (?) ait fotoğrafta (Fot. 5) üst kat, dört cephesinde de enine dörtgen formda açıklıklarıyla piramidal külahlı olarak görülür. Katın cephelerinde kullanılan malzeme tam anlaşılamamakla birlikte

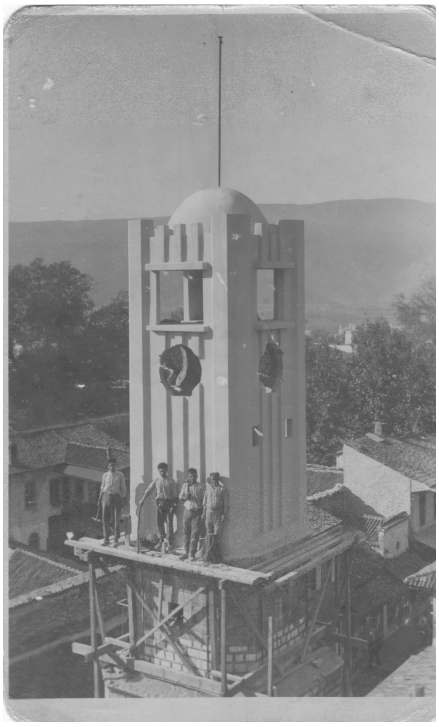
[9] Oğuz 2010: s.61 "Şam'daki benzerinde olduğu gibi Müslüman ülkeler için Arap rakamları ile üretilen, Fransız yapımı Collin-Wagner marka saatin düzeneğinin tek bir saate imkân vermesi ve 4. kattaki tek bir yuvarlak boşluğun varlığı da bu katın orijinalinde saat odası olduğu ve kulenin bir bitiş öğesi ile sonlandırıldığı tezini desteklemektedir."

olasılıkla bir altında olan dördüncü kattaki ile benzer şekilde kesme taştır. 1935 yılına ait diğer fotoğrafta (Fot. 6) bu katın dört cephesindeki açıklıklar kare formlu görülmektedir. Fotoğrafın çekildiği açının yanıltıcı olabileceği ihtimal dahilinde olmakla birlikte diğer fotoğrafa kıyasla daha yüksek piramidal külaha sahip bu bölümün malzemesi de kesme taştan bir altındaki dördüncü kata kıyasla daha koyu renktedir. Dolayısıyla bu katta tuğla ya da ahşap gibi farklı bir malzeme kullanımının söz konusu olup olmadığı tam anlaşılamamaktadır. Ayrıca bu fotoğrafta dördüncü ve beşinci kat arasında güney ve doğu cephede ne olduğu anlaşılamayan açık renkli bir malzeme/objede görülmektedir.

Merkezdeki Azize Meryem Kilisesi'nin çan kulesindeki en büyük çanın bu bölüme yerleştirildiği ifade edilmektedir[10]. Eski fotoğraflarında tam olarak görülmemekle birlikte bugün dördüncü katın merdiven sahanlığında âtıl durumdaki rüzgâr gülünün kuleyi en üst seviyede tamamladığı düşünülmektedir[11]. 23 Mayıs 1941 yılındaki depremde hasar gören bu kat betonarmeden kulenin özgün formuyla uyum içinde aşağıdan yukarıya doğru daralan formda, üst seviyede aydınlatma pencereleri olan ve üzeri kubbeli tek bir prizmatik kütle şeklinde yenilenmiştir. Söz konusu yenilemenin tarihi kesin değildir. Bu onarıma ait iki fotoğrafın depremden hemen sonra aynı yılda 1941'de çekildiği belirtilmekle birlikte Muğlalı yerel tarih araştırmacısı Ünal Türkeş, belediye başkanı Naci Karaosmanoğlu döneminde (1950-1957)[12] saat kulesinin etrafındaki binaların yükselmesi nedeniyle kulenin üstüne çıkma gereği duyulduğunu, bu amaçla kulenin bütününden mimari üslubu farklı üst bölümünün Muğla'nın eski ustalarından Abdurrahim Esin'e yaptırıldığını aktarmaktadır (Fot. 7-8)[13].



Fot. 7 Muğla Saat Kulesi
(1941?/1950'li yıllar?, Y. Bozkurt Koleksiyonu)



Fot. 8 Muğla Saat Kulesi
(1941?/1950'li yıllar?, Y. Bozkurt Koleksiyonu)

[10] Aladağ 2016: s.152.
[11] Oğuz 2010: s.62
[12] Muğla Kütüphanesi'nin kurucusu Hoca Mustaf Efendi'nin torunlarından olan Naci Karaosmanoğlu (1899-1970) ilk, orta ve lise öğrenimini Muğla'da tamamlamış, 1917 yılında İstanbul-Unkapanı Yedek Subay Okulu'nda okumuş, dönüşünde Ulusal Ordunun emrine girerek Kurtuluş Savaşına katılmış ve 1922 yılında İstiklal Madalyalı olarak askerlikten terhis olmuştur. 1950 yılına kadar tütün tarımı, tüccarlığı ve zeytincilikle ilgilenmiş, 1950 ve 1955 yerel seçimlerinde Muğla belediye başkanı seçilmiştir. 20.02.1970 tarihinde Muğla'da ölmüş ve Muğla şehir mezarlığında toprağa verilmiştir. Bkz. http://www.mugla-bld.gov.tr/baskanlik/belediyebaskanlarimiz.html
[13] Oğuz 2010: s.62

Değerlendirme

14.yüzyıl başlarında Avrupa'da ortaya çıkan saat kulelerinin Osmanlı'da ilk örnekleri 16.yüzyılda Balkanlarda görülür. Ancak saat kuleleri 19.yüzyıl ikinci yarısından itibaren Osmanlı kamusal alanı içinde yeni bir görüntü olarak yerlerini almışlardır. Tanzimatla birlikte yaşanan Batılılaşma sürecindeki sosyal, kültürel ve ekonomik değişim ve gelişmelerin göstergesi olarak imparatorluk coğrafyasındaki kentlerde sayısız bina inşa edilmiştir. Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) döneminin ideolojisiyle örtüşecek şekilde yeni yapılar devletin resmî ideolojisi ve iktidarının simgesi olarak kullanılmıştır. Saat kulelerinin de kentlerde çağdaşlığın teknik araçları olarak yeni zaman ve yeni iktidar kavramının sembolü haline geldiği kabul edilmektedir[14]. Ancak yapım tarihleri araştırıldığında saat kulelerinin genelinin 1880-1900 yılları arasında inşa edilmiş olmaları ve en eski kulenin 1796 yılına ait oluşu, Sultan'ın bu yapıların inşasıyla ilgili fermanlarının sadece yerleşmiş bir alışkanlık olduğu veya gelişimin altını çizmeye yaradığı şeklinde yorumlanmaktadır[15].

Konumu Açısından: Saat kulelerini H. Acun coğrafi konumlarına göre gruplarken, A. Cengizkan kamusal mekânın ortak kullanımında kapladıkları yer ve ifade ettikleri anlam açısından "kamusal mekânı kurarken elde ettikleri **konum**, kazandıkları **anlam** ve bu çerçevede kente getirdikleri kentsel mekân tanımındaki **kamusal işlevsellik"**lerine göre sınıflmaktadır[16].

Bu sınıflamada ilk grubu ticaret merkezinin, yönetim yapılarının ve kentsel yerleşim alanlarının geometrik merkezinde ya da ortasında yer alan saat kuleleri oluşturur. 19.yüzyıla kadar ticari faaliyetlerin gerçekleştiği yer Muğla kent merkezi konumundaki Ulu Camii'nin altında yer alan Arasta bölgesidir. Ancak 19.yüzyılda Rumların kent merkezine gelerek ticaret yapmalarıyla Avrupa'da işlenmiş malları satan dükkân ve mağazaların açılması ve hanların inşa edilmesiyle Arasta bölgesi önemini yitirmiş, arastanın ve Kurşunlu Camii çevresinde kurulan pazar yerinin doğusunda Konakaltı ile Saburhane Meydanı'na doğru yeni bir ticari merkez gelişmiştir. Dolayısıyla 17.yüzyıl ile 19.yüzyıl ikinci yarısına kadarki süreçte kentin idari ve ticari merkezi Ulu Camii ile Arasta bölgesi iken 19.yüzyıl ikinci yarısından itibaren Şeyh Camii ile Konakaltı Meydanı yeni idari ve ticari merkez olmuştur. Tanzimatla birlikte yaşanan idari değişiklikler sonucunda Muğla'da bürokrat sayısı da artmış, 1871 yılında Belediye Teşkilatı, 1879 yılında Adliye Teşkilatı ve 1884 yılında Ticaret Odası kurulmuş buna paralel olarak Hükümet Konağı (günümüzde Büyükşehir Belediye Binası), Askeri Kışla (günümüzde Muğla Arkeoloji Müzesi), Telgrafhane ve diğer kamu binaları inşa edilmiş, böylece yönetim ve eğitim alanındaki yenilikler kentsel dokuya da yansımış, Konakaltı Meydanı yeni yönetici merkez olmuştur. Basmacı Deresi'nin etrafındaki ticari merkezin sınırı olan Karamuğla Deresi'nin kuzeybatısında yer alan kentin yeni ticari ve idari merkezi konumundaki Konakaltı ve Saburhane bölgesi aynı zamanda ticaret yapan Rumlar ve İstanbul kökenli asker ve sivil bürokratların konutlarının da inşa edildiği alan olarak gelişmiştir[17].

Muğla Saat Kulesi, geleneksel arasta ile 19.yüzyılda gelişen idari merkez Konakaltı arasındaki hanlar ve mağazaların yer aldığı yeni ticari alanın içinde konumlanmıştır. Böylece Cengizkan'ın ilk grubuna giren saat kulesi onun ifadesiyle "kentin açık mekanlarının ve belli başlı yapılarının silüet ya da kütle parçalanmasıyla seçik bir biçimde 'okunabilirliğini' sağlayan 'politik ve prestij değerleri'ni içiçe kullanan bir nirengi noktası (landmark) özelliği kazanmaktadır". Anadolu'da Muğla Saat Kulesi ile konumu açısından aynı özellikteki kuleler Amasya (1865), Ankara (1884), Antalya (II. Abülhamid dönemi), Bergama (19.yüzyıl), Bursa (Abdülaziz dönemi), İzmit (1902-1903), Merzifon (1866), Niğde (1866), Sinop (1892?) saat kuleleri olarak belirlenmektedir[18].

Plan ve Malzeme Özellikleri Açısından: Günümüzde Anadolu dışındaki coğrafyada (Avrupa, Ortadoğu ve Kuzey Afrika) yer alan Osmanlı dönemi saat kuleleri genellikle kare plana sahip yukarıya

[14] Kaynar 2000: s.141 vd. 153 vd.; Ortaylı 2006: s.24 vd.; Deringil 2007: s.66-67; Deringil 2014: s.22.43.188; Deringil 2019: s.41.53 vd.
[15] Cengizkan 2002: s.16
[16] Acun 1994: s.5; Acun 2011: s.260; Cengizkan 2002: s.18-19
[17] Aktüre 1993: s.104-105
[18] Cengizkan 2002: s.19-26

doğru çokgen ya da daire formuna dönüşen, cephe düzenlemelerinde farklı malzemelerin kullanıldığı yapılardır. Başkent İstanbul'daki saat kuleleri ise ya cami, saray gibi kamu yapılarının önlerindeki meydanlarda tek yapı ya da bir binanın parçası şeklinde kesme taştan, genellikle kare planlı olarak inşa edilmişlerdir. Anadolulu kulelere kıyasla zengin süsleme programına sahip İstanbul saat kuleleri gösterişli yapılar olarak dikkat çekmektedirler. Anadolu'daki saat kuleleri içinde genellemeler yapmak olasıdır. Kare veya çokgen gövdeli plana sahip kesme taştan kuleler genellikle bulundukları kentin merkezindeki meydanda konumlanmışlardır. Önemli bir özellik cephelerinin genelde sade oluşudur, sadece kat silmeleri ve duvar örgüsünde kullanılan malzeme çeşitliliğiyle cephelerde hareketlilik elde edilmiştir. Bu anlamda farklı olan İzmir Saat Kulesi (1901) başkentteki saat kuleleri benzeri zengin bir süsleme programına sahiptir. Anadolulu saat kulelerinin geneli kesme taştandır, plan ve formuyla Muğla örneğine benzer Bilecik Saat Kulesi'nde (1907) diğer Anadolu saat kulelerinde görülmeyen şekilde, ilk iki katın köşeleri kesme taştan, cepheleri ise moloz taştan inşa edilmiştir. Üstteki iki kat ahşaptandır, sivri çatı örtüsü ise çinko kaplıdır[19].

Muğla Saat Kulesi kare gövdeye sahiptir. İstanbul'da Nusretiye (Tophane) Saat Kulesi (1848-1849), Dolmabahçe Saat Kulesi (1890-1895), Şişli-Hamidiye Etfal Hastanesi Saat Kulesi (1907), Kasımpaşa Deniz Hastanesi Saat Kulesi (1827) ve Yıldız (Hamidiye) Saat Kulesi (1890-1891/1892-1893); Anadolu'da ise Adana, Antalya, Bilecik, Bursa, Çanakkale, Çankırı, İzmit, Kastamonu, Sivrihisar, Sungurlu ve Yozgat saat kuleleri benzer şekilde kare planlıdır.

Balkanlarda kare planlı ve iki katlı Kosova Prizren Saat Kulesi (1498), İstanbul örnekleri içinde kare planlı iki katlı Kasımpaşa Deniz Hastanesi Saat Kulesi (1827), kare plan üzerinde üç katlı Nusretiye (Tophane) Saat Kulesi (1848-1849) ve Yıldız (Hamidiye) Saat Kulesi (1890-1891/1892-1893), kare planlı dört katlı Dolmabahçe Saat Kulesi (1890-1895), hem plan hem de yukarı doğru kademeli olarak daralan kurgularıyla Muğla Saat Kulesi ile benzerdir. Kare gövde üzerinde yukarıya doğru daralan görünüşe sahip saat kulelerinden beş katlı Çanakkale Saat Kulesi (1896) ve günümüze ulaşmayan Gelibolu Saat Kulesi (1901), bugün var olmayan dört katlı Bursa-Tophane "Osmancık Meydanı"ndaki İkinci Saat Kulesi (1890) ve yedi katlı Üçüncü Saat Kulesi (1904-1905) ile dört katlı Bilecik Saat Kulesi'nde (1907) Muğla Saat Kulesi'ne benzer şekilde aşağıdan yukarıya doğru küçülen katlar şeklinde düzenleme söz konusudur[20]. Muğla Saat Kulesi'nin özgününde günümüzdeki şekliyle sadece sokak ve caddeye bakan güney ve doğu cephelerinde pencere açıklıklarının olması zayıf bir ihtimal olarak görünmekle birlikte olasıdır. Ancak diğer saat kulelerinde olduğu üzere her cephesinde pencere açıklıklarının olması daha anlamlıdır. 1935 yılı öncesine (?) ait olabilecek eski fotoğrafında (Fot.5) kulenin her cephesinin görünebilir yapılmış olması bu olasılığı güçlendirmektedir. Günümüzde batı cephe, açıklığı olmayan duvar şeklinde bitişiğindeki yapılar tarafından kısmen kapatılmış, kuzey cephe ilk iki katı ile bitişiğindeki yapıyla kaynaşmıştır, diğer katlar sadece duvar şeklinde yükselmektedir. Kuzey ve batı cephedeki pencere açıklıklarının yapının onarımları sırasında kapatılmış olması imkân dahilindedir.

H.H. Halaç ve S. Özdemir İlhan, Türkiye'deki saat kuleleri üzerine yaptıkları çalışmalarında "balkonlarının mevcudiyeti, balkon tipleri, sayıları ve balkonların kule üzerinde konumlanışlarına göre" bir tipoloji yapmışlardır[21]. Bu tipolojiye göre Muğla Saat Kulesi Kütahya, Adana, Bolu-Gerede, Kastamonu, Elazığ-Maden, Balıkesir, Kayseri, Çanakkale-Gelibolu, Edirne, İzmir ve Bursa-Tophane'de yer alan saat kuleleriyle birlikte balkonsuz gruba dahildir[22].

Yıldız (Hamidiye) Saat Kulesi (1890-1891/1892-1893) ve Dolmabahçe Saat Kulesi'nde (1890-1895) her katın köşelerinin pahlandığı görülür. Muğla örneğinde ise benzer şekilde üçüncü ve dördüncü katlarda köşeler pahlanmıştır.

Muğla Saat Kulesi'ne ait eski fotoğraflar dördüncü katın bugünkü görünümde olduğunu göstermektedir. Önemli fark bugün pencere açıklığı olan yuvarlak formlu açıklık içinde özgününde saat

[19] Acun 1994: s.11; Cansever 2009: s.57; Acun 2011: s.23
[20] Yavaş 2017: s.37-44; Bilmiş 2021: s.201-209 Res.4.109-4.114; Gelmez ve Altıntaş 2018: ss.79-96
[21] Halaç ve Özdemir İlhan 2014: s.193 vd.
[22] Halaç ve Özdemir İlhan 2014: s.195 vd. Şekil 2

kadranının yer almasıdır (Fot. 5-6). Diğer kat cephelerinde olduğu gibi mermer ve kesme taş dizilerin aralarına tuğla yerleştirilmesiyle oluşan duvar örgüsü bu katın cephelerinde uygulanmamış, alt seviyedeki birkaç sıra mermer bloğun üzeri kesme taştan tamamlanmıştır. Cephe düzenlemesindeki hareketliliğin farklı malzemelerin uyumlu kullanılmasıyla oluşturulduğu ilk üç kattan sonra bu kattaki uygulamanın 1885 yılındaki inşa sırasında bilinçli olarak yapılmış olabileceği imkân dahilindedir. Ancak fotoğrafların ait olduğu 1935 yılı ya da daha öncesinde yapının herhangi bir nedenle onarım geçirmesi ve bugünkü görünümüne kavuşmasıda olasıdır. Eğer dördüncü katın cepheleri 1935 yılı ya da daha öncesindeki onarım sırasında kesme taştan yapıldıysa, 1885 yılındaki inşa sırasında özgün duvar örgüsünün diğer katlardakine benzer şekilde mermer ve/veya kesme taşların arasına yatay ve dikey tuğlalar yerleştirilmesiyle yapılmış olması da kabul edilebilir görünmektedir.

Muğla Saat Kulesi'nin günümüzde saat mekanizmasının bulunduğu en üst katı olan beşinci katı özgün değildir. Eski fotoğrafları kulenin beşinci katının birkaç kez yenilenmiş olabileceğini göstermektedir. 1935 yılı ve öncesine ait iki fotoğraf farklı iki üst katın varlığına işaret etmektedir, diğer yenileme ise deprem sonrası yapılmıştır. Bunların malzeme-form olarak Cumhuriyet döneminde gelişen Ulusal Mimarlık akımları etkili yenilemeler oldukları kabul edilebilir görünmektedir[23]. 1935 yılı öncesine ait fotoğraf (Fot. 5) bu katın olasılıkla kesme taştan, dört cephesinde de enine dörtgen formda açıklıklarıyla piramidal külahlı yapılmış olabileceğini göstermektedir. Muğla ile benzer plan ve kat sistemine sahip Çanakkale Saat Kulesi'nde (1896) üst kat, özgününde dört ayağa oturan baldaken formlu iken olasılıkla 1912 depremiyle yıkılmış, saat çanının bulunduğu bu kat 1915 yılına ait bir fotoğraftan anlaşıldığı üzere çokgen gövdeli ve soğanvari kubbeli formda yeniden yapılmıştır. Çanakkale'nin bir benzeri günümüze ulaşamayan Gelibolu Saat Kulesi'nde de (1901) çanın yer aldığı üst kat baldaken formlu olup soğanvarî kubbesiyle dikkat çekmektedir[24].

1935 yılına ait fotoğrafta ise (Fot. 6) bu bölüm dört cephesinde kare formlu açıklıklara sahip, diğer fotoğrafa kıyasla daha yüksek piramidal külahlı görünmektedir. Malzemesi de kesme taştan bir altındaki dördüncü kata kıyasla daha koyu renktedir. Dolayısıyla bu katta tuğla ya da ahşap gibi farklı bir malzeme kullanımının söz konusu olup olmadığı tam anlaşılamamaktadır. Ahşap malzemenin taştan inşa edilmiş bazı saat kulelerinde en üst katta kullanıldığı örnekler vardır. Bunlar Balıkesir (1827), Bergama (19.yüzyıl) ve Bilecik Saat Kulesi (1907) ahşap üst katlarıdır. Tuğladan üst kata sahip saat kulesi ise yok görünmektedir.

Kulenin beşinci katı 23 Mayıs 1941 yılındaki deprem sonrasında aynı yıl ya da 1950'li yıllarda dönemin mimari anlayışına uygun şekilde betonarmeden prizmatik bir kütle olarak bir kez daha yenilenmiştir (Fot. 7-8)[25].

Muğla kent merkezindeki Azize Meryem Kilisesi'nin çan kulesindeki en büyük çanın saat kulesinde kullanıldığı belirtilir[26]. Benzer uygalama Antalya Saat Kulesi'nde de söz konusudur, üzerinde çarmıhta İsa, orans Meryem Ana ve bir aziz kabartmasıyla Grekçe yazılar olan çanın hangi kiliseden getirildiği belli değildir[27].

Kayseri, Tokat ve İstanbul, Dolmabahçe saat kulelerinin zemin katı Muğla Saat Kulesi'nde olduğu gibi muvakkithane olarak düzenlenmiş, 19.yüzyıl ikinci yarısından itibaren bazı kulelerde de zemin katın kule ve saat mekanizmasının bakım masraflarını karşılamak amacıyla dükkân olarak kullanılmasına izin verilmiştir. Söz konusu gelenek Muğla'da günümüzde de devam etmekte, saatin bakım, onarım ve düzenli çalışması karşılığında zemin katı dükkân olarak kullanmaktadır[28]. Çanakkale, İstanbul Dolmabahçe, İzmit

[23] Batur 2005: s.46-50; Sağsöz v.diğ. 2014: s. 941-955
[24] Yavaş 2017: s.38 Foto 4-5. 8-9
[25] Sözen 1984: s.273; Batur 2005: s.46-50; Sağsöz v.diğ. 2014: s.947-948
[26] Aladağ 2016: s.152
[27] Cengizkan 2002: s.25
[28] Acun 1994: s.54; Acun 2011: s.259; Cansever 2009: s.182; Belge 2021: s.459; Oğuz 2010: s.60 Bugün özel mülkiyette olan saat kulesini yaptıran Muğla'nın ilk belediye başkanı Hacı Süleyman Efendi'nin ailesinin günümüzdeki soyadı Aksoy'dur. Saatin sorumluluğunu Süleyman Aksoy üstlenmiş olup, zemin kattaki dükkânda baba mesleğini sürdüren saatçi Akif Usta aynı zamanda saatin bakım, onarım ve düzenli çalışmasını sağlamaktadır.

ve İzmir saat kulelerinin kaidelerinde sebil oluşu Muğla Saat Kulesi ile ortak özellik olarak dikkat çekmektedir[29]. İstanbul, Yıldız (Hamidiye) Saat Kulesi ve Etfal Hastanesi Saat Kulesi, Ankara, Çanakkale, Çorum, Sivas Jandarma Binası ve Vezirköprü saat kuleleri ile Muğla Saat Kulesi özgün inşa kitabesine sahip kulelerdir. İnşa kitabeli en eski örnek ise 1796 tarihiyle Safranbolu Saat Kulesi'dir[30]. Genellikle saat kulelerini yaptıranlar valiler ve kaymakamlar olmakla birlikte Muğla Saat Kulesi benzeri belediye başkanı tarafından inşası gerçekleştirilen diğer saat kuleleri Bayburt (1923-1924, Kâmil Bey) ve Yozgat'taki saat kulesidir (1897, Tevfikizade Ahmet Bey)[31]. Muğla Saat Kulesi ile birlikte mimarı bilinen saat kuleleri İstanbul Nusretiye (Tophane) Saat Kulesi (1848-1849), Yıldız Hamidiye Saat Kulesi (1890-1891/1892-1893), Dolmabahçe Saat Kulesi (1890-1895), Çorum Sungurlu (1891), Yozgat (1897), Bayburt (1923-1924), Tokat (1902), İzmit (1901) ve İzmir (1901) saat kulesidir. İstanbul'daki saat kulelerinin geneli için mimar ismi olarak Balyan ailesi üyeleri verilir (Nusretiye Saat Kulesi mimarı Bali Balyan, Dolmabahçe ve Yıldız Hamidiye Saat Kulesi mimarı Sarkis Balyan). Şişli Etfal Hastanesi Saat Kulesi tasarımı Raimondo D'Aronco'ya ait olup, hastanenin başmimarı Mahmud Şükrü Bey'in de katkılarıyla F. Pellini tarafından yapılmıştır. Anadolu'da ise İzmir Saat Kulesi'nin mimarı Raymond Charles Péré, Tokat Saat Kulesi'nin ise Hristo Usta'dır[32].

Muğla Saat Kulesi Ege ve İç Ege Bölgesi'ndeki sayılı saat kulelerinden biridir. Günümüze ulaşan bölgedeki saat kuleleri İzmir (1901), Bergama (19.yüzyıl), Çanakkale (1896), Balıkesir (1827) saat kulesidir. Burdur (1830; 1937) ve Manisa'daki (1600/1672?) saat kulesi ise yıkılmıştır[33].

Muğla Saat Kulesi'nin inşasıyla ilgili olarak farklı görüşler vardır. Bunlardan biri Hacı Süleyman Efendi'nin Hac dönüşünde Şam'da gördüğü saat kulesinin aynısını yaptırdığıdır[34]. Ancak Halep (1898-1899), Hama (?), Hamidiye (1900) ve Şam'daki (1900) kulelerin Muğla'daki saat kulesinden sonra yapılmış olmaları bu görüşü desteklememektedir[35]. Günümüzde Filistin ve İsrail'deki saat kuleleri de Muğla Saat Kulesi'nden sonra yapılmışlardır[36]. Diğer görüş kuleyi Hacı Süleyman Efendi'nin eşi Pembe Hatun adına yaptırdığı, "…bu saat kulesinin yapılışında Süleyman Efendi'nin eşine duyduğu büyük sevgi ve aşkın önemli bir rolü" olduğudur. Ancak yapının kitabelerinde Pembe Hatun'un ismine yer verilmemektedir[37].

Muğla Saat Kulesi kitabesinde muvakkithane olarak inşa edildiği belirtilmekte, Avrupa'dan getirilen çan saatine de vurgu yapılmaktadır. Kulenin yapımı Osmanlı coğrafyası genelinde saat kulelerinin yapılmaya başlandığı ve muvakkithanelerin işlevini yitirdiği bir dönemde gerçekleşmiş görünmektedir. T.C Başbakanlık Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı'ndaki H. 28-06-1287 (M. 1870-1871) tarihli bir meclis tutanağında Muğla'da mekteb-i rüşdiye ve mevlevihane ile Menteşe'de mevlevihane, kütüphane ve muvakkithane inşasına karar verildiği, bu yapıların inşa masraflarının ise hamiyet sahiplerince ödeneceği yazılıdır[38]. Söz konusu karar doğrultusunda belediye başkanı Hacı Süleyman Efendi'nin saat kulesini ve sebili yaptırmış olması imkân dahilindedir. Kulenin yapım tarihi düşünülecek olursa saat kulelerinin henüz İstanbul'da bile yaygın şekilde inşa edilmediği bir dönemde mimar Filvari Usta'nın Osmanlı için yeni bir bina türü olan saat kulesini hangi yapı/yapıları örnek alarak yapmış olabileceği sorusuna cevap aranmalıdır. Güçlü bir olasılık, bölgesi içinde en erken örnek olan kulenin, Muğla merkezdeki Aziz Meryem Kilisesi'nin avlusunda yer alan günümüze sadece kaidesi ulaşmış Filvari Usta'nın yaptığı çan kulesi örnek alınarak yapılmış olmasıdır.

[29] Acun 1994: s.54; Acun 2011: s.259; Yavaş 2017: s.38
[30] Acun 1994: s.54; Acun 2011: s.259
[31] Acun 2011: s.21. 89
[32] Acun 1994: s.54; Acun 2011: s.259
[33] Acun 2011: s.10-11
[34] Acun 1994: s.32 dn.85; Acun 2011: s.73 dn.128.130 H. Acun bu bilginin kaynak kişisi olarak H. Hüseyin Aydoğdu'yu gösterir. Aydoğdu'nun 1980 yılında kule ile ilgili bilgileri derleyerek saatçiye verdiğini belirtir.; Aladağ 2016: s.120.144.152
[35] Acun 2011: s.231-233
[36] Tütüncü 2016: s.19-27
[37] Yılmaz ve Akça 2010: s.323
[38] BOA. ŞD. 1375-68

Batı Hıristiyanlığı'nda 6.yüzyıldan itibaren kullanıldığı yazılı kaynaklardan anlaşılan çan kulelerinin günümüze ulaşan ilk örneklerinden biri İtalya'da kullanılan ismiyle en eski campanile 6.yüzyıla tarihli Ravenna, Nuovo Aziz Apollinaris Kilisesi güneybatı köşesindeki çan kulesidir[39]. Yangın kulesi işlevine de sahip olan çan kuleleri Doğu Roma mimarisine yeni bir yapı türü olarak 1204-1261 yılları arasında Konstantinopolis'in yağmalandığı Latin istilasından sonra Paleologoslar döneminde (1259-1453) girmiş, başkentteki mevcut yapılara çan kulesi eklenmiştir[40]. Fetihle birlikte çan sesine getirilen yasak 19.yüzyılda ilan edilen Tanzimat (1839) ve Islahat Fermanı (1856) ile kalkmış, bu yüzyılda İstanbul ve Anadolu'da inşa edilen kiliselerde ya kiliseden bağımsız ya da bir köşesinde yer alacak şekilde çan kuleleri yapılmıştır[41].

1366 tarihli Manisa Ulu Camii'nin kuzey kapısının batı yönde bitişiğine yapılan 1600 ya da 1672 tarihli günümüze ulaşmayan ve kadranı olmayan saat kulesi Anadolu'daki ilk saat kulesi olarak kabul edilir. Haçlı seferlerinden kalma eski bir kilisenin yıkıntıları üzerine inşa edilen 1170-1175 tarihli Urfa Ulu Camii'nin avlusunun kuzeybatı köşesine dahil edilen kilisenin kulesine bilinmeyen bir tarihte saat takılarak saat kulesi olarak kullanılmıştır. 1850 tarihli Ayvalık Aziz Ioannes Kilisesi 1928 yılında camiye dönüştürüldüğünde kilisenin kuzeybatı köşesindeki çan kulesine saat takılarak saat kulesi yapılmıştır[42]. Bozcaada, Meryem Ana Kilisesi'nin bahçesindeki kule (1867?) hem çan hem de saat kulesi olarak kullanılmıştır. 1970'li yıllarda yıktırılan Kütahya Saat Kulesi kilise çan kulesidir, 1927 yılından sonra çan kulesi saat kulesine dönüştürülmüştür. 17.yüzyıl sonrasına ait İzmir Aya Fotini Kilisesi çan kulesi aynı zamanda bir saat kulesi olarak tasarlanmıştır. İstanbul Dolapdere Panayia Evangelistria Kilisesi (1877-1893) narteksinin köşelerindeki iki çan kulesi, aynı zamanda saat kuleleridir. Mersin Aziz Antuan Latin Katolik Kilisesi (1853-1898) narteks güneybatı köşesindeki çan kulesi saat kulesi işlevindedir[43]. M.B. Uluengin, söz konusu örnekler doğrultusunda bir caminin yanına çan kulesi şeklinde bir saat kulesi yerleştirmenin potansiyel olarak sorunlu doğasına rağmen, 19. ve 20. yüzyılın başlarında Anadolu'da birden fazla durumda bunun gerçekleştiğini, camilerin yakınına inşa edildiğinde saat kulelerinin zihinsel olarak muvakkithanelerle ilişkilendirildiğini, bu nedenle kilise çan kulelerinin form ve işlev olarak saat kulelerinin yapımını etkilediklerini, saat kulelerinin çan kulelerinin modern çeşitlemeleri olduklarını savunmaktadır. Uluengin bu görüşünün kanıtı olarak Muğla Saat Kulesi'nin inşa kitabesini göstermektedir[44].

Sonuç: Osmanlı coğrafyasında 19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren sayıları artan saat kuleleri Tanzimatla başlayan Batılılaşma sürecindeki yeni bina tiplerinden biridir. İşlevselliklerinden daha çok bir iktidar sembolü olarak anlamlandırılan saat kulelerinden biri de Muğla Saat Kulesi'dir. Kule, kentin 19.yüzyılda gelişen yeni ticaret alanı içinde yer almıştır. Genellikle vilayetlerde valiler ve kaymakamlar tarafından yaptırılan saat kulelerine karşın Muğla Saat Kulesi ilk defa bir belediye başkanı tarafından yaptırılmış olmasıyla ayrıcalıklıdır.

Kitabesine göre 1885 yılında saat kulelerinin henüz İstanbul'da bile yaygın şekilde yapılmadığı bir dönemde inşa edilmesiyle, mimarı yerli Rum usta Filvari'nin kuleyi daha önce inşa ettiği çan kulesini örnek alarak yapmış olması ihtimaliyle, aşağıdan yukarıya daralan formuyla ve malzeme kullanımıyla bulunduğu Ege ve İç Ege Bölgesi'ndeki günümüze ulaşan en erken tarihli Tanzimat döneminin Muğla'daki iktidar sembolü Saat Kulesi kentin en önemli mimari değerlerindendir.

Cumhuriyet döneminde gelişen Ulusal Mimarlık akımları etkisinde birkaç kez yenilenmesi olası üst kat, günümüzde kulenin özgün bölümleriyle uyumsuz görünmekle birlikte Türk Mimarisi'ndeki önemli bir döneme ait oluşuyla kulenin değerini arttırmaktadır.

Olasılıkla 1885 yılında ilk yapıldığında dört cephesi de görülebilen kulenin bugün sadece iki

[39] Bovini 1956: s.27
[40] Leclercq 1914: 1954-1977; Kazhdan 1991: s.279-281
[41] Karaca 2008: s.632; Hançer 2010: s.80
[42] Uluengin 2010: s.22; Acun 1994: s.36; Acun 2011: s.84.102.
[43] Cansever 2009: s.74.117.144.176; Acun 2011: s.65.69.100
[44] Uluengin 2010: s.22

cephesi görülebilmektedir. Diğer iki cephe çarpık yapılaşma sonucunda diğer binalarla kaynaşmış durumdadır. Yapıldığı dönemde yüksekliğiyle her yerden görülebilir özellikteki kule, bugün çevresindeki yüksek binalara rağmen yine de görkemlidir.

Kulenin günümüzde de görenleri etkisi altına aldığına dair kanıt niteliğindeki mimar Ayşe Yalçın'ın şiiri son söz olarak burada yer almalıdır.

Saatli Kule

Hele bir çalmaya görsün,

Herkes kulak kesilir sayardı merakla saat kaç diye.

"Ah evladımın okuldan çıkmasına az kalmış",

"Yok canım daha ezan vaktine çok var",

"Benim adam nerdeyse gelir, kalkıp yemeği hazırlamalı"

Diye sesler sarardı etrafı...

Kola saat ne gerekti, kocaman saatli kule dururken.

Hele bir de kiliseden geldiği rivayet edilen çanıyla inletirken heryanı...

Tadı başka, sesi bambaşkaydı...

Zamanı; yeri geldiğinde zamansızlığı anlattı durdu bize Saatli Kule..."[45]

KAYNAKÇA

ACUN, H., (1994), *Anadolu Saat Kuleleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

ACUN, H., (2011), *Osmanlı İmparatorluğu Saat Kuleleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

ACUN, H., (2002), "Anadolu Saat Kuleleri", *Türkler 15,* Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, ss. 382-387.

AKTÜRE, S., (1993). "19. Yüzyılda Muğla", *Tarih İçinde Muğla* (der. İlhan tekeli), Ankara: ODTU Mimarlık Fakültesi Yayını, ss. 34-113.

ALADAĞ, E., (2016), *Filvari Usta Muğlalı Mimar Mihail Konstantinoğlu*, İstanbul: Belge Yayınları.

BATUR, A., (2005), A Concise History: Architecture in Turkey During The 20th Century, Ankara: Chamber of Architects Publications.

BELGE, H., (2021), "Sultan II. Abdülhamid'in Saltanatının 25. Yılında Tokat ve Tokat Saat Kulesi", *History Studies* 13/2, ss. 449-470.

BİLMİŞ, H.G., (2021), Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Bursa'da Mimarlık Ortamı, Bursa: Nilüfer Belediyesi Kültür Yayınları.

BOVİNİ, G., (1956), *Die Mosaiken von Ravenna. Mausoleum der Galla Placidia, Baptisterium der Kathedrale, Erzbischöfliche Kapelle, Baptisterium der Arianer, San Apollinare Nuovo, San Vitale, San Apollinare in Classe*. Mailand: Silvana Editoriale d'Arte.

CANSEVER, M., (2009), *Türkiye'nin Kültür Mirası-100 Saat Kulesi*, İstanbul: NTV Yayınları.

CENGİZKAN, A. (2002), "Saat Kuleleri ve Kamusal Mekân", *20. yüzyılda Modernleşme ve Demokratikleşme Pratiğinde Mimarlar, Kamusal Mekân ve Konut Mimarlığ*ı, Ankara: Mimarlar Derneği Yayın No: 9, ss. 15-27.

DERİNGİL, S., (2007), *Simgeden Millete II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet*, İstanbul: İletişim Yayınları.

[45] Oğuz 2010: s.59

DERİNGİL, S., (2014), *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji, II. Abdülhamid Dönemi (1876–1909)*, İstanbul: Doğan Kitap.

DERİNGİL, S., (2019), *Simgeden Millete II. Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ERKMEN, A., (2006), *Mimarlık ve Hafıza: Osmanlı Dünyasında Geçmişin Yeniden Üretildiği Yapılar (1850-1910)*, Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

EYİCE, S., (1971), "Konya'nın Alâeddin Tepesinde Selçuklu Öncesine Âit Bir Eser: Eflâtun Mescidi", *STY* IV ss. 269-302.

EYİCE, S., (1980), "Edirne Saat Kulesi ve Üzerindeki Bizans Kitabesi". *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi* 8-9, ss. 1-22.

GELMEZ, E.-ALTINTAŞ, M., (2018), "Clock towers as the focus of city square: The changing scale of nusretiye clock tower", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC* 8-1, pp. 79-96

GÜNDÜZ, D., (2015), *Alaturkadan Alafrangaya Zaman. Osmanlı'da Mekanik Saatler*, İstanbul: Ege Yayınları.

HANÇER, E., (2010), 19. yüzyıl İstanbul Ermeni dini mimarisinde yeni tipoloji: kubbeli kiliseler ve çan kuleleri. H. Kuruyazıcı (Ed.). *Batılılaşan İstanbul'un Ermeni Mimarları*, ss. 80-90, İstanbul: Ulularası Hrant Dink Vakfı Yayınları.

KARACA, Z., (2008), *İstanbul'da Tanzimat öncesi Rum Ortodoks Kiliseleri*. İstanbul: YKY

KAYNAR, H., (2000), "Siyasal İktidar ve Şehir: 19. Yüzyıl Osmanlı Şehirlerindeki Mekânsal Değişimler Üzerine", *Kebikeç: İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi* 10, ss. 141-158.

KAZHDAN, A.P., (1991), Bell, Bell Tower, A.P. Kazhdan (ed.), *Oxford Dictionary of Byzantium* 3, pp. 279-281, Oxford: Oxford University Press.

KIENITZ, F. K., (1963), "Osmanische Uhturme, Ein Stück Kulturgeschichte aus Alten Türkischen Stadten", *Mitteillungen, Deutsch Turkische Gesllschaft* 54, ss. 2-5.

LECLERCQ, H., (1914), Cloche, clochette, F. Cabrol/H. Leclercq (eds.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* III, pp. 1954-1977, Paris.

SAĞSÖZ A., MİDİLLİ SARI R., ELMALI ŞEN D., AL S., (2014), "1938-1960 Yılları Arası Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı", *Turkish Studies* 9-10, ss. 941-955.

SÖZEN, M., (1984), *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

OĞUZ, M., (2010), "Saat Çalıştıkça Yaşam da Akar Gider" *Muğla Dergisi* 4, ss. 58-64.

ÖZDEMİR, K., (1993), *Ottoman Clocks and Watches*, İstanbul: Creative Yayıncılık ve Tanıtım.

TOMAR, E.Z., (2011), *Anadolu Muvakkithaneleri*, SÜFBE Mimarlık ABD Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

TUNCER, H., (2017), "Sultan II. Abdülhamid Dönemi Saat Kuleleri", *Din ve Hayat* 32, ss. 109-113.

TÜTÜNCÜ, M., (2016), "Filistin ve İsrail'deki Osmanlı Saat Kuleleri", *Düşünce ve Tarih* 22, ss. 19-27.

ULUENGİN, M.B., (2010), Secularizing Anatolia Tick by Tick: Clock Towers in the Ottoman Empire and the Turkish Republic," International Journal of Middle East Studies, 42-1, pp. 17–36.

YAVAŞ, A., (2017), "Çanakkale Saat Kuleleri", *IV. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu* 3, ss. 37-44.

YILMAZ, S.-AKÇA, B., (2010), "Yaşayan Bir Tarih Muğla Saat Kulesi", *Safranbolu Zaman Ölçerler Sempozyumu 21-22 Mayıs 2010 Bildiriler Kitabı,* Ed: Ahmet Gürbüz, 2010, ss. 319-325.

GELENEKSEL ULA EVLERİNDE KAROSİMAN DÖŞEMELER

Cement Tile Flooring in Traditional Ula Houses

Gökben AYHAN*

Abstract

Throughout history, people have covered the floors of buildings with different materials such as wood, pebbles, cement tiles in order to make them a more livable environment in accordance with the conditions of the day. Patterned cement tiles, both as a building material and as an aesthetic element, were produced and used in Mediterranean cities after their emergence in France. The inhabitants of Ula didn't remain indifferent due to its location and its relations with the West, which is the fashion of the geography in question. They laid the cement tiles in houses as well as schools and workplaces.

More than two hundred houses built in the traditional style in Ula. Houses continue their existence as material cultural elements dating from the end of the 19th century to the first quarter of the 20th century. Cement tile are used in the traditional one and two storey houses of Ula. Due to the fact that there are generally more underfoot places in Ula houses, cement tiles in colors and patterns were preferred both in the exterior and interior spaces at the ground floor level. Thus, instead of the monotony of materials such as wood and stone on the floor, the colorful and pleasing effect of the cement tiles has been achieved. The places are covered with cement tiles, adding a different atmosphere to the house. With these flooring samples, it was also considered that the places in question were made cool in the hot Ula summers.

In this study, the cement tiles that have survived to the present day in Ula houses, which are not subject to any publication, are examined in detail in terms of form, color, motif and decoration designs. The aforementioned flooring elements were compared both within themselves and with other examples in Anatolia in the literature.

***Keywords**: Muğla, Ula, traditional house, cement tile, floor tile*

Giriş

Tanzimat Fermanı'nın 3 Kasım 1839 tarihinde ilanının ardından idari, askeri, ekonomik, sosyal ve kültürel alanda yapılan pek çok yenilikle birlikte Osmanlı toplumsal yapısının Batılı tarzda değişmesi yönünde önemli bir aşama kaydedilmiştir[1]. Bu bağlamda Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni bir dönem başlamış, uygulanan politikalar Batıyla yoğunlaşan ilişkileri beraberinde getirmiştir. Öte yandan Anadolu'da Balkan Savaşları'ndan sonra ve Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında başta liman kentleri olmak üzere belirlenen iskân alanlarına mübadele sonucu, Balkanlardan gelen nüfus hareketliliği yaşanmıştır[2]. Muğla'nın Saburhane semtine Bulgaristan, Yugoslavya ve Yunanistan'dan göç edilmiştir[3]. Giritli, Kıbrıslı, Makedonyalı, Romanyalı ve Selaniklilerin yanı sıra Arnavutlar ile Bulgarlar, Muğla ve çevresinde toplum yapısının homojen olmasına etki etmişlerdir[4]. Muğla'nın merkeziyle birlikte nahiyeleri arasındaki Ula[5], Rumların yerleşim alanlarından olmuştur[6]. Ayrıca coğrafi konumu itibariyle Ula, Akdeniz'in stratejik öneme sahip adalarından biri olan Rodos'tan göç almıştır[7]. Söz konusu göçler sonucunda, Muğla ve çevresinde mevcut fiziki çevre, doku ve yapı ölçeğinde değişimle birlikte dönüşümler meydana gelmiştir[8].

Göçlerin yanı sıra dönemin kültürel unsurlarının yayılmasında ticari faaliyetler büyük önem taşımıştır. Anadolu'daki liman kentleri arasında başta İzmir ve İstanbul olmak üzere İskenderun, Samsun, Trabzon gibi rıhtımlar, önemli ticaret merkezleri hâline gelerek Avrupa sermayesi ve teknoloji transferinin yanı sıra uluslararası alışveriş ağının içinde yerlerini almışlardır[9]. Bu bağlamda, liman kentlerinin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel etkileşime açık olması, bu merkezlerin kent

*Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü 48000 Muğla/Türkiye gokbenayahan@mu.edu.tr;Orcid 0000-0003-3749-5900

[1] Aktel 1998: s.177-184.
[2] Soyluer 2006: s.134; Akça 2013a: s.1-15, Tablo 2, 4.
[3] Osmay 2006: s.215.
[4] Benedict 1974, s.51-52.
[5] Arı 2021: s.38-39.
[6] Şimşek 2013: s.32.
[7] Baran 2018: s.36, 40.
[8] Osmay 2006: s.216.
[9] Hastaogluo-Martinidis 2015: s.95.

kimliğinin daha çok kozmopolit nüfus yapısına dönüşmesini sağlamıştır[10]. Muğla ve çevresinin deniz ticaretine uygun bir konumda bulunmasından dolayı bölgede yaşayan gayrimüslim nüfus, Yunan adalarında ikamet eden Rumlarla tarım ürünleri karşılığında, Avrupa'dan getirilen çeşitli ürünlerin alışverişini yaparak etkileşim hâlinde olmuşlardır[11]. Yine Cumhuriyetin ilk yıllarında Muğla'daki gayrimüslim nüfusun kontrolü altında ticari faaliyetler sürdürülmüştür[12].

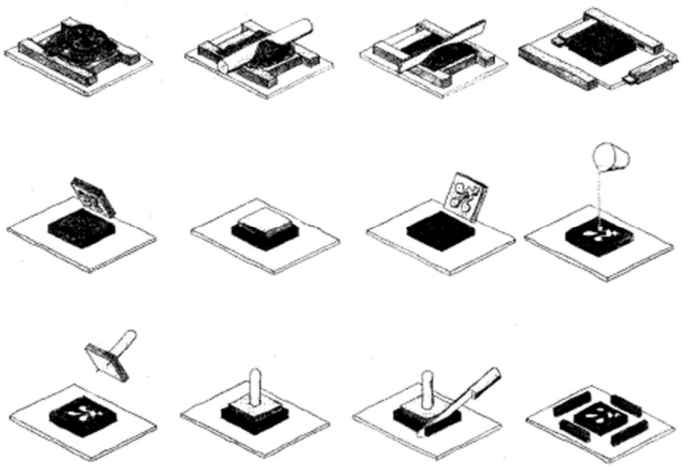
Batı ile yoğunlaşan ilişkiler ve 19.yüzyılda Avrupa'dan Anadolu'ya doğru gerçekleşen göçler sonucunda, sosyal hayatın modernleşmesiyle birlikte Osmanlı konut mimarisinde Batılılaşma etkileri görülmüştür[13]. Anadolu'da içe dönük anlayışla yapılan konutların yerine dışa dönük tarzda yapılar inşa edilmeye başlanmıştır[14]. Bu bağlamda, Menteşe bölgesinin gerek yerleşim yeri olarak seçilmesi gerekse ticari etkileşime açık olması[15], Muğla'da inşa edilen evlerin mimarisine yansımıştır. Diğer yandan Ula'daki yapılarda yer verilen Batılılaşma unsurlarına, yerli ustaların Rum ustalarla birlikte inşa faaliyetlerinde bulunmalarının[16] etki ettiğinden söz edilebilir.

Ula sakinleri, Osmanlı konut mimarisinde görülen Batı etkisindeki gelişmelere kayıtsız kalmamış, söz konusu yenilikleri evlerine taşımışlardır. İlçe'de, gelir seviyesi yüksek aileler tarafından Batı etkisinde gelişen iki katlı evlerin örnekleri inşa edilmiştir[17]. Evlerin kapılarının doğrudan sokağa açılması, giriş katında daha geniş ve daha alçak pencerelerin yerleştirilmesi gibi Avrupa'daki konut mimarisine özgü özelliklerin bölgede uygulamaları ortaya konulmuştur[18]. Bununla birlikte İlçe'deki bazı geleneksel evlerin döşemelerinde işlevselliği ve süslemeleri bakımından karosimanların / karoların kullanımı tercih edilmiştir.

Hem yapı malzemesi hem de estetik unsur olarak desenli yapılan beton yer karosimanları, Fransa'da ortaya çıkmasının ardından hızlı bir şekilde 19.yüzyılın sonlarında Barselona, Cenova, Napoli, Selanik, İstanbul gibi Akdeniz kentlerinde üretilerek kullanılmıştır[19]. Selanik ile bağlantılı Rum zanaatkârlar sayesinde Anadolu'da yer karoları, özellikle liman ticaretinin gerçekleştirildiği İstanbul, İzmir gibi kentlerdeki Levanten ve Türk evlerinde tercih edilmiştir[20]. Evlerin yanı sıra okul, hastane, kütüphane gibi kamusal yapılarda, kalıp ve pres yardımıyla farklı tasarımlarda üretilen karolar yaygın bir biçimde kullanım alanı bulmuştur.

Doğan Hasol kaleme aldığı "Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü"nde, karoyu "Dörtköşe kaplama gereci. Karolar çokluk pişmiş toprak, beton, taş, plastik gibi gereçlerle yapılırlar." ve karosimanı "Üst kat betonundaki taneler 00 irilikte olup çimento ve kum ile yapılmış karo, çimento karo." şeklinde kısaca tanımlamıştır[21]. Karosimanlar, pigmentli çimento, mermer tozu, beyaz çimento ve çeşitli minerallerden oluşan sıvı kıvamdaki hamurun[22], desenin uygulandığı üst katman, desenin düzgün meydana gelmesini sağlayan orta katman ve döşemeye uyumlu işlenen alt katman olmak üzere üç aşamada el yapımı kalıplara dökülmesi sonucunda üretilmiştir[23] (Şek.1). Kalıplarda preslerle sıkıştırılmasından[24] sonra dayanıklılığının artırılması adına tüm işlemleri tamamlanan karoların, yaklaşık bir ay dinlendirilmesinin ardından kullanıma uygun hâle gelmesi sağlanmıştır[25].

[10] Yorulmaz 1993: s.133-148.
[11] Kahraman 2018: s.315-316.
[12] Kahraman 2018: s.184.
[13] Kuban 2016: s.505-508; 647-672; Yıldız 2018: s.2, 35-139.
[14] Kuyulu Ersoy 2007: s.354.
[15] Aktüre 2006: s.40-41.
[16] Kıntak Kozak 2014: s.133, 239.
[17] Değer 2012: s.206; Kıntak Kozak 2014: s.135, 139; Ayhan 2022b: s.284.
[18] Kahraman 2018: s.236-237.
[19] Orhon 2011: s.38-39.
[20] Orhon 2011: s.38; Uçar 2014: s.68-69; Okutur 2017: s.17-18.
[21] Hasol 1998, 239.
[22] Uçar ve Bubur 2018: s.173.
[23] Detaylı bilgi ve görseller için bkz. Uçar 2014: 69, Res.1-2, Şek.1; Uçar 2015: s.29-30, Resim 24-38, Şekil 3-5.
[24] Detaylı bilgi ve görseller için bkz. Koçarslan 2018: 14-17, Şekil 3.2-Şekil 3.9.
[25] Uçar 2015: s.32, Resim-39.



Şek.1: Karosimanların üretimi ve desenlendirilmesi (Togni 2010: s.3, Fig.4)

Mimaride hem duvar hem de zemin kaplama ögesi olarak kullanılan karosimanlar form, renk, motif ve bezeme tasarımlarının[26] yanı sıra resim sanatına yansımaları açısından da Sanat Tarihi literatüründe yerini almaya başlamıştır[27]. Bununla birlikte henüz bu malzeme grubuna ilişkin sınırlı sayıda yayın mevcuttur[28]. Diğer yandan geleneksel evlerle ilgili çalışmalarda, döşeme unsurları arasında bulunan karosimanlar ya üzerinde durulmamış ya da hakkında bir-iki kelime bilgi verilmesiyle yetinilmiştir.

Bu çalışmanın içeriğini *Dört Mevsim Kültür Rotamız Ula Projesi* doğrultusunda incelediğimiz geleneksel Ula evlerinde kullanılan karosimanlar oluşturmaktadır[29]. Daha önce herhangi bir yayına konu edilmeyen ve zemin döşemesi olarak yer verilen Ula evlerindeki karolar form, renk, motif ile süsleme tasarımları bakımından bu çalışmada detaylı biçimde ele alınmış[30], mevzubahis döşeme unsurlarının hem kendi içinde hem de literatürde geçen Anadolu'daki diğer örnekleriyle karşılaştırmaları yapılmıştır.

Konu

Muğla İl merkezine 15 km uzaklıktaki Ula İlçesi'nin yerleşim yeri olarak seçilmesinde, gerek doğa ile iç içe yaşam tarzı gerekse iklim koşullarının uygunluğu göz önünde bulundurulmuştur[31]. Hâlen büyük çoğunluğunda yaşanılan ve 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın ilk çeyreği arasına tarihlenen[32] geleneksel sivil mimari örnekleri arasında yer alan Ula'daki evler dikkat çekmektedir. Düz bir alanda yerleşim gösteren İlçe merkezinde toplu hâlde konumlandırılan tarihi evler, birbirlerinden birer bahçeyle ayrılmıştır[33]. Tek veya iki katlı olarak inşa edilen söz konusu evler, Akdeniz iklimine uygun tasarlanmıştır. Tek katlı evler, çoğunlukla bitişik düzende yapılmış olup hayatla bütünleşen oda ve mutfak mekânlarıyla doğrudan ön sofaya açılmıştır. Bunun yanı sıra iki katlı, iç ve orta sofalı evlerin bölgede örnekleri görülmektedir. Ayrıca konutlarda dolap, lambalık, gusülhane, serpenç gibi

[26] Detaylı bilgi için bkz. Ortega ve Lora 2008; Togni 2010; Orhon 2011; Uçar 2013; Uçar 2014; Uçar 2015; Bravo-Nieto 2015; Bechini 2015; El-Wakil 2015; Soufan 2015; Koçarslan 2018.

[27] Okutur 2017.

[28] Yayınlar için bkz. dipnot 25.

[29] TC Ula Kaymakamlığı'nın yürütücülüğünde Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi ve Ula Belediyesi'nin iştirakçiliğini üstlendiği, Muğla Ticaret ve Sanayi Odası ile birlikte TC Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı'nın himayeciliğini yaptığı Güney Ege Kalkınma Ajansı'nın (GEKA) TR32/TUR0052 numaralı "Dört Mevsim Kültür Rotamız Ula" adlı projesinde hem danışman hem de araştırmacı olarak görev aldığımdan İlçe'deki karosiman döşemesine sahip olan evlerin incelemeleri bu proje kapsamında gerçekleştirilmiştir. Makalede yer verilen yukarıda adı geçen proje kapsamında çektiğim tüm fotoğraflar ve çizimini yaptığım karosimanlar aksi belirtilmediği takdirde tarafıma aittir. Ayrıca Ula evlerinin incelemelerinin tamamı, Ula Belediyesi'nin İmar ve Şehircilik Müdürlüğü'nde Harita Teknikeri olan Mehmet KASAP ile birlikte gerçekleştirilmiş olup çalışmalar sırasında yardımlarından dolayı kendisine teşekkür ederim.

[30] Kimi ev sahiplerinin İlçe dışında ikamet etmesi nedeniyle birkaç yapının içinde karosiman kaplamalı zeminlerinin olup olmadığı konusunda inceleme yapılamamıştır.

[31] Uykucu 1983; Eroğlu 2011; Kıntak Kozak 2014.

[32] Değer 2012: s.204.

[33] Eroğlu 2011: s.171-172.

unsurlara yer verilerek mekânların işlevselliği artırılmıştır. İlçe'nin özellikle ormanlık bir bölgede bulunmasından dolayı ahşap işçiliği, evlerin tavan, dolap, kapı, döşeme gibi ögelerine hâkim olmuştur.

Ula evlerinin zemininde genellikle sıkıştırılmış toprak ve/veya ahşap döşeme yeğlenmiştir. Evlerin yer kaplamasında ahşabın kullanımına karşın bu malzemenin dayanıksız olması, kimi zaman farklı türde döşeme unsurlarının arayışını da beraberinde getirmiştir. Geleneksel Muğla ve Ula evlerinin avlularında, bölgenin çevresel imkânlarının sunduğu doğal malzemelerin döşeme ögeleri arasında kullanımı görülür[34]. Subasman üzerine inşa edilmeyen bazı yapıların zemin katlarının kaplamasında, kayrak taşı tercih edilmiştir[35]. Ayrıca bazen avluların zemin döşemesinde, özellikle dere ve çakıl taşlarının farklı renk ve düzende yerleştirilmesiyle görsel etkili süsleme kompozisyonları elde edilmiştir[36].

Fransa'da ortaya çıkmasının ardından 1960'lı yıllara kadar önemini koruyan karosiman döşemelere[37], Ula'daki tarihi ev, dükkân, okul gibi farklı yapı türlerinde yer verilmiştir. Ancak bu kaplamalar, yapıların büyük bölümünün yıkılmaya yüz tutması ve bir kısmının ise onarımlar ve restorasyonlar sırasında mevcut malzemelerinin yenilenmesi nedeniyle giderek yok olmaktadır.

Ula'nın geleneksel tek ve iki katlı evlerinde, karosiman döşeme kullanılmakla birlikte tek katlı konutlarda bu tür kaplamaların sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Mustafa Armutçuoğlu ve Recep Akkoca Evi söz konusu uygulamanın görüldüğü tek katlı örneklerdendir.

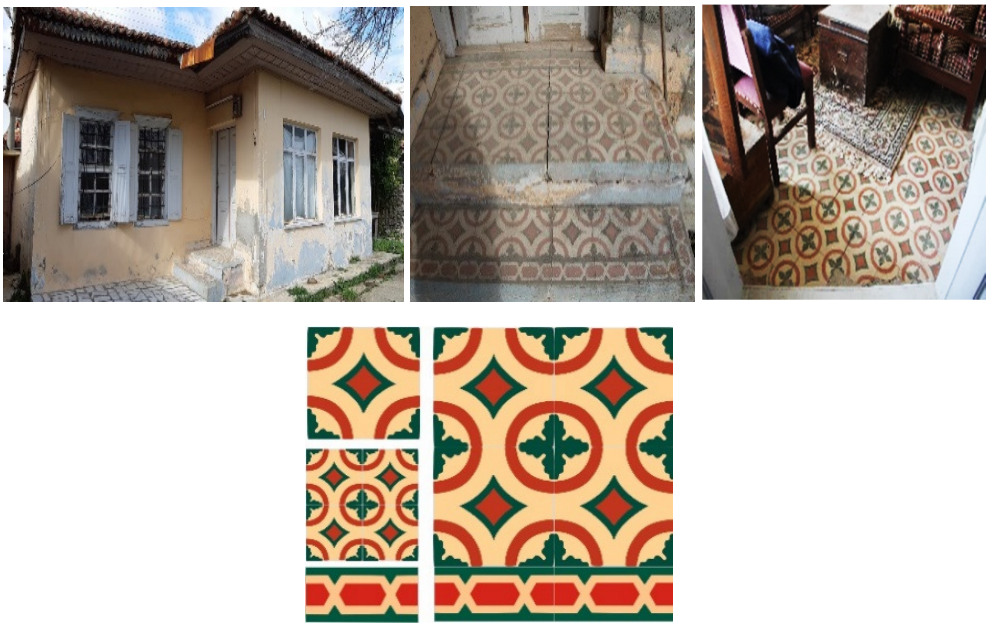
Mustafa Armutçuoğlu (1914-2001) tarafından Alparslan Mahallesi, Vakıf Sokak'ta bahçe içerisinde iki ev inşa ettirilmiştir[38]. Ula'da doğan, 40 yaşından itibaren hafızlık yapan Mustafa Armutçuoğlu'nun[39] bahçesinin güneyindeki daha geç tarihli olan ve ailesi tarafından ikamet edilen konut tek katlıdır. Bu evin balkon zemini, 20x20 cm ölçülerinde karosimanlarla kaplanmıştır (Fot.1-2, Şek.2). Her bir karosimanda, beyaz fon üzerine yaprağının bir yarısı bordo ve diğer yarısı gri renkteki dört yapraklı çiçek motifi, ana bezeme kompozisyonunu oluşturmuştur. Örneklerin her birine, karonun köşelerinden sadece ikisinde aynı olmak üzere küçük boyutlu toplam üç farklı dekorasyon uygulanmıştır. Bunlardan ilkinde, birer bordo yaprak motifine çapraz eksende yer verilmiştir. İkincisinde, çiçek deseninin 1/4'i olan içte gri renkte madalyon ve onu dışta çevreleyen bordo renkteki kavisli kalın hatta sahip süsleme işlenmiştir. Üçüncüsünde ise, sekiz yapraklı çiçeğin çeyreği olacak şekilde her bir karonun kenarlarına denk gelen kısımlarda gri renkte yarım yaprak motifi ile bunların ortasında bordo renkte tek yaprağın bulunduğu dekorasyon tercih edilmiştir. Karoların köşelerindeki 1/4 oranındaki motifler bütünlenecek şekilde örneklerin zemine dizilmesiyle süsleme kompozisyonunun tamamı ortaya çıkmıştır. Ayrıca balkonun süpürgeliğinin her bir karosunda, merkezde gri renkte bir baklava şekliyle bu desenin iki yanında bordo renkte yarım baklava biçimindeki bezeme yer almıştır. Bu karosimanların duvara kaplanmasıyla yanlardaki söz konusu desenler de tümlenerek baklava dizisinden oluşan bir bordür elde edilmiştir.



Fot.1-2, Şek.2: Mustafa Armutçuoğlu Evi, balkonun döşemesindeki karoların detayı ve çizimi

[34] Kıntak Kozak 2014: 206, 249, 281, Resim: 244-245, 321
[35] Aladağ 1991: s.65.
[36] Bu tür uygulamaya, Ula'daki Hamza Hayati Bey Konağı'nın avlusunun döşemesindeki kıvrık dal ve yapraklardan oluşan süslemeler örnek verilebilir. Bkz. Kıntak Kozak 2014: 249, Resim 244-245.
[37] Orhon 2011: s.41.
[38] Ev hakkında bilgi ve görseller için bkz. Kıntak Kozak 2014: 208-209; Ayhan 2022a: s.65.
[39] Detaylı bilgi için bkz. Akça 2013: s.192-200.

Karosiman kaplamasına sahip tek katlı yapılardan bir diğeri de Recep Akkoca Evi olup konut, bu uygulamanın Ula'daki güzel örnekleri arasındadır (Fot.3-5, Şek.3). Yapı Alparslan Mahallesi, Vakıf Sokak'ta bahçesinin sokak tarafına inşa edilmiştir. Aynı zamanda Mustafa Armutçuoğlu Evi'nin çaprazında yer alan konut, dışa taşması dışında dikdörtgen planlıdır. Avlu yönündeki ön cepheye açılan kapıdan yapıya giriş sağlanır. Evde karosimanlar girişin önündeki basamaklarda ve sofada kullanılmıştır. Kapının önünde biri dar, diğeri geniş tutulan iki basamağın yüzeyi karolarla kaplanmıştır. Döşemenin büyük çoğunluğunu oluşturan karolar, 20x20 cm ölçülerindedir. Sarı renkte fona sahip döşeme taşının merkezinde kare deseni mevcuttur. Bu desenin içi turuncu ve sınırları yeşil olup kenarları kavisli işlenmiştir. Her bir karonun köşelerinde, birer turuncu madalyon içinde yeşil renkte dört yapraklı çiçek motifinin 1/4'ine yer verilmiştir. Karosimanların zemine dizilmesiyle de bezeme kompozisyonunun tümü ortaya çıkmıştır. Ayrıca her iki basamağın zemini, duvar kenarı hariç olmak üzere üç yönde, 10x20 cm ebatlarında tek sıra hâlinde zincir dizisini andıran geometrik süslemeden meydana gelen bordür karolarıyla çevrelenmiştir. Bu karoların benzerine, aynı zamanda sofanın süpürgeliğinde rastlanmıştır. Yapının dikdörtgen dışa taşmalı sofasının zemininde, girişteki ile aynı çiçekli kompozisyona sahip karolar kullanılmıştır. Ancak kapı önündeki örneklerin renkleri, zamanla dış etmenlerden kaynaklı olarak soluklaşmıştır.



Fot.3-5, Şek.3: Recep Akkoca Evi, basamakların ve sofanın karolarının görünümü ve çizimi

İlçe'de iki katlı evlerin zemininde görülen karosimanlar balkon, sofa, giriş holü gibi konutların farklı mekânlarına/alanlarına kaplanmıştır. Bunlar arasında Akın Ülkü, Ali Efendi, Ali Rıza Zorlu, Hamza Hayati Bey, İlyas Bahri Katırcıoğlu, Mehmet Kürşat, Şennur-Nasuh Akar ve Yusuf Özer Evi yer alır. Söz konusu yapıların ya bir ya da birden çok alanına karosimanlar döşenmiştir.

Ayazkıyı Mahallesi Köyceğiz Şosesi'ndeki dikdörtgen planlı ve iki katlı inşa edilen Akın Ülkü Konak'ı[40], Ula'daki tescilli evlerden biri olup yapı günümüzde atıl durumdadır. Bahçe içerisinde bulunan eve ulaşım, ön cephesinin ortasına yerleştirilen ana kapıdan sağlanır. Evin kapı açıklığının önündeki alan ile zemin kat sofasının girişten itibaren yaklaşık 1/3'lik kısmı 20x20 cm ölçülerindeki karosimanlarla kaplanmıştır (Fot.6-7, Şek.4). Her iki alanda kullanılan karolar tek tiptedir. Bunların her birine sarı, bordo ve gri olmak üzere üç farklı renkte baklava formlarının yanı sıra sadece gri renkte üçgen şekilleri yapılmıştır. Uç uca eklenen ikişer baklava deseni, çapraz eksende sarı ve bordo renklerde dönüşümlü olarak boyanmıştır. Gri renkteki örneği ise karonun merkezine konumlandırılmış, bunun iki ucuna birer gri üçgen formu yerleştirilmiştir. Ayrıca ikişer üçgenden oluşan desenler, iki tarafta karonun sınırına denk getirilerek yan yana işlenmiştir. Yanlarda bulunan bu

[40] Ev hakkında bilgi ve görseller için bkz. Kıntak Kozak 2014: 295-299; Ayhan 2022a: s.48.

üçgen formlarından da baklava deseni elde edilecek biçimde karolar zemine dizilmiştir. Böylece kompozisyonun tamamında derinlik etkisi verilen küp şekillerinin oluşturduğu sonsuza kadar devam eden süsleme programı ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan giriş önündeki alanın karosiman döşemesinde süpürgeliğe yer verilmiştir. Süpürgelik karolarının her biri 10x20x2,5 cm ölçülerindedir. Bunların yan yana dizilmesiyle sarı fon üzerine krem ve bordo renkte zincir dizisine benzer bezeme tek sıra hâlinde elde edilmiştir. Süpürgelikte hem kendi döşemesi hem de evin yer karolarında kullanılan süslemelerdeki ile aynı renkler tercih edilmiştir.



Fot.6-7, Şek.4: Akın Ülkü Evi, girişin önündeki karoların görünümü ve çizimi

Ula'nın gözde mahallelerinden olan Akyaka'nın konut mimarisinin oluşmasında etkin rol oynayan ve Ağahan Mimarlık Ödülü'nü 1983 yılında kazanan[41] alaylı mimar Nail Çakırhan'ın (1910-2008) doğup büyüdüğü babası Ali Efendi'ye ait ev[42], karosimanların yoğun kullanıldığı yapılardan biridir. Alparslan Mahallesi'nin Alparslan Caddesi'nde iki katlı ve dışa taşması dışında dikdörtgen planlı inşa edilen ev, İlçe'deki tescilli yapılar arasındadır. Mutfak ile sofanın yanı sıra banyo ve tuvaletin ortak koridorunda olmak üzere zemin kattaki üç biriminde, 20x20 cm ebatlarında farklı bezeme kompozisyonlarına sahip döşemeye rastlanır[43]. Bunlardan ilki, mutfağın zemininde kullanılmış olup her bir karonun beyaz renk fonu üzerine sarı ve kırmızı renkte çarkıfeleği andıran motif ile bunun dört köşesinde birer sarı renkte üçgen deseni işlenmiştir (Fot.8-9, Şek.5). Karoların tabana yerleştirilmesiyle köşelerdeki sarı renkteki üçgenler, birer kare şeklini meydana getirmiştir. Bu şekiller, çarkıfeleği andıran motifin bulunduğu beyaz renkteki fonla eş büyüklükte tutulmuştur. Ayrıca karolar arasında üretim hatası olan desenlerin yer aldığı örnekler de mevcuttur (Fot.9).

[41] Çakırhan 2005; Güneş vd. 2011; Erarslan 2017: s.251-270.
[42] Ev hakkında detaylı bilgi ve görseller için bkz. Kıntak Kozak 2014: 273-276; Ayhan 2021: ss.19-43; Ayhan 2022a: s.67.
[43] Ayhan 2021: s.26-27, Resim 9.



Fot.8-9, Şek.5: Ali Efendi Evi, mutfağın döşemesindeki karoların detayı ve çizimi

Ali Efendi Evi'ne ait ikinci grup karosimanlar, zemin kat sofasının döşemesine kaplanmıştır. Beyaz fona sahip karonun merkezinde, gri ile siyahtan oluşan iki farklı renkteki paralelkenar biçimlerinin dönüşümlü meydana getirdiği sekiz kollu yıldız deseni ile bunun dört köşesinde gri ve siyah olmak üzere ayrı renklerdeki üçgen şekilleri kendi aralarında karşılıklı işlenmiştir (Fot.10, Şek.6). 1/4 simetri esasına göre düzenlenen en az dört karonun 360° döndürülerek yere kaplanmasıyla kare biçimi elde edilmiştir. Bu formun tüm ana motifin köşelerinde, tekrarlanmasıyla süsleme kompozisyonunun tamamının ortaya çıkması sağlanmıştır. Gri ve siyah olmak üzere iki ayrı renkte nöbetleşe düzenleme gösterecek şekilde tasarlanan kare desenleri, renk farklılığıyla da bezeme kompozisyonunu zenginleştirmiştir.



Fot.10-11, Şek.6-7: Ali Efendi Evi, zemin katın sofası ile koridorun döşemesindeki karoların detayları ve çizimleri

Ali Efendi Evi'ndeki üçüncü döşeme örneği ise, banyo ve tuvaletin ortak inşa edilen koridorunda kullanılmıştır. Krem rengi fon üzerine, karonun merkezine yaprağının bir yarısı bordo ve diğer yarısı yeşil renkte olan dört yapraklı çiçek motifi işlenmiştir (Fot.11, Şek.7). Ayrıca karonun köşelerine karşılıklı olarak biri bordo, diğeri yeşil renkte boyalı ve uçları dışa çekik birer üçgen deseni yapılmıştır. En az dört karonun 360° döndürülerek zemine kaplanması ile 1/4 simetri esasına göre oluşturulan üçgenlerden, kareye yakın bir geometrik form meydana gelmiştir. Bordo ve yeşil olmak üzere iki farklı renkteki desen, dönüşümlü biçimde döşemeye uygulanmıştır.

Ayrıca Ali Efendi Evi'nin üst katının kuzeybatıdaki odasına ait ocağın sekisinin ön tarafına, zemin kat sofasında görülen örneklerle (Fot.10, Şek.6) aynı özelliklere sahip beş adet karo tek sıra hâlinde kaplanmıştır (Fot.12-13). Buradaki döşeme, ocak sekisinin fonksiyonel kullanımında rol oynadığı gibi görsel bir etki de oluşturmuştur.



Fot.12-13: Ali Efendi Evi, kuzeybatıdaki odanın ocağı ve ocağın sekisinde kullanılan karoların görünümü

Ula'ya birçok türküyü kazandıran halk ozanlarından biri olan Ali Rıza Zorlu'nun (1892-1959)[44], Demirtaş Mahallesi Ekizkuyu Caddesi'nde inşa ettirdiği ev dikdörtgen planlı ve iki katlıdır[45]. Günümüzde atıl durumdaki yapının her iki katında birer oda bulunur. Yapıda katlar arasındaki bağlantı, zemininde karosiman kaplamaya yer verilen giriş holündeki merdivenle sağlanır (Fot.14-15, Şek.8). Ula evlerinde görülen güzel döşeme örnekleri arasındaki karolar, 20x20 cm ölçülerindedir. Krem rengi fonu olan karonun merkezinde, bir yarısı açık ve diğer yarısı koyu kahverenginde boyalı yoncaya benzer çiçek deseni işlenmiştir. Ayrıca karonun köşelerinde birer küçük boyutlu süsleme mevcuttur. Karonun karşılıklı iki köşesinde, açık kahverenginde birer yaprak motifi yerleştirilmiştir. Diğer iki köşesindeki bezemeler farklıdır. Bu köşelerden birine, çiçek motifinin çeyreği olan içi açık kahverengindeki madalyon ile onu çevreleyen kahverengindeki bombeli kalın hattan meydana gelen dekorasyon yapılmıştır. Öteki köşesinde ise, sekiz yapraklı çiçek deseninin çeyreğine yer verilmiştir. Bu desenin karonun kenarlarına denk gelen kısımlarında, kahverengi boyalı yarım yaprak şekliyle bunların arasında açık kahverenginde tek yapraktan oluşan bezeme işlenmiştir. Köşelerdeki 1/4 oranındaki motifler, tamamlanacak şekilde karoların zemine kaplanmasıyla bitkisel süslemeli kompozisyonunun tümü ortaya çıkmıştır.



Fot.14-15, Şek.8: Ali Rıza Zorlu Evi, giriş holünün döşemesindeki karoların detayı ve çizimi

Ula'nın zengin süslemeye sahip en güzel karosiman örnekleri, Ayazkıyı Mahallesi, İstiklal Caddesi'nde yer alan İlyas Bahri Katırcıoğlu Konağı'nda görülür. İki katlı yapılan evin avlu, merdiven sahanlığı ve balkon zemininde karolar kullanılmıştır[46] (Fot.16-19, Şek.9-12). Örneğine, incelenen evler arasında başka bir yapıda rastlamadığımız karosimanlar, panolu şemaya sahip bezeme kompozisyonu da içermesi bakımından farklılık gösterir. Evin avlusunun zemini, karolarla kaplanarak gündelik yaşamda bahçeden gelebilecek kirliliğin mümkün olduğu ölçüde önlenmesi adına daha işlevsel bir alan oluşturulmuştur. Avludaki karolar, 20x20 cm ölçülerinde olmakla birlikte beyaz, gri ve bordo renklerin kullanıldığı bir süsleme programına sahiptir. Her bir karonun yüzeyine, bordo renkte altı kollu yıldız deseni ile bunun kollarının ucuna birer palmet motifi işlenmiştir. Ayrıca bu kompozisyon, içte gri renkte altı dilimli madalyon ile en dışta beyaz renkte eşkenar olmayan sekizgen deseniyle çevrelenmiştir. Sekizgenin köşelere denk gelen kenarları kısa ve kavisli verilmiştir. Karonun sekizgen alanı dışındaki kısımlar gri renkte boyanmıştır (Fot.17, Şek.9).



Fot.16-18: İlyas Katırcıoğlu Konağı, avludaki ve merdiven sahanlığındaki karoların görünümü

[44] Çınar 2014: s.78.
[45] Ev hakkında bilgi ve görseller için bkz. Kıntak Kozak 2014: 198-200, Çizim 118, Resim 137-139; Ayhan 2022a: s.50.
[46] Ev hakkında bilgi ve görseller için bkz. Kıntak Kozak 2014: 304-307, Resim 394-404; Ayhan 2022a: s.63.

İlyas Bahri Katırcıoğlu Konağı'nın avlusundaki döşemeye, zemin katın kapısının ekseninde bir ve bahçe yönüne doğru iki olmak üzere toplam üç kare pano ayrıca yerleştirilmiştir (Fot.17, Şek.10-11). Böylelikle döşeme düzeninde tekdüze karoların diziliminden kaçınılması yoluyla farklılığa gidilmiştir. Her üç panonun merkezinde kullanılan süsleme programı ile bunu kuşatan bordürler tek tipte üretilmiştir. Fonu beyaz renkteki her bir karonun merkezinde, içi koyu gri boyalı olan konturları bordo renkteki sekiz kollu yıldız biçiminin 1/4'i mevcuttur. Bu desenin kollarının ucuna birer rumi motifi işlenmiştir. Her bir karodaki rumi desenlerinden iç kısımdakiler, simetrik şekilde ikişerli verilmişken; kenarlara denk gelenler, birer adet olmak üzere ortadakilere kıyasla daha uzun tutulmuştur. Bu kompozisyonun karşı tarafındaki karonun köşesine, diyagonal düzenleme gösterecek biçimde palmet motifi yapılmış, bu palmetin sapından iki yana doğru rumi motifleri kıvrımlı verilmiş olup bunların tamamı açık gri renkte boyanmıştır. Söz konusu bezemenin iki yanına, ortada başlangıç kısımları C biçiminde kavisli şekillendirilen bordo renkte birer yay deseni simetrik konumlandırılmıştır. Yayların iç kısmına denk gelen uçlarına, koyu gri renkte birer rumi motifi yerleştirilmiştir. Dört karonun 1/4 simetri esasına göre bir araya getirilerek avlunun zeminine kaplanması ile bitkisel motiflerin yoğun uygulandığı panolu kompozisyon ortaya çıkmıştır (Şek.11).

İlyas Bahri Katırcıoğlu Konağı'nın avlu döşemesindeki üç adet pano, ayrıca birer bordürle kuşatılmıştır. Bordür karolarının her birine, gri fon üzerine tamamı bordo renkte bir asma yaprağı motifi ile bunun alt kısmından çıkarak iki yana kavisli verilen uçlarında rumi deseninin bulunduğu kıvrık daldan oluşan süsleme işlenmiştir. Diğer taraftan motifin iki kenarında ortada baklava ve bunun iki yanında birer üçgenin tasvir edildiği bezemeye ara desen olarak yer verilmiştir. Karolar yan yana getirildiğinde her iki üçgenden de birer baklava deseninin elde edilmesiyle birlikte süsleme kompozisyonun tamamı ortaya çıkmıştır. Bordürlerin iki kenarı bordo renkte kalın çizgiyle sınırlandırılmıştır. Bunların köşelerindeki motiflerde birkaç değişikliğe gidilmiştir. Köşe karolarında asma yapraklarının kavisli dalları neredeyse sırt sırta gelecek şekilde yapılmakla birlikte bu kısımlarda desenler, diyagonal olarak yerleştirilerek bordürün devamlılığı sağlanmıştır. Buna ilaveten köşelerdeki her bir asma yaprağı motifi, karonun yüzeyini kaplayacak biçimde uzun tutulmuştur (Şek.10). Bazı bordürlerdeki asma yapraklı desenlerin yönlerinin düzenli biçimde zemine dizilmediği görülür. Çoğunlukla avlu döşemesinin etrafında da bu bordür karoları kullanılmıştır.



Şek.9-11: İlyas Katırcıoğlu Konağı, avlu ile merdiven sahanlığındaki karoların ve panolu kompozisyonların çizimleri

İlyas Bahri Katırcıoğlu Konağı'nın ön cephesinde duvara bitişik inşa edilen üst kat ile bağlantıyı sağlayan tek kollu merdivenin sahanlığında, avluda görülen karosimanların kullanımına devam edilmiştir (Fot.18, Şek.9). Karoların her birinde, altı kollu yıldızın kollarının uçlarında birer palmet motifi ile bunu içte altı dilimli madalyon ve dışta eşkenar olmayan sekizgen şekliyle çevrelendiği süsleme kompozisyonuna yer verilmiştir. Asma yaprağı motiflerinin işlendiği bordür karoları, dört yönde sahanlık zemininin kenarlarına döşenmiştir. Ayrıca bu alanın ortasında, avludaki ile aynı panolu kompozisyonun bulunduğu karosimanlar tercih edilmiştir. Ancak avludaki panolar, asma yapraklarından oluşan motiflerin görüldüğü bordürlere sahipken (Şek.10); merdiven sahanlığındaki panonun etrafında, söz konusu bordür kullanılmayarak değişikliğe gidilmiştir (Şek.11).

Ayrıca İlyas Bahri Katırcıoğlu Konağı'nın balkonunda kullanılan karosimanlar, zengin kompozisyonunun yanı sıra süslemelerindeki renklerin uyumuyla da dikkatleri üzerine çeker (Fot.19, Şek.12). Krem rengi fona sahip her bir karoya, mekik biçimindeki desen diyagonal olarak büyük boyutlu yapılmıştır. Bu desen, karodaki süslemenin geneline hâkimdir. Ortasından bir yay geçen bu şeklin üçgenimsi alanına, baş kısmı merkeze gelecek biçimde sarı renkte palmet motifi yerleştirilmiştir. Yayın dış kısmında, iki adet bordo renkte stilize rumi motifi simetrik olarak

işlenmiştir. Bu motiflerin gövdesi, aynı zamanda mekiğe benzer formun da kısmen sarı tondaki dış konturlarını oluşturmuştur. Karonun iki kenarına birer yeşil renkte yarım yaprak şekli yapılmıştır. 1/4 simetri esasına göre hazırlanan en az dört karonun 360° döndürülerek zemine kaplanmasıyla mekik biçimindeki desen ve yaprak motifinin dört kez dönüşümlü yer aldığı süsleme kompozisyonu ile bunları mekik formunun köşelerdeki bölümü hariç olmak üzere yeşil renkte bir madalyonun kuşattığı düzenleme ortaya çıkmıştır. Bu biçimde karoların yere dizilmesiyle bezeme programının tamamı elde edilmiştir. Ayrıca döşemenin kenarlarını, iki yanda koyu yeşil renkte yatay bantların sınırlandırdığı çiçek, yaprak ile kıvrık daldan oluşan bitkisel süslemeye sahip bordür karoları çevrelemiştir. Söz konusu karosimanlardaki çiçek bezemeleri sarı, bordo ve yeşil renkte; dal motifleri yeşil ve yaprak desenleri sarı renkte boyalıdır.



Fot.19, Şek.12: İlyas Bahri Katırcıoğlu Konağı, balkonun karolarının görünümü ve çizimi

Milli Mücadele döneminde önemli bir misyon üstlenerek milletvekilliği yapan Ula'nın önde gelen kişileri arasındaki Hamza Hayati Bey'in[47] inşa ettirdiği konak, günümüzde İlçe'nin en güzel yapılarının başında yer alır[48]. Alparslan Mahallesi, Atatürk Caddesi'ndeki dikdörtgen planlı ve iki katlı olan konağın kapısının üzerinde, H.1322 / M.1904-1905 yılının yazdığı tarih kitabesi mevcuttur. Yapının hem zemin hem de üst katındaki birçok yeri karosimanlarla döşenmiştir (Fot.20-24, Şek.13-15). Yoğun olarak iki farklı süslemenin görüldüğü evdeki ilk grup karolar, zemin katın tuvalet koridoru ile sofasının sadece bahçeye açılan kapısının önündeki yaklaşık 1/3'lik kısmında kullanılmıştır. Karonun yüzeyine üçgenimsi kökten çıkan bir yarısı bordo ve diğer yarısı yeşil renkte ikişer adet iri akantus yapraklarından oluşan dekorasyon işlenmiştir. Dışbükey şekillendirilen yaprak motiflerinin üst tarafında, kenarları kavisli olan yeşil renkte üçgen desenlerine yer verilmiştir. Bu kompozisyonu dışta bordo ve içte yeşil renkte birbirine bitişik yaylar çevrelemiştir. En az dört karodan her biri 360° döndürülerek zemine döşenmesiyle madalyon içerisinde sekiz adet akantus yaprağının bulunduğu stilize çiçek formu, ana bezeme kompozisyonunu meydana getirmiştir. Her bir karodaki yay desenlerinin dış kısmında, stilize işlenen çiçek motifinin 1/4'ine yer verilmiştir. Karoların zemine dizilmesiyle ortaya çıkan çiçek motifi, ana kompozisyonun köşelerini doldurarak bitkisel motiflerin bezemenin geneline hâkim olduğu süslemeyi zenginleştirmiştir (Fot.21, Şek.13). Ayrıca hem sofanın karo döşemeli bölümü hem de tuvaletin koridorunda yeşil, açık turuncu ve siyah olmak üzere üç farklı renge sahip, eşit genişlikteki birbirine paralel şeritlerle süslenmiş süpürgelik kullanılmıştır.



Fot.20-21, Şek.13: Hamza Hayati Bey Konağı, zemin katın koridor karolarının görünümü ve çizimi

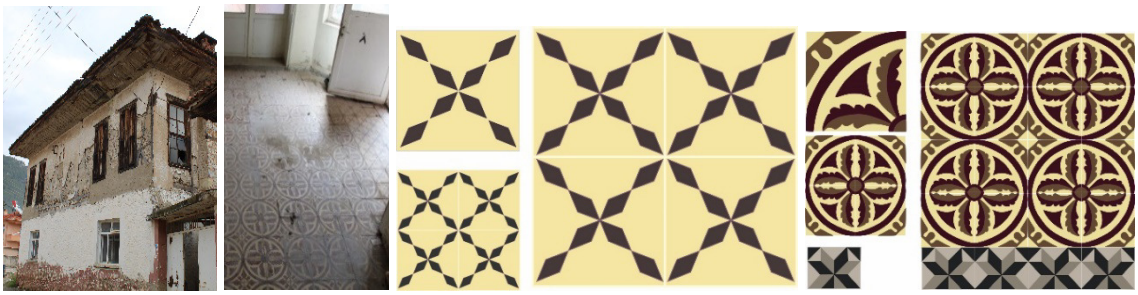
[47] Akça 2013b: s.218-227.
[48] Ev hakkında bilgi ve görseller için bkz. Kıntak Kozak 2014: 238-250, Çizim 132-134, Resim 223-247; Ayhan 2022a: s.60.

Hamza Hayati Bey Konağı'nda ikinci grup karosimanlar ise zemin kattaki mutfak, tuvalet, katları birbirine bağlayan merdivenin kovası, giriş cephesindeki iki kollu merdivenin kollarının arasındaki alanın yanı sıra üst katta depo mekânı ile ön balkona döşenmiştir (Fot.22-24, Şek.14). Bu karosimanlarda tamamen geometrik süslemeli bir kompozisyon mevcuttur. Karo yüzeyinde, siyah ve kahverengi olmak üzere tek renkte boyalı baklava desenleri, ikişerli gruplar hâlinde uç uca çapraz eksende dönüşümlü biçimde yerleştirilmiştir. Beyaz renkteki örneği ise karonun merkezine konumlandırılmış, bunun iki ucuna birer beyaz üçgen şekli yapılmıştır. Ayrıca ikişer üçgenden oluşan desenler, iki yanda karonun sınırına denk gelecek biçimde yan yana işlenmiştir. Yanlardaki üçgenler bütünlenecek şekilde karolar zemine dizildiğinde, bu desenlerden derinlik etkisi verilen küp biçimlerinin ortaya çıkması sağlanmıştır. Balkonda kullanılan benzer özelliklere sahip karoların, dış etmenlere bağlı olarak renklerinde soluklaşma meydana gelmiştir. Diğer taraftan mutfakta, döşemenin tahrip olduğu küçük bir kısımda, sonradan başka karolarla kaplanmıştır. Burada, beyaz fon üzerine siyah renkteki kare desenlerin tek sıra hâlinde çapraz yerleştirildiği dekorasyona sahip dikdörtgen karolar kullanılmıştır. Bu bezeme kompozisyonu, içte siyah ve dışta açık turuncu renkte olmak üzere iki yanda farklı kalınlıktaki bordürlerle sınırlandırılmıştır. Bununla birlikte depo mekânı ve tuvaletin süpürgeliğinde aynı özelliklere sahip karolar tercih edilmiştir (Şek.15).



Fot.22-24, Şek.14-15: Tuvalet, mutfak ve balkondaki karoların görünümü ile çizimi, tuvaletin süpürgeliğindeki desenin çizimi

Köprübaşı Mahallesi Dağlılar Sokak'ta yer alan Mehmet Kürşat Evi, iki katlı ve dışa taşması dışında dikdörtgen planlı yapılmıştır[49]. Mehmet Kürşat Evi'nin çokgen planlı zemin kat sofası üç farklı süslemeye sahip karosimanlarla kaplanmıştır (Fot.25-26, Şek.16-17). İlk grup karolar, giriş kapısının önünde dört sıra hâlinde döşenmiş olup her biri 20x20 cm ölçülerindedir. Bu karolarda krem rengi fon üzerine sadece bordo renkte boyalı sekiz adet baklava şekline yer verilmiştir. Uç uca tasarlanan dörder baklava deseni, karonun köşelerine çapraz gelecek biçimde yerleştirilmiştir (Şek.17).



Fot.25-26, Şek.16-17: Mehmet Kürşat Evi, sofanın karolarının görünümü ve çizimleri

Mehmet Kürşat Evi'nin sofasındaki ikinci grup örnekler, üstte bahsi geçen dört sıra karoya bitişik olarak sofanın geri kalan kısmına döşenmiştir. Bunların her biri 20x20 cm ölçülerindedir. Üçgenimsi kökten çıkan bir yarısı bordo ve diğer yarısı yosun yeşili renkte boyalı akantus yaprak motifi, krem rengi fona sahip olan karo yüzeyinin neredeyse yarısını kaplayacak şekilde simetrik biçimde ikişerli işlenmiştir. Bunun üst tarafında, kenarları kavisli olan bordo renkte üçgen şekline yer

[49] Ev hakkında bilgi ve görseller için bkz. Kıntak Kozak 2014: 315, Resim 426-428.

verilmiştir. Bu kompozisyonu dışta bir yay deseni çevrelemiş, bu yayın dışına ve aynı zamanda karonun köşesine denk gelecek biçimde stilize bir çiçek motifinin çeyreği yapılmıştır. 1/4 simetri esasına göre düzenlenen süsleme programı, en az dört karonun her biri 360° döndürülerek zemine kaplanmasıyla ortaya çıkmıştır. Böylelikle bordo renkte madalyon içerisinde, iri boyutlu sekiz akantus yaprağının işlendiği stilize çiçek tasviri başlıca bezeme kompozisyonunu oluşturmuştur (Fot.26, Şek.17).

Mehmet Kürşat Evi'nin sofasında kullanılan üçüncü grup karosimanlar ise, tek sıra hâlinde sofa ile odanın arasındaki eşik kısmına dizilmiştir. Karoların bir kenarı kesilerek bu alana sığması sağlanmıştır. Bu yüzden örneklerde bezemenin tamamı mevcut değildir. Beyaz fona sahip her bir karonun merkezinde, siyah ve gri renkte boyalı paralelkenar şekillerinin dönüşümlü olarak oluşturduğu sekiz kollu yıldız deseni ile karonun kesilmemiş kenarının köşelerinde, sadece siyah renkte birer üçgen biçimine yer verilmiştir (Şek.17).

Ayazkıyı Mahallesi'ndeki Alicin Sokak ile Havanalar Sokak'ın köşebaşındaki Şennur-Nasuh Akar Evi iki katlı ve dikdörtgen dışa taşması dışında dikdörtgen planlı olarak inşa edilmiştir[50]. Ula'da karosiman döşemesine sahip yapılardan bir diğeri olan ev günümüzde kullanılmamaktadır (Fot.27-28, Şek.18). Yapıya giriş, sofanın bahçe yönündeki dışa taşmasının yan yüzünden sağlanır. Sofa, sonradan mutfak mekânına dönüştürülmüştür. Bu mekânın zemini karolarla kaplıdır. Her bir karonun merkezine sekiz kollu yıldız deseni ile bu desenin kollarından çıkan ve karşılıklı olarak kenarlara doğru uzanan beyaz renkte birer bant işlenmiştir. Karoların köşelerinde ortada birer beyaz renkte ok ucu ve ona bitişik siyah renkte deltoid desenleriyle bunların iki yanında sarı renkte üçgen şekillerine yer verilmiştir. Ayrıca dört karonun zemine dizilmesiyle de köşelerdeki deltoid desenlerinden dört kollu yıldızı andıran süsleme ortaya çıkmıştır. Söz konusu karolardaki formların bu şekilde, döşemede tekrarlanmasıyla bezeme programının tamamı oluşmuştur.



Fot.27-28, Şek.18: Şennur-Nasuh Akar Evi, zemin katın mutfağının döşemesindeki karoların detayı ve çizimi

Köprübaşı Mahallesi Cumhuriyet Caddesi'ndeki Yusuf Özer Evi, bahçesinin caddeye bakan tarafına iki katlı, dikdörtgen dışa taşması dışında dikdörtgen planlı olarak yapılmıştır[51]. Evin en işlek yeri olan zemin kat sofasında karosimanların kullanımı görülmektedir (Fot.29-30, Şek.19). Sofasının her iki yan yüzüne açılan birer kapıdan konuta giriş sağlanır. Sofa, 20x20 cm ölçülerinde sade işçiliğe sahip karosimanlarla kaplanmıştır. Sadece geometrik süsleme kompozisyonuna yer verilen karoların her birine, altısı siyah ve altısı beyaz boyalı kare biçimleri dönüşümlü olarak işlenmiştir. Ayrıca karonun karşılıklı iki kenarında beyaz, diğer iki kenarında siyah renkte yan yana üçer üçgen desenleri yapılmıştır. Bunların yere döşenmesiyle yanlardaki üçgenlerden de kare şekilleri meydana gelmiştir. Böylece zeminde, siyah ve beyaz olmak üzere iki renkte dama tahtası biçiminde eş büyüklükteki kare formlarının bezeme programını oluşturduğu karosiman kaplama elde edilmiştir.

[50] Ev hakkında bilgi ve görseller için bkz. Ayhan 2022a: s.73.
[51] Ev hakkında bilgi ve görseller için bkz. Kıntak Kozak 2014: 319-322, Resim 444-453.



Fot.29-30, Şek.19: Yusuf Özer Evi, zemin katın sofasının döşemesindeki karoların detayı ve çizimi

Değerlendirme

Tarih boyunca insanlar, günün şartlarına uygun olarak yapıların zeminlerini daha yaşanır bir ortam hâline getirmek amacıyla ahşap, taş, çini, karosiman gibi farklı malzemelerle kaplamışlardır. Döşeme unsurları arasında bulunan karolar, özellikle Akdeniz coğrafyasındaki yapılarda yaygın biçimde tercih edilmiştir. Söz konusu bölgede yer alan Ula'da moda hâline gelen karosimanlar, başta evler olmak üzere okul ve işyerlerinde de kullanılmıştır.

Karoların yer verildiği geleneksel evler, Ula'nın çeşitli mahallelerinde görülür. Bunlar arasında Mustafa Armutçuoğlu, Recep Akkoca, Ali Efendi ve Hamza Hayati Evi Alparslan Mahallesi'nde; Akın Ülkü, İlyas Bahri Katırcıoğlu ve Şennur-Nasuh Akar Evi Ayazkıyı Mahallesi'nde; Mehmet Kürşat ve Yusuf Özer Evi Köprübaşı Mahallesi'nde ve Ali Rıza Zorlu Evi Demirtaş Mahallesi'nde yer alır.

Ula mimarisinin hem geleneksel Türk evlerinde hem de Batılılaşma etkisinde yapılan konutlarında karosimanlara rastlanmıştır. Bu döşeme malzemesi, tek katlı yapılarla birlikte çoğunlukla iki katlı evlerde tercih edilmiştir. Diğer taraftan varlıklı ailelere ait iki katlı evlerde, karo döşemelerin yoğun kullanılmasının yanı sıra örneklerin zengin bezeme tasarımlarına sahip olduğu görülmektedir. Döneminin dikkat çeken konutlarından olan Hamza Hayati Bey, İlyas Bahri Katırcıoğlu ve Ali Efendi Evi, İlçe'nin en güzel karo süslemelerinin bulunduğu yapılar arasında sayılabilir.

Ula evlerinde karosimanların kullanım alanları çeşitlilik gösterir. İlyas Bahri Katırcıoğlu Evi'nin avlusu; Recep Akkoca Evi ve İlyas Bahri Katırcıoğlu Evi'nin merdiveni; Hamza Hayati Bey Konağı, İlyas Bahri Katırcıoğlu Evi ve Mustafa Armutçuoğlu Evi'nin balkonu; Akın Ülkü Evi'nin giriş önü; Ali Rıza Zorlu Evi'nin giriş holü; Ali Efendi Evi, Hamza Hayati Bey Konağı ve Şennur-Nasuh Akar Evi'nin mutfağı; Ali Efendi Evi ve Hamza Hayati Bey Konağı'nın koridoru; Hamza Hayati Bey Konağı'nın tuvaleti; Akın Ülkü Evi, Ali Efendi Evi, Hamza Hayati Bey Konağı ve Yusuf Özer Evi'nin zemin kat sofası karolarla kaplanmıştır. Görüldüğü üzere karosimanlara, döşeme unsuru olarak incelenen evlerin çoğunlukla zemin kat seviyesindeki hem dış alanlarında hem de iç mekânlarında rastlanmıştır. Yapıların daha çok ayakaltı yerlerinde bulunan karolar, kaplandığı alanın fonksiyonel olarak kullanılmasını sağlamıştır. Bu ögeler, daha çok evin en işlek yerleri arasındaki zemin kat sofasına döşenmiştir.

İlçe'deki evlerde genellikle karosimanlar bulunduğu alanın tamamına kaplanmıştır. Örnek olarak Ali Efendi Evi (Fot.10, Şek.6) ve Yusuf Özer Evi'nin (Fot.30, Şek.19) zemin kat sofa döşemesi gösterilebilir. Buna karşın Akın Ülkü Evi (Şek.4) ve Hamza Hayati Bey Konağı'nın (Şek.13) sofa zemininin yaklaşık 1/3'lük bölümünde karolar tercih edilmiştir. Bu şekilde sofanın tamamında karolara yer verilmeyen evlerde, döşemenin geri kalan bölümü ahşap malzemeyle devam ettirilmiştir. Maliyet açısından pahalı olan karolar, sınırlı bir alanda kullanılmıştır. Öte yandan, sofanın ahşap zeminli bölümünün kışın karo zeminli bölüme göre daha sıcak olması için tek mekânda karo ve ahşaptan oluşan iki farklı kaplama türünün yeğlendiği anlaşılmaktadır.

İncelenen evlerde karosimanlar, 20x20 cm boyutundaki kare formdan oluşur. Genellikle mekânlar aynı özelliklere sahip karolarla kaplanmışken; Mehmet Kürşat Evi'nin sofasında üç farklı süsleme programına sahip örnekler bir araya getirilerek kullanılmıştır (Fot.26, Şek.16, 17).

İncelenen evler arasında sınırlı sayıdaki yapının döşemelerinin kenarlarında bordür karolarına rastlanır. Recep Akkoca Evi'nin kapı önündeki basamaklarının (Fot.4, Şek.3) yanı sıra İlyas Bahri Katırcıoğlu Evi'nin avlusu, merdiven sahanlığı ve balkonu (Fot.17-19, Şek.10,12) bordür karolarıyla kaplanmıştır. Ula evlerinde bazen karosiman malzemeden yapılan süpürgelik de kullanılmıştır. Bordürlerde olduğu gibi süpürgeliğe, yapıların hem dış hem de iç kısımlarında sınırlı bir biçimde yer verilmiştir. Bu uygulama, Mustafa Armutçuoğlu Evi'nin balkonunda ve Akın Ülkü Evi'nin girişinin önündeki bölümde (Şek.7) olduğu gibi dış alanlarda görülmüştür. İç mekânlarda ise, Recep Akkoca Evi'nin sofasının (Şek.3) yanı sıra Hamza Hayati Bey Konağı'nın sofa, tuvalet ve depo mekânında süpürgeliklerle karşılaşılmıştır.

Ula evlerindeki karosimanların süsleme kompozisyonunda iki farklı uygulama tespit edilmiştir. Bunlardan ilkinde, karoların her birinde bezemenin sadece 1/4'ine yer verilmiştir. Söz konusu örneklerde, en az dört karonun 360° döndürülerek yere kaplanması esasına göre tekrarlanmasıyla kompozisyonun tamamı oluşmuştur. İkincisinde ise süsleme, ana motif olarak tek başına karoların merkezine işlenmekle birlikte köşelerdeki ve/veya kenarlardaki çeyrek ve/veya yarım motifler birleşecek şekilde tasarlanmıştır. Bunların zemine yerleştirilmesi sonucunda tamamlanan ara motiflerle kompozisyonun bütünü meydana gelmiştir. Her iki yöntemde de sonsuza dek karolarda ulama desenlerin çoğaltıldığı uygulamalarla görsel etkiye sahip döşemeler elde edilmiştir.

Ula evlerinin karosimanlarındaki süslemelerde siyah, beyaz, gri, kırmızı, yeşil, mavi, kahverengi, sarı, turuncu, pembe gibi birçok renkle karşılaşılır. En az iki rengin bir arada yer aldığı karoların yanı sıra örneklerde üç ile dört arasında değişen renk kullanımına da rastlanır. Bununla birlikte karolardaki desenlerin kendi içinde renk uyumu da sağlanmıştır.

Türk sanatında sonsuza kadar devam ettirilen geometrik süsleme kompozisyonlarının[52] benzerleri karosimanlara da yapılmıştır. İncelenen karoların bezemeleri arasında üçgen, kare, baklava, küp gibi geometrik şekillerin işlendiği görülür. Karolarda desenler, tek başına veya birkaçı birlikte kullanılmıştır. Baklava ve üçgen formlarına görsel bir etki verilerek küp biçimleri elde edilmiştir. Söz konusu süslemeye, Akın Ülkü Evi (Fot.7, Şek.4) ve Hamza Hayati Evi'nde (Fot.22-24, Şek.14) rastlanmıştır. Ayrıca geometrik bezemelerden biri olan madalyon şekli genellikle çiçek motiflerini kuşatmıştır. Recep Akkoca Evi (Fot. 4-5, Şek.3), İlyas Bahri Katırcıoğlu Evi (Fot.19, Şek.12) ve Hamza Hayati Bey Konağı'nın (Fot.21, Şek.13) döşemeleri arasında bu desenle karşılaşılır. İncelenen örnekler arasında karelerin, siyah ve beyaz renkte dama tahtası şeklinde yere kaplanmasıyla oluşan sadece geometrik dekorasyonun işlendiği karolara, Yusuf Özer Evi'nin zemin kat sofasında yer verilmiştir (Fot.30, Şek.19). Diğer taraftan sevilerek uygulanan sekiz kollu yıldız desenleri, ebatları bakımından farklılık gösterir. Ali Efendi Evi'nin sofasındaki örneklere kıyasla Şennur-Nasuh Akar Evi'nde sonradan mutfak olarak düzenlenen sofasının karosimanlarının merkezinde daha küçük boyutlu sekiz kollu yıldız biçimi tasvir edilmiştir (Fot.28, Şek.18).

Ula evlerindeki karoların bir kısmında, geometrik formlar, çiçek ve yaprak motiflerini içeren bitkisel süslemelerle birlikte işlenmiştir. İlyas Bahri Katırcıoğlu Konağı'nın panolu kompozisyonundaki asma yapraklarının iki yanına yerleştirilen dört adet küçük boyutlu baklava deseni bu uygulamaya örnek olarak gösterilebilir (Şek.10)

Karosimanlarda çoğunlukla bitkisel motiflerden oluşan bezemelerle de karşılaşılır. Bu bağlamda ana motif olarak kullanılan tek çiçekten meydana gelen süslemenin ya tamamı karonun merkezine yerleştirilmiş ya da 1/4'lik bölümü karonun yüzeyine yapılmıştır. Bunlardan ilkinde Mustafa Armutçuoğlu, Ali Efendi ve Ali Zorlu Evi'nde her bir karonun merkezinde tek çiçek motifine yer verilmiştir (Fot.2, 11, 15, Şek.2, 7, 8). İkinci bir uygulama ise Recep Akkoca, Ali Efendi, Hamza Hayati Bey ve Mehmet Kürşat Evi'nde olduğu gibi 1/4 simetri esasına göre hazırlanan en az dört karonun 360° döndürülerek zemine dizilmesiyle çiçek motifinin tamamı elde edilmiştir (Fot.4-5, 21, 26, Şek.3, 13,17).

Bitkisel motifler, natüralist ve stilize olmak üzere iki farklı tarzda yapılmıştır. İlyas Bahri Katırcıoğlu Konağı'nın balkonunda, madalyon içinde mekik şeklindeki desen ile yaprak motifinin dört kez dönüşümlü olarak yer aldığı süslemedeki yaprak motifleri natüralist üsluptadır (Fot.19, Şek.12). Buna karşın aynı evin avlusundaki bordo renkte asma yapraklarından oluşan motiflere stilize olarak

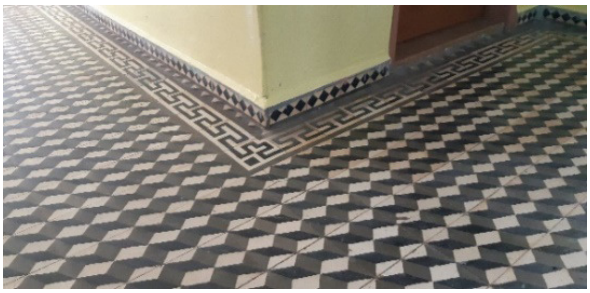
[52] Mülayim, 1982.

yer verilmiştir (Fot. 17, Şek.10). Ayrıca Hamza Hayati Bey Konağı'nın zemin kattaki sofası ve koridorunun (Fot.21, Şek.13) yanı sıra Mehmet Kürşat Evi'nin zemin kattaki sofasında (Fot.26, Şek.17) görülen madalyon içerisinde büyük boyutlu akantus yapraklarından meydana gelen çiçek motifi stilize biçimde işlenmiştir.

Ula evlerindeki karosimanların benzerlerini, İlçe'deki dükkân ve okul gibi diğer sivil mimari örnekleri arasında görmek mümkündür. Alparslan Mahallesi Muhtarlığı'nın zeminindeki karolarda, çarkıfeleği andıran süslemenin kullanılması bakımından Ali Efendi Evi'nin mutfağındakilerle paralellik göstermekte olup bu dükkânın döşemesindeki renkler daha soluk ve gri tonlardadır (Fot.31). Ayrıca Ula'da Akın Ülkü Evi'nin giriş önü ile sofasının (Fot.6-7, Şek.4) yanı sıra Hamza Hayati Bey Konağı'nın mutfağı, tuvaleti, balkonu ile merdiven kovasında olduğu gibi (Fot.22-24, Şek.14) baklava ve üçgen desenleriyle derinlik etkisi verilerek oluşturulan küp biçimlerinin paralellerine Atatürk İlköğretim Okulu'nun koridor kaplamalarında rastlanmıştır (Fot.32).



Fot.31: Alparslan Mahallesi Muhtarlığı'nın döşeme detayı



Fot.32: Atatürk İlköğretim Okulu'nun koridorunun döşeme detayı

Geleneksel Ula evlerinin bir bölümünde kullanılan karosimanların benzerleriyle İzmir'deki çeşitli yapılarda da karşılaşılır. Çalışmaya konu olan İlyas Bahri Katırcıoğlu Evi'nin avlusuna ve merdiven sahanlığına döşenen dilimli madalyon içinde birer altı kollu yıldız motifinin işlendiği karoların (Fot.17-18, Şek.9) örneklerine, İzmir'in Mithat Paşa Caddesi'ndeki No:1126'daki konutun saçak altındaki kaplamalarında rastlanmıştır[53]. Ula'daki üstte bahsi geçen evin avlusundaki panoların etrafını kuşatan asma yapraklı desenlerin (Şek.10), İzmir'in Konak İlçesi'ndeki 770 Sokak No:18'deki konutta da bordür olarak uygulamasına yer verilmiştir[54]. İncelenen yapılar arasındaki Hamza Hayati Bey Konağı'nın zemin kat sofası ve koridorunun (Fot.21, Şek.13) yanı sıra Mehmet Kürşat Evi'nin sofasına (Fot.26, Şek.17) döşenen madalyon içerisinde çiçek motifinin ana kompozisyonu meydana getirdiği süslemeye sahip örneklerin paralelleri, Konak İlçesi'ndeki 1296 Sokak, No:28'deki konutun zemin karolarında görülmektedir[55]. Ula evleri içerisinde yer alan Şennur-Nasuh Akar Evi'ndeki gibi sekiz kollu yıldız deseninden gelişen dört kollu yıldız bezemesinin işlendiği karolarla (Fot.28, Şek.18), Konak İlçesi'ndeki 756 Sokak Çıkmazı No:50'deki konutun kaldırım döşemesinde karşılaşılmıştır[56]. Ula'daki Ali Efendi Evi'nin zemin kat sofasındaki sekiz kollu yıldız formundan oluşan dekorasyonun bulunduğu karoların benzerleri (Fot.10, Şek.6), İzmir'de 1870 ile 1900 yılları arasında yapılmış bazı Levanten evlerinde sevilerek kullanıldığı tespit edilmiştir[57]. Ula'daki Yusuf Özer Evi'nin sofasının döşemesindeki gibi dönüşümlü olarak biri açık ve diğeri koyu renkte üçgen ve karelerin dama tahtası şeklindeki işlendiği süsleme kompozisyonuna (Fot.30, Şek.19), İzmir'in Buca İlçesi'ndeki Forbes Köşkü adıyla bilinen yapının veranda zemininde rastlanmıştır[58]. Ayrıca baklava ve üçgen desenlerinin oluşturduğu derinlik etkisi verilen küp şekillerinden oluşan bezemenin benzerleriyle, Ula örnekleri arasındaki Hamza Hayati Bey Konağı'nın tuvalet, mutfak gibi mekânlarının (Fot.22-24, Şek.14) yanı

[53] Uçar 2013: s.85-86, Resim 134; Uçar 2015: s.63, Resim 134.
[54] Uçar 2015: s.81, Resim 194.
[55] Uçar 2015: s.66, Resim 144.
[56] Uçar 2015: s.58, Resim 118.
[57] Orhon 2011, s.39-40.
[58] Uçar 2014: s.73, Res.11; Uçar 2015: s.51, Resim 92-93.

sıra İzmir'in Konak İlçesi'nde 1272/3 Sokak No:2'deki konutun bodrum katında ve Bayraklı İlçesi'nde 1631 Sokak'taki köşkün döşeme karolarında karşılaşılmıştır[59].

Döşemeye farklılık katan 1/4 simetri esasına göre tasarlanan panolu karosimanlara, Ula örnekleri arasında sadece bir evde rastlanmıştır. İzmir'deki yapılar içerisinde panolu döşemeler çoğunlukla okul, han, otel gibi büyük boyutlu binaların koridor, avlu gibi mekânlarında tercih edilmesinin yanı sıra bazı köşklere de uygulanmıştır[60]. Bu bağlamda incelediğimiz evler arasındaki İlyas Bahri Katırcıoğlu Konağı'nın hem avlusu hem de merdiven sahanlığında panolu karolara yer verilmesi bakımından İzmir'deki yapılarla paralellik gösterir (Fot.17-18, Şek.10-11).

Görüldüğü üzere Ula evlerindeki karosimanların, İzmir'deki örneklerle süsleme programları açısından birçok benzerliği mevcuttur. Maddi kültür verileri olarak mimari kültür ögeleri arasında yer alan karoların, neredeyse konutlarının tamamında kullanıldığı bilinen İzmir[61] gibi önemli bir liman kentindekiler ile çalışmada incelenen birçok eserin benzerliği söz konusudur. Bu durum sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel ilişkiler ağının içerisinde bulunan Ula'nın, döneminde moda hâline gelen yeniliklere açık olduğunu kanıtlar niteliktedir.

İzmir dışındaki merkezlerdeki bazı yapıların karosiman döşemelerindeki süslemelerin de Ula örnekleriyle benzerlikleri görülmektedir. Ali Efendi Evi'nin zemin kat sofasının yer kaplamasındaki sekiz kollu yıldız deseninin işlendiği karoların paralelleri (Fot.10, Şek.6), İnebolu'daki Eski Osmanlı Bankası Binası'nda tercih edilmiştir[62]. Ayvalık'ta İsmetpaşa Mahallesi, Mareşal Fevzi Çakmak Caddesi, No.12'deki konutun giriş holünün zemininde aynı dekorasyonun kullanımına rastlanmıştır[63]. Anadolu'da farklı bölgelerde bu süslemeye sahip örneklere yer verildiği anlaşılmaktadır.

Diğer yandan Ula'daki Recep Akkoca, Akın Ülkü, Ali Efendi, Hamza Hayati Bey, Mehmet Kürşat ve Yusuf Özer Evi'nin zemin katının en işlek mekânı olan sofasında kullanılan karo döşeme, Mersin evlerinde de çoğunlukla bahsi geçen mekâna kaplanması bakımından ortak özellik göstermektedir[64].

Sonuç

Konumu itibariyle Ula'da ticari faaliyetler ve göçler sonucunda ortaya çıkan kozmopolit nüfus yapısı, bölgenin mimari gelişmelere açık yerlerinden biri olmasını sağlamıştır. Bir dönemin yaygın kaplama ögesi olarak Ula'nın hem tek hem de iki katlı konutlarındaki zemin karosimanları, değişik form, renk, motif ve süsleme tasarımları bakımından çeşitlilik sunmakla birlikte bölgede kullanılan örnekler hakkında bilgiler vermektedir. Batılılaşma etkileri görülen bölgedeki tarihi evlerin hem dış yüzeylerinde hem de yoğunlukla iç mekânlarında karosiman döşeme tercih edilmiştir. Ula evlerinin zemin kat seviyesindeki daha çok ayakaltı alanlarda/mekânlarda karoların kullanıldığı görülür. Karosimanlar sayesinde zeminde ahşap, taş gibi tek renkli malzemenin monotonluğu yerine renkli ve göze hoş gelen etki elde edilmiştir. Bu malzemenin kaplandığı yerlere, estetik bir görünüm kazandırmasının yanı sıra sıcak geçen Ula yazlarında karo döşemeye sahip alanların nispeten serin olması da sağlanmıştır.

Günümüzde gerek sokakları gerekse evleriyle gitgide geleneksel dokusunu kaybetmeye yüz tutan Ula'da, tarihi evlerin yerini apartmanların alması geçmişe dair izlerin hafızalardan silinmesini beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda, maddi kültür verileri arasında yer alan İlçe'nin geleneksel evlerinde görülen karoların tanıtımının ve değerlendirmesinin yapılması önem arz eder. Bu konudaki çalışmaların artmasıyla birlikte Akdeniz coğrafyasında karosimanların yayılım gösterdiği bölgelerin tam olarak bilinmesinin yanı sıra söz konusu malzemenin form, boyut, motif ve süsleme kompozisyonunu içeren karşılaştırmalı örneklerinin verildiği değerlendirmelerin daha kapsamlı biçimde ortaya konulabilmesi mümkün olacaktır.

[59] Uçar 2015: s.53, Resim 98-99.
[60] Uçar 2015: s.82-83, Resim 205, Şekil 24.
[61] Uçar ve Bubur 2018: s.173.
[62] Çopur 2021: s.125, Resim 12.
[63] Şaşkın 2020: 158-159, Res.153; Çiz.13.
[64] Renda vd. 1995: s.50, Fot.43-46.

Kaynakça

AKÇA, B., (2013a), *Cumhuriyet Dönemi Muğla'da Göç (1923-1990)*, Muğla: Muğla Valiliği.

AKÇA, B., (2013b), "Milli Mücadelede Menteşe (Muğla) Sancağı'nın Yeri", *Muğla Değerleri Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, ss.218-227.

AKÇA, G., (2013), "Muğla'nın Dini-Kültürel Hayatında Din Adamı ve Gönül İnsanı Olarak Mustafa Armutçuoğlu Portresi", *Muğla Değerleri Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, ss.192-200.

AKTEL, M., (1998), "Tanzimat Fermanı'nın Toplumsal Yansıması", *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 3/3, ss.177-184.

AKTÜRE, S., (2006), "19. Yüzyılda Muğla", *Tarih İçinde Muğla*, Der. İlhan Tekeli, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 2. Baskı, ss. 34-113.

ALADAĞ, E., (1991), *Muğla Evi (Muğla'daki Geleneksel Konutların Sıhhileştirilmesi Ve Yeniden Değerlendirilmesi Konusunda Bir Araştırma)*, Muğla: Hamle Matbaacılık.

ARI, A., (2021), *Menteşeoğulları Beyliği, Akdeniz Dünyası Ve Osmanlı Beyliği: Devletlerarası İlişkilerin Gelişimi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.

AYHAN, G., (2021), "Mimar Nail Çakırhan'ın Babası Ali Efendi'nin Geleneksel Ula Evi", *Turkish Studies,* 16/7, ss.19-43.

AYHAN, G., (2022a), *Dört Mevsim Kültür Rotamız Ula*, Muğla: T.C. Ula Kaymakamlığı.

AYHAN, G., (2022b), "Geleneksel Ula Evlerinde Çıkma", *bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2/4, ss.282-269.

BARAN, B., (2018), *XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Menteşe'de Gayr-ı Müslim Nüfus*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

BECHINI, T., (2015), "L'industrie céramique française et le marché argentin: des échanges commerciaux aux transferts techniques", *ABE Journal Architecture Beyond Europe*, (Erişim Tarihi: 04.02.2022).

BENEDICT, P., (1974), *Ula: an Anatolian Town (Social, Economic and Political Studies of the Middle East,* XII, E.J. Brill.

BRAVO-NIETO, A., (2015), "La baldosa hidráulica en España. Algunos aspectos de su expansión industrial y evolución estética (1867-1960)", *ABE Journal Architecture Beyond Europe*, (Erişim Tarihi: 04.02.2022).

ÇAKIRHAN, N., (2005), *Yapı Sanatında Yarım Yüz Yıl Geleneksel Mimarinin Şiiri Nail Çakırhan*, İstanbul: Ege Yayınları.

ÇINAR, A. A., (2014), *Ula Hayata Açılan Kapı (Yerel Tarih ve Sözlü Kültür Üzerine Araştırma ve Derlemeler)*, Muğla: Ula Belediyesi Yayınları.

ÇOPUR, H., (2021), "İnebolu Kent Merkezindeki Tarihî Kamu Yapıları (1850-1920)", *Karadeniz Araştırmaları,* XVIII/69: ss.121-142.

DEĞER, G., (2012), *Muğla Kent Merkezi Geleneksel Dokusunun Araştırılması: Muğla-Merkez, Ula Ve Yeşilyurt Evlerinin Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü, İzmir.

EL-WAKIL, L., (2015), "Carreau Céramique, Carreau Ciment et Mosaïque Décorative XIXe-XXe Siècles", *ABE Journal Architecture Beyond Europe*, 8, http://journals.openedition.org/abe/10889; DOI: https://doi.org/10.4000/abe.10889, (Erişim Tarihi: 04.02.2022)

ERARSLAN, A., (2017), "Yöresel Mimarinin Sürekliliği: Nail Çakırhan Örneği", *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 156, ss.251-270.

EROĞLU, Z., (2011), *Muğla Tarihi*, Muğla: Muğla Belediyesi Kültür Yayınları.

GÜNEŞ, M. M., İNCEDAYI, D., BERKSOY, Z., İLERİ, R. N., EKİNCİ, O., DURUEL, N., GÜRSOY H. Y., (2011). *Doğumunun 100. yılında "Geleneksel Mimarini Şairi" Nail. V. Çakırhan*. İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi.

HASOL, D., (1998), "Karo maddesi", *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: Yem Yayınları, 7. Baskı, s. 239.

HASOL, D., (1998), "Karo siman maddesi", *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: Yem Yayınları, 7. Baskı, s. 239.

HASTAOGLUO-MARTINIDIS, V., (2015), "Doğu Akdeniz Kentlerinde Liman İnşaatının Kartografyası: 19. Yüzyıl Sonunda Teknik ve Kentsel Modernleşme", *Osmanlıdan Günümüze Doğu Akdeniz Kentleri*, Yay. Haz. Biray Kolluoğlu, Meltem Toksöz, Çev. Neyyir Berktay, ss.95-120.

KAHRAMAN, M., (2018), *Menteşe Yöresinde Şehirler Ve Şehirleşme: Muğla Şehri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KINTAK KOZAK, T., (2014), *Ula ve Ula Evleri*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

KOÇARSLAN, D., (2018), *Karosiman'ın Fiziksel Ve Mekanik Özelliklerinin Terrazo Karolarla Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

KUBAN, D., (2016), *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Yem Yayınları, 2. Baskı.

KUYULU ERSOY, İ., (2007), "Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşkleri", *Konya Kitabı,* Ed. Haşim Karpuz ve Osman Eravşar, X, ss.353-359, Konya: Konya Ticaret Odası.

MÜLAYİM, S., (1982), *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

OKUTUR, F. E., (2017), *Çağdaş Türk Seramik Karolarında Göndermeler 1980-2014*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ORHON, A. V., (2011), "Sanat ve Zanaatın Buluştuğu Bir Yapı Malzemesi: Karosiman", *Egemimarlık*, 78, ss.38-41.

ORTEGA, C., LORA, A. M., (2008), *Cement Tile: Evolution of An Art Form*, Santo Domingo: Industrias Aguayo Press.

OSMAY, S., (2006), "1950-1987 Döneminde Muğla Kenti", *Tarih İçinde Muğla*, Der. İlhan Tekeli, Muğla: Muğla Belediyesi Yayınları, ss.188-236.

RENDA G., YENİŞEHİRLİOĞLU, F., MÜDERRİSOĞLU, F., ALP, S., AKPOLAT, M., CANGIR, A., (1995). *Mersin Evleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

SOUFAN, A., (2015), "An Overview of Cement Tile Manufacturing and Importation in Syria and Lebanon: Damascus-Beirut, 1880s-1940s", *ABE Journal Architecture Beyond Europe*, https://journals.openedition.org/abe/2692, (E.T. 29.01.2022).

SOYLUER, S., (2006), "XX. Yüzyılın Başlarında Menteşe Sancağı'nın İdari Ve Nüfus Yapısı", *ÇTTAD*, V/13, ss.109-135.

ŞAŞKIN, D., (2020), *Ayvalık Evlerinde Süsleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

ŞİMŞEK, M., (2013), *20. Yüzyılın Başlarında Aydın Ve Menteşe Sancaklarında Gayr-I Müslimlerin Demografik Ve Sosyo-Ekonomik Durumu (1900-1925)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

TOGNI, B., (2010), *Carrelages et Dallages du XII e au XIX e Siècle*, Paris: Éditions du patrimoine.

UÇAR, A., (2013), *Süsleme Tasarımı Açısından İzmir Konutlarında Döşeme Karoları*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

UÇAR, A., (2014), "İzmir Konutlarında Karosimanlar", *Sanat Tarihi Dergisi, XXIII*/1, ss.67-81.

UÇAR, A., (2015), *Karosiman İzmir Konutlarında Döşeme Karoları*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayını.

UÇAR, A., BUBUR, R., (2018), "İzmir- Hilal Semti Geleneksel Konut Dokusunda Cephe Tasarımı ve Süsleme", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 18/1: ss.153-178.

UYKUCU, E., (1983), *İlçeleriyle Birlikte Muğla Tarihi (Coğrafi ve Sosyal Yapı)*, İstanbul: As Matbaası.

YILDIZ, Ü., (2018), *Son Dönem Osmanlı Mimari Anlayışının Sosyal Yapıya Ve Mimarlık Kurumuna Etkiler,* Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne.

YORULMAZ, Ş., (1993), "XIX. Yüzyıl'da Kozmopolit Bir Ticaret Kenti: İzmir*", Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi,* 1/3, ss.133-148.

BAŞIBÜYÜK (HACI MEHMED BEY) CAMİSİ

The Mosque of Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey)

Veli BAÇARU*

Abstract

This study aims to review the Başıbüyük Mosque located in Başıbüyük Neighborhood of Maltepe District of Istanbul in the light of the new archive documents reached. The inscription on the portal of the work is H. 1321 (M. 1903-1904) has a history. As it is clear from the archival documents, it is possible to say that this date is the date of the reconstruction of the mosque, whose real name is Hacı Mehmed Bey. Although the archival documents contain various correspondence on the repair of the mosque since H. 1310 (M. 1892), it is understood that it was concluded that the mosque, which was largely destroyed after the 1894 earthquake, should be rebuilt.

Various sources say that the mosque was built by Serasker Rıza Pasha or Süreyya (Ilmen) Pasha. However, as it is understood from the archival documents, it is understood that the construction expense of the work was covered by the order of the sultan from the budget of the Directorate of Foundations, the construction process was taken by a commission created by Mirliva Rasim Pasha as a contractor and built for 38560 cents. As Süreyya Pasha mentioned in his memoirs, the knowledge that the construction process of the mosque was carried out by the people who built the Haydarpasha Mekteb-i Tibbiye Building is confirmed to some extent. In the memoirs of Süreyya Pasha, there is information that he asked Architect A. Vallaury to draw the plan of the mosque. The similarity between the minaret of the mosque and the northern and southern corner towers of the Haydarpasha Medical School Building, the fact that Süreyya Pasha asked Vallaury to draw the plan of the mosque, the commission created by Mirliva Rasim Pasha to undertake the construction process of the mosque reinforces the idea that architect A. Vallaury may have contributed to the design of the mosque.

The work consists of a harim with a roughly square plan and a rectangular planned school part to the west. The mosque is covered with a cross vault from the outside, while the interior is flat-roofed like the adjacent school. It is understood that additions were made to the work in the 1960s and 1984-85, especially in the eastern and northern parts. Its minaret has a square plan and its trunk is chamfered. The facade design of the work has an eclectic character to reflect the characteristics of the period with the different style of the minaret, mihrab and pulpit.

Keywords: Era of Abdulhamid II., Alexandre Vallaury, Eclectic Style, Orientalism, Başıbüyük

Giriş

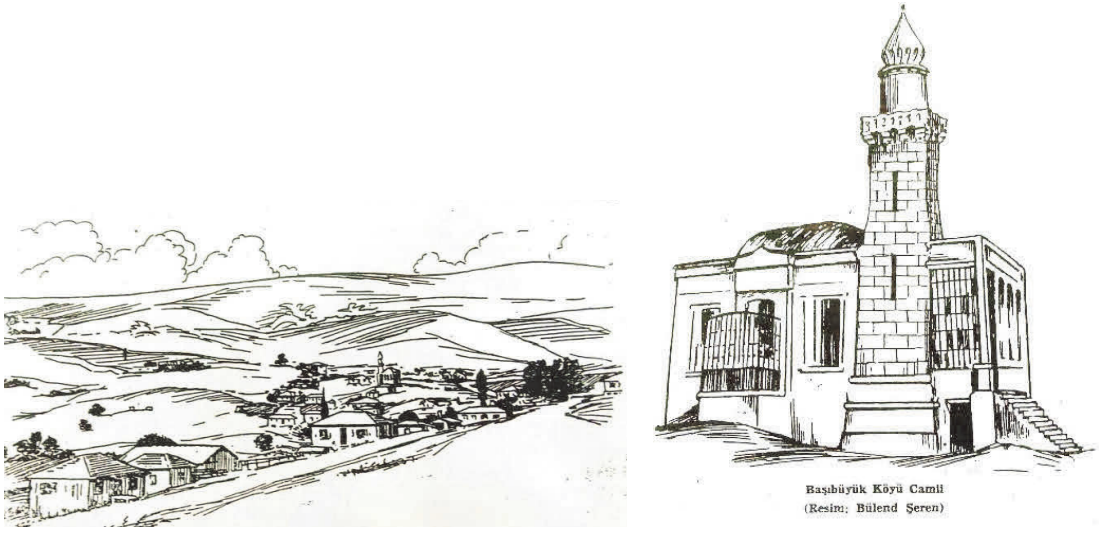
İstanbul, Maltepe İlçesi'nde yer alan Başıbüyük'ün, Bizans döneminden itibaren yerleşimi izlenebilmektedir. Gerek Fındık Tepesi Sit Alanı içinde kalan kalıntılar, gerekse Süreyya Paşa Köşkü'nün bahçesindeki kilise kalıntısı ve yakınındaki sarnıç ile bu döneme dair veriler sunmaktadır. Osmanlı Dönemi'nde Başıbüyük, önce Üsküdar'a daha sonra Kartal Kazası'na bağlı ve mandıracılığı ile öne çıkan bir köy olarak bilinmektedir. Osmanlı'nın erken döneminde bölgeye gelen gazi dervişlerden olduğu ileri sürülen Daver Baba'nın tekkesi, 19. yüzyılda inşa edilen cephanelik ve 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Süreyya (İlmen) Paşa'nın imar faaliyetleri ile incelediğimiz cami ve bitişiğindeki okul ile Başıbüyük, bu özellikleri ile bölgedeki diğer yerleşimlerden bir ölçüde ayrılmaktadır. Bu çalışma, Başıbüyük'teki önemli eserlerden biri olan ve yayınlarda yaygın olarak Başıbüyük Köyü Cami veya Başıbüyük Cami olarak geçen eser ile ilgili ulaşılan yeni belge ve bilgilerle eseri yeniden ele almayı ve değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Bugünkü caminin yerinde daha önce bir caminin bulunduğunun sanıldığı bilgisi bir yayına yansımıştır.[1] Eserin bugün taçkapısının üzerinde bulunan dikdörtgen kitabede H. 1321 (M. 1903-1904) tarihi yer almaktadır. Osmanlı Arşivi'nde yer alan, aşağıda değineceğimiz bazı belgelerden de anlaşılacağı gibi H. 1321 tarihinin yapının yeniden inşa edildiği tarih olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmamızda, arşiv kaynaklarında Hacı Mehmed Bey Camisi olarak geçen ve kısmen ayakta olan yapının onarım ve sonrasında yeniden inşa çabaları, inşa sürecinin yüklenicileri ve inşa maliyetinin nasıl karşılandığı gibi hususların yanında eserin mimari ve süsleme özellikleri ile günümüzdeki durumuna değinilecektir.

---

* Dr.; Sanat Tarihçisi, E-mail: velibacaru@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3427-4638; Arşiv belgelerinin okunmasındaki katkısından dolayı Doç. Dr. Korkmaz ŞEN'e ve camide yapılan inceleme sürecinde yardım ettiği için Başıbüyük Camisi imamı Veli USLU'ya teşekkür ederim.

[1] Çelebi 1994a: s. 79.



Şek.1: Başıbüyük Köyü ve Camisi (R. E. Koçu İstanbul Ans., 1960- Resim: Bülend Şeren)

Caminin bulunduğu Başıbüyük Mahallesi'nin bağlı olduğu Maltepe İlçesi'nin tarihi ile ilgili Bizans öncesi döneme dair veriler sınırlı görünmektedir. Küçükyalı Arkeolojik Parkı sınırları içerisinde kalan ve M.S. 5. yüzyıldan 14. yüzyıla çeşitli kalıntı ve buluntular içeren alan, Maltepe tarihine ışık tutan önemli yerlerden biridir.[2] Burada, daha önce uzun zaman Bryas Sarayı olarak bilinen[3] kalıntıların arkeolojik kazılar sonrası Satyros Kilisesi/Manastırı ve sarnıcı olduğu anlaşılmıştır.[4] Caminin bulunduğu mahallede yer alan ve aşağıda değineceğimiz Bizans dönemi kalıntıları dönemin diğer eserleri olarak belirtilebilir.

Osmanlı döneminde ilçede Kazasker Feyzullah Efendi ve Süreyya (İlmen) Paşa'nın inşa ettirdikleri yapılar öne çıkmaktadır. Kazasker Feyzullah Efendi Külliyesi, 18. yüzyılda inşa edilmekle birlikte camisinin 8 Ekim 1926 Maltepe yangınında zarar gördüğü belirtilmektedir.[5] Bugün Maltepe'de Feyzullah Efendi Camisi olarak bilinen eser, 1925 yılında bir kiliseden çevrilip Cumhuriyet Camisi adını aldıktan sonra, 1964 yılında geçirdiği onarım sonrası Feyzullah Efendi'nin anısını yaşatmak için ismi verilen camidir. Külliyenin küfeki taşından dikdörtgen planlı çeşmesinin kitabesinde H.1141 (M. 1728) tarihi yer almaktadır. Yalı Hamamı olarak bilinen külliyenin hamamının ise özgün bir niteliğinin kalmadığı vurgulanmakta, 1921 yılında külliye arsasında inşa edilen tek katlı okulun onarım ve ilavelerle bugünkü halini aldığı kaydedilmektedir.[6] Süreyya Paşa'nın Başıbüyük'te inşa ettirdiği köşk ile Yalı Mahallesi'nde bulunan Beşçeşmeler, Sivriçeşme, İstasyon Binası, Süreyya Paşa Çeşmesi bölgenin diğer eserleri arasında sayılabilir.[7]

Caminin bulunduğu Başıbüyük Mahallesi'nin Bizans dönemi öncesine dair bir bilgiye ulaşılmamakla birlikte, Bizans döneminden itibaren bir yerleşime sahip olduğu anlaşılmaktadır.[8] Burada Mağarabayırı Tepesi/Fındık Tepesi olarak bilinen alanda bir kilise ve kiliseyi çeviren duvar ile bir sarnıcın varlığı söz konusudur.[9] Ayrıca bu alanda Trichinerea Manastırı'nın olabileceği düşünülmektedir.[10] Mağarabayırı Tepesi olarak bilinen alanın Bizans döneminde bir kale olarak

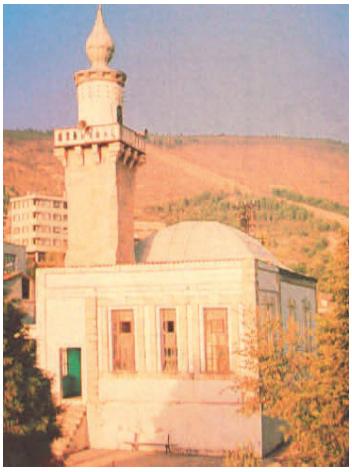
[2] Ricci 2012: s. 202-2016.
[3] Eyice 1959: s. 79-99.
[4] Ricci 2012: s. 204-210.
[5] Utaş 2019: s. 14-16. Bu kaynakta dönemin gazetelerine yansıyan bilgilerle yangının başlama, yayılma ve söndürme süreçlerine dair detaylı bilgiler yer almaktadır.; Ziyaoğlu 1985: s. 260-261.; Çelebi 1994b: s. 308.
[6] Çelebi 1994b: s. 308.
[7] Bu eserler ve Maltepe'deki diğer eserler için bkz.: Çelebi 1995.
[8] Ertuğrul 1989: s. 121.; Tansuğ 1962: s. 33-34.; Çelebi 1995: s. 14-15.
[9] Çelebi 1995: s. 14.; 1340 ada 7 parsel üzerinde bulunan kalıntılar İstanbul 5 Nu. KVKBK tarafından 29.11.2014 tarih 3617 sayılı kararla 1. derece arkeolojik sit ilan edilmiştir.
[10] İstanbul 5 Nu. KVKBK Arşivi'nde bulunan 02.06.2016 tarih 3367 sayılı karar ekinde yer alan anıt fişine yansıyan bilgidir.; Çelebi 1995: s. 14.

kullanılmış olabileceği belirtilen diğer bir hususdur.[11] Süreyya Paşa Köşkü'nün bahçesindeki kilise kalıntısı ve yakınındaki ayazma da bu dönemin diğer eserleri arasındadır.[12]

Başıbüyük'te günümüze ulaşamayan önemli yapılarından biri olan Daver Baba Tekkesi'nin, Osmanlı ile Bizans arasında gerçekleşen Pelekanon Savaşı (1329) sonrası bölgeye yerleşen gazi dervişler tarafından kurulduğu tahmin edilmektedir.[13] Arazisi içinde bir ayazma bulunan tekkenin, 1350-1375 yılları arasında bir keşişin evinin yerinde yaptırıldığı kaydedilmektedir.[14] Daver Baba'nın 18. yüzyılda yaşamış olduğu tahmin edilse de,[15] ikinci meşrutiyet zamanında seksen yaşının üstünde olduğu[16] bir başka kaynakta ise 1830-1908 tarihleri arasında yaşadığı bilgisi yer almaktadır.[17] Tekkenin Daver Baba ismi ile anılmadan önceki ismi bilinmemekle birlikte,[18] 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kapatılmasının ardından faaliyetleri sonlandırılan ve muhtemelen yıktırılan tekkenin, Abdülmecid dönemi sonlarında veya Abdülaziz döneminde yeniden yaptırıldığı ve Nakşibendi *kisvesi* altında Bektaşi tekkesi olarak faaliyetini yürüttüğü değerlendirilmektedir.[19] Yaklaşık kare planlı, tek katlı olarak bağdadi inşa edilen tekkenin, 1925'te tekkeler kapatıldıktan sonra harap olduğu, 1946'da Vakıflar Müdürlüğü'nce arazisinin satılığa çıkarıldığı ve tekkenin 1980'lerin sonlarında bakımsızlıktan yıkıldığı belirtilmektedir.[20] Bugün Başıbüyük Muhtarlığı'nın karşısında mezarı bulunan ancak mezar taşı olmayan Ahmed Baba'nın da gazilerden biri olduğu bilgisi paylaşılmaktadır.[21] Tarihi mezarlıklardan biri olarak bilinen Başıbüyük Mezarlığı'nda parça halindeki bir iki mezar taşı dışında tarihi mezar taşlarının bugüne ulaşamadığını söylemek mümkündür.



Fot. 1: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, güneydoğudan (https://www.tarihi.ist/basibuyuk-merkez-cami/basibuyuk-merkez-cami-1/)



Fot.2: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, batıdan (https://www.oguztopoglu.com/2013/07/1992-basbuyuk-merkez-camii-maltepe.html)

Osmanlı Arşivi'nde H. 01.07.1136 (M. 26 Mart 1724) tarihli belgede Başıbüyüklü ve Viran karyelerinin Valide-i Atik vakfından ve Adalar naibine bağlı olduğu ve Başıbüyüklü Köyü'nde Kıvırcık Mandırası'nın bulunduğu anlaşılmaktadır.[22] H. 09.08.1272 (M. 15.04.1856) tarihli belgede, Üsküdar Erenköy yakınlarındaki Başıbüyüklü karyesinde bulunan mandıra ve ağılın tamiri,[23] H.

[11] Çelebi 2015: s. 14.
[12] Tansuğ 1962: s. 33-34.
[13] Tanman 1993: s. 5.
[14] Anonim 1966: s. 4275.; Tanman 1993: s. 5.
[15] Anonim 1966: s. 4275.; Tanman 1993: s. 5.
[16] Hiç 1966: s. 4273-4275.
[17] Anonim 2003: s. 115.
[18] Anonim 1966: s. 4275.
[19] Tanman 1993: s. 5.
[20] Anonim 1966: s. 4275.; Tanman 1993: s. 5.
[21] Koçu 1960a: s. 2186.
[22] BOA, İE.EV.39.4451- H. 01.07.1136 (M. 26 Mart 1724).
[23] BOA, MVL.350.25- H. 09.08.1272 (15.04.1856).

05.03.1279 (M.31.08.1862) tarihli bir diğer belgede ise Kartal'da Başıbüyüklü Köyü civarındaki Kıvırcık Mandırası'nın inşaat masrafına dair bilgiler bulunmaktadır.[24]

Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi

Başıbüyük Camisi, İstanbul Maltepe İlçesi Başıbüyük Mahallesi'nde, Mezarlık Caddesi üzerinde yer almaktadır.[25] Başıbüyük Mezarlığı caminin batısında kalırken, muhtarlık doğusunda ve biraz ilerisindedir. Eserin kuzeyinde Mezarlık Caddesi, güneyinde kıble duvarına bitişik işyeri, doğu ve batısında ise bahçe bulunmaktadır.

Yapının kuzeybatıda bulunan taçkapısının üzerindeki mermer kitabe yüzeyinde Nisa Suresi'nin 103 numaralı ayeti[26] ve H. 1321 (1903-4) tarihi bulunmakla birlikte, bani veya mimar bilgisi gibi detaylar yer almamaktadır (Fot. 5).

Eserin kim tarafından yaptırıldığı hakkında yayınlara çeşitli bilgiler yansımıştır. Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi'nde verdiği bilgilere göre, eser H. 1321'de Serasker Rıza Paşa'nın[27] hayır eseri olarak yapılmıştır.[28] T. Öz de benzer şekilde caminin II. Abdülhamid dönemi seraskeri Rıza Paşa tarafından yaptırıldığını, duvarlarının kagir, üstünün tonozla örtülü olduğunu ve minaresinin taştan yapıldığını kaydetmektedir.[29] Diğer bir bilgi ise Süreyya (İlmen) Paşa'nın[30] hatıralarına dayandırılan bilgidir.[31] Burada eserin Süreyya Paşa tarafından yaptırıldığı ve mimarının Alexandre Vallaury olduğu belirtilmektedir.[32]

Eserin banisi konusunda Koçu ve Öz'ün yayınlarında karşılaşılan Serasker Rıza Paşa'nın eseri yaptırdığına dair bilginin kaynağının bu yayınlara yansımadığı görülmektedir. Süreyya (İlmen) Paşa'nın anılarından hareketle Rezan Çelebi'nin tezinde yer verdiği bilgiler asıl kaynak üzerinden incelendiğinde, Başıbüyük Camisi hakkında Paşa'nın anılarındaki ilk bilgi, "22 Aralık 1336 (1920)"[33] tarihli *İleri Gazetesi*'nde yer alan ve Paşa'nın doğrudan gazete haberini aktardığı kısımdır.[34] Bu gazete haberinde Başıbüyük Köyü'nde Serasker Rıza Paşa'nın oğlu Süreyya Paşa tarafından yaptırılan güzel bir cami ve yanı başında iki odalı bir okul olduğu bilgisi aktarılmaktadır.[35] Ancak Paşa'nın anılarında *Çiftçiliğim* kısmında Başıbüyük Köyü'nde bir cami ve yanında bir okul inşaatına tavassut[36] ettiğini yazmaktadır.[37] Paşa, anılarını aktardığı bu kısmın devamında, o sıralarda Haydarpaşa'da Tıbbiye Okulu'nu askeriyenin inşa ettiğini, sonrasında askeriyenin bu cami ve okulun inşa edilmesini üzerine aldığını, projesini Mimar Valori'nin (Vallaury'nin) yaptığını, minaresinin dört köşe olduğunu, Tıbbiye Okulu Müdürü Rasim Paşa'nın bu hususta çok emek harcadığını ve inşaat bittikten sonra askeriyenin *Vakıflar Bakanlığı* ile hesaplaştığını belirtmektedir.[38] Anılarda aktarılan bu son bilgiden cami ve okulun yapım maliyetinin dönemin *Vakıf Bakanlığı*'nca karşılandığı, inşa sürecinin askeriye tarafından yürütüldüğü ve takip edildiği, camiyle okulun projelerinin Alexandre Vallaury tarafından hazırlandığı ve Süreyya Paşa'nın bu süreçte sadece aracılık yaptığı anlaşılmaktadır.

---

[24] BOA, İ.DH.495.33657- H. 05.03.1279 (M.31.08.1862).

[25] Eser, 156 pafta, 1372 ada ve 6 parsel üzerinde kuruludur. İstanbul II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 10.11.1992 tarih ve 2964 sayılı kararıyla yapı korunması gereken kültür varlığı olarak tescil edilmiştir. Mülkiyetinin Vakıflar Genel Müdürlüğü'nde olduğu anıt envanter fişinden anlaşılmaktadır. Bilgiler İstanbul 5 Numaralı KVKBK Arşivi'nde, yapıyla ilgili dosyadan edinilmiştir.

[26] İlgili ayetin tesfiri için bkz.: https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Nis%C3%A2-suresi/596/103-ayet-tefsiri (Erişim: 16.05.2022)

[27] Serasker Mehmed Rıza Paşa için bkz.: Mehmed Süreyya 1996: s. 1770-71.; Daha detaylı bilgi için bkz.: Rıza Paşa 2012.; Zortul 2014.

[28] Koçu 1960b: s. 2186-2187.

[29] Öz 2015: s. 10, (C: 2).

[30] Süreyya (İlmen) Paşa için bkz.: İlmen 1949.; İlmen 2001.; Karacagil 2011.

[31] İlmen 2001: s. 76-77.

[32] Çelebi 1995: s. 33, dipnot kısmı.

[33] Tarih, kaynakta bu şekilde aktarılmıştır. Bkz.: İlmen 2001: s. 77.

[34] İlmen 1949: s. 79.; İlmen 2001: s. 76-77.

[35] İlmen 1949: s. 79; İlmen 2001: s. 76.

[36] tavassut (*Ar.*): Aracılık etmek. Bkz.: Komisyon 2011: s. 2287.

[37] Süreyya İlmen'in ***Teşebbüslerim ve Reisliklerim*** kitaplarından 1949 tarihli baskısında aracılık yaptığını *tavassut* kelimesini kullanarak ifade etmiş, aynı çalışmanın 2001 baskısında ise bu kelime Türkçe karşılığı ile *aracı* olduğu şeklinde geçmiştir. Bkz.: İlmen 949: 211.; İlmen 2001: s. 195.

[38] İlmen, 2001: s. 195.



Fot. 3: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, kuzeybatıdan genel görünüşü

Bu bilgiler dışında Osmanlı Arşivi'nde yer alan bazı belgelerde caminin ismine ve inşa sürecine dair detaylar yer almaktadır. Bu belgelerin en erken tarihlisi olan H. 21 Safer 1310 (M. 14.09.1892) tarihli belgede, Kartal Kazası'na bağlı Başıbüyük Karyesi'ndeki Hacı Mehmed Bey Camisi'nin harap olduğu, caminin bir vakfının bulunmadığı, köyde başka cami olmadığından tamir edilmesi için bir iane defteri açılmasının köy ahalisi tarafından talep edildiği ve bunun uygun görüldüğü belirtilmektedir (Şek. 4).[39]



Fot. 4: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, taçkapı detay



Fot. 5: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, taçkapısında ayet ve tarih yazılı kitabe

H. 17 Cemazeyilahir 1314 (M. 23 Kasım 1896) tarihli belgede, H. 1310 tarihli belgede değinilen hususlar tekrarlanmış, yapılan keşif sonucu eserin 15198 kuruşa tamir edilebileceğinin anlaşıldığı, H. 1310 senesi bütçesinden ayrılan 14138 kuruşla bu tamiratın yapılabileceği bilgisi yer almaktadır.[40] Aynı yıl kaleme alınan iki belgede benzer bilgiler tekrarlanmaktadır.[41] Caminin tamir sürecine ve maliyetine dair daha geç tarihli belgelerden anlaşıldığı kadarıyla yukarıda belirtilen tutarlarla caminin tamirinin gerçekleşmediği anlaşılmaktadır. 14 Muharrem 1320 (M. 23 Nisan 1902) tarihli belgede yukarıda yazılan temel unsurlar tekrar edilmekle birlikte, caminin kısmen ayakta olan duvarlarının yaşanan deprem sonrası yıkıldığı[42] ve tamir edilecek durumda olmadığı, eserin yeniden inşa edilmesi gerektiği kaydedilmektedir. Bunun için mecidi 19 kuruştan 48308 kuruşla tamir edilebileceği belirtilmiş ancak yapılan keşifle eserin 33000 kuruşa yaptırılabileceği, caminin yapım işinin kereste ticareti ile uğraşan Rakım ve Hüseyin Efendi tarafından üstlenildiği ve inşaat yapıldıkça ödeme yapılacağı kararlaştırılmıştır. Burada 33000 kuruşluk ödemenin padişah tarafından ihsan buyurulan 275000 kuruştan 1318 senesi bütçesine nakledilen 152160 kuruş içinden karşılanmasına

[39] BOA, DH. MKT.2001.49- H. 21 Safer 1310 (M. 14.09.1892). Bu belgede verilen dilekçede, caminin tamiri için 25000 kuruşa ihtiyaç duyulduğu bilgisi de yer almaktadır.
[40] BOA, ŞD.139.083.01.01.- H. 17 Cemazeyilahir 1314 (M. 23 Kasım 1896). (Belgenin üzerinde yer alan tarihtir. BOA veri tabanında BOA, ŞD.139.083'ün özet kısmında farklı bir tarih bulunmaktadır.)
[41] BOA, I.EV.0016.0003.001.01- H. 12 Recep 1314 (M. 17 Aralık 1896).; BOA, BEO.000895.067113.001.01- H. 18 Recep 1314 (M. 23 Aralık 1896). (Tarihler belgelerin üzerinde yer alan tarihlerdir. BOA belge özetlerinde farklı tarihler bulunabilir.)
[42] Bu yıkıma 1894 tarihli büyük depremin neden olduğu düşünülebilir.

karar verildiği anlaşılmaktadır (Şek. 5).[43] Başıbüyük Köyü'nde yaşayan ve o dönemde asker olduğu anlaşılan mevzi çavuşu Kartallı Şevki bin Mustafa isimli bir askerin caminin tamir edilmesine dair verdiği dilekçeden 17 Ağustos 1902'de caminin hâlâ tamirinin yapılmadığı görülebilmektedir.[44]



Fot. 6: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, doğudan genel görünümü



Fot. 7: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, minareden özgün ve ek kısmın (doğu) örtüsü

Evkaf-ı Hümayun'un cihat kaleminin düzenlediği ve tesvid tarihi R. 22 Şubat 1320 (M. 7 Mart 1905) olan belgede, Hacı Mehmed Bey Camisi'nin vakfının olup olmadığına dair bir araştırmanın yapıldığı ve ulaşılan sonuç aktarılmaktadır. Bu belgede caminin, *Hacı Mehmed Bey Cami-i Şerif Vakfı*'ndan olduğu H. 19 Cemazeyilevvel 1276 (M. 14 Aralık 1859) tarihinde hitabet cihetinin Osman Efendi'ye tevcih olunduğu, adı geçen caminin *vakfiyesi ile tevcihine ve imamet cihetine* dair kayda rastlanmadığı bilgisi yer almaktadır.[45]

H. 28 Zilhicce 1325 (M. 1 Şubat 1908) tarihli belgede, keşif gereği 33000 kuruşla padişah tarafından tamiratı yaptırılan caminin, inşaatının Miralay Rasim Paşa riyasetiyle oluşturulan komisyonca üstlenildiği ve bu tamiratın 38370 liraya mal olduğu seraskerlik makamı tarafından belirtilmiş, hazine tarafından yapılan incelemeden bu miktarın onaylandığı anlaşılmaktadır. Caminin yeniden inşasında önceden tespit edilen ve karşılanan 33000 kuruşluk tutar dışında 5370 kuruşluk kısmının H. 1310 senesinde ihsan buyurulan 275000 kuruştan bakiye kalan ve H. 1323 senesine nakledilen meblağdan karşılanmasına karar verilmiştir (Şek. 6).[46]

Yukarıdaki belgelerde adı geçen Hacı Mehmed Bey'in kim olduğu tespit edilememiştir. Vakfı bulunan ancak vakfiyesine ulaşılamadığı arşiv kayıtlarına yansıyan caminin banisinin köyün ileri gelenlerinden olması muhtemel görünmektedir. Caminin yeniden inşa sürecinde, inşa maliyetinin Vakıf bütçesinden ve padişahın emriyle karşılandığı, Mirliva Rasim Paşa'nın oluşturduğu komisyon marifetiyle eserin yeniden inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Bugünkü haliyle caminin kuzeybatı tarafına sonradan eklenen çift taraflı bir merdivenle çıkılan giriş holü ve son cemaat yeri içinden geçilerek harime ulaşılmaktadır. Bu ek kısımlardan giriş holü daha küçük boyutlu iken son cemaat yeri caminin kuzeybatı cephesi boyunca uzanmaktadır (Fot. 3;

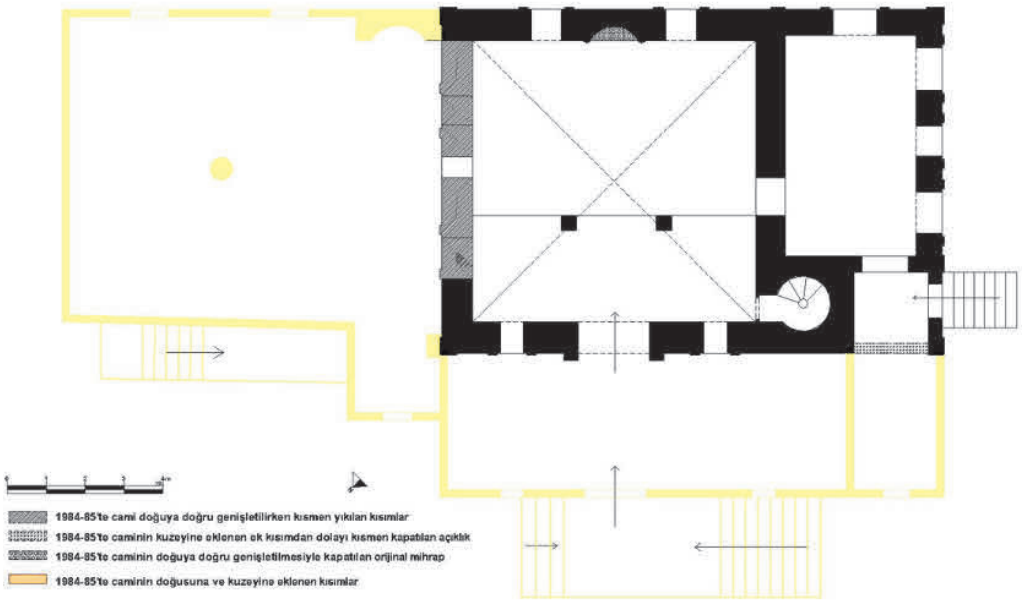
[43] BOA, SD.00157.00066.001.01- H. 14 Muharrem 1320 (M. 23 Nisan 1902). Bu belgede yer alan bilgiler, BOA, İ.EV.031.42.02.01- H.18 Safer 1320 (M. 27 Mayıs 1902) tarihli ve BOA, İ.EV.031.42.03.01- H. 2 Rabiulevvel 1320 (M. 9 Haziran 1902) tarihli belgelerde tekrar edilmektedir. (Tarihler belgelerin üzerinde yer alan tarihlerdir. BOA belge özetlerinde farklı tarihler bulunabilir.)

[44] BOA, BEO.001906.142885.001.01- H. 12 Cemazeyilevvel 1320 (M. 17 Ağustos 1902). (Tarih belgelerin üzerinde yer alan tarihtir. BOA belge özetlerinde farklı tarih bulunabilir.)

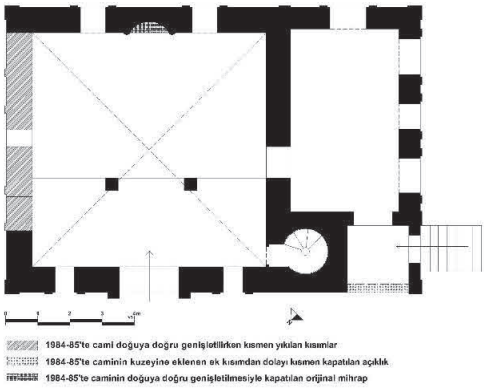
[45] BOA, EV.MKT.CHT.00597 R. 22 Şubat 1320 (M. 7 Mart 1905).; Camiye görevli atamaya dair, Vakıflar Genel Md. Arşivi'nde, VGM, 4846.251.252 numaralı defter kaydında, 811. sayfanın ikinci satırında, R. 8 Teşrinisani 1927 tarihli kayıtta, *Başıbüyük Karyesi Camiinin hitabet ciheti hakkında* şeklinde daha geç tarihli bir bilgi bulunmaktadır.

[46] BOA, SD.00186.00032.001.001- H. 28 Zilhicce 1325 (M. 1 Şubat 1908). Bu belgede ele alınan hususlar, BOA, Y-A-RES.154.057.02.01- H. 02 Safer 1326 (6 Mart 1908) ile BOA, BEO.003469.260152.003.001- H. 02 Safer 1326 (6 Mart 1908) tarihli belgelerde tekrar edilmektedir. (Tarihler belgelerin üzerinde yer alan tarihlerdir. BOA belge özetlerinde farklı tarih bulunabilir.)

Şek. 2). 1960'lı yıllarda camin kuzeybatısına ek yapıldığı, 1984-85 yıllarında ise caminin kuzeybatısındaki ekin elden geçirildiği, doğu duvarı kısmen yıkılarak harim kısmının doğuya doğru genişletildiği ve asıl mihrabın kapatılarak, ek kısımda yeni bir mihrap yaptırıldığı anlaşılmaktadır (Şek. 2). Sonradan eklenen son cemaat yeri düz damlı iken, doğu tarafındaki ek kısım düz damlı olmakla birlikte dıştan ortasında, caminin asıl kısmının örtüsünü taklit edecek biçimde kubbe görüntüsü verecek şekilde ele alındığı görülebilmektedir (Fot. 6,7).



Şek. 2: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, restitüsyon planı (V. Baçaru)



Şek. 3: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, özgün olduğu değerlendirilen kısmın planı (V. Baçaru)

Caminin taçkapısı kemer hizasının biraz altından sonradan eklenen son cemaat yeri ile kapatılmış, taçkapının kemer, kitabe ve taç kısmı bu ek kısmın üstünde kalmıştır. Taçkapının kemer kısmı sıvanmış olmakla birlikte hafif yuvarlak kemerli olduğu içte, kadınlar mahfilinden bakıldığında anlaşılabilmektedir. Caminin taçkapısı özgün cami kısımları gibi düzgün kesme taşla inşa edilmiştir. Kemer kısmının üstünde dikdörtgen formlu kitabe, onun üstünde yine dikdörtgen formlu, üst kısmı yukarı doğru kırılarak devam eden oyma kartuş ve bunun üstünde ortada stilize palmet ve köşe çıkmalarıyla taç nihayetlenmektedir (Fot. 3,4).

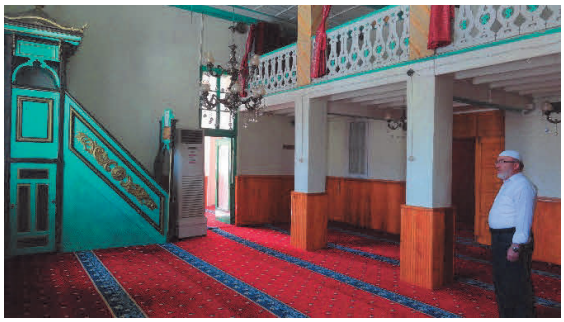
Camiye girişin sağlandığı iki kanatlı ahşap kapısının 1984-85 müdahalesi öncesinde de var olduğu belirtilmektedir.[47] Özgün cami kısmı kare planlı olup, bitişiğindeki okul kısmı dikdörtgen planlıdır (Şek. 3). Kare planlı cami çapraz tonozla örtülü olmakla beraber iç kısımda ahşaptan düz örtüye sahiptir. Caminin kıble ve giriş duvarı ile doğu duvarında ikişer tane içten hafif basık kemerli

[47] Caminin 1984-85 müdahalesi öncesi durumu hakkında bilgisi olan Bahattin TOP'tan edinilmiş bilgidir.

dıştan lentolu dar ve uzun pencere bulunmaktadır. Doğu duvarındaki pencerelerin, 1984-85 müdahalesi zamanında kaldırıldığı anlaşılmaktadır. Doğu duvarındaki bu pencerelerden kıble duvarına yakın olan pencerenin cephede taşkın durumdaki lento ve söve kısımları kısmen mevcuttur (Fot. 19). Bu duvardaki diğer pencerenin kadınlar mahfili tarafından kısmen kapatıldığı eski görsellerden fark edilmektedir (Fot. 16). Cami kısmından okul kısmına batı duvarının yaklaşık ortasından kapı hizasının üst kısmı pencere şeklinde düzenlenmiş yüksek açıklıkla sağlanmaktadır. Bu cephede bir pencerenin varlığından bahsedilmektedir.[48] Bahsi geçen pencerenin cami içinden okul kısmına geçişin sağlandığı girişin üstündeki pencere olması muhtemeldir (Fot. 9). Caminin harim kısmının giriş tarafında tavana kadar uzanan iki kare kesitli ayaktan destek alan kadınlar mahfili kısmı bulunmaktadır. Kadınlar kısmına çıkan ve cami girişinin doğusunda bulunduğu değerlendirilen tek kollu merdivenin bugün kaldırıldığı ve açıklığın kapatıldığı, kadınlar kısmına çıkışın ise doğu tarafta sonradan eklenen kısımdan sağlandığı görülmektedir. Kadınlar kısmına geçişin sağlandığı özgün alanın sonradan kapatıldığı, kapatılmasında kullanılan malzeme ile mahfili inşa ederken kullanılan malzemenin farklılığından da ayırt edilebilmektedir (Fot. 25). Özgün olduğu düşünülen kadınlar mahfili doğu-batı doğrultusunda atılan ahşap kirişler üzerine kuruludur. Kadınlar mahfilinin korkulukları da ahşaptandır. Korkulularda belirli aralıklarla tekrarlanan palmet ve rumili bir tasarım söz konusudur. Minareye giriş de kadınlar mahfilinin köşesinden basık kemerli bir kapı ile verilmiştir. Bugün caminin özgün mihrabının girinti kısmı kapatılmış, mihrap1984-85'te yapılan ek kısımda yeniden yapılmıştır. Özgün mihrabın iki yanında yivli gömülü bir sütün görüntüsü veren tasarım ile bunun üstünde klasik üsluptaki friz vardır (Fot. 10).



Fot. 8: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, kıble duvarı ve kapatılan mihrap



Fot. 9: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, doğudan minber ve kadınlar mahfili

Mihrabın batısında döneminden kaldığı değerlendirilen ahşap minber bulunmaktadır (Fot. 11,20,21). Minber ağırlıklı olarak turkuaz renk olmak üzere siyah ve yaldız boyalıdır. Zeminde turkuaz renk, çerçevelerde siyah ve yaldız görülürken süsleme unsurlarında daha çok yaldız tercih edilmiştir. Minberin merdiven korkuluğunda paralel kenarlı dörtgen bir çerçevenin içinde, ortasında bitkisel bir rozet ve bu rozete iki taraftan bakan uçları spiral "C" formu ve salyangoz biçimine benzeyen form ile yine barok karakterde bitkisel motiflerle oluşturulan yaldızlı bir tasarım söz konusudur. Minberin yuvarlak kapı kemeri üst kısımda palmet motifi oluşturacak şekilde ele alınmıştır. Kapının aynalık kısmında çerçeve içinde besmele yazısı vardır. Aynalık kısmından iç ve dış bükey silmelerle saçak kısmına geçilirken bu alanın merkezinde Osmanlı Arması'ndaki yaldızlı güneş motifi yer almaktadır. Bunun üstündeki tepelik kısmı, dalgalı ve kırık çatı parçalarıyla düzenlenmiş tasarıma sahiptir. Minberin köşk kısmının altındaki alan, yatay ve dikey dikdörtgenlerle hareketlendirilmiştir. Köşk kısmının yan yüzündeki açıklığın kemer kısmı minberin kapı kısmındaki palmetli kemer tasarımıyla benzerdir. Ancak ayna kısmı yatay dikdörtgen çerçeveli ve boş bırakılmıştır. Köşkün saçak kısmına dalgalı ahşap konsollarla geçilmektedir. Silmeli saçak kısmının üstünde her kenarda dalgalı ince ahşap malzemeli bir tasarım bulunmaktadır. Minberin kapısına bakan tarafta, merkezde mihrap kapısının üstündekine benzer Osmanlı Arması'ndaki güneş motifi kullanılmıştır (Fot. 20,21). Köşk kısmının örtüsü, ayna kısmında yaldızlı bir alemin bulunduğu aynalı tonozludur.

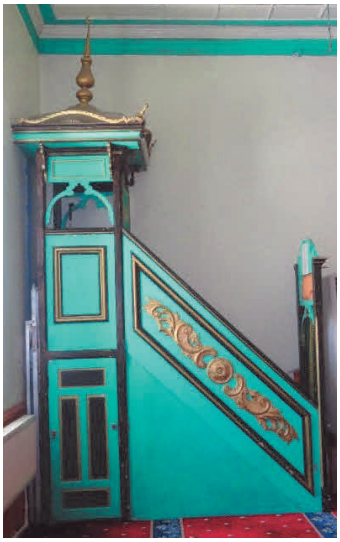
Caminin batı tarafına bitişik hem caminin içinden hem de cami bahçesinden bağımsız bir girişi olan dikdörtgen okul kısmının güneydoğu duvarında bir, batı cephede üç pencere ve kapının

[48] Çebebi 1994a: s. 80.

bulunduğu bir düzen söz konusudur. Pencereler içte ve dışta camideki pencerelerle benzer ele alınmıştır. Batıdaki bağımsız giriş, üç pencerenin kuzeyinde yer almaktadır. Bu bağımsız girişe tek kollu bir merdivenle çıkılmaktadır (Fot. 13,14). Girişin kuzeyinde, bina köşesinde kare bir altlığın üstünde yukarı doğru daralan yuvarlak kaideli ve kare gövdeli bir sütun kısmen görünmektedir. Köşe sütunu sadece bu köşede bulunmaktadır. Günümüzde lentolu ve plastikten yapılmış kapının yerinde farklı bir kapı tasarımının olduğu düşünülebilir. Batıdaki bağımsız girişten girildiğinde solda bugün imam odası olarak kullanılan küçük bir alan bulunmakla birlikte, bu kısım 1984-85'te kuzeye yapılan ekin bir devamı niteliğindedir. Eski görsellere bakıldığında ve plan üzerinden incelenildiğinde batıdaki girişin açıldığı küçük holü aydınlatması için kuzeybatıya bakan bu kısımda bir pencere açıklığının yer aldığını söylemek mümkündür (Şek. 1; Fot. 17). Okul kısmının altında okul kısmı ile yaklaşık aynı boyutlarda bir bodrum vardır.[49] Bugün sonradan eklenen son cemaat yerinin altından bodruma giriş sağlanmaktadır. Bodrumdaki ek kısımdan girilip sağa dönüldüğünde caminin özgün halinden kaldığı değerlendirilen dikdörtgen kısma geçilmektedir. Eski görsellerde bu kısmın girişi görülebilmektedir (Şek. 1).



Fot. 10: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, kapatılan özgün mihrap



Fot. 11: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, minber



Fot. 12: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, kuzeydoğudan minare

Minare yapının kuzeybatı cephesinde taçkapının batısında kurulmakla birlikte, esere bitişik inşa edilen okul kısmının önünde, bu kısımla kaynaşık ele alınmıştır (Şek. 1,2; Fot. 3,12). Bugün minarenin kürsü veya kaide kısmı sonradan eklenen son cemaat yeri ile kapatılmış durumdadır. Eski çizimlerde kaide kısmının gövde kısmı gibi kare planlı olmakla birlikte üç yatay silmeye sahip olduğu görülmektedir (Şek. 1). Gövde kısmı kare olan minarenin köşeleri pahlanmıştır. Gövde kısmının içte dönel merdivenli alanının tuğla ile dış kısımda ise düzgün kesme taşla inşa edildiği anlaşılmaktadır. Minarenin kuzey cephesinde iki mazgal pencere bulunmaktadır. Kare kesitli gövdeden yine kare olan şerefe kısmına profilli taş konsollarla geçilmektedir. Şerefenin kenarları yuvarlak kemerli, dikdörtgen açıklıklarla hareketlendirilmiştir. Minarenin petek kısmı yuvarlak ve sıvalıdır. İnşa malzemesi anlaşılmamakla birlikte minarenin iç kısmındaki gibi tuğladan inşa edilmiş olabilir. Peteğin üst kısmı iki sıra silme ve üzerinde küçük boyutlu konsollara oturan kare kesitli saçaklıdır. Minare sacla kaplı armudi bir külahla nihayetlendirilmiştir (Fot. 12).

Minarede özellikle iç kısımda tuğla kullanılmışken cami, okul kısmı ve minare gövdesi ile minarenin içindeki basamaklar düzgün kesme taşla inşa edilmiştir. Cami cephelerinde yer yer açık kahve renkte derzle özensiz onarımlar gözlenmektedir. Pencere söve ve lentoları, cami ve okul duvarlarında taşkın ele alınan bazı kısımlar ile minare cepheleri dışında eserin cepheleri boyalı düz

[49] 1984-85 yıllarında caminin doğuya ve kuzeye doğru genişletildiği dönemde mahalle sakinlerinden ve bu sürecin tanıklarından olan Bahattin TOP, bodrumun içinin toprak dolu olduğu ve kendilerinin bunu temizlediği, mevcut haline o dönemde getirildiği bilgisini paylaşmaktadır.

sıva ile kaplıdır. Bu sıvaların döneminden mi kaldığı, gördüğü çeşitli müdahaleler sonrası mı bu şekilde ele alındığı anlaşılamamıştır. Yapının pencere söve ve lentolarının yapı cephesinden taşırılması hususu özellikle güneydoğu cephede cami ve okul kısmının birleştiği kısımda düşey olarak uygulanmıştır (Fot. 6). Burada, bitişik ele alınan cami ve okul kısımlarının ayrı mekanlar olduğu vurgusuyla kullanıldığı değerlendirilmektedir.[50]



Fot. 13: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, batı cephesi, okul kısmı



Fot. 14: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, okul kısmı içeriden görünüş

Değerlendirme

Bugün Başıbüyük Köyü Camisi olarak bilinen eserin yerinde başka bir caminin olduğu tahminine bir ansiklopedi maddesinde yer verilmekle birlikte, bu cami hakkında başka bir bilginin yayınlara yansımadığı söylenebilir. Osmanlı Arşivi'nde yapıya dair tespit edilen en erken tarihli belgede caminin yerinde Hacı Mehmed Bey Camisi'nin bulunduğu ve tamire muhtaç olduğu, vakfının bulunmadığı gibi detaylara ulaşılmaktadır. H. 21 Safer 1310 (M. 14.09.1892) tarihli ilk belgeden sonra özellikle H. 1314 tarihli belgelerde bu tamirat veya yeniden inşa süreçlerine dair yapılan keşif ve tamirat masrafı ve bu masrafın nereden karşılanacağı gibi bilgilere yer verilmektedir. 14 Muharrem 1320 (M. 23 Nisan 1902) tarihli belgede harap durumda olan eserin, olasılıkla 1894 depremi sonrası, kısmen ayakta olan duvarlarının da yıkıldığı anlaşılmakta ve caminin yeniden inşası talep edilmektedir. Yine H. 1320 tarihli belgelerden anlaşıldığı kadarıyla, kereste ticaretiyle uğraşan Hafız Rakım ve Hüseyin Efendilerin caminin inşa işini 33000 kuruşa yapmaları ve inşaat ilerledikçe ödeme yapılacağı kararlaştırılmış olmakla birlikte, yaklaşık on yıllık bu süreçte tamiratın gerçekleşmediği görülmektedir. R. 22 Şubat 1320 (7 Mart 1905) tarihli belgede ise camiye dair ulaşılan ilk belgedeki bilginin aksine, eserin Hacı Mehmed Bey Camii Şerif Vakfı'na ait olduğu, H. 19 Cemazeyilevvel 1276 tarihli bir kayda atıf yapılarak bu tarihte camiye bir imam atandığı kaydedilmekte birlikte, bu vakfın vakfiyesinin bulunamadığı bildirilmektedir. H. 1325-1326 tarihli belgelerde caminin inşa sürecinin tamamlandığı ve ödemesinin yapılmasına dair bilgiler edinilebilmektedir. Bu belgelerde caminin yapımının Miralay Rasim Paşa başkanlığında oluşturulan bir komisyon tarafından gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Seraskerlik makamından gelen tezkereye atıf yapılarak inşa bedeli olarak tespit edilen 33000 kuruştan 5370 kuruş daha fazla harcanarak inşaatın tamamlandığı belirtilmektedir. Hazinece yapılan keşifle bu fazla tutarın da onaylandığı ve ödemenin yapılmasına karar verildiği yine belgelere yansımaktadır. Burada dönemin yaygın uygulamalarından olan *münakasa*[51] veya ihale etme yöntemiyle eserin bir yükleniciye yaptırıldığını söylemek mümkündür.

Yapının banileri hakkında yayınlara yansıyan bilgilerden farklı olarak eserin Vakıf bütçesinden ve padişah emri ile yaptırıldığı ortaya çıkmaktadır. Eserin, daha önce belirtildiği gibi Hafız Rakım ve Hüseyin Efendiler tarafından yapılmadığı ancak daha sonra yapının inşa veya tamirat sürecinin Miralay Rasim Paşa başkanlığında oluşturulan bir komisyona bırakıldığı anlaşılmaktadır. Burada Süreyya (İlmen) Paşa'nın anılarında değindiği *aracılık etme* hususunun gerçekleşmiş olması muhtemeldir. Ancak arşiv belgelerinde bu yönde bir hususa değinilmediği görülmektedir. İnşa

[50] Çelebi 1995: s. 33.
[51] Can 2011: s. 30.

sürecinin askeriyeye verilmesine dair belgelere de ulaşılamamıştır. Bu sürecin askeriye tarafından yürütüldüğü ancak ödeme yapılmasına dair yazılan kararlarla anlaşılabilmiştir.

Süreyya (İlmen) Paşa'nın anılarında belirttiği cami ve okulun projesini Vallaury'nin yaptığına dair bilgiye belgelerden ulaşılmamakla birlikte Mekteb-i Tıbbiye Binası'nın[52] inşa sorumluğunun Miralay Rasim Paşa'da olması ve caminin inşasının yine Rasim Paşa başkanlığında oluşturulan komisyonca yapılması Vallaury'nin sürecin içinde olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Caminin minaresi ve Mekteb-i Tıbbiye Binası'nın güneybatı ve kuzeybatı köşe kulelerinin benzer şekilde tasarlanması[53] (Fot. 12, 26) ve caminin minberinin kapısının üstündeki tepeliğin ortasında ve köşk kısmının üstünde Osmanlı Arması'nda yer alan yaldızlı güneş motifinin, Haydarpaşa Mekteb-i Tıbbiye Binası cephelerindeki armalarda benzer bir tasarımla yer alması iki yapıda benzer olan hususlar olarak sayılabilir. Yine Vallaury'nin imzasını taşıyan İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin giriş kısmının üstünde taç bölümünün biçimlenişi ile caminin taçkapısının taç kısmının biçimlenişi arasındaki benzerlikler göz önünde tutulabilir (Fot. 4, 27).

Yukarıda ele alınan bilgilerle eserin plan ve tasarımının Vallaury tarafından hazırlandığı kanısı güçlenmekle birlikte Vallaury'in yaptığı eserleri ele alan çalışmalarda Başıbüyük Camisi veya Hacı Mehmed Bey Camisi adına rastlanmamıştır.[54] Mimarının A. Vallaury olduğu bilenen Osman Reis Camisi'nin plan ve tasarım anlayışı ile incelediğimiz cami arasında benzerlikler olduğunu söylemek güçtür. Yine onarımını gerçekleştirdiği Hidayet Camisi için de benzer bir durum söz konusudur. Burada incelediğimiz eserin bitişiğinde bir okul ile tasarlanması, gerek cephe düzeni gerekse planlama açısından farklı ele alınmasını gerektirmiş olabilir.

Emevi Camisi'nin tamiri için tamir, keşif ve masrafa dair hazırlanan raporu değerlendirmek üzere oluşturulan komisyona Mimar A.Vallaury ve D'Aronco'nun dahil edildiği anlaşılmaktadır.[55] Caminin minaresinin dönemin bir çok camisinin minarelerinden farklı olarak kare planlı ele alınması, dönemin oryantalist anlayışının bir yansıması olarak görülebileceği gibi, Vallaury'nin Emevi Camisi'nin tamir komisyonunda yer alması ve camiyle ilgili hazırlanan rapor, varsa fotoğraf vs. gibi unsurları görmüş olması kare planlı minare tasarımının kaynağı hakkında fikir verebilir. Yine Haydapaşa Mekteb-i Tıbbiye Binası kuzey ve güney köşe kulelerinin incelediğimiz caminin minaresi ile benzer bir tasarımla ele alınması bu etkinin bir yansıması olarak görülebilir.

Caminin batısında, bitişiğinde yer alan dikdörtgen mekanın okul olduğu bilgisi Süreyya (İlmen) Paşa'nın anılarına yansıyan bilgiler arasındadır.[56] Arşiv belgelerinde caminin tamiri veya yeniden inşasında dair belgelerde, camiyle beraber bir okul inşasına dair veriye ulaşılmamıştır. Bugün bu kısım kadınların namaz kılabileceği alan olarak ayrılmıştır. Caminin özgün olarak değerlendirdiğimiz kısmında kadınlar mahfilinin olduğu ve 1984-85 tarihli müdahalede doğuya doğru yapılan ek ve kadınlar mahfiline çıkışın yine doğudan verilmesi sonrası, asıl halinde ahşap bir merdiven çıkılan bu kısmın kapatıldığı ve merdivenin kaldırıldığı anlaşılmaktadır. Bu durumda camiye bitişik dikdörtgen mekanın kadınlar mahfili olarak inşa edilmediğini söylemek mümkündür. Osmanlı Arşivi'nde, bölgede 1330 yılı mektebi ibtidai öğrencilerinin not cetvelini gösteren ve tablo şeklinde düzenlenen belgede[57] Başıbüyük Karyesi Mektebi isimli bir okulun öğrencileri ve notları yer almakla birlikte caminin yanında olduğuna veya yerini belirten bir detaya ulaşılamamıştır. Başıbüyük'te bağımsız, tarihi bir okulun varlığına dair bir bilgi yayınlara yansımamıştır. Caminin bitişiğinde ve bağımsız girişi de olan bu dikdörtgen kısmın bir ibtidai mektebi olması muhtemeldir.

Cami minare gövdesi ve külahının ele alınışı ile oryantalist bir nitelik arz ederken, mihrabın ele alınışı ile Avrupa neoklasik üslubun, minberin yan kanatlarındaki bezemelerde barok/rokoko üslubun,

---

[52] Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane binasının inşa sürecinin tamamlanmak üzere olduğuna dair 09 Cemazeyilahir 1317 tarihli bir belgede, *Mimar Valori tarafından tertip ve tanzim olunun plan mucibince inşası halinde*, şeklinde geçen ifadede Mekteb-i Tıbbiye Binası planının Vallaury tarafından hazırlandığı anlaşılmaktadır. Bkz.: BOA, MV.0098.1.00068.001.002- H. 09 Cemazeyilahir 1317 (M. 15 Ekim 1899). Arşiv belgesine böyle yansımakla birlikte birçok yayında binanın mimarları A. Vallaury ve D'Aronco olarak geçmektedir. Ayrıca Bkz.: Akpolat 1991: s. 51-54.; Kula Say 2014: s. 242-243.; Şimşek 2020: s. 43-54.

[53] R. Çebebi bu benzerliklere dair tespitte bulunmuştur. Bkz.: Çelebi 1995: s. 35.

[54] Bkz.: Akpolat 1991.; Kula Say 2014.

[55] BOA, BEO.545.40816.02- H. 05.07.1312 (M. 02.01.1895).

[56] R. Çelebi de batıdaki bu kısmı derslik olarak nitelemektedir. Bkz.: Çelebi 1995: s. 34-35.

[57] BOA, MF.İBT.502.12- H. 11.7.1332 (M. 05.06.1914).

minber kapı ve köşk kısmındaki tasarımlarla ampir üslubun, ana hatlarıyla taçkapının ele alınışı ile geleneksel Osmanlı dönemi taçkapı tasarımının izlerini taşımaktadır. Bu haliyle eser Çelebi'nin de belirttiği gibi[58] dönem yapılarında yaygın görünen eklektik üslup özelliği sergilemektedir.

Cami ve bitişiğindeki okulun, ölçek itibariyle hizmet vereceği bölgenin ihtiyaçlarını karşılayacak nitelikte ele alındığı söylenebilir. Geçmişte, cami-sıbyan mektebi veya medrese şeklinde bitişik veya bağımsız olmakla birlikte bir külliye bünyesinde bu şekilde ele alınan çok sayıda örneğe rastlanabilmektedir. Burada cami ve bitişiğindeki okul, II. Abdülhamid döneminde yoğunluğu artan okullaşma sürecinde tamirat, yeniden inşa veya yeni cami inşa süreçlerinde caminin yanına veya bitişiğine bir okul/ibtidai mektebi inşa edilmesinin bir yansıması şeklinde değerlendirilebilir.[59]

Sonuç

Günümüzde ve çeşitli kaynaklarda Başıbüyük Camisi veya Başıbüyük Köyü Camisi olarak bilinen eserin H. 1321 (M. 1903-1904) tarihinde yeniden inşa edilen Hacı Mehmed Bey Camisi olduğu Osmanlı arşiv kayıtlarından anlaşılmaktadır. H. 1310 tarihli belgede vakfının olmadığı kaydı yer alsa da R.1320 tarihli belgede H. 1276 tarihinde camiye ait imam atama kaydından hareketle caminin vakfının olduğu ancak vakfiyesinin bulunamadığı bilgisine ulaşılmaktadır.

Eserin banisinin Serasker Rıza Paşa ve Süreyya (İlmen) Paşa olduğu çeşitli kaynaklara yansımakla birlikte, bir çalışmada Süreyya (İlmen) Paşa'nın anılarında belirttiği caminin ve okulun yapımına *aracılık* ettiği bilgisinin, eseri yaptırdığı şeklinde yorumlandığı görülmektedir. Osmanlı Arşivi'nde ulaşılan belgelerden eserin Vakıf nezaretinin bütçesi ile padişahın emri doğrultusunda yeniden inşa edildiği, bu yeniden inşa işinin Haydarpaşa Mekteb-i Tıbbiye Binası'nın inşa sürecini de yöneten Mirliva Rasim Paşa başkanlığında oluşturulan komisyonun yüklenici olarak üstlendiği sonucu çıkarılmaktadır.

Caminin inşa edildiği dönemde inşaatı devam eden Mekteb-i Tıbbiye Binası'nın planlarını çizen Vallaury'nin cami ve okulun projesini çizdiği Paşa'nın anılarına yansımıştır. Paşa'nın anılarına yansıyan bu bilgi ile eserin Mekteb-i Tıbbiye'yi inşa eden yükleniciler tarafından yapılması ve Mekteb-i Tıbbiye'nin kuzey ve güney kuleleri ile caminin minaresinin benzerliği beraber düşünüldüğünde eserin plan ve tasarımının Vallaury'e ait olabileceği kanısı güçlendirmektedir.

Cami ve bitişiğindeki ibtidai mektebinin birlikte tasarlandığı, eserin tasarımında ve süsleme anlayışında oryantalist etkiler ağırlıkta olmakla birlikte, taçkapıda, minarede, mihrapta, minberde ve cephe düzeninde farklı üslupların görüldüğü ve eserin dönemin baskın karakteri olan eklektik üslupta ele alındığını söylemek mümkündür.

Eserin kuzey kısmına 1960'larda ekleme yapıldığı, özelikle 1984-85 müdahalesi döneminde kuzey kısma yapılan ekin elden geçirildiği ve önünde bir giriş holü ile çift kanatlı merdiven eklendiği, iç kısımda doğu cephe duvarının bir kısmı yıkılarak caminin doğuya doğru yaklaşık 10 metre kadar genişletildiği, eserin özgün mihrabının kapatılarak, doğudaki bu ek kısımda yeni bir mihrap yapıldığı anlaşılmaktadır.

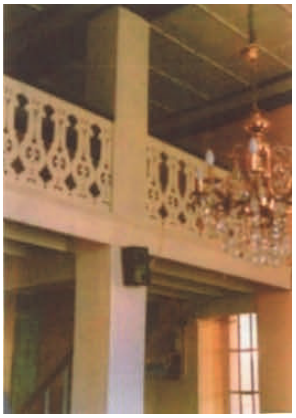
Eserin sorumluluğunda olduğu ilgili koruma kurulunun kararlarına da yansıdığı gibi esere yapılan ek kısımların kaldırılması, eserin çevresiyle beraber özgün karakterine tekrar kavuşturulması gerektiği açıktır.

[58] Çelebi 1995: s. 35.

[59] Bkz.: Eryılmaz 2018. Çalışmada buradaki gibi camiye bitişik inşa edilen bir mekânın yer aldığı Hatay Ertuğrul Affan Camisi bulunmakla birlikte (Bkz.: Ek. s. 84), buradaki bitişik mekân çalışmada imam odası olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada cami ve yanında mektep beraber inşa edilmiş örneklere yer verildiği görülebilmektedir. Ayrıca II. Abdülhamid dönemi mimarisi için bkz.: Talay 1991; Duymaz 2003; Can 2011: ss. 25-41; Özkurt 2016.



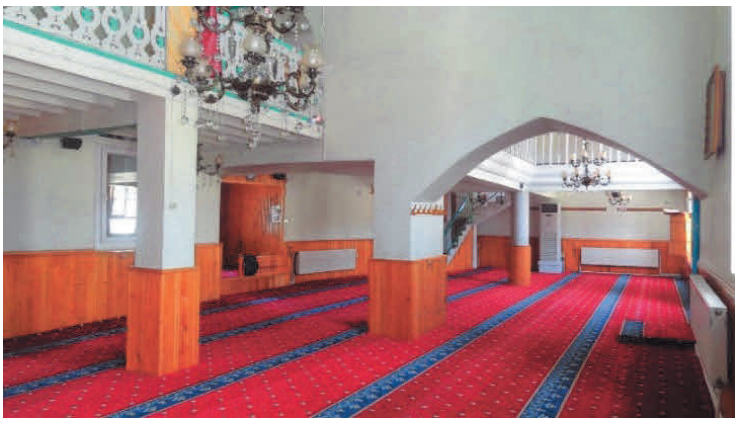
Fot. 15: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, 1984-85 müdahalesi öncesi, doğudan genel görünüm (Veli USLU'dan)



Fot. 16: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, özgün kadınlar kısmı ve kaldırılan merdivenler ile doğu cephedeki pencere (İst. 5 Nu. KVKBK Arşivi)



Fot. 17: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, giriş cephesi,1984-85 müdahalesi öncesi (İst. 5 Nu. KVKBK Arşivi)



Fot. 18: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi özgün kısımdan sonradan eklenen kısmın görünüşü



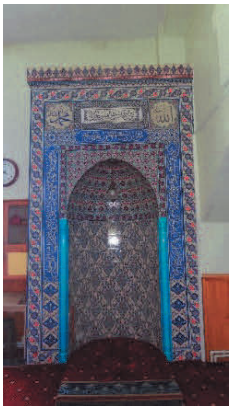
Fot. 19: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, doğuda kapatılan pencerenin taşkın söve ve lentosu



Fot. 20: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, minber kapı tepeliği ve köşk kısmı



Fot. 21: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, minber köşk kısmı, detay



Fot. 22: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, 1984-85 müdahalesi sonrası yaptırılan yeni mihrap



Fot. 23: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, iç kısımdan genel görünüş



Fot. 24: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, ek kısımda kadınlar kısmına geçiş



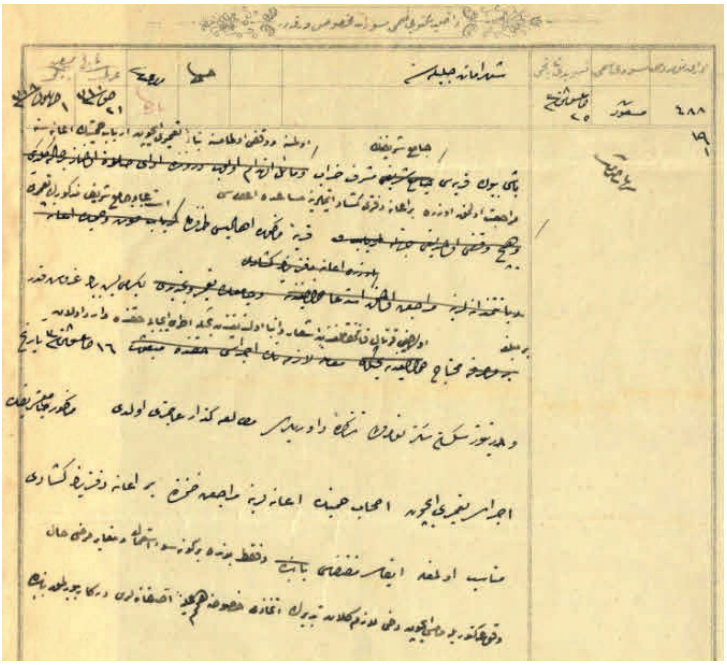
Fot. 25: Başıbüyük (Hacı Mehmed Bey) Camisi, kadınlar mahfiline çıkan kapatılmış kısım



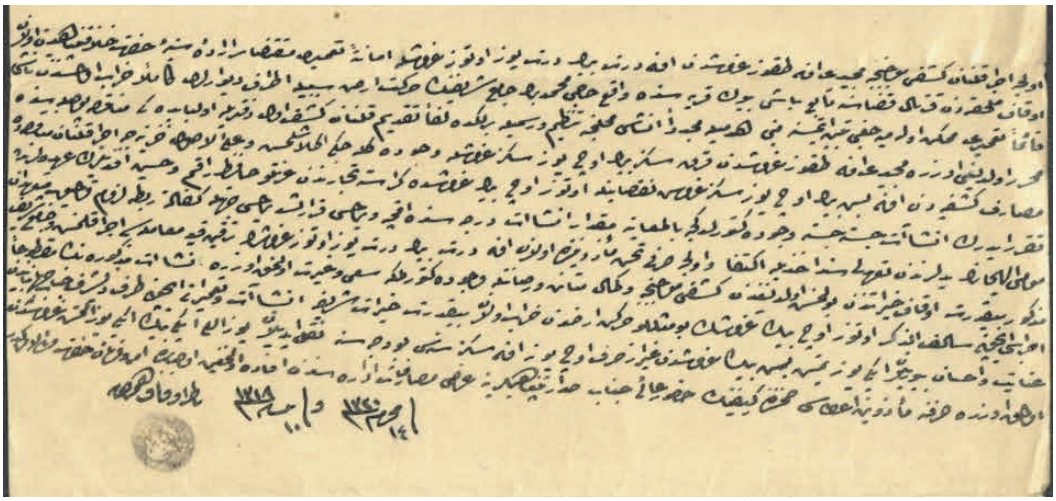
Fot. 26: Haydarpaşa Mekteb-i Tıbbiye Binası, kuzeybatıdaki köşe kulesi



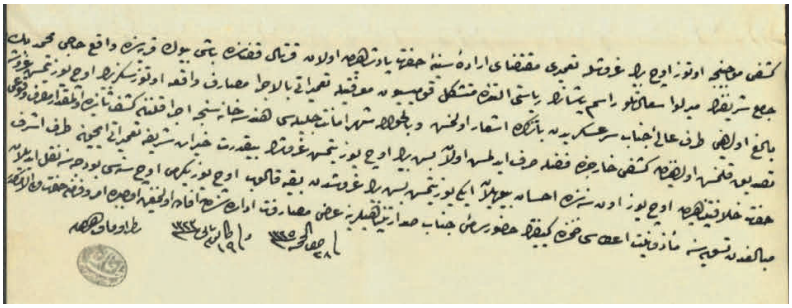
Fot. 27: İstanbul Arkeoloji Müzesi girişinden detay https://kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodokuman/3960/istanbul-arkeoloji-muzesi (Fot. Umut Özdemir)



Şek 4: BOA, DH_MKT__02001_00049_001_001 Numaralı belgenin metin kısmı



Şek. 5: BOA, SD__00157_00066_001_001 Numaralı belgenin metin kısmı



Şek. 6: BOA, SD__00186_00032_001_001 Numaralı belgenin metin kısmı

Kaynakça

AKPOLAT, M. S., (1991), *Fransız Kökenli Levanten Mimar Alexandre Vallaury*, Hacettepe Üni., Sosyal Bil. Enst. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

ANONİM, (1966), "Daver Baba Tekkesi", *Reşat Ekrem Koçu- İstanbul Ans*., Cilt: 8, ss. 4275-4276.

ANONİM, (2003), "Daver Baba", *Türk Dünyası Edebiyat Ans.*, Cilt: 3, TTK Yay., s. 115.

CAN, S., (2011), "II. Abdülhamid Dönemi Osmanlı Mimarisi ve Sanat Anlayışı", *Devr-i Hamid Sultan II. Abdülhamid*, Cilt: 5, (Haz. M. Metin HÜLAGÜ vd.), Erciyes Üni. Yay., ss. 25-41.

ÇELEBİ, R., (1994a), "Başıbüyük Camii", *Dünden Bugüne İstanbul Ans.*, Haz.: İlhan Tekeli vd. Cilt: 2, ss. 79-80.

ÇELEBİ, R., (1994b), "Feyzullah Efendi Külliyesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ans.*, Cilt: 3, s. 308.

ÇELEBİ, R., (1995), *Maltepe'nin Tarihi Dokusu*, İstanbul Üni. Sosyal Bilimler Enst. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

DUYMAZ, A.Ş., (2003), *II. Abdülhamid Dönemi İmar Faaliyetleri (Türkiye Örnekleri)*, Süleyman Demirel Üni., Sosyal Bil. Enst., (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Isparta.

ERTUĞRUL, Ö., (1989), *İstanbul'da Bizans Devri Su Mimarisi*, İstanbul Üni. Sosyal Bil. Enst. (Yayımlanmamış Y. Lisans Tezi), İstanbul.

ERYILMAZ, H. İ., (2018), *II. Abdülhamid Dönemi Camileri*, Dokuz Eylül Üni. Sosyal Bil. Enst., (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir.

EYİCE, S., (1959), "İstanbul'da Abbasi Saraylarının Benzeri Olarak Yapılan Bir Bizans Sarayı Bryas Sarayı", *T.T.K. Belleten*, Cilt: XXIII, Sayı: 89, ss. 79-99.

HİÇ, V., (1966), "Dâver Baba", *Dünden Bugüne İstanbul Ans*., Cilt: 8, ss. 4273-4275.

İLMEN, S., (1949), *Teşebbüslerim ve Reisliklerim*, İstanbul: Hilmi Kitabevi.

İLMEN, S., (2001), *Süreyya Paşa'nın Anıları "Teşebbüslerim, Reisliklerim"*, İstanbul: KADSAV Yay.

KARACAGİL, Ö. K., (2011), *Süreyya İlmen Hayatı, Faaliyetleri ve Eserleri*, Marmara Üni., Türkiyat Araştırmaları Enst., (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

KOÇU, R. E., (1960a), "Başı Büyük Köyü", *Reşat Ekrem Koçu- İstanbul Ans*., Cilt: 4, ss. 2184-2186.

KOÇU, R. E., (1960b) "Başı Büyük Köyü Camii", *Reşat Ekrem Koçu- İstanbul Ans*., Cilt: 4, İstanbul, ss. 2186-2187.

KOMİSYON, (2011), *Türkçe Sözlük*, Ankara: TDK., 11. Baskı.

KULA SAY, S. (2014), *Beaux Arts Kökenli Bir Mimar Olarak Alexandre Vallaury Meslek Pratiği ve Eğitimciliği Açısından Kariyerinin İrdelenmesi*, İTÜ, Fen Bil. Enst, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

MEHMED SÜREYYA9, (1996), *Sicill-i Osmani*, (Hazırlayanlar: Nuri Akbayar-Seyit Ali Kahraman), Cilt: 6, İstanbul: Kültür Bak. ve Tarih Vakfı Yurt Yay.

ÖZ, T., (2015), *İstanbul Camileri I-II*, Ankara: TTK Yay., 4. Baskı.

ÖZKURT, M.Ç., (2016), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Başkent İstanbul'da Ekonomi, Siyaset ve Mimarlık İlişkileri (1839-1923)*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni. Sosyal Bil. Enst., (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

RIZA PAŞA, (2012), *Abdülhamid'in Seraskeri Rıza Paşa'nın Anıları -Hülâsa-i Hâtırât-*, (Haz.: Mahir Aydın), İstanbul: Kitabevi Yay.

RİCCİ, A., (2012), "Kent Arkeolojisi, İstanbul: Küçükyalı ArkeoPark'ı", *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, Sayı: 139, ss. 202-216.

ÖZDEMİR ŞİMŞEK, R., (2020), *19. Yüzyıl Batılılaşma Döneminde Haydarpaşa Mektebi Tıbbiye-i Şahane Binasının Mimarlık ve Sanat Tarihi Açısından Önemi*, Bursa Uludağ Üni., Fen Bilimleri Enst. (Yayımlanmamış Y. Lisans Tezi), Bursa.

TALAY, A., (1991), *Eserleri ve Hizmetleriyle Sultan Abdülhamid*, İstanbul: Risale Yay.

TANMAN, M. B., (1994), "Daver Baba Tekkesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ans*., Cilt: 3, s. 5.

TANSUĞ, S., (1962), "Maltepe Süreyya Paşa İşçi Sanatoryumu Korusunda Bizans Eserleri", *Ayasofya Yıllığı*, Ayasofya Müzesi Yay., Sayı: 4, ss. 33-34.

UTAŞ, H., (2019), *Cumhuriyet Dönemi İstanbul Yangınlarının Basına Yansıması (1923-1973)*, Marmara Üni. Türkiyat Araştırmaları Enst., (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

ZİYAOĞLU, R., (1985), *Yorumlu İstanbul Kütüğü 330-1983*, TTOK Yay.

ZORTUL, M. V., (2014), *Serasker Mehmed Rıza Paşa*, İstanbul Üni., Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enst., (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

Arşiv Belgeleri

BOA, BEO.000895.067113.001.01- H. 18 Recep 1314 (M. 23 Aralık 1896).

BOA, BEO.001906.142885.001.01- H. 12 Cemazeyilevvel 1320 (M. 17 Ağustos 1902).

BOA, BEO.003469.260152.003.001- H. 02 Safer 1326 (6 Mart 1908)

BOA, BEO.545.40816.02- H. 05.07.1312 (M. 02.01.1895).
BOA, DH.MKT.2001.49, H. 21 Safer 1310 (M. 14.09.1892).
BOA, I.EV.0016.0003.001.01- H. 12 Recep 1314 (M. 17 Aralık 1896)
BOA, İ.DH.495.33657 - H. 05.03.1279 (M.31.08.1862)
BOA, İ.EV.031.42.02.01- H.18 Safer 1320 (27 Mayıs 1902)
BOA, İ.EV.031.42.03.01- H. 2 Rabiulevvel 1320 (M. 9 Haziran 1902).
BOA, İE.EV.39.4451- H. 01.07.1136 (M. 26 Mart 1724)
BOA, MV.0098.1.00068.001.002- H. 09 Cemazeyilahir 1317 (M. 15 Ekim 1899).
BOA, MVL.350.25- H. 09.08.1272 (15.04.1856).
BOA, SD.00157.00066.001.01- H. 14 Muharrem 1320 (M. 23 Nisan 1902).
BOA, SD.00186.00032.001.001- H. 28 Zilhicce 1325 (M. 1 Şubat 1908).
BOA, ŞD.139.083.01.01.- H. 17 Cemazeyilahir 1314 (M. 23 Kasım 1896).
BOA, Y-A-RES.154.057.02.01- H. 02 Safer 1326 (6 Mart 1908)
BOA, MF.İBT.502.12- H. 11.7.1332 (M. 05.06.1914).
BOA, EV.MKT.CHT.00597- R. 22 Şubat 1320 (M. 7 Mart 1905)

Dijital Kaynaklar

https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Nis%C3%A2-suresi/596/103-ayet-tefsiri (Erişim: 16.05.2022)
https://www.tarihi.ist/basibuyuk-merkez-cami/basibuyuk-merkez-cami-1/(Erişim: 16.05.2022)
https://www.oguztopoglu.com/2013/07/1992-basbuyuk-merkez-camii-maltepe.html) (Erişim: 16.05.2022)
https://kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodokuman/3960/istanbul-arkeoloji-muzesi (Erişim: 16.05.2022)

İZMİR KONUTLARINDA ÇIKMA VE CUMBA

Projectings of Izmir Houses

Yasemin BARBOROS[*]
İnci KUYULU ERSOY[**]

Abstract

Izmir has acquired a cosmopolitan identity in the 19th century thanks to various minorities, Levantines, non-muslim Ottoman people and immigrants from Crimea and the Balkans. Projectings (çıkma and cumba) are among the most prominent architectural features of the houses which came to be as a result of this cosmopolitan society. The projecting parts of the Turkish houses in İzmir are named "çıkma", and they are formed by bringing the upper floors of the buildings out of the facade as a whole. The projecting parts of the minority and Levantine houses, named "cumba", are seperate additions to the facade instead, which are narrower than a room. This study explores these architectural elements in terms of location on the facade, form, material and decoration.

Keywords: Facade design, Facade properties, Houses, Housing architecture, Levantine house, Turkish house, Architectural characteristics, Projection, Izmir houses.

16. yüzyılın büyük bir bölümünde küçük bir yerleşim yeri olan[1] İzmir şehrinin Osmanlı İmparatorluğu içindeki statüsü, 17.yüzyıl başlarında değişmeye başlamıştır[2].18. yüzyıl ortalarında ticari anlamda kayda değer ölçüde büyüyerek, önemli bir Osmanlı limanı haline gelmiştir[3]. Artan ticaret hacmine paralel olarak nüfus da hızla artmaya başlamıştır. 17. yüzyıl sonundan 19. yüzyıl sonuna değin büyük bir nüfus artışı yaşayan şehir[4], Türkler ile birlikte Rum, Musevi, Ermeni azınlıklar, Levantenler, Kırım ve Balkanlardan gelen çeşitli topluluklarla kozmopolit bir çehreye bürünmüştür.

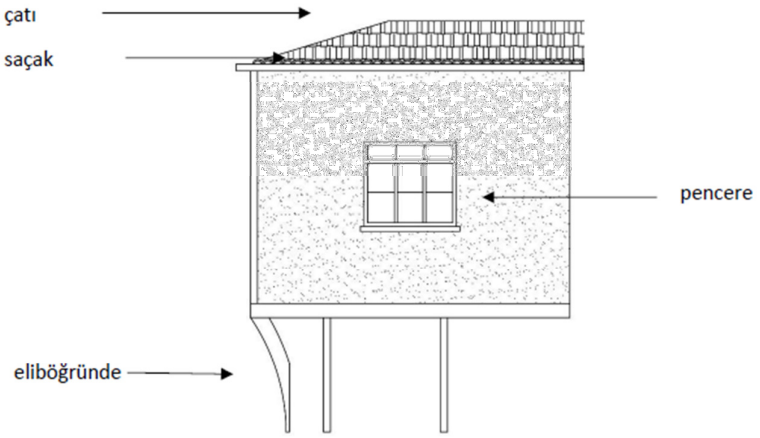
Bu kozmopolit şehir, farklı örf, adet ve yaşayışları temsil eden konut tipleri ortaya çıkarmıştır. Bunlar, Osmanlı ev geleneğindeki Türk konutları, azınlık ve Levanten konutları ve bahçelerle çevrili Levanten köşkleridir [5]. Bu konutların en önemli mimari unsurlardan biri şüphesiz çıkma ve cumbalarıdır. Konut mimarisi konusundaki çalışmaların fazlalığına karşın konutların önemli bir mimari unsuru olan çıkma ve cumbalar hakkındaki yayınlar oldukça kısıtlıdır. Doğrudan çıkma ve cumbayı ele alan az sayıdaki yayında, konu ile ilgili genel bilgiler sunulmaktadır[6]. Bu çalışmada çeşitli araştırmalara konu olmuş 19-20. yüzyıl İzmir konutunu, çıkma ve cumba açısından yeniden değerlendirerek bu mimari unsurların İzmir konutuna katkılarını vurgulama amacı güdülmektedir. İncelenen konutlar içinde sadece dört yapının kesin inşa tarihi bilinmektedir. Bunlardan en erkeni 1888, en geçi 1911 senesini işaret eder.

Çıkma, konu ile ilgili yayınlarda bir yapının üst katlarından dışa çıkıntı yapan bölüm olarak geçmektedir[7]. Çıkmanın Türk konutlarında karşımıza çıkan yapının üst katlarının bütün olarak cephe dışına taşırılması anlamında bir kullanımı daha bulunur. İzmir'deki Türk konutlarında gördüğümüz dışa çıkıntı yapan bölümler, yapının üst katlarının bir bütün olarak cephe dışına taşırılması ile oluşmakta "çıkma" olarak adlandırılmakta, Azınlık ve Levanten konutlarında ise oda genişliğinden daha dar bir mimari elemanın cephe yüzeyine eklenmesi ile oluşmakta "cumba" olarak adlandırılmaktadır. Türk konutlarında çıkmalar, yapı ile bütünleşik, iç mekânın bir uzantısıdır. Çatı,

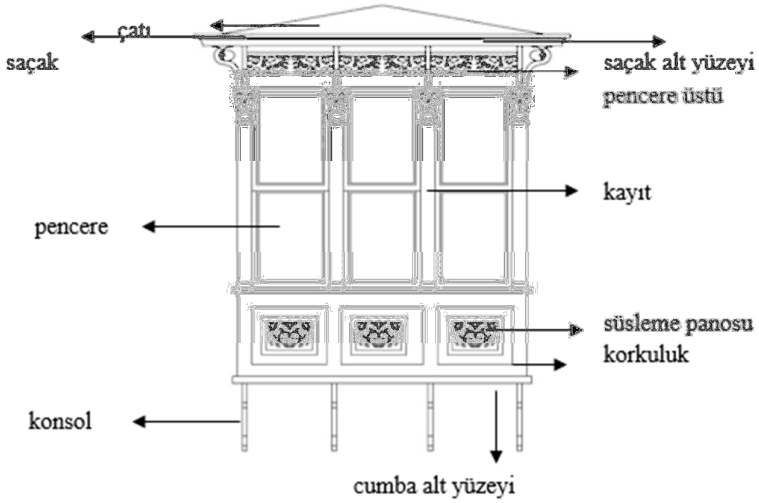
[*] Araş. Gör.,Celal Bayar Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. ORCID-ID: 0000-0001-8483-5440 E-mail: yasemin.barboros@cbu.edu.tr
Bu çalışma Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanan "Cephe Özellikleri Açısından İzmir Konutlarında Cumba ve Çıkma" başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinden özetlenmiştir.
[**]Prof. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. ORCID-ID: 0000-0001-5344-2353 E-mail: inci.kuyulu.ersoy@ege.edu.tr
[1] Goffman,1995, s. 4.
[2] Goffman,1995, s. 20.
[3] Frangakis-Syrett, 2016,s. 30.
[4] Neumann, Tamdoğan, 2016, s. 61.
[5] Kuyulu, 2001, s. 529.
[6] Bu yayınlardan bazıları için bkz: Evren,1959; Çetin,2006;Şenyurt,2016.
[7] İslimyeli, 1973, s. 129; Arseven, 1975, s. 393; Akyüz, 1995, s. 39; Hasol, 2002, s. 124; Sözen ve Tanyeli, s. 76.

saçak, pencere ve eliböğründe olmak üzere dört bölümde incelenmektedir (Şek. 1). Azınlık ve Levanten konutlarındaki cumbalar ise yapının cephesine sonradan eklenen kapalı bir balkon formundadır, cephenin bir uzantısı değildir[8]. Çatısı, malzemesi ve taşıyıcısıyla da yapı bütününden ayrılır[9]. Cumba, çatı, saçak, saçak alt yüzeyi, pencere üstü, pencere, kayıt, süsleme panosu, korkuluk, konsol ve cumba alt yüzeyi olmak üzere on bölümde incelenmektedir (Şek. 2).

Çıkma ve cumbanın biçimsel farklılıkları yanında yapım nedenleri, tercih sebepleri de farklılık göstermektedir. Türk konutlarında çıkma, düzgün olmayan arsalarda alt katların eğrisel mekânlarını, üst katlarda düzgün mekânlara dönüştürmesi, mekânı genişletmesi, Türk kadınına mahremiyet çerçevesi içinde çevreyle iletişim imkânı sağlaması gibi sebeplerle tercih edilmiştir. Azınlık ve Levanten konutlarındaki cumbalar ise; kullanıcıların hoş vakit geçirdiği, mekânı genişletme ve mahremiyet kaygısından uzak mekânlar olarak tasarlanmışlardır.



Şek. 1: Çıkmanın Bölümleri



Şek. 2: Cumbanın Bölümleri[10]

İzmir konutlarının büyük bir bölümünü daha geniş bir alana yayılan cumbalı azınlık ve Levanten konutları oluştururken, az sayıda örneği ise sadece belirli bir bölgede toplanan çıkmalı Türk

[8] Ergeçgil Çıkış, 2000, s. 40.
[9] Cephanecigil, 1999, s. 24.
[10] Etüd Proje Müdürlüğü, Kemeraltı "2. Etap 1. Bölge Koruma Amaçlı Revizyon İmar Planı Plan Notları" isimli çalışmadan yararlanılarak, eklemelerle yeniden düzenlenmiştir.

konutları oluşturmaktadır. Azınlık ve Levanten konutları Mithatpaşa Caddesi ve ara sokakları, Alsancak, Kadifekale etekleri, Buca, Bayraklı ve Karşıyaka'da yer almaktadır, Türk konutları ise Kadifekale eteklerinde toplanmaktadır.

Çıkmaların Özellikleri

İzmir'deki çıkmalı konutların çoğu iki katlıdır. Çıkmalar ikinci katlara yerleştirilmiştir. Cephedeki konumları ise çeşitlilik göstermektedir. Köşe çıkmalı örneklerin (Fot. 1) yanında çıkmanın cephenin tamamını kapladığı (Fot. 2) ya da bir yanına yerleştirildiği örnekler de mevcuttur (Fot. 3).



Fot. 1: Köşe çıkma



Fot. 2: Cephenin tamamını kaplayan çıkma (A.Uçar arşivinden)



Fot. 3: Cephenin bir yanında çıkma

Düz ve gönye olmak üzere iki farklı form bulunmaktadır. Düz çıkmalar, üst kat mekânlarını sokağa doğru taşırmak suretiyle genişletmek amacı taşırken (Fot.1), gönye çıkmalar sokağın asimetrikliğini üst katta düzeltmek amacıyla uygulanmıştır (Fot.2) İzmir konutlarında gönye çıkma daha fazla kullanım alanı bulmuştur.

Malzeme açısından baktığımızda ahşap, bağdadi ve kiremit malzemenin kullanıldığı görülmektedir. İzmir konutlarında ahşap malzeme çıkmaların zemin ve desteklerinde, bağdadi malzeme çıkmaların duvarlarında, kiremit malzeme, yapı ve yapı ile birleşik çıkmaların çatı kaplamasında karşımıza çıkmaktadır.

Çıkmalar, pek fazla bezeme unsuru barındırmamaktadır. Tek bir örnekte "Maşallah" yazılı kalemişi bir kitabe, çıkma penceresi üzerinde yer alır (Fot. 4) .



Fot. 4: Çıkma penceresi üzerinde kalemişi kitabe

Cumbaların Özellikleri

Cumbalı konutların büyük çoğunluğunu bodrum üzeri iki katlı örnekler oluşturmakla birlikte iki katlı ve üç katlı örneklerde bulunmaktadır (Fot. 5, 6, 7). Konutların kat sayısı cumbanın cephedeki konumunu etkilemektedir. Bodrum kat üzeri iki katlı ve iki katlı örneklerin tümünde cumba, ikinci katta yer almaktadır. Üç katlı örneklerde ise genellikle üçüncü katta konumlanmaktadır. Büyük çoğunluğu bitişik nizamlı olan bu konutlarda cumba, giriş cephesinin ortasına, sağına ya da soluna yerleştirilmiştir. İki cephesi, üç cephesi dışa açık ya da bağımsız konumlanan bazı konut örneklerinde ise istisnai olarak cumba, cephenin köşesine (Fot. 8), yan cephesine (giriş cephesinden başka bir cepheye) (Fot.9) ya da aynı konutun iki cephesine de birer adet şeklinde yerleştirilmiştir (Fot 10,11). Aynı konutun iki cephesinde de birer cumbanın yer aldığı örneklerde, cumbaların kimi zaman hem tarz hem bulundukları kat hem de cephe üzerindeki konumları açısından tıpatıp aynı olduğu, kimi zaman ise birbirinden farklı tarzda farklı katlarda ve cephe üzerinde farklı konumlarda olduğu görülmektedir (Fot 10,11).





Fot. 5, 6, 7: Bodrum üzeri iki katlı, iki katlı ve üç katlı cumbalı konut örnekleri




Fot. 8, 9: Cumbanın cephenin köşesine ve yan cephesine yerleştirildiği konut örnekleri.




Fot.10, 11 Aynı konutun iki cephesinde de birer cumbanın yer aldığı örnekler

Cumbalarda dikdörtgen (Fot. 5, 6, 7) çokgen (Fot. 12) ve L (Fot. 8) olmak üzere üç farklı form mevcuttur. En çok tercih edilen form ise dikdörtgendir. Cumba saçağını destekleyen (Fot.13,14) ve cumbayı destekleyen konsollar için belirli formlardan söz edilemez.



Fot. 12: Çokgen formlu cumbalardan bir örnek.



Fot. 13, 14: Cumba saçağını destekleyen konsollardan örnekler

Ahşap, demir (dökme ve dövme), taş, betonarme, mermer, çinko ve kiremit cumba yapımında kullanılan malzemelerdir. İzmir konutlarında ahşap malzeme; cumba ve cumba saçağını destekleyen konsollarda, demir, betonarme ve mermer malzeme; cumbayı destekleyen konsollarda[11], taş malzeme; cumba ve cumbayı destekleyen konsollarda, çinko ve kiremit malzeme; çatı kaplamasında kullanılmıştır.

Cumbalar, Barok, Rokoko, Art Nouveau etkili bezemeleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu bezemeler, cumbaların saçak alt yüzeyinde, pencereleri üstünde, pencere kayıtlarında, korkulukları üzerinde ve alt yüzeyinde toplanır. Söz konusu bezemeleri dört grupta toplamak mümkündür; bitkisel bezemeler, geometrik bezemeler, figürlü bezemeler ve diğer bezemeler.

Bitkisel bezemeler içinde en çok akant yaprağı motifi tercih edilmiştir. Akant yaprağı, antik çağlardan beri kullanılan bir süsleme motifidir. Kalın, etli ve yapraklı bir bitki olan akant; kenger, yaban enginarı gibi isimlerle de anılmaktadır[12]. İzmir konut cumbalarında kullanıldığı yerler çok çeşitlidir. Akant yaprağı motifi, sıklıkla pencere kayıtlarının pilasterlerinin başlıklarında (Fot. 15), cumbayı ve cumba saçağını destekleyen konsollarda karşımıza çıkmaktadır. Akant yaprağı motifi,

[11] Demir konsollarda süsleme dövme ya da dökme tekniğiyle oluşturulmuştur. Metallerde dövme ve dökme tekniği ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Sandıkçı,2000.

[12] Anonim, "Akant" Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 1. Cilt, s. 40.

cumbayı destekleyen konsollarda, bazen figürle bazen de volüt ya da bir başka bitkisel motifle kaynaşmış şekilde kullanılır. Cumba saçağını destekleyen konsollarda ise akant yaprağı motifinin tek ya da balık sırtı bezemeyle birlikte uygulandığı görülmektedir (Fot. 16,17).



Fot. 15: Pilaster başlıklarında akant yaprağı motifi

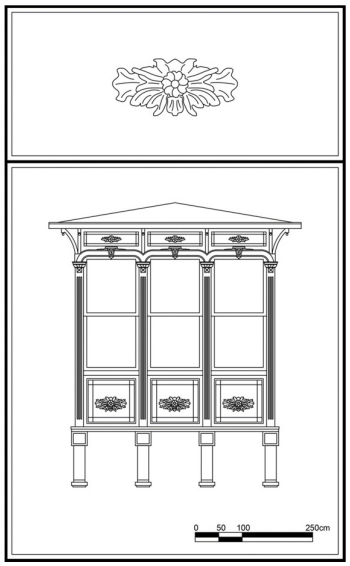


Fot. 16, 17 : Cumba saçağını destekleyen akant yaprağı motifli konsollar

Korkuluk panoları üzerinde stilize büyük bir bitki formunda (Şek.3), ya da istiridye kabuğunun iki yanında ince bir bitki formunda kullanıldığı örnekler de bulunmaktadır. Bazı örneklerde ise korkuluk panoları arasındaki düşey bölümlere akant yaprağı motifli konsollar yerleştirildiği ve bu şekilde akant yaprağı motifinin sanki bir yapı öğesine dönüştüğü görülmektedir (Fot. 18). Cumbaların saçak alt yüzeyinde ve cumba pencerelerinin kemer kilit taşı noktalarında da akant yaprağı motifi çeşitli formlarda uygulanmıştır.



Fot. 18: Akant yaprağı motifli konsol örneği



Şek. 3: Stilize büyük bitki formunda akant yaprağı

Palmet**,** salkım çiçek ve meyva biçiminde bezemeler de diğer bitkisel bezemeler arasında yer almaktadır. Palmet, kaynaklarda bir orta eksenin iki yanında simetrik biçimde düzenlenmiş, yelpaze gibi birbirinden ayrı duran yaprakların oluşturduğu bitkisel bezeme örgesi olarak geçmektedir.[13] En eski uygarlıklardan beri kullanılagelen palmet motifi, İzmir konut cumbalarının korkulukları (Fot. 19, Şek.4) ve pencereleri üzerinde kendine yer bulduğu gibi, cumba saçaklarının alt yüzeylerini de bezemektedir.

[13] Anonim,"Palmet" Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, 3. Cilt, s.1423-1424.



Fot. 19: Şek. 4. Cumba korkuluk panosu üzerinde palmet

Cumbalarda karşımıza çıkan bezeme grupları arasında geometrik bezemeler de bulunmaktadır. Bu grup içinde baklava dilimi ve pano biçiminde bezemeler dikkati çekmektedir. Baklava dilimi, cumba korkuluk panolarının merkezine yerleştirilmiş (Fot. 20) ya da cumba alt yüzeyine işlenmiştir. Pano biçiminde bezemeler korkuluk üzerindeyse, dikdörtgen ikili panolar şeklinde ya da her bir pano dört eş kareye bölünmüş şekilde (Fot. 21) saçak alt yüzeyindeyse dikdörtgen ikili panolar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Panoların içi kimi zaman akant yaprağı gibi bitkisel motiflerle süslenmiş, kimi zaman boş bırakılmıştır.



Fot. 20: Cumba korkuluk panosu üzerinde baklava dilimi



Fot. 21: Dört eş kareye bölünmüş cumba korkuluk panoları.

İncelenen cumbalarda yer alan bir diğer grup süsleme ise figürlü bezemelerdir. Yeşil adam, ejder, güvercin ve kartal figürleri bu bezemeler arasında yer almaktadır.

Yeşil adam olarak bilinen figür oldukça ilgi çekicidir[14]. Ağzından bitkiler çıkan bir insan şeklinde tasvir edilmiş figürün ilk örneklerinin Roma dönemine tarihlendiği bilinmekle birlikte en yaygın kullanımı 12 ve 14. yüzyıllar arasına denk düşer. İlkbaharda doğanın yeniden doğuşunu, canlanışını simgeleyen figürün çeşitlemeleri bulunmaktadır[15]. Sadece ağız ve gözlerin görülebildiği tüm yüzün yaprak ve dallarla kaplandığı örneklerin yanısıra; yaprak ve dalların ağız ve gözlerden ya

[14] Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için. bkz. Raglan, 1939, ss. 47-57, Araneo,2006.
[15] Uçar, 2018, s.71,;Araneo,2006, s. 2

da sadece ağızdan çıkar şekilde verildiği örneklerde bulunmaktadır. İzmir konut cumbalarındaki yeşil adam figürlerinden ikisi cumba panolarının üzerinde (Fot.22,23), biri cumba saçak alınlığında karşımıza çıkmaktadır (Fot.24).



Fot. 22, 23: Cumba panoları üzerinde yeşil adam tasvirleri



Fot. 24: Cumba saçak alınlığında yeşil adam tasviri (A.Uçar'dan)

İzmir konut cumbalarını bezeyen bir diğer figür ejderdir. Cumba saçağını ve cumbayı destekleyen konsollarda karşımıza çıkan figür, Türk ve Çin mitolojilerinde bereket, doğurganlık, iyilik, güç, bilgelik, ölümsüzlük ve nazara karşı koruyuculuğun sembolü olmuştur[16]. Cumba saçağını destekleyen konsollarda akant yaprağı ile kaynaşmış şekilde verilen ejder figürleri, badem gözleri ve açık ağızları ile tasvir edilmişlerdir (Fot. 25, 26). Cumbayı destekleyen konsolda da yine bitkisel bezeme ile kaynaşmış şekilde verilen ejder figürünün, bu defa kanatlı olarak verildiği dikkati çekmektedir (Fot.27, Şek.5). Benzer kanatlı ejder figürleri,Yahya Hayati Paşa Köşkü[17] ve Hilal'deki konut[18] gibi İzmir yapılarının tavan resimlerinde de işlenmiştir. Bitki-hayvan birlikteliğinin işlendiği bu ejder figürlü konsollar, Art Nouveau üslubunun izlerini taşımaktadır[19].

[16] Ejder figürünün farklı kültürlerdeki yeri hakkında detaylı bilgi için bkz., Esin, 1969, s.163-182; Esin, 2001, s. 43-44; Öney,1969, s.171-192., ;Mackenzie, 1996,s.49-65; Koçak ve Gürçay, 2017, s.42;Uçar,2019,s.281
[17] Kuyulu Ersoy, 2014, s.540.
[18] Uçar ve Bubur, 2018, s.173.
[19] Rona, Art Nouveau", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1. Cilt, 1997, s.141; Uçar, 2019, ss. 265-284, s.277.

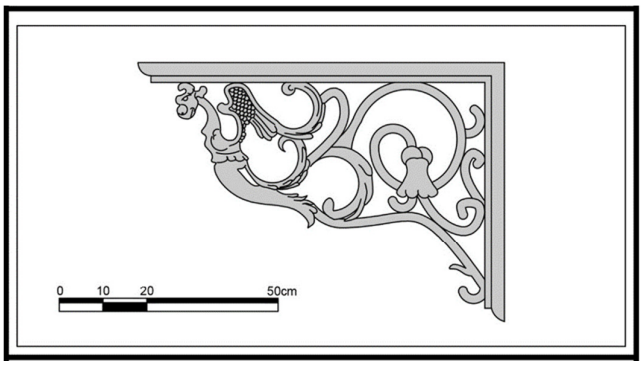


Fot. 25: Cumba saçağını destekleyen ejder figürlü konsol örneği



Fot. 26: Cumba saçağını destekleyen ejder figürlü konsol örneği





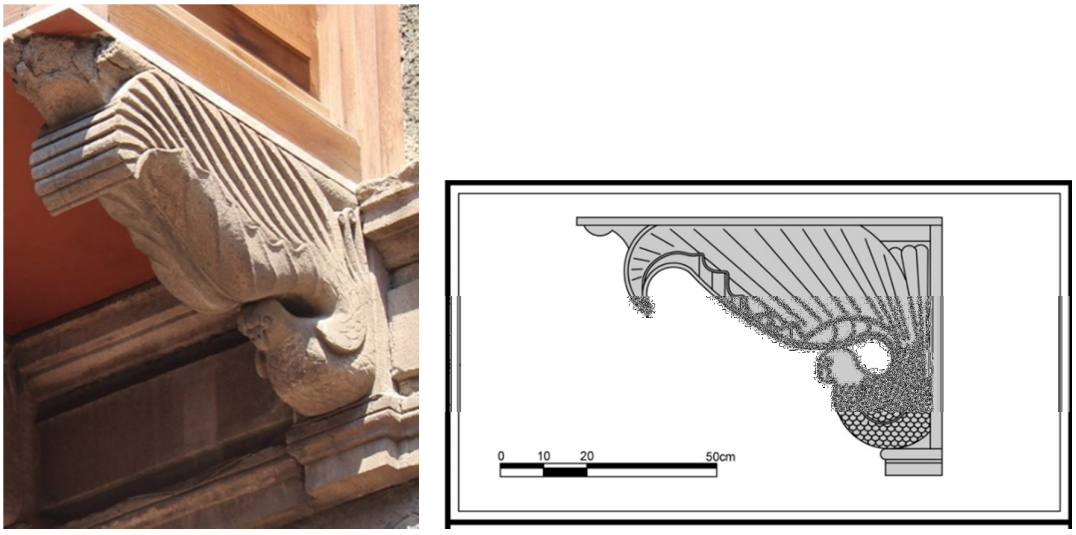
Fot.27 Şek.5: Cumbayı destekleyen ejder figürlü cumba konsolu.

Cumbaları bezeyen diğer figürler arasında güvercin (Fot.28,Şek.6) ve kartal da (Foto.29, Şek.7) bulunmaktadır. Barış ve masumiyetin sembolü olan güvercin, Hristiyanlık'ta tanrının ruhunu simgelemesi sebebiyle önemlidir[20]. İslâmiyette de güvercine büyük önem verilmiştir. Hz. Muhammed (s.a.s) ve Hz. Ebubekir (r.a) 'in Medine'ye hicretleri sırasında, Kureyş müşriklerinden gizlendikleri Sevr mağarasının önüne bir örümceğin ağ örmesi ve iki güvercinin yuva yapması sebebiyle müşrikler bu mağaraya girememiştir. Bu olay sebebiyle müslümanlar örümcek ve güvercinin öldürülmelerini günah saymışlardır[21].

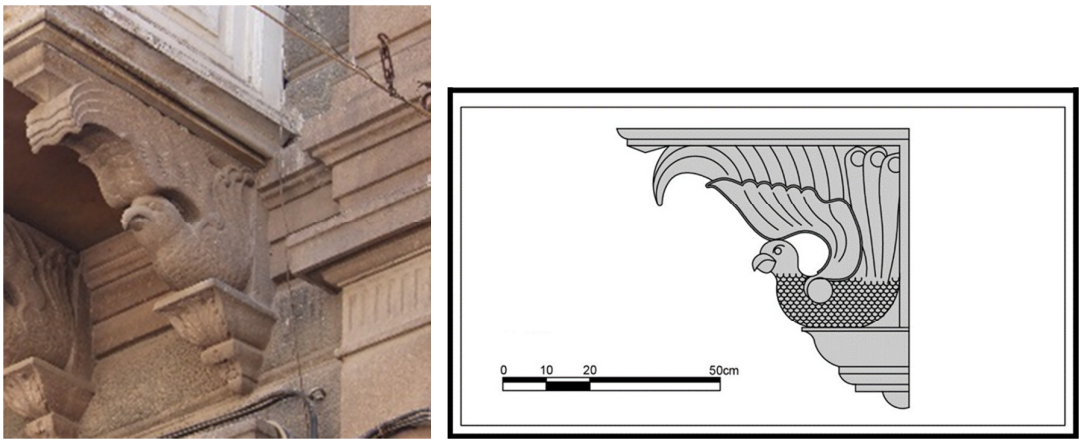
Türk Mitolojisinde kartalın önemli bir ongun ve türeme sembolü olduğu ve bu durumun İslamiyet sonrası çağlara kadar devam ettiği bilinmektedir.[22] Kartal, her daim hâkimiyet, güç ve kudretin simgesi olmuştur [23].

Her ikisi de cumba konsolu olarak karşımıza çıkan güvercin ve kartal figürleri, doğadaki görünümlerine yakın verilmiştir. Konsol formunda açılmış büyük kanatlar ve balık pullarıyla dolgulandırılmış gövdeler oldukça dikkat çekicidir. Kanatların yere bakan yüzeyleri akant yaprağına dönüşmüştür.

[20] Cömert,2010, s.180.
[21] Doğan,2013, s.86.
[22] Çoruhlu, 2019.s.86-87.
[23] Çoruhlu, 2002, s 134.



Fot.28 Şek. 6: Güvercin figürlü cumba konsolu



Fot.29, Şek.7: Kartal figürlü cumba konsolu

Diğer bezemeler olarak adlandırdığımız grup içinde diş dizisi, yiv, hasır örgü, dantela benzeri saçak dekorasyonu, balıksırtı gibi pek çok farklı motif yer almaktadır. Bu grubun en çok uygulanan motifi istiridye kabuğudur. Antik Yunan ve Roma'da örnekleri görülen motif, Barok dönemde [24] ve Rokokoda yaygın olarak kullanılmıştır. İzmir konut cumbalarında korkuluk panoları üzerinde, korkuluğun alt bölümünde ve pencere üstündeki panolarda, dairesel ya da armudi formda karşımıza çıkmaktadır. Korkuluk panoları üzerine genellikle stilize bir akant yaprağı ile çevrelenmiş şekilde işlenmiştir (Fot.30, 31).

Uygulanan bir diğer motif ise çivi başıdır. Küçük piramitler biçiminde bir süsleme motifidir. Mobilya ve mimari süslemede karşımıza çıkan motif, 12. yüzyılda Avrupa'da yaygın olarak kullanılmıştır[25]. Çivi başı motiflerinin cumbalar üzerindeki kullanım yerleri çok çeşitlidir. Motif, cumbaların saçak alt yüzeyinde, pencereleri ve pencere kayıtları üzerinde, alınlıklarda, korkulukları üzerindeki panolarda (Fot.32) ve korkuluk panolarını ayıran düşey bölümler üzerinde karşımıza çıkmaktadır.

Antik dönem kaplarına benzer vazolar içinden çıkan çiçek kompozisyonları da cumbaların bezenmesinde sevilerek kullanılmıştır (Fot.33). Cumba korkulukları üzerindeki panoları süsleyen vazo

[24] Hasol, 2002, s. 227.
[25] Arseven,1975, s. 414; https://www.britannica.com/technology/nailhead (Erişim: 24.03. 2022)

örneklerine İzmir ve çevresindeki çeşme[26] ve sebillerde[27], mezar taşlarında[28], mihrap, minber[29] ve duvar resimlerinde [30]ve bahçelerde çakıl mozaik süslemelerde[31] rastlanmaktadır.



Fot.30: Cumba korkuluk panousu üzerinde istiridye kabuğu motifi



Fot.31: Cumba korkuluk panousu üzerinde istiridye kabuğu motifi





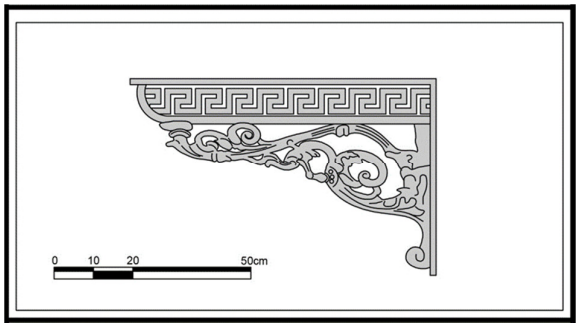
Fot. 32, 33: Çivi başı motifi ve vazo içinde çiçek kompozisyonu

Cumba bezemesinde, geçmişi neolitik çağlara dayanan meander motifi de tercih edilmiştir. Büyük Menderes ırmağının keskin dönüşler yaparak yön değiştirmesi motifin isim kaynağı olmuştur. İstenildiği ölçüde tekrarlanabilmesi sebebiyle bordür ya da friz olarak kullanıma uygun olan motif, genellikle de bu şekilde kullanım görmüştür[32]. Meander motifi, İzmir konut cumbalarının pencere üstü bölümlerinde ve kıvrım dallarla birlikte konsol bezemesinde tercih edilmiştir(Fot. 34,Şek.8). Kıvrım dallar ve meander motifi birlikteliğinin işlendiği dökme demir konsol tipi, İzmir'deki pek çok konutta uygulanmıştır. Kullanım yoğunluğu bu tipte konsolları üreten atölyelerin varlığını düşündürmektedir.

Antik Yunan ve Roma mimarlığı kökenli yumurta dizisi**,** yumurta ve ok ucu biçimindeki bezemelerin sıra sıra dizilmesiyle oluşturulan süsleme şeridi[33]ve İzmir konut cumbalarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu bezeme örgesi, İzmir konut cumbalarının pencere kayıtlarındaki pilasterlerin başlıklarında, cumbaların saçak alt yüzeyinde ve cumbaların pencere üstlerinde yer alır (Fot. 35,36).

[26] Yaprak, 2009, s.154.
[27] Ürer,2013,s.220-221.
[28] Daş, 2012, s. 86.
[29] Kuyulu Ersoy,2019,s. 283,284,286
[30] Kuyulu, 1994,151.; Kuyulu,1998,s.74;Katrancı Kasalı,2019,s.607,612.
[31] Uçar, 2013, s. 214-215.
[32] Usman Anabolu, 1991, s.3.
[33] Anonim, "Yumurta-Ok Dizisi Maddesi", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt**,** 1997, s. 1949.





Fot.34: Şek.8, Meander motifi





Fot. 35, 36: Yumurta Dizisi Bezemesi

Cumba bezemesinde metal şebeke (Fot. 30), ahşap kafes uygulamaları (Fot. 31.) ve pencere kayıtları üzerine Korint, İyon, Toskana gibi çeşitli düzenlerde pilasterler yerleştirilmesi ile de karşılaşılmaktadır.(Fot. 13,14)

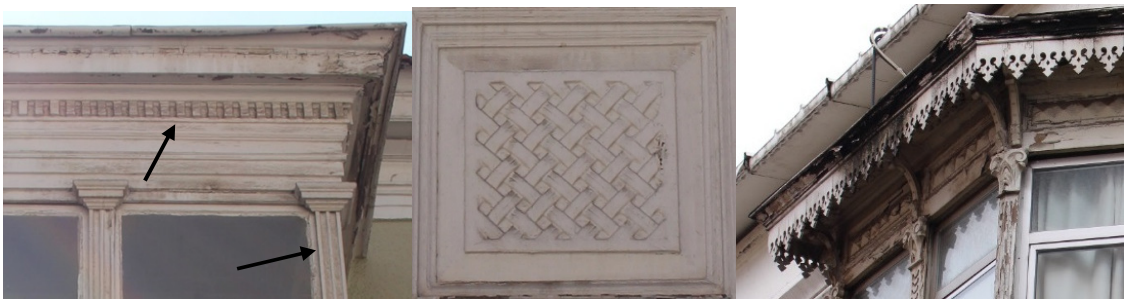


Fot. 30. Metal şebekeli cumba örneği



Fot. 31. Ahşap kafesli cumba örneği

Diş dizisi, yiv, hasır örgü, dantela benzeri saçak dekorasyonu, balıksırtı, halat silme, ağ, girland benzeri şal, kozalak ve denizyıldızı da cumbalarda gördüğümüz diğer bezemeler arasındadır (Fot.37-44)).



Fot.37, 38, 39: Diş dizisi,yiv, hasır örgü ve dantela benzeri saçak dekorasyonu



Fot. 40, 41, 42: Balıksırtı, halat silme ve ağ bezemeleri



Fot. 42, 43, 44: Girland benzeri şal, kozalak ve denizyıldızı bezemeleri

Değerlendirme ve Sonuç

İzmir'de sadece Kadifekale eteklerinde görebildiğimiz Türk evi örneklerinde bulunan çıkmalar, Anadolu'daki örnekleriyle benzerlik göstermektedir. Bu çıkmalar, genellikle cephenin bir yanında yer almaktadır. Köşe çıkmalı örnekler ile çıkmanın cephenin tamamını kapladığı örnekler az da olsa bulunmaktadır. Çıkmaların duvarlarında bağdadi malzeme, zeminlerinde ve eliböğründe olarak adlandırılan desteklerinde ahşap, çatılarında kiremit malzeme karşımıza çıkar. Form olarak gönye ve düz olarak iki tip olan çıkmalar, tek bir örnek dışında süsleme barındırmaz

İzmir konut cumbalarının cephedeki konumu, malzeme, süsleme ve form özellikleri ilçe ve semtlere göre bir takım farklılıklar içermektedir. Köşe cumbaları, Alsancak, Mithatpaşa Caddesi ve çevresi, Kadifekale eteklerinde karşımıza çıkmaktadır (Fot.8,12). Mithatpaşa ve Alsancak'ta iki, üç yöne cephe veren ya da bağımsız konumlanan konutlarda genellikle her cephede birer cumba yer alır (Fot.10,11). Cumbalar, iki katlı konutlarda ikinci kat, üç katlı konutlarda üçüncü kat üzerinde bulunur.

Cumbalarda genellikle ahşap malzeme kullanılmasına rağmen bazı istisnai örneklerde taş malzeme de karşımıza çıkar. Taş cumba örneklerine Alsancak sahil şeridindeki bazı konutlarda rastlanmaktadır. Çokgen, dikdörtgen ve L gibi form olarak farklı cumba örnekleri, Alsancak, Mithatpaşa ve Kadifekale eteklerinde yer almaktadır (Fot. 8,12).

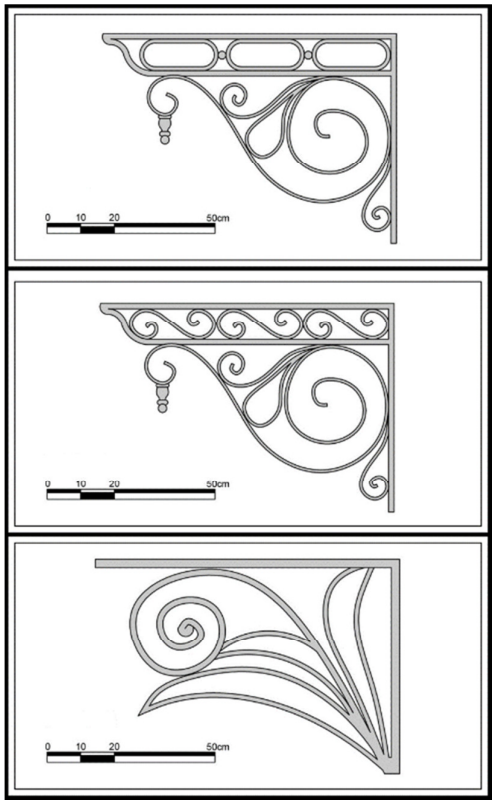
Cumba konsolları genellikle demir malzemeden döküm tekniğiyle üretilmektedir. İzmir'de kıvrım dallar ve meander motifi dışında sadece kıvrım dallar, volütler, palmetler, daire içinde çok yapraklı çiçekler, oval halkalar ve ejder figürleri de yine dökme demir konsolları bezemektedir (Fot.27, Şek.5, Şek. 8). Dövme demir konsolların bezenmesinde "S" kıvrımları, oval halkalar ve ince dallar tercih edilmiştir (Şek.9). Bu süslemeler sarkıt ya da volütle sonlanmaktadır. Farklı malzeme ve tekniklerin kullanıldığı cumba konsolları Alsancak, Mithatpaşa, Kadifekale etekleri ve Buca'daki konutlarda görülmektedir. Mermer ve taş/betonarme malzemeli konsollar (Fot.28,29) Alsancak'ta, dövme demir malzemeli konsollar, Mithatpaşa, Kadifekale etekleri ve Buca'da karşımıza çıkmaktadır.

İstiridye kabuğu motifi, Mithatpaşa caddesi üzerinde ve ara sokaklarında pek çok konutun cumba korkuluklarını bezemektedir (Fot.30,31). Cumba süslemelerinde figür kullanımı genellikle Alsancak'ta görülmektedir.

Cumba süslemelerinde farklı atölye ve ustalar ile konut sahiplerinin kişisel zevk ve beğenileri etkili olmuştur.

Cumba konsollarının bazıları taşıyıcı, bazıları ise sadece süs amaçlıdır. Taşıyıcı işlevli olanlar yapıya putrellerle bağlanmaktadır. Hangi konsolun taşıyıcı hangisinin süs amaçlı olduğu hakkında dışardan bakılarak yorum yapılamamaktadır.

Cumba genişliklerinin ortalama olarak 3,5 metre, cumba yüksekliklerinin ise 3 metre civarında olduğu söylenebilir.



Şek. 9: Dövme demir konsol örnekleri

18. yüzyıldan beri Osmanlının önemli bir liman kenti durumundaki İzmir'in konut mimarisi, nüfusunun büyük bir bölümünü oluşturan azınlık ve Levanten nüfusun gelenek, görenek, kültürleri ve Türk gelenek görenek, kültürü ile şekillenmiştir. İzmir'de çıkmaların ve cumbaların özelliklerini de yine bu çokkültürlü toplum yapısı belirlemiştir.

Kaynakça

AKYÜZ, E. (1995) "Geleneksel Konut Mimarisine İlişkin Kavramlar", *Ege Mimarlık*, Cilt: 17, Sayı: 3,ss. 38-40.

ANONİM, (1997)"Akant", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt , s.40.

ANONİM, (1997) "Palmet", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3. Cilt , s.1423-1424.

ANONİM, (1997), "Yumurta-Ok Dizisi Maddesi", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi***,** 3. Cilt, İstanbul, s. 1949.

ARENEO, P., (2006), *Green Man Resurrected: An Examination of the Underlying Meanings and Messages of the Re-Emergence of the Ancient Image of the Green Man in Contemporary,* (PhD Thesis), University of the Sunshine Coast, Western Visual Culture.

ARSEVEN, C., E.,(1975), *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: I, İstanbul.

CEPHANECİGİL, G., (1999), *Geleneksel İstanbul Konutunda Çıkma,* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.

CÖMERT, B., (2010) Mitoloji ve İkonografi, Ankara.

ÇETİN, Y.,(2006), "Geleneksel Türk Evinde Cumba", *Sanat Tarihi Dergisi***,** Cilt: 15, Sayı: 2,ss.18-27.

ÇORUHLU, Y.,(2002) Türk Mitolojisinin Anahatları, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

ÇORUHLU, Y., (2019). Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi CI Ötüken.

DAŞ, E.,(2012), *İzmir'de Taş Çiçekler*, İzmir.

DOĞAN, S. (2013). Türk halk kültüründe ve Erzurum kadın barlarında güvercin motifi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 30, 83-93.*

ERGEÇGİL ÇIKIŞ, Ş.,(2000),"Ondokuzuncu Yüzyıl İzmir Konutunda Etkileşim ve Dönüşümler", Mimarlar Odası İzmir Şubesi, *Ege mimarlık Dergisi*, Cilt: 36, Sayı:4,ss. 38-41.

ESİN, E., (1969) "Evren, Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşeleri", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi,* Sayı: 1, Ankara, , ss. 163-182.

ESİN, E.,(2001), *Türk Kozmolojisine Giriş*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ETÜD PROJE MÜDÜRLÜĞÜ, (2009) *Kemeraltı 2. Etap 1. Bölge Koruma Amaçlı Revizyon İmar Planı*

Plan Notları, İzmir Konak Belediyesi, İzmir.

EVREN**,** M**.** , (1959), *Türk Evinde Çıkma***,** İstanbul

FRANGAKİS SYRETT, E., (2016), Uluslararası Önem Taşıyan Bir Akdeniz Limanının Gelişimi: Smyrna(1700-1914). *İzmir 1830-1930 Unutulmuş Bir Kent Mi? ,(*Ed. Marie Carmen Smyrnelis,(Çev. I. Ergüden) İstanbul: İletişim Yayınları.

GOFFMAN, D., (1995), *İzmir ve Levanten Dünya(1550-1650)*,Ayşen Anadol Neyyir Kalaycıoğlu,

(çev),İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

HASOL, D. (2002) *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

İSLİMYELİ, N. (1973), *Sanat Terimleri Ansiklopedisi*, Cilt: I, Ankara.

KATRANCI KASALI , B.. (2019). Sinirli Köyü Camii Duvar Resimleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, *28*(2), 595-615.

KOÇAK, A. ve GÜRÇAY, S. (2017). "Alevî–Bektaşî Velâyetnâmelerinde "Ejderha" Motifi." *Journal*

Of Analytic Divinity, *1*(1), 34-64.

KUYULU, İ. (1994). Bademli Kılcızade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir).

KUYULU, İ. (1998). "İzmir Ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi" *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu (Tebliğler)*, 15-22.

KUYULU, İ., (2001)"İzmir (mimari) maddesi" *İslam Ansiklopedisi***,** Cilt 23: İstanbul: Türkiye Diyanet

Vakfı Yayınları:, s.s 526-529.

KUYULU ERSOY, İ.,(2014), "İzmir, Bayraklı Yahya Hayati Paşa Köşkü: Kül Olan Resimler." *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Sivas, s. 540.

KUYULU ERSOY,İ (2019)."İzmir Camilerinde Antik Kökenli Süsleme Unsurları", *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları III*, 281-297.

MACKENZİE, D, A., (1996), *Çin ve Japon Mitolojisi*. çev. Koray Akten. Ankara: İmge Kitabevi.

NEUMANN C ve TAMDOĞAN I., (2016), Bilinmeyen Bir Cemaatin Portresi :Müslümanlar, Fikret Yılmaz'la Söyleşi, *İzmir 1830-1930 Unutulmuş Bir Kent Mi?* ,(Ed. Marie Carmen Smyrnelis), (Çev. I. Ergüden) İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖNEY G., (1969)"Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri", *Belleten*, Cilt: XXXIII, Sayı:130, Ankara,s.171-192.

RAGLAN, L., (1939), "The Green Man in Church Architecture", *The Foklore Journal*, Cilt: 50, Sayı:1, ss. 47-57.

RONA, Z. (1997)"Art Nouveau", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt , s.141-142.

SANDIKÇI Ü, K,.(2000), "Osmanlı Mimarlığı İstanbul Yapılarında Dövme ve Dökme Metalin Dekoratif Kullanımı", *Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı: "Uluslarüstü bir Miras*, İstanbul: Yem Yayınevi.

ŞENYURT, O.,(2016) "İnşa Kuralları, Mimari Algı ve Mekân Kullanımı Bağlamında Osmanlı Toplumunda "Cumba"/ "Şahnişin", *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, Cilt:1, Sayı:1, ss. 87-103

UÇAR, A., (2013) "İzmir Konutlarında Çakıl Mozaik Örnekleri", *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi,* Sayı:28, ss. 207-222.

UÇAR, A.,(2018),"Punta'nın Yeşil Adamı", *KNK - Kent Konak Dergisi*, Sayı: 34, ss. 71-72.

UÇAR, A. ve BUBUR, R.,(2018) ,"İzmir - Hilal Semti Geleneksel Konut Dokusunda Cephe Tasarımı ve Süsleme", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, Cilt: 18, Sayı:1, , ss. 153-178.

UÇAR, A.,(2019)," Bazı Örnekleriyle İzmir Yapılarında Figürlü Konsollar", *Yaşar Erdemire'e Armağan: Sanat Tarihi Yazıları*, (Ed. Osman Kunduracı, Ahmet Yavuzyılmaz), Konya: Literatürk Academia Yayınları, ss. 265-284.

USMAN ANABOLU, M., (1991) "Batı Anadolu'nun Helenistik ve Roma Devri Mimarlığında Meander Motifi", *Erol Atalay Memorial, Arkeoloji Dergisi Özel Sayı 1*, İzmir, ss. 3-6.

ÜRER, H.,(2013), "Su Yapıları Mimarisi", İzmir Kent Ansiklopedisi, Mimarlık 1 (Birinci Cilt), İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İzmir

YAPRAK, N., (2009), *Tarihi Kent Merkezindeki Su Yapılarının Koruma Problemleri İzmir Kemeraltı*

Örneği, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir,

İnternet Siteleri

https://www.britannica.com/technology/nailhead (Erişim: 24.03. 2022)

KONYA ÇEVRESİNE ÖZGÜ BİR PLAN ŞEMASI: AVLU VE KAPALI KISMI EŞ GENİŞLİKTE OLAN ANADOLU SELÇUKLU KERVANSARAYLARI

A Plan Diagram Specific to Konya Environment: Anatolian Seljuk Caravansaraies with an Equal Width Court and Closed Section

Ali BAŞ*

Abstract

Anatolian lands, exposed to an intense settlement movement after the Turks' victory in Manzikert in 1071, witnessed an intense construction activity after the initial political turmoil and wars eliminated from the beginning of the 13th century. Caravanserais, located in almost every corner of Anatolia, have a special place among the buildings of different characteristics and groups built during the Anatolian Seljuk state. These roadside establishments, one of the most important stops of trade, draw attention with their different plans and construction features. At the same time, it has been a type of building that is emphasized in the studies carried out by both domestic and foreign scientists. The differences in the plan schemes of the caravanserais necessitated their evaluation by grouping them under separate headings in the studies. Two suggestions come to the fore regarding this grouping, which we briefly describe as typology. The first is Kurt Erdmann's courtyard-based typology, and the second is A. T. Yavuz's typology based on shelter and service units. Our study includes the group that K. Erdmann describes as "the ones with the same width of the courtyard and the closed part" and that almost all of the samples are found around Konya among the aforementioned typology essays.

In the study, after briefly defining the caravanserais in this group, especially the plan schemes will be emphasized and a general evaluation will be made by comparing the plan elements among themselves.

Keywords: Caravanserai, Konya, Seljuk, Portico, Place

1. Giriş

Türklerin 1071 Malazgirt Zaferiyle birlikte yoğun bir şekilde yerleştiği Anadolu topraklarının büyük bir bölümü, kısa sürede döneminin en güçlü devletlerinden biri haline gelen Anadolu Selçuklu Devletinin egemenliği altına girmiştir.

Devletin ilk yıllarında bu topraklar, çoğunlukla yurt edinmeye bağlı olarak, özellikle daha önce bu topraklarda hüküm süren Doğu Roma (Bizans) Devleti ile devamlı savaşlara sahne olmuş, ayrıca Türkleri bu topraklardan atmak üzere oluşturulan haçlı ordularıyla da mücadele etmek zorunda kalınmıştır. Bu durum Anadolu Selçuklu Devletinde, özellikle imar ve iskân politikaları ile ilgili sorun yaratmışsa da, 13. yy başlarında bu tehlikelerin çoğunun bertaraf edilmesi üzerine hızlı bir imar hareketine girişildiği görülmektedir. Bu hareketin önemli ayaklarından biri de ticarete verilen önemdir. Öyle ki ülkenin hemen her tarafına ulaşan yollar ile bu yollar üzerinde ulaşımın güven içerisinde yapılmasını sağlayan kervansarayların inşası, bu imar hareketi içerisinde önemli bir yer tutar.

Günümüze ulaşabilen veya belgelerden tespit edilebilen kervansaraylar arasında, kesin olarak 12. yüzyıla tarihlenen sadece bir örnek bulunmaktadır. Aksaray yakınlarında bulunan 1188 tarihli Öresun-Tepesidelik Han[1] dışında yine 2. Kılıçaslan döneminde Alayhan civarında da bir kervansarayın bulunduğundan söz edilir. Buna bağlı olarak kervansarayların neredeyse tamamının 13. yüzyıla ait olduğunu söylemek mümkündür ve bunların en erken tarihli örneklerinin de yüzyılın ilk yıllarından itibaren Konya çevresinde yapılmaya başladığını görmekteyiz.

Anadolu Selçuklu dönemi mimarisi ile ilgili olarak yapılan yayınların büyük bir kısmını kervansaraylar oluşturmaktadır. Özellikle geçen yüzyılın ortalarından itibaren yoğunlaşan bu çalışmaların en önemlilerinin başında, K. Erdmann'ın 1950'li yıllarda Türkiye'de yaptığı çalışmalarını, 1961 yılında birinci cildini metin ikinci cildini ise görseller olarak yayınladığı "Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jahrhunderts" isimli kitap gelmektedir[2]. K. Erdmann'ın ölümünden sonra eşi H. Erdmann tarafından aynı isimle üçüncü cilt yayınlanmıştır[3]. Üçüncü ciltte yapı ve plan elemanları ile süslemeye yer verilmiştir.

* Prof. Dr, Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, abas@selcuk.edu.tr; ORCID ID: 0000-0002-4314-0498.

[1] Baş 2010: s.72

[2] Erdmann 1961

[3] Erdmann ve Erdmann 1976

K.Erdmann öncesinde de kervansaraylarla ilgili bazı yayınlar yapılmış olmakla birlikte, bu yayınlarda genelde dönemin öne çıkan kervansaraylarının yer aldığı ve bir tipoloji denemesine gidilmediği görülür. Erdmann ise sistemli bir şekilde çalışıp, incelediği kervansaraylardan yola çıkarak, ilk kez gerçek anlamda bir Anadolu Selçuklu dönemi kervansaray tipolojisi ortaya koymuştur. Erdmann'ın tipolojisi yapıların avlusunun olup olmaması üzerine kurgulanmış, bu bağlamda öncelikle kervansaraylar başlangıçta "avlulu", "avlusuz" ve "avlu hanlar" olarak üçe ayrılmıştır.

Avlulu hanlarda yazar öncelikle avlu ile kapalı kısmı genişliklerine göre başlıklara ayırmış, burada avlu ve kapalı kısmın eş genişlikte olması veya avlunun daha geniş olması gibi iki temel unsuru öne çıkarmıştır. Her bir başlık altındaki eserleri de kapalı kısmın tonozlarının yönelişlerine göre kendi içerisinde alt başlıklara ayırmıştır. Avlusuz hanlardan sonra bir de avlu hanlar başlığında ele aldığı grup vardır ve bu başlık altında aslında birbirleriyle çok fazla ilişkisi olmayan Evdir Han, Kırkgöz Han, Kargı Han, Alara Han ve Eshab-ı Kehf Hanı gibi yapıları değerlendirmiştir[4].

Hala geçerliliğini koruyan bu tipoloji dışında A. Tükel Yavuz 1994 yılında sunmuş olduğu bir bildirisinde, kervansaraylarla ilgili genel bilgiler verdikten sonra, burada belirtiği hususlara bağlı olarak yeni bir tipoloji önerisinde bulunmuş ve K. Erdmann'ın dikkate aldığı avlu kurgusu yerine kapalı kısmı öne çıkararak bu bölümü her kervansarayda bulunma zorunluluğu sebebiyle "barınak" olarak tanımlamış, K. Erdmann'ın tipolojisinde avlu olarak tanımladığı kısmı ise servis bölümü olarak belirtip, bu iki esas üzerine tipolojisini şöyle oluşturmuştur:

1- Yalnız barınak kısmı olan hanlar

2- Barınak ve servisleri olan hanlar

Bu çalışmamızda K. Erdmann'ın avlulu, A. Tükel Yavuz'un ise barınak ve servisleri olan hanlar başlığında ele aldığı plan şemasına ait bir grup yapı değerlendirilmiştir. Bunlar K.Erdmann'ın tipolojisinde "avlu ve kapalı kısmı eş genişlikte olanlar" başlığında tanımlanan kervansaraylardır. Her ne kadar Antalya çevresindeki Kırkgöz ve Kargı hanları da avlu ve kapalı kısmı eş genişlikte olan şemada değerlendirebilecek örnekler ise de, plan özelliği açısından bizim değerlendirmeye çalıştığımız gruptan farklı düzenleme gösterir. Ayrıca K.Erdmann'ın avlu ve kapalı kısmı eş genişlikte olan yapılar arasında gösterdiği Eli Kesik Hanı'nı, avlunun yan duvarlarından birinin kapalı kısımdan dışarıya taşması[5], Kayseri Sarı[6] ve Dolay[7] hanlarını ise avlularının kapalı kısma göre az da olsa dar tutulması sebebiyle çalışmamıza dahil etmedik.

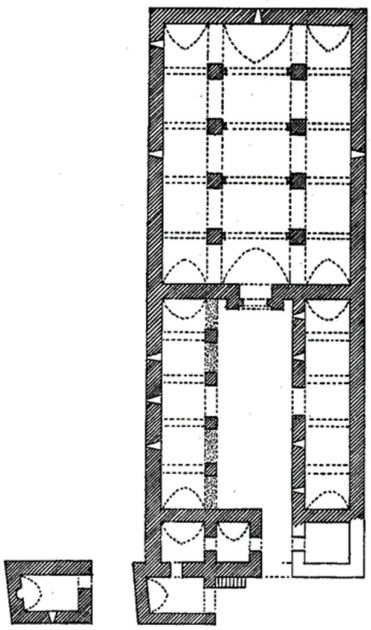
Çalışmada öncelikle ele alınan yapılar ile ilgili kısa bir tanımlama yapılacak, sonrasında ise her bir eserin plan özellikleri detaylı bir şekilde ele alınacak ve bunlar kendi içerisinde değerlendirilecektir. Ayrıca bu eserlerin niçin Konya çevresinde yoğunlaştığı üzerinde de bazı yorumlar yapılacaktır. Yapılardan üçünün tarihlenmesi ile ilgili kitabesi bulunmakta, ikisine ait vakfiyeye dayalı tarihleme yorumu yapılmakta, diğerlerinin ise tarihlemesi konusunda görüşler bulunmaktadır. Yapılar Konya çıkışlı olarak güzergâhlara göre değerlendirilecektir[8].

2. Avlu ve kapalı kısmı eş genişlikte olan Anadolu Selçuklu Kervansarayları

2.1. Altunapa Hanı

Konya'da Selçuklu dönemine ait mevcut en eski kervansaray Konya-Beyşehir güzergâhında, günümüzde Altınapa baraj gölü havzasında kalan Altunapa Hanı'dır. Yapının inşa tarihi ile ilgili olarak doğrudan herhangi bir kitabe veya belge bulunmamakla birlikte, araştırmacılar tarafından eserin banisi olarak Selçuklu döneminin ünlü devlet adamlarından biri olan ve günümüze vakfiyesi ulaşan Şemseddin Altunapa gösterilmekte ve yapım tarihi olarak da M. 1201-1202 yılı önerilmektedir. Doğu-batı doğrultusunda inşa edilen hanın, günümüzde büyük ölçüde harap haldeki avlusu içten içe yaklaşık 21.00x16.00 m[9], kapalı kısım ise dıştan dışa 24.00x17.60 m ölçülerindedir[10] (Şek. 1, Fot. 1). Yapının işçiliği oldukça kabadır. Yapımında genelde kaba yonu ve moloz taş kullanılmış olmakla birlikte,

[4] Erdmann 1961: s.175-188
[5] Erdmann 1961: s.39-40
[6] Erdmann 1961: s.41-42
[7] Erdmann 1961: s.44-45
[8] Çalışmamızda yer alan bazı çizim ve fotoğrafların kullanılmasına izin veren kişi, kurum ve kuruluşlara teşekkür ederim.
[9] Erdmann 1961: s.30
[10] Duran 2007: s.79



Şek.1: Altunapa Hanı (K. Erdmann)

devşirme antik malzemeden de bol miktarda faydalanılmıştır. Günümüzde tamamen yok olan ve daha önceki bilgi ve belgelere göre beden duvarından öne doğru taşmadığı anlaşılan avlu girişi doğu cephededir. Yine günümüzde mevcut olmayan fakat yapının dışarıdan güneydoğu köşesine bitişik şekilde daha önceki yayınlarda tanımlanan ve fotoğrafı görülen iki katlı bölümün üst katı yapının mescididir (Fot. 2). Dışarıdan bir merdivenle ulaşılan mescidin 3.50x3.20 m ölçülerinde ve üzerinin giriş yönünde beşik tonoz ile örtülü olduğu, doğu duvarında bir adet penceresinin bulunduğu ve mihrabının da oldukça zarif olduğu yine verilen bilgiler arasındadır.

Avlu bölümü büyük ölçüde tahrip olmuştur. Fakat daha önce çizilen planlardan anlaşıldığı kadarıyla solda, methalden geçilen ve giriş yönünde beşik tonozla örtülü birbiri ile bağlantılı iki mekân ile sağda yine girişi methale açılan bir mekân bulunmaktadır. Avlunun kuzey kanadı, ortadan girilen ve doğu-batı yönünde boydan boya beşik tonozla örtülü bir mekân, güney kanadı ise yine doğu-batı yönünde boydan boya beşik tonozla örtülü revak şeklinde düzenlenmiştir. Revakta kemerler avlu yönünde kare kesitli dört ayağa oturmaktadır. Kuzeydeki mekânın avlu duvarında, revağın ise güney duvarında mazgal pencereler bulunur.



Foto 1. Altunapa Hanı (Kent Bilgisi)

Kapalı kısma geçit veren giriş cepheden öne doğru taşırılmıştır. Fazla derin olmayan sivri kemer tonozlu kavsaraya sahip taç kapıda, günümüzde yıkılmış olan giriş açıklığının, eski fotoğraflarında sivri kemerli olduğu görülmektedir. Kapalı kısım giriş yönünde karşılıklı dörder ayağa sahip iki destek sırası ile üç sahınlı olarak düzenlenmiş, beşik tonozla örtülü olan sahınlardan ortadaki daha geniş ve yüksek tutulmuştur. Orta sahın tonozunun takviye kemerleri ayaklara bitiştirilen yassı devşirme sütunlara oturtulmuştur. Hem sahınları ayıran destek sisteminin kemerleri, hem de takviye kemerleri sivri formludur. Tonoz, sıralı moloz taş, takviye kemerleri ise kesme taş ile örülmüştür. Günümüzde içerisi belli bir seviyeye kadar moloz malzeme ile dolan kapalı bölümün orta sahnında seki sistemi ile ilişkili izlerin olduğu görülür (Fot. 3,4). Kapalı kısım, duvarlarda yer alan mazgal pencerelerle aydınlatılmıştır. Ayrıca tonozda dörtgen formlu havalandırma delikleri bulunur. Üzeri dışarıdan toprak ile kaplanmıştır.



Foto 2. Altunapa Hanı (Erdmann)



Foto 3. Altunapa Hanı

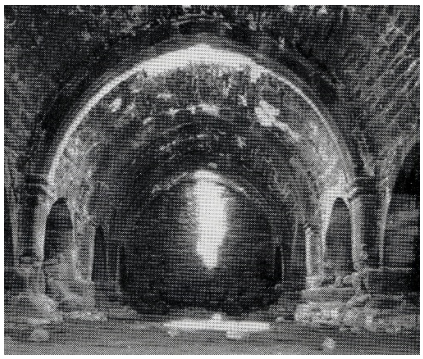


Foto 4. Altunapa Hanı (Erdmann)

2.2. Kuruçeşme Hanı

Güzergâhtaki mevcut bir diğer han Konya- Beyşehir yolunun yaklaşık 34. km'sinde, yolun solunda bulunan Kuruçeşme Hanı'dır. Çevredeki mevcut kervansaraylar arasında en fazla tahribata uğrayan yapılardan biri olan eser (Fot. 5) son senelerde yapılan restorasyon sonucunda ayağa kaldırılarak, eski görünümü kazandırılmaya çalışılmıştır[11]. Yapı, kapalı kısmın giriş alınlığındaki kitabesine göre M. 1207 yılında, 1. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında inşa edilmiştir. Yapımında çoğunlukla kesme taş ile devşirme antik malzeme kullanılmıştır. Doğu-batı yönünde inşa edilen eserin avlusu içten içe yaklaşık 17.5 x 27 m, kapalı kısım ise içten içe yaklaşık 17.5 x 23 m ölçülerinde olup, her iki bölümün girişi doğudaki dar cepheden sağlanmıştır (Şek. 2). Avluya girişi dışarıya taşmamaktadır. Beden duvarlarında, özellikle insan eliyle yapılan yoğun tahribat görülür. Duvarların kaplama taşları sökülmüş, tonozları büyük ölçüde göçmüş, kapalı kısım adeta üst örtü ve beden duvarlarının yıkıntıları sonucu tanınamaz hale gelmiştir.



Foto 5. Kuruçeşme Hanı

Kapıdan bir methale, oradan da avlu kısmına geçilir. Methalin iki tarafında birer mekân bulunur. Bunlardan güneydekinin, güney duvarındaki mihrap nişinden mescit olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Mescidin üzeri kuzey-güney, kuzeydeki mekânın üzeri ise doğu-batı yönünde beşik tonoz ile örtülmüştür. Her iki mekânın girişleri karşılıklı biçimde avluya yakın bir bölümde methale açılır. Mescidin giriş, diğer mekânın ise hem giriş hem de kuzey duvarında birer adet mazgal pencere bulunur. Avlunun kuzey ve güney yönlerinde benzer özellikte düzenlenmiş revak uygulamasına gidilmiştir. Revaklar dikdörtgen şekilli dörder ayağın birbirlerine ve beden duvarlarına kemerlerle bağlanmasıyla oluşmuş ve her bir birimin üzeri kuzey-güney yönde beşik tonozla örtülmüştür (Fot. 6).

Kapalı kısım girişi cepheden öne doğru taşırılmıştır. Fazla derin olmayan sivri kemer tonozlu kavsaraya sahip taç kapıda, günümüzde yıkılmış olan giriş açıklığının, Altunapa Hanı'nın kapalı kısmının girişi gibi sivri kemerli olarak tasarlandığı anlaşılmaktadır. Alınlıkta ise yapının oldukça bozulmuş durumda sekiz satırlık inşa kitabesi bulunmaktadır. Kapalı kısım dikdörtgen şekilli karşılıklı beşer ayağın birbirine kemerlerle bağlanmasıyla oluşan iki destek sistemi ile boyuna üç sahına bölünmüştür. Orta sahın ile kuzey yan sahnın tonozları tamamen yıkılmış, güney yan sahnın tonozunun ise bir bölümü sağlam kalabilmiştir. Mevcut veriler kapalı kısmın üzerinin Altunapa Hanı'nda olduğu gibi beşik tonozlarla örtüldüğü ve tonozların sıralı moloz taş, takviye kemerlerinin ise kesme taş ile örüldüğü anlaşılmaktadır. Orta sahının takviye kemerleri ayaklara bitiştirilen devşirme yassı sütunlara oturtulmuştur. Güney ve batı duvarlarında mazgal pencereler bulunur.

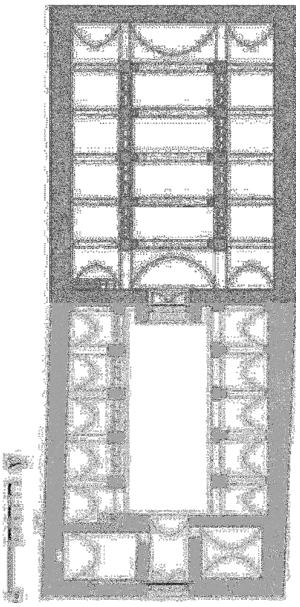
[11] Geniş bilgi için bkz. Baş 2019



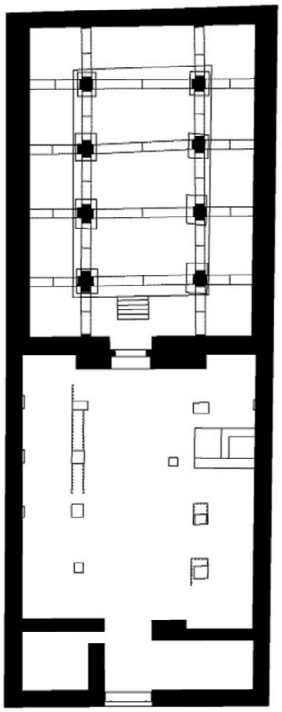
Foto 6. Kuruçeşme Hanı



Foto 7. Kuruçeşme Hanı



Şek.2: Kuru Çeşme Hanı (Ani Anıtsal)



Şek.3: Dokuzun Hanı (M.A.Kocadağıstan,sadeleştirilerek)

Kazı öncesinde orta sahındaki seki genel özellikleriyle izlenebilmekteydi (Fot. 7). Kazı sonrasında seki hemen hemen sağlam bir şekilde açığa çıkarılmıştır. Özellikle sekinin kuzey kenarı boyunca uzanan özgün taş yemlik-suluklar Anadolu Selçuklu döneminde bu uygulamanın nasıl olduğunu göstermesi açısından en önemli örneklerin başında gelmektedir. Ayrıca hem avluda mescidin duvarına bitişik olarak hem de kapalı kısımda, girişin solunda dama çıkan birer merdiven bulunmaktadır.

2.3. Dokuzun Hanı

Dokuzun Hanı Konya-Akşehir güzergâhında, bugünkü Konya-Akşehir karayolunun 24. km'sinde Dokuz köyünde bulunmaktadır. Seyyahlarca adından en çok bahsedilen kervansaraylardan biridir. Yapı 1990'lı yılların ortalarında Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyelerince gerçekleştirilen kazı ve temizlik çalışmaları sonucunda Vakıflar Genel Müdürlüğünce restore edilmiş, restorasyon sırasında yapılan bazı hatalara rağmen eser yıkılmaktan kurtarılmıştır (Fot. 8). Yine aynı şekilde çalışmalara başlamadan önce birkaç küçük duvar kalıntısından başka bir izi olmayan avlu ile ilgili birimler de ortaya çıkarılmış, bu izlerden

hareketle duvarlar yaklaşık 1 m yükseltilerek, avlunun özgün durumu bir dereceye kadar ortaya konulabilmiştir[12]. Kapalı kısım içten içe 14.50x20 m, avlu ise 15x21 m ölçüsündedir[13].



Foto 8. Dokuzun Hanı (Kent Bilgisi)

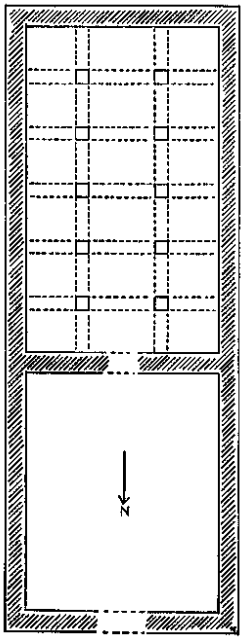


Foto 9. Dokuzun Hanı (Konhaber.com)

Yapı kuzey-güney yönünde inşa edilmiş olup, avluya doğudaki dar cepheden girilir. Yapılan kazı sonucunda dışarıya doğru taşıntı yapmadığı anlaşılan kapıdan methale oradan da avluya geçilir. Methalin iki yanında birer mekânın olduğu, avlunun doğu ve batı kanatlarının ise dörder ayağa sahip revaklı bir düzenleme gösterdiği izlenmektedir (Şek. 3, Fot. 9).

Kapalı kısma cepheden öne doğru taşırılan ve süslemesiz olan sivri kemer tonozlu basit özellikteki bir taç kapıdan girilir. Basık kemerli giriş açıklığının üzerinde altı satırlık inşa kitabesi bulunur. Kitabede yapının 1210 M. senesinde Emir Hacı İbrahim tarafından mimar Osman'a yaptırıldığı belirtilir.

Kapalı kısım karşılıklı dörder ayağın birbirine kemerlerle bağlanmasıyla oluşan iki destek sistemi ile ortadaki daha geniş ve yüksek olmak üzere boyuna düzenlenmiş beşik tonozlu üç sahına ayrılmıştır. Tonozlar sıralı moloz taş, takviye kemerleri ise kesme taş ile örülmüştür. Ayaklardaki izlerden orta sahında sekinin olduğu anlaşılmaktadır. Üzeri dışarıdan toprak ile örtülmüştür.



Şek.4: Argıt Han (K.Erdmann)

Yapıda kullanılan malzeme ve işçilik hem içte hem de dışta oldukça kabadır. Taşların çoğu erimiş, duvarlarda sehim oluşmuştur.

2.4. Argıt Hanı

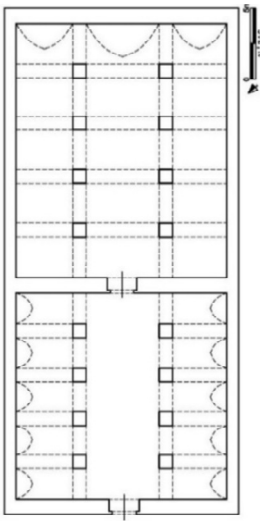
Kaynaklarda Altunapa Kervansarayı olarak da geçen bu eserden günümüze kadar herhangi bir kalıntı ulaşamamıştır. Bazı araştırmacılar Şemseddin Altunapa'nın vakfiyesinde Argıt mevkisinde diye bahsedilen hanın Argıt Hanı olabileceğini buna bağlı olarak da eserin 13.yüzyılın hemen başında yapılmış olması gerektiğini ifade etmektedir. M. Kemal Özergin eser için "*Konya-Çay yolunda, Ilgın'dan 19 km, Arkıthanı'nda. Kitabesiz. 598/ 1201-2 yılından biraz önce ve Sipehsalar Şemseddin Altunapa tarafından yaptırılmıştır. Osmanlı devrinde tamir ve değişiklik görmüş. Holü 16.50x26 m, avlusu 16.50x18.50 m ölçüsünde"* der[14]. K. Erdmann da yapının harabe halinde olduğundan bahsederek, izlenebilen bazı bölümleri hakkında kısa bilgi vererek kapalı kısmı içten içe yaklaşık 13.50x23 m, avluyu ise yaklaşık 13.50x16.50 m olarak vermektedir[15]. 1891 yılı Mayıs ayında İstanbul'dan Konya'ya gelen Clement Huart[16] ile

[12] Karpuz 1996: s.147-148
[13] Erdmann 1961: s. 38
[14] Özergin 1965: s.145
[15] Erdmann 1961: s. 32
[16] Huart 1978: s.83

1895 yazında buradan geçen F. Sarre'nin[17] köprüden bahsetmekle birlikte kervansaraydan söz etmemeleri yapının bu tarihlerde de neredeyse ortadan kalkmış olduğunu gösterir. K. Erdmann çizimde yapının avlu ve kapalı kısımdan oluştuğunu ve avlu ile kapalı kısmın eş genişlikte tutulduğunu belirtmektedir. Yine avluya ilişkin sadece beden duvarlarına yer vermiş, kapalı kısmın ise karşılıklı beşer ayağın birbirlerine ve beden duvarlarına bağlanmasıyla oluşan üç sahınlı olduğunu göstermiştir (Şek. 4).

2.5. Yıkık Han (Erenkaya)

Konya-Seydişehir karayolu üzerinde, Erenkaya Köyü'nü yaklaşık 3 km geçtikten sonra yolun solunda, bir vadi içerisinde bulunmaktadır. Kuzeydoğu-güneybatı yönünde inşa edilen, dıştan dışa yaklaşık 16.90x36.50 m ölçülerinde olan yapının karayolu tarafında bulunan ve mevcutta bazı bölümlerde yaklaşık 3.50 m yüksekliğinde olan güneydoğu duvarı büyük ölçüde sağlam kalabilmiş, diğer kısımları ise tamamen yıkılmıştır (Fot. 10). Yalnız özellikle dış duvarların temel izleri büyük oranda izlenebilmektedir. Bugünkü mevcut duvar moloz taş örgülü olup harçlıdır. Yalnız duvarın bazı bölümlerinde kesme taşın bulunması ve duvarda ayrıca mevcut taşların devamı niteliğinde izlere rastlanılması, duvarın kesme taş ile kaplı olduğunu göstermektedir. Mevcut kesme taşlardan bazılarının ise devşirme malzeme olduğu görülmektedir. Yapının iç kısmı tamamen dolu olup, mevcut duvarın iç yüzeyinde kemer ve konsol izleri de bulunmamaktadır. Yalnız zeminde ve duvarda görülen bazı veriler eserin iki bölümlü olduğunu göstermektedir. Ayrıca iç kısımdaki dolgunun da aynı seviyede olmadığı, bazı bölümlerin yüksek olduğu izlenmektedir. Bu yüksek bölümlerin, benzer şekildeki bazı kervansaraylarda olduğu gibi tonoz-kemer gibi üst örtü elemanlarının yıkıntısından kaynaklı olduğu anlaşılmaktadır. Bu verilerden yola çıkarak tarafımızca yapıya ilişkin bir restitüsyon planı çizilmiştir. Yalnız girişlerin ve avlu etrafındaki düzenlemenin nasıl olduğu konusunda kesin bir veri olmadığı için restitüsyon en yalın şekliyle yapılmıştır (Şek. 5).



Şek. 5: Yıkık Han (Restitüsyon)

Yapının tarihini yansıtacak her hangi bir yazılı belge mevcut değildir. Fakat mevcut kalıntılar ve plan şeması erken bir tarihe işaret etmektedir ve çevredeki çalışmamıza konu olan birçok kervansarayda olduğu gibi kapalı ve açık bölümü eş genişlikte inşa edilmiştir. Kervansaray yakınındaki bir çeşme üzerinde Arapça kitabe bulunmaktadır. Çevrede herhangi bir yerleşim yerinin bulunmaması, kitabenin kervansaraya ait olabileceğini göstermektedir. Kitabede I.Gıyaseddin Keyhüsrev'in adının geçmesi ve benzer planlı yapıların 1200 yılından sonra inşa edilmiş olmaları sebebiyle de sultanın ikinci saltanat döneminde (1205-11) yapılmış olmalıdır.

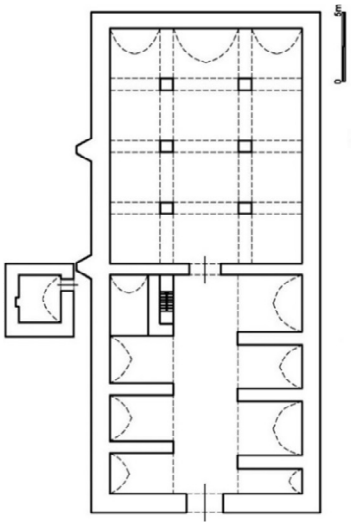


Foto 10. Erenkaya Yıkık Han

[17] Sarre 1998: s.28

2.6. Belbaşı Hanı

Konya-Akören-Akkise karayolunun, Akören'den sonra yaklaşık 21. km'de, Belbaşı denen mevkide bulunan ve bu sebeple de Belbaşı Hanı olarak adlandırdığımız[18] yapı dıştan dışa 35.90x15.65 m ölçülerinde dikdörtgen bir alan üzerine inşa edilmiştir. Doğu-batı istikametindeki han günümüzde oldukça haraptır. Üst örtüsü tamamen çökmüş, beden duvarlarının ise ancak bazı bölümleri tam olarak izlenebilmektedir (Fot. 11).



Şek.6: Belbaşı Hanı (Restitüsyon)

Yapının beden duvarları kireç harçlı moloz taş ile örülmüş ve üzeri kesme taşla kaplanmıştır. Kaplamalar temele yakın yerde kısmen izlenebilmekte, diğer kısımlarda ise tamamen sökülmüş durumdadır.

Doğudaki dar cepheden ve izlenebildiği kadarıyla cepheden dışarıya taşmayan cümle kapısından hanın avlusuna ulaşılır. Aslında üst örtünün tamamen çökmüş olması ve bunun sonucunda da iç kısmın tamamen dolması sebebiyle yapının plan şemasını tespit etmek oldukça zordur. Yalnız bazı izler- ki bunlardan biri girişin hemen sağında orijinal haliyle günümüze ulaşabilen bir duvar bakiyesidir- avlunun planını ortaya koymada yardımcı olmaktadır. Fakat söz konusu kalıntılarından hareketle avlunun etrafının nasıl bir düzenleme gösterdiğini kesin şekilde söylemek zor olmakla birlikte, temellerden ve izlerden hareket ederek avlunun ve yanlardaki birimlerin ölçülerini kabaca tespit etmek mümkün olmuştur. Buna göre yaklaşık 4.50 m genişliğinde olan avlunun yan taraflarında dörder bölüm bulunur. Fakat bunların genişlikleri hem kendi arasında hem de karşılıklı olarak birbirlerinden farklıdır. Özellikle girişe yakın olan birimlerde farklı ölçüdeki düzenleme, bu birimlerin mekân olabileceğini düşündürmektedir. Avluda en ilgi çekici bölüm güneybatı köşedeki fevkani şekilde düzenlenen mescittir. Beşik tonozlu bir mekân üzerinde yer alan mescidin doğu duvarı sağlam olarak günümüze kadar ulaşabilmiş, kuzey ve güney duvarlarının bir bölümü ayakta kalabilmiştir. Batı duvarı ise tamamen yıkılmıştır. Mescitte de kireç harçlı moloz taş örgülü duvarlar kaba yonu taş ile kaplanmıştır. Kalıntılardan üzerinin kuzey-güney yönünde beşik tonozla örtülü olduğu anlaşılır. Ayrıca doğu duvarın iç yüzeyinde hatıl izleri mevcuttur.



Foto 11. Belbaşı Hanı

Avludan yine bir kapı vasıtasıyla ulaşılan ve avluya göre biraz daha uzun tutulan kapalı kısma geçilir. Burada da tamamen yıkıldığı için girişin nasıl bir düzenlemeye sahip olduğunu söylemek oldukça zordur. Üst örtünün tamamen çökmesi sonucunda iç kısım dolduğu için, burada her hangi bir mimari detayı izlemek mümkün değildir. Yalnız güney duvarın dış yüzünde biri avlu ile birleşme noktasında, diğeri de yaklaşık kapalı kısmın ortasında olmak üzere üçgen şekilli iki payanda bulunur. Belbaşı Hanı'nın kapalı kısmının da boyuna düzenlenmiş üç sahın sistemine sahip olduğu düşüncesindeyiz. Yapılacak sondajlarla yapının orijinal planını ortaya çıkarmak mümkün olabilecektir (Şek. 6).

Hanın batı cephesinde avluya girişi sağlayan ikinci bir kapının bulunması ilginçtir ve diğer kervansaraylarda görmediğimiz bir uygulamadır. Söz konusu girişle ilgili bilgi ancak yapılacak kazı ile netleşebilecektir. Belbaşı Hanı'nı mimari ve inşai özelliklerini dikkate alarak, yöredeki 13.yüzyıl

[18] Baş 1996: s.148

başlarına tarihlenen benzer plan şemalı örnekler gibi 13.yüzyılın ilk çeyreğine tarihlemek mümkün görünmektedir.

2.7. Kamereddin Hanı

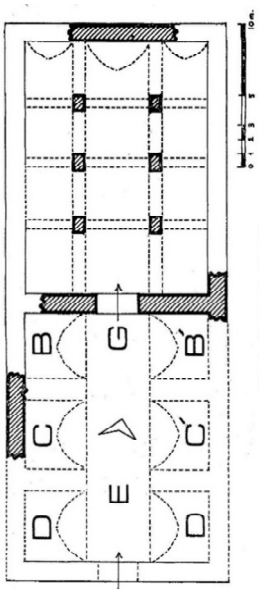
Konya-Ereğli-Adana kervan yolu üzerinde[19], günümüzde Ulukışla İlçesine bağlı Yeniyıldız ve Kılan köyleri arasında yer almaktadır.

Yaklaşık 37,50 x 15,00 m ölçülerindeki yapı[20] günümüze harap bir şekilde gelebilmiş, özellikle avlu bölümü çok daha fazla tahribata uğramıştır. Fakat ölçüleri genel anlamda belirlenebilecek durumdadır (Fot. 12).

Girişinin güney cephede olduğu anlaşılan ve neredeyse tamamen harap durumda olan avlunun günümüze ulaşan verilere göre iki kanadının da eyvan şeklinde düzenlenmiş birimlerden oluştuğu, bağımsız odanın olmadığı anlaşılmaktadır[21].

Kapalı kısmın yaklaşık 2,50 m genişliğinde olan girişi de güney cephededir. Kapalı kısım iki sıra halinde düzenlenmiş üçerden altı ayak ile üç sahına bölünmüş ve tonozların üzeri beşik tonoz ile örtülmüştür. Diğer sahınlara göre biraz daha sağlam gelebilen orta sahın yan sahınlardan daha geniş ve yüksek tutulmuştur (Fot. 13).

Yapının inşa tarihi ile ilgili kesin bilgi bulunmamaktadır. Ünal I. Alaeddin Keykubad'ın Ermenek Emiri Kamereddin Mahmut ile ilişkili olabileceğinden bahsetmektedir[22]. İnşasında moloz taş kullanılmış, yer yer kaba yonu ve yonu taşa da yer verilmiştir. R. H. Ünal yapının her iki girişinin de cepheden öne taşmadığı görüşündedir ve planını da bu esaslar üzerine oluşturmuştur (Şek. 7).



Şek. 7. Kamereddin Hanı (R.H. Ünal)



Foto 12. Kamereddin Hanı (Niğde Müzesi Arşivi)



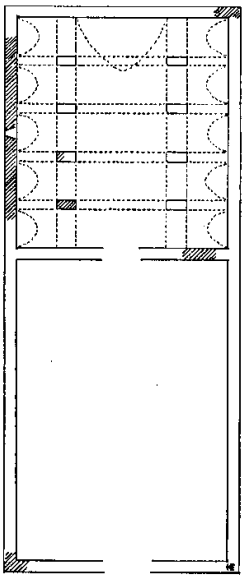
Foto 13. Kamereddin Hanı (Niğde Müzesi Arşivi)

[19] Ünal 1983: s.108
[20] Ünal 1983: s.106
[21] Ünal 1983: s.106, 108
[22] Ünal 1093: s.108-109

2.8. Akbaş Hanı

Günümüzde mevcut olmayan yapı ile ilgili olarak Özergin "Aksaray-Konya yolunda, Katrancı Hanı'ndan 16 km kadar Sasa Dağı'nın kuzeyindeki Akbaş mevkiinde. Kitabesiz. Harap. Holü 17.50x18 m ölçüsünde. Avlusu yıkılmış. Selçuklu kaynaklarında adı geçen ve yeri bu civara düşen Kaymaz Kervansarayı, Girive-i Kaymaz ve Menzil-i Kaymaz burası olmalıdır" demektedir[23].

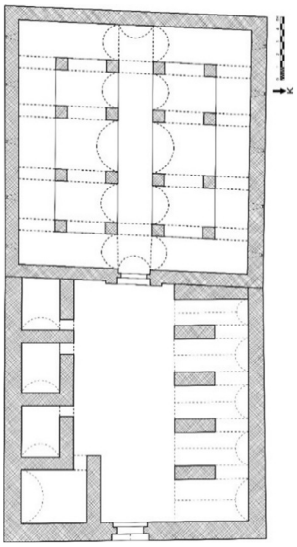
K. Erdmann yapı ile ilgili olarak bilgi vermiş, aynı zamanda yapının bir restitüsyon planı ile bazı fotoğraflarını yayınlamıştır (Şek. 7). Erdmann'ın verdiği bilgiler ile plan ve fotoğraflardan anlaşıldığı kadarıyla, Akbaş Hanı avlu ve kapalı kısmı eş genişlikte, kapalı kısmı boyuna bir orta sahın ile bu sahına dik olarak bağlanan beş yan sahından oluşmaktadır (Şek. 8). Yine Erdmann'ın fotoğraflarından anlaşıldığı kadarıyla yapımında büyük blok taşlar ile kaba yonu ve moloz taş kullanılmış, özellikle kemerler ve ayaklarda düzgün kesme taşlara yer verilmiştir[24]. Erdmann kapalı kısmı içten içe 17.50x18 m ölçüsünde vermiş, avlu ile ilgili kesin veri sunmamakla birlikte yaklaşık 25 m uzunluğunda olduğunu vurgulamıştır.



Şek.8: Akbaş Hanı (K. Erdmann)

2.9. Hacı Hafız Hanı

Konya-Akşehir güzergâhında, Konya'ya yaklaşık 32 km uzaklıkta ve Dokuzun Hanı'ndan sonraki menzildir. Yapı yayınlarda genel olarak Hacı Hafız Hanı şeklinde yer almışsa da, Vakıflar Genel Müdürlüğü ile Konya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu arşiv kayıtlarında, yakınındaki köyün isminden dolayı Bağrıkurt Hanı olarak geçmektedir. 2007 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğünce gerçekleştirilen kazı ve temizlik çalışmaları yapılmadan önce özgün yapıdan tonozlu birkaç birim ve bunların oturtulduğu ayaklar dışında çok fazla bir şey kalmamıştı. K. Erdmann'ın kitabında yer alan iki adet fotoğraf ile verdiği bilgiler ve önerdiği restitüsyon planı, temizlik çalışması sonrasında çıkan veriler doğrultusunda hazırlanan plan ile tamamen farklı bir özellik gösterir. Doğu-batı doğrultusunda inşa edilen ve girişi doğudaki dar cephede bulunan eser, yaklaşık 20.90x 42.00 m ölçülerinde olup avlusu yaklaşık 20.90x22.20 m kapalı kısım ise yaklaşık 20.90x20.60 m ölçülerindedir. Mevcut kalıntılar avlu girişinin benzer planlı hanlarda olduğu gibi öne doğru taşırılmadığı ve basit bir görünüme sahip olduğunu gösterir. Avlunun güney kanadı bağımsız mekânlardan oluşan bir özellik gösterirken, kuzey kanadın revak şeklinde düzenlendiği anlaşılır. Avlunun güney kanadında dört adet mekân bulunur. Bunlardan girişe yakın olanı diğerlerine göre daha büyüktür. Mekânlara ait duvarların üst kısımları yıkılmıştır. Girişleri ise köşelere alınmıştır (Şek. 9, Fot. 14).



Şek.9: Hacı Hafız Hanı (A Proje)

Kapalı kısım boyuna düzenlenmiş bir orta şahın ile buna dik olarak bağlanan beş adet yan sahından oluşur. Hacı Hafız Hanı'nda orta sahın destek sistemi ile yan beden duvarları arasında birer ayak yer almış, böylece kapalı kısım klasikleşen Selçuklu kervansaray plan şemasına göre düzenlenmiştir. Günümüze ulaşabilen veriler sahnların beşik tonoz ile örtüldüğünü gösterir. Tonozları destekleyen kemerler ortada ayaklara bitişik olarak yerleştirilen devşirme yassı sütunlara, beden duvarlarında ise konsollara oturtulmuştur. Yine günümüze ulaşabilen bölümlerden anlaşıldığı kadarıyla tonozlar moloz taş ile örülmüş, dıştan ise kalın bir toprak tabakası ile kaplanmıştır. Kalan izlerden orta sahnın iki yanındaki bölümlerin seki sistemine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Diğer Selçuklu kervansaraylarının hemen tamamında olduğu gibi Hacı Hafız Hanı'nda da günümüze kadar ulaşabilen kısımlar doğrultusunda tamamen taşın kullanıldığı anlaşılmaktadır. Duvarlar moloz taş ve kaba yonu taş ile örülmüştür. Taşlar dış cephelerde daha büyük

[23] Özergin 1965: s.144
[24] Erdmann 1961: s.43

tutulmuştur. Yine mevcut veriler doğrultusunda destek sisteminin bazı kısımlarında düzgün yonu taşın kullanıldığı görülür. Ayrıca yapının farklı bölümlerinde devşirme antik malzemeye de yer verilmiştir. Kapalı kısım ile avlunun birleştiği yerde bariz bir biçimde dilatasyon görülmekte olup, kapalı kısmın işçiliği avluya göre daha itinalıdır. Yapının inşa tarihini gösteren herhangi bir belge bulunmamaktadır. Hacı Hafiz Hanı yukarıda belirtilen benzer planlı kervansaraylarla yapım özellikleri yönüyle büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Yalnız kapalı kısım ile avlu kurgusu diğerlerine göre biraz daha klasikleşmiş özellik gösterir. Söz konusu benzer örneklerin tamamı 13. yüzyılın başlarında inşa edilmiş olmakla birlikte, Hacı Hafız Hanı yukarıda belirtilen farklılıkları sebebiyle biraz daha geç bir tarihte, fakat yine de 13.yüzyılın ilk çeyreği içerisinde inşa edilmiş olmalıdır.



Foto 14. Hacı Hafız Hanı (İbrahim Dıvarcı)

3. Değerlendirme

Günümüze kadar ulaşabilen veya daha önceki yayınlarda değerlendirilip günümüzde tamamen ortadan kalkmış olan Anadolu Selçuklu dönemi kervansarayları plan ve yapım özellikleri açısından bazı ortak yönleri olmasına rağmen, genel anlamda ele alındığında, kendi içerisinde farklı özellikler gösterdiği izlenmektedir. Kervansaraylar üzerine çalışma yapan bazı araştırmacılar, kervansarayları belli başlı özelliklerine göre gruplandırarak tipoloji denemesi yapmışlardır. Bu denemeler arasında iki öneri öne çıkar: Birincisi K. Erdmann'ın avlu esaslı tipolojisi, ikincisi ise A. Tükel Yavuz'un yaptığı tipolojidir. Çalışma konumuzu teşkil eden yapılar K. Erdmann'ın tipolojisi içerisinde "avlu ve kapalı kısmı eş genişlikte olan" grubu oluşturmaktadır. Söz konusu kervansarayların bazıları plan ve yapım özellikleri anlaşılacak şekilde, bazıları ise bu özellikleri kısmen izlenebilecek durumda fakat büyük ölçüde harap olarak günümüze gelebilmiş, bir kısmı ise 1950'li yıllarda plan şemaları kısmen izlenebilecek durumda iken, günümüzde yerleri dahi tespit edilemeyecek şekilde tamamen ortadan kalkmıştır. Bu sebeple tamamen ortadan kalkan kervansaraylar K. Erdmann'ın çizimlerine ve verdiği bilgilere bağlı olarak değerlendirilmiştir.

Girişler

Bu grup kervansaraylarda avlu ve kapalı kısım girişlerinde farklı düzenleme ile karşılaşılır. Özellikle avlu girişlerinin cepheden dışarıya doğru taşmaması, incelenebilen örneklerde ise kapalı kısım girişinin öne doğru taşırılarak taç kapı görünümü kazandırılması ortak özellik olarak izlenmektedir. Yine mevcut örnekler, Altınapa, Kuruçeşme ve Dokuzun hanlarında kapalı kısım girişlerinde, tonozlu kavsara uygulanmış, mukarnaslı düzenlemeye yer verilmemiştir. Kamereddin Hanı'nda hem avlu hem de kapalı bölüm girişlerinin dışarıya taşmadığı belirtilmektedir. Belbaşı ve Erenkaya Yıkık hanlarında ise girişlerle ilgili kesin bir şey söylemek zor olmakla birlikte, avlu girişlerinin kesin olarak dışarıya taşmadığı söylenebilse de kapalı kısım girişleri ile ilgili olarak kesin bir şey söylemek zordur. Bu sebeple çizimlerde girişler dışarıya taşmayacak şekilde gösterilmiştir.

Kapalı kısım-barınak

İncelenen kervansarayların kapalı-barınak bölümü Hacı Hafız ve Akbaş hanları dışında büyük ölçüde benzerlik gösterir. İki destek sırası ile boyuna düzenlenmiş üç sahından oluşan uygulamada, sahınların üzeri boyuna beşik tonoz ile örtülmüştür. Burada farklılık sadece destek sırasındaki ayakların sayısıdır. Altınapa ve Argıt hanlarında karşılıklı beşer, Kuruçeşme, Dokuzun ve Erenkaya Yıkık hanlarında dörder, Belbaşı ve Kamereddin hanlarında ise üçer adettir. Hacı Hafız ve Akbaş hanlarında farklı plan şeması uygulanmış, klasik anlamda bir düzenleme göstererek, boyuna düzenlenmiş orta sahına dik olarak bağlanan yan sahınlardan oluşan uygulamada, Hacı Hafız Hanı'nda yan sahınlar iki Akbaş Han da ise tek sıralıdır. Ayaklar hem birbirlerine hem de beden duvarlarına kemerlerle bağlanmıştır. Tonozun takviye kemerleri orta sahında mevcut örneklerde devşirme sütunlara, yan sahınlarda ise doğrudan beden duvarlarına veya konsollara oturtulmuştur. Boyuna düzenlenmiş üç sahın sistemine sahip kervansaraylarda seki orta sahında yer alır. Kuruçeşme Hanı'nda özgün olarak günümüze kadar gelebilen seki uygulaması, Altınapa ve Dokuzun hanlarında her ne kadar mevcut değilse de, ayakların orta sahına bakan yüzeylerinin işlenmeden bırakılmış olması, sekilerin orta sahında olduğunu göstermektedir. Dokuzu Hanı'nda yapılan restorasyon sırasında bu verilerden yola çıkılarak orta sahında seki imalatı gerçekleştirilmiştir. Hacı Hafız Hanı'ndaki mevcut veriler orta sahının iki yanındaki birimlerde seki olduğunu göstermektedir.

Mekânlar-Bağımsız birimler

Kervansarayların en önemli özelliklerinden biri de, kervanın güvenliğinin sağlanması yanında, her kervansarayda farklı olarak yürütüldüğü anlaşılan hizmete yönelik servislere ilişkin mekânlardır. Çalışmamızda yer alan ve biraz daha detaylı incelenebilecek durumda olan örneklerde, Hacı Hafız Hanı ile Kamereddin Hanı dışında hemen hemen benzer şema uygulanmıştır. Bu kervansaraylarda mekânlar giriş eyvanının iki yanına yerleştirilmiştir. Bunlardan Kuruçeşme Hanı'nda solda kalan mekân mescit olarak düzenlenmiş olmakla birlikte diğer mekânın fonksiyonu belli değildir. Fakat yapıda başka bağımsız oda bulunmaması sebebiyle bu mekânın kervansaray görevlisine ait olduğu söylenebilir. Mescit Altınapa Hanı'nda dışarıya, girişin soluna alınmış ve girişi dışarıdan sağlanan fevkani bir mekân olarak düzenlenmiştir. Ayrıca giriş eyvanının iki yanına da mekânlar yerleştirilmiş, sağda tek mekân bulunurken, solda birbiriyle ilişkili iki mekân yer almıştır. Mescit Belbaşı Hanı'nda ise kapalı kısım ile avlunun birleştiği sol tarafta, Altınapa Hanı'nda olduğu gibi yine fevkani olarak konumlanmıştır. Dokuzun Hanı'nda yapılan kazı sonrasında, Kuruçeşme Hanı'nda olduğu gibi giriş eyvanının iki yanında mekânların olduğu anlaşılmış fakat ortaya çıkan duvarların temel seviyelerinde olması sebebiyle mekânlarla ilgili kesin bir şey söylemek zor olmakla birlikte, bunlardan birinin mescit olduğu düşünülebilir. Hacı Hafız Hanı'nda avlu düzenlemesi klasik özellik göstermekte, avlunun bir kanadı revak diğer kanadı ise mekânlardan oluşmuştur. Kamereddin Hanı'nda ise R. H. Ünal bağımsız mekânın olmadığını belirtmektedir. Diğer örneklerimizde kazı yapılmadan mekân kurgusu ile ilgili bir değerlendirme yapmak zordur.

Revak

İncelenebilen örneklerden Altınapa Hanı'nda, avlunun sol kanadı revak, sağ kanadı ise boydan boya beşik tonoz ile örtülü mekân halinde uygulanmıştır. Kuruçeşme ve Dokuzun hanlarında ise avlunun her iki kanadı da revak olarak düzenlenmiştir. Hacı Hafız Hanı'nda, avlunun sağındaki kanat revak, solundaki kanat ise mekânlardan oluşmaktadır. Özellikle bir bölümü ayakta kalabilen fakat kesin olarak plan özelliği ortaya konulamayan Belbaşı ve Erenkaya Yıkık hanlarında bazı izlerden yola çıkılarak yapılan restitüsyon denemesinde, Erenkaya Yıkık Han'da revak, Belbaşı Hanı'nda ise eyvan şeklinde düzenlemeye gidildiğini gösterir gibi bir izlenim olmakla birlikte, bu iki yapıya ilişkin kesin verilere ulaşabilmek için kazı veya sondaj çalışması yapılması gerekmektedir. Kamereddin Hanı'nda ise R. Hüseyin Ünal her iki kanatta da eyvan şeklinde uygulama olduğundan bahseder.

Malzeme

Kamereddin Hanı dışında, Konya'ya daha yakın olan örneklerin tamamında yapım malzemesi olarak moloz taş, kaba yonu taş, yonu taş ve devşirme antik malzemenin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Devşirme antik malzemenin kullanımı eserin yakınında antik bir yerleşimin olup olmamasına bağlıdır. Özellikle Selçukluların ilk dönem yapılarında devşirme malzemeye sıkça yer verildiği görülmektedir ki bu durum çalışmamıza konu olan eserlerde de yoğun bir biçimde izlenebilmektedir. Moloz taş kemer ve girişler dışında yapıların hemen her bölümünde görülebildiği

gibi tonozların da bu tür malzeme ile örüldüğü izlenir. Yonu taş ise daha çok kemerlerde ve girişlerde kullanılmıştır.

4. Sonuç

Bu şemanın, araştırmalarımız ve ulaşabildiğimiz yayınların değerlendirilmesine bakarak Ereğli ilçesi yakınındaki Kamereddin Hanı hariç Konya ili dışında uygulanmadığı görülmektedir. Buna bağlı olarak da bilinen örneklerden yola çıkılarak şemanın şimdilik kaydıyla Konya'ya özgü olduğunu söyleyebiliyoruz. Yapıların plan, malzeme ve yapım özelliklerinin büyük ölçüde birbirlerine benzemesi, tarihi belli olan örneklerin 13. yüzyılın ilk on yılına ait olması, tarihi belli olmayan diğer örneklerin de yine yüzyılın ilk on-on beş yılı içerisinde yapılmış olabileceğinin belirtilmesi, bu eserlerin belli bir disiplin içerisinde yapıldığını gösterir. Yapım özellikleri bu eserlerin fazla özen gösterilmeden, sanki bir an önce tamamlanmaya çalışıldığını göstermektedir. Konya merkez kabul edildiğinde Konya çıkışlı hemen her güzergâhta örneklerin görüldüğü bu şemada, bir başka dikkat çeken unsurun da yapıların hemen hepsinde malzeme ve işçiliğin kaba olmasıdır. Buradan, Anadolu Selçuklu dönemine ait ilk kervansarayların bir iki örnek dışında başkent Konya çevresinde yapılmaya başlandığını, aynı şekilde kervansaray yapımı ile ilgili bir arayış içerisinde olunduğunu da söylemek mümkün görülmektedir ki; zaman ilerledikçe erken dönem örneklerinden farklı olarak plan şemalarında farklılaşmaya gidildiği, servis mekânlarının sayılarında artış olduğu ve mekanlardan bazılarının fonksiyonunun netleştiği ayrıca yonu taş malzemeye de yoğun olarak kervansaray yapımında yer verildiği görülmektedir.

Kaynakça

BAŞ A., (1995). Konya Hatunsaray Seydişehir Kervanyolu Üzerine Düşünceler. *V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri,* 25-26 Nisan 1995, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya, ss. 141-167.

BAŞ A., (2001), "Bilinmeyen Bir Selçuklu Kervansarayı Yıkık Han", *I.Uluslar Arası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri,* Selçuk Üniversitesi Yayınları, C. I, Konya, ss. 93-99, Şek. ve Fot. 537-544.

BAŞ A., (2001), Yeni Bilgiler Işığında Zazadin Hanının Değerlendirilmesi. *I. Uluslar Arası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, C. I, Konya, ss. 101-109, Şek. ve Fot. 545-556.

BAŞ A., (2007), Konya Akşehir Kervan Yolunda Az Tanınan Bir Selçuklu Kervansarayı Hacı Hafız Hanı. *XII. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Sempozyumu Bildirileri,* 15-17 Ekim 2008, Ed. A. Osman Uysal, Alptekin Yavaş, Mesut Dündar, Oğuz Koçyiğit, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, Çanakkale, ss. 30-40.

BAŞ A., (2007). Konya-Beyşehir-Derebucak Kervanyolu. *Konya Kitabı. X, Rüçhan Arık-M. Olus Arık'a Armağan*, Ed. Haşim Karpuz, Osman Eravşar, Konya Ticaret Odası Yayınları, Konya, ss. 129-142.

BAŞ, A., (2010), "Öresun (Tepesidelik) Hanı'nda Temizlik ve Restorasyon Çalışmaları", *XIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri,* 14-16 Ekim 2009, Pamukkale Üniversitesi Yayınları, İstanbul, ss. 69-82.

BAŞ, A., (2019), "Kuruçeşme Hanı Temizlik ve Restorasyon Çalışması", *Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri,* 21-24 Ekim 2015, Ed. Ceren Ünal, Cengiz Gürbıyık, TTK Yayınları, C.I, Ankara, ss. 125-147.

DURAN, R., (2007), Altunapa Hanı, *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları,* Ed. Hakkı Acun, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara, ss.77-87.

ERDMANN, K., (1961), *Das Anatolische Karavansaray des 13Jahrhunderts, 1-11*, Berlin: Verlag Gebr. Mann.

ERDMANN. K., ERDMANN, H., (1976), *Das Anatolische Karavansaray des 13.Jahrhunderts, I1-111*, Berlin: Verlag Gebr. Mann.

HUART, C., (1978), *Mevleviler Beldesi Konya,* Çev. Nezih Uzel, İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser

KARPUZ, H., (1996), Konya Dokuzun Hanı'nda yapılan Kazı ve Restorasyon Çalışmaları, *Aslanapa Armağanı*, Bağlam Yayınları, İstanbul, ss.141-149

ÖZERGİN, M. K., (1959), *Anadolu Selçuklu Çağında Anadolu Yolları.* Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

ÖZERGİN, M. K., (1965), Anadolu'da Selçuklu Kervansarayları, *Tarih Dergisi*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, C.XV(20), ss. 141-170.

SARRE, F., (1998), *Küçük Asya Seyahati 1895 Yazı*, Çev. Dârâ Çolakoğlu, İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret Yayınları,

ÜNAL, R. H.. (1983). Doğu Anadolu'da Bilinmeyen Üç Selçuklu Hanı. *Sanat Tarihi Dergisi*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 2 (2) , ss. 106-118, Lev. XL-XLV.

YAVUZ, A. T., (1995), Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansaraylarının Tipolojisi, *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri,* 25-26 Nisan 1994, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya, ss. 183-198.

OSMANLI MODERNLEŞMESİ VE ETKİN BİR ARGÜMAN OLARAK ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ

Ottoman Modernization and Contemporary Turkish Art as an Efficient Argument

Seyfi BAŞKAN[*]

Abstract

The aim of the study is to evaluate the role of the contemporary Turkish art being effective in the actions of innovation/modernization in the Ottoman-Turkish community during the last two hundred years. As the result of the reforms made as of the 19th century, the emergence of the wide-participated intellectual structure formed by the art environments and the first generations during this process is one of the fundamental arguments of the Ottoman-Turkish modernization. Although it has not experienced the acculturation process of European art genres for hundreds of years, the 19th century's Ottoman-Turkish art performed with the type, technique and subject of that period represents the Turkish art repertoire of the modernization period developed by the accumulation of the efforts of witnessing the period. This repertoire approached in a suspicious manner for its *uniqueness* and *identity* reflects *contemporary/modern* attitude and expression language particular to Turkish art at the intersection of miniature - penture mentality of Turkish art when considered analogically. In other words, the conscious behavior of the 19th century's Turkish painters to detach from the traditional and move to the western art reflects the traditional codes revealing the feeling of continuity even if it is formed by *innovation/modernization* willingness. Therefore, Turkish art of innovation/westernization/modernization period means more than the dialect process resulted in the different and rich traditional relationship representing the transition from miniature to the western sense of art. On the other hand, this *early period* becomes the foundation for establishing the national identity surpassing the cosmopolite culture circle of western art beyond a simple archaism due to its properties to be discussed within a universal scale.

Keywords: Art History, The 19th century, Westernization, Innovation, Ottoman-Turkish Modernization, Education and Institutionalization, Contemporary Turkish Painting.

I. OSMANLI MODERNLEŞME POLİTİKASININ PRAGMATİĞİ: MODERN EĞİTİM, MODERN KURUMLAR, MODERN TOPLUM

Genellikle idari alanda yapılan reformların belki günü kurtardığı fakat *'muassır'* bir geleceğe temel olacak yeniliklerin, modernleşme çabalarının alt yapısını oluşturacak reformların, ancak toplumun geniş katmanlarını içine alan bir eğitim seferberliğiyle mümkün olacağı 19. Yüzyıl ortalarına varılmadan görüldü. Ve ilk olarak, baştan ele alınan eğitim sistemi içinde ilk ve orta öğretim düzeyindeki sıbyan mektepleri ile rüştiyeler açıldı.[1] Ardından, Tanzimat Döneminin ilk yıllarına kadar Batı tarzında açılan okulların hazırlık sınıfları olan *idâdî (i'dâdî)*ler, 1845'te, Osmanlı eğitim reformunu planlamak üzere kurulan Meclis-i Maârif-i Muvakkat'ın askerî okulların ıslahına dair aldığı kararla, 1847'den itibaren askerî ve mülkî (sivil) yüksek okullara öğrenci yetiştirmek üzere yeniden programlandı.[2] Fakat Tanzimat'ın belki en büyük başarısı, 1862'den itibaren kız öğrencilerin orta öğretim görmelerini başlatması olmuştur.[3]

Devlet örgütünün yeniden yapılandırılmasının da sürdürüldüğü bu yıllarda kültürel ve bilimsel amaçlı kuruluşlar da art arda açılmaya başladı. Maliye, hukuk, ticaret, mühendislik, güzel sanatlar, veterinerlik alanlarında meslek ve yüksekokulları açıldı. 1848 yılında *Dar'ül-fünun*/İstanbul Üniversitesi ve öğretmen yetiştirmek üzere açılan *Darülmuallimin*'den bir kaç yıl sonra kamu kurumlarına memur yetiştiren *Darülmaarif* ile *Mahrec-i Aklâm* (1862) açıldı. Daha sonra da bu okulları 1859 yılında *Mekteb-i Mülkiye,* 1867'de *Mekteb-i Mülkiye-i Tıbbiye*[4] ve 1868 yılında da *Mekteb-i Sultani*/Galatasaray Lisesi ile *Darüşşüfaka Lisesi* (1873) takip ederek eğitim vermeye başlandı. Darüşşafaka Lisesi'nin (1863/15.4.1873) adı son dönem Osmanlı resim sanatında özel bir ifade değeri taşır. 1839 yılında Paris'te tanıtılan fotoğraf makinasının, bir kısım askeri okul mezunu

[*] Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara. ♦ ORCID ID: 0000-0001-5514-7585 ♦ E-mail: seyfi.baskan@hbv.edu.tr

[1] Atuf 1930: 88 ; Koçer 1991: 73.

[2] Öztürk 2000:464-466.

[3] Berkes 1964: 203.

[4] "Osmanlı İmparatorluğunda tıp tahsilinin tedris yoluyla öğrenilmesinin yaygınlaştırılması ve Devlet-i Aliyye tebaasından tabiplerin çoğalması amacıyla Mühendishane'den örnek alınarak kurulan ilk eğitim kurumlarından birisi de Tersane-i Amire'de donanmanın tabip ve cerrah ihtiyacını karşılamak üzere Şevval 1220/Ocak 1816 tarihinde açılan "Tersane Tıbbiyesi" adlı tıp okulu olmuştur". Gencer 1986:54-70.

sanatçı ile yukarıda, adı tespit edilenlerini belirttiğimiz primitif üsluplu ressamlara ve hatta Osman Hamdi'ye ortak bir çalışma yöntemi kazandırdığı görülür.[5] İlk olarak Hüseyin Zekai Paşa, Kasımpaşalı Hilmi (1867-?) ve Ahmet Şekür gibi sanatçılarda (1856-?) görülen fotoğraftan resim yapma eğilimi ile tanınan ancak onlar gibi asker olmayan fakat onlar gibi fotoğraftan resim yapan önemli sayıda sanatçı bu isim altında toplanmıştır. Darüşşafakalılar/Primitifler ya da fotoğraftan resim yapan ressamlar olarak tanınan bu sanatçılar resimlerini fotoğraflardan çalışmalarına rağmen yaptıkları bazı düzenlemelerle ayıklamalara giderek, çok başarılı peyzajlar yapmışlardır. Çoğunlukla saray fotoğrafçılarının çektikleri fotoğraflardan yararlanarak resim yapan, Ahmet Bedri (1871-?), Kasımpaşalı Hilmi (1867-?), Giritli Hüseyin (1873-?), Mehmet Kangır, Karagümrüklü Hüseyin, Vidinli Osman Nuri (1871-?), Ahmet Ragıp (1871-?), Salih Molla Aşki (1869-?), Şevki (1869-?), Lofçalı Ahmet (1870-?) Tevfik Beşiktaş (1871- ?) resim kariyerini izleyebildiğimiz sanatçılardır.[6]



1. Ludwig Deutsch (1855 - 1935), Teklif (The Offering), Paris 1897, Tuval üzerine yağlıboya, 61.5 x 80 cm. Özel Koleksiyon. http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/the-orientalist-sale/lot.10.html

Bu gelişmeler çerçevesinde, özellikle toplumun bazı kesimlerinde, Tanzimat'ın eğitimli bir toplum yetiştirme amacının büyük bir istekle paylaşılması, eğitimli kuşakların yetişmesinin önünü açmıştır.19. Yüzyıl boyunca sayısı artan ve yeni eğitim programlarıyla da gelişimi sağlanan bu eğitim kurumları, zaman içerisinde toplumsal dönüşüme zemin oluşturan ve dolayısıyla etki alanını artıran bu yöndeki en etkin kurumlar olarak Osmanlı modernleşmesinde lokomotif rol oynamışlardır.

Siyasal, sosyal ve ekonomik alanlarda geleneksel alışkanlık ve teamüllerin dönüşüme uğradığı 18. Yüzyıl'da Osmanlı toplumunun kültür-sanat anlayışı ve yaşamı da etkilenmeye başlamıştır. Özellikle plastik sanatlar göz önüne alındığında bu konuda eğitim kurumlarının öncü olduğu görülür. Örneğin, müfredatında desen derslerine yer veren 1773 yılında III. Mustafa zamanında tersane ve donanmanın geliştirilmesi ve de tersane personelinin eğitilmesi amacıyla açılan, Mühendishâne-i Bahrî-i Hümâyun bu eğitim kurumlarından ilkidir.[7] Ardından, desen dersine ek olarak teknik resim dersini de programına alan Osmanlı ordusu için topçu ve istihkâm subayı yetiştiren Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyun (1795) resmin eğitim kurumlarına girişinin yolunu açmıştır.[8] Ordudaki yenileşmeyi sağlamak için açılan bu okulları, yukarıda da belirtildiği gibi Mekteb-i Harbiye (1834), Mekteb-i Tıbbiyye/Galatasaray Tıbbiyyesi (1838-39), Dârüşşafaka Mektebi (1863) ve Mekteb-i Sultani (1868) takip etmiştir.

Mekteb-i Tıbbiyye'nin ardından Mekteb-i Sultani'nin de müfredatına desen derslerini almasıyla batılı anlamdaki resim sanatı eğitimi, Osmanlı sivil eğitim kurumlarında da yer almaya başlamıştır. Zamanla, bu yöndeki kişisel veya kurumsal çabaların çok geçmeden olumlu sonuçları görülmeye başlanmış, 1838'de Harbiye İdâdisi'nde ve Mekteb-i Harbiye'de kartografiye yönelik desen dersleri yürüten; şehzadeliği sırasında Sultan Abdülaziz'e de ders verdikleri bilinen; Schranz (?) ve 1846'dan itibaren resim derslerini yürüten Pierre Guès'in 1849'da gerçekleştirdikleri Harbiye öğrencileri sergisi,

[5] Başkan 2014:227.
[6] Koçer 1991: 80.
[7] 1773 yılında III. Mustafa zamanında tersane ve donanmanın geliştirilmesi ve tersane personelinin eğitilmesi amacıyla açılan, 29 Nisan 1775 tarihinde "Riyaziye Mektebi", 1776 yılında da "Mühendishâne" veya "Hendesehâne" olarak adlandırılan ve1782 yılında Padişah I. Abdülhamit döneminde "Mühendishane-i Bahr-i Hümâyûn" adını alan İmparatorluk Deniz Mühendishanesi.
[8] Sinanlar 2008:33-34

gelecek yıllardaki pek çok serginin öncüsü olmuştur.[9] Örneğin, Şeker Ahmed Paşa'nın (1841-1907) düzenlediği ilk resim sergisine (1873) Mekteb-i Sultani öğrencilerinin öğretmenleri François-Claude Hayette (1838-1891) ile birlikte katılmış olmaları özel bir örnektir.[10] Bu okullarda müfredata konulan resim derslerinde, modern perspektif kurallarının uygulandığı doğa ve nesne çizimlerinin mühendis adaylarının nesneyi kavramalarına katkısı olacağı düşünülerek perspektif ve ışık-gölge gibi plastik değerler eğitim müfredatına alınarak yağlıboya, suluboya ve çeşitli baskı teknikleri öğretiliyordu.[11] 18. Yüzyılda Osmanlı devletinin seçkin devlet adamı ve reformist Sadrazam Halil Hamid Paşa (1736-1785)'nın 1793 yılında İstanbul Hasköy'deki Humbaracı ve Lağımcı Ocakları kışlasında bir kaç odalı bir binada "Mühendishane-i Cedid " veya "Mühendishane-i Amire" adıyla kurulmuş olup daha sonra Mühendishane-i Berri-i Hümâyûn Adını alan 'mühendishane' ile başlayan, 1868 yılında 19. Yüzyılın teknolojisini kullanan kadroları yetiştirmek için açılan Mekteb-i Sanayi ile devam eden ve 1883'de Sanâyi-ı Nefise Mekteb-i Alisi'nin açılmasıyla tamamlanan kısa dönem, Batılı anlamdaki Türk resim sanatının kurumlaşma süreci öncesi hazırlık aşamasıdır. Önce sivil daha sonra askeri okullardaki yeni yapılanmalar, müfredat değişiklikleri ve bu arada yine bir takım başka eğitim kurumlarında resim derslerine yer verilmesiyle çağdaş resmin Türkiye'de Türkler eliyle ilk ürünlerinin yaratılacağı ortam hazırlanarak batılı anlamdaki Türk resminin temelleri atılmıştır.

Açılan bu okullardaki değişen eğitim programlarıyla Fransız, Alman, Avusturyalı hatta İngiliz askeri okullarından benzer bir eğitimden geçerek mezun olan genç subaylar, aydınlanmacı, yenilikçi bir kuşak olarak dönemlerindeki modernleşmeyi temsil ediyorlardı. Geleneksel minyatür resmi ile çağdaş resim arasındaki ilk sanatçı kuşağını temsil eden bu ilk askeri okul çıkışlı sanatçılar Türk Resim Tarihi'ne "Asker Ressamlar" olarak geçecektir. Bu sanatçılardan, Ferik Tevfik Paşa (1819-1866), Mustafa Nuri Paşa (...), Osman Nuri Paşa (1839-1906), Cihangirli Mustafa (1840-1895), Süleyman Seyyid (1842-1913), Ahmet Şekür (1856-1951), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Hoca Ali Rıza (1864-1939) ve Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) Mekteb-i Harbiye-i Şahane'den, Ferik İbrahim Paşa (1815-1889), Hüsnü Yusuf (1817-1861), Eyüplü Cemal (1836-1883) ve Halil Paşa (1857-1939) Mühendishane-i Berri-i Hümâyun'dan mezun olmuşlardır. Bu asker sanatçılar arasında Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) Mekteb-i Tıbbiye/Mekteb-i Harbiye'den dir[12]. Emin Baba (1835-1905) gibi özel eğitim görmüş sanatçılar sınırlıdır.[13]



2.Kapıdağlı Konstantin (18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başı arasında yaşamış olmalıdır), Sultan III.Selim Topkapı Sarayı ikinci avlusunda bir törende, 1789. Kağıt üzerine opak pigmentli renkli boya, 206x152 cm. Topkapı Sarayı Müzesi 17/163, İstanbul.

Bu genç Osmanlı asker ressamlardan bazıları yetenekleriyle '*Saray*'ın da dikkatini çekince, Mâbeyn-i Hümâyûn'da "*Yaver Ressamlar*" olarak görev yapmışlardır. Sultan Abdülaziz Döneminde düzenli hale geldiği düşünülen bu geleneği Sultan II. Abdülhamit de devam ettirmiştir. Mekteb-i Harbiye'de son sınıf öğrencisiyken Abdülmecid'in yaverliğine atanan (1857) Osman Nuri Paşa (1839-

[9] Tansuğ 1982: 1081.
[10] Sinanlar Uslu 2017: 37-38.
[11] Berk 1972: 3.
[12] 1855 yılında, II. Mahmut'un 14 Mart 1827'de açtığı Mekteb-i Tıbbiye-i Adliye-i Şahane veya Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane Mekteb-i Tıbbiye'ye giren (Ahmet Ali) Şeker Ahmet Paşa (1841 - 1907), tıp öğrenimini tamamlamadan Harbiye Mektebi'ne geçerek buradan mezun olmuştur.
[13] Renda-Erol 1980: 114; Şişman 1986:83-160.

1906), aynı zamanda Mekteb-i Harbiye ile Mekteb-i İdâdi-i Şâhâne'de resim dersleri vermiştir.[14] Mekteb-i Harbiye-i Şahane'den mezun olduktan sonra 1864 yılında Paris'e giden ve 1971'de yurda döndüğünde kolağası rütbesiyle Sultanahmet'teki Sanat Mektebi'nde resim öğretmeni olarak görev verilen Şeker Ahmet Paşa da 1873 yılında düzenlediği resim sergisiyle Sultan Abdülaziz'in takdirini kazanarak '*Saray*'a "*Yaver Ressam*" olarak girmiştir.[15] Bir asker olarak kariyerindeki yükselişe II. Abdülhamit Döneminde de devam eden Şeker Ahmed Paşa, 1884'te Mirliva (Tuğgeneral), 1890'da Ferik (Tümgeneral) rütbesini,1896 yılında da "Misâfirîn-i Ecnebiyye Teşrifatçısı" unvanını almıştır.[16] Tüm bu görevlerinin yanında Saray Tablo Koleksiyonu'nun sorumlusu olan Şeker Ahmed Paşa, bir yandan da sanatsal etkinlikleri takip ederek Sultan II. Abdülhamit adına resim alarak meslektaşlarını yine Sultan adına desteklemiştir. Askeri kariyerleri ile sanatçı kişiliklerini birleştiren Asker Ressamlar'dan Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919), Servili Ahmed Emin (1845-1891) ve Mustafa Vasfi Paşa (1857-1905) da saraya yaver olarak Sultan II. Abdülhamit Döneminde girmişlerdir.[17] Mekteb-i Harbiye'de Osman Nuri Paşa ve Pierre Guès'in öğrencisi olan Hoca Ali Rıza (1864-1935) Mekteb-i Harbiye'den 1884 yılında mezun olduktan sonra, Hoca Ali Rıza okulda, Osman Nuri Paşa'nın yardımcısı olarak görev yapmıştır.[18] Mekteb-i Harbiye'de Şeker Ahmed Paşa'yla Zâdegân Sınıfı'da beraber olan Hüseyin Zekâi Paşa da sarayda bir asker ve saray görevlisi olarak ressam kimliğiyle öne çıkmış, Şeker Ahmet Paşa'nın 1907'yılında ölümü üzerine sarayın yabancı konuklarını ağırlama görevi ona verilmiştir.[19] Bu yıllarda sözü edilen askeri okullarda öğrenci olan ancak daha sonra eğitimine Sanâyi-ı Nefîse'de devam eden Hüsnü Bey (Tengüz) (1875-1950) gibi bazı sanatçılar da olmuştur.

Hiç kuşkusuz 19. Yüzyılda, Osmanlı modernleşmesinde bir simge olarak öne çıkan batıdaki benzerleri gibi, sanat alanında profesyonelleşme eğitimi verilen bir diğer sanat eğitimi kurumu da, Sanâyi-i Nefîse Mektebi'dir. Sanâyi-ı Nefîse Mektebi, Sultan Abdülaziz Döneminde padişahla yakınlık da kuran Fransız Oryantalist ressam Pierre Désiré Guillemet'nin (1827-1878) 1874 yılında, Fransa'da kendi mezun olduğu, "École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon" benzeri sistemli bir güzel sanatlar eğitimi veren Desen ve Resim Akademisi "Académie de Dessin et de Peinture" adlı, Osmanlı topraklarındaki ilk özel kurumun ardından açılan ilk resmi eğitim kurumudur.[20] Sanâyi-i Nefise'nin 1860 yılında başlayan kuruluş hazırlıkları 1883 yılına kadar sürmüştür. Çünkü bu arada, sadece 1876 yılında üç Sultan değişmiş ve Kanun-ı Esasi'nin ilanı ile iki yıl sürecek bir anayasal monarşi rejimi yaşanmıştır. Sultan II. Abdülhamid'in 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'ndaki yenilgiyi gerekçe göstererek 1878'de Meclis-i Mebusan'ı kapatmasıyla son bulan siyasal ortam ve kaybedilen Osmanlı-Rus Savaşı'nın ağır maddi sonuçları nedeniyle bu hazırlık döneminin uzamasına yol açmıştır.[21] Hatta bu konuda duyulan ihtiyacın geçici de olsa karşılanması için, Şeker Ahmet Paşa'nın öğretmenlik de yaptığı ve 1872 yılında (H.1288) ilk resim sergisini açtığı, 1868 yılından beri müfredatında mimarlıktan resme, çeşitli sanat ve zenaat derslerinin bulunduğu Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde bir güzel sanatlar şubesinin açılmasıyla bu yöndeki istekler bir süreliğine geçici olarak karşılanır.[22] Daha sonra, Sanâyi-ı Nefîse Mektebi'nin açılmasından sonra da önemini yitirmeyen bu okul, mühendishane vb. okullara hazırlık okulu hüviyeti kazanan idadiler gibi, Sanâyi-ı Nefîse Mektebine hazırlık okulu gibi öğrenci yetiştirmeyi sürdürmüştür.[23] Aslında, II. Abdülhamit, Meclis-i Umumi'yi dağıtarak anayasal monarşi rejiminin ilk dönemini sonlandırsa da, özellikle eğitim alanındaki yenilikleri sürdürmüştür. Hatta 93 Harbi sonrasında eğitim alanında yapılan planlama ile eğitime ilişkin pek çok konuda yenilik getirilerek, devlet yönetiminde bürokrasi ve diğer pek çok alanda reformlar sürdürülmüştür.[24]

[14] Kaya 2010:188-189.
[15] Şişman 1986: 132; Edhem 1970:34;Tollu 1967: 4-5.
[16] Gören, 2008:40.
[17] Kaya, 2012:42.
[18] İslimyeli 1965:56.
[19] Yetik 1940:73; Kaya 2012: 85.
[20] Artun, 2007: 39-40.
[21] Georgeon 2003:112-125.
[22] BOA. MF.MKT. 30/167.
[23] BOA.MF.MKT. 173/18 ; BOA. MF.MKT. 168/87.
[24] Georgeon, 2016:334



3.Enderunlu Fazıl, Parkta dinlenen kadınlar (İstanbul Kağıthane'de kır eğlencesi), Zenannâme,1793, British Library Or.7094, f.7r. https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2016/11/the-ottoman-turkish-zenanname-book-of-women.html

II. Abdülhamit Döneminde sürdürülen bu reformlar kapsamında Sanâyi-ı Nefîse Mektebi'nin kuruluşuna kadar bu konuda iki okul teşebbüsünden de söz etmek gerekir. Üstelik 93 harbinin tüm ülkeyi ve devleti her bakımdan büyük kayıplara uğrattığı yıllar için deki bu teşebbüsler, Türk modernleşmesinin önemli adımlarından sayılmalıdır. Dönemin Maarif Nazırı Mehmed Tahir Münif Paşa (Şubat - Kasım 1877/ (Nisan 1878 - Eylül 1880)'nın bu konudaki yol açıcı tavrı belirleyici olmuştur. Resim eğitiminin önemli olduğunu belirterek, mevcut orta ve yüksek okullardaki eğitimin de yetersiz olduğu görüşünü ileri süren Münif Paşa, bu maksatla resim ve mimarlık eğitimi verecek bir okulun tesis edilmesi zaruretini belirttikten kısa bir zaman sonra, yöneticiliğini, ressam Pierre-Désiré Guillemet (1827–1878)'nin yapacağı "Resim ve Mimarlık Okulu" nun (1877-78) kurulması kararlaştırılır.[25] Ardından okul için bir bina tahsis edilerek ve gerekli hizmet kalemleriyle mali karşılıklarının, bütçenin belirlenmesine ve Münif Paşa'nın bu konudaki kişisel istek ve çalışmalarına rağmen okulun açılmasına ilişkin çalışmalara, yaşanan siyasal, sosyal ve ekonomik nedenlerle 93 Harbinin sona erdiği 1878 Mart ayında son verilir. Bu durum için bir neden olduğunu sanmamakla birlikte bu arada Guillemet'nin öldüğü de belirtilmelidir.[26] Maarif Nazırı Mehmed Tahir Münif Paşa, ilk dönem görev süresinde açılmasını sağlayamadığı Resim ve Mimarlık Okulu gibi bir güzel sanatlar okulunun açılması için ikinci döneminde de çalışmalarını sürdürür. Bu amaçla idadi sonrası seviyede bir güzel sanatlar okulu olarak temellerini attığı, "Mekteb-i Şâhâne-i Sanâyi'-i Hasene ve Fünûn-ı Âliye" (1880-1881) adlı okul da, Resim ve Mimarlık Okulu'nun açılmasının önündeki benzer nedenlerle yine faaliyete geçemez.[27] Devletin içinde bulunduğu bu "kriz" ortamından sıyrılması ve hal edilen amcası Abdülaziz (1830 – 1876) ile ağabeyi V. Murad'ın (1840-1904) ardından tahta çıkan II. Abdülhamit (1842- 1918) 'in iktidarını sağlamlaştırması için gereken siyasi ortamın oluşmasının beklentisi de bu durumu etkilemiş olmalıdır.[28]

Nihayet, 1883 yılında Sadrazam Said Paşa'nın (1838-1914) onayıyla, Mehmet Raif Paşa'nın (1836-1911) Ticaret Nazırlığı yaptığı Ticaret Nezareti'ne bağlı olarak resim, heykel ve mimarlık gibi alanlarda öğretime başlayan okulun yöneticiliğine de Müze-i Hümâyun müdürü Osman Hamdi Bey (1842-1910) atanmıştır.[29] Okulun açılmasında dönemin reformcu devlet adamları Midhad Paşa (1822-1884) ve Ahmed Vefik Paşa (1823-1891)'nın önemli destekleri olmuştur.[30] Sanâyi-ı Nefîse için Alexandre Vallaury (1850-1921) Çinili Köşk'ün yanına yapılmak üzere bir bina tasarlamış ve 2 Mart

[25] BOA, İ.MMS. 58/2666.
[26] BOA. MF.MKT. 52/51 ; BOA, MF.MKT. 53/143.
[27] BOA. Y.A.RES. 9/27.
[28] Georgeon 2003:168-169.
[29] BOA. İ.DH. 842/67709.
[30] Cezar 1971: 443.

1883 günü beş derslikli bir atölyeden oluşan okul eğitime başlamıştır. İlk mevcudunun yirmi öğrenci olduğu okulun öğrenci sayısı giderek artmış, 1895 yılına gelindiğinde bu sayı iki yüzü bulmuştur.[31]

École Nationale Supérieure Des Beaux-arts modeline göre yapılandırılan Sanâyi-ı Nefîse'nin ilk eğitimcileri Avrupa'lı ve gayrimüslim Osmanlılardan oluşmuştur.[32] Okulun idari Müdürü ve heykel öğretmeni, Osman Hamdi Bey'in Müze-i Hümâyun'da beraber çalıştığı Yervant Osgan Efendi (1855-1914)'dir.[33] Okulun eğitimci kadrosunda olan; Joseph Warnia-Zarzecki (1850-?), desen, Salvatore Valéri (1856-1946) ve Leonardo De Mango (1843-1930) yağlıboya resim-atölye, Kolağası Yusuf Rami anatomi ve 1892'den itibaren de Mösyö Napier, gravür derslerini vermişlerdir. Daha sonra İnas Sanâyi-ı Nefîse okulunun kurucusu ve yöneticisi olacak olan Ömer Adil'in (1868-1828) 1902 yılında kadroya katılarak okulda karakalem desen derslerini vermesiyle birlikte kadrodaki resim öğretmenlerine Müslüman bir isim de katılmış olur.[34] Okulda, tarih ve sanat tarihi derslerini Aristoklis Efendi'nin, mimarlık derslerini de Alexandre Vallaury ile Phillippe Bellò'nun (1831-1911) beraber yürüttükleri bilinmektedir.[35] Sanâyi-ı Nefîse'de resim eğitiminin süresi beş yıl, heykel ve mimarlık dört yıl, gravür eğitiminin süresi ise üç yıldır. Ayrıca tüm bölümler için birer yıllık hazırlık sınıfı zorunlu kılınmıştır.[36] On yedi yaşından küçük ve yirmi beş yaşından büyük olmayan idadi mezunlarını kabul eden okulda idadi mezunu olmayanlara bir heyet sınavı uygulanmıştır. Başlangıçta yalnızca yabancı eğitimciler ile gayrimüslim gençlerin rağbet ettiği okul, çok geçmeden, Türk plastik sanatlarının yeşerip, filizlendiği verimli bir sanat platformu haline gelerek Osmanlı sosyo-kültürel hayatındaki dominant rolü ile Osmanlı modernleşmesinde aktif bir rol oynamıştır.[37]

Diğer okullar için yurtdışına gönderilen öğrenciler gibi Sanâyi-ı Nefîse'nin sağladığı burslarla mezunlarının sanatsal gelişimlerine devam edebilmeleri ve dönüşlerinde Sanâyi-ı Nefîse'de görev almaları açısından oldukça önemlidir. Bu amaçla 1889 yılından başlayarak her yıl üç başarılı öğrencinin yurtdışına gönderilmesi kararlaştırılmış ve bu amaçla giden öğrencilerin önemli bir kısmı eğitimlerini tamamlayarak döndükleri Sanâyi-ı Nefîse'de eğitimci olarak görev almışlardır.[38] II. Meşrutiyet'in ilanıyla I.Dünya Savaşının başlamasına kadar Avrupa'ya gönderilen öğrenci gruplarında artış olmuş, ileride Türk Empresyonistleri ya da 1914 Kuşağı sanatçıları olarak anılacak olan İbrahim Çallı (1882-1960) ve Hikmet Onat (1882-1977) ile Osman Hamdi Bey'in özel tercihi ve Halife Abdülmecid Efendi'nin (1868-1944) maddi desteği ile Hüseyin Avni Lifij (1886-1927) gibi isimler de bu dönemde Paris'e gönderilmişlerdir. Yine bu dönemde Sanâyi-ı Nefîse mezunlarından Feyhaman Duran (1886-1970), Nâmık İsmail (1890-1956), Ali Sami Boyar (1880-1967) ve Nazmi Ziya Güran (1881-1937) gibi genç sanatçılar kendi imkânlarıyla eğitimleri için Paris'e gitmişlerdir.

Osmanlı modernleşmesinin belki de en önemli halkası olan, II. Meşrutiyet dönemiyle birlikte daha geniş toplum katlarını etkileyen, yeni toplumsal dönüşümler çerçevesinde yeni anlamlar kazanan kadın-erkek eşitliği fikrinin yaygınlaşmasıyla Osmanlı erkeklerinin sahip olduğu bazı hakların, bu çerçevede yüksek öğrenim hakkının kadınlara da tanınmasına yönelik ilk adımlar atılmıştır. Başlangıçta, Sanâyi-ı Nefîse Mektebi'nde kendileri için kurulan bir şubeden yola çıkan bu adımlar, sonuçta kadınların müstakil sanat eğitimi alacakları İnas Sanâyi-ı Nefîse Mektebi'ne varır. Kız eğitim kurumlarında görev alacak öğretmenlerin yetiştirilmesi için düzenli eğitime başlanan İnâs Dar'ül-fünun'u (1914) ile birlikte, aynı yıl kadın resim öğretmenleri yetiştirme amacıyla da, İnâs Sanâyi-ı Nefîse Mektebi eğitime başlar. Dönemin siyasi ikliminin kudretli partisi "İttihat ve Terakki" ile toplumda saygın ve önemli bir yere sahip Türk Ocakları'nın da siyaseten desteklediği İnâs Sanâyi-ı Nefîse Mektebi'nin ilk yöneticileri Mihri Müşfik (1886-1954), Ali Sami Boyar ve Ömer Adil'di. Cumhuriyet'in ilanından sonra karma eğitime geçen Sanâyi-ı Nefîse'nin İnâs şubesi kapatılarak (1923) okul, 1926 yılında Fındıklı'da eski Meclis-i Mebusan binasına taşınmıştır.

[31] Eldem 2010:455-456.
[32] Artun 2007: 41.
[33] Sinanlar 2008: 42.
[34] Çoker 1983: 21.
[35] Eldem 2010: 455.
[36] Demirel 2011: 40.
[37] Turani 1983 :7-10
[38] Ürekli 2009: 95.

1.1. Dersadette ilk resim etkinlikleri, ilk sergiler

19. Yüzyıl Osmanlı-Türk toplumunun batılılaşması, yenileşmesi sürecinde etkin olan argümanların toplumun geniş kesimlerine ulaşabilmesinin yöntemlerinden biri de bu alanlarda yapılan etkinlikler olmuştur. İlk başta Oryantalist Avrupalı veya bazı gayrimüslim yerli sanatçıların atölyeleri ile sınırlı kalan sanat faaliyetlerinin geniş katılımlı sergiler haline gelmesiyle sanat, küçük bir çevrede kapalı devre bir meşguliyet olmaktan çıkarak nispeten geniş kesimlere ulaşan, topluma dominant etkisi olan bir modernleşme argümanına dönüşmüştür. Çağdaş Türk sanatında, batılı anlamdaki resmin ilk örneklerinin ortaya konulduğu dönem olan 1850-1900 yılları arasındaki yarım yüzyılın önemi büyüktür. Bu yıllarda İstanbul'daki en önemli etkinlik merkezi genellikle Beyoğlu'dur. O yıllarda, Oryantalist ve gayrimüslim sanatçılarının olduğu gibi, bir kısım yerli sanatçıların atölyeleri de Beyoğlu'nda yani o günkü adıyla Pera'da idi. Ancak, Eminönü'nde, Mercan Yokuşu'ndaki Şeker Ahmet Paşa'nın atölyesi gibi, diğer bazı semtlerde atölyeleri olan sanatçılar da vardı. Türk sanatı açısından farklı boyutlarda ilgisi ve katkısı olan Oryantalizm, tarihi ve politik bilinç temelinde analiz gücüne dayanan araştırmalar için ilginç ve cezbedici bir görsel alan olarak öne çıkan bir konudur. Özellikle Türkiye ile doğrudan ilgisi olan bu sanatçıların Türkiye'deki etkinlikleri Türk resminin diyalektiği içinde önem taşır. Öncüleri gravürcü olan bu sanatçılara 19. yüzyılın ortalarından itibaren yağlı boya manzara ressamları da katılmıştır. Bu çerçevede konu ile ilgili kaynaklarda Türkiye'de ilk serginin İstanbul'da 1863 yılı 20 Şubat'ında açıldığı söylenirse de, aslında ilk resim sergilerinin Büyükdere'deki Sefaretlerde açıldığı o dönemlerin Oryantalist sanatçılarının anılarında ifade edilmiştir. Yine aynı yıllarda Guillaumet, Zonaro ve Moretti gibi Oryantalistler atölyelerinde özel dersler vermeye başlarken, gayrimüslim ressamların da Şeker Ahmed Paşa'nın düzenlediği sergiler de dahil olmak üzere açılan bütün sergilere katılarak Osmanlı-Türk resim ortamına önemli katkılarda bulunmuşlardır.[39] Gustave Guillaumet'nin ilki 1876 yılında olmak üzere Pera'daki özel akademisinde öğrencileriyle sergiler düzenlediği bilinmektedir. İstanbul'un Levanten ve gayrimüslim nüfusunun yoğun olduğu Beyoğlu (Pera) ve Galata semtlerinde cereyan eden yoğun sanat faaliyetleri genel olarak İstanbul'u ve hatta imparatorluğun önemli büyük kentlerini etkiliyordu.[40] Türkiye'deki ilk sergiler olmakla birlikte Oryantalist sanatçıların sergileri, ihtimaldir ki küçük bir çevre içinde kalarak yalnızca dar bir kesime hitap etmiştir. Türkiye'de açılan ilk sergi olan *Sergi-i Osmani*'de aslında güzel sanatlarla ilgili eserler yer almakla birlikte bir sanayi sergisiydi. Ancak dönem aydınına resim sanatının örneklerini sunan ilk sergi olması bakımından yine de önem taşır.



4.Sanatçısı bilinmiyor, Sultan II. Mehmet (y.7b), Tesâvir-i Âl-i Osman, (19. Yüzyıl), suluboya, 35.5x25.2 cm. Mevlana Müzesi, Konya.

[39] Pamukçiyan 1980: 34-98/41-105; Gören 1997: 88.
[40] Yerasimos 1980: 324, dipnot 1015.

Bazı kaynaklarda, Türkiye'deki ilk serginin Şeker Ahmet Paşa tarafından 27 Nisan 1873 tarihinde Dar'ül-fünun'da açıldığı yazılır. Oysa, Türkiye'deki ilk resim sergisi yine Şeker Ahmet Paşa tarafından öğretmenlik yaptığı Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde bir yıl önce yani 1872 yılında (H.1288) açılmıştır.[41] 1873 yılında açacağı serginin bir hazırlık denemesi mahiyetindeki bu sergide yer alan bazı resimler daha sonraki sergide de yer almıştır. *Dar'ül-fünun'* da açılan sergiye ilgi çok büyük olmuştur ve devlet yönetiminin her kademesinden yöneticiler açılışa katılmıştır. Özellikle o günün gayrimüslim ve Türk basını daha sergi öncesinden başlayan yayınları ile sergi hakkında önemli bir kamuoyu oluşmasını sağlamışlardır. Bu yayınlarda, Sanâyi-ı Nefise'nin açılışına henüz daha on yıl gibi bir zaman varken, sanata olan ilginin geniş bir platformda uyanması ile İstanbul'da "Sanâyi-ı Nefîse Mektebi" açılacağına ilişkin yazılar gazetelerde çıkmaya başlamıştır. Hatta o günlerin önemli gazetelerinden biri olan 9, 10. 11, 12 Rebiülevvel 1290 tarihli Hakayik-ül Vekayi'de İstanbul'daki resim satışlarından da bahisle, ilk resim piyasasından söz edilmiştir.[42] Türkiye'deki ikinci sergi de yine Şeker Ahmet Paşa'nın çabalarıyla uzun bir hazırlık safhasından ve ertelemelerden sonra 1 Temmuz 1875 yılında açılmıştır.[43] Yine Dar'ül-fünun salonunda açılan sergiye ilgi olağanüstü büyük olmuş, otuz sanatçının katıldığı bu sergi, ilkinin tersine çoğunluk gayrimüslim ve yabancılardan oluşmuştur. Sergiye, Türk sanatçılar, Ahmet Ali Efendi (Paşa), Halil Efendi (Paşa), Darüşşafakalı Ahmet Bedri, Nuri Bey ile Osman Hamdi Bey de eser vermiştir.[44] Modernleşmenin geniş toplum katlarına ulaşmasını sağlayan, Sultan Abdülaziz Döneminin bu önemli sanat olaylarının toplum üzerinde etkili olması yanı sıra, Türkiye'de resmin niteliksel gelişimine yaptığı katkı açısından da önemi büyük olmuştur. Çağdaş Türk resim sanatının erken yıllarındaki bu iki önemli etkinliği, toplum üzerinde yarattığı etki ile Türk insanının henüz yabancısı olduğu bir sanat olan çağdaş resme ilgisinin uyanmasını sağlamıştır. Hatta, bu faaliyetler, sonraki yıllarda da gerçekleştirilecek, resim-heykel etkinliklerine, yaşanmış bir tecrübe olarak yol gösterici de olmuş ve zamanın aydınları ile yöneticilerinin güzel sanatlar eğitimi konusuna eğilmelerine de yol açmıştır.

Sanâyi-ı Nefise'nin açıldığı 1883 yılına kadar Şeker Ahmet Paşa'nın organize ettiği sergiler dışında ilk çağdaş resim ortamı olarak dönemin askeri ve sivil okullarında da kısmen okul içi sergilerin düzenlendiği bilinmektedir. Örneğin, 1849 yılında askeri okul öğrencilerinin öğretmenleri Gues'le (?) birlikte Maçka'da açtığı sergi bunlardan biridir. Ancak sanat ortamını etkilemediği için önemli olmayan bu sergilerin yanında, gayrimüslim ve yabancı sanatçıların kurduğu Elifba (Abc) Club'un sergileri kamuoyunu etkilemesi bakımından önemlidir. 1880-1881 yıllarında düzenlenen bu sergilerin ilkine Osman Hamdi, ikinciye Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, Osman Hamdi, Mahmud Münir ve Rıza (?) gibi Türk sanatçılar da katılmıştır.[45]

19.yüzyılın sonlarına ulaşıldığında artık '*çağdaş*' Türk resmi '*erken*' dönemini tamamlama sürecine girmiştir. Zaten aynı yıllarda Batıda da sanatçılar doğanın tasviri konusunda ortak bir üslup yakalayarak, "*İzlenimciler*" adıyla anılacak bir kimlik edinme aşamasına gelmişlerdi. Bu durumda Türk resmi de benzer bir aşama içinde olmalıydı. Ancak, henüz bu şekilde ortak bir eğilim ortaya koyma aşamasının çok erken olduğu bu yıllarda Türk sanatçıları da sanatsal faaliyetler için beraber hareket etme imkânı veya görüş alışverişi gibi sanatsal heyecanların paylaşılacağı sanatçı birliktelikleri oluşturma yolunu seçerler.

2. KARŞILAŞMALAR, ETKİLEŞİMLER VE ORTAK KÜLTÜREL ALAN: RESİM

Çağdaş Türk resminin ilk örneklerinin ortaya çıktığı yıllarda yani, 19. Yüzyılın ilk yarısında Londra ve Paris 'de Romantizm ve Barbizon ekolleri etkindir. Ne var ki aynı dönemde eğitim için Paris'te bulunan Tevfik ve İbrahim efendiler gibi ilk giden öğrenciler, bu güncel eğilimlerin değil de dönemin klasik anlayışla eğitim veren Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun Klasik-Akademik anlayışının temsilcisi olmuşlardır.[46] Kısa bir süre sonra Türk resminde önemli değişimler de görülmeye başlamıştır. Bu dönemde yurtdışına giden sanatçılar, kendilerinden öncekilerle aynı okullara gitmekle

[41] Ozanoğlu 1983: 14,15.
[42] Cezar 1971: 399.
[43] Başkan 1994: 6.
[44] Cezar 1971: 40; Başkan 1991:17.
[45] Tansuğ 1982 :1085.
[46] Altınok 1985:42; Edhem 1970 :33.

birlikte onlardan farklı olarak Barbizon Ekolü[47] (1830-1850) ile İzlenimcilik[48] üslûbuna yakınlık duyarak serbest fırça vuruşlarıyla çok renkli bir resmetme tarzını tercih etmişlerdir. Süleyman Seyyid'in dahil olduğu bu grup içinde Harbiye'li sanatçılar yeniliklere daha açık olmuştur.[49] "*19.Yüzyılın ikinci yarısının başlangıcında Paris Güzel Sanatlar okulu atölyelerini yöneten Gustave Boulanger (1824 - 1888), Alexandre Cabanel (1823-1889) ve Paris'te Jean-Léon Gérôme (1824-1904), bu yıllarda aynı okulda öğrenci olan Osman Hamdi, Ahmet Ali ve Süleyman Seyyid'in de hocalarıdır. Dönemin Akademizm'ini temsil eden bu önemli eğitimciler sanatçılarımızı önemli ölçüde etkilemekle birlikte, özellikle Courbet (Gustave Courbet 1819-1877) realizminin ve Barbizon okulu anlayışının çalışmalarına yansımasını önleyememişlerdir. Bu nedenle de bu sanatçılar, teknik beceri ve alışkanlıklarını kazandıkları okullarının dışında gelişen günün çağdaş eğilimlerine ne tamamen açık, ne de tamamen kapalı olmuşlardır. Bu yıllarda Türkiye'de atölye dışından gelen etkilerin sınırlı oluşu Türk resminde dönemin Avrupa sanat anlayışını belirleyen etkenler ölçüsünde önemli ve güçlü olmamıştır. Zaten, köklü batı sanatının sosyo-kültürel ve felsefik temelini anlama ve değerlendirme güçlüğü çekmiş olmaları onların hem hocalarının, hem de dışarıdan esen yeni rüzgârların izleyicisi durumuna düşmelerine yol açmıştır.*"[50] Bu yüzden de sadece eğitim aldıkları kurum ve eğiticilerin teknik ve artistik anlayışlarını ortaya koyan eserler yapmışlardır. Ancak yine de her biri Türk resmi içinde kendilerine özgün bir yer sağlayabilecek sanatsal tavır geliştirebilmişlerdir. Bu gruptaki sanatçıların ilk resimlerindeki duyarlılık ve içtenlik, Türkiye'de geleneği olmayan ve batı resim dünyasındaki gelişimleri izleyen bir ortamda giderek tekrarlara yönelen bir çeşit '*Akademizm*'e dönüşmüştür.[51] Şeker Ahmet Paşa'nın Gustave Courbet'nin ve John Constable (1776-1837) 'ın '*doğa lirizmini*' çağrıştıran manzaraları ve natürmortları bu durumun çok güzel bir örneğidir. Bu nedenle bu resimlerde doğaya içtenlikle bir bağlılık görülür. "*19.Yüzyılın akademizmi, Courbet realizmi ve biraz da 'Boğaziçi' li duygusallığı içinde, benzer heyecanlarla tuvale yansıyan resimlerin, yapıldığı 'erken dönem' in ortak özelliği olarak naturalist bir ifade taşımasıdır. Ancak bu dönemin sanatçıları arasında herhangi bir üslup kaygısı da yoktur. Fakat doğanın resmedilmesindeki ortak idealler söz konusudur. Türkiye'de ilk güzel sanatlar*



5. Osman Hamdi Bey (1842-1910), Cami Kapısı Önünde 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 203x123.5 cm. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia

[47] İsmini grup sanatçılarının resim yapmak için bir araya geldikleri Paris'in güneyinde Barbizon köyünden alan bu anlayış, çok renkli, gevşek fırça darbeleri ve yumuşak formların kullanıldığı manzara resimleri ile tanınır.
[48] 19. Yüzyılın ortalarında doğanın sanatçının yaratıcılığında uyandırdığı ağırlıklı olarak ışık ve rengin hakim olduğu izlenimleri yansıtmayı amaçlayan sanat anlayışı.
[49] Altınok 1985: 42.
[50] Gültekin 1992 :12.
[51] Yarar-Dal 1985: 3.



6.Abdülmecid Efendi (1868-1944), Otoportre, 1943. Tuval üzerine yağlıboya. İstanbul Modern.

eğitimi okulu olan Sanâyi-ı Nefise'nin açılışına kadar iki evrede gelişen bu dönem Türk resim sanatının tohumunun atıldığı belki de bir anlamda ilk filizlerini verdiği başlangıcı temsil eder".[52] Bu başlangıcın ikinci dönemini yine '*asker ressamlar*' kuşağının temsilcileri ile Sanâyi-ı Nefise'nin ilk mezunları olan izlenimci "*1914 kuşağı*" oluşturur. Asker ressamlardan Hoca Ali Rıza (1858-1930) ile Halil Paşa (1857- 1939)'nın izlenimcilerle, Natüralist-Klasistler arasında bir yerleri vardır. Osman Hamdi kuşağından kesinlikle ayrılan Hoca Ali Rıza ile Halil Paşa, izlenimci kuşağın da bir anlamda habercileridir. Her ikisi de askeri okul mezunu olmalarına rağmen kendilerinden önceki dönemden farklı bir sanat anlayışı içinde olmuşlardır. 1880-1888 yılları arasında Paris'te Jean-Léon Gérôme (1824-1904) Gustave Claude Etienne Courtois'in (1852 – 1923) atölyelerinde çalışan Halil Paşa kendinden önceki asker ressamların katı desen ve renklendirme anlayışından çok uzak, çizgisel resmi hemen hemen Empresyonist anlayışa yakın bir ele alışla uygulamıştır. Aslında Paris eğitiminin bir sonucu olarak uzun yıllar figür çalışmasına karşılık asıl kişiliğini üslup beraberliği gösterdiği Hoca Ali Rıza gibi Boğaziçi kıyıları ile Orta Doğu çöl tasvirlerinde bulmuştur. Yağlıboyayı suluboya inceliği ve saydamlığında, ışık ve gölgeyi de çok iyi kullanan Hoca Ali Rıza özellikle Üsküdar görünümleriyle tanınmıştır. Hoca Ali Rıza kendi üslubuna benzer bir eğilimin oluşmasını sağlayarak Türk resminde bir anlamda ekol denebilecek bir oluşumun ilk örneğini ortaya koymuştur.

Büyük çoğunluğu, Paris, Londra ve Viyana gibi Avrupa kentlerinde ama çoğunlukla Paris'te eğitim alan asker ressamlar yukarıda da belirttiğimiz gibi dönemlerinde romantizm yaygın bir anlayış olmasına rağmen Akademik-Klasist bir anlayışa sahip olmuşlardır. Bunda sanatçıların kişisel ve sosyo-kültürel tercihleri kadar, bir kısmının öğretmenleri olan Boulanger, Cabanel ve Gérôme gibi sanatçıların da etkisi büyük olmalıdır. Gérôme'un oryantalist ilgileri, Osman Hamdi dışındaki Türk sanatçılarını fazla etkilediği söylenemez.

Artık 19.yüzyılın sonlarına gelindiğinde, yukarıda da ifade edildiği gibi Batılı anlamdaki Türk resmi hızlı bir gelişim sürecine girmiştir. İlk asker-sivil ressamların hiç bir müdahale kaygısı taşımadan yaptıkları resimlerle başlayan bu süreç, Türk kültürünün batılı projeksiyona uygun kültürlenme sürecinin önemli bir dönemidir. Aynı süreçte batıda da sanatçılar doğanın tasviri konusunda farklı ele alış biçimleriyle farklı kimlikler edinme aşamasına gelmişlerdi.

2.1. Son Osmanlılar, Üsluplaşma, Modernleşme

Önce Oryantalistler, ardından bunların yerli öğrencileri ve Foto-Yorumcu sanatçılar ile Asker Ressamların etkinlikleriyle oluşan erken dönem ardından batılı anlamdaki Türk resminin ilk evresi, 1914 kuşağı olarak anılan, sanatçılarca oluşturulmuştur. Modernleşme argümanı olarak toplumun sosyo-kültürel hayatına dominant etkisi yanı sıra resim sanatının kendisi de aynı süreçte gelişerek modernleşmiştir. Sanâyi-ı Nefîse Mektebi'nin 1910 yılında açtığı sınavı kazanarak dört yıl için Fransa,

[52] Turani 1977 :7-10.

Almanya ve İtalya'ya giden bu sanatçılar I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda döndüklerinde İbrahim Çallı'nın sözcüsü olduğu izlenimciliğin Türkiye'deki temsilcileri olmuşlardır.[53] Ancak bu temsilcilik, kendilerinden önce Avrupa'da eğitim gören ilk kuşaklarda da görüldüğü gibi Avrupa'daki güncelliğini yitirmiş bir sanat anlayışının temsilciliğidir. Fakat buna rağmen 1914 Kuşağı sanatçılarının her biri, içten bağlı oldukları doğayı resmederken, koyu tonlarından arındırılmış gün ışığının, saf renkleri ile ışığın renkler üzerindeki etkilerini ve bu arada kendi özgün çizgilerini yakalamaya çalışmışlardır. Bu kuşak sanatçılarının kendilerinden önce doğayı betimleyen, Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa üslubundan farkları; doğayı aynen gördükleri gibi tuvale geçirmek yerine bireysel duygu ve yorumlarını da işe katmalarıdır. II. Meşrutiyet'in ilanını hazırlayan siyasal, sosyal ve kültürel hareketliliğin dorukta olduğu bir ortamda yetişen Çallı ve arkadaşları aslında daha Avrupa'ya gitmeden Osman Hamdi Dönemi veya Hoca Ali Rıza - Halil Paşa ekolünden çok farklı bir oluşum içindeydiler.[54] Dönemin resim anlayışında figürü kullanarak öne çıkan İbrahim Çallı da manzara resimleri yapmış olmakla birlikte 1914 kuşağının karakteristik 'İzlenimci' manzaraları Hikmet Onat, Nazmi Ziya ve Namık İsmail' e aittir. Avni Lifij de '*Sembolist*' imgeler kullanmakla birlikte resmine egemen olan *'İzlenimci tarz'* la tanınır.[55] Artık bu sanatçıların eserlerinde 19. yüzyıl pitoreski yerine, 20. Yüzyılın gündelik hayatının canlılığı yer almıştır. Bu sanatçılar, bir yandan İstanbul'un renk ve ışık zenginliğini resmederken, bir yandan da İstanbul şehrinin gittikçe Batılılaşan yaşam biçimi ve değişen panoramasını tuvallerine yansıtmışlardır. Türk resminde hiç yabancı bir konu olmamış çıplaklık ise İbrahim Çallı ve Namık İsmail'in tablolarında akademik desen anlayışının dışında başlı başına bir resim türü olarak alınmış ve ifadeci portre dalı gelişmiştir. Feyhaman Duran, İbrahim Çallı ve Namık İsmail gibi sanatçıların 20. Yüzyıl portre resmine taşıdıkları ruhsal çekicilik bu tavrın en iyi göstergesidir.[56]



7.Feyhaman Duran (1886-1970), Ressamlar Grubu (Feyhaman Duran, Sami Yetik, İbrahim Çallı,Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet Onat), 1921. Tuval Üzerine Yağlıboya, 133X162 Cm. MSGSÜ İRHM Koleksiyonu, İstanbul.

3. TARİHSEL ZAMANI YENİDEN DÜŞÜNMEK, ŞİMDİKİ ZAMANA YENİ YAKLAŞIMLAR: SONUÇ

19. yüzyılın başlarından itibaren, yukarıda anlatılan '*süreç*' te ortaya çıkan '*batı tipi eğitimli*" ilk kuşakların, Türk sosyo-kültürel yapısına etkisi olan bazı dominant toplum katlarıyla ilişkisi ile Türk

[53] İskender 1988 : 16.
[54] Tansuğ 1994 :43-45.
[55] Erhan 1992 :80-83.
[56] Tansuğ 1995 : 124.

ressamının bu gelişim diyalektiği içindeki aydın tavrının şekillendirdiği entelektüel yapı, Osmanlı-Türk modernleşmesinin temel argümanlarından birisi olmuştur. Avrupa resim üsluplarının yüzlerce yıllık kültürlenme sürecini yaşamamış olmakla birlikte, tür, teknik ve konularıyla birlikte bu sanat tarzını iktibas eden 19. Yüzyıl Osmanlı-Türk resmi, ortaya konulduğu döneme tanıklık etme çabası ile oluşan birikimle modernleşme dönemi Türk sanatı repertuvarını temsil eder. Başlangıçta bütünüyle batılı tarz ve teknikler kullanarak oluşturulan, '*özgünlüğü*' ve '*kimliği*' konusunda kuşku duyulan bu repertuvar, konuya analojik olarak yaklaşıldığında görüleceği üzere, Türk ressamının minyatür – pentür (çağdaş resim) mantık ayrımı kavşağında oluşmuş Türk resmine özgü '*çağdaş/modern'* bir tavrı ve ifade dilini yansıtır. Yani, 19. Yüzyıl Osmanlı-Türk sanatçısının gelenekselden koparak batılı resme yönelme yönündeki bilinçli tavrı, '*yenilik/modernlik*' arzusu ile oluşsa da kendi içinde kolay görülen bir süreklilik duygusunu da açık eden gelenek kodlarını yansıtır. Yenileşme/batılılaşma/modernleşme dönemi Türk resminin bu özelliği yalnızca minyatürden çağdaş resme geçişi dile getiren farklı ancak zengin bir gelenek ilişkisinin sonucu olan bir diyalektik süreçten daha fazlasını, çok geçmeden ulaşacağı evrensel ölçekte ele alınabilecek özellikleri nedeniyle sadece bir milli bir sanatı veya kozmopolit bir kültür dairesini de aşacak olan bir temel olmuştur. Çok farklı inanç dünyası temelinde yükselen, ardından da kendine özgü koşullarda biçim kazanan Batı sanatının kuramsal, belki de ideolojiler temelinde kimlik kazanan üsluplar sürecini veya bu sürece ilişkin olgularını değil, bu olguların şekil verdiği tür ve teknik özelliklerini tahvil ettiği gerçeği bu iki geleneğin karşılıklı, komperatif değerlendirilmesi ile ortaya çıkar. Bu durumu göz önüne alan Türk ressamı da, zaten yüzlerce yıllık bir inanç sanatı veya ikonografya kültünden ibaret olan batı sanatının ikonografik unsurları yerine, aklı ve nesneyi ikame ettiği değişim sürecinin metamorfozunu değerlendirmiştir.

BİBLİYOGRAFYA

Arşiv Kaynakları (Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA).

BOA. MF. MKT. 30/167, H. 20.Z1291.

BOA, İ.MMS. 58/2666, 6.T.1293

BOA, MF.MKT. 53/143, 22.R.1293.

BOA. İ.DH. 842/67709, 20.K.1297

BOA. MF.MKT. 168/87, 19 .Z.1309

BOA. MF.MKT. 52/51, 10.K.1293

BOA. Y.A.RES. 9/27, 23.K.1296.

BOA. MF.MKT. 173/18, 21.Z.1309

Telif Eserler

Altınok, İ. (Nisan/Mayıs 1985)."Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi" *Oluşum* S.90/91 s.42-47.

Artun, D. (2007). *Paris'ten Modernlik Tercümeleri; Académie Julian'da İmparatorluk Ve Cumhuriyet Öğrencileri* İletişim Yayınları İstanbul.

Atuf, N.(1930). *Türkiye Maarif Tarihi -Bir Deneme-* Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi Ankara.

Başkan, S. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* Çardaş Yayıncılık, Ankara.

Başkan, S. (1991).*Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları/ Contemporary Turkish Painters* Kültür Bakanlığı Yayınları: 1321 Sanat Eserleri Dizisi:14 Ankara.

Başkan, S.(2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim* Atatürk Kültür Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, Atatürk Kültür Merkezi Ankara.

Berk ,N. (1972). *İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi* İstanbul.

Berkes, N. (1964). *The Development Of Secularism in Turkey*, Montreal.

Cezar, M.(1971)., *Sanatta Batıya Açılış Ve Osman Hamdi* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:109 İstanbul.

Demirel, F. (2011). *Sultan II. Abdülhamit'in Mirası İstanbul'da Kamu Binaları*. Türkiye Ticaret Odası İstanbul.

Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü* Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara.

Erhan, K. (1992)."Romantizm, Elem, Hüzün, Melankoli. Hüseyin Avni Lifij" *Antik-Dekor* S.16 s.80-83.

Gencer. A. İ.(1986),*Türk Denizcilik Tarihi Araştırmaları*, Turkiye Denizciler Sendikası Yayınları. İstanbul 1986, s.54-70.

Georgeon, F. (2003). *Sultan Abdülhamit*.İstanbul.

Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı* T.C. Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri Ankara 1992

Gören A. K. (Nisan 1997).,"Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Çabaları Bağlamında 19.Yüzyıl Sanat Ortamını Oluşturan Azınlık, Levanten Ve Ressamlar" *Antik-Dekor* S.40, s.88.

Gören, A. K. (2008). "(Şeker) Ahmed Paşa'yı Yazmak (1841-1907)". Ö. F. Şerifoğlu Ve I. Baytar (Ed.), *Şeker Ahmed Paşa (1841-1907)* TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı İstanbul *s*.17-70.

İskender, K. (Eylül 1988).,"Türk Resminin Dünü,Bugünü Ve Geleceği" *Gergedan* S.19s.3-28.

İslimyeli, N. (1965). *Asker Ressamlar ve Ekoller* Asker Ressamlar Sanat Derneği Ankara.

Kaya, G. S. (2010). *Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu* TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı İstanbul.

Kaya, G. S. (vd.) (2012). *İhtişam ve Tevazu: Padişahın Ressam Kulları* TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı İstanbul. s. 41-86

Koçer, H. A.(1991)., *Türkiye'de Modern Eğitimin Doğuşu Ve Gelişimi*-1773/1923- M.E.B. Yayınları:2168 Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi:479 Araştırma-İnceleme:16 İstanbul.

Ozanoğlu, S. G. (Mayıs 1983)., "Şeker Ahmet Paşa ve Türkiye'de İlk Resim Sergisinin 110. Yılı" *Yeni Boyut* 2/13 1983 s.14,15.

Öztürk , C. (2000). " İdâdî" TDV *İslam Ansiklopedisi* C.21, İstanbul s.464-466.

Pamukçiyan, K. (Ağustos 1980)."Osmanlı Döneminde İstanbul Sergilerine Katılan Ermeni Ressamlar" *Tarih Ve Toplum* C.14 S.80 s.34-98/41-105.

Renda, G. - Erol, T. (1980). *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi* C.I Tiglat Yayınları İstanbul.

Sinanlar Uslu, S. (2017). *Basın Kaynaklarıyla Galatasaray Tıbbiyesi'nden Mekteb-İ Sultani'ye Eğitimde Yenilik ve Gelenek*. Domingo Yayınevi. İstanbul.

Sinanlar, S. (2008). *Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916* İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana bilim dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi İstanbul.

Şişman, A (1986)."Merteb-i Osmani (1857 -1864)" *Osmanlı Araştırmaları V*, (Ed.Halil İnalcık-Nejat Göyünç-Heath W.Lowry), İstanbul. s,83-160.

Tansuğ, S. (1982)."Türk Resim Ve Heykel Sanatı" *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi* C.6 Görsel Yayınları.

Tansuğ, S. (1994)."Türk Resim Kültüründe Portre I. Portre Ressamlığı ve Bizdeki Kaynakları" *Antik Dekor* S.26 s.94 – 96.

Tansuğ, S.(1995). "Türk Resim Kültüründe Portre (3). 20. Yüzyıldaki Modern Boyutlar" *Antik-Dekor* S.28 s.124-126.

Tollu, C. (1967). *Şeker Ahmet Paşa* Milli Eğitim Basımevi. İstanbul

Turani, A. (1977). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı* Ankara.

Turani, A. (Ocak 1983).,"Fotoğraftan Resim Ve Darüşşafakalı Ressamlar" *Yeni Boyut* S.9 s.7-10.

Ürekli, F. (2009). "Sanâyi-İ Nefîse Mektebi" Türkiye Diyanet Vakfı *İslam Ansiklopedisi* C. 36 Türkiye Diyanet Vakfı İstanbul s.93-97

Yarar - Dal, E. (1985).,"Türk Resminde Akademizm Tartışması" *Oluşum* S.90-91/Nisan-Mayıs s.2-22.

Yerasimos, S. (1980). *Az Gelişmişlik Sürecinde Türkiye. Bizans'tan 1971'e* İstanbul.

Yetik, S. (1940). *Ressamlarımız.* Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi. İstanbul.

SANAT TARİHİNDE PSİKOLOJİ

Psychology in Art History

Sedat BAYRAKAL*

Abstract

Whether we are conscious of it or not, psychology has irrefutable effects on every action of human beings. Today, while psychology management is effective even behind activations such as making decisions and taking results, and achieving success in investments made in a concrete field such as finance, is it possible that there is no psychology connection in Art History, which is intertwined with fine arts and examines the historical development of visual arts? Of course, the impact value of psychology will vary depending on the perception of the individual and the content of the subject. Perhaps the most controversial part of the Art History-Psychology link is that this effect is not measurable. Because it has been observed that people take different attitudes in the face of the same situation.

This essay, which is open to discussion, consisting of the author's personal opinions and comments, is aimed to go beyond classical Art History writing and to draw attention to the evaluation of scientific studies from this aspect.

Keywords: Psychology in Art History, Psychology, Art History.

Prof. Dr. Bozkurt Ersoy'un Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi koridorlarından Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi koridorlarına uzanan öykünün on yıllık diliminde, kendisiyle kesişen yıllar benim için farklı boyut kazanan yılların da başlangıcıydı. Doktora tez danışmanlığı, Bölüm ve Anabilim Dalı Başkanlığı, Ukrayna Akkerman Kalesi ve Denizli Kale-i Tavas kazı başkanlıkları dönemlerinde süren beraberlikler, oldukça biriken anıların da vesilesi oldular. Doktora yaptığım yıllarda, geniş ve özgür düşünmenin gereğini, fikir ve saptamaları belirli bir alana hapsetmemenin mesajını her fırsatta hatırlatmıştır. Klasik geleneklerin sürdüğü dönemden gelen bir araştırmacı olarak böyle düşünmesi, benim için o yıllarda önemli motivasyon kaynağı olmuş, özgür bir kalemin doğmasına yol açan sürecin de önemli kilometre taşlarından birisi olmuştur. Hocama, sağlıklı ve uzun bir emeklilik hayatı dilerken, Sanat Tarihine yaptığı katkılardan ötürü bir kez daha minnet duygularımı ifade etmek isterim.

Sanat Tarihinde Psikoloji başlıklı yazı tamamen yazarın kendi görüşlerini yansıtmakta ve yoruma açık satırlardan oluşmaktadır. Prof. Dr. Bozkurt Ersoy'un akademik hayata bakış açısı zaman zaman belli kalıpların ötesine çıktığından, bu makaleyi de klasik Sanat Tarihi yazımının dışına çıkarmayı denedik.

Yeryüzünde kaç bilim dalı, kaç disiplin var bilinmez ama tümünün altında psikolojinin yattığını çoğu kez düşünmemişizdir. Bu psikoloji, farkında olarak veya olmayarak o bilime yaklaşımları, değerlendirmeleri, yazmaları, analiz yapmaları etkilemiştir. Esasen bütün bu ruh dünyasının şekillendirdiği bilimsel camiadaki tüm faaliyetler okuyucunun karşısındadır. Tıpkı yazan gibi okuyan da birikim ve beğeninin yanı sıra ruh dünyasına göre algılar okuduklarını. Tüm bunlar gerçeklik evreninde normal algılanmalıdır. Aksi taktirde bilimsel araştırmalarda yeknesaklıktan kurtulmak mümkün olmazdı. Doğan Kuban'ın Divriği Ulu Camii için "mucize", M. Oluş Arık'ın Bitlis özelinde Selçuklu sanatı için "Rönesans", Bozkurt Ersoy'un Ege Bölgesindeki çarşılar için "ötenazi" benzetmeleri, birer saptamanın yanında hep bu ruh dünyasının gözler önündeki yansımaları değil midir? Psikoloji, bilimsel çalışmalara renk katan, ilgi uyandıran, tartışmaları tetikleyen motivasyonun gizli öznesidir. Buradan şu sonuca çıkmak mümkün olabilir: psikoloji, sanatın çarklarını döndüren büyük bir güçtür. Bu güç bazen bir ressamın tuvalinde, bazen bir mimarın medresesinde, bazen bir ustanın çini veyahut seramiğinde, bazen de ilim insanının kaleminde ya da sözünde buluverir kendini.

Kendisinden önce ve sonrası için çok farklı konuma yerleştirdiğimiz Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nın üst örtülerini tasarlayan mimar, taç kapılarını nakış gibi işleyen taş üstatları, sadece gördüklerini ve kendilerine sipariş edilenleri değil aynı zamanda hayal dünyalarını da açıkça yansıtmışlardır. Tüm ayrıntılar, iç dünyaların 13. yüzyıldan günümüze haykırışlarıdır. Bugün

* Prof. Dr., *ORCID ID*: https://orcid.org/0000-0002-3727-1424. *Adres:* Uşak Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Ankara-İzmir Yolu 8. Km, Bir Eylül Kampüsü, Merkez/UŞAK *E-mail*: sedat.bayrakal@hotmail.com

çözümleyemediğimiz motif ve karmaşık ilişkilerin nedeni, inceleyenin görgüsünden çok sanatkarın ruh dünyasının derinliklerinde gizlidir. Ruh tam anlamıyla çözülemeyeceğine göre, gizemini koruyan semboller her zaman var olacağa benziyor. Ama insanoğlu bu mirası çözümleyen konumunu her zaman sürdürecektir.

Bir an için Konya'nın Selçuklu döneminde yaşadığımızı hayal edelim. Kale, iç kale, cami, çarşı ve mahalleler şüphesiz dönemin gerçek ve ihtiyaçlarına göre konumlanmıştır. Ancak kale duvarlarındaki kartal, melek, fil kabartmaları inanç ve ruh dünyasının yansımasından başka ne olabilir? Bunları izleyenlerin, yapanların hayal dünyalarına da bakmış olduğu, dolayısıyla fiziki unsurlara psikolojinin de dâhil olduğu ortaya çıkar. Aynı şekilde Ulu Cami ve çarşı etrafında şekillenen Osmanlı mahallesini oluşturan etmenlerin, gereksinim ve şartlardan doğduğu bilinir ama ayrıntılarda şekillenen tasvir ve tezyinat repertuarının çoğu kez psikoloji destekli olduğu düşünülmez.

Kazı, yüzey, saha araştırmaları, monografik çalışmalar da öncelikle zihinde başlar. Psikolojik temelli olan bu başlangıçta, bunu gerçekleştiren herkeste, nasıl ve nereden başlamalıyım, planlanan sürede hedefime ulaşacak mıyım ya da planladığım araştırmayı tamamlayabilecek miyim gibi düşünceler mutlaka olur. Farkında olunmasa da sahada uygulamaya geçildiğinde yakalanan motivasyon ve başarı, hep daha önceki psikolojinin itici gücüyle olmaktadır. Tabi sahaya çıkmadan önceki psikoloji yönetiminin sahada çoğu kez akla gelmediğini, bunun sadece araştırmanın bir boyutunu oluşturduğunu da eklemeliyiz.

Yazarken, okurken, araştırırken her zaman bir dürtü bizimledir. Dürtü bize bu eylemleri yapmaya zorlarken, psikoloji organizasyon aşamasında baskındır. Yazıma konu olan içeriğin tasarımında bilimsel gelenekler, akademik teamüller kadar psikolojinin de etkili olduğu kabul edilmelidir.

Psikolojinin, bir bilim dalının geliştirilmesinde ve uygulanmasında tetikleyici rol üstlendiğine başka örnekler de verilebilir. Sadece Sanat Tarihinde değil başka bilim dallarında da sayısız örnekleri ortaya çıkarılabilir.

Sanat Tarihi'nin hangi alt/anabilim dalında faaliyet gösterilirse gösterilsin, doğrudan veya dolaylı olarak psikoloji ilmi, bazen destekleyici, bazen de tamamlayıcı göreve sahiptir. Her Sanat Tarihi araştırmacısının kendi birikim ve teamülüne göre, araştırma yöntemi ve yazım tekniği vardır. Kimi meslektaş kendi beğenisi ve ilgisine göre konut, saray, hamam, kale, medrese, kervansaray, cami, türbe gibi mimarlık tarihi konusunda, kimi meslektaşımız çini, seramik, cam, maden, halı, kilim, mezar taşı gibi el sanatı ürünlerini ya da farklı zamanlarda bu iki gruptan da konular seçerek çalışırlar. Burada önceliğin ilgi alanı olduğu kabul edilmelidir. Ancak çalışma alanını belirleyen bir etmen olarak psikolojinin de geldiğini düşünüyoruz. Çünkü konu seçme aşamasındaki araştırmacı, -mimari ya da el sanatları olsun- içlerinden hangisinin seçileceğine nihai karar verdiğinde psikoloji de yardımcı olur. Psikolojinin katkısı, yukarıda da belirtildiği gibi, çoğu kez farkında olunmadan devrededir. Kendimize uzak gördüğümüz bir konu, sadece ilgi ya da uzmanlık alanımızın dışında kaldığı için değil aynı zamanda bu konuyu çalışacak bir ruh/psikolojiye sahip olmadığımız için de bize uzaktır. Bazen bu durumun farkında değilizdir.

Ders, konferans vermenin, sempozyuma katılmanın da belirli bir ölçüye kadar psikolojiyle irtibatlı olduğunu düşünüyoruz. Tıpkı tiyatroya çıkan, dizi ve film çekimlerine katılan aktörler gibi ders veren de üzüntü, sevinç ve çözülmesi gereken problemleri dışarıda bırakır ya da bırakmak zorundadır. Üstelik dizi ve film çekimleri banttan verilirken, ders çoğu kez canlı verilir. Tüm bu sürecin, psikoloji yönetimini de gerektirdiği unutulmamalıdır.

Sanat Tarihinde psikolojinin en etkili alanlarından birisi de kazı bilimidir. Esası, toprak altındaki bir eseri ortaya çıkarmak olan bu bilimin art alanında, çeşitli psikolojik unsurların yattığını, herhalde kazıya katılan herkes kabul eder. Kalabalık grup tarafından yürütülen kazı çalışmaları sadece bilim üretmekle kalmaz, aynı zamanda kendi sınırları dahilinde bir organizasyonu da gerektirir. Organizasyonun en önemli üç ayağı, "kazı alanı", "kazı evi" ve kazıya gerçekleştirilen "resmi ziyaretler"dir. Kazı alanındaki düzenlemeler, kazısı yapılan ve yapılacak alanların planlaması ile çalışacak personelin yönetimidir. Kazı evi, sadece bir konaklama mekânı değil aynı zamanda kazı sorunlarının tartışıldığı, küçük buluntuların temizlenip tasnif edildiği, tüm kazı ekibinin birçok ihtiyacının karşılandığı mekânlardır. Sürece bağlı olarak gittikçe zorlaşan şartlar, psikolojiyle bireyi karşı karşıya bırakır. Tüm ekibin kazı alanından kazı evine nakli sorunsuz gerçekleşti mi, akşam

yemeği vaktine yetişti mi, günlük buluntuların değerlendirilmesi ve ertesi günün kazı programı yapıldı mı? Ertesi gün olup da kazı alanına varıldığında eksik işçi var mı, aynı şekilde ekip üyelerinden rahatsızlanıp kazı alanına gelmeyen olmuş mudur? Birbiri ardına sıralanan bu sorulara yenileri de eklenebilir. Burada asıl husus, söz konusu alanlarda yaşanan problemleri çözecek alt yapı, deneyim ve organizasyondur. Ancak bunları yönetecek psikoloji olmadığı taktirde, organizasyon da sekteye uğrayabilmektedir. Kazıda rahatsızlanan öğrencinin bakımı, kişisel hırs ve menfaatlerin ön plana çıkması sonucunda görülen kişiler arası problemler, kazının idame ettirilmesinin önünde bir engel olarak duran yetersiz kaynak, beklenmedik sürprizler, belirli bir psikolojinin yönetimiyle de iç içedir. Kazının başlarında yeterli moralle ilerleyen ekip, zaman geçtikçe şartlara bağlı olarak sorun çözme yeteneğinde kayıplar yaşayabilmektedir. Bu kayıp, psikolojik dayanıklılığa göre az ya da çok olabilmektedir.

Zaman zaman kazı alanını ziyarete gelen kaymakam, vali, belediye başkanı, bakanlık yetkilisi gibi resmi heyet öncesi gerçekleştirilen hazırlık ve ziyaret esnasındaki ağırlama merasiminin toplamından organizasyonu çıkardığınızda geriye psikoloji kalmaktadır. Ziyaretin tamamlanmasının ardından geriye kalan büyük bir mutluluk heyeti kucaklamaktadır.

Prof. Dr. Bozkurt Ersoy'a ithaf edilen bu armağan yazısında, Sanat Tarihi bilimini uygulayan tüm aktörlerin psikoloji bilimiyle nasıl bir bağlantı içinde olabileceğini bazı örnekleriyle vermeye çalıştık. Psikolojinin, bu bilime hangi oranda katkı sağladığını ortaya koymanın olanağı yoktur. Bu oran, Sanat Tarihine yardımcı olan tüm bilimler için de saptanamaz ancak Sanat Tarihi-Psikoloji etkisi, mimarlık tarihi, epigrafi, paleografi, kronoloji, nümizmatik bilimlerindeki kadar net ve ölçülebilir değildir.

Daha da geriye, başlangıca gidersek, Sanat Tarihçisinin tercih aşamasında bu bölümü seçmesindeki başlıca etkenler ilgi, sevmek, puanın yetmesi, ilgili şehirde okuma isteği şeklinde sıralanabilir. Bütün bunların dışında, en az dört sene bu bölümde okumayı üstlenmek, sorumluluk ve kabullenmek kadar psikolojisiyle de ilgilidir. Bölümde okuma tercihini bir başka bölümde okuma şeklinde kullanan, yani bölüm değiştiren kişi, tercih ve kendisine göre gerçeklerin değişmesi kadar psikolojiyle bağlantılı olduğu düşünülebilir. İster bölümü tamamlama gayreti ve kararında, ister bölüm değiştirmede, yukarıda sıralanan gerçekler kadar psikolojinin de etkili olduğu ortaya çıkmaktadır. Demek oluyor ki tercih aşamasından Sanat Tarihi'ne dair son yazı, değerlendirme, saptama, tartışmada, bilimsel gerçek ve teamüllerin yanı sıra psikoloji de etkilidir. Elbette, somut gerçeklerin ön planda olması, art alandaki psikoloji faktörünü çoğu kez düşündürmez.

Bu yazıyı Sanat Tarihinde Psikoloji mi yoksa Psikolojide Sanat Tarihi mi diye algılama konusunda paradokslar yaşarken Sanat Tarihinde Psikoloji olsun, nihayetinde Bozkurt Ersoy'a armağan olsun dedim.

Hacı Beyzâde Mevlâna Safiyüddin Mustafa Oğlu (Taceddin) İbrahim Paşa'nın 1495 Tarihli Vakfiyesi ve Eserleri

Hacı Beyzâde Mevlâna Safiyüddin Mustafa Oglu (Taceddin) Ibrahim Pasha's Foundation and Works Dated 1495

Sadi BAYRAM[1]

Abstract

Tacettin İbrahim Paşa; Fatih Sultan Mehmed, Sultan II. Bayezid and Yavuz Sultan Selim served during the reigns of three patriarchs. After the Byzantine era of Fatih Sultan Mehmet, he built a mosque, hamam, inn and shop in Vezirköprü, Merzifon, Çorum and Zile together with the Binbirdirek Cistern in İstanbul, which was the work of the 4th century Istanbul. Taceddinoğullarından Taceddin İbrahim Pasha in the Archives of the General Directorate of Foundations Directorate of Vakıflar dated 23.05.1495 Archives and the use of mankind allocated to the use of ancient texts in our article in a short way aimed.

Keywords: Taceddin İbrahim Paşa, Vezirköprü, Merzifon, Zile, Çorum, han, hamam, Bindirek Sarnıcı, cami/mescid.

Anadolu Selçukluları'ndan sonra Anadolu çeşitli beyliklere ayrılmış ve Osmanlılar'ın güç gösterisi ile bu beylikler birer birer ortadan kaldırılarak, Osmanlı Devleti altında birleştirilmiştir. İşte bunlardan bir de Niksar-Kelkit vadisi içindeki Taceddinoğullarıdır[2]. Taceddinoğulları Beyliği, İlhanlılar'ın Anadolu'daki hakimiyetini kaybettikleri sırada (1346-1348 ?) Niksar-Samsun-Ordu yöresinde kurulmuş, zaman zaman genişleyerek sınırları Amasya'dan Trabzon'a kadar ulaşmıştır. Yıldırım Bayezıd Döneminde bir müddet Kadı Burhaneddin tarafında olan Taceddinoğulları, Yıldırm Bayezıd'ın Merzifon ve Amasya'ı sınırlarına kattığında Osmanlı yanlısı olmuş, Taceddin İbrahim Yıldırım Bayazıd'ın oğlu Şehzade Emir Sultan'a öğretmen olmuş[3], Çelebi

---

[1] Kl.Arkeolog-Sanat Tarihçi. Araştırmacı-yazar. 1965-1972 yıllarında Önasya Dergisi ve Yayınevi sahibi,1973-2002 Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü yayın yöneticisi, Kültür ve Tescil Dairesi Başkanı, 2002'de emekli. Web adresi: www.sadibayram.com, Email:sadi.bayram@gmail.com

[2] Sait Kofoğlu, Türkiye Diyanet İslâm Ansiklopedisi, C. 39, s.343-345 Taceddinoğulları Maddesi.

[3] **Ahmedî Mahlasiyla Anılan Amasyalı Hızır oğlu Tacedddin İbrahim 815 H./1412.** Merzifon dahil, Amasya yöresinde Yıldırım Bayazıd döneminde meşhur bir aile olan, dinî ve aklî ilimlerde söz sahibi olan, şâir Taceddinoğlu ailesinde, Ahmedî mahlaslı, Hızır oğlu Taceddin İbrahim nemli bir şahsiyettir.

Taceddin İbrahim Paşa büyük bir ihtimalle Samsun-Lâdik'te medfun Seyyid Küçek Ahmed-i Kebir er-Rufâî'nın torunlarında olup, dip dedelerinin nesebi, isim karışıklığı değilse, tahminen Vasıt'ta medfun, Rufâî tarikatı kurucusu Seyyid Ahmedi- Kebir'e dayanır. Şöyleki;

"Küçek Seyyid Ahmed-i Kebir er-Rufâî'nin silsilesi Aliye Uzunlar'ın dipnotun sonunda verdiğimiz bibliyografyaya göre şöyledir:*"Seyyid Ahmed-i Kûçek b. Seyyid Tâcuddin Muhammed b. Seyyid Şemsüddîn Ahmed el-Müsta'cil b. Muhammed er-Rifâî"*. Es'ad el-Medenî, "Risâletü'l-Müselsel", eserine göre *"Seyyid Şemsüddîn Ahmed el-Kebîr er-Rifâî [Sâhibu'l-hâl] b. Seyyid Tâcuddîn Muhammed b. Seyyid Şemsüddîn Ahmed [el-Müsta'cil] b. Seyyid Şemsüddin Muhammed el-Kebîr"*. olarak zikredilmektedir.

"Şemseddin Muhammed (öl. 1222) Bağdat Vasıt'ta türbesi olan Rufâî tarikati pirî Seyyid Ahmed-i Kebir'in kızı Seyyide Zeynep'ten olma torunudur. Halk arasında Mogollarla müslüman halk arasındaki meseleleri çözmekle şöhret bulmuştur. O'nun oğlu *Ahmed el-Mutâ'cıl* (öl. 1273), istediği şeylerin hemen olmasıyla şöhret bulmuştur. *Mutâ'cıl* lâkabı oradan gelir. O'nun oğlu *Seyyid Taceddin[3] (öl. 744 H./1343-44)*, Anadolu'ya yaptığı ziyaretler esnasında, Seyyid Bilâl Kâzımî'nin torununun kızlarından biri ile Sinop'ta evlenerek Kûçek Seyyid Ahmed-i Kebir er-Rufâî dünyaya gelir. Dr.Aliye Uzunlar, "*Rifâîliğin Anadolu'daki Tarihine Bir Katkı:"Ahmed-i Kebir er- Rifâî","Ahmedi- Kûçek"?- A Contrribution to the History of Rifâîya Order in Anatola: Is " Ahmed-i Kebir er-Rifâî","Ahmed-i Kûçek"?* **Amasya İlâhiyat Fakültesi Dergisi,** S.14, **/Amasya Theology Journal**, Haziran 2020/June 20202, s.353-373. İbnü's-Serrâc, *Teşvîk*, vr.129a; *Tüffâh*, 131b. varağı.; Es'ad el-Medenî, "Risâletü'l-müselsel", *Mecmu'* (Kahire: el-Matbaatü'l-Âmireti'ş-Şerefiyye, 1309), 2-14.

Taceddin İbrahim; Yıldırım Bayazıd'ın şehzadesi *Emir Süleyman*'ın öğretmenliği yapmıştır. Şehzade adına mesnevî tarzında *İskendernâme*'yi 808 H./ 1405 de tamamlamıştır. Hece harfleri sayısınca 29 beyitten ibaret, eksiksiz hece harflerinin hepsini kapsayan " *Sarsar*" ismindeki kasidesinin şerhi gibi mürettep divanı vardır.

Mehmed zamanında ve II. Murad Döneminde tamamen Osmanlılar'a biat ederek, Osmanlı Devleti'ne katılmıştır.

Fatih Sultan Mehmed, Sultan II. Bayezıd ve Yavuz Sultan Selim döneminde Vezirköprü, Merzifon, Amasya, Zile yörelerinde görev yaptığı anlaşılan, abidevî eserler bırakan Taceddin İbrahim[4]

Ayasofya ve Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kütüphanesinde tıbba ait " *Tefrihu'l- Ervâh*" adlı eseri, *Hekimoğlu Ali Paşa* Kütüphanesinde (İstanbul Süleymaniye Yazmalar Kütüphanesi) divanı bulunmaktadır. Şeyh Attar'ın Esrarnâmesi'ni manzum olarak da tercüme etmiştir. Dolayısıyla devrin ilim dilleri olan Arapça, Farça dillerine tam vâkıftır. *İbn-i Sina*'nın meşhur "*Kanun*" ve " *Şifa* " adlı eserini manzum olarak tercüme ettiği "Latifi " tezkeresinde belirtilir.

815 H/ 1412 yılında Amasya'da vefat etmiştir.

Osmanlı ülkesinin istilâ edilmesinden sonra *Aksak Timur*'un maiyetinde bulunmuştur. Timur ve etrafındaki adamlarıyla hamama giden Taceddin İbrahim'e Timur hepimize bir kıymet takdir et diye sorar. Timur'un maiyetindeki şahısların her birine bir kıymet takdir eder. Timur'u atlar. O da bana da bir kıymet takdir etsene diye zorlayınca , "*80 akçe*" der. Timur da " *Zaten benim peştemalım o kadar eder*," deyince Taceddin İbrahim, "*Ben de ipek peştemala kıymet biçmiştim*" der.

Hızır oğlu Taceddin İbrahim'in *İskendernâmesi*'nin girişinden bazı beyitler:

Zikri Bismillâhirrahmanirrahim
Kamû nesne bize gider ey hakim

Çünkü tevfiki oldu bize hem tarîk
Dürr-i mânâya kulak tut ey refik

Andelibin nağmeler sâz ideyim
Tûtîyem seker söz âğâz ideyim

Söz diyeyim söz nice kim söyle lügâz
Kim revan andık muattar kıla mugâz

Bir gülistan bezeyeyim şevkla
Kim anı Rıdvan temâşâla kala

Yazayım bir nakş kim nakkaş-ı Çin
Görse kıla ana yüzbin âferin

Rûh-i kudsüm şöyle urayım nefes
Kim ana İsa ola candan heves.

Şeyh Attar Esrarnâmesi'nden bazı beyitler:

Çünkü Attar'ın sözü oldu tamam
Ahmedî'ye düştü nevbet ey hümâm

Dinle anın dâhi birden sözünü
Nice kul etmiş bu yolda özünü

Hôşa çin-i hatmen-i attâr olup
Yôla düşmüş nâzm-ı esrâr olup

Fârisi'den Türkçe kılmış terceme
Yâdiğâr olmağı çün her encüme

Rûhuna şeyhin kılübün itimâd
Eyledim Allah'a hem ol demde yâd

Hem Resûlün ruhuna yüzbin selâm
Çâr-yârıylan kamû kıldım tamam.

Taceddin İbrahim'in kardeşi *Hamzavî*'nin de eserleri vardır. Hz. Muhammed'in amcası Hz. Hamza'ya ait kahramanlık menkıbeleri ve o tarihteki olaylardan bahseden kırküsür ciltlik sade anlatımlı " Hamzanâme " adlı hayalî ve kısmen tarihi eseri olup, kış geceleri Yeniçeri Ocağında okutulurdu. Hamzavî'nin " *Camiu'l- Meknûnât* " adlı kısmen manzum Osmanlı tarihi de bulunmaktadır. Bursa kahvelerinde 30 sene öncesine kadar bazılarının okunduğunu Bursalı Mehmet Tahir Efendi, Osmanlı Müellifleri, C.2, Meral Yayınları,Yaylacık Matbaası, İstanbul 1972, s.10-12. zikreder.

[4] Tarihte bir çok İbrahim Paşa vardır. Sicil-i Osmani'de C.I,s.92'de bulunan konuya en uygunu "İbrahim Efendi: Babası Sâdât-ı Acem'dendir. Doğumu Amasya'da olup öğrenimi Bursa'da oldu. Orada Şehzâde Korkud'a muallim olup sonra

Paşa'nın Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür ve Tescil Dairesi Başkanlığı Arşivi'nde bulunan 731 Nolu Defterin 16.sayfa 15.sırasında, Bir diğer aynı vakfiyesi 618/1 Nolu defterin 150.sayfa 116.sırasında kayıtlı "*İbrahim Paşa Vakfı*"na ait, 27 Şaban 900 H./23.05.1495 M. tarihli Arapça vakfiyesi bulunmaktadır. Ancak vakfiyede Hacı Beyzâde Mevlâna Safiyüddin Mustafa oğlu İbrahim adı geçmektedir. Ancak vakfiyede "*Taceddin İbrahim Paşa*" adı her ne kadar geçmemekte ise de; daha sonraki kayıtlarda Taceddin İbrahim Paşa adı geçmektedir. Nitekim, Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür ve Tescil Dairesi Başkanlığı Arşivi'nde mahfuz 217 numaralı şahsiyet defterinde, 246 sayfada 3745-3764 sıralarında şahsiyeti kayıtlıdır. Vakfı adı "Haremeyn-i Muhteremeyn Merzifon Taceddin İbrahim Paşa Camiî " olarak geçmektedir. Aynı defterin 150 sırasında Merzifon'da kâin Camii-Şerif Hitabet, Müezzinlik ciheti kaydı bulunmakta, hatibe 2 akçe verilmesi belirtilmektedir. Bu kayıt 27 Muharrem 1258 H./ 10. 03. 1842 tarihlidir. *Hafız Ali Efendi bin Feyzullah* ismi kayıtlıdır. Ayrıca 731 numaralı Evkâf Defterinde " *Merzifon ve Gedegare kazasında vaki merhum Tacedddin Paşa Vakfı*" şeklinde kaydı vardır.

Taceddinoğlları ahfadından**,** Fatih Sultan Mehmed'in ileri gelen kumandanlarından, Sultan II. Bayezıd zamanında da önemli görevler ifâ ettiğini düşündüğümüz, „ *Hacı Beyzâde Mevlâna Safiyüddin Mustafa oğlu İbrahim Paşa*",nın 23.05.1495 tarihli vakfiyesi ele alındığında :

Gedegare[5] Köprü (Vezirköprü) Mizanı Köyü'nde Cuma namazlarının da kılındığı imâret,

Gedegare Köprü Mizanı Köyünde hamam,

Çorum'da iki hamam,

Fatih Sultan Mehmed tarafından verilen İstanbul Binbirdirek Sarnıcı,

Merzifon'da bir cami ve bir han[6],

Osmancık, Çorum'da 2 han,

Zile'de bir bedesten vakfettiği anlaşılmaktadır.

Bunların yanında, vakfın idâmesi için ;

1.Kocakaya[7] Nahiyesi Oruçca Buğa Köyü Divanı'nın tamamı,

2.Gedegare Kargucuk ve Kayalı Köylerinin tamamı,

3.Çinili ve Semuk Mezraları,

4.Saraycık Köyü ¼ hissesi,

5.Kavşut Köyü yarı hissesi,

6.Amasya İstekul Nahiyesi Orta Köyü yarı hissesi,

7.Amasya Nemrelduk Nahiyesi Veretay adlı Köy'ün tamamı,

8.Tokat Kazâbad[8] Nahiyesi Ustula Köyü 30,5/40 hissesi (Güney ve Doğu tarafı Kürtler Köyü, Kuzeyi Taşlı Höyük Köyü, Batısı Kara Kadı Köyü ile çevrilidir),

9.Bafra Nahiyesi, 6 parça emlâkin 1/8 hissesi,

Amasya'ya müftü oldu ve (Amasya) Valisi Sultan II.Bayezid'in sohbeti şerefine erişip adı geçeni avcılıktan meneyledi. İstifa etmekle yüz akçe ulufe ile Eyüp'de Yavuz Sultan Selim'in ihsan buyurduğu bir hanede sâkin olup vefattan sonra evinin vakıf olmasını vasiyet etti. 935 (1529) de irtihal eyledi. Uzun boylu, çok sakallı, 90 yaşında bekâr bir zat idi. Yatağa yatmayıp otururken uyumak adetindendir. Hattattı. Bir aralık kör olduysa da sonradan bir gözü açılmıştır."

[5] Vezirköprü. XV.yy.Tahir Sezen, Osmanlı Yer Adları, Ankara 2017,s.790.

[6] Merzifon'da Çukurşadırvan adıyla anılan Taceddin İbrahim Paşa Camii;1939 depreminde, minaresi şerefeye kadar yıkılıp, camiye de hasar verdiği sebebiyle 1970 yıllarına kadar kapalı kalmış, 1975 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü restoratörlerinden rahmetli Erol Yurdakul tarafından restore edilerek, eski haline kavuşturulmuştur. Bkz. Erol Yurdakul, "*Tacüddin İbrahim Paşa'nın Vakıfları İle Vâkıfın Merzifon'da İnşa ettirdiği Hana Bitişik Mescidinde Yapılan Restorasyon Çalışmalar*", VIII. Türk Tarih Kongresi, Ankara 1983, s.1619-1626. Lev.497-510. Camiinin doğusunda (daha önceleri yıkıldığı için ara açılmış. Mescide bitişik olması gerekiyor) bulunan sarı kesme taştan inşa edilmiş iki katlı Deve Hanı da 1939 depreminde büyük hasar gördüğü tahmin edilmekte olup, 1949 yıllarında harabe halinde olduğunu çocukluğumda, Taliye halamın eşi Hafız Eniştenin Dükkanının orada olması sebebiyle ve meyve bahçemize giderken yol yakınında olduğundan hatırlarım. 1950'li yıllarda Belediyece istimlâk edilerek yıktırılmış, daha sonraları Sebze Hali yapılmıştır.

[7] Kavak.

[8] Turhal

10.Bafra Emenlü Köyü'nde 5 tarla,

11.Pazarlı Divanının ¼ hissesi,

12.Bafra Değirmenözü Nahyesinin 3/16 hissesi,

13.Bafra Halis Divanı Balihur mezrası,

14.Osmancık'da hanına bitişik10 dükkân,

15.Çorum'da hanına bitişik 15 dükkân,

16.Çorum'da iki hamamına bitişik 7 dükkan ve bir boyahane,

17.Zile bedesten içinde 40 dükkân,

18.Zile'de 78 dükkân.

Yukarıda sayılan emlâkin yıllık geliri ile şöyle dağıtılmaktadır :

1.Gelirin 1/3'ü mütevelliye, 1/3'ü fukâraya, 1/3'ü imârete,

2.İmâret hatibine günlük 2 dirhem,

3.İmama günlük 3 dirhem,

4.İmâret Şeyhine günlük 3 dirhem,

5.Müezzine günlük 2 dirhem,

6.Huffaza günlük 1 dirhem,

7.Nakibe günlük 1 dirhem,

8.Aşcıya günlük 2 dirhem,

9.Ekmekçiye günlük 2 dirhem,

10.Kâtibe günlük 2 dirhem,

11.Oduncuya günlük 2 dirhem,

12.Çerağ yağı için günlük 1 dirhem,

13.Hasır için günlük 1 dirhem,

14.Et için günlük 8 dirhem,

15.Pirinç için günlük 4 dirhem,

16.Ekmek ve bulgur için günlük 1 Osmanlı kilesi buğday,

17.Hayvanlar için günlük 2 kile arpa, harcanması ve eğer gelir artarsa imaretin islâhına harcanması vâkıfın şartları arasındadır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür ve Tescil Dairesi Başkanlığı Arşivi'nde bulunan 731 Nolu Defterin 16.sayfa 15.sırasında, Bir diğer aynı vakfiyesi 618/1 Nolu defterin 150.sayfa 116.sırasında kayıtlı "*İbrahim Paşa Vakfı*"na ait, 27 Şaban 900 H./23.05.1495 M. tarihli Arapça vakfiyesi *Mütercim Abdullah Tanrıkulu* tarafından çevrilmiş, 1767 Numaralı Defterin 401 sayfa, 92. Sırasına da kaydedilmiştir. Bazı ufak ilavelerle birlikte girişinde bulunan yüceltme, dua cümleleri ile âyeti kerime ve hadis-i şerifler hariç çevrisi aşağıdadır.

…. Bir çok evsaf ve kemalat-ı nefsinde toplayan *Hacı Beyzâde Mevlâna Safiyüddin Mustafa oğlu İbrahim Paşa;* dünya varlığının kendi nazarında bir kıymeti haiz olmayıp zevale mahkum olduğunu hakkı ile idrak ve vakıf ve teberruatın ise daimi bir hayır, devirler değiştikçe, asırlar geçtikçe vakfın faideleri semereleri yenilendiğini ve bu gibi medeni ve insani hizmetlerin ebedi olarak yaşayacağını takdir ettiği için Cenabı Hakk'a karzi hasen vermek suretile kat kat ecir ve mükafata nail olan erbabı tasadduk sırasında bulunmak emeliyle **Gedeğare Nahiyesinde Köprü Mizanı Köyü'ndeki imâret** binasını her türlü riyâ ve sümaden ari bir niyyeti halisa, safi ve temiz bir kalb ile vakıf ve teberru edüp bununda öz malı ve en temiz ve helâl olan emvalinden olarak aklı ve sıhhati tam ve bütün teberrüat ve tasarrufatı şer'an sahih ve muteber bir halde iken yaptı. Ne emvalin, ne de evladın asla faide vermeyeceği, ancak bir kalbi selim ile Allah'a kavuşmanın müfid ve münci olabileceği bir günde rıza ilâhiyi taleb etmek ve cehennem ateşinden korunmak için imâreti

mezkureyi gayet muntazam ve muhteşem bir suretde inşa ettirdi ve gelen ve konan misafirlerin istirahatlarını temin etmek ve namaz ve taabbüde heveskar olanlara güzel bir ibadethane olmak üzere bu imâret binası ber vechi ati aksamı ihtiva etmektedir.

Birinci kısım; her birinin önünde birer sofa bulunarak misafirlerin beytutetine mahsus iki odayı müştemildir.

İkinci kısım; esası hasbeten lillâh takva ile kurulan ve kelâmullahı muhafazaya azim etmiş ve kendilerini ne ticaret ve ne de beyü-şira zikri ilâhiden alıkoymamış hakiki erlere karargâh olan bir camii şerifdir.

Üçüncü kısım; Matbah, etmekhane, kilar, anbar ve diğer alat ve edevat, ahur, abdesthane, vesaire gibi müstemilat ve teferruatdan ibaretdir. Bu imâret binasını vâkıf; bütün tevabi ve müştemilâtı ile, hususu ve umumu içeriden ve dışarıdan bütün yollar ile şer'a muvafık kat'i ve muteber bir vakfı lazım ve bütün şeraiti sıhhati havi olarak her türlü nevakısdan ve ihlâl edecek kayıtlardan hali ve dürüst bir şekilde vakıf eyledi.

Vâkıf bu imâreti sıhhat ve ebediyyeti haiz bir sadaka'i cariye kıldığından rehin edilemez, satılamaz, icar edilemez, satın alınamaz. Bu hüküm kürre'i arzın ve bütün sekenesinin veraseti hasren Cenabı Hakk'a intikâl edinceye kadar caridir çünkü Cenabı Hak bütün varislerin sonu ve hayırlısıdır.

Bu vakfiyyenin balasını imza eden ve mevlâsının rızasını gözetleyen hakim; bu babda şer'an lazım ve vacib olan usul ve şeraite riayet ettikten sonra bu vakfın sıhhatine hüküm eyledi.

Sonra vâkıf İbrahim Paşa vakıf ettiği bu imâretin ebediyyen yaşamasını ve bu infak yolunun devam etmesini çok arzu edince kendisinin tahtı tasarrufunda bulunup şer'an milki olan emvâl ve akarından bir miktarını atide beyan edilecek şerait dahilinde imâreti mezkurenin umur ve mesalihine sarf edilmek üzere vakıf etti ki bu emval ve akar şunlardır:

1- Nahiyesindeki Oruçca Buğa namındaki köylerden müteşekkil divanının tamamı.

2-Gedeğara Nahiyesindeki Kargucuk ve Kayalu köylerinin tamamı olup bunlar mahallince ahali arasında maruf ve meşhur bulunduğu için tarif ve tahdidden müstağnidir. Adı geçen bu köyler; bütün hukuk ve hududu ile *Sultan Mehmed Han bin Sultan Murad Han* tarafından temlik edilmek suretiyle vakıfın tahtı temellük ve tasarrufuna geçmiştir. Her kim bundan sonra bu köyler taarruz ve vaziyed etmek isterse bağilerden ve havaricden ad edilir. Bu arazi vakıfın milki olduğuna elindeki padişah imzası olan ve *tuğrayı hakani*yi havi vesika şahadet etmektedir.

3-Amasya mülhakatından İstekul Nahiyesinde kain Orta namındaki köyün nısfı şayiinin tamamı.

4- Amasya mülhakatından Nemreladık Nahiyesinde vaki Veretoy köyünün tamamı.

5- Biri kıral Çini diğeri Semuk alanı namındaki iki mezreanın tamamı olup her ikisi de Gedeğara Nahiyesindedir.

6-Saraycık köyünün dörtte bir hiss-'i şayıasının tamamı.

7- Gedeğara nahiyesinde vaki Kavşut denilen köyün nısfı şuyunun tamamı.

8- Biri mezkur Köprü köyünde diğeri Kürekerendir köyünde vâkıfın **yaptırdığı iki hamamın** tamamı olup bu iki hamam banileri olan vâkıfı mumaileyhin namile maruf oldukları içün tarifden müstağnidirler.

9- İstanbul şehrinde vaki *Bindirek*[9] demekle maruf bodrum namındaki mahallin tamamı olup mahallince ahali arasında gayet meşhur bulunduğu için tarif ve tahdidden müstağnidir. Bu mevzi yine mezkur padişah tarafından vâkıfe temlik edilen araziden olup bu mevzide vâkıfın mal sahibi gibi tasarruf etmesi salâhiyeti verilmiş olduğunu vâkıfın elindeki vesika-i sultaniye natık bulunmaktadır.

[9] İstanbul-Fatih Binbirdirek Sarnıcı. IV. asırda Bizans döneminde inşa edilmiştir. 3584 m2 alana sahip 224 sütunludur. İstanbul, Sultanahmet, Divan yolundan çıkarken solda, Hipodrum'un batısında, Türk –İslâm Eserleri Müzesi'nin kuzey-batısındaki binbirdirek sarnıcı. IV. Yüzyılda inşa edilmiş, yükseklikleri 12.4 m. genişlikleri 0.65-0.68 cm. mermer sütunlar üzerine, günümüzde 212 sütunu, aslında 224 sütunludur. Yaklaşık 60x65 m lik alanı 3584 m2.dir. 16 .yüzyıldan itibaren işyeri olarak kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde Sergi yeri ve özel Müze olarak kullanılmaktadır. Fatih Sultan Mehmed tarafından Vâkıf İbrahim Bey'e verilmiştir.

10- Tokat'ın Kazabad Nahiyesindeki Ustula Köyü'nün kırk sehim itibarile otuz buçuk sehim hisse'i şayıasının tamamı olup bu köyün kıble ve doğu ciheti Kürtler Köyü arazisi ile, şimalen Taşlıüyük karyesi ile, batı cihetide Kara Kadı Nahiyesi ile mahduttur.

11- Bafra Nahiyesinde vaki Emenlü köyü arazisinden beş kıt'a tarlanın tamamı olup bu yerler Av urduğuye, Köy önü, Kavak paresi, Ciciklik, Tepecik diye marufdurlar.

12- Mezkur nahiyede vaki Pazarlı divanının dörtte bir hisse'i şayıasının tamamı.

13- Mezkur nahiyede vaki diğer altı parça emlakin şayıan sekizde birinin tamamı.

14- Vâkıfın **Merzifon'da yaptırdığı han**ın[10] tamamı,

15- Vâkıfın Kürre'i **Osmancık'da yaptırdığı hanın** tamamile bu hana muttasıl on dükkanın tamamı.

16- Bafra mülhakatından Değirmen özü nahiyesinin on altı sehminin üç sehimi ile bir sehimin üçde birinin tamamı.

17- Istavla karyesinin -onaltı sehim itibarile- iki buçuk sehiminin tamamı.

18- Çorumlu kasabasında kâin **han**ın tamamile buna muttasıl bulunan onbeş dükkanın tamamı.

19- Mezkür kasabadaki **iki hamamın** tamamile buna bitişik yedi dükkan ve bir boya hanenin tamamları.

20- Bafra mülhakatından Haris divanında vaki balihur mezreasının tamamı.

21- Zile muzafatından Meşhedabâd[11] Nahiyesinde vaki ternis ve hurdacık namile yad edilen iki mezreanın altı sehimden beş sehiminin tamamı.

22- Yine vâkıf tarafından **Zile** kasabasında yaptırılan **Bedesten**in tamamı ile bunun içindeki kırk dükkânın ve bunun haricindeki yetmiş sekiz dükkânın ve kasabadaki hamamın tamamları.(burada bir miktar açık vardır) Vâkıf (bundan sonra) şöyle şart eyledi;

1- Bu imâretde halka Cuma namazı kıldırmak üzre hüsnü edâ ve hüsnü ifadeye mâlik, afif ve namuslu bir zatın hatib olması.

2- Evkatı muayyenede selevatı mefruzeyi ve bazı zamanlar da da mutad olan sala vâtı mendubeyi eda hususunda halka imamet etmek üzre usuli tecvide riâyetkâr, ibadet mesaline vakıf salih bir zatın imam olması,

3- Birde dindar ve salih bir satın Şeyh yani müdir olarak bulunması ve bu şeyhin gelen misafirleri hallerine göre münasib mahallere koyarak bunları meratib ve mevkii ictimailerini gözetmesi.

4-Evkatı salata vakıf, hüsnü edaya malik ve salih bir kimsenin müezzin olması ve salavatı mefruza vakitlerinde ezan okuyarak her gün camii mezkurun mahfilinde hazır olup orada Kur'an-ı Kerim tilâveti için toplanan karine ecza-i şerife sandukasını getirmek, açmak, onlara tevzi etmek, badel kırae toplamak ve sandukayı kilidlemek hizmetlerini de ifâ etmesi ve aynı zamanda ferraşlık, kandilcilik, bevvablık, vazifelerinide görerek camii şerifin sergisini sermek, icabında süpürmek, kandillerini ve çırağlarını islâh etmek ve kapularını açmak ve kilidlemek hizmetlerinide eda etmesini.

5-Müteşerri ve ehli salahdan usuli tecvid vechile kuran okur dört kimsenin hergün sabahleyin camii mezkurda hazır olarak her birinin otuz eczayı kuraniyeden birer cüz'i tilavet etmelerini ve her hatim başında mutad olan adab ve usule riayet edilerek esnayı hatimde umum müslimin ve bilhassa sahibi hayır -vakıf- için tekbir, tehlil ve dua edilmesini.

6-İmârete gelen, gidenler mutad olan hüdematı yapmak ve onlara aid umur ve mesalihi tesviye etmek üzere salih ve mutemed bir nakibin bulundurulmasını.

7-İmâretde yemek yiyecek olanlara mikdarı kafi yemek yapmak ve onlara yemek ikram ve ihzar etmek etmek üzre birde aşçı bulundurulmasını.

8- Her gün içün miktarı kafi etmek yapmak üzre bir ekmekcinin bulundurulmasını.

[10] Merzifon'da Çukurşadırvan adıyla anılan, 1939, 1943 depremine zarar gören, Taceddin İbrahim Camisi'nin 10 m. doğusunda, çocukluğumuzda bildiğimiz 1950 yıllarında Belediyece yıkılan, kesme sarı taşdan inşa edilmiştir.
[11] Yalınyazı-Boztepe.

9-Bu evkafın bütün mahsul ve varidatını az olsun, çok olsun hepsini yazarak ve sarfiyatını da bütün müfredat ve teferrüatı ile kayıt ederek icmâlen ve tafsilen mükemmel bir hesab tutmağa muktedir birde kâtib bulundurulmasını.

10-Bir de tahsildar bulunmasını ve bunun; vakfın bütün galle ve hasılatını cem ve tahsil ederek aşağıda beyan edilecek olan mütevelliye teslim etmesini ve mütevellininde imâretin mesalihi muayyene ve ihtiyacat malumesine sarf etmesini.

11-İmâretde birde merkebci yani merkeble odun taşıyıcı bulundurulmasını ve bunun imârete odun nakl ederek matbaha, furuna miktarı kafi vermesini şart eyledi.

Vâkıf vakfının tevliyetini hayatda oldukça kendisine irtehalinden sonra tenasül ettikçe batnen bade batnin oğullarının ve oğullarının oğullarının ilâ nihaye-elaslah felaslah- kaidesince aslahına, sonra akrabası olan azadlılarının aslahına, bundan sonra (mutlaka) azatlılarının aslahına, sonra vâkıfı mumaileyhin oğulları hakkında görülen tertib vechile utekâsının oğullarına ve oğullarının oğullarına şart kıldı.

Vâkıf; mevkufatı mezkurenin en fâideli bir istiğlâl şeklile istiğlâl edilmesini yani gelirlendirilmesini ve vakfın galle ve nemâsından ve âidatından üçde birinin evvelâ vakfın mütevellisine verilmesini ve son mütevelli olan utekânın nesli münkariz olursa bu üçde birin fukaraya verilmesini ve bu imâretin rekabesine aid olmak üzere her gün için gümüş geçer akçadan sekiz dirhem hıfz olunmasını ve imâretin hatibine her gün iki dirhem, imamına üç, şeyhe yine üç, müezzine iki ve mezkur huffaz ve karilerden her birine birer ve nakibe yine bir, aşçıya, ekmekçiye, katibe, oduncuya her gün ikişer dirhem verilmesini, çırağ yağına, hasırına her gün bir dirhem, imâretin matbahında pişecek ete her gün sekiz dirhem, pirince her gün dört dirhem, bal, yağ, tuz ve taamın havayicine mezkur dirhemden her gün iki dirhem verilmesini, ekmek ve bulgura sarf edilmek için günde iki Osmanlı kilesi buğday, misafirlerin, hayvanları içün her gün iki kile arpa verilmesini, bu sarfiyatdan sonra gelirden bir şey artar ve imâretin rekabesine tahsis ve tevkif edilen para imâretin tamir ve islâhına kafi gelmediği takdirde bu fazlanın mezkur tamire sarf edilmesini, tamire ayrılan para tamire kafi gelip o fazladan ilaveye lüzum kalmazsa gelir fazlasının hin-i hacetde sarf edilmek üzere saklanmasını şart eyledi.

İşte vâkıf bunları şer'an sahih ve muteber bir şekilde vakıf etmiş olduğundan bunlar satılamaz, başkasına bağışlanamaz, terhin, temlik ve tebdil edilemez, yukarıda ismi geçen hamamlar, dükkânlar, hanlar değirmenlerden başkası icar edilemez, icar edilenlerinde bir seneden fazla müddetle icar olunamaz, dünyanın son gününe kadar bunların hiç birinde verasat ceryan etmez, mezkür imâret münhedim olur veya harabe yüz tutarsa vakfın hasılatından ihya ve tamir edilmesi, bu hâl tekerrür ettikçe ihya ve tamirinde tekrar edilmesi ve buna imkan kalmazsa fukara ve mesakine sarf olunması meşruttur.

Bunların tebdil ve tağyir selâhiyetini vâkıf hali hayatında kendisine hasr ettiğinden kendisinden başka hiç bir kimse bu selâhiyeti haiz değildir. İbrahim Paşa bervechi meşruh bu vakfı yaptıkdan sonra büyüklerin mabihil iftiharı ve herkesin mutemedi olan *Yiğitzâde Hoca Resul Paşa*'yı bu evkaf üzerine mütevelli nasb ederek ona teslim ve bütün umur-u vakfı kamilen ona havale ve tefviz eyledi, mezkür mütevellide vazifesine kemali ciddiyyet ve istikâmetle başladı, bir müddet umuru vakfı matlub vechile hüsnü idare etti. Vaktaki hazreti fahri resulden mervi "*sadakanın en büyüğü hayatında hal sıhhatde iken yaptığın sadakadır*" mealindeki hadis şerif vakıfın nazarı dikkatini celb ederek kendisinde başka bir fikir uyandı ve düşündü ki bu vakıf harab olursa bahil ve idaresiz şeyhin elinde kalarak zayi olur gider, bu mülahaza zihnini çaldı çevirdi de bu mevkufatın kaffesini hali sıhhatinde kendi eliyle sarf etmeye, hayatında fukarayı müslimin-i bizzat müstefid etmeye karar vererek bu vakıfdan rücu ile eskisi gibi kendi mülkine iade etmek istedi, bu fikir kararını da İmam-ı Âzam'ın kail olduğu vakfın adem-i lüzum ve vakıfın mülkinden adem-i hurucu meselesine istinad ettirdi, neticede vakfiyenin bâlâsını tevki eden ve rabbülerbab olan Cenabı Hakk'ın rızasını gözeten hâkim huzurda mütevelli ile murafaa oldular. Hâkim mumaileyh; vakfın lüzumuna kail olan müctehidlerin ictihâdına ve bu babdaki fetvaya istinad ederek hükmü sahih-i şer-i ve hükmü lazımı sarihi mer'i ile hüküm eyledi bu suretle mezkur vakıf, lazım, müseccel, cazim ve bütün musahihatı havi ve bütün inikad şartlarını haiz ve her türlü fesad ve butlani mucib ahvalden hali ve bütün eimmece müttefakunaleyh ve mer'i olacak bir şekilde bir vakıf oldu çünki vakıf "*bu evkafı gerek hayatımda ve gerek badelirtehal vakıf olmak üzere yukarıdaki şartlar dahilinde ve ilâ nihaye fukaraya verilmek üzere vakıf ettim*" dedi.

Bu suretle bu vakıf; cazım, lazım, müekked, müebbed, bir hal ve şekle girmiş oldu ki dünyanın son gününe kadar bunlar katiyyen alınıp satılamaz, başkasına bağışlanamaz, rehin olarak verilemez, gasb edilemez, şartları tağyir edilemez, usul ve zavabıtı değiştirilemez, aslı müebbedi üzere cari, şartı müekkedi vechile ebediyyen bâki olacaktır. Binaenaleyh Allah'a, ahirete, nebiyi tahire iman etmiş olan padişah, emir, vezir, küçük ve büyük hiç bir kimse için bu vakfı tağyir ve nakıs etmek helâl olmaz. Her kim bunun şartlarından birini veya kuyudat ve zavabıtından birini tağyirine kıyam eder, bozuk bir fikir, fasid bir tevil ile bunun ibtaline, fesh ve tebdiline saî ederse açık bir haramı irtikâb ve cazayı mucib en büyük bir masiyeti işlemiş olur. Bundan sonra vakıf tevliyeti; mütevelliden aldı, yukarıda tevliyet şartları meyanında dermayan ettiği vechile tevliyet, sağ oldukça kendi üzerinde kemâfissabık kaldı. Bu takrir ve hükme işhad; dokuz yüz senesi Şaban ayının yirmi yedisinde (27 Şaban 900 H./23.05.1495 M.) vâki oldu.

İstanbul, Sultanahmet, Divan yolundan çıkarken solda, Hipodrum'un batısında, Türk-İslâm Eserleri Müzesi'nin kuzey-batısındaki binbirdirek sarnıcı. IV. Yüzyılda inşa edilmiş, yükseklikleri 12.4 m. genişlikleri 0.65-0.68 cm. mermer sütunler üzerine, günümüzde 212 sütunu, aslında 224 sütunludur. Yaklaşık 60x65 m lik alanı 3584 m2.dir. Tacettin İbrahim'e Fatih Sultan Mehmet tarafından verilen, Taceddin İbrahim tarafından da Vakfedilen eser, 16. yüzyıldan itibaren işyeri olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bugün eser Müze ve sergi yeri olarak bazen kullanılmakta olup rutubetlidir.



Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde bulunan Taceddin İbrahim Paşa'nın 23.05.1493 tarihli vakfiyesinin Osmanlıca kaydı.



Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde bulunan Taceddin İbrahim Paşa'nın 23.05.1493 tarihli vakfiyesinin Osmanlıca kaydı.



Taceddin İbrahim Paşa vakfiyesinin Osmanlıca son sayfası.

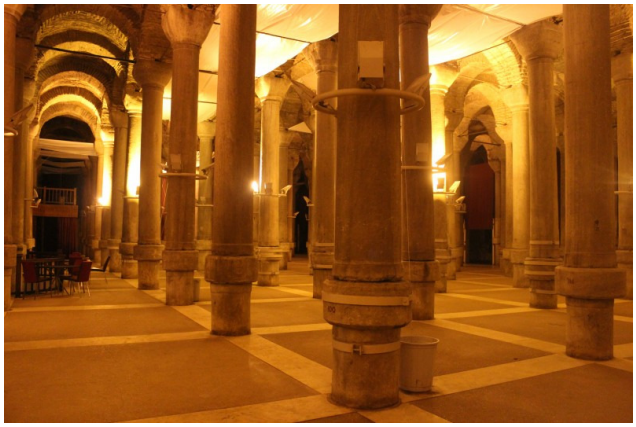




Sarnıcın bugünkü hali.



Sarnıcın tonoz örtüsü. (2017)



Sarnıçtan diğer bir görünüş.





İstanbul-Sultanahmet, Binbirdirek Sarnıcı üst kısmı Belediyece park haline getirilmiş olup, etrafı işyeri ve binalarla çevrilidir. (2017)- Park haline getirilmiş Binbirdirek Sarnıcı üstünün tepeden görünüşü.




Vezirköprü Taceddin İbrahim Paşa Camii son cemaat mahalli (İmareti)- Vezirköprü İbrahim Paşa İmâreti girişi (Cum'a namazı da kılınan imâret daha sonra camiye çevrilmiş)



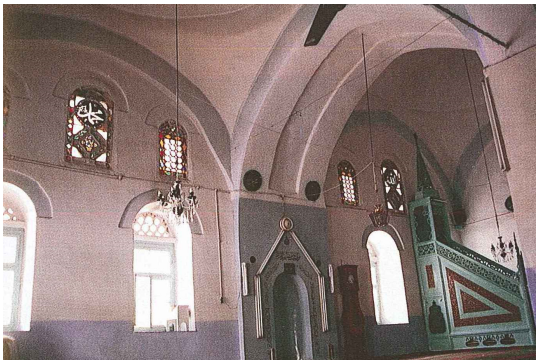

Vezirköprü İbrahim Paşa Camiinden diğer görünümler.



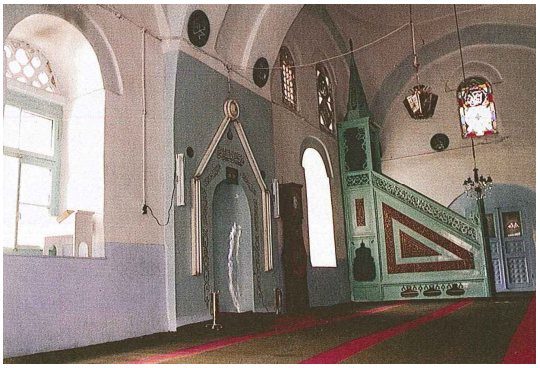
Vezirkörü İbrahim Paşa Camii'nden diğer bir görünüm.



Tokat-Zile, İbrahim Paşa Bedesten Camii



Tokat-Zile, Taceddin İbrahim Paşa'nın yaptırdığı bedesten, zaman içinde ilâvelerle camiye çevrilmiş.



Zile, Taceddin İbrahim Paşa bedesten Camii



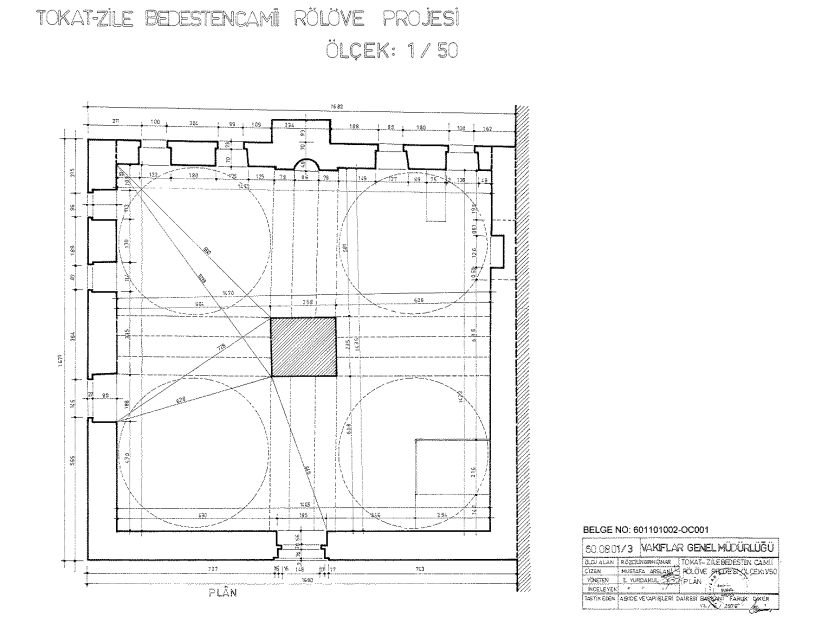


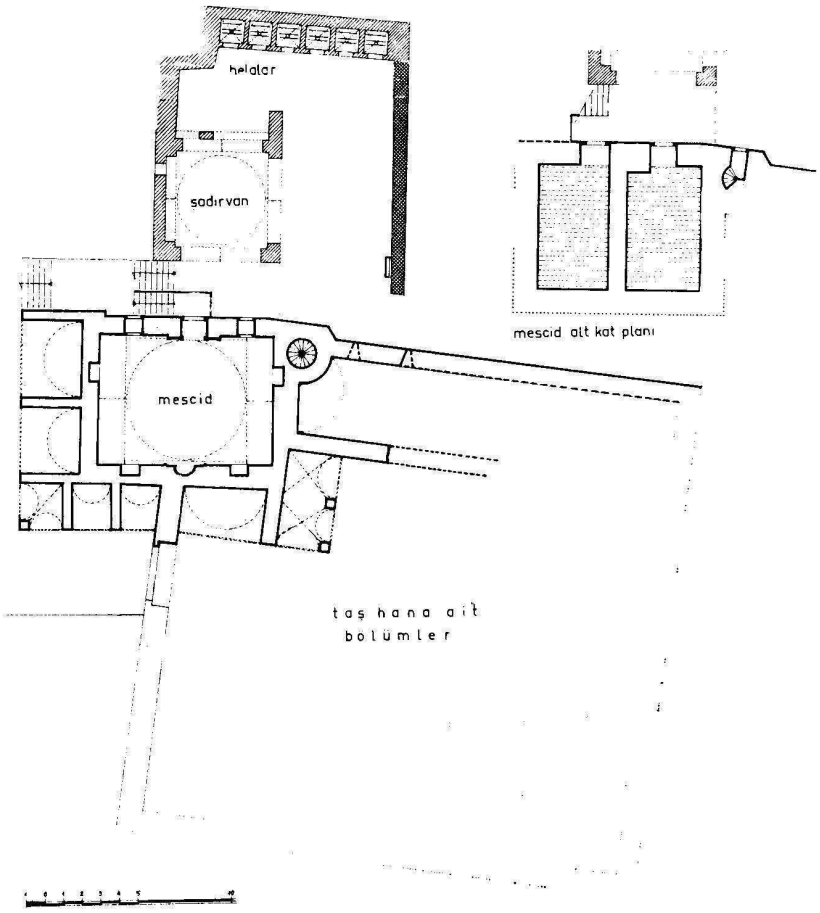
Zile, Taceddin İbrahim Paşa Bedesten Camii.





Zile, Taceddin İbrahim Paşa Bedesteni eski hali.(VGM Arşivi)





Merzifon Taceddin İbrahim Paşa Camii ve yanındaki hanına ait plân (Erol Yurdakul'dan)



Merzifon Çukurşadırvan (Taceddin İbrahim Paşa) Mescidi yıkık hali (Rahmetli dostum, meslektaşım Erol Yurdakul'dan)



Merzifon Taceddin İbrahim Paşa Camii restorasyon başlarken 1975.(Erol Yurdakul'dan)



Merzifon Taceddin İbrahim Paşa (Çukurşadırvan) Camii restorasyondan çok sonra 2007.

KALE GEVHER/CEVHER PAŞA CAMİİ KALEMİŞİ SÜSLEMELERİ

Hand-Drawn Decorations of Gevher/Cevher Pasha Mosque in Kale

Mustafa BEYAZIT[*]
Meryem CANSEVEN[**]

Abstract

Even though the precise construction date cannot be established, the Cevher/Gevher Pasha Mosque was without doubt known to have existed in the 16th century, going under renovations in the 19th century during which hand-drawn decorations were added.

The hand-drawn decorations of Cevher Pasha Mosque are undertaken under four main headings in the article consisting of plant, geometrical, scripture and object. Many hand-drawn decorations in the colors of yellow, black, blue, red, green, brown and gray are seen on the plaster surfaces of the portico and sanctuary walls of the building. The plant patterns located in the mosque which strike a close resemblance to those seen on the carpets and book bindings of the era are observed at the edges, corners and mid-sections of the panels. The geometrical decorations in the building can be spotted on the bottom section of the portico walls and on the edges of the windows and panels. The majority of the decorations crafted in the hand-drawn technique in the mosque consist of scriptures. The inscriptions are located in the portico, on the eastern, southern and western surfaces. These writings consist of ayahs (verses) from the *Ya-sin*, *Saffah* (Those Ranges in Ranks), *Aali Imran* (the Family of Imran), *Baqarah* (the Cow), *Nisa'* (the Women), *Fat'h* (the Victory) surahs (chapters), the complete *Ikhlas* (the Sincerity) surah, the *Hadith* (sayings of the prophet Muhammed) and prayers. The inscriptions are worked in object forms as an ewer, giving place to *Zulfiqars* (sword of Hazrat Ali) at the end of letters. The curtain and oil-lamp motifs which are commonly used in Western Anatolian mosques adorn the mihrab (niche).

When considering all the hand-drawn decorations, the decoration tradition of the Aegean region is observed to be also carried on in the Cevher Pasha Mosque.

Keywords: Cevher Pasha Mosque, hand-drawn decoration, plant pattern, geometrical pattern

Eski Kale, Denizli ili Kale ilçesi sınırlarında Tabae antik şehrinin üzerine kurulmuştur. XIII. yüzyıldan itibaren Menteşe Beyliği'nin önemli şehirlerinden biri olan kente 1330'lu yıllarda İbn Battuta gelmiş ve şehir surlarından ve beyinden kısaca bahsetmiştir[1]. XV. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Osmanlı şehri olan yerleşim, Osmanlı arşiv belgelerinde de Nefs-i Tavas (Kale) olarak adlandırılmıştır. XVII. yüzyılın ikinci yarısında şehri ziyaret eden Evliya Çelebi, kentin 350 hanesinin bulunduğunu, iç ve dış kale şeklinde etrafı surlarla çevrili iki kısımdan oluştuğunu, 5 mahalle, 5 camii, 1 han, 1 hamam, 3 mektep, 2 tekke ve 6 zaviyesi olduğundan söz etmektedir[2]. 11 Mart 1954 yılında kabul edilen 6409 sayılı kanunla[3] Eski Kale boşaltılmasına karar verilmiştir. 19 Haziran 1957 yılında kabul edilen 7033 sayılı kanunla Kale ilçe merkezi olmuştur[4].

Günümüzde ören yerinde tamamı ayakta olan tek yapı Cevher Paşa Camii'dir. İlk inşasının şehrin fethiyle birlikte olduğunu düşündüğümüz caminin banisi hakkında da kesi bilgimiz bulunmamaktadır. Bina günümüze kadar birçok onarım geçirmiştir. Boyuna dikdörtgen plânlı cami üç sahınlı olup Denizli bölgesindeki birçok camii ile bu yönüyle büyük benzerlik göstermektedir. XIX. yüzyılda yapılan onarımda sıva yüzeyine dönemin özelliklerine uygun şekilde kalemişi süsleme yapılmıştır. Bölgede gezici ustalar tarafından yapılan bu süslemelerin çoğunluğu dini içerikli yazılardır. Yazılar içerik ve istif şekilleriyle, zülfikârla sonuçlanan harfleriyle, ibrik, perde ve kandil

∗ Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Denizli/Türkiye, Orcid: 0000-0003-0684-2383, E-Mail:hacivaz@gmail.com.

** Dr, Orcid: 0000-0001-8865-3310; E-Mail: meryemcanseven@gmail.com

[1] Tanci 2004: s. 410-411.
[2] Evliya Çelebi 2010: s. 216-216.
[3] Resmî Gazete 22 Mart 1954: s. 8777-8778.
[4] Resmî Gazete 27 Haziran 1957: s. 17443.

motifleriyle dikkat çekicidir. Bu makalede şimdiye değin müstakil bir çalışmaya konu olmamış caminin kalemişi süslemeleri, süslemelerin ikonografisi karşılaştırmalı bir biçimde ele alınacaktır.

Cami, Eski Kale'de (Tabae antik kenti ören yeri), tamamıyla ayakta kalan tek binadır (Fot. 1). Binanın kuzeyi, doğusu ve muhtemelen güneyi hazire olarak kullanılmıştır[5].



Fot. 1: Cevher Paşa Camii Genel Görünümü

Yapıda inşa dönemini gösteren herhangi bir kitabe bulunmamaktadır[6]. Bununla birlikte harim kapı açıklığının üstündeki kalemişi H. 1235 /M. 1819 –20 tarihi, büyük ihtimalle bir tamirat sonrasında sıva yüzeylerine uygulanan kalemişi süslemelerinin tarihi olmalıdır[7].

Caminin XIII. yüzyılda bölgenin Türklerin eline geçmesiyle inşa edildiği, sonraki dönemlerde de onarımla geçirerek günümüze kadar geldiğini ileri sürmek oldukça mantıklıdır. Osmanlı arşiv belgelerinde bulunan XVI. yüzyıldaki Cevher Paşa'ya ait vakıf kaydına rastlanılması[8], caminin XVI. yüzyıldan önce inşa edildiğini göstermektedir. Toprak dam olan örtü sistemi 1940'lı yıllarda kiremit örtüyle değiştirilmiştir[9]. Yapı en son onarımını 2007 yılında geçirmiştir. Buna rağmen coğrafi şartlar ve nem sorunu düşünülmeden yapılan bu onarım yeterli olmamış, duvarlar pencerelerden su almakta ve kalemişi süslemeler de zarar görmektedir.

Bina, kuzeybatı-güneydoğu[10] doğrultusunda uzanan boyuna dikdörtgen plânlı olup, aynı doğrultudaki eğimli arazide toprakla yükseltilmiş alan üzerine inşa edilmiştir[11]. Caminin doğu ve batı cephelerinde dörder pencere, güney (kıble) ve kuzey cephesinde ise ikişer pencere vardır. Pencerelerin tümü düz atkı taşlı ve sivri kemer alınlıklıdır. Doğu ve güney cephelerinde birbirleriyle aynı seviyede yer alan iskele delikleri ve basit işçilikli tuğlayla yapılmış süslemeler görülmektedir. Binanın duvarlarında yer yer tuğla kullanılmış olmasına rağmen hâkim olan malzeme kaba yonu ve moloz taştır. Cami dört yöne pahlı, kırma çatıyla örtülmüştür. Binanın kuzeybatı köşesindeki minarenin kapı açıklığı son

5 Caminin kuzeyindeki hazire düzenlemesi için bknz., Ersoy 2012: s. 430.
6 Çakmak 1991: s. 83.
7 Çakmak vd., 2013: s. 30
8 Kütükoğlu 2002: s. 56, 138-139.
9 Ahmet Gül,28.08.2018 sözlü tarih çalışmasında elde edilen bilgiler 1944 Eski Kale doğumlu, 16 yaşına kadar Eski Kale'de yaşamış.
10 Anlatımda kolaylık sağlaması için kıble cephesine denk gelen kısım güney olarak adlandırılacak ve diğer ceplerde buna göre isimlendirilecektir.
11 Plân için bknz., Çakmak 1991: s. 79, Şekil 32; Çakmak vd., 2013: s. 32.

cemaat yerindedir. Minarenin kaba yonu taş malzemeli yüksek bir kaidesi, pabuçluk kısmı, tamamen kesme taştan müteşekkil silindirik gövdesi, tek şerefesi, petek kısmı, saçla oluşturulmuş konik külahı ve alemi bulunmaktadır. Son cemaat yerine arazideki meyil nedeniyle kesme taştan yedi basamaklı merdivenle ulaşılmaktadır. 2006-2007 restorasyonu öncesi son cemaat yerinin kuzey cephesi bağdadi ve hımış teknikli bir duvarla kapalıyken[12] son onarımda söz konusu duvar kaldırılmıştır. Caminin kuzeyindeki son cemaat yerinin doğu ve batı kenarları kapalıdır. Son cemaat yeri örtü sistemi dördü serbest ikisi duvara bitişik, kompozit başlıklı, altı ahşap sütunla taşınmaktadır (Fot. 2).



Fot. 2: Cevher Paşa Cami Dış Cepheler

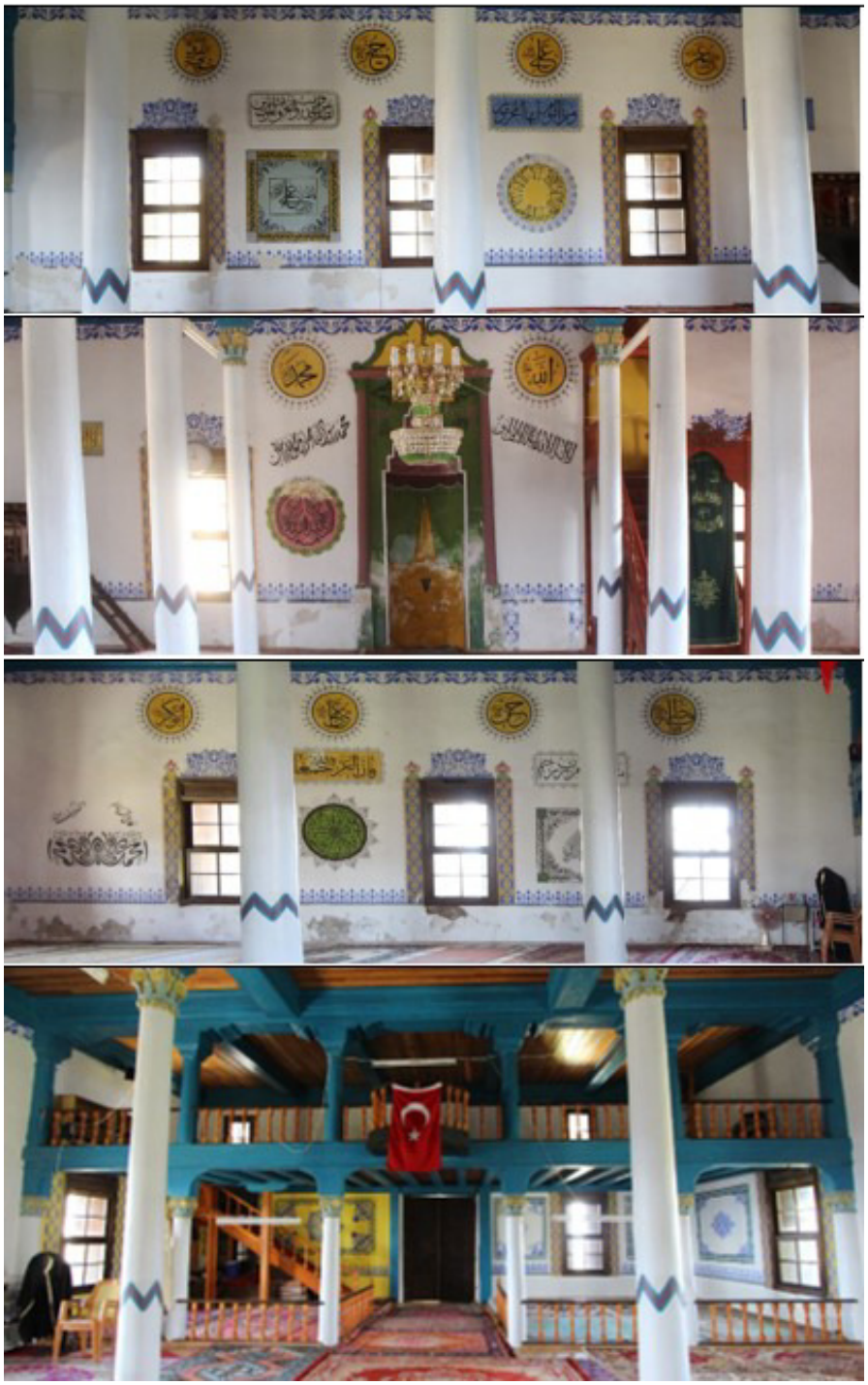


Fot. 3: Cami Kapı Açıklığı (K. Pektaş'tan)

Harime kuzey cephe aksındaki yuvarlak kemerli kapı açıklığından geçilmektedir (Fot. 3). Harim kuzey güney doğrusunda uzanan iki sıra halinde dörderden sekiz ahşap sütunla üç sahna ayrılmıştır. Kompozit sütun başlıkların üst kısmı köşeleri pahlı ve dış bükey kavisli geçişe sahip dikdörtgen prizma şekilli ahşap kalasla yükseltilmiş ve bunların üzerine iç ve dış bükey profilli yastıklar yerleştirilmiştir. Yastıklar birbirlerine dört yönden bağlanan kirişleri taşımaktadır. Kirişlerin arası sade ters tavanla kapatılmıştır. Harimin kuzeybatısında ahşap merdivenle çıkılan üst katta kadınlar mahfiline yer verilmiştir. Kadınlar mahfilinin alt kısmı ise maksureler şeklinde düzenlenmiş ve kuzeybatı bölümü müezzin mahfili olarak kullanılmaktadır. Harimin doğu ve batı cepheleri simetriktir. Binanın güney cephe aksında mihrap nişi, mihrabın batısında ahşap minber ve doğusunda ahşap vaaz kürsüsü bulunmaktadır (Fot. 4).Binanın son cemaat yeri ve

12 Çakmak 1991: Resim 176-177.

harim duvarlarında sıva yüzeyine yapılmış sarı, siyah, mavi, kırmızı, yeşil, kahverengi ve gri renklerin kullanıldığı birçok kalemişi süslemeye yer verilmiştir (bknz., Fot. 4-5). Yapıya ait eski fotoğraflara bakıldığında kalemişi süslemelerin daha fazla olduğu anlaşılmaktadır. Çalışmamızın asıl konusunu oluşturan bu süslemeler bitkisel, geometrik, yazı ve nesneli olmak üzere dört ana başlık halinde incelenecektir.



Fot. 4: Cevher Paşa Camii Harim Cepheleri (Doğu, Güney, Batı ve Kuzey)

Camii de yer alan bitkisel bezemeler, son cemaat yeri ve harimde kadınlar mahfilinin altında duvar yüzeylerindeki panoların kenarlarında, köşeliklerinde ve merkezlerinde yer almaktadır. Son cemaat yeri batı cephesinde enine dikdörtgen formunda olup sarı zemin üzerine siyah boya ile yapılmıştır. Kenarlarında ise siyah zemin yüzeyine gri renk boya ile geometrik süslemeli kuşak dolanmaktadır. Panoların merkezi ve iç köşeleri stilize edilmiş bitkisel tezyinatlıdır. Harim mekânında kuzey cephede kadınlar mahfilinin alt kısmında doğu kanatta iki ve batı kanatta iki olmak üzere dört panoya yer verilmiştir. Panolar enine ve boyuna dikdörtgen formunda olup yine kenar kuşakları geometrik desenlidir. Doğu kanattaki panolar, beyaz zemin üzerine mavi renkten müteşekkil stilize bitkisel tezyinata sahiptir. Batı kanattaki panolar ise sarı renk zemin yüzeye, merkez ve köşeliklerinde mavi renk boya ile stilize edilmiş bitkisel tezyinat görülmektedir (Fot. 5).



Fot. 5: Panolar

Harim kısmında doğu, güney ve batı cephelerinde, duvarların üst kenarları boyunca dolanan üst kuşakta, beyaz sıva yüzeyine, mavi renk boyalı yatay "S" kıvrımlı şeridin iç ve dış kısımlarında yine stilize edilmiş bitkisel tezyinat görülmektedir. Beyaz sıva yüzeyine mavi renk boya ile oluşturulmuş alt kuşak ise dört cepheyi dolanmaktadır. Üç dilimli palmetlerin sıralandığı kuşak, zeminden yükseltilmiş ve siyah boyalı alt kuşağa sahiptir (Fot. 6).



Fot. 6: Harim Kısmı İç Mekânı Dolanan Üst ve Alt Kuşaklar

Bunun yanı sıra stilize edilmiş bitkisel tezyinat, yazı kartuşlarının kenarlarında ve iç köşelik yüzeylerinde, mihrap alınlık yazısının iki kenarı ve mihrap köşelik yüzeylerinde, pencere kenarlarında ve alınlıklarında da renk kontraslıkları oluşturacak şekilde uygulanmıştır (Fot. 7-8-9-10).



Fot. 7: Yazılar Etrafındaki Bitkisel Kuşaklar



Fot. 8: Yazılar Etrafındaki Bitkisel Kuşaklar



Fot. 9: Mihrap Alınlık Yazısının Kenarında, Mihrap ve Yazı Kartuş Köşelik Yüzeylerinde Bitkisel Tezyinat



Fot. 10: Pencere Kenar ve Alınlıklarda Bitkisel Tezyinat

Binada geometrik süslemeye, son cemaat yeri duvarlarının alt kısımlarında, pencere ve panoların kenarlarında rastlanılmaktadır (Fot. 11).



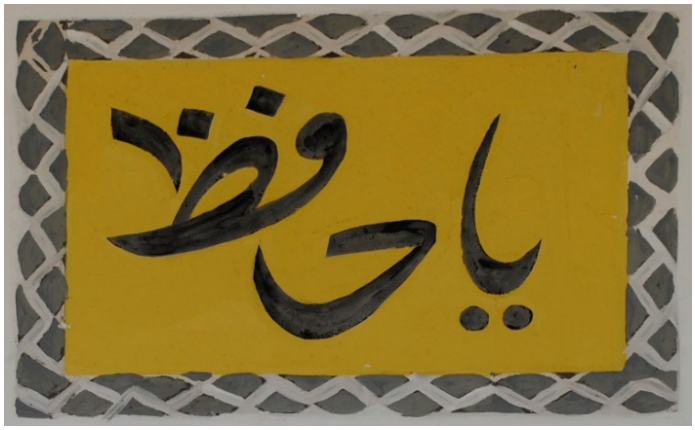
Fot. 11: Geometrik Süslemeler

Bitkisel ve geometrik süslemelerin benzerlerine birçok eserde rastlamak mümkündür[13]. Sıva yüzeyine uygulanan kalemişi tezyinatın benzerlerini erken dönem Osmanlı mimarisinin önemli eserlerinden biri olan Bursa Yeşil Camii'nde görmekteyiz[14]. Kalemişi süslemeler her dönemin kendine has üslubunu yansıtmakla[15] birlikte, motif ve kompozisyonların benzerlerini özellikle halı[16], kumaş[17], tezhip[18], cilt kapağı[19] gibi tezyinatın uygulandığı alanlarda da tespit etmek mümkündür.

Camide kalemişi tekniğinde yapılan süslemelerin önemli kısmını yazılar oluşturmaktadır. Yazılar son cemaat yeri, doğu, güney ve batı cephelerde yukardan aşağıya ve saat yönünde sıralı bir şekilde ele alınmıştır.

13 Bu konuda örnekler için bknz., Nemlioğlu 1989: s. 356-361 ; Hatipoğlu 2007: s. 56-122 ; Anonim 2020: s. 7-79.
14 Beyazıt 2009: s. 94-100 ; Beyazıt 2011: s. 45-64.
15 Renda 1982: s. 79.
16 Arseven (1960?): s. 270-300.
17 Atasoy 2003: s. 761-787.
18 Tanındı 2003a: s. 865-891.
19 Aslanapa 1982: s. 12-17; Tanındı 2003b: s. 841-863.

Son cemaat yerinde kapı açıklığının üstünde iki ibrik tasvirinin arasında enine dikdörtgen levhada sarı zemin yüzeyine siyah boya ile "Ya Hâfız" lafzına yer verilmiştir (Fot. 12). Koruma, saklama görüp gözetmek anlamlarına gelmektedir[20].



Fot. 12: "Ya Hâfız" Yazısı

Yuvarlak kemerli kapı açıklığının üstünde üç sıra halinde yazıya yer verilmiştir. Üstte sarı zemin yüzeye siyah boya ile en üstte "Bismillâhirrahmanirrahîm" yazılıdır. Ortada ise siyah boya ile yazılmış H. "1235"/M. 1819-20 tarihi okunmaktadır. Alt sırada ise dış kenarı mavi, iç kenarı siyah boyalı enine dikdörtgen kartuşun sarı boyalı zemin yüzeyine siyah boya ile "Allahümme ya müfettiha'l-ebvâb iftah lenâ hayra'l-bâb (Ey kapıları açan Allah'ım! Bize hayır kapılarını aç)" ifadesine yer verilmiştir (Fot. 13). Bu dua Osmanlı dönemi kitabelerinde sıklıkla karşımıza çıkan ifadelerden biridir[21].



Fot. 13: Kapı Açıklığının Üstündeki Yazılar

20 Topaloğlu 1997: s. 116-117.
[21] Bayraktar 2005: s. 63; Uzun, Uğurlu 2019: s. 66.

Son cemaat yerinde kapı açıklığının batısında daire şeklinde ve son cemaat yerinin batı duvarında minare kapısının üst kısmında sivri kemerli alınlığın içerisinde sarı semin yüzeye siyah boyalı yazılara yer verilmiştir. Her iki yazı da oluşan tahribat nedeniyle okunamamaktadır (Fot. 14).



Fot. 14: Son Cemaat Yerindeki Yazılar

Harim kısmının doğu cephesinde de kalemişi teknikli dini içerikli yazılara yer verilmiştir.

Harim kısmı doğu duvarının en üst kısmında kenarları siyah konturla belirlenmiş sarı boyalı daire madalyonların yüzeylerinde siyah boya ve celî sülüs hatla güneyden kuzeye doğru, Ömer el-Faruk (Radıyallāhu anh /RA/ Allah ondan razı olsun), Ali (RA), Hüseyin (RA), Haticetü'l-Kübra (RA) yazılıdır (Fot. 15).



Fot. 15: Doğu Cephedeki İsimler

Doğu cephede pencerelerin üst hizasında ve aralarında kuzeyden güneye doğru enine dikdörtgen kartuşların yüzeylerinde de siyah boyalı ve celî sülüs hatlı yazılara yer verilmiştir.

Doğu cephesinde pencere aralarında yer alan enine dikdörtgen kartuş yüzeyinde siyah boya ile istifli bir şekilde Sıra/Saf suresi 13. Ayet-i kerimesinin bir kısmına "Nasrun minallâhi ve fethun karîb (karîbun) ve beşşiril mû'minîn (mû'minîne)/ Allah'tan bir yardım ve yakında gerçekleşecek bir zafer! Müminlere bunları müjdele!"[22] yer verilmiştir (Fot. 16).

22 *Kur'ân Türkçe Çeviri,* 2019: s. 551.



Fot. 16: Sıra/Saf Suresi 13. Ayet'ten

Ortadaki enine dikdörtgen çerçeveli kartuşun yüzeyi mavi boyalıdır. Siyah boya ile yazılan yazıda Yasin suresinin 59. ayeti "Vemtâzûl yevme eyyuhel mucrimûn/ Allah şöyle der: Ey suçlular! Bugün Ayrılın[23]!" yazılıdır (Fot. 17).



Fot. 17: Yasin Suresi 59. Ayet

Doğu cephenin en güneyindeki kartuş iç içe iki enine dikdörtgen şeklinde tasarlanmıştır. Konturları siyah boyalı, köşeleri birbirine çapraz bağlanan kartuşta sarı zemin boya yüzeye siyah boyalı celî sülüs hatla "Ra'sul-hikmeti mehâfetullâh / Hikmetin (ilimin, bilimin, kısaca her şeyin) başı Allah korkusudur" hadisi şerifine[24] yer verilmiştir (Fot. 18).



Fot. 18: Ra'sul-hikmeti Mehâfetullâh Yazısı

[23] *Kur'ân Türkçe Çeviri,* 2019: s. 443.
[24] Gökçe 2017: s. 13.

Doğu cephesinde ikinci ve üçüncü pencereler arasında kare formlu bitkisel bezeme çerçeveli kartuşun iç köşelikleri bitkisel tezyinatlıdır. Gri renkli boyalı kartuşun yüzeyinde de enine dikdörtgen alan oluşturulmuş ve bunun yüzeyine Bakara suresinin 286. Ayet-i kerimesi "Fensurnâ alel kavmil kâfirin / kâfirler topluluğuna karşı bize yardım et!.[25]" yazılmıştır. Burada alel kelimesi Ali'ye benzetilerek harflerden ikisinin sonunun Zülfikar şekilde betimlenmesi kalemişi tezyinatlı diğer camilerde de görülmektedir (Fot. 19).



Fot. 19: Bakara Suresinin 286. Ayeti



Fot. 20: İhlas Suresi

Doğu cephede pencere aralarında da kalemişi yazılara yer verilmiştir. Güneyden kuzeye doğru birinci ve ikinci pencere arasında bitkisel çerçeveli, sarı boyalı zemine sahip dairevi kartuşun yüzeyinde daire kenarları boyunca yerleştirilmiş "Bismillâhirrahmânirrahîm Kul hüvellâhü ehad, Allâhüssamed, Lem yelid ve lem yûled, Ve lem yekün lehû küfüven ehad/ Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla De ki O Allah'tır, tektir. Allah sameddir (herşey ona muhtaçtır, O, hiçbir şeye muhtaç değildir[26].). Doğurmamış ve doğmamıştır. Onun hiçbir dengi yoktur" ayet-i kerimeleri bulunmaktadır (Fot. 20).



Fot. 21: Güney Cephedeki İsimler

[25] *Kur'ân Türkçe Çeviri,* 2019: s. 48.
[26] *Kur'ân Türkçe Çeviri,* 2019: s. 604.

Caminin kıble cephesinde de kalemişi yazılara yer verilmiştir. En yukarıda daire formlu kartuşların yüzeylerinde, Allah (CC) ve Hz. Muhammed (SAV) yazıları okunmaktadır (Fot. 21).

Güney cephe aksında bulunan mihrabın taç kısmında, alınlığında, köşeliklerde ve kavsarasında kalemişi yazılara yer verilmiştir (Fot. 22). Taç kısmında "Bismillâhirrahmanirrahîm" yazılıdır.



Fot. 22: Mihrap

Mihrabın taç kısmında besmele, onun hemen altında Al-i İmran suresinin 37. Ayeti "Kullema dehale aleyna Zekeriyyel mihrap/ Zekeriya mihraba her girişinde[27]" yer almaktadır. Kavsara köşekliklerinin batısında "Lâ ilâhe illallah/Allah'tan başka ilah yoktur.", doğusunda "Muhammeden Resullallah/ Muhammed onun elçisidir" siyah boya ile yazılmıştır. Mihrap kavsarasında Salavat-ı Münciye "Allâhumme salli alâ seyyidinâ Muhammedin ve alâ âli seyyidina Muhammedin salâten tüncînâ bihâ min-cemî'il-ehvâli vel âfat. Ve takdî lenâ bihâ cemîal hâcât ve tutahhirunâ bihâ min-cemîi's-seyyiât ve terfe'unâ bihâ inneke a'lâ'd-deracât ve tubelliğunâ bihâ aksâ'l-ğayât min cemiîl-hayrâti fî'l-hayâti ve ba'del-memât birahmetike yâ Erhame'r-Rahimîn. Hasbunellahu ve ni'mel vekîl, ni'mel mevlâ ve ni'me'n-nasîr. Ğufraneke rabbenâ ve ileyke'l-masîr.. /Ey Allah'ım! Efendimiz Muhammed'e (SAV) ve onun ehli beytine salât et. Bu salavat o derece değerli olsun ki: Onun hürmetine bizi bütün korku ve belalardan kurtarsın. Bizim ihtiyaçlarımızı o salâvat hürmetine bize ihsan eyle. Bizi bütün günahlardan bu salâvat üzerine temizlersin, o salâvat hürmetine bizi derecelerin en üstüne yüceltirsin, o salâvat hürmetine hayatta ve öldükten sonra düşünebilecek bütün hayırlar konusunda gayelerin en sonuna en yücesine ulaştırsın. Ey merhametlilerin merhametlisi bize bunları merhametinle nasip et. Allah

[27] *Kur'ân Türkçe Çeviri,* 2019: s. 53.

Tealâ bize kâfidir ve ne iyi bir dost ne iyi bir vekildir. Ey Rabbimiz senin mağfiretini dileriz, dönüş yalnız sanadır" duası yer almaktadır.

Güney cephenin batı köşesinde konturları siyah boyalı köşeleri birbirine siyah boya dolgulu çizgilerle bağlı iç içe iki dikdörtgen çerçeve içine alınmış sarı boyalı zemine sahip kartuşun yüzeyinde siyah boya ile "Lâ ilâhe illallah Muhammeden Resullallah" yazılıdır (Fot. 23).



Fot. 23: Lâ ilâhe illallah Muhammeden Resullallah Yazısı

Mihrabın kavsara seviyesinde doğusunda ve batısında birbirlerine zıt yönlü yaklaşık kırk beş derecelik açıyla beyaz sıva yüzeyine siyah boya ile kartuşsuz bir şekilde kuzeydekinde, " Lâ ilahe illâllahül melikül hakkıl Mübîn / Mülk sahibi Melik, hak ve varlığı birliği apaçık Mubin olan Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur." İfadesiyle Peygamber Efendimizin (SAV) rızık duası yazılıdır. Güneydekinde ise "Muhammedun rasulüllahi sadıkul va'dil emin/Vadinde sadık ve emin olan Muhammed (SAV) Allah'ın Rasulüdür" duasına yer verilmiştir (Fot. 24).



Fot. 24: Peygamber Efendimizin (SAV) Rızık Duası



Güney cephenin doğu kanadında, mihrapla pencere arasında dış kenarları dilimli, zemini yeşil boyalı bitkisel tezyinatlı daire formundaki çerçeveli kartuşun, kırmız boyalı yüzeyinde, siyah boya ile müsenna "Bismillâhirrahmanirrahîm" yazılmıştır (Fot. 25). Eski fotoğraflarda kıble cephesinin batı köşesinde de enine dikdörtgen sarı zemin boyalı bir kartuşun varlığı tespit edilmekle birlikte günümüze bu kartuştan hiçbir iz kalmamıştır.

Fot. 25: Müsenna Besmele

Caminin batı cephesi doğu cephe ile simetrik olmakla birlikte kalemişi yazı içeriklerinde ve verilişlerinde farklılıklar bulunmaktadır.

Batı duvarının en üst kısmında kenarları siyah konturla belirlenmiş sarı boyalı daire madalyonların yüzeylerinde siyah boya ve celî sülüs hatla güneyden kuzeye doğru, Ebu Bekirü's-Sâdık (RA), Osman (RA), Hasan (RA), Fatmatüz Zehra (RA) (Fot. 26) isimleri hat sanatı ile yazılmıştır.



Fot. 26: Batı Cephedeki Yazılar

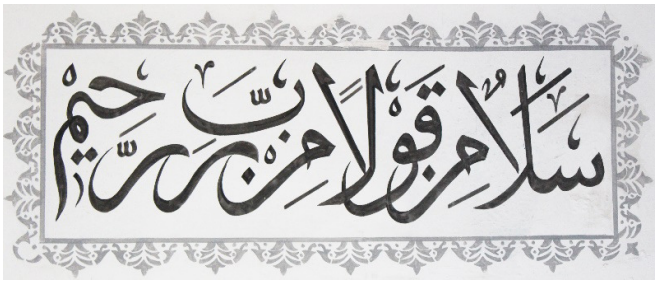
Dört halife isminin Çaharyâr-ı Güzin, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin isimlerinin yer alması camilerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Burada ilaveten Hz. Hatice ve Hz. Fatma'nın isimlerine yer verilmesi dikkat çekicidir. Mihrap kavsarasında yer alan salatı münciye duasında ehli beytin yer alması ve ehli beytten olanların isimlerine dairevi kartuşların yüzeylerinde yer verilmesi kalemişi süslemenin belli bir programdan çıktığını göstermektedir.

Batı cephesinde pencere aralarında enine dikdörtgen kartuşların yüzeylerinde de yazılara yer verilmiştir. Güneyden kuzeye doğru ilk kartuşun etrafında gri renkli bitkisel bir kuşak bulunmaktadır. Sarı boyalı zemin yüzeyine celî sülüs hat ve siyah boya ile Nisa suresi 139. Ayet-i kerimesinin son kısmı "fe innel izzete lillâhi cemîâ (cemîan) /Bilsinler ki bütün izzet/şeref yalnızca Allah'a aittir.[28]" yazılıdır (Fot. 27).



Fot. 27: Nisa Suresi 139. Ayet-i Kerimesi

İkinci kartuşun çerçevesi de birinciyle aynıdır. Beyaz zemin yüzeyinde siyah boya ve celî sülüs yazı ile Yasin suresinin 58. Ayet-i kerimesine "Selamün kavlen min Rabbin Rahim/ Rabb-i Rahim'den onlara esenlik sözü vardır[29]" yer verilmiştir (Fot. 28).



Fot. 28: Yasin Suresi 58. Ayet-i Kerimesi

[28] *Kur'ân Türkçe Çeviri,* 2019: s. 99.
[29] *Kur'ân Türkçe Çeviri,* 2019: s. 443.

Batı duvarının güney köşesinde beyaz sıva yüzeye siyah boya ile müsenna "Muhammed Mustafa" yazılıdır[30]. Yazının üst kısmında birbirlerine zıt yaklaşık kırk beş derecelik açılarla yerleştirilen yazılardan kuzeydekinde "Aman ya Fahr-i alem" ve güneydekinde "Dahilek ya Resulallah /Sana sığınırım (Senin himayene muhtacım) ya Resulallah" ifadeleri geçmektedir (Fot. 29).



Fot. 29: Müsenna Muhammed Mustafa ve Diğer Yazılar

Batı duvarında güneyden kuzeye doğru birinci ve ikinci pencere arasındaki yüzeyde, etrafı bitkisel bezemeli kuşakla çerçevelenmiş, konturları kahverengi boya ile sınırlandırılmış daire biçimli kartuş vardır. Yeşil boyalı kartuşun zemin yüzeyine siyah boya ile Yunus suresinin 25. Ayet-i kerimesi "Vallâhu yed'û ilâ dâris selâm(selâmi), ve yehdî men yeşâu ilâ sırâtin mustekîm(mustekîmin)./ Allah insanları esenlik ve mutluluk ülkesine davet eder ve dileyene doğru yolu gösterir" yazılıdır (Fot. 30)[31].



Fot. 30: Yunus Suresi 25. Ayet-i Kerimesi

30 Yazının okunmasında yardımlarını esirgemeyen Dr. Öğr. Ü. Osman Cengiz'e çok teşekkür ederiz.
31 *Kur'ân Türkçe Çeviri,* 2019: s. 210.

Batı duvarında güneyden kuzeye doğru ikinci ve üçüncü pencereler arasında kareye yakın boyuna dikdörtgen formlu kartuşun köşeleri sade yeşil boyalı iken kenarları beyaz zemin üzerine siyah boya ile bitkisel tezyinatlıdır. İçteki alanda da köşeler bitkisel tezyinatla dolguludur. Kartuşun merkezinde ise tepesi yukarı bakan üçgen formlu siyah boyalı müsenna Fetih suresinin ilk ayetine "İnnâ fetahnâ leke fethan mubînâ (mubînen)/ Biz sana aşikâr bir fetih ve zafer ihsan ettik[32] yer verilmiştir (Fot. 31).



Fot. 31: Fetih Suresi 1. Ayet-i Kerimesi

Cevher Paşa Camii kalemişi yazılarında ayet ve dua içerikli yazılara yer verilmiştir. Seçilen ayet-i kerimeler ise Osmanlı Erken döneminden itibaren diğer camilerde de sıklıkla görülmektedir[33]. Bunlar içerisinde Ali İmran suresinin 37. Ayeti kerimesinin bir kısmı birçok caminin mihrap alınlığında bulunmaktadır. Fetih suresi ise camilerde en çok yer verilen ayetlerden biridir. Cevher Paşa Camii'nde karşılaştığımız form olarak da benzer bir örneği Burdur Yeşilova Niyazlar Köyü Camii'nde de görmekteyiz. Çivril Bayat Mahallesi Camii doğu duvarında da[34] aynı sureye yer verilmiştir. Allah'ın varlığı ve birliğinin anlatıldığı İhlas suresi de sıklıkla duvar yüzeylerinde karşımıza çıkmaktadır. Yazılar arasında yer alan diğer bir grup ise dualardır. Peygamber Efendimize yönelik salavat-ı münciyenin yanı sıra Allah'tan korunma ve merhamete yönelik dualar tercih edilmiştir. Daire formlu kartuşların yüzeylerinde celî sülüs hatla yazılmış Allah (CC), Hz. Muhammed (SAV) yazı kartuşlarının yanı sıra Çaryar-ı Güzin (Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan, Hüseyin) isimlerine de camilerde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Cevher Paşa Camii'ndeki Hatice ve Fatma isimlerine de yer verilmiş olması, Denizli çevresindeki uygulamalara farklılık katmaktadır.

Binada yazılar nesne formu şeklinde de kullanılmıştır. Cami kapı açıklığının üst kısmında boyuna dikdörtgen formda siyah boya çerçeveli, sarı zemin üzerine siyah boya ile oluşturulmuş Maşallah yazısını oluşturan harf çizgilerinin uzatılmasıyla emzikleri doğuya bakan iki ibrik yapılmıştır. İbrikler altta geniş, daire formlu gövdeye doğru daralan bir kaideye sahiptir. İbriklerin uzun boyunları yarım küre şeklinde kapaklıdır. Boyundan gövdeye birleşen tek kulpları ve gövdenin uzantısı şeklinde yapılmış kıvrımlı emzikleri bulunmaktadır (Fot. 32).

32 *Kur'ân Türkçe Çeviri,* 2019: s. 510.
33 Tüfekçioğlu 2001: s.468-469.
34 Değirmenci 2020: s. 124, resim 5.



Fot. 32: Cami Taçkapı Alınlığındaki İbrikler

Kapıdaki ibrikler, ibadet mekânına giren kişilere genelde abdest almayı ve bedensel ve ruhsal temizliği hatırlatmaktadır. Temizliğin temel öğesinin su olduğu ve suyun da kontrollü bir şeklide akışını sağlayan ibrikler, tarihin her döneminde dini amaçlı törenlerde kullanılmış ve mezar taşları, hilyeler gibi geniş alanlarda tasvir imkânı bulmuştur[35]. Tüm bunlar değerlendirildiğinde günümüzde bile aynı geleneğin devamı niteliğinde, kabirlere ibrikle su bırakma/dökme devam ettirilmektedir.

Kalemişi süslemeli birçok camide ibrik motifine rastlanılmaktadır. Denizli çevresinde kalemişi teknikli boya ile yapılmış ibrik motiflerine rastladığımız eserleri alfabetik olarak şu şekilde sıralayabiliriz: Acıpayam Yazır Camii (1802), Akköy Belenardıç Camii (1886), Akköy Yukarıköy Camii (1909), Baklan Boğaziçi Eski Camii (1876)[36], Çameli Güzelyurt mahallesi Tahtalı Köy camii (1950-1960) [37], Çal Belevi Eski Pazaryeri Camii[38](1949), Çivril Bulgurlar Mahallesi Camii (18. yüzyılın üçüncü çeyreği, 19. yüzyıl başları) [39] ve Çivril Sarvan Mahallesi Serbanşah Camii'inde (M. 1774-1775; H. 1213/1798-1799) **[40]** ibrik tasvirlerine yer verilmiştir[41]. Ayrıca kazıma teknikli yapılmış olan ibrik motiflerine de Buldan Yenicekent Emir Sultan Türbesi (14-16. yüzyıllar) sıva yüzeyinde[42] ve Çivril Menteş Köyü Camii (1813)[43]'nde ahşap ayağın yüzeyinde rastlanılmaktadır.

35 Altıer 2019: s. 152-153, 157-171.
36 Beykal 1996: s. 24.
37 Aktuğ 2021a: s. 92, Görsel 25.
38 Uygur 2007: s. 500; Anonim 2016: s. 224; Aktuğ 2021b: s. 171, Fotoğraf 15.
39 Pektaş, Altındirek 2011: s. 323-331
40 Yılmaz 2002: Fot. 7, 11; Pektaş 2008: s. 244-251.
41 Altıer 2019: s. 157-159.
42 Buldan /Yenicekent Büyük Tekke (Emir Sultan Dede) Türbesi, Mustafa Beyazıt tarafından hazırlanmıştır. Yayın aşamasındadır.
43 Çakmak 2017: s. 178, Fot. 10.

Caminin kalemişi yazılarında dikkat çeken unsurlardan biri de Hz. Ali'nin (R.A.) kılıcı zülfikârın harf uzantılarına eklenmiş olmasıdır. Baklan Boğaziçi (1876), Acıpayam Yassıhöyük (19. yy) ve Çivril Bayat mahallesi[44] camilerinde olduğu gibi Ali ismindeki "S" harfini sonu zülfikarla tamamlanmıştır. Ayrıca Cevher Paşa Camii'nde Bakara suresinin 286. Ayet-i kerimesi "Fensurnâ alel kavmil kâfirin" ayetindeki alel kelimesi Hz. Ali ile ilişkilendirilerek zülfikarlı yazılmıştır (Fot. 33). Buna benzer uygulamaları Anadolu'da[45] ve Denizli bölgesindeki eserlerde de görmekteyiz[46].



Fot.33- Zülfikârlar

Cevher Paşa Camii'nde perde motifine ilk olarak kuzey cephe aksında yer alan kapı açıklığının etrafında görülmektedir. Kapı alınlığından iki kanada ayrılmış konturları ve fistoları siyah renk boyalı perde yüzeyi mint yeşili ile boyanmıştır. Perde kapının iki kenarı boyunda toplu bir şekilde uzatılmış ve kenarları siyah konturlu, ucu püsküllü yarım daire biçiminde nihayetlendirilmiştir. Kapı açıklığındaki perde motifi hem dönem modasına uygun olup hem de girilen mekânın farkına varılmasına yönelik bir uygulamadır (bknz. Fot. 3). Diğer bir perde motifine ise cami kıble cephesinin aksında yer alan alçı mihrabın kavsarasının alt kısmında rastlanmaktadır. Fistolu ve püsküllü Yeşil boyalı perde mihrap nişinin doğu ve batı kenarlarına ikiye ayrılmıştır. Perde kanatlarının ayrıldıkları tepe noktadan zemine doğru ucunda kandil bulunan burgulu halat inmektedir. Konturları siyah boyalı halat ve siyah boya dolgulu kandil, mihrap nişinin koyu sarı boyalı zemin yüzeyine işlenmiştir (Fot. 34).



Fot. 34: Mihrap Nişi Perde ve Kandil Motifi

Osmanlı resim sanatında ilk olarak XVIII. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan perde motifi, Batı Anadolu mihraplarının genel süsleme programında da görülmektedir[47]. Aynı şekilde perde motifi uhrevi âleme ve Allah'a yönelişin sembolüdür.

44 Cirtil 2007: s. 117.
45 Arslan 2020: s. 235-275.
46 Değirmenci 2019: s. 388.
47 Arel 1990: s. 9.

İnsanoğlunun yüzlerce yıl aydınlatma için kullandığı kandil sadece mihrap nişlerinde değil, sembolik anlamı ile de seccade, halı, minyatür ve mezar taşlarında karşımıza çıkmaktadır[48]. Nur suresi 35. Ayeti kerimesi dolayısıyla kandil İslam inancında "Nur'u, Allah'ı" hatırlatmaktadır[49]. Mihrapla birlikte düşünülünce Allah'a gönülden yönelenlerin Onun nurundan faydalanabileceği anlamı taşıdığı düşünüle bilinir[50].

Perde ve kandil motifinin birçok örneği bulunmasına karşı burada sadece Denizli çevresindeki örnekler alfabetik olarak sıralanacaktır. Acıpayam Yazır Çarşı Camii (1802-1803)[51], Akköy Belenardıç Camii (1884)[52], Akköy Yukarı Camii (1877-1878-1909)[53]. Çameli Güzelyurt Tahtalı Camii[54], Çardak Gemiş Eski Pınarlar Camii'inde[55] mihrapta perde ve kandil motifi bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Baklan Boğaziçi Çalbekir Eski Camii (1802-1803)[56] , Çivril Bayat Köyü Camii[57], Çivril Savran Eski Camii (1798-1799) sadece mihrapta perde motifi kullanılan eserlerdir.[58]. Çivril Bulgurlar Camiinde[59], Çivril Menteş Köyü Camisi (1813)[60], Çardak Sarıkavak köyü Orta mahalle camii (XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başı), Kale Künar Camii (XIX. yüzyıl)[61] ve Dediği Tekkesi mihrap nişinde (XIX. yüzyıl sonu)[62] perde motifi bulunmaktadır[63]. Ayrıca perde ve kandil motifi sadece mihraplarda değil, Denizli Hacı Kaplan Camii gibi imitasyon kubbe iç yüzeylerinde de bulunmaktadır[64].

Sonuç: Denizli il sınırları içerisinde otuzdan fazla kalemişi süslemeye sahip cami bulunmaktadır. Bunlardan biri olan Cevher Paşa Camii'nin ilk inşa tarihi tam olarak tespit edilemese de, XVI. yüzyılda varlığı vakıf kayıtlarından belirlenebilmektedir. Camii XIX. yüzyılda tamirat geçirmiş, makalemize konu olan kalemişi süslemeleri de bu sırada eklenmiştir.

Binanın son cemaat yeri ve harim duvarlarında sıva yüzeyine, genelde şablon kullanılarak yapılmış sarı, siyah, mavi, kırmızı, yeşil, kahverengi ve gri renklerin kullanıldığı birçok kalemişi tezyinat gerçekleştirilmiştir. Makalede, Cevher Paşa Cami kalemişi süslemeleri bitkisel, geometrik, yazı ve nesneli olmak üzere dört ana başlık altında değerlendirilmiştir. Camiideki stilize edilmiş bitkisel süslemeler, yazı kartuşlarının etrafında, dönemin halı ve kitap ciltlerini hatırlatan panoların kenarlarında, köşeliklerinde ve merkezlerinde yer almaktadır. Benzer örneklerine yakın çevrede sıklıkla rastladığımız geometrik süslemeye, binada son cemaat yeri duvarlarının alt kısımlarında, pencere ve panoların kenarlarında yer verilmiştir.

Camide kalemişi tekniğinde yapılan süslemelerin önemli kısmını yazılar oluşturmaktadır. Eserlerdeki kalemişleri çalışılırken sadece süslemeye değil aynı zamanda yazı içeriklerine ve yazıların

48 Kalfazade, Ertuğrul 1989: s. 23-34; Karamağaralı 1992: s. 28,30-31,59,79,123,127; Çerkez 2000: s. 338-347; Çokay 2007: s. 196-199.
49 Sevim 2010: s. 92.
50 Beyazıt, Beyazıt 2014: s. 168.
51 Pektaş 2011b: s. 212.
52 Pektaş 2011b: s. 217.
53 İnce 2001: s. 69, 78.
54 Anonim 2016: C. 1, s. 247; Aktuğ 2021b: s. 89, Görsel 20, 23.
55 Pektaş 2013: s. 442, Fot. 20; Anonim 2016: C. 1, s. 257.
56 Pektaş 2011b: s.194.
57 Değirmenci 2020: s. 122, Resim 2.
58 Pektaş 2008: s. 244.
59 Pektaş, Altındirek 2011a: s. 323-331.
60 Çakmak 2017: s. 178, Fot. 9.
61 Pektaş, Aktuğ 2013: s. 94.
62 Beyazıt, Beyazıt 2014: s. 147-148.
63 Pektaş 2013: s. 456, Fot. 51.
64 Çevrimli 2017: s. 180, Resim 19.

konumlarına da bakmak gereklidir. Yazılar son cemaat yeri, doğu, güney ve batı cephelerde bulunmaktadır. Yazılarda Yasin, Saff, Al-i İmran, Bakara, Nisa, Fetih surelerinden ayetlere, İhlas suresinin tamamına, bir hadis-i şerife ve dualara yer verilmiştir. Son cemaat yerinden itibaren metinlerin yerleştirilişinde İslam'ın temel öğretileri üzerinde durulmuştur. Tercih edilen ayetler, hadis ve dualarda süslemeyi yaptıran kişilerin ve Kale halkının genel eğilimlerinden izler görmek mümkündür. Kalemişi tasvirlerin hepsi din ve ibadetle ilgilidir. Bunun yanı sıra binada yazılar ibrik gibi nesne formu şeklinde de kullanılarak, hem okuma yazma bilmeyenlere hatırlatmalarda bulunmakta hem de yazı içeriğiyle de koruyuculuğundan faydalanılmaktadır. Bakara suresinin 286. ayetindeki "alel" kelimesinde harflerin sonlarına yerleştirilen çifte Zülfikârlarla görsel imgeler oluşturularak, yazı ve içeriğin örtüşmesi sağlanmıştır.

Batı Anadolu camilerinde yaygın olarak kullanılan perde, kandil motifi Cevher Paşa camii mihrabında da kullanılmıştır. Ege bölgesinde sıklıkla 18. yüzyıl ve sonrasında karşımıza çıkan perde ve kandil motifi ikonografisi ile yine cemaate mesajlar vermektedir.

Tüm kalemişi süslemeleri birlikte ele aldığımız zaman Ege Bölgesi'ndeki süsleme geleneğinin Cevher Paşa Camii'nde de sürdürüldüğü anlaşılmaktadır. Kalemişi süslemelerin hepsi gezici ustalar tarafından baninin isteği ve dönemin modasına uygun bir şekilde yapılmıştır. Cevher Paşa Camii kalemişi süslemelerin aşırıya gidilmeden yapıldığı, mimari ve tezyinat arasında bir denge kurulduğu bir cami özelliği göstermektedir.

KAYNAKÇA

Arşiv kaynakları:

T.C. Resmî Gazete 22 Mart 1954, S. 8664, ss. 8777-8778.

T.C. Resmî Gazete 27 Haziran 1957, S. 9644, ss. 17443.

Kaynak Kişiler:

Ahmet Gül, 1944 Eski Kale doğumlu, 16 yaşına kadar Eski Kale'de yaşamış, emekli terzi.

Araştırma ve Kaynak Eserler:

AKTUĞ, E. C., (2021a), "Kalemişi Süslemeli Cami Geleneğinin Devamı: Güzelyurt Tahtalı Köyü Camii (Denizli/ Çameli)", *Sanat Tarihi Dergisi,* 30/1 Nisan, ss. 79-103.

AKTUĞ, E., (2021b), "20. Yüzyılın Ortalarında Kalemişi Süslemeli Cami Geleneği: Denizli Çal Belevi Eski Pazaryeri Camii", *SDÜ Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık, S.54, ss. 165-177.

AREL, A., (1990), "Ege Bölgesi Ayanlık Dönemi Mimarisi:1989 Dönemi Yüzey Araştırmaları", *VIII. Araştırma Sonuçları Toplantısı,* Ankara, ss. 1-24.

ARSEVEN, C. E., (1960?), *Les Arts Decoratifs Turcs*, Ankara.

ARSLAN, M., (2020), "Anadolu Türk Mimarisinde Zülfikar Tasvirleri/Figurations of Zulfiqar in Anatolian Turkish Architectura", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşi Veli- Araştırma Dergisi*, S.95 (95), Ankara, ss. 235-275.

ASLANAPA O., (1982), "Osmanlı Devri Cild Sanatı", *Türkiyemiz,* S. 38, İstanbul, ss. 12-17.

ALTIER, S., (2019), "Osmanlı Sanatı'nda İbrik Tasvirleri ve İkonografisi", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, Yıl 17, Bahar, S. 26, ss. 149-202.

ANONİM, (2016), *Denizli Kültür Envanteri,* T.C. Denizli Valiliği İl Kültür Müdürlüğü, C. 1, Denizli.

ANONİM, (2020), *Denizli'nin Kalemişi Camileri, Geçmişten Geleceğe Kalem İzleri*, İstanbul.

ATASOY N., (2003), "Osmanlı İpekli Kumaşları", *Osmanlı Uygarlığı 2*, Yay. Haz. H. İnalcık ve G. Renda, İstanbul, ss.761-787.

BAYRAKTAR, M. S., (2005), *Samsun ve ilçelerinde Türk Mimari Eserleri,* Atatürk Üniversitesi Soyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.

BEYAZIT, M., (2009), *Hacı İvaz Paşa'nın Vakıf Eserleri ve Mimari Faaliyetleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

BEYAZIT, M., (2011), "Bursa Yeşil Camii Kalemisi Süslemeleri", *Kültürel Bellek ve Estetik Yansımalar*, Ed. Kıymet Giray, Muharrem Çeken, Serkan Sunay, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, ss. 45-64.

BEYAZIT, M., BEYAZIT Y., (2014), *Denizli Dediği Tekkesi*, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Ankara.

BEYKAL, F., (1996), *Denizli İlinde 19. Yüzyılda yapılan Duvar Resimli Yapılar*, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli.

ÇAKMAK, Ş., (1991), *Denizli İli'ndeki Türk Anıtları (Camiler)*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Aanabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

ÇAKMAK, Ş., DEMİRALP, Y., KUYULU, E. İ., (2013), "Kale-i Tavas (Tabae) Cami ve Mescidleri'', *Kale Davas Sempozyum Bildirileri 02-03 Nisan,* Denizli, ss. 28-38.

ÇAKMAK, Ş., (2017), "Çivril Menteş Köyü Camisi", *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (22-25 Ekim 2014),* Efeler Belediyesi Kültür Yayınları 3, Aydın, ss.169-178.

ÇERKEZ, M., (2000), "Eyüp Sultan Mezar Taşlarında Kandil Motifleri", *Tarihi Kültürü ve Sanatıyla III. Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler, 28-30 Mayıs 1999*, İstanbul, ss. 338-347.

ÇEVRİMLİ N., (2017), "Denizli ve Çevresinde Yer Alan Bazı Câmilerin Yapı Elemanlarının Değerlendirmesi" *Vakıflar Dergisi*, S. 47, Ankara, ss. 169-204.

CİRTİL, S., (2007), "Çivril Bayat Köyü Camii", *Sanat Tarihi Araştırmaları. Prof. Dr. Haşim Karpuz'a Armağan*, Ed. Mustafa Denktaş-Osman Eravşar, Konya, ss. 115-124.

ÇOKAY, M. Ö., (2007), "Seccâde ve Saf Seccâdelerdeki Bazı Motiflerin İkonografik Değerlendirilmesi", *İSTEM*, C.V., S. 9, Konya, ss. 189-210.

DEĞİRMENCİ, T., (2019), "Popular Imagery in the Late Ottoman Periphery: The Wall Paintings in Village Mosques of Denizli", *The Medieval History Journal*. 22, 2, ss. 367-401.

DEĞİRMENCİ, T., (2020) "Geleneğin Yeniden İcadı: Bulanıklaşan Sınırlarda Bir Köy Camisinin Tasvirleri", *Millî Folklor* 126, ss. 118-135.

ERSOY, B., (2012), "Kale-i Tavas (Tabae)'', *Ege Üniversitesi Arkeoloji Kazıları*, İzmir, ss. 415-438.

EVLİYA ÇELEBİ, (2010), *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Kütahya, Manisa, İzmir, Antalya, Karaman, Adana, Halep, Şam, Kudüs, Mekke, Medine*, Hz. Seyit Ali Kahraman, 9. Kitap, 1. Cilt., Yapı kredi Yayınları, İstanbul.

GÖKÇE, F., (2017, "Hadislerin Hikmet/Hikemî Yorumu -Sadreddin Konevî'nin Kırk Hadis Şerhi Özelinde-" , Universal Journal of Theology 2 (1), (e- dergi), ss. 1-35

HATİPOĞLU, O., (2007), XIX. *Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezyînâtı,* Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erzurum.

İNCE K., (2001), "Yukarı Camii/ Akköy-Denizli", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 2, Van, ss. 65-79.

KALFAZADE S., ERTUĞRUL, Ö., (1989), "Kandil ve Kandilin Motif Olarak Anadolu Türk Sanatında ki Kullanımı Üzerine", *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi,* C. II, S.V, İstanbul, ss. 23-34.

KARAMAĞARALI, B., (1992), *Ahlat Mezar Taşları,* Ankara.

KUR'ÂN TÜRKÇE ÇEVİRİ, (2019), Hüseyin Atay, Destek Yayınları, İstanbul.

KÜTÜKOĞLU, M. S., (2002), *XVI. Asırda Tavas Kazasının Sosyal ve İktisâdi Yapısı,* İstanbul.

NEMLİOĞLU C., (1989), *15.,16. ve 17. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Kalem İşleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

PEKTAŞ, K., (2008), "Denizli-Çivril- Savran Köyü'ndeki Tarihi Eserler v Çorbacızade Ailesi Hakkında Notlar", *Uluçam Armağanı,* Ed. Ali Boran, Osman Aytekin, Mehmet Top, Van Çevre ve Kültür Derneği Yayınları, Ankara, ss.241-255.

PEKTAŞ, K., ALTINDİREK H. G., (2011a), "Çivril Bulgurlar Köyü Camii Üzerine", *Eumeneia Şeyhlü-Işıklı,* Ed. Bilal Söğüt, Ege Yayınları, İstanbul, ss. 323-331.

PEKTAŞ, K., (2011b), "Denizli ve Çevresindeki Türk Dönemi Eserleri", *Denizli: Tanrıların Kutsadığı Vadi*, Ed. Filiz Özdem, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss.169-233.

PEKTAŞ, K., (2013), "Çardak ve Çevresindeki Türk Devri Eserleri Üzerinde Bir Araştırma", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Prof. Dr. Hamza Gündoğdu Armağanı,* C.6, S..25, ss.419-459, (e dergi)

PEKTAŞ, K., AKTUĞ, E., (2013) "Kale'de Osmanlı Dönemi Camilerine İki Örnek: Esenkaya ve Künar Köyü Camileri", *Kaledavaz Sempozyumu (2-3 Nisan 2012) Bildirileri*, Ed. Turgut Tok – Özgür Kasım Aydemir, Tür Matsan Matbaacılık, Denizli, ss. 87-97.

RENDA, G., (1982), "Restorasyon Çalışmalarında Kalem İşleri Ve Duvar Resimlerinin Yeri", *Rölöve ve Restorasyon dergisi (I. Restorasyon Semineri Özel Sayısı),* S.4, Ankara, ss.79-90.

SEVİM, N., (2010), *Medeniyetimizin Sesiz Tanıkları*, İstanbul.

TANCİ, Ebu Abdullah Muhammed bin Battuta (2004), *İbn Batuta Seyahatnamesi,* çev. A. Saiat Aykut, Yapı Kredi Yayınları, C.1, İstanbul.

TANINDI, Z., (2003a), "Kitap ve Tezhibi", *Osmanlı Uygarlığı 2*, Yay. Haz. H. İnalıcık ve G. Renda, İstanbul, ss. 865-891.

TANINDI, Z., (2003b), "Kitap ve Cildi", *Osmanlı Uygarlığı 2*, Yay. Haz. H. İnalıcık ve G. Renda, İstanbul, ss. 841-863.

TOPALOĞLU, B., (1997), "Hafız", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 15, İstanbul, ss. 116-117.

TÜFEKÇİOĞLU, A., (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı,* Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri, Ankara.

UYGUR, C. V., (2007), "Denizli'nin Çal Bölgesi Dil ve Kültürüne Dair Bazı Tespitler", *21. Yüzyıla Girerken Geçmişten Günümüze Çal Yöresi Baklan Çal Bekilli,* 01-03 Eylül 2006 Çal Sempozyumu Bildirileri, Ed. Bülent Topuz Raşit Urhan, Mehmet Ali Gülel, Denizli, ss. 495-518.

UZUN, C., UĞURLU, Y., (2019), "Kiğı Piltan (Pilten) Bey Camisi", *Vakıflar Dergisi,* S. 51, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara , s. 45-72

YILMAZ, E., (2002), "Çivril-Savran Köyü Serbanşah Camii'nde Bulunan Duvar Süslemeleri Üzerine Bir Araştırma", *Dünden Bugüne Çivril Sempozyumu (Eylül 2001) Bildirileri*, Ankara, ss. 333-350.

BURSA-GEÇİT KÖPRÜSÜ HAKKINDA[1]

About Geçit Bridge in Bursa

Z.Kenan BİLİCİ[2]

Abstract

It is known that the Geçit Bridge, located on the Bursa-Mudanya road and on the Nilüfer stream, was built in 1885/86 by Mehmed Nazif Pasha, who served as the Governor of Bursa between 1881/82- 1885/86. Documents in the Ottoman Archives relating to the construction of the bridge during the reign of Sultan Abdulhamid reveal that the old wooden bridge no longer met the needs of the passengers, cars and animals travelling from Istanbul to the Anatolian interior via Bursa, and that a new one-eyed bridge with a span of twenty-four metres and a masonry of cut stones was built in its place.

Built in the late Ottoman period on the main road that connects Bursa to Mudanya on the Marmara Sea coast and over the Nilüfer Stream in a south-east north-west direction, the bridge is a single-span water structure made entirely of cut stone. The structure, which serves a very busy traffic today, has undergone many physical interventions over time and its original pavement was completely covered due to the reinforced concrete deck that was later laid on it, as well as the stone railings and elegant lighting elements at the bridge entrances, which are understood to be present in old photographs, were removed. In this process, the construction inscriptions, which were understood to have been placed opposite each other in the central part of the bridge in the past, were removed from their places and moved to the Bursa Museum. On the other hand, a total of three stone railing elements, one on each wing of the south-eastern entrance of the bridge in the Bursa direction and one on the northern corner of the remaining entrance in the Mudanya direction, which are understood to belong to the parapets of the old bridge, have survived to the present day as a great chance.

For the construction of the arch piers of the bridge, the rocks on both sides of the water were used as base, and in addition, a staggered buttress wall was added to the tempan walls along the arch piers as prismatic masses of cut stone masonry at heights exceeding 5.00 m. from the ground level by chamfering the outer corners.

It is clear that the structure, which has been known as Geçid or Geçit Bridge since the late 19th century, has been subjected to various physical interventions during the modern road construction works carried out on the Bursa-Mudanya road route and in the 20th century, and that the original structural elements have been lost over time. Based on the limited number of visual documents and some elements still standing around the bridge, it is still possible to make some approaches to the original state of the bridge.

The current 10.53 m. wide concrete deck, which is understood to have been created as a result of physical interventions carried out in the 20th century, has certainly eliminated the road width dating back to the first construction phase of the bridge. As a matter of fact, this can be easily recognised by the condition of the stone row on the upper level of the bridge's tempan walls; obviously, based on the tempan walls, the road width was increased due to vehicular traffic and the original railings of the bridge were also removed during this intervention. Currently, three stone elements found at the entrances of the bridge in the Bursa and Mudanya directions are understood to belong to the railings that were once used on the bridge, and it is possible to confirm this determination with a drawing depicting the appearance of the bridge when it was first built. Accordingly, the parapet stones, consisting of vertical rectangular prismatic masses with ellipsoid openings in the centre, were certainly symmetrical along the span of the bridge arch with an arrangement of prismatic stone bollards with spherical capitals between them, and terminated at the entrances of the structure with perpendicular breaks following the breach walls articulated externally to the tempan walls on the Bursa and Mudanya sides of the bridge. At the corners of the opposite piers of the bridge arch and at the corners where the arch piers meet the tempan wall, there were decorative lighting elements on the same vertical axis, apparently intended to illuminate the bridge entrances, resting on elegant iron L-profile brackets, but they have disappeared over time.

Keywords: Bursa, Bridge, Ottoman

Bursa-Mudanya yolu üzerinde ve Nilüfer çayı üzerinde yer alan Geçit Köprüsü'nün, H.1299-1303 (M. 1881/82- 1885/86) yılları arasında Bursa Valisi olarak görev yapan Mehmed Nazif Paşa tarafından H.1303/M.1885/86 yılında inşa ettirildiği bilinmektedir[3].

[1] Bu makale, köprü için hazırlanacak rölöve, restitüsyon ve restorasyon projeleri için 2013 yılında yerinde yaptığımız ölçüm ve gözlemlere dayanarak hazırlanmıştır.

[2] Z.Kenan BİLİCİ, Prof.Dr. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü 06100 ANKARA, kbilici@ankara.edu.tr ORCID ID: 0000-0003-3941-940X

[3] C.ÇULPAN, *Türk Taş Köprüleri, Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar*, Ankara.2002 (2), s. 193. Buna karşılık, Hüdâvendigâr Vilâyeti Salnâmesi'nde "*Üç yüz bir senesi inşaatı*" başlığı altında *Geçid Köprüsü*'nün adına yer verilmesine bakılırsa, inşaatın yaklaşık 2 yıl sürdüğü iddia edilebilir. Salnâme'deki bilgilere göre, köprü 24 metre açıklığında, 10 metre yüksekliğinde ve tek gözlü kârgir bir inşaattır. (Bknz; *Salnâme-i Vilâyet-i Hüdâvendigâr*, 1303, On Üçüncü Defa, s.50).

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde yer alan ve Sultan Abdülhâmid döneminde gerçekleştirilen inşaata ilişkin *Hüdâvendigâr Vilâyeti Mektubî Kalemi* tarafından yazılmış 22 Kânûn-i sânî 301/ 3 Şubat 1886 tarihli ve Dâhiliye Nezâret-i Celilesine hitaplı bir belgede (**Foto.1**) "*Bursa ve Mudanya beldelerindeki şose caddesi vasıtında ve Bursaya iki buçuk saat mesafede nilüfer nehri üzerinde vaki* ***Geçid köprüsü*** *Dersaadetten merkez vilâyet ile Anadolu içerülerine âmed ü şûd iden bütün yolcu ve araba ve hayvanlarda güzergâh-ı münferid olub* ***ahşab olarak idamesi kabil olamadığından kârgir suretde inşasına başlanılmışdı*** *mücerred velinimetimiz bintimiz şevketlü azametlü Gazi Sultan Abdülhâmid Hân-ı Sâni Efendimiz Hazretlerine mahsus olan muvaffakiyât-ı subhâniye-i umran-sazi icabat-ı müteberrikesinden olmak üzere* ***büsbütün kesme küfeki taşlardan som kârgir ve yirmi dört metro açıklığında bir göz kemer olarak müceddeden ve mükemmelen müddet-i seyirede resmiye-i hass hitâm***"[4] olunduğundan bahsedilmesine bakılırsa, vaktiyle ahşap olan eski köprünün, İstanbul'dan başlayıp Bursa üzerinden Anadolu içlerine gidip gelen yolcu, araba ve hayvanlar için artık ihtiyaca cevap vermediği, bu suretle, eski köprünün yerine kesme küfeki taşlardan kârgir ve yirmi dört metre açıklığında tek gözlü yeni bir köprünün inşa edildiği anlaşılmaktadır.

Köprünün üzerinden alınarak Bursa Müzesi'ne kaldırıldığı bilinen[5] iki mermer kitâbeden birinde;

"***Ömrün efzûn ede Hak Padişâh-ı devrânın***

Cûy-i lütfu cereyân itmede bahr-ü ber'de

İşte ezcümle bu nev cisr-i cesimü'l-bünyân

Yapılup oldu selâmetle mermer her ferde

Dedi tarihini Vâli ki Nazif Paşâdır

Pek metîn oldu Geçid köprüsü Nilüferde

Sâl-i hicrî-i Arabî 1303 ketebehu Raşid",

diğerinde ise,

"***Ser frazân-i dûdmân-ı Âli Osmân ve Padişâh-ı zamân Es-Sultân ibn es-Sultân***

es-Sultânu'l- Gâzi Abdûlhâmid Hân-ı sâni Efendimiz Hazretlerinin sâye-i müberratvâye-i cenâb-ı şehriyârilerinde

Hüdâvendigâr Vilâyet-i celilesi vâlisi vezir-i gayret-semîr es-Seyyid Mehmed Nazif Paşâ Hazretlerinin nezaret-i mahsusa ve ikdamat-ı

Zâtiyyeleriyle yirmi dört metro açıklığında ve nîm bir kavs üzerinde işbu cisr-i cesîm-i bî-misal bin üç yüz üç sâl-i

hicrîsinin şehr-i Rebiü'l-evvelinde hadd-i hitama i'sâl olunarak resm-i küş'âdı icrâ ve vali-i müşarünileyhin zâde-i tâb-ı olarak

inşâd edilen tarih-i manzum dahi işbu levha pişgâhına mevzu' taş üzerine mahkûken ve teberrüken ketb ü imlâ kılındı Sâl-i hicrî-i Arabî 1303"

yazılıdır.

Geç Osmanlı çağında, Bursa'yı Marmara Denizi kıyısındaki Mudanya'ya ulaştıran anayol güzergâhında ve Nilüfer çayı üzerine güney-doğu kuzey-batı yönünde inşa edilmiş kârgîr köprü, tamamı kesme taştan[6] ve tek gözlü bir su yapısıdır (**Foto.2-3**). Hâlihazırda, 23,97 m. açıklığında[7] ve

[4] İlk kez burada yayınlanan sözkonusu belge için bknz: Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivi/Fon Kodu: İ.DH. Dosya No: 975, Gömlek No: 77029, Sayfa No:1.

[5] Kitâbeler için bknz; K.BAYKAL, *Bursa ve Anıtları*, İstanbul.1982, s. 160'da, okunamadığı halde, ikinci kitâbenin sonundaki ismi *Ketebehu Raşid* olarak kaydetmiştir. Ayrıca bknz: C.ÇULPAN, *A.g.e*, s. 193- Res.118-a-b. Çulpan'ın verdiği iki kitâbede de hat ustasının adına rastlanmaz. Sözkonusu her iki kitâbe de, oval formlu mermerlere kabartma nesih hatla yazılmış olup, üstlerindeki kıvrım dallardan oluşan çerçeveler içine Sultan Abdülhâmid'in tuğraları yerleştirilmiştir. Bursa Müzesi'ne kaldırıldıkları bilindiği halde, müzede yapılan incelemelerde iki kitâbe de bulunamamıştır.

[6] Köprünün kesmetaş yapı malzemesi kullanımında, *akçegizlenmez* olarak da bilinen ve birim taş örgü üzerine taşmayan kesme taş duvar derzi uygulanmıştır.

basık bir sivri kemer gözünden ibaret olup, özgününde 7,050 m. olduğu anlaşılan yol genişliği de sonradan betonarme tabliyenin ilâvesiyle 10,53 m.ye çıkartılmıştır (**Foto.4**). Bugün hayli işlek bir trafiğe hizmet veren yapı, zamanla birçok fizikî müdahaleden geçmiş ve özgün döşemesi, sonradan üzerine atılan betonarme tabliye dolayısıyla bütünüyle kapatıldığı gibi, eski fotoğraflarında mevcut olduğu anlaşılan taş korkulukları ile köprü girişlerindeki zarif aydınlatma elemanları ortadan kaldırılmış; bu süreçte, vaktiyle köprünün orta bölümünde karşılıklı olarak yerleştirilmiş oldukları anlaşılan inşa kitâbeleri de yerlerinden sökülerek Bursa Müzesi'ne taşınmıştır. Buna karşılık, köprünün Bursa yönündeki güney-doğu girişinin iki kanadında birer ve Mudanya yönünde kalan girişinin kuzey köşesinde de bir olmak üzere, eski köprünün parapetlerine ait olduğu anlaşılan toplam üç taş korkuluk elemanı büyük bir şans eseri olarak günümüze ulaşabilmiştir (**Foto.5**).

Mevcut duruma bakılırsa, köprünün kemer ayaklarının inşası için, suyun her iki yakasındaki kayalıklar, doğal bir ampatman olarak kullanıldığı gibi (**Foto.6**), ayrıca, kemer ayakları[8] boyunca uzanan tempan duvarlarına, dış köşeleri pahlanmak suretiyle zemin kotundan itibaren 5,00 m.yi aşan yüksekliklerde kesmetaş örgülü prizmatik kütleler halinde kademeli birer istinat duvarı da[9] ilâve olunmuştur (**Foto.7-9**).

İnşa edildiği 19.yüzyılın sonlarından bu yana *Geçid/Geçit Köprüsü* olarak bilinen yapının, Bursa-Mudanya yol güzergâhı üzerinde ve 20.yüzyıl içinde gerçekleştirilen modern yol yapımı çalışmaları sırasında çeşitli fizikî müdahalelere marûz kaldığı ve özgün yapı elemanlarında zamanla eksilmeler meydana geldiği açıktır (**Çizim.1**)[10]. Sınırlı sayıdaki görsel belge ve köprü çevresinde hâlâ durmakta olan kimi elemanlardan hareketle, köprünün aslî hâline ilişkin bazı yaklaşımlarda bulunabilmek imkânı yine de vardır.

Binada, 20.yüzyıl içinde gerçekleştirilen fizikî müdahaleler sonucu oluşturulduğu anlaşılan 10,53 m. genişliğindeki şimdiki beton tabliyenin, köprünün ilk inşaat evresinden kalma yol genişliğini ortadan kaldırdığı muhakkaktır. Nitekim bu husus, köprünün tempan duvarlarının üst kotundaki taş dizisinin durumundan da rahatlıkla anlaşılabilmektedir; belli ki, tempan duvarları esas alındığında, geçmişte 7,050 m. olan yolun genişliği, taşıt trafiği düşünülerek, memba ve mansap cephesinde (**Çizim 2-3**), ~1,75'er m. taşırılan betonarme tabliye vasıtasıyla daha da arttırılıp bu suretle kenarlarda yeni bir yaya yolu oluşturulmuş; bu müdahale sırasında köprünün özgün korkulukları da ortadan kaldırılmıştır[11]. Yapının özgün yol döşemesinin, tempan duvarlarındaki örgüye bakılarak, benzer şekilde düzgün kesme taş kaplama olduğu iddia edilebilir.

Hâlihazırda, köprünün Bursa ve Mudanya yönündeki girişlerinde tesbit olunan üç adet taş elemanın, vaktiyle köprüde kullanılmış korkuluklara ait oldukları anlaşıldığı gibi, esasen bu tesbiti, köprünün ilk yapılış tarihindeki görünümünü resmeden bir çizimle de doğrulamak imkânı vardır[12] (**Foto.10**). Buna göre, ortası elipsoid açıklıklara sahip düşey dikdörtgen formlu prizmatik kütlelerden oluşan korkuluk taşları[13], aralarında küresel başlıklara sahip prizmatik taş babalardan oluşan bir dizilimle köprü kemeri açıklığı boyunca muhakkak ki simetrik olarak uzanmakta ve köprünün Bursa ve Mudanya yönlerindeki kanatlarda, tempan duvarlarına dıştan eklemlenmiş ihata duvarlarını takiben dikaçısal kırılmalarla yapının girişlerinde nihayete ermekteydi[14]. Köprü kemerinin karşılıklı ayaklarının köşelerinde ve kemer ayaklarının tempan duvarı ile bitiştiği köşelerde aynı düşey eksen

---

[7] Sözkonusu açıklık, kemerin menba yönünden yapılan ölçümdür; buna karşılık, mansap yönünden yapılan ölçümde kemer açıklığının 23,22 m. olduğu tesbit edilmiştir.

[8] Kemer ayaklarının kayalık zemine oturduğu subasman bölümleri, kemer profilinin belli bir seviyesine kadar pahlı yüzeyler halinde tasarlanmıştır.

[9] Hüdâvendigâr Vilâyeti Salnâmesi'nde anılan inşaat için *kuru sed duvarı* tabiri kullanılmıştır. (Bknz; *Salnâme-i Vilâyet-i Hüdâvendigâr*, 1303, On Üçüncü Defa, s.50).

[10] Köprü çizimi, C.ÖLÇER- K.BAYKAL, *Bursa`da Tarihî Köprüler ve Kurumun 1966 Yılı Çalışma Raporu ile Bilânçosu*, Bursa. 1967 adlı kitaptan alınmıştır.

[11] Bu müdahale sırasında, köprünün tempan duvarlarının üst kotundaki taş kornişlerin de ortadan kaldırılmış olduğuna şüphe yoktur. Bunların, özgününde alt yüzleri pahlı prizmal taş bloklardan oluşan bir dizi halinde tasarlanmış olduğu düşünülebilir.

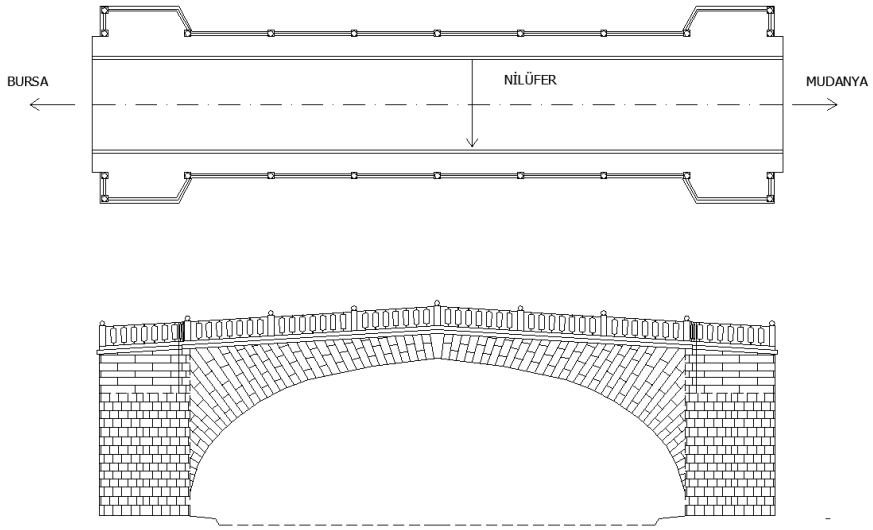
[12] Bknz; *Salnâme-i Vilâyet-i Hüdâvendigâr*, 1303, On Üçüncü Defa, sayfa numarası yok.

[13] Sözkonusu elemanların döğme demirden kama ve kenetlerle birbirlerine ve aralardaki taş babalara bağlandıkları akla yatkın gelmekteyse de, günümüze kalabilen üç örnek üzerinde de, korkulukların nasıl yerleştirilmiş olduklarına ilişkin hiçbir ayrıntı gözlenememiştir.

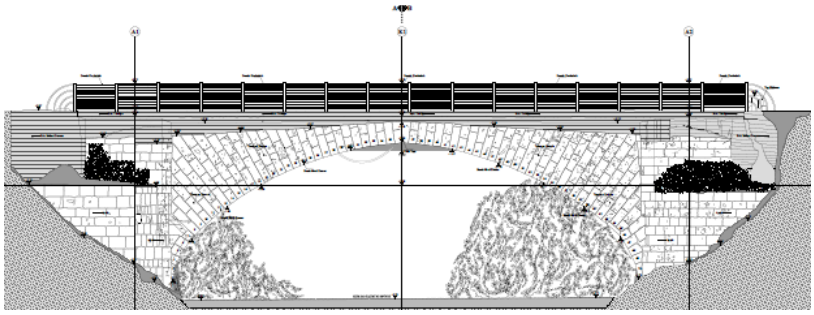
[14] Anılan çizimde, köprünün tempan duvarı ile korkulukları arasında uzanan kornişin varlığı da belli olmaktadır. Bknz; *Salnâme-i Vilâyet-i Hüdâvendigâr*, 1303, On Üçüncü Defa, sayfa numarası yok.

üzerine gelecek şekilde, belli ki köprü girişlerini aydınlatmak amacıyla, demirden L profilli zarif askılıklar üzerine oturan dekoratif birer aydınlatma elemanının yer aldığı anlaşılmaktaysa da, zamanla ortadan kalkmışlardır (**Foto.11**).

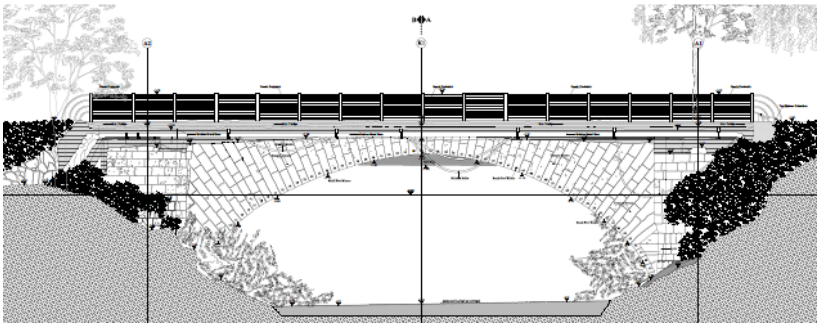
Sözkonusu çizime bakılırsa, Bursa ve Mudanya yönünden gelen yol, köprünün orta bölümünde, kemer formuna uygun olarak %5 eğimli bir rampa halinde yükselmekte ve köprü kemerinin kilit taşıyla aynı düşey eksen üzerine gelen tepe noktasında da yolun mansap cephesine bakacak şekilde düşey dikdörtgen yüksekçe bir prizmal kaide üzerinde köprünün inşaat kitâbesi yer almaktaydı; şüphesiz ikinci kitâbe de, yolun diğer kanadında ve köprünün memba cephesine bakacak şekilde yerleştirilmişti.



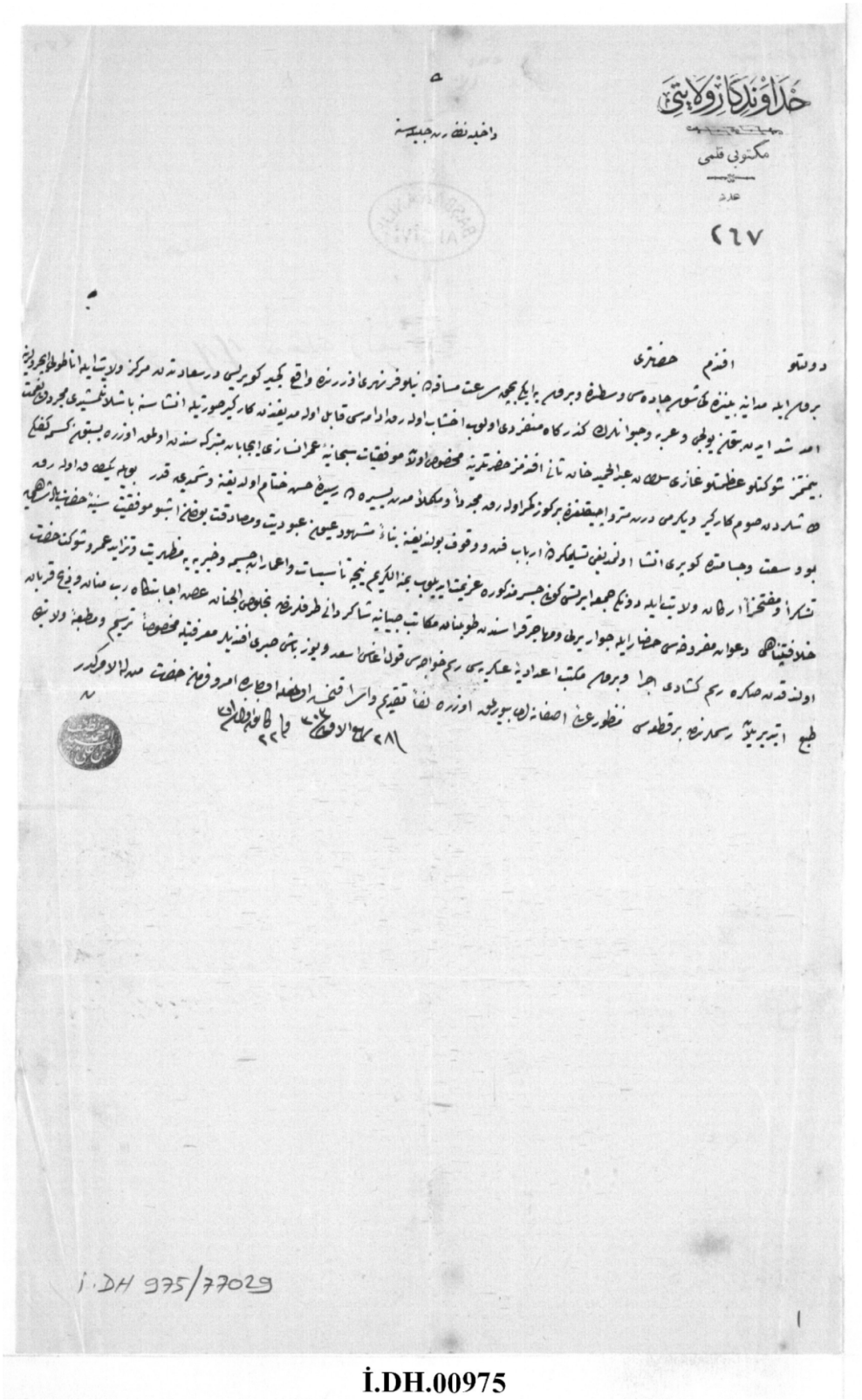
Çizim 1



Çizim 2



Çizim 3



İ.DH.00975

Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7



Foto 8



Foto 9

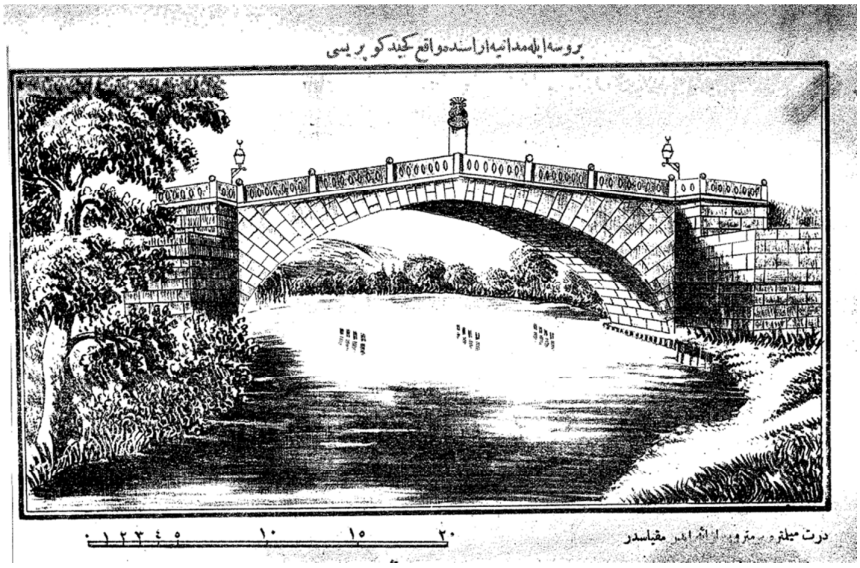


Foto 10



Foto 11

BOZKURT ERSOY-THE PIONEER OF ARCHAEOLOGICAL RESEARCH OF THE OTTOMAN MONUMENTS IN UKRAINE

Bozkurt Ersoy-Ukrayna'daki Osmanlı Eserleriyle İlgili Arkeolojik Çalışmaların Öncüsü

Svitlana Biliaieva*

Özet

Ukrayna'daki Osmanlı anıtları üzerine uluslararası arkeolojik araştırmaların başlaması, Prof. Dr. Bozkurt Ersoy'un liderliğinde gerçekleşmiştir. 1996 ile 2006 yılları arasındaki 10 yıl boyunca, Uluslararası Keşif Gezisi'nin Türk tarafına liderlik ederek, Kuzeydoğu eyaletlerindeki Osmanlı arkeolojisinin temelini atmıştır. Ukrayna'nın çeşitli bölgelerinde birçok anıtı gözlemleyen Ersoy, Kırım'da Kırım Hanlığı ve Osmanlı Devleti'nin mimari ve tarihi anıtlarının ilk kataloğunu hazırlamış ve aynı zamanda Ochakiv'deki Osi Kalesi, Eski Şehir kalıntıları ile Akkerman'daki Türk hamamını ve Barbican'ı kazan ilk kişi olmuştur. Araştırmaların sonuçları, Türkiye, Ukrayna ve diğer ülkelerde bir dizi bilimsel konferansta değerlendirilmiş ve bu bulgular, çok sayıda kitap olarak basılmıştır. Ersoy'un çalışmaları, Türkiye ve Ukrayna tarihinin araştırılmasına, kültürlerinin dünya uygarlığıyla bütünleşmesine ve birbirine bağlanmasına önemli katkılarda bulunmuştur.

Anahtar kelimeler: Osmanlı arkeolojisi, Ukrayna, kazı, kültürlerin karşılıklı etkileşimleri.

At the end of the 1980s, the formation of Ottoman archaeology emerged as a new direction in world archaeology. A similar process occurred in Ukraine, where the establishment of an independent state and the freedom of thought provided opportunities to construct the true history of the country. The reconstruction of previously unknown aspects led to the discovery of numerous themes that had been suppressed by Soviet power and the communist ideological system. The country's intelligentsia could now engage in discussions on new topics and explore the untapped potential of scientific knowledge. Regarding the Institute of Archaeology at the National Academy of Sciences of Ukraine, the development of these new directions resulted in the identification of new monuments, the creation of fresh collections, and the establishment of fruitful collaborations with scientists from around the world.

In 1989, the archaeological expedition of the Institute of Archaeology at the National Academy of Sciences of Ukraine, led by S. Biliaieva, commenced the exploration of the "historical city" in Ochakiv, Mykolaiv region, known in Turkish history as the fortress Ozu. By the mid-1990s, a substantial collection of artifacts had been amassed, despite the absence of the former fortress structures, which were destroyed during the Russian storm in 1787. Recognizing the need for collaborative efforts, we sought consultations with Turkish specialists for the ongoing excavation and interpretation of materials related to the culture of Ottoman society, the remnants of which were relatively unknown in Ukraine, despite 300 years of coexistence in Eastern Europe. These years marked a renaissance for the Institute of Oriental Studies, with the return of the distinguished orientalist O. Pritzak to his homeland to assume leadership. It was during this period that the first conference, dedicated to exploring the interrelations between the Ottoman Empire and Ukraine, took place.

Together with O. Pritzak, an orientalist and Doctor Victor Ostapchuk, arrived from the USA. O. Pritzak showed a keen interest in the findings from our archaeological research of Ottoman monuments. Therefore, every autumn, we presented our artifacts to them and to the Ukrainian historian Ya. Dashkevich. At our request, V. Ostapchuk helped us establish contact with the Turkish Ambassador A. Germen, who, in turn, connected us with the Turkish Historical Association in Ankara. Subsequently, we had the privilege of hosting our first Turkish guest, Professor Doctor Bozkurt Ersoy (**see illustration 1**), marking a significant event in the history of Ukrainian-Turkish cooperation in the field of archaeology. Simultaneously, this marked the commencement of archaeological research in the North Province of the Ottoman Empire, situated in Eastern Europe.

*Doctor of historical science (hab.),Institute of archaeology of National Academy of sciences of Ukraine, Professor of Uman State Pedagogical University

Prior to this, the study of such a substantial portion of the Ottoman state relied solely on written materials. The intricacies of the way of life and cultural interactions between the Turks and Ukrainian civilization were not well understood in both countries. In practice, this area was uncharted territory in the fields of art history and archaeology within historiography.

From his initial steps on Ukrainian lands, B. Ersoy developed a profound interest in the Ottoman cultural heritage. He brought attention to this matter in Turkey, and through his efforts, the project of the Turkish Historical Association was accepted for the years 1998-1999 and subsequently extended until 2000-2002.

Bozkurt Ersoy, along with Ukrainian archaeologists, achieved significant results during the excavation of the ruins of Ozi fortress and the central part of the city in Levada. In the course of investigating the remains of the fortress, a section of the original wall from the Turkish fortification dating back to the early XVIII century was uncovered, and details of the construction were established.

As a result of excavations at the Levada site, cultural layers dating from the 16th to the 18th century were examined. The remains of living structures were investigated, revealing the ruins of residential houses and gutters. The artifact collection included numerous findings, such as mass materials like ceramics, and individual artifacts like a ring with an engraved cornelian insertion bearing the name of the owner and the date 1749. Additionally, various smoking clay pipes were discovered, some decorated in marble style, and others in the Baroque fashion. Notably, one pipe was crafted from meerschaum with blue glass incrustation.

From the outset of his work in Ukraine, B. Ersoy endeavored to inform the scientific community and the public about the results of excavations related to Turkish cultural heritage in this region. This effort began in 1997 at the Fourth International Congress of Turkish Culture in Ankara (Ersoy, Biliaieva 1999, 263-269), where he played a role in inviting me to participate in the congress. This practice of presenting scientific reports on research findings in Ukraine became a standard procedure for joint investigations over many subsequent years. In fact, B. Ersoy aimed to foster the study of Ottoman archaeology in Ukraine, and this initiative yielded tangible results. We continue to publish new findings each year, jointly informing the Ukrainian public along with B. Ersoy (the complete bibliography of joint publications in Ukraine is provided at the end of this article).

As part of the joint Ukrainian-Turkish archaeological investigations in 1999-2000, we conducted surveys of monuments associated with Ottoman history in East European territory. Our team, along with Bozkurt Ersoy and Professor Inci Kuyulu-Ersoy, who became a crucial member of the expedition, visited numerous locations in the Mykolaiv, Odessa, Vinnitsa, Khmelnitsky, Chernovtsy regions, and Crimea. These places were linked to the life and culture of the Turkish population in Ukraine, encompassing historical, architectural, and archaeological monuments of Tatar and Ottoman origin. Professors Bozkurt Ersoy and Inci Kuyulu Ersoy meticulously documented the monuments, creating plans and measurements, providing detailed descriptions, and capturing photographs.

A significant undertaking was carried out in Crimea, where more than 100 architectural and historical monuments were surveyed, including mosques, madrassas, caravanserais, mausoleums, and fountains. Of particular interest was the complex of the Bachisaray Palace. This extensive work yielded new information about its architecture and design, including the discovery of Kutahya tiles adorning the walls of the Great Khan's mosque.

The observation and documentation of numerous monuments in Crimea formed the basis for the first catalog of the monumental architecture of the Crimean Khanate and the Ottoman state.

In 1999, as part of the project initiated by the Turkish Historical Association, a remarkable series of research on Ottoman monuments in Akkerman's fortress commenced. The fortress played a crucial role in the economic activity of the northern part of the Ottoman state. The initial phase of the research focused on excavating the remains of the mosque at the Civil Yard of the fortress.

In the Low Yard near the Water Gate, Bozkurt Ersoy identified the remains of a bath. Investigations into the bath continued over several field seasons from 1999 to 2004 and, in part, extended until 2006 through the TIKA project. During this period, the entire structure of the bath was

revealed and excavated, enabling the study of both its upper and underground parts. This comprehensive exploration provided insights into the construction specifics, its various stages, and modifications in its usage.

The increased workload brought about a new challenge of expanding the team of researchers. B. Ersoy not only led the Turkish part of the expedition but also assembled a formidable team of highly professional and experienced colleagues from Turkey, capable of tackling any research tasks. Among them were İnci Kuyulu Ersoy, Harun Urer, Hasan Ucar, Sarp Tuncoku, and Sedat Bayrakal (**see illustrations 2 and 3**). One crucial aspect of the investigation was addressing the issue of protecting the construction remnants from water infiltration originating from the upper part of the fortress to ensure the overall safety of the structure. Dr. Sarp Tuncoku developed the project for these efforts, which was successfully executed by the expedition staff under his guidance. The bath complex was excavated with great success, revealing that it was the earliest Ottoman bath in the North Black Sea area, dating back to the late 15th and early 16th centuries, during the time of Bayazid II, whose coins were discovered in the bath.

B. Ersoy endeavored to explore various preservation options for the bath as an integral architectural monument in this region. He proposed several restoration projects for the building and took measures to safeguard the remains, offering different conservation alternatives. The results of the excavation, including that of the bath, were shared with foreign and Ukrainian guests (**see illustration 4**).

Unfortunately, these projects were not realized due to various local factors beyond the control of our Ukrainian-Turkish expedition.

Subsequently, Bozkurt Ersoy presented the research findings in a dedicated publication focused on the Akkerman bath (Ersoy, 2012, 338-348).

In any case, the results of our scientific collaboration were showcased at special conferences and four exhibitions held between 2003 and 2006 in Kyiv. The first exhibition, in 2003, was dedicated to the 80th anniversary of the Turkish Republic. It took place at the Archaeological Museum of the Institute of Archaeology of the National Academy of Sciences of Ukraine (**see illustrations 5 and 6**). Prof. B. Ersoy and Prof. I. Kuyulu Ersoy visited Kyiv, actively participating in the conference and the exhibition opening (**see illustration 7**).

The barbican in the fortification system of the Low Yard of the fortress became the next focus of attention for the Turkish and Ukrainian teams. This structure provided valuable information about the stages of its construction and reconstruction. Numerous meetings and discussions with various members of the Turkish and Ukrainian teams were highly beneficial for fostering our friendly relations, leaving us with fond memories of our collaborative work .

As a specialist in the field of art history, B. Ersoy dedicated significant attention to the study of Ottoman architecture within the fortress as a whole. He identified interesting elements in various structures of the fortress, such as the typology of Turkish arches, and conveyed these insights to us through his sketches.

Being a specialist, B. Ersoy was never indifferent to the instances of destruction of certain structures within the fortress. He made every effort to prevent such disregard for an exceptional cultural monument.

Many of his works were focused on the results of studying the Akkerman fortress, including collaborative efforts with Ukrainian colleagues both in Ukraine and abroad.

Thanks to B. Ersoy, a delegation from Ukraine was invited to Berlin to present our discoveries at the symposium "Crimea, Caucasus, and Volga-Ural Region: Islamic art and Architecture on the European Periphery" in 2004. We also participated in numerous scientific conferences and congresses. A representative Ukrainian delegation was invited to the Congress of Eurasian Archaeology in Izmir in 2007. This opportunity allowed us to visit many outstanding archaeological monuments in Turkey, including Ephesus, Pergamon, the Temple of Artemis in Seljuk, and others.

In 2013, I accepted the invitation from B. Ersoy to visit Turkey and participate in the archaeological expedition in Kale. This experience provided a better understanding of the methodology for

investigating large complexes with monuments from different chronological and cultural periods, as well as familiarization with methods of artifact excavation in the field and its restoration. I was greatly impressed by the serious work undertaken with students during archaeology practice lessons. Each student was assigned specific tasks related to various monuments and artifacts, and they presented their new knowledge during evening theoretical lessons. This aspect of field practice incorporated elements of scientific research and proved to be a valuable learning experience.

Throughout our entire period of collaboration, B. Ersoy made significant efforts to familiarize Ukrainian archaeologists with research methods in Turkey. He generously shared books, sent bibliographies of publications on various themes, including those on smoking pipes, which were among the prevalent artifacts in Akkerman.

The scientific literature, including books and articles dedicated to Turkish cultural heritage, has been instrumental in enhancing our understanding of the history of material culture in Turkey. It provides insights into the influence of Turkish culture on Ukrainian culture and offers valuable information on the process of cultural integration across the extensive territory of the southern part of Eastern Europe. Currently, an article by B. Ersoy, focusing on Ottoman trade buildings in Anatolia, is in the process of publication in Ukraine.

I would like to share a few words about Bozkurt Ersoy as a member of our international team. He is a true patriot of his homeland, a brilliant expert in Ottoman architecture and art, and strives to foster an understanding of Ottoman culture and the necessity of its study in Ukraine. Simultaneously, he embraces the challenges of expeditionary life in Ukraine with good humor, participating in our impromptu picnics on the Black Sea beach, and, alongside other Turkish colleagues, sharing the specifics of Turkish cuisine recipes (**see illustration 8**).

Professor Bozkurt Ersoy (**see illustration 9**) commands the respect of colleagues and is recognized for his high professionalism and outstanding human qualities. Undoubtedly, he has laid the foundation for the study of Ottoman archaeology in Ukraine. His scientific contributions represent a significant addition to the study of the histories of both Turkey and Ukraine, highlighting the integration and interconnection of their cultures within global civilization.

Literature

Ersoy B., Beliaeva S. "Özi Kalesi (Ukrayna-Ochakiv) Arkeolojik Çalışmaları", *Uluslarası Dördüncü Türk Kültürü Kongresi Bildirileri*, (Ankara, 4-7 Kasım 1997), Ankara, 1999, 263-269.

Ersoy, Akkerman Kalesi, Osmanlı Hamamı, B. Ege Üniversitesi Arkeoloji Kazıları, (içinde) İzmir 2012, 337-348.

Publications by Prof. Dr. Bozkurt Ersoy in Ukraine.

1. Беляева С., **Ерсой. Б**. Археологические исследования Очакова в 1997г.// Матеріали II Миколаївської обласної краєзнавчої конференції. Миколаїв, 1997.– Т.I., с. 35-36. (In Russian)/ Beliaeva S., **Ersoy B**. Arheologicheskie issledovaniya Ochakova v 1997g. //Materialy II Mykolaivskoy oblasnoy kraeznavcho] konferentsii. Mykolaiv, 1997.-T. I., s.35-36.

2. Біляєва С**., Ерсой Б**. Підсумки археологічних досліджень історичного центру Очакова у 1997р.// Нові дослідження пам'яток археології козацької доби в Україні: Збірник наукових статей.– Київ, 1998, Вип. 7, с. 176-178 (in Ukrainian) / Biliaieva S. , **Ersoy B.** Pidsumki arheologichnyh doslidzhen istorichnogo tsentru Ochakova u 1997 r.// Novi doslidzhennya pamyatok arheologii kozatskoy doby v Ukraini: Zbirnik naukovyh statey. –Kyiv, 1998, Vyp. 7, s. 176-178.

3. Біляєва С. О. Виногродська Л.І., Сухобоков О.В., **Ерсой Б.** Археологічні дослідження в Очакові// Археологічні відкриття в Україні 1997–98 рр., Київ, 1998, с. 55-57. (In Ukrainian) / Biliaieva S.O., Vynogrodska L.I., Suhobokov O. V., **Ersoy B**. Arheologichni doslidzhennya v Ochakovi// Arheologichni vidkryttya v Ukraini 1997-98rr. Kyiv, 1998, s.55-57.

4. Біляєва С.О., **Ерсой Б**. Дослідження пам'яток османського часу у Північному Причорномор'ї.// Археологічні відкриття в Україні 1998–99 рр.– Київ, 1999, с. 73. (in Ukrainian)/ Biliaieva S., **Ersoy B.** Doslidzhennya

pamiatok osmanskogo chasu u Pivnichnomu Prichornomoryi // Arheologichni vidkryttya v Ukraini 1998-99 rr.-Kyiv, 1990, s. 73.

5. Біляєва С.О., **Ерсой Б.** Археологічні дослідження пам'яток османської культури в Україні у 1999 р.// Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні.: Збірник наукових статей.– Київ, 2000. Вип. 9., с. 32-35. (in Ukrainian) / Biliaieva S., **Ersoy B.** Arheologichni doslidzhennya pamiatok osmanskoy kultury v Ukraini u 1999r.// Novi doslidzhennya pamyatok arheologii kozatskoy doby v Ukraini: Zbirnik naukovyh statey. –Kyiv, 2000. Vyp. 9., s. 32-35.

6. Біляєва С.О., **Ерсой Б**. Дослідження карантинного двору Білгород-Дністровської фортеці// Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні.: Збірник наукових праць.– Київ, 2002, Вип. 11, с.28-30 (In Ukrainian)/ Biliaieva S., **Ersoy B.** Doslidzhennya karantynnogo dvoru Bilgorod-Dnistrovskoy fortetsi // Novi doslidzhennya pamyatok arheologii kozatskoy doby v Ukraini: Zbirnik naukovyh statey. –Kyiv, 2002. Vyp. 11, s. 28-30.

7. Біляєва С.О., Болтрик Ю.В., **Ерсой Б.** Дослідження Міжнародної Південної Середньовічної експедиції у 2001-2002 рр.// Археологічні відкриття в Україні 2001-2002 рр. Київ, 2003, с. 55 (In Ukrainian)/ Biliaieva S. O., Boltryk Yu. V., **Ersoy B.** Doslidzhennya Mizhnarodnoy Pivdennoy Seredniovichnoy ekspeditsii u 2001-2002 rr.// Arheologichni vidkryttya v Ukraini 2001-2002rr. Kyiv, 2003, s. 55.

8. Біляєва С.О., Фіалко О.Є. **Ерсой Б.** Дослідження Міжнародної українсько-турецької експедиції у 2004 р. Археологічні відкриття в Україні 2003–2004 р. –Київ, 2005, с. 65-66. (In Ukrainian)/ Biliaieva S. O., Fialko O.E, **Ersoy B.** Doslidzhennya Mizhnarodnoy ukrainsko-Turetskoy ekspeditsii u 2004r.// Arheologichni vidkryttya v Ukraini 2003-2004r. – Kyiv, 2005, s.65-66.

9. Біляєва С.О., Іванченко Л., І., Кулаковська Л.В., Фіалко О.Є., **Ерсой Б.** Історико-культурна спадщина Туреччини та України: нові дослідження.// Відлуння віків.–2006. Вип.1. Київ, с. 65-68 (In Ukrainian)/ Biliaieva S.O., Ivanchenko L.I., Kulakovska L.V., Fialko O.”., Ersoy B. Istoriko-kulturna spadchshina Turechchiny ta Ukraini: novi doslidzhennya// Vidlunnya vikiv.-2006. Vyp. 1. Kyiv, s.65-68.

10. Біляєва С.О., **Ерсой Б**., Болтрик Ю.В., Фіалко О.Є., Карашевич І.В. Інформація про роботу Міжнародної українсько-турецької експедиції у 2005 р. Археологічні дослідження в Україні 2004-5 рр.– Київ, 2006, с.76. (In Ukrainian)/ Biliaieva S. O., **Ersoy B.,** Boltrik Yu.V**.** ., Fialko O.E., Kasrashevich I.V. Arheologichni doslidzhennya v Ukraini 2004-2005 rr. –Kyiv, 2006, s. 76.

11. Біляєва С.О.,Болтрик Ю.В, Карашевич І.В., Фіалко О.Є., **Ерсой Б.,** Куйлу-Ерсой І., Урер Х., Учар Х., Фінкель К., Остапчук В., Метью Дж. Дослідження Міжнародної Південної Середньовічної експедиції у 2006 р. в Аккерманській фортеці (м. Білгород-Дністровський)// Археологічні дослідження в Україні 2005-7 рр. Київ, 2007, с.96-98. (In Ukrainian)// Biliaieva S. O., Boltrik. Yu.V., Kasrashevich I.V., Fialko O.E., **Ersoy B.,** Kuyulu-Ersoy I., Urer H., Uchar H., Finkel C., Ostapchuk V., Metiu Dzh. .Doslidzhennya Mizhnarodnoy Pivdennoy Seredniovichnoy expeditsii u 2006y. V Akkermanskiy fortetsi (m.Bilgorod-Dniestrovskyi)//Arheologichni doslidzhennya v Ukraini 2005-2007 rr. Kyiv, 2007, s.96-98.

12. Біляєва С.О.,Болтрик Ю.В., Галенко О.І., Ерсой Б., Карашевич І.В., Куйлу-Ерсо І., Метью Дж., Остапчук В., Урер Х., Фіалко О.Є., Фінкель К. Про „першу в світі археологогенну катастрофу”, п'яту колонку та редакторську тенденційність.// Археологія.– 2008, № 3. С. 94-101 (In Ukrainian)/ Biliaieva S. O., Boltrik. Yu. V., Galenko O.I. Ersoy B., Kasrashevich I.V, Kuyulu-Ersoy I., Metiu Dzh., Ostapchuk V., Urer H., Fialko O.E., Finkel C. Pro “pershu v sviti arheologennu katastrofu”, pyatu kolonku nta redaktorsku tendentsiynist// Arheologiya.-2008, N3, S.94-101.





1. Bozkurt Ersoy in Ochakiv 2. Bozkurt Ersoy Team of Turkish Scientists and Ukrainian Archaeologists in Akkerman, near the citadel. From right to left: Yu. Boltrik, O. Fialko, S. Biliaieva, B.Ersoy, S.Tuncoku, S. Bayrakal, H.Urer, H. Ucar.



3.B. Ersoy, Team of Turkish Scientists, and Ukrainian Archaeologists in Akkerman, Civil Yard, minaret. From right to left: S. Bayrakal, H.Urer, B. Ersoy, S. Biliaieva, Yu. Boltrik, S.Tuncoku, O. Fialko, H.Ucar



4. The presentation of the excavation results of the bath to foreign and Ukrainian guests.



5. B. Ersoy with members of the expedition, H. Ürer and Yu. Boltrik.



6. The opening of the conference and exhibition in Kyiv, 2003: O. Fialko, S. Biliaieva, B. Ersoy.



7.B.Ersoy and İ.Kuyulu Ersoy in Kiev, opening of exhibition, 2003.



8. During the break





9. Bozkurt Ersoy - the pioneer of archaeological research on Ottoman monuments in Ukraine. 10.Ersoy with members of Turkish Team in Akkerman. From right to left: İ. Kuyulu Ersoy, H. Uçar, B. Ersoy.



11.B. Ersoy with members of expedition in Kyiv. From right to left: S.Biliaieva, B. Ersoy, İ. Kuyulu Ersoy, H. Uçar.



12.B. Ersoy and İ. Kuyulu Ersoy in Akkerman



13.B. Ersoy with members of Turkish Team in Kyiv. From right to left: H. Uçar, İ. Kuyulu Ersoy, B. Ersoy, H. Ürer.

16. YÜZYILDA OSMANLI MEZAR-MEZAR TAŞI TİPLERİ

16th Century Ottoman Tombstones

Halit ÇAL*

Abstract

Of the 53228 tombstones that we entered into our data log from publications and theses, 498 are dated and they're from the 16th century. They are located in 33 provinces from Turkey and in Albania, Bosnia and Herzegovina, Greek and Macedonia. Two-thirds of the examples are from the second half of the century. As the body between the head and foot stones, it is of two types, sanduq and sarcophagus. The rate of 5,4% of 21 sarcophagi with 4 subtypes has decreased compared to the 16,8% rate in the 14-15th centuries. The rate of 28% of 97 sarcophagi with 4 subtypes was 5% in the Early Ottoman period. We separated the head-foot stones according to their horizontal sections. Octagonal bodies are very few, with 2 male-capped, 1 female-capped, and 3 uncapped. The ratio of rectangular cross-sections is 56%. There is only one single male-capped sample. Pointed arch crests are common among the 15 subtypes. There is a decrease according to the 26 subtypes in the 14-15th centuries. While continuing the tradition of rectangular cross-sections in 14-15th centuries, new types emerged in square and round sections in the 16th century. 42 square-sectioned male-capped samples are the new trend of the 16th century. There are 3 female-capped in square sections. The ratio of cylindrical bodies, 5 of which are known from the Early Ottoman period, is 31,9%. Its 3 subtypes are male-capped, conical and flat-crested. The ratio of male-caps, which we know just one sample from the early Ottoman period, increased to 21,9% among male headstones in this period. According to its dated ones, the 4 female-capped stones are an innovation of the 16th century. 9 of 117 male names and 1 of 32 female names are Turkish. Apart from the Ottoman family, they were built for rulers such as bey, emir, pasha, kazasker, religious figures such as dede, sheikh, hodja, and merchants and their relatives. Inscription language is 78% Arabic, 9,8% Turkish. Turkishization accelerated in the second half of the century.

Keywords:Ottoman, Tombstone types, sanduq, sarcophagus

Konu seçimi, kapsam ve yöntem: Konuyla ilgili yayınların son yıllarda çoğalmasına karşılık, mezar taşlarının on binlerce örneğinin olması, envanterinin bitirilememesi gibi nedenlerle dönem–yüzyıl gibi sınırlamaları olan yayın, tez sayısı çok azdır. Bir bölge, şehir veya yapı haziresi–mezarlıktaki mezar taşlarının incelendiği çalışmalarda 16. yüzyıl örneklerine de yer verilmiştir. Ancak kaçınılmaz olarak değerlendirmeleri yetersiz kalmıştır. İstanbul mezar taşları için 16. yüzyıl sınırlamasıyla ilgili kapsamlı çalışma bir tanedir[1]. Bu tezde de 35 mezarda 33 baş, 28 ayak taşı olmak üzere 61 örnek yer almıştır. Yazımızda ise yalnız İstanbul'dan 66 mezarda 65 baş, 32 ayak taşı 97 tanesi değerlendirilmiştir. 16. Yüzyıl mezar taşlarının genelinin değerlendirildiği makalede dikkate değer belirlemeler vardır ve belirli örnekler denilerek yayınlardaki 68 mezar taşından söz edilmiştir (Kökrek 2019). Yazımızda ise 487 tanesi ele alınmış olup bu örneklere dayalı kesin sayısal dökümler verilmiştir.

Yayınlar ve tezlerden belirlenen, günümüz Türkiye'sindeki 30 il ve Arnavutluk, Bosna Hersek, Makedonya ve Yunanistan, 16. yüzyıl Osmanlı coğrafyasının geniş bir bölümünü oluşturmaktadır. Bütün örneklerini şimdilik bilmemekle birlikte, bu coğrafi genişlik ve mezar taşı sayısının, görüş oluşturacak bir sonuca yeteceğini düşünüyoruz.

Yöntem: Sayısal dökümde baş ve ayaktaşı olmayan sandukaları, baş taşı olarak kabul ettik. 16. yüzyıl için yalnız tarihli ve fotoğrafı – çizimi veya tanımı ile biçimini bildiğimiz örnekleri aldık. Kesin sonuçlar elde edebilmek için, çoğu yoruma katılmakla birlikte tarihi olmayıp 16. yüzyıla tarihlenenleri almadık. Yine tarihi ve kitabesi olmasına karşılık mezar taşının biçimi ve yazı dili üslubunun uymadığı örneklere de yer vermedik. Yenilendiğine kesin karar veremediklerimizi kataloğa aldık ama ilgili tiplerde bu örneklerin yenilenmiş olabileceklerini belirttik.

Ulaşabildiğimiz yayınlar, tezlerden Türkiye'den 64 il, Arnavutluk, Bosna Hersek, Bulgaristan, Kosova, Macaristan, Kuzey Makedonya, Yunanistan'daki 53.857 mezar taşını veri kütüğümüze girdik. 16. yüzyıl için tarihi yazılı 431 baş ve bunlarla aynı mezarda 147 ayak taşı olmak üzere 578 örnek belirledik. Ancak mezar taşında yazı ve tarih olmamasına karşılık bilginin alındığı katalogta tarih

* Prof. Dr.; ORCİD:0000-0001-9541-4350 Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, halitcal57@gmail.com

[1] Günay 2002

verilen[2] 6, yazılı ve tarihli fakat fotoğrafı olmayan veya genel fotoğraftan hangisi olduğu anlaşılamayan 43 baş 1 ayak taşı[3] vardır. Bunlara ek olarak yazısı, tarihi, fotoğrafı olanlardan yazı dilinin veya biçimlerinin 16. yüzyıl ile uyuşmadığını, sonradan yapıldıklarını düşündüğümüz 22 baş, 5 ayak taşı[4], fotoğrafı verilmeyen, yazısı geç dönemden[5] 3, toplam 80 tanesini çıkardığımızda kalan 498 (357 baş, 141 ayak) tanesi bu yazıda değerlendirilmiştir. 1 tanesinde de ayak taşının biçiminden yenilendiği anlaşılmaktadır ancak eski tarih yazıldığı için, tarih olmamasına karşılık baş taşını da listeye aldık[6]. 14-15. yüzyıllardan tarihlilerini aldığımız Erken Osmanlı mezar örneklerinde de tarihli 397 baş-ayak mezar taşı olmasına[7] bakarak, doğruya yakın bir sayıya ulaştığımızı düşünüyoruz. Ulaşamadığımız ve yeni araştırmalarla çıkacak örneklerle vardığımız bazı sonuçlar değişebilecektir.

Listelerimiz hazır olmakla birlikte, sayfa sınırlaması yüzünden mezar, baş-ayak taşları tiplerinde, her tipe giren örneklerin alındığı kaynaklar dipnotlarda gösterilmiştir. Ancak tarihler, gövde, başlık, cinsiyet, dil, meslek, yakınlık ifadeleri gibi bölümlerde her tipe giren örneklere, 12 sayfa tuttuğu için dipnotlarda yer veremedik. Yine sayfa sınırlaması olduğu için bezeme konusuna girmedik.

	Adana	Afyon	Aksaray	Amasya	Ankara	Antalya	Aydın	Batman	Bayburt	Bilecik	Bolu	Burdur	Bursa	Çanakkale	Denizli	Edirne	Elazığ	Isparta
Baş	03	01	01	03	01	01	01	05	02	03	02	01	173	01	07	05	03	05
Ayak	00	00	00	01	00	00	00	04	00	01	02	00	086	00	01	00	03	00
Toplam	03	01	01	04	01	01	01	09	02	04	04	01	259	01	08	05	06	05

	İstanbul	İzmir	Karaman	Kastamonu	Kırklareli	Kırşehir	Konya	Manisa	Muğla	Muş	Sakarya	Siirt	Sinop	Trabzon	Urfa	Arnavutluk	Bosna Hersek	Makedonya	Yunanistan[8]
Baş	64	10	02	03	02	02	20	01	01	01	01	03	02	01	04	01	19	01	01
Ayak	32	00	01	02	00	00	02	00	00	01	01	02	00	00	01	00	00	00	00
Toplam	96	10	03	05	02	02	22	01	01	02	02	05	02	01	05	01	19	01	01
Baş: 357 Ayak: 141 Genel toplam: 498																			

[2] Afyon 1 baş (Bakırcı 1999:Kat.11); Bursa 1 baş 1 ayak (Mermutlu-Öcalan 2011:s.36-2); İstanbul 1 baş 1 ayak (Günay 2002:s.190), 1 lahit (Günay 2002:s.163) toplam:6

[3] Aksaray 5 (Konyalı 1974:s.1455,1487, 1508, 1535, 1538); Bursa 3 (Gülgen 2009:kat.69; Mermutlu-Öcalan 2011:s.206-16, 253-14); İstanbul 5 (https:s.//www.eyupsultan.bel.tr/tr/main/pages/ferhat-pasa-turbesi/968; Bacque-Grammont / Laqueur / Vatin 1990:s.SME T 10, Çelik 2022:Kat. 109, Günay 2002:s.141, Sürün 2006:s.178); Karaman 3 (Konyalı 1967:s.401, 515, 518); Konya 7 (Meriç 1936:s.180 nu.85, 86, 104, Konyalı 1964: s.615, 767); Tokat 2 (Türklü 2010:s. 254, 256); Urfa 1 (Kosalak 2005:Kat.167); Van Erciş 1 (Uluçam 2000:s.24); Bosna Hersek 17 (Mujezinovic 1998-1:s.135, 318, 323, 325, 378, 388, 473, Müjezinovic 1998-2:s.21, 40, 41, 51, 97, 235, 273, 466, 473; Mujezinovic 1998-3:s.274)

[4] Bursa 8 (Mermutlu-Öcalan 2011:s.36-2, 47-3, 47-4, 145-1, 225-1, 385-1, 466-1, 489-9); Çanakkale 1 (Başaran 2020:Kat.1); İstanbul 14 (Ünver 1950:s.112, Günay 2002:s.119, 121, 123, 125, 180, Gündoğdu 2016:Kat-1, Berk 2016-2:s.1169; Yariş 2015:Kat.M1, T1); İzmir 1 (Ülker vd 2008:1-1); Bosna Hersek 3 (Müjezinovic 1995-1:s.136, Mujezinovic 1998-1:136/151, Mujezinovic 1998-2: 466); Mardin 2 (Aynı mezardaki baş ve ayak taşlarından ayak taşında H.945 M.1538 yılı yazılıdır (Bodakçi 2017:Kat.5-3-1). Ancak ayak taşındaki tarihli ve ikinci kitabe gibi olan alttaki bölümün ayrı bir çerçeve içine alınması, tarihli kitabede rakamla 945 yazılmasına karşılık, fotoğrafını Dr. Şerif Tümer'in çekip Doç. Dr. Zekai Erdal'ın okuduğu Arapça "Kad tuvuffiye el merhum / fi şehr-i Şubat sene / tisamaye ve hamse ve erbain / sene 945" kitabedeki tarih yazısı ile rakamların uyuşmaması, 19. yüzyılda Rumi takvimle kullanıma giren Şubat ayının bulunması, bezemelerin 19-20. yüzyıllardan tarihli örneklerle aynı olmasına dayanarak bu mezarın 19. yüzyıl sonu – 20. yüzyıl başında yenilendiğini düşünüyoruz).

[5] İstanbul 3 (Mehmet Rıfat 1996: 138, 184, 192).

[6] Mermutlu-Öcalan 2011:s.47-4

[7] Çal 2020a:s.51

[8] Gümilcine'deki mezar taşını sayın Mehmet Memet göndermiştir.

Tarihleri (1. EK): 1500-1599 yılları arasında yüzyılın birinci çeyreğinden 96 (70 baş+26 ayak), ikinci çeyreğinden 90 (68 baş+22 ayak), üçüncü çeyreğinden 163 (113 baş+50 ayak), dördüncü çeyreğinden 147 (104 baş+43 ayak) sayılarına göre, örneklerin yaklaşık üçte ikisi (% 63,7) yüzyılın ikinci yarısındandır.

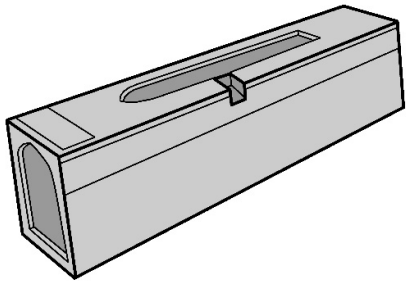
Gövde Tipleri: Bir mezar, düşey baş – ayak taşları ile bunların arasındaki yatay gövde olarak iki bölümlüdür. Baş – ayak taşları olmayan, yalnızca yatay gövdeden oluşanları da vardır. Yatay gövdesi olan 60 örneğimizden 11 tanesinin baş – ayak taşları yoktur. Baş – ayak taşlarının sayı dökümlerinde bunlar baş taşı olarak sayılmıştır. Baş – ayak taşı olanların yalnız gövdeleri bu bölümde değerlendirilmiştir. 368 mezardan 227 tanesi yalnızca baş taşlı, 11 tanesi yalnızca ayak taşlı, kalanı baş-ayak taşlıdır. 368 mezardan sağlam olarak günümüze geleni çok azdır. 4 alt tipi ile sandukalar, 4 alt tipi ile lahitler olmak üzere 8 tipinde 120 örneğinin çoğu, baş – ayak taşlarında kalan izlerden belirlenebilmiştir.

Sandukalar: Baş – ayak taşı olanlar da içinde olmak üzere 22 örneğin yüzyıl içinde dağılımı dengelidir. 8 tanesi yüzyılın ilk, 14 tanesi ikinci yarısındandır.

S-1 Üstü düz sandukalar (1. EK) (1-2. Görsel): 2 örneğinden Bayburt'takinde (1522) baş-ayak taşı yoktur, Kastamonu'daki ise (1552) ise baş-ayak taşlıdır. Genellikle baş taşı ile yaygın olan bu tipin Ahlat'ta 1502, 1505, 1506 tarihli 3 tanesi biliniyor[9].



1.Görsel Kastamonu (1552)
(Çal 2007b:Kat.2)



2. Görsel Bayburt (1522)
(Akdağ 2015:Kat.13)



3. Görsel Kastamonu 1503
(Çal 2007b:Kat.3)

S-2 Üstü iki eğimliler (1. EK) (3-4. Görsel): 12 örneğinde 3 alt grubundan söz edilebilir[10]. Birincisindeki 5 örneğin baş-ayak taşı yoktur. Adana Ramazanoğulları Türbesi'ndeki 1510, 1534, 1552 tarihli 3 tanesi çini kaplıdır[11]. Konya Beyşehir'deki 1585, Trabzon'daki[12] 1503 tarihlileri ise taştır.
İkincisi olan Edirne'de Mimar Sinan'ın torunu Fatma için yapılmış 1573 tarihlisinde[13], batı yüzündeki dilimli çıkıntı yüksek olmamakla birlikte baş taşı kabul edilebilir.

Üçüncüsünde baş ve ayak taşları vardır. 6 örneğinden[14] Batman'daki 1555, Urfa'daki ikisi 1594, 1599, İstanbul'daki 1563, Kastamonu'daki 1503 tarihlidir. Kırşehir'deki 1517 tarihlisinde bugün olmamakla birlikte ayak taşının olduğu, izlerden anlaşılıyor.

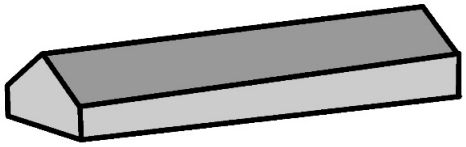
Sanduka – lahit ayrımı bazı örneklerde güç olmakla birlikte, genel olarak sandukalar tek parça taştan yapılır, gövde yüksekliği ve varsa baş ayak taşları da çok yüksek olmazlar. Lahitlerin her kenarı ayrı taştan yapılır. Baş ve ayak taşları vardır. Bunların gövde üst yüzleri iki eğimlileri, üstü düz veya açık olanlardan biraz daha küçük olurlar. Sandukaların dışında, lahitlerin üstü iki yüzlü olanlarından 8 örneği, lahitler bölümünde (L-3) ele alınacaktır.

---

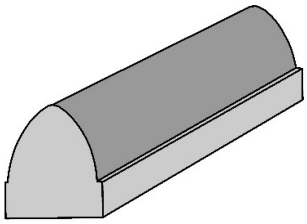
[9] Bak 2013:Kat.42-45
[10] **S-2a**:Adana 3 (Önkal 2020:s.247); Konya 1 (Çetinaslan-Muşmal-Kunt 2013:Kat.B-1); Trabzon 1 (Yüksel 1991-2:s.297); **S-2b:** Edirne 1 (Dağlıoğlu 1936:s.177); **S-2c**: Batman 1 (Boran vd 2005:Kat.4), İstanbul 1 (Yariş 2015:Kat.R7); Kastamonu 1 (Çal 2007b:Kat.3), Kırşehir 1 (Göktürk 2008:s.25); Urfa 2 (Güler 2010:s.130-131).
[11] Önkal 2020:s.247
[12] Konya: Çetinaslan-Muşmal-Kunt 2013:Kat.B-1; Trabzon: Yüksel 1991-2:s.297
[13] Dağlıoğlu 1936:s.177
[14] Batman: Boran vd 2005:Kat.4; Urfa: Güler 2010:s.130,131; İstanbul: Yariş 2015:Kat.R7; Kastamonu: Çal 2007b:Kat.03; Kırşehir: Göktürk 2008:Kat.25.

S-3 Üstü üç eğimliler (1. EK) (23. Görsel): Baş – ayak taşlı Siirt'teki 2 tanesi 1559, 1565, Palu'daki 3 tanesi 1567, 1567, 1575 tarihlidirler[15].

S-4 Üst yüzü sivri kemerliler (1. EK) (5. Görsel): Selime Şah (1514), Zeynep (1529), Mehmet Bey (1534), Hacı Bey (1554) ve Mustafa'ya (1599) ait 5 örneği de Konya'dadır[16].



4. Görsel Trabzon (1503) (Yüksel 1991-2:s.297)



5. Görsel Konya (1590) (Bayık 1995:s.128)

14-15. yüzyıllardan belirlediğimiz tarihli 235 baş-ayak taşlı, 115 ayak taşlı 350 mezar içinde 59 sanduka (% 16,8) olduğu[17] düşünüldüğünde, 16. Yüzyıl için 368 mezarda, önceki dönemin tiplerini sürdüren 22 sanduka (% 6), bu tipin giderek moda olmaktan çıktığını gösteriyor.

Lahitler: Bir bölümü sağlam veya parçalanmış olarak günümüze gelebilen, bazılarında ise baş – ayak taşlarındaki izlerden anlaşılabilen 95 örnek belirlenmiştir. Mezar taşları genelde dağılmış durumda oldukları için bu rakamlardan yola çıkarak sağlıklı bir sonuca varmak güçtür. Lahitlerin tamamında baş-ayak taşı veya bunlardan biri olduğu için lahit sayısı toplam sayıya eklenmemiştir. Yine erken Osmanlı dönemindeki 350 mezar içinde 19 örneğe[18] karşılık 16. yüzyıldan 95 örnek, bu tipin yaygınlaştığını düşündürüyor. Ancak erken Osmanlı lahitleri için kaynaklardaki fotoğraflar bu bakımdan yetersizdir[19].

L-1 Üstü açık olanlar (1. EK) (6-7. Görsel): Çatma lahit denilen[20] 24 örneği[21], oranları ile bir masaya benzer. 1 tanesi dışında kalanları yüzyılın ikinci yarısındandır. Genelde bezenecek çok yüzey olması, mermer ve işçilik giderlerinin oldukça yükselmiş olacağı düşünüldüğünde örneklerin İstanbul'da toplanması anlaşılabilir. 14-15. yüzyıl Osmanlı mezarlarında örnek olmaması, bu tip açık lahitlerin 16. yüzyılın yeniliği olduğunu gösteriyor.

L-2 (1. EK) (8. Görsel): Bu tipin de üstü açık olmakla birlikte oranları ile sandukaya benzer, yüksekliği ilk gruptan az ve onlardan daha uzundur. Lahit değil de yüksek çerçeveli tip denilebileceğini belirtmiştik[22]. 63 örneğinden[23] 2 tanesi Bolu, 57 tanesi Bursa, 3 tanesi Denizli, 1 tanesi Manisa'dadır. Yalnız 4 tanesi bozulmamıştır. 39 tanesi yüzyılın ilk, kalanı ikinci yarısındandır. Baş ve ayak taşları Ahlat'tan değişik olmakla birlikte ana yapıları ile Ahlat geleneğini sürdürdüklerini söyleyebileceğimiz bu tip, 16. Yüzyılın ikinci yarısından başlayarak azalır ve başkent İstanbul'da daha yüksek ve kısa olan yeni tip (L-1) yaygınlaşır. Bu örneklerin dışında 7 baş taşının[24] kök bölümleri,

[15] Mutlu 2006:Kat.2-3; Tokat 2018:s.92, 94, 96.
[16] Bayık 1995:s.128, Erdemir 2009:s.159-160; Türk-Kara 2021:s.846, 848
[17] Çal 2020a:s.58
[18] Çal 2020a:s.57
[19] Örneklerin çoğu yeni düzenlemelerle taş yuvalara oturtulmuşlardır. Bu sırada, var olabilecek kök bölümleri kesildiği için mi yuvalara düzgün dikilmişlerdir bilmiyoruz. Eğer bir traşlama olmadı ise bu baş ve ayak taşlarının yıkılmaması için aradaki bir gövdeye kenetlerle bağlanmaları gerekirdi. Bunu anlamak için ise bütün örneklerin yeniden incelenmesi gerekir. Bunların çoğunun aslında 16. yüzyıldaki L-2 tipimiz ile aynı olduklarını sanıyorum.
[20] Günay 2002:45
[21] Amasya 1 (Aydoğdu 1997:Kat.67); İstanbul 22 (Günay 2002:s.127, 129, 131, 133, 135, 137, 144, 149, 157, 160, 165, 174, 182, 186, 191; Barışta 2000:kat.4, 5, 9; Kucur 2017: Kat. 1-2; Söndür 2019:Kat.1); Arnavutluk 1 (Tütüncü 2017:60); Bosna Hersek 1 (Mujezinovic 1998-2:s.89).
[22] Çal 2020a:s.57
[23] Bolu 2 (Çal 2007a:Kat.104,105); Bursa 57 (Mermutlu-Öcalan 2011:s.47-6, 48-8, 55-46, 55-49, 56-50, 56-53, 77-1, 89-3, 107-1,2, 124-23, 124-26, 133-16, 138-30, 142-44, 164-8, 164-9, 172-3, 174-176, 185-15, 191-4, 205-10, 237-2, 310-1, 408-1, 415-2, 418-1, 419-4, 500-5, 538, 577-4, 583-20, 605-11, Mermutlu-Öcalan 2012:s. 175, 260, 390, 392, Öcalan-Mermutlu 2016-1:s. 136, 294-296, Öcalan-Mermutlu 2016-2:s. 137,; Gülgen 2009:Kat. 7, 13-15, 21, 26, 27, 60, 61, 89-91, 96-99, 124; Güven 1995:s.Bu Kat.22, 33; Perçem 2010:Kat. 13, 14; Karaçağ 1994: Kat. 5, 17, 18, 37, 54, 55); Denizli 3 (Pektaş 2019:Kat.40, 41, 42); İstanbul 1 (Güven 1995:Kat. İst-15); Manisa 1 (Tepekaya-Bizbirlik-Okumuş 2016:s.489).
[24] Küçükahmet 2009:Kat.17; Yılmaz 2013:Kat. 13; Muşmal-Kunt-Çetinaslan 2013:Kat.E-49; Balata 2021:s.158; Eren 1982:s.117, Res. 4.

kaba yontulmuştur, bir yuvaya oturtulmak için değil, toprağa gömülmek üzere tasarlandıkları açıktır. Bunlar bir toprak mezarın baş taşları veya L-2 tipinin kısa kenarını da oluşturan baş taşları olabilirler. Manisa'daki 1513 tarihlisinde, baş taşı ile batı yüzü tek parça taştan yapılmış olup, kısa yüzü oluşturan bölümünde dış yüz düzgün ve yazılı, iç yüzü kaba yonudur.

L-3 Üstü kapalı, iki eğimliler (1. EK) (9, 43. Görsel): Sanduka tipi lahit de denilen 7 örneği 1575-1597 yıllarındandır ve tamamı İstanbul'dadır[25]. 4 tanesinde oturtmalık, süs kemer dizisi biçimindedir. Bu oturtmalığın üstündeki gövde, tip ve ölçü olarak sandukalara çok benzer, gövde baş tarafına doğru yükselir. Bu tip, sandukalar içinde de ele alınabilir. Diğer lahit tiplerinden küçüktür, çocuklar için yapılmış olabilirler. Rum Mehmet Paşa Camisi'ndeki 1575 tarihlisinde gövdenin tek parça taştan yapılmadığı bellidir. Üstü iki eğimli sandukalar içinde ele aldığımız Mimar Sinan'ın torunu Fatma'nınkinde süs kemerli oturtmalık buradakiler kadar yüksek değildir ve baş – ayak taşları sayılabilecek birer çıkıntısı vardır. Mimar Sinan'ın 1588 tarihli mezarının yatay gövdesinde süs kemerli oturtmalığı yoktur.

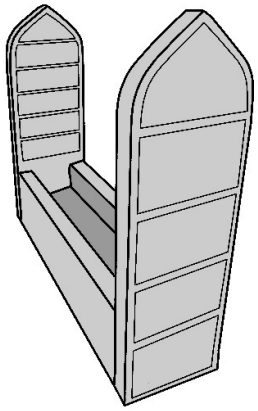
L-4 Üstü düz kapaklılar: Tek örneği Bosna Hersek'te ve 1555 yılındandır[26]. 14-15. yüzyıllardan da tarihli yalnızca 2 tanesinin bilinmesi[27], çok tercih edilmediğini gösteriyor.



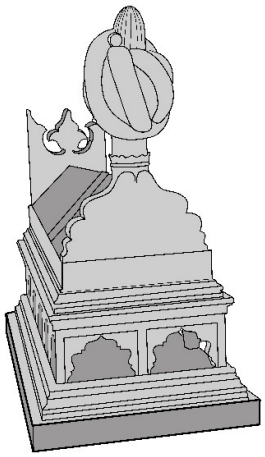
6. Görsel L-1 Amasya (1574)



7. Görsel L-1 İstanbul (1592) (Elif Şahin'den)



8. Görsel L-2 Bursa (1539) (Öcalan-Mermutlu 2016-1:s.174)



9. Görsel L-3 İstanbul (1583)

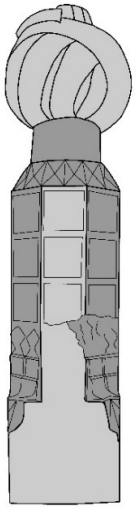
Sandukalar ve lahitler dışında, baş ve ayaktaşlarının doğrudan toprağa dikildiği yer mezarları diye bir tip olduğu, silindirik baş – ayaktaşlarının çoğunlukla bu tipe ait olduğu ileri sürülmüştür[28]. Yayın ve tezlerde daha çok toprak mezar denilir. Ancak yüzyıl sınırlaması olmadan doğrudan toprağa dikili baş ve ayaktaşları ile konumuz için sözü edilen silindirik mezar taşlarında kazı yapılmadıkça gerçek durum anlaşılamayacaktır. Doğrudan bu amaçla yapıldılar ise toprak altında kalacak uzunca bir kök bölümlerinin olması gerekmektedir (15. Görsel). Kök bölümü bu tip olan 7 tanesinin durumunu L-2 tipinde ele almıştık.

Baş – Ayak Taşı Tipleri: Önceki yayınlarımızda uyguladığımız yönteme bağlı olarak tipleri oluşturmada baş ve ayak taşlarının yatay kesitleri ile ön görünüşleri bir arada ele alınmıştır. Buna göre gövde yatay kesitleri çokgen, dikdörtgen, kare ve yuvarlak olanları başlıklılar ve çeşitli biçimlerde tepelikliler olarak ayırdık. 14-15. yüzyıllardaki 2 örneğe[29] karşılık. 16. yüzyıldaki 6 tanesine göre artış olmakla birlikte bu yüzyılda da çok sevilmemiştir. Bu verilere göre çokgen gövdelilerin başlıklı yapılması 16. yüzyılda başlamıştır.

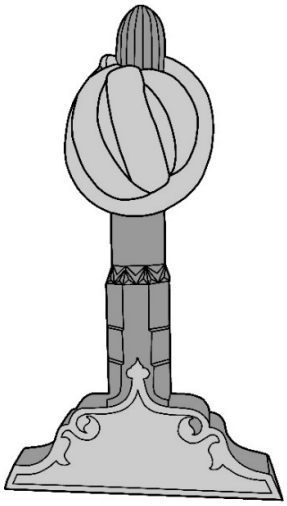
Çokgen yatay kesitliler: Sekizgen gövdeli 6 örneği başlıklı ve başlıksız olmak üzere ikiye ayrılır.

[25] Günay 2002:s.32, 139, 146, 153, 165, 168, 171, 199
[26] Müjezinovic 1998-1:s.178
[27] Çal 2020a:s.58
[28] Günay 2002:s.58-59
[29] Çal 2020a:s.61

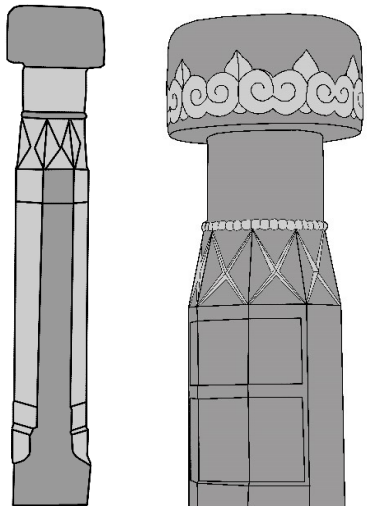
Ç-1-1 Erkek Başlıklılar (1. EK) (10-11. Görsel): Sekizgen prizmal gövdeli, sarıklı 2 örneğinden 1567 tarihlisi paşaya, bugün kayıp olan 1513 tarihlisi yeniçeriye aittir[30].
Ç-1-2 Kadın Başlıklılar (1. EK) (12. Görsel): Sokullu'nun oğlu Mahmut Bey'e ait ve 1585 tarihli denilmesine karşılık[31] bugün türbe içinde Sokullu Mehmet Paşa'nın kızı Safiye Hanım diye yazılı mezar, başlığı ile bir kadına ait olmalıdır. Safiye Hanım, ebced hesabına göre 980 / 1572 yılında ölmüştür[32].



10. Görsel İstanbul (1513)
(İşli-Kökrek 2017:45)

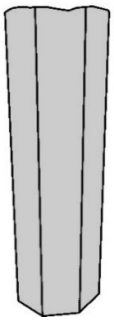


11. Görsel İstanbul 4763 (1567)
(Hocaoğlu 2020:Kat.2)

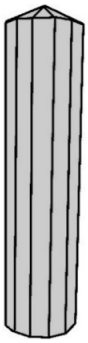


12. Görsel a-b: İstanbul (1575)
(Günay 2002:157)

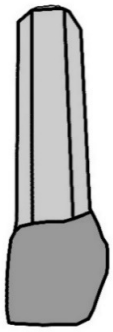
Ç-2 Başlıksızlar (1. EK) (13-15. Görsel): 4 tanesinden Ankara'daki 1531, Edirne'deki 1572, İzmir'deki 1579 tarihlidir. Kırık olan Ankara ve İzmir örneklerinin tepelikleri, Edirne'deki gibi sekiz yüzlü olabilir. Denizli'de 1566 yılından ayak taşının tepesi kırıktır, kare kesitlilerin köşeleri pahlanarak oluşturulmuşu gibidir.



13. Görsel Ankara (1531)
(Küçükahmet 2009:Kat.17)



14. Görsel Edirne (1572)
(Küçükahmet 2009:Kat.17)



15. Görsel İzmir (1579)
(Yılmaz 2013:Kat.13)

D- Dikdörtgen yatay kesitliler:

267 örnek (188 baş, 79 ayak taşı) ve baş-ayak taşı olmayan sandukaları çıkardığımızda % 55 oran ile 16. yüzyılın baskın kümesidir. 19 tanesi[33] kırık olduğu için (15 baş, 4 ayak) alt tipleri

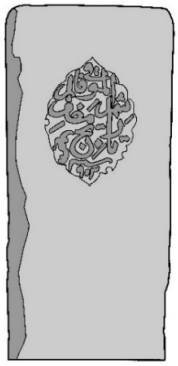
[30] İşli-Kökrek 2017:s.45; Kucur 2017:Kat-2
[31] Günay 2020:s.157
[32] (https:s.//www.eyupsultan.bel.tr/tr/main/pages/sokollu-mehmet-pasa-turbesi/982 erişim 18-9-2021)
[33] Bayburt 1+0 (Akdağ 2015:Kat.14); Bursa 7+2 (Mermutlu-Öcalan 2011:s.113-4, 125-128, 147-4, 246-12, Mermutlu-Öcalan 2012:s.260, Öcalan - Mermutlu 2016-2:s. 137; Gülgen 2009:kat.91); İstanbul 3+2 (Söndür 2019:Kat.1, Günay 2002:s.197, Bozcu 2017:Kat.183, 190); İzmir 3+0 (Kaya 2012:Kat.BDMT 30, 31,33); Karaman 1+0 (Konyalı 1967:s.352); Kırşehir1+0 (Göktürk 2008:Kat.80)

belirlenememiştir. Başlıklılar ve tepelikliler diye iki başlıkta inceledik. 14-15. yüzyıllar Osmanlı mezar taşlarındaki % 96 orana[34] göre dikdörtgen kesitlilerin ağırlığı oldukça azalmıştır.

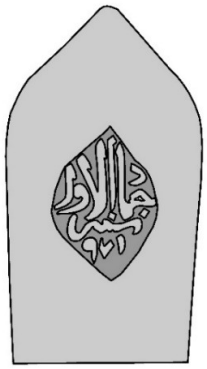
D-I Erkek Başlıklılar (1. EK) (16. Görsel): 2 tanedir. İzmir Foça'daki 1570 tarihli Mehmet'in baş taşı daha çok 18. Yüzyıl işçiliğine yakındır. 17. yüzyıldan başlayarak 18-20. yüzyıllarda başlıklı erkek mezar taşlarının baskın tipi olacak başlıkların 16. yüzyıldan şimdilik tek örneğidir. Başlık ve genel işçiliği aslında 18. yüzyıl ile uyumludur. Sonradan yenilendiği veya taşranın kötü işçiliği gibi iki seçenek de düşünülebilir. Konya'da 1554 yılından Mehmet bin Mustafa'nın başlığı daha niteliklidir ancak klasik üslubun orta düzey işçiliğini sunar.16. yüzyıl başlıklı erkek mezar taşları çoğunlukla kare yatay kesitlidir. Örneğimiz 75x18x10 cm ölçüleri ile kare yatay kesitlilere yakındır. 18-20. yüzyılların Osmanlı erkek baş taşlarında ön yüz genellikle 25-30 cm genişliğindedir. Bu tipte 14-15. yüzyıllardan örnek belirlenememiştir[35].



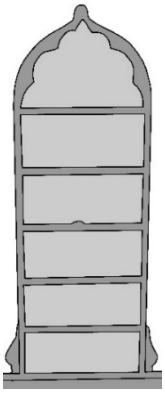
16. Görsel İzmir (1570) (Ülker 1990:Kat.2) (Prof. Dr. Kadir Pektaş'tan alınmıştır)



17. Görsel D-II-1 Bursa (1546) (Mermutlu-Öcalan 2012:s.204)



18. Görsel Sakarya (1564) (Ünverin 2010:Kat.1)



19. Görsel Bursa (1584) (Mermutlu-Öcalan 2011:408-1)

D-II Tepelikliler: 15 alt tipi vardır. Erkek başlıklı iki örnek dışında 265'i (171 sağlam, 15 kırık toplam 186 baş, 79 ayak) tepeliklidir. Dikdörtgen yatay kesitlilerde alt grupları ile tepeliklilerin 15 tipi vardır. 14-15. yüzyıllar Osmanlı mezar taşlarındaki alt grupları ile 23 tip[36], 16. yüzyılda çeşitliliğin oldukça azaldığını gösteriyor. Merkezi otorite güçlendikçe çeşitliliğin azalması ilginçtir.

D-II-1 Düz tepelikliler (1. EK) (17. Görsel): 1534-1556 yılları arasından 6 baş, 1 ayak taşı[37] 7 tanedir. 11. Yüzyıldan başlayarak, Ahlat ile özdeşleşen Van Gölü çevresindeki mezarların yaygın tipidir. Bölgedeki nitelikli mezar taşları 16. yüzyıldan itibaren azalır[38]. 1514 yılında Osmanlı egemenliğine giren Ahlat'taki 8 örneği[39], 1502-1509 tarihlidirler. 14-15. yüzyıllardaki 4 tanesi[40], bu tip bakımından 16. yüzyılda da bir şeyin değişmediğini gösteriyor.

D-II-2 Sivri Kemerli Tepelikliler (1. EK) (18. Görsel): 143 tane ile (101 baş, 42 ayak) tanedir[41]. 16. yüzyıl örneklerini belirlediğimiz 37 merkezden Türkiye'nin yaklaşık her bölgesindeki 23 tanesinde

[34] Çal 2020a:s.62
[35] Çal 2020a:s.62
[36] Çal 2020a:s.62-72
[37] Bursa 1 (Mermutlu-Öcalan 2012:s.204); İstanbul 1 (Doğan - Gökler 2022: Kat.1); İzmir 2 (Ünal-Çağlıtütüncügil 2016:Kat.24; Yılmaz 2013:Kat. 12); Konya 1 (Muşmal vd. 2013:Kat.E-49); Muş 2 (Aslan 2019:Kat.82).
[38] Çal 2019a:s.501
[39] Karamağaralı 1992:Kat.110, 111, 112; Bak 2013:Kat.42, 43, 44, 45; Çelik 1998:Kat.8,9, 10.
[40] Çal 2020a:s.107
[41] Afyon 1+0 (Ürkmez 2017:s.134); Amasya 1+0 (Aydoğdu 1997:Kat.66); Antalya 1 (Eren 1982:s.117); Batman 2+2 (Boran vd 2005:Kat.4-5); Bolu 2+2 (Çal 2007a:Kat.104-105); Burdur 1+0 (Kazan-Göçmen 2006:Kat. 13); Bursa 62+32 (Gülgen 2009:Kat. 7, 44, 47-6, 55-49, 77-1, 88, 89-3, 90, 94,96, 97, 99; Karaçağ 1994:Kat.5, 29; Mermutlu-Öcalan 2011:s.15, 47-3, 105-2,107-1,2, 113-2, 118-4, 119-5, 124-23, 124-26, 136, 138-30, 139-34, 140-39, 164-8, 164-9, 172-3, 185-15, 196-21, 204-6, 205-10, 205-12, 208-22, 211-43, 227-2, 237-2, 238-3, 275-4, 307-21, 310-1, 314-1, 333-1, 337-1, 408-1, 415-2, 419-4, 489-9, 500-5, 521-2, 542-5, 543-9, 546-15, 555-5, 568-4, 547-19, 577-4, 583-20, 588-34,36, 589-37, 605-11, 618-2, Mermutlu-Öcalan 2012:s.115, 390-392; Öcalan-Mermutlu 2016-1:s.174-176, 296; Öcalan - Mermutlu 2016-2:s.345, 406); Çanakkale 1+0 (Sabah 2019:s.406); Denizli 4 (Pektaş 2019:Kat.40, 41, 42, 44; Edirne 1 (Doğan 2009:Kat.308); Isparta 3

görülür. Tarih olarak 69 tanesi (46 baş, 23 ayak) % 47,9 38.6 oran ile yüzyılın ilk yarısındandır. Sokullu Mehmet Paşa'nın kızı Safiye Hanım'ın 1574 tarihli ayak taşında iki yan kenarları ve kemer yayları boyunca palmet benzeri çıkıntılar vardır[42]. Tek örnek ve ana biçim aynı olduğu için ayrı bir alt başlık açmadık.

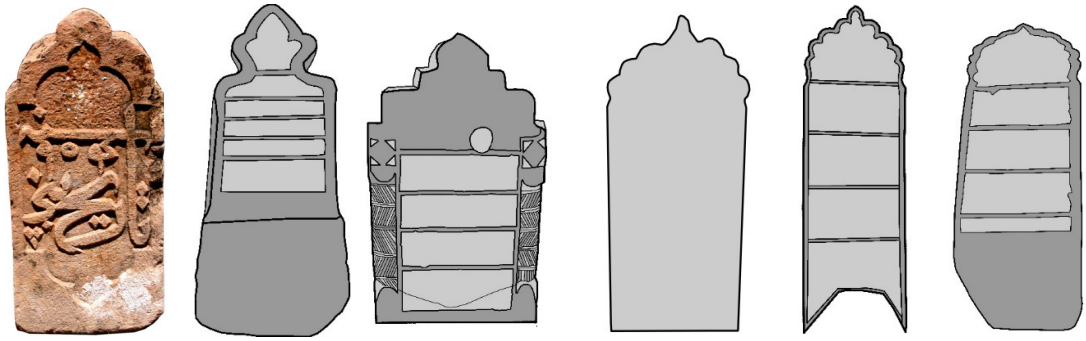
Erken Osmanlı dönemi mezar taşlarının bütünü içinde oranı %29, dikdörtgen kesitli, tepelikliler içinde oranı % 31 iken[43] 16. yüzyılda bütün içindeki oranı % 29, tepelikliler içindeki oranı ise % 55'tir. Bu durum, sivri kemer tepeliklilerin,16. Yüzyılın ikinci yarısında azalmakla birlikte, Beylikler dönemindeki oranını koruduğunu, ayrıca tepelikliler içinde ana tipe dönüştüğünü gösteriyor.

D-II-4-7, D-II-4-8, D-II-4-10 tiplerinde süs kemeri biçimleri sivri kemer alınlığına kabartma olarak işlenmişlerdir ve bu bakımdan dilimli tepelikliler içinde ele aldık. Aynı mezar taşının bir yüzü sivri kemerli, diğer yüzüne dilimli kemer işlenmiş olabilmektedir. Bunları da sivri kemerliler içinde sayarsak sivri kemerliler 16. yüzyılın en çok uygulanan tepeliği olur.

D-II-3 Sivri / Kaş kemerliler (1. EK) (19. Görsel): Bunlar da sivri kemerliler içinde ele alınabilir. Kemer yaylarının birleştiği tepeleri, kimilerinde belirgin, kimilerinde belirsiz kaş kemeri andırır biçimdedir. Ancak tam bir kaş kemer de değildirler. 14 tanesinin[44] (7 baş – 7 ayak) dağılımına göre (İstanbul 'da 7, Elazığ'da 6 ve Bursa'da 1), bu yüzyılda taşraya yayılmamıştır. Tarih olarak 1501-1597 yıllarındaki dağılım dengelidir. 14-15. yüzyıllardaki Osmanlı mezar taşları içinde de sayıları oldukça azdır[45].

D-II-4: Dilimli Kemerliler (1. EK): 51 baş, 25 ayak taşı ile toplamda 76 tane ile bütün içinde %15,5 tepelikliler içinde %28,9 oranı vardır.

D-II-4-1 Üç Dilimli Kemerliler (1. EK) (20. Görsel): Kastamonu'da Fatma Hatun'un 1552 yılından sandukasının baş ve ayak taşları tek örneğidir[46]. Yan dilimler yuvarlak, tepe dilimi sivri kemere yakındır.



20. Görsel D-II-4-1) Kastamonu (1552) (Çal 2077b:Kat.2) | 21. Görsel D-II-4-2 Aydın (1504) (Balata 2021:s.158) | 22. Görsel D-II-4-3 Isparta (1569) (Gök 2019:Kat-43) | 23. Görsel D-II-4-4 Batman (1557) (Boran vd 2005:Kat.11) | 24. Görsel D-II-4-5 Siirt (1565) (Mutlu 2006:Kat.3) | 25. Görsel D-II-4-6 Siirt (1572) (Mutlu 2006:Kat.4)

D-II-4-2 Palmet? Biçimliler (1. EK) (21. Görsel): Tepelik yine 3 dilimli olmakla birlikte, yan dilimler içerden başladığı için biçim palmet veya laleye benzemiştir. Bursa'da 2 baş 1 ayak, Aydın 1

(Gök 2019:Kat-4); İstanbul 5+2 (Günay 2002:s.160; Sürün 2006:s.178, Yariş 2015:Kat.SS1, Bacque-Grammont vd 1990:s.SME B 1, Bozcu 2017:Kat.189); İzmir 2 (Ülker vd 2008:s.1-23, Ülker 1990:Kat.1); Karaman 0+1 (Şahin 2017:Kat.23); Kastamonu 0+1 (Çal 2007b:Kat.3); Kırşehir 1+0 (Göktürk 2008:Kat.s25); Konya 11 (Erdemir 2009:s.99, 148; Çetinaslan-Karapıçak 2018:Kat.7; Karapıçak 2019:Kat.24, 40, 67, 76); Manisa 1 (Tepekaya vd. 2016:s.489); Sakarya 0+1 (Ünverin 2010:Kat.1); Sinop 1 (Grammont-Vatin 1992:s. 137); Urfa 4+1 (Güler 2010:s.130131, Güler 2014:Kat.9, Kosalak 2005:Kat.168); Bosna-Hersek 1 (Müjezinovic 1998-2:s.226).

[42] Bacque-Grammont / Laqueur / Vatin 1990:SME T 12

[43] Çal 2020a:s.62

[44] Bursa 1 (Öcalan - Mermutlu 2016-2:s. 345); İstanbul 6 (Güven 1995:Kat.İst-14, Günay 2002:s.160, 186, Yariş 2015:Kat.R6,; Doğanay 2000:s.344). Bunlardan İstanbul'da 1590 tarihlisinin (Nuhoğlu 2003:Kat.1) biçimi bu yüzyıla uygun olmakla birlikte yazısının dil üslubu 18-19. yüzyılların üslubuna yakındır. Emin olamadığımız için listemize aldık.

[45] Çal 2020a:s.62

[46] Çal 2007b:Kat.02

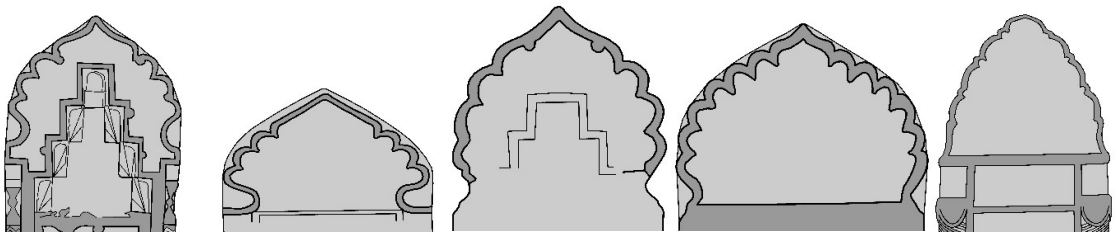
baş olmak üzere 4 örneği de 1504 yılındandırlar[47]. Bu tip, Peçin'deki 1438, Bursa'daki 1485 ve 1491 tarihli örneklerine göre[48], Erken Osmanlı döneminde de az uygulanmıştır.

D-II-4-3 (1. EK) (22. Görsel): Bunlarda dilimler yanlarda ikişer, tepede bir olmak üzere beş tanedir. Isparta'daki tek örneği 1569 tarihlidir. Akşehir'de 1374, Afyonkarahisar'da 1398 tarihli örnekleri biliniyor[49].

D-II-4-4 (1. EK) (23. Görsel): Batman – Kozluk'taki 1557 tarihli mezarın baş ve ayak taşları, yanlarda üçer ortada bir, toplam 7 dilimlidir[50]. 15. yüzyıldan Amasya, Denizli, Samsun'daki 7 örneğine göre[51] 16. yüzyılda azalmıştır.

D-II-4-5 (1. EK) (24. Görsel): Dilim sayısı yanlarda dört, tepede bir olmak üzere dokuz tanedir. Toplam 7 örneğinden[52] Siirt'teki 2 baş 2 ayak taşı 1559, 1565, Batman'daki 2 baş 1 ayak taşı 1541, 1566, Denizli'deki 1 baş taşı 1582 tarihlidir. Erken Osmanlı döneminden Akşehir, Tokat'taki 4 örneği 1408-1474 yıllarındandır[53].

D-II-4-6 (1. EK) (25. Görsel): Öncekine göre dilim sayısı yanlarda birer tane artmıştır. Siirt'teki tek örneği 1572 tarihlidir. 1600 yılından Vekayi-i Ali Paşa yazmasının zahriye sayfasındaki dilimli kemerli tezhip ile Saray kapısı üstündeki dilimli kemerli alınlık[54], örneğimizle benzerdir. Tokat, Konya, Akşehir'deki 1422-1471 yıllarından 3 örneğine göre[55], Erken Osmanlıda da yaygın değildir.



26. Görsel D-II-4-7 İstanbul (1508) (Yariş 2015:Kat.R5) | 27. Görsel D-II-4-7 Isparta (1522) (Gök 2019:Kat-10) | 28. Görsel D-II-4-7 İstanbul (1518) (Bozcu 2017:Kat.183) | 29. Görsel D-II-4-8 Bursa (1501) (Mermutlu-Öcalan 2011:273-1) | 30. Görsel D-II-4-9 Konya (1543) (Karapıçak 2019:Kat.113)

D-II-4-7 (1. EK) (26-28. Görsel): Tepe dilimi kaş kemerlidir, yanlarda üçer dışbükey yay bulunur. 7 örneğinden[56] İstanbul'daki 4 baş 1 ayak taşı 1508-1518, Isparta'daki 2 ayak taşı 1505, 1522 yıllarındandır. 1391-1491 yıllarından Bursa, Edirne, Akşehir, Peçin'deki 17 örneğinden yalnız 2 tanesinde biçim tepeliğe bağımsız, diğerlerinde sivri kemerli alınlığa kabartma olarak işlenmiştir[57]. 15. yüzyılın bu yaygın tipi, 16. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra uygulanmamıştır.

D-II-4-8 (1. EK) (29. Görsel): Öncekinden farklı olarak yanlarda altışar dilim vardır. Bursa'daki 1501 yılından baş taşının ön yüzünde sivri kemer alınlığına işlenmiştir.

D-II-4-9 (1. EK) (30. Görsel): Konya Akşehir'deki 1543 tarihlisi baş taşı, büyük dilimlerin arasındaki küçük çıkıntılar da sayılırsa 15 dilim ile değişik tiplerden biridir.

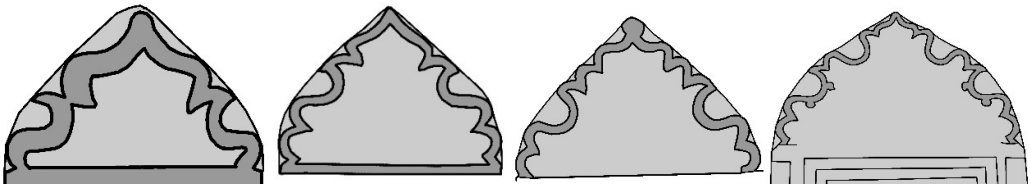
D-II-4-10 (1. EK) (31-40. Görsel): 43 tanesinde (31 baş+12 ayak)[58] **t**epedeki kaş kemer olmak üzere, yan dilimleri, çeşitli içbükey ve dışbükey yaylarla oluşturulmuş süs kemer biçimi, sivri kemer alınlığına kabartılmıştır. Bu tipin, 14-15. yüzyıllardaki örnekleri için, hemen her örnekte farklılıklar

[47] Aydın: Balata 2021:s.158; Bursa: Mermutlu-Öcalan 2011:s. 590-42,43
[48] Çal 2020a:20, 27. çiz.
[49] Çal 2020a:s.65, D-II-3a
[50] Boran vd 2005:Kat.11
[51] Çal 2020a:s.65, D-II-3b
[52] Siirt: Mutlu 2006:Kat.2-3; Boran vd 2005:Kat.1,3; Denizli: Pektaş 2019:Kat.45
[53] Çal 2020a:s.66
[54] Seçkin 2007:s.111,118
[55] Çal 2020a:s.66, D-II-3d
[56] İstanbul: Güven 1995:İst-15, Bozcu 2017:Kat.182-183, Yariş 2015:Kat.R5; Isparta: Gök 2019:Kat-5,10
[57] Çal 2020a:s.64, D-II-4a
[58] Güven 1995:Bu.Kat. 33; Mermutlu-Öcalan 2011:s.15, 107-2, 133-16, 191-4, 192-6, 142-44, 202-1,2; 207-20, 243-4, 314-3, 538, 545-13, 546-15, 577-4; Mermutlu-Öcalan 2012:s.260; Gülgen 2009:Kat. 7, 13, 26, 28, 57, 85, 87, 89, 90, 92, 93; Öcalan-Mermutlu 2016-1:s.136, 294, 295; Öcalan - Mermutlu 2016-2:s. 406; Perçem 2010:Kat.14, 15,

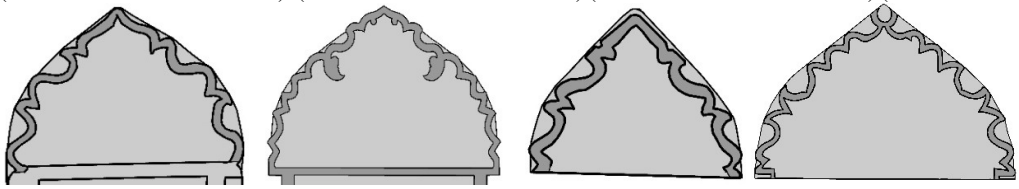
olduğunu, tiplerin kolay anlaşılabilmesi için bu kümedekileri alt tiplere ayırmadığımızı belirtmiştik[59]. 16. Yüzyıldakilerde, içbükey ve dışbükey yayların sıralanması bakımından yedi alt tipe ayırabilirdik. Ancak erken Osmanlı dönemi ile bağı kurabilmek için 16. yüzyıl örneklerinde de aynı mantığa bağlı kaldık. Buna karşılık bu alt tiplerden 12 örnek ile en yaygını olanında 8 tanesinin 1529-1539 yıllarından oluşu, aynı işlikte üretilmiş olabileceklerini göstermesi bakımından ilginçtir. Erken Osmanlıda % 14 olan oran, 16. yüzyılda 31 baş, 12 ayak taşı, toplam 43 tane ile %8,7'dir10'dur. Tarihlerine bakıldığında 16.yüzyılın ikinci yarısında etkisinin azaldığı görülüyor.

Erken Osmanlıda bir tanesi dışında diğerleri 15. yüzyıldandır ve yüzyıl içinde dağılımı dengelidir. 16. yüzyılda ise 3 baş taşı dışında diğerlerinin yüzyılın ilk yarısından oluşuna göre, bu tipin etkisi yüzyılın ikinci yarısında azalmıştır. 15. yüzyıl örnekleri Osmanlı başkentleri olan Bursa ve Edirne'de iken, 16. yüzyıl örneklerinin tamamının Bursa'da oluşu, yeni başkent İstanbul'un eski biçimlerden uzak durduğunu göstermesi bakımından ilginçtir.

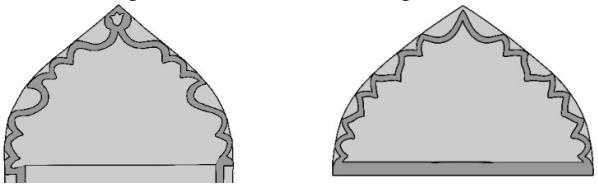
D-II-4-10 Tipi örnekleri



31. Görsel Bursa (1529) (Mermutlu-Öcalan 2011:107-2)
32. Görsel Bursa (1513) (Mermutlu-Öcalan 2011:577-4)
33. Görsel. Bursa (1537) (Mermutlu-Öcalan 2011:202-1)
34. Görsel Bursa (1534) (Güven 1995:Bu.Kat. 33)



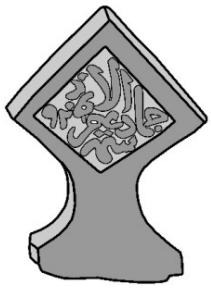
35. Görsel Bursa (1523) (Mermutlu-Öcalan 2011:s.192-6)
36. Görsel Bursa (1502) (Gülgen 2009:kat.26)
37. Görsel Bursa (1522) (Gülgen 2009:kat.7)
38. Görsel Bursa (1546) (Gülgen 2009:kat.13)



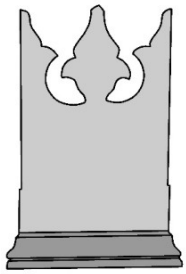
39. Görsel Bursa (1584) (Mermutlu-Öcalan 2012:s.260)
40. Görsel Bursa (1502) (Perçem 2010:Kat.14)

D-II-5 Baklava Biçimliler (1. EK) (41. Görsel): 10 örneğinden[60] (8 baş 2 ayak) Konya'daki 1 baş taşı dışında kalanları Bursa'dadır. 1507-1564 zaman diliminde 1564 yılından olanı dışında diğerleri yüzyılın ilk yarısındandır. Tamamında tarikat bağı yazılmamıştır. Cinsiyet belirtilen 5 tanesinden yalnız 1529 tarihlisi Hoca Mehmet'in kızı Ayşe için yapılmıştır. Erken Osmanlı döneminden 27 örneğinin 1474 -1498 yıllarından oluşuna göre bu tip 15. yüzyılın ikinci yarısı ile 16. yüzyılın ilk yarısında etkilidir. Bu tipe Zeyni tarikatı dolayısıyla Zeyni, Kadiri tarikatı dolayısıyla nokta ve kutup taşı denilmekle birlikte 1363 tarihlisine göre yalnızca Zeynilerde görülmediği, 1674-1901 yıllarından Edirne örneklerinde Bektaşi, Kadiri, Mevlevi tarikat adlarının yazılı olduğunu belirtmiştik[61].

[59] Çal 2020a:s.69 D-II-4-7 tipi
[60] Bakırcı 1999:Kat.14; Mermutlu-Öcalan 2011:48-8, 55-46, 56-50, 56-33, 108-4, 545-14, 591-45.
[61] Çal 2020a:s.74



41. Görsel D-II-5 Bursa (1519) (Mermutlu-Öcalan 2011:591-45)



42. Görsel D-II-6 İstanbul (Günay 2002:Çiz.8)



43. Görsel D-II-6 İstanbul (1583)

D-II-6 (1. EK) (42-43. Görsel): 4 tanesi de İstanbul Siyavuş Paşa Türbesi'ndeki ayak taşları 1581-1587 yıllarındandır[62]. Benzerlerinden Kırşehir'deki 1400 tarihlidir, Malatya'dakiler 14. yüzyıla tarihlenmiştir[63].

K- Kare Yatay Kesitliler: Erkek ve kadın başlıklılar diye iki alt kümeden oluşur. 53 tane ile %10,8 orana sahiptir.

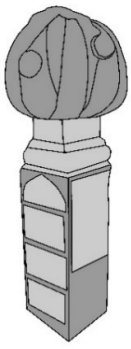
K-1 Erkek Başlıklılar (1. EK) (44-48. Görsel): 46 tane[64] ile cinsiyeti belirlenebilen 221 erkek baş taşları içinde oranı % 22,7'dir. Kare veya kareye yakın dikdörtgen yatay kesitli, düşey dikdörtgen prizmal gövdeli, sarıklıdırlar. Aksaray 1, Amasya 2, Bilecik 1, Bursa 3, Denizli 1, Isparta 1, İstanbul 16, Karaman 1, Kastamonu 1, Konya 2, Muğla 1, Sakarya 1, Bosna Hersek 14, Makedonya'daki 1 örneğe göre, erken Osmanlı coğrafyası, daha çok da İstanbul ve Balkanlarda beğenilmiştir. 1503-1597 yılları ile yüzyılın her döneminde uygulanmakla birlikte yalnızca 9 tanesi yüzyılın ilk yarısındandır. Gövdeden boyun bölümüne geçişteki düzenlemelere göre alt gruplara ayırabilirdik. Tiplerin kolay anlaşılabilmesi için bunu yapmadık. Yalnız geçişin baklava dilimleriyle yapıldığı Sinan Paşa'nın oğlu Osman Bey'in 1546? (ebced ile) tarihli baş taşında olduğu gibi karma tipler de vardır. Yarısına kadar kare kesitli olan gövde, sonrasında boyuna kadar sekizgene dönüştürülmüş olup iki kademeli yuvarlak boyun üstüne sarık oturtulmuştur[65]. Mimar Sinan'ın baş taşında bu sekizgen üst bölüm biraz daha kısa ve boynun alt kısmı gibidir. Erken Osmanlı döneminden 1377-1481 tarihli yalnızca 6 örneğine bakıldığında[66], bu tipin 16. yüzyılda yaygınlaştığı anlaşılıyor.



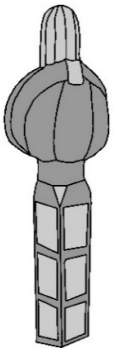
44. Görsel Amasya (Aydoğdu 1997:Kat.67) (1574)



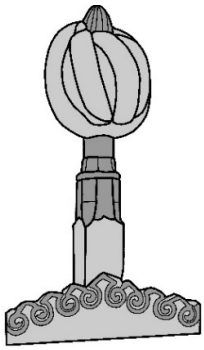
45. Görsel Bosna-Hersek (Remzi Pitiç'ten) (1561)



46. Görsel Isparta (Güzel 2021:162) (1530)



47. Görsel Bosna-Hersek (Müjezinoviç 1998-2:61) (1569)

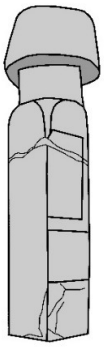


48. Görsel İstanbul (Hocaoğlu 2020:Kat.3) (1576)

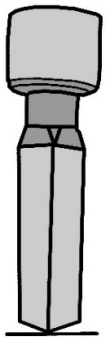
[62] Günay 2002:146, 153, 168, 171
[63] Kırşehir: Çal 2020a:D-II-9 tipi; Malatya: Çal 2017:s.76
[64] Aksaray 1 (Konyalı 1974:s.1460); Amasya 2 (Aydoğdu 1997:Kat.66,67); Bilecik1 (Yurdakul vd. 2019: 203); Bursa 3 (Mermutlu-Öcalan 2011:s.107-3,157-10, Gülgen 2009:s.77 kat.58); Denizli 1 (Pektaş 2005: 432); Isparta 1 (Güzel 2021:162); İstanbul 16 (Günay 2002:s.127, 129, 131, 133, 135, 139, 144,149, 165,174, 182, 191, 199, Kucur 2017:Kat-1; https://www.eyupsultan.bel.tr/tr/main/pages/sokollu-mehmet-pasa-turbesi/982;); Karaman 1 (Şahin 2017:Kat.23); Kastamonu 1 (Çal 2007:Kat.3); Konya 1 (Muşmal vd.2013:Kat.E-44); Bosna Hersek 19 (Müjezinovic 1995-1:s.201, 202, 235, 244, 326, 489, Müjezinovic 1998-2:s.34, 61, 62, 89, 104, 227, 252, 466); Makedonya 1 (Tunçel 2005:s.61); Muğla 1 (Ünal 2018:Kat.1); Sakarya 1 (Ünverin 2010:Kat.1).
[65] Hocaoğlu 2020:Kat.3
[66] Çal 2020a:s.74

K-2 Kadın Başlıklılar (1. EK) (Çiz.49-50. Görsel): 1555, 1582, 1585, 1591 yıllarından 4 örneğimiz Bosna-Hersek, 1591 yılından 1 tanesi Bilecik'tedir[67]. Bursa'daki Fatma'nın 1582 tarihli üst bölümü kırık baş taşı başlıklı olabilir. Bosna-Hersek'teki 1555 tarihlisi fesi andırır ve Tokat'ta 1774 tarihli başlık[68], bu geleneği sürdürür.

Erken Osmanlı döneminden kadın başlıklı örnek belirlenememiştir[69]. Başlık oranı, 18. yüzyıl Karadeniz bölgesi kadın mezar taşlarında % 48'e ulaşacaktır. Ancak bunların içinde kare yatay kesitliler yalnızca 3 tanedir[70].



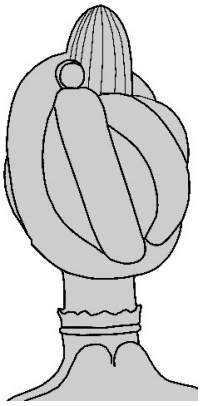
49. Görsel Bosna-Hersek (1582) (Müjezinovic 1998-2:s.73)



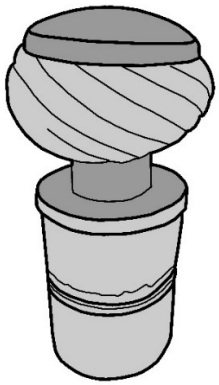
50. Görsel Bosna-Hersek (1555) (Müjezinovic 1998-1:s.178)

Yuvarlak Yatay Kesitli, Silindirik Gövdeliler: 151 tane (95 baş, 56 ayak) ile sayı çokluğu olarak ikinci sırada yer alırlar. Erkek – kadın başlıklılar, konik ve düz tepelikliler olmak üzere 4 kümede inceledik. Erken Osmanlı döneminde 1405 -1491 yıllarından 5 örnek kalması[71], bu tipin 16. yüzyılda oldukça yaygınlaştığını gösteriyor. Erkek başlıklılar da ilk olarak 16. yüzyılda ortaya çıkmıştır.

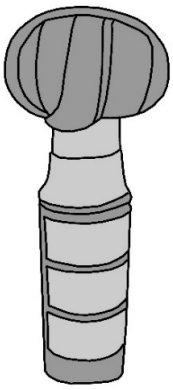
Y-1 Erkek Başlıklılar (1. EK) (51-54. Görsel): 11 tanesi[72] 1500 – 1587 yılları arasındandır. Siyavuş Paşa'nın oğlu Abdülkadir Bey ve Ahmet Bey'in baş taşının boyun bölümünde inci? dizisi ve üstündeki yan yana palmet motiflerini andıran bir yaka? işlenmiştir (51. Görsel). Ancak özellikle 16. yüzyılın ilk yarısından olan Bursa 1518 tarihlisi sarık biçimi, İstanbul 1500 tarihli Hüdai Dede'ye ait olan işçiliği, Bursa 1533 tarihlisi işçiliği ve yazı dili ile sonradan yenilenmiş olabilirler, emin olamadığımız için katalogta yer verdik.



51. Görsel İstanbul (1586) (Günay 2002:s.168)



52. Görsel Bursa (1518) (Mermutlu-Öcalan 20411:395-2)



53. Görsel Edirne 1355 (1584) (İşli-Kökrek 2017:44)

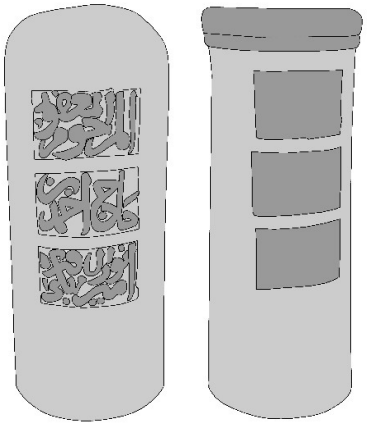


54. Görsel İstanbul (1500) (Bozcu 2017:Kat.181)

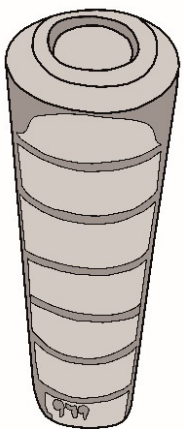
[67] Bosna-Hersek: Müjezinovic 1998-1:s.178, Müjezinovic 1998-2:s.73, 89, 97; Bilecik: Yurdakul vd. 2019: 112
[68] Çal 2019b:s.118
[69] Çal 2020a:s.74
[70] Çal 2019b:s.109,115
[71] Çal 2020a:s.75
[72] Bursa 2 (Mermutlu-Öcalan 2011:s.395-2, 604-8); Denizli 1 (Pektaş 2019:Kat.43); Edirne 2 (Dağlıoğlu 1936:s.183, İşli-Kökrek 2017:s.44); İstanbul 6 (Günay 2002:s.146, 153,168,171; Yariş 2015:Kat.R7; Bozcu 2017:Kat.181)

Y-2 Konik Tepelikliler (1. EK) (55a. Görsel): 135 sayı (80 baş 55 ayak) ve %88 oran ile silindirik gövdelilerin baskın tipidir[73]. Boyun bölümündeki yakaya benzer palmetli çıkıntının Siyavuş Paşa'nın oğlu Abdülkadir Bey'in baş taşı (1569) ve Bekir Bey'in konik tepelikli ayak taşı gibi (1586) erkek mezarlarında görülmesi ilginçtir. Tarihlerine baktığımızda yalnız 3 baş 2 ayak taşı yüzyılın ilk yarısındandır. Tepedeki konik bölüm, 19. yüzyıl örneklerine göre daha basıktır ve tepesi düz olanlara yakındır.

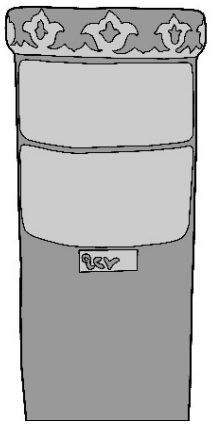
Y-3 Düz Tepelikliler (1. EK) (56-57b. Görsel): 1520-1596 yılları arasında 6 örneği vardır[74] (5 baş, 1 ayak). Yalnız bir tanesi yüzyılın ilk yarısındandır. İstanbul 1561 tarihli Kanuni'nin kazancıbaşısı Hamza Ağa'nın baş taşı, yazı diline göre sonradan yenilenmiş olabilir (56. Görsel). Konik tepeliklilerin bir bölümünde tepe yayları basıktır. Örneklerimizin bazılarında da üst kenar az pahlandığında iki tipi ayırmak güçleşebilir.



55. Görsel Bursa (1549) baş ve ayak taşları (Mermutlu-Öcalan 2011:s.578-5)



56. Görsel İstanbul (1561) Özgen 2018:Kat-2-1)



57. Görsel İstanbul Şeyh Hamdullah[75] (Berk 2016-1:s.431) (1520)

Sonuç olarak, 15-16. yüzyılların Osmanlı baş – ayak taşlarında alt tipleriyle birlikte 26 tip varken, 16. yüzyılda bu sayı 21'e düşer, kare ve yuvarlak kesitlilerde yeni tipler ortaya çıkar.

Başlıklar: 53 tanesi erkek, 6 tanesi kadınlara ait toplam 59 örneğimiz başlıklıdır. Erkeklerden 5, kadınlardan 1 tanesinde, baş taşlarının başlıklı olduğu anlaşılmakla birlikte başlıkları günümüzde yoktur.

Erkek başlıkları (1. EK): 221 erkek mezar baş taşı içinde oranı % 28,5'tİr. 14-15. yüzyıllar erkek baş taşlarında 14. yüzyıldan 1, 15. yüzyıldan 5 örneğin başlıklı oluşu[76], başlık kullanımının 16. yüzyılda yaygınlaşmaya başladığını gösteriyor. Örneklerimize göre erkeklerde üç tipten söz edebiliriz.

a: 16. Yüzyılın hakim tipidir. Başlıklara verilen adlar konusu şimdilik çözülememiştir. Bu yüzden bu tip için denilen dolama terimini kullandık[77]. Küçük farklara göre 3 alt kümede ele aldık.

[73] Bilecik 1 (Yurdakul vd. 2019: 205); Bursa 53 baş + 35 ayak (Mermutlu-Öcalan 2011:s.33-2, 34-3, 41-1, 46-1, 46-2, 47-4, 53-35, 56-54, 56-55, 65-2, 86-9, 98-1, 99-3, 105-3, 105-4, 110-2,110-3, 113-1, 113-3, 135-24, 138-31, 138-32, 164-10, 172-2, 173-4, 181-2, 184-14, 222-3, 234-1, 270-31, 321-12, 322-14, 383-1, 398-6, 423-14, 429-2, 503-14, 514-1, 542-5, 543-9, 558-1, 567-1, 567-2, 568-5, 569-8, 578-5, 600-1, 602-2, 603-4, 604-8; Mermutlu-Öcalan 2012:s.175, 445; Öcalan - Mermutlu 2016-1:s. 38,57, 58; Öcalan - Mermutlu 2016-2:s. 315,408); İstanbul 20 baş + 19 ayak (Günay 2002:s.129, 131, 133, 135, 137, 142, 143, 144, 149, 156, 165, 174, 195, 197,); Barışta 2000:Kat. 4,5, 9; Sürün 2006:s.104, 105; Yılmaz 2009:Kat-57; Berk 2016-2:s.786, 951,952,990, 1221; Kucur 2017:Kat-4; Bacque-Grammont / Laqueur / Vatin 1990:Kat.SME a 19, SME C 1), Hocaoğlu 2020:Kat.2, 3; İzmir 1 baş (Ülker vd 2008:s.3-14); Kastamonu 1 baş (Çal 2007:Kat.14); Kırklareli 2 baş (Apaoğlu 2019:Kat.36,51); Konya 1 baş (Bakırcı 1999:Kat.19); Sinop 1 baş (Grammont-Vatin 1992:s. 136)

[74] Bursa 2 baş (Mermutlu-Öcalan 2011:s.207-17; Öcalan - Mermutlu 2016-1:s. 130); İstanbul 3 baş (Berk 2016-1:s.431; Berk 2016-2:s.988; Özgen 2018:Kat-2-1).

[75] http://rasathanefilm.com/tr_TR/hattatlar-sofasi-seyh-hamdullah-efendi/ erişim 21-9-2021

[76] Çal 2020a:s.72

[77] Günay 2002:s.32

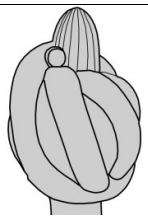
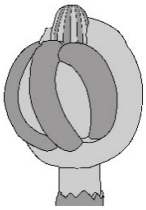
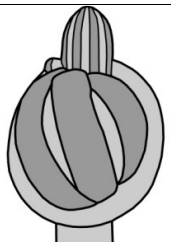
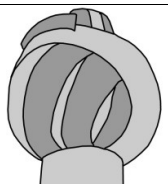
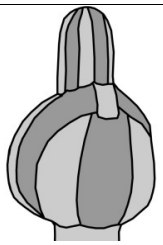
a1: İstanbul ve Balkanlardaki 1505-1595 yıllarından 32 örnek[78] ile yaygın olanıdır. 2 tanesi dışında kalanı yüzyılın ikinci yarısındandır. Görünen tepe bölümü dilimli, uzun ve silindirik başlığın alt bölümü kalın ve taşkın dilimlerle sarılmıştır. Kaptan Sinan Paşa, Mimar Sinan ve paşa oğulları, bey, çavuş unvanlı kişilerin mezar taşlarında görülür. Müzelerde sergilenmesi gereken birinci sınıf sanat eserleridir.

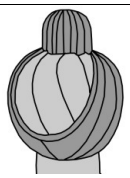
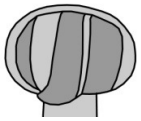
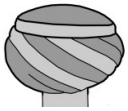
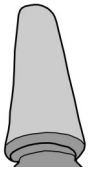
a2: Amasya, Bursa, Isparta, Kastamonu, Karaman, Konya, Muğla ve Bosna Hersek'teki 9 örneğinden[79] 5 tanesi yüzyılın birinci yarısındandır. Sarık dilimleri ilk kümedekine göre daha incedir.

a3: 4 örneği[80] Denizli, Edirne, İzmir ve Bosna Hersek'tedir. Önceki gruplardan farkı, sarık dilimlerinin üstünde iç başlığın olmamasıdır.

b: Bursa'daki 1518 yılından tek örneğinde başlık daha çok 18. yüzyıl örneklerini andırır. Sonradan yapılmış olabilir ancak emin olamadığımız için yazımızda yer verdik.

c: İstanbul'daki 1500 tarihli tek örneği Hüdai Dede'nin baş taşındadır. Tarikat adı yazılmamakla birlikte Mevlevi başlıklarına benzemektedir. İstanbul Türk-İslam Eserleri Müzesi'ndeki, kırık durumda olan bu taş da sonradan yapılmış olabilir.

a-1					
					
58. Görsel İstanbul (1583) Günay 2002:153	59. Görsel İstanbul (1586) Günay 2002:168	60. Görsel İstanbul (1592) Günay 2002:191	61. Görsel İstanbul (1567) Kucur 2017:Kat.2	62. Görsel İstanbul (1513) İşli-Kökrek 2017:45	63. Görsel Bosna-Hersek (1569) Müjezinovic 1998-2:61

a-2			a-3		b	c
						
64. Görsel Amasya (1574) Aydoğdu 1997:Kat.67	65. Görsel Bursa (1529) Mermutlu-Öcalan 2011:107-3	66. Görsel Edirne (1584) İşli-Kökrek 2017:44	67. Görsel İzmir (1570) (Prof. Dr. Kadir Pektaş'tan)	68. Görsel Kastamonu (1503) Çal 2007b:Kat.03	69. Görsel Bursa (1518) Mermutlu-Öcalan 2011:395-2	70. Görsel İstanbul (1500) Bozcu 2017: Kat.181

İstanbul'dakiler, taş türü ve işçiliği bakımından taşradakilerden kalitelidir. Sarık dilimleri daha geniş ve kalındır.

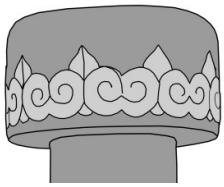
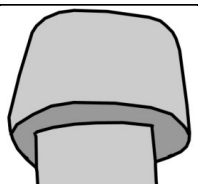
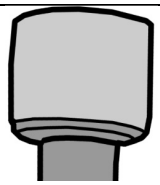
Kadın Başlıkları (1. EK): 6 tanesinin[81] 63 kadın baş taşı içinde oranı % 9,5'tur. Oranlarındaki küçük farklara karşılık fesi andırmaktadırlar. Bunlardan Sokullu'nun oğlu Mahmut Bey'e ait kabul edilip

[78] Bosna Hersek 5 (Müjezinovic 1995-1:s.202, 489, Müjezinovic 1998-2:s.61, 62, 227); Edirne 1 (Dağlıoğlu 1936:s.183); İstanbul 24 (Günay 2002:s.127, 129, 131, 133, 135, 144, 146, 149, 153, 165, 168, 171, 174, 182, 191, 199, Kucur 2017:Kat-2, Çoruhlu 1997:Kat.2, Hocaoğlu 2020:Kat.2, İşli-Kökrek 2017:s.45, Yariş 2015:Kat.R7, Berk 2016-1:s.431); Makedonya 1 (Tunçel 2005:s.61); Sakarya 1 (Tunçel 2005:s.61)

[79] Bursa 3 (Gülgen 2009:kat.58, Mermutlu-Öcalan 2011:s.107-3, 157-10); Isparta 1 (Güzel 2021:162), Karaman 1 (Şahin 2017:Kat.23); Kastamonu 1 (Çal 2007:Kat.03); Konya 1 (Türk-Kara 2021:848-852); Muğla 1 (Ünal 2018:Kat.1); Bosna Hersek 1 (Müjezinovic 1998-2:s.104).

[80] Denizli 1 (Pektaş 2005: s. 432); Edirne 1 (İşli-Kökrek 2017:s.44); İzmir 1 (Ülker 1990:Kat.2); Bosna Hersek 1 (Müjezinovic 1995-1:s.235).

başlığın da takke diye erkek başlıkları arasında sayılmasına karşılık[82], paşanın kızı Safiye Hanım için yapılmıştır. 16-17. yüzyıllarda İstanbul'da kadınların kullandığı, Nedim divanında (1681-1730) kırmızı fes olarak geçtiği belirtilmiştir[83]. Bilecik'te 1591 tarihlisi ise Mevlevi başlıkları gibi yüksekçe bir fesi andırır, işçiliği düşüktür.

d- Kadın Başlıkları		
		
71. Görsel İstanbul (1575) Günay 2002:157	72. Görsel Bosna Hersek (1582) Müjezinovic 1998-2:73	73. Görsel Bosna Hersek (1555) Müjezinovic 1998-1:178

Cinsiyet (1. EK): 358 baş taşından, yazıları veya başlıklarına göre cinsiyet belirlenebilen 211 tanesi erkekler, 57 tanesi kadınlar için yapılmıştır.

16. Yüzyıl Erkek Adları (ölenin adı / babasının adı) (1. EK): Abbas 1/0, Abdal 2/0, Abdi 1/0, Abdullah 4/9, Abdurrahman 1/1, Abdurrahim 0/1, Abdülaziz 0/1, Abdülkadir 1/0, Abdülkerim 1/0, Abdüllatif 0/1, Abdülvasi 1/0, Abdüssamet 0/1, Adem 0/1, Ahi 0/2, Ahmet 9/5, Alaattin 1/1, Ali 4/9, Allahverdi 1/0, Ataullah 0/1, Bahşi 1/0, Bahadır 0/1, Bali 1/1, Bayezit 0/1, Bedrettin 1/1, Bekir 2/2, Cafer 4/4, Celalettin 0/1, Cemalettin 1/0, Cemşit 1/1, Çelebi 0/1, Davut 0/2, Derviş 0/1, Ebussuut 1/0, Emir 0/1, Esat 2/0, Eyice 0/1, Eyüp 0/1, Ferhat 1/1, Fethullah 1/0, Firuz 0/1, Gaip 1/0, Gıyasettin 1/0, Hacı 1/0, Halil 1/1, Hamdullah 1/0, Hamza 3/1, Hasan 5/3, Haydar 1/0, Hıdır 0/1, Hubyar 1/0, Hüdai 1/0, Hüsamettin 1/0, Hüseyin 5/2, Hüsrev 2/1, İbrahim 7/3, İlyas /01, İsa 0/1, İsfendiyar 1/0, İskender 2/1, İsmail 2/0, İynel 1/0, Kalender 1/0, Kasım 2/2, Keyvan 0/1, Kemal 0/2, Kılıç 0/1, Kişim 1/0, Kurt 2/0, Lami 1/1, Mahmut 9/6, Maksut 1/0, Malkoç 1/0, Mehmet 35/24, Melik 0/1, Memişah 1/0, Meserret 0/1, Mesih 1/0, Mikail 0/1, Muhittin /01, Musa 0/2, Muslihittin 1/1, Mustafa 26/12 Nasuh 1/1, Necmettin 1/0, Nurettin 0/1, Osman 3/2, Ömer 3/1, Pervane 1/0, Pir 4/2, Piri 1/3, Ramazan 2/1, Resul 1/0, Rüstem 0/1, Salih 1/3, Sefer 1/0, Seha 1/0, Seydi 0/3, Sinan 7/5, Siyavuş 0/4, Süleyman 1/1, Sürur 1/1, Şah 1/0, Şems 0/1, Şemsettin 0/1, Şirvani 0/1, Şüca 1/0, Turhan 1/0, Turgut 0/1, Ubeyd 1/0, Üveys 0/1, Vefa 1/0, Veli 2/0, Veysi 1/0, Yakup 0/2, Yahya 0/2, Yusuf 4/6, Zeynettin 0/1.

Kişi adı okunabilen 252 mezar taşında 117 ayrı ad belirlenmiştir. Pir Gaip, Pir Ahmet, Pir Mehmet Emin adlarındaki Pir, Seyyid Ali adındaki seyyit kelimelerinin sıfat mı, ad mı oldukları açıkça anlaşılamıyor. Bir adla birlikte kullanıldığında çelebi, hacı, hoca sözcüklerini sıfat olarak kabul ettiğimiz için listeye almadık. Mehmet 58, Mustafa 37, Ahmet 14, Ali 12, İbrahim 11, Sinan 11, Abdullah 10, Cafer 8 kere geçer. Sokullu Mehmet Paşa ve Siyavuş Paşa'nın çocuklarında olduğu gibi bazı adların aynı kişiye ait olduğu anlaşılmaktadır. Yalnız bu ayrımı her örnekte yapamadığımız için kullanım sayısına göre dizdik. Bursa, Trabzon, Turgutlu, Konya, Adana, Erzurum, Giresun, Yozgat ve Boyabat mezar taşlarındaki kullanım çokluğuna göre ilk 15 erkek adı Arapçadır[84] ve genel olarak 16. yüzyıldaki sıralamaya uygundur.

6 tanesi, sıfatları dışında iki adlıdır (Ahmet Nusret, Hamza Bali, Mehmet Şah, Mir Mehmet, Pir Mehmet Emin, Şah Mehmet, Vefa Bahşi).

Allahverdi, Bahadır, Eyice, İynel, Kılıç, Kurt, Malkoç, Turhan, Turgut olmak üzere 9 tanesi Türkçe, kalanları ağırlıklı olarak Arapça – Farsçadır. Türkçe adlar, kullanım sayısına göre oranlamaya gerek

[81] Müjezinovic 1998-1:s.178, Müjezinovic 1998-2:s.73, 89, 97; Günay 2020:s.157
[82] Günay 2002:s.32-33, 158;
[83] Mengi 2014:s.230-232
[84] Çal 2016:s.111

olmayacak kadar azdır. 117 erkek adı içinde ise oranı % 07,7'dir. Bursa şehri mezar taşları genelindeki % 3 orana göre[85], 16. yüzyıldan sonra Türkçe adlar giderek azalmıştır.

16. Yüzyıl Kadın Mezar Taşlarında Adlar (ölenin adı – anasının adı) (1. EK)**:** Afitap 1/0, Ayşe 3/0, Belkıs 1/0, Fahri 1/0, Fatma 11/0, Hafsa 1/0, Hanım 1/0, Hatice 4/0, Hundi 2/0, Hüma 1/1, İlyas 1/0, Kemerhan 1/0, Mihriban 1/0, Nefise 2/0, Neslihan 1/0, Rabia 1/0, Raziye 1/0, Rukiye 1/0, Safiye 2/0, Sakine 1/0, Selimeşah 1/0, Semensima 1/0, Sultan Kamerşah 1/0, Şeh/Şah 1/0, Paşa Sultan 0/1, Şahbeyi 1/0, Şahsultan 1/0, Şehriban 1/0, Şemsa 1/0, Ümmügülsüm 1/0, Ümmühan 1/0, Zeynep 3/0.

57 kadın mezar taşında 32 ad yer almaktadır. Sırasıyla Fatma 10, Ayşe 4, Hatice 3, Zeynep 3, Hundi 2, Hüma 2, Nefise 2, Safiye 2 kere kullanılmıştır. Osmanlı ailesi kadınlarındaki sultan adı sıfat olarak kabul edilirse, yalnızca Fatma Hundi iki adlıdır. Bu yüzyıldan Ahlat'ta Şahmer ve Meryem adlarını biliyoruz[86]. 15. yüzyılda Bursa şehrinde belirleyebildiğimiz 23 kadın adından sıralamada ilk on ad arasına girenlerden Hanım ve Şah dışındakiler[87] 16. yüzyılda görülmez.

Kadın adlarındaki durum da erkek adlarına benzer. Arapça – Farsça kökenlidirler. Fatma, Ayşe, Hatice, Türkiye'nin değişik bölgelerinden seçilen 8 şehir mezar taşlarında da ilk beş sıra içindedir[88].

Ölenlerin işi (1. EK): 107 tanesinin işi bilinmektedir.

Erkekler:

Ağa: 1567-1596 yıllarından 6 tanesinde geçen ağa, açıkça yapılan işi göstermiyor[89]. Ancak yeniçeri ağası, kapı ağası gibi saray üst düzey görevlilerinin yanı sıra, paşaların hizmetlileri, köy ileri gelenleri de bu unvanı taşımaktadır. Ağa denilmesi dışında örneklerimizin hiç birinde ayrıca bir görev belirtilmeyişi, bunların üst düzey görevli olmadıklarını düşündürüyor. Bunların dışında 4 tanesinde ağa yanında ayrıca işi veya konumu yazılan kazancıbaşı Hamza, Topçubaşının oğlu Esat, Hüsrev Paşa'nın oğlu Mustafa, Kapıcıbaşı Veysi ilgili başlıklarda ele alınmıştır. 7. yüzyıldan beri değişik biçimleriyle görülen eski kelimedir[90].

Bey: 22 örneği vardır. Ayrıca 14 tanesinin ise babaları beydir. Osmanlı devletinin kuruluşunda ve aynı dönemdeki Türkmen beyliklerinin başındaki kişilere bey denilmektedir. Osmanlılar devlet güçlenmeye başlayınca İslam dünyasına bakarak buna sultan ve Türk dünyasını dikkate alarak han unvanlarını da eklemişlerdir. Anadolu beyliklerinde ise bey unvanı genellikle sürdürülmüştür. Osmanlıda sultanların, paşaların çocukları, akıncı komutanlarına bey denilmeye devam edilmiştir. Bu da konumuz bakımından bir belirsizlik yaratmıştır. Sultanların oğulları yönetimin bir parçası oldukları için bunlardaki bey unvanını bir iş karşılığı görebiliriz. Ancak paşaların oğullarına bey denilmesinde aynı kesinlik yoktur. Mezar taşlarında Sokullu Mehmet Paşa'nın oğullarından Kurt'a bey, Kasım'a paşa denilirken, Ahmet ve Pir Mehmet Şah yalnızca paşa oğludur. Ahmet 4 yaşında ölmüştür[91].

Çavuş: 1577, 1584, 1590, 1594 yıllarından 4 tanesinde geçer[92]. 13. yüzyıldan beri kullanılır. Orduda dönemlere göre değişik görevler verilen çavuşlar 16. yüzyılda vergi toplar, divanda güvenliği sağla, elçileri karşılar, idamları gerçekleştirirlerdi. Ayrıca yeniçeri ocağının önemli subaylarıdır[93]. Örneklerimizde çavuşlukla ilgili ayrıntı yoktur.

Çelebi: Erken dönemde Osmanlı şehzadelerine verilen bir unvandır. 13. yüzyıldan beri kibar nazik kişilere denilir[94]. 18. yüzyıla kadar bilimle uğraşanlar, şairler, sarayda divan katipleri gibi Osmanlı

[85] Çal 2016:s.111
[86] Karamağaralı 1992:Kat.110; Çelik 1998:Kat.9
[87] Çal 2016:s.111
[88] Çal 2016:s.112
[89] Müjezinovic 1998-2:s.61, Bacque-Grammont / Laqueur / Vatin 1990:SME C 1, SME a 19, Mermutlu-Öcalan 2011:s.86-9, Berk 2016-2:s.988
[90] http://lehcediz.com/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=ağa erişim tarihi 19-01-2022
[91] https://www.eyupsultan.bel.tr/tr/main/pages/sokollu-mehmet-pasa-turbesi/982.
[92] Dağlıoğlu 1936:s.183, Günay 2002:s.142, Güler 2014:Kat.9, Pektaş 2019:Kat.45
[93] Köprülü 1993; http://lehcediz.com/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=çavuş erişim tarihi 19-01-2022
[94] http://lehcediz.com/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=çelebi erişim tarihi 19-01-2022

aydınları kullanmıştır. 18. yüzyılda Edirne'deki yoğunluğu, zamanla alt tabakalarda da yayıldığını gösteriyor[95].

25 örneğimizde çelebi unvanı yer alır. 9 tanesi yüzyılın ilk, 13 tanesi ikinci yarısından olmak üzere tarihleri 1504-1594 yılları arasındandır. Kastamonu'daki Abdal Çelebi, Ahi Ali'nin oğludur[96], Bursa'daki Esat Çelebi Kadızadelilerdendir, Fethullah Çelebi, Hoca Sinan'ın, Mustafa Çelebi Nasuh Halife'nin oğludur[97]. Çoğunda babalarına da çelebi denilmiştir. Konya'daki Sinan Çelebi ise Mevlevidir[98]. Bunlar, yukarıda yaptığımız açıklama ile uyumludur. Ancak Mevlevi Sinan Çelebi dışındakilerde işlerinin ne olduğu açıkça anlaşılamıyor. Ayrıca işi belirtildiği için bu gruba almadığımız 1546 tarihlisi Defterdar Mahmut Çelebi'ye aittir[99].

Dede: 1500-1562 yıllarındaki 3 örneğimizden Konya'daki 2 tanesi Mevlevi dedesidir[100]. İstanbul'dakinde tarikat adı geçmemekle birlikte başlık Mevlevi külahına benzer[101].

Defterdar: 2 örneği 1546, 1585 yıllarındandır, Bursa'da 1501 tarihlisi ise defterdar oğluna aittir[102]. Bu görev, Osmanlı devletinde 15. yüzyıldan beri biliniyor[103].

Derviş: Derviş Mehmet'in 1592 yılından mezar taşında tarikat adı yoktur. Başlığı da tarikat başlığı olmadığı için Derviş sözcüğünün bir meslek değil de kişi adı olma seçeneği yüksektir[104].

Emir: Hersek Livası emiri Turhan Bey, Ramazanoğulları beylerinden Halil, Batman beylerinden Celalettin olmak üzere 3 tanedir[105].

Hattat: Tek örneğimizde usta bir hattat olduğu belirtilen Kırımlı Abdullah'ın mezar taşı 1590 yılındandır[106].

Hoca: 11 örnekte geçer[107]. Kökeni tartışılmaktadır. Çeşitli Türk devletlerinde hükümdar, baş vezir unvanıdır. Osmanlı klasik döneminde sultan hocalarına ve sıbyan mektebinde ders verenlere denilirdi[108]. Örneklerimizde bu tür görevi düşündürecek veri olmaması, Anadolu Selçuklularındaki divanda da görevli olabilen önemli tüccarlara hoca denilmesi geleneğinin, erken Osmanlının yanı sıra klasik dönemde de sürdüğünü akla getiriyor[109]. Örnekleri 1502-1558 yıllarındandır. Tek örneğimizde Ali Paşa'ya aynı zamanda hoca denilmiştir, Hoca Ahmet Çelebi'nin tüccar olduğunun belirtildiği 1537 yılından mezar taşı da[110] bu görüşü destekliyor.

İmam: Tek örneğimiz Umur Bey Camisi imam-hatibi Bedrettin'in 1585 yılından mezar taşıdır[111].

Kadı: Bursa'daki 1588 ve İstanbul'daki 1581 yıllarından olmak üzere 2 tanedir[112]. 16. yüzyıldan olmakla birlikte hemen Osmanlı dönemi öncesinden oldukları için makalede yer vermediğimiz Ahlat'ta 2 tanedir[113].

Kapıcıbaşı: Veysi Ağa'nın mezar taşı 1587 tarihlidir.

Kazancıbaşı: Kanuni'nin kazancıbaşısı Hamza Ağa'nın mezarı 1561 yılındandır[114].

---

[95] İpşirli 1993
[96] Çal 2007:Kat.03
[97] Mermutlu-Öcalan 2011:s.47-4, 105-3, Öcalan - Mermutlu 2016-1:s. 57
[98] Bakırcı 1999:Kat.19
[99] Söndür 2019:Kat.1
[100] Bakırcı 1999:Kat.17-18
[101] Bozcu 2017:Kat.181
[102] Söndür 2019:Kat.1, Mujezinovic 1998-2:51, Mermutlu-Öcalan 2011:419-4.
[103] http://lehcediz.com/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=defterdar erişim tarihi 19-01-2022
[104] Günay 2002:s.191
[105] Müjezinovic 1998-2:s.62; Önkal 2020:s.247; Boran vd 2005:Kat.1
[106] Bozcu 2017:Kat.190
[107] Karaçağ 1994:Kat 54; Ünal - Çağlıtütüncügil 2016:Kat.24; Gülgen 2009:103 kat.85; Mermutlu-Öcalan 2011:15, 107-1, 202-2, 209-25, 395-2, 514-1,577-4,
[108] DİA 1999
[109] http://lehcediz.com/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=hoca erişim tarihi 19-01-2022
[110] Karaçağ 1994:Kat 54; Gülgen 2009:kat.15
[111] Mermutlu-Öcalan 2011:s.135-24
[112] Mermutlu-Öcalan 2011:s.98-1; Yariş 2015:Kat.Ç1
[113] Karamağaralı 1992:Kat.111-112
[114] Berk 2016-1:s.431

Kazasker: Edirne'deki Kınalızade Ali Çelebi'nin mezar taşı 1572 yılındandır[115].

Kazzaz (İpekçi): Bursa'da Abdi'nin mezar taşı 1562 tarihlidir[116].

Mevlana: Daha çok ilmiye sınıfı için kullanılır. Mevlana dışında bir sıfat verilmeyen Cemalettin'in Bayburt'taki mezar taşı 1532 tarihlidir[117]. 15-16. yüzyılların metinlerinde efendi, üstad anlamlarındadır[118].

Mimarbaşı: Mimar Sinan'ın mezar taşı 1588 tarihlidir.

Mütevelli: Bursa'da Sultan Murat İmareti mütevellisi Piri Çelebi'nin mezar taşı 1550 yılındandır[119].

Paşa: 9 paşa ve 1 kaptan paşanın mezar taşları 1501-1594 yıllarındandır[120].

Reis: Kalyonu olan Yunus Reis'in 1597 yılından mezar taşı İstanbul'dadır.

Subaşı: Beçin'deki tek örneği 1535 yılındandır[121]. 16-17. yüzyılların metinlerine göre savaşta ordu görevlisidir, barışta vergi toplar[122].

Şeyh: 8 tanesinin (Bursa 1, İstanbul 4, Karaman 1, Muş 1, Sinop 1) tarihleri 1520-1599 yılları arasındadır. İstanbul'dakilerden biri Hattat Şeyh Hamdullah'a aittir. Tamamında tarikat adı verilmemiştir[123].

Şeyhülislam: Ebussuut Efendi'ninki 1574 ve Bostanzade Mehmet Efendi'ninki 1598 tarihlidir[124].

Tüccar: Tüccar Hoca Ahmet Çelebi'nin mezar taşı 1537 yılındandır[125]. 13-20. yüzyılların metinlerinde geçer[126].

Yeniçeri: Tek örneğinde yeniçeri Mustafa'nın mezar taşı 1584 tarihlidir[127].

Kadınlarda:

Kethuda: Yüksek düzeyli görevlilerin veya varsıl kişilerin işlerini yürüten erkek veya kadın yardımcılarıdır. Tek örneğimiz Semen-sima Kadın'a aittir[128]. 13. yüzyıldan beri metinlerde bu anlamıyla geçer[129].

Yaptıkları İş Bilinmeyen Ancak Yakınlarının İşi Belirtilenler (1. EK): 65 tanedir.

Ölenlerin babalarının görevi-unvanı: ahi[130] 1, bey[131] 16, çelebi[132] 4, defterdar 1, hacı[133] 2, hoca[134] 5, kadı[135], kasap[136] 1, mevlana[137] 3, mirliva[138], müderris[139] 2, nişancı[140] 2, paşa[141] 8, şehzade torunu[142] 1,

[115] Kökrek 2015b:s.39
[116] Mermutlu-Öcalan 2011:s.429-2
[117] Akdağ 2015:Kat.14
[118] http://lehcediz.com/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=mevlana erişim tarihi 19-01-2022
[119] Mermutlu-Öcalan 2011:181-2
[120] Barışta 2000:kat.5, Bacque-Grammont / Laqueur / Vatin 1990:SME T 4, Güven 1995:İst-14, Öcalan - Mermutlu 2016-1: 296, Günay 2002:144,160; Sürün 2006:104, Kucur 2017:Kat-1
[121] Ünal 2018:Kat.1
[122] http://lehcediz.com/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=subaşı erişim tarihi 19-01-2022
[123] Aslan 2019:Kat.82, Gülgen 2009:115 kat.99, Grammont-Vatin 1992: 136, Yılmaz 2009:Kat-57, Sürün 2006:178, Konyalı 1967:352, Özgen 2018:Kat-2-1, Günay 2002:195
[124] Günay 2002:s.137,197
[125] Gülgen 2009:30 kat.15
[126] http://lehcediz.com/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=tüccar erişim tarihi 19-01-2022
[127] İşli-Kökrek 2017:s.44
[128] Bacque-Grammont / Laqueur / Vatin 1990:SME B 1
[129] http://lehcediz.com/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=kethuda erişim tarihi 19-01-2022
[130] Karaçağ 1994:32 kat 5
[131] Bacque-Grammont / Laqueur / Vatin 1990:SME C 5, Bozcu 2017:Kat.182, Gülgen 2009:Kat.57, Mermutlu-Öcalan 2011:33-2, 415-2, 578-5, Öcalan - Mermutlu 2016-1:s. 294-295, Gök 2019:Kat-10, Doğan 2009:Kat.308, Günay 2002:s.131, 153, 157, 165, 168, 199, Gülgen 2009:42 kat.26, Yariş 2015:Kat.R6; Boran vd 2005:Kat.5,11). 4 tanesi kadınlara aittir. Bunların evli olmadıkları için mi, evliler ama babalarının konumu yüzünden mi yalnızca babalarının adının yazıldığını bilmiyoruz. Erkeklerden 6 tanesinde ölene bey denilmesine karşılık aynı zamanda paşa olan babalarının adı da verilmiştir.
[132] Tunçel 2005:s.61, Mermutlu-Öcalan 2011:s.307-21, 521-2
[133] Yılmaz 2013:Kat. 13, Mermutlu-Öcalan 2011:172-3
[134] Mermutlu-Öcalan 2011:107-3, 108-4, 113-1, 185-15, 191-4

şeyh[143] 5, topçubaşı[144] 1, zade[145] 2 tane. Bu döküm, genel olarak toplumun varlıklı kesiminin mezar taşı yaptırdığını düşündürüyor.

Ölenler için kullanılan ifadeler:

Efendi: 1581-1597 yılları arasında efendi denilen 4 tanesinden[146] Bursa'daki biri kadı, Sinop ve İstanbul'daki birer tanesi şeyhe aittir, Bursa'daki bir tanesinde meslek yazılmamıştır. Sözü geçen kişi, sevgili, erkekler için hitap sözü gibi değişik biçimlerde, 16-20. yüzyılların metinlerinde görülür[147].

Hanım: İkisi İstanbul, biri Bosna Hersek'te 3 tanesi[148] 1517-1575 yılları arasındandır. İstanbul'dakiler paşa kızıdır. Lehçe-i Osmani'de (1876) han ve bey eşlerine denildiği, Türkçe olan sözcüğün ilk olarak 14. yüzyıl Farsça metinlerinde, Türkçede ise Baburname'de (16.yy. başı) geçtiği belirtilmiştir[149]. Boyabat'ta 19. yüzyılın ikinci yarısında ilk sıradadır[150].

Hatun: 15 tanedir. Siirt, Konya, Bursa, Kastamonu, Konya, Aydın ve Bosna-Hersek olmak üzere geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Yarıya yakınında başta Candaroğullarından İbrahim Bey, olmak üzere kadınların babaları hoca, kadı, nişancı, şeyhtir. Bu durum hatun sözcüğünün daha eski ve yaygın olduğunu düşündürüyor. Orhun yazıtlarında yer alan katun sözcüğünün, Karahanlı Türkçesinde hatuna dönüştüğü, önce kağan eşi, sonra soylu kadın ve sonrasında yalnızca kadınlar için kullanımının yaygınlaştığı belirtilmiş ve Şemseddin Sami'nin 19.yüzyılda kadın sözcüğüne göre daha itibarlı sayıldığı görüşü aktarılmıştır[151].

Kadın: Bursa ve İstanbul ve İzmir'de 1503 – 1595 yıllarından 5 tane belirlenmiştir. Biri müderris, ikisi bey kızı, biri kethudadır. Bu durum, bu unvanların toplumdaki konumlarını göstermekte öncelikli görülmediğini düşündürüyor. Bu da katun sözcüğünden çıkmış olup ilk olarak 15. yüzyılda Dede Korkut Kitabında bey eşlerine kadın denilmiş olup sonrasında 17. yüzyılda metinlerinde görüldüğünün belirtilmesi[152], 16. yüzyıl mezar taşlarının bu alana katkısını göstermektedir.

Nevcivan: Bursa'daki tek örneği 1586 yılındandır. 15-16. yüzyıllardan beri şiirlerde genç-delikanlı anlamlarındadır[153].

Civan: İstanbul'daki 1 örneği 1593 tarihlidir.

Cennet kuşu: İstanbul'daki 1586 tarihlisinde Mehmet için cennet kuşu ve bülbül denilmiştir. Ölenin çocuk olduğunu belirtiyor olabilir.

Gül-i ter: 7 tanesindeki[154] 1511-1539 tarihleri, 15. yüzyıl kalıbının 16. yüzyıl başında sürdüğünü, sonra kullanılmadığını gösteriyor. 15-16. yüzyıl şiirlerinde taze gül, sevgili, genç – güzel, dinç, güçlü gibi anlamları vardır[155].

Cennet kuşu, civan, nevcivan ve gül-i ter ifadeleri, ölenlerin çocuk veya genç olduklarını göstermektedir.

---

[135] Bak 2013:Kat.42, Mermutlu-Öcalan 2011:s.53-35; Karapıçak 2019:Kat.67
[136] Mermutlu-Öcalan 2011:s.192-6
[137] Mermutlu-Öcalan 2012:s.115; Gülgen 2009:kat.61, 96
[138] Dağlıoğlu 1936:s.177
[139] Mermutlu-Öcalan 2011:s.227-2, 408-1
[140] Öcalan - Mermutlu 2016-1:s. 174-176, Gülgen 2009:s. 15
[141] Günay 2002:s.129, 133, 156, Barışta 2000:kat.9, Türk-Kara 2021:846-847; Müjezinovic 1998-2:s.104, Önkal 2020:s.247
[142] Günay 2002:s.186
[143] Nuhoğlu 2003:Kat.1, Mermutlu-Öcalan 2011:s.47-6, 423-14, 489-9, Gülgen 2009:kat.94
[144] Berk 2016-2:s.786
[145] Çetinaslan - Karapıçak 2018:Kat.7, Şahin 2017:Kat.23
[146] Mermutlu-Öcalan 2011:s. 98-1, Bacque-Grammont-Vatin 1992: 136, Bacque-Grammont / Laqueur / Vatin 1990:SME a 11, Mermutlu-Öcalan 2011:s.99-3
[147] http://lehcediz.com/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=efendi erişim tarihi 19-01-2022
[148] Yariş 2015:Kat.R6, Bacque-Grammont / Laqueur / Vatin 1990:SME T 12, Müjezinovic 1995-1:s.178
[149] Argunşah 2017:s.90-92
[150] Çal 2015:s.171
[151] Argunşah 2017:s.83,86,89
[152] Argunşah 2017:s.87; http://lehcediz.com/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=kadın erişim tarihi 19-01-2022
[153] http://lehcediz.com/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=nevcivan erişim tarihi 19-01-2022
[154] Mermutlu-Öcalan 2011:s.89-3, 190-2, 107-2, 207-20, 500-5, 583-20, Öcalan - Mermutlu 2016-1:s. 136
[155] http://lehcediz.com/tarama/pages/arama/arama_sonuc.php?s=gül-i+ter erişim tarihi 19-01-2022

55 kadın baş taşından 23 tanesinde hanım, hatun ve kadın ifadeleri görülür. Karadeniz Bölgesinin 18. yüzyıl kadın mezar taşlarından kimin kızı olduklarının belirtildiği 94 örnekten 8 tanesinde hanım, 39 tanesinde hatun, 26 tanesinde kadın kullanılması[156], kadın ifadesinin sonradan arttığını gösteriyor.

Yakınlık ifadeleri:

356 baş taşından 124 erkek, 42 kadın toplam 166 tanesinde ölenin kimin oğlu ya da kızı olduğu belirtilmiştir.

Erkeklerde 91 tanesinde bin (30 tanesi yüzyılın birinci, 61 tanesi ikinci yarısından), 1 tanesinde evladı, 28 tanesinde ibn (8 tanesi yüzyılın birinci, 20 tanesi ikinci yarısından), 2 tanesinde oğlu yazılıdır.

Kadınlarda 43 tanesinde (21 tanesi yüzyılın ilk, 22 tanesi ikinci yarısından) binti, 1 tanesinde ibnetü, 1 tanesinde duhteri, 1 tanesinde kerimesi[157], 1 tanesinde kızı denilmiştir. 18. yüzyıl Karadeniz bölgesi kadın mezar taşlarından bu ifadelerin bulunduğu 95 baş taşından 9 tanesinde binti, 58 tanesinde kerimesi, 25 tanesindeki kızı[158] sözleri, sonraki değişimi gösteriyor.

Mezar Taşlarının Dili (1. EK)**:** Okunamayan ya da aşınmış olan 13 baş ve bunlarla aynı mezarda 3 ayak taşını çıkardığımızda 344 baş ile bunlarla aynı mezardaki 127 ayak ile yalnızca ayak taşı kalan 11 tanesinin yazılarını dil bakımından değerlendirdik. Toplam 355 mezarda 278'i Arapça (d-1) (% 78), 33'ü Türkçe (d-2) (% 9,3), 21 tane Arapça-Türkçe (d-3) (% 6), 16 tanesi Arapça-Farsça (d-4) (% 4,6), 4 tanesi Farsça (d-5), 1 tanesi Türkçe-Farsça (d-6) yazılmıştır. Türkçe olanların yalnızca 8 tanesinin yüzyılın ilk yarısından oluşuna göre, dilin Türkçeye dönüşü, yüzyılın ikinci yarısında ağırlık kazanmaya başlamıştır. Türkçe olanlardan 1500, 1561, 1570, 1590 tarihli 4 tanesinin[159] Türkçesi, sonra yazılmış olabileceklerini düşündürmekle birlikte emin olamadığımız için burada yer verdik.

Kaynakça

AKDAĞ, F., (2015), *Bayburt'taki Türbeler Ve Mezar Taşlar,* Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

ARGUNŞAH, M., (2017), "Türkiye Türkçesindeki Kadınla İlgili Temel Söz Varlığının Tarihî Gelişimi", *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatında "Kadın" Sempozyumu 4-6 Mayıs 2017 Amasya Bildiriler Kitabı*, Amasya: Kıbrıs Balkanlar Avrasya Türk Edebiyatları Kurumu Yayınları, ss.81-106.

ASLAN, S., (2019), *Muş İli Ve Bağlı İlçelerde (Muş Merkez-Varto-Bulanık-Malazgirt-Korkut-Hasköy) Tarihi Mezar Taşları (Tespit - Transkript - Değerlendirme,* Uşak: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı.

AYDOĞDU, G., (1997), *Amasya Mezar Taşları,* Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

BACQUE-GRAMMONT, J. L., LAQUEUR, H.P, VATIN, N. (1990), Stelea Turcicae II Cimetieres De La Mosquee De Sokollu Mehmed Paşa A Kadırga Limanı, De Bostancı Ali Et Du Türbe De Sokollu Mehmed Paşa A Eyüb, Tubingen.

BACQUE-GRAMMONT, J. L., VATIN, N., (1992), "Stelea Turcicae VI Les Steles Funeraires de Sinop", *Yeni Anadolu I*, ss. 105-208.

BAKIRCI, N. (1999), *İç Anadolu Bölgesindeki Mevlevi Mezar Taşlarında Görülen Dekoratif Sanatlar ve Sembolle,* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi.

BALATA, R, (2021), "İlyas Bey Camii (Milet) Osmanlı Mezar Taşları", *24. Uluslararası Ortaçağ Ve Türk Dönemi Kazıları Ve Sanat Tarihi Araştırmaları Kitabı (7-9 Ekim 2020)*, Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, ss.154-161.

[156] Çal 2019b:s.119
[157] Bu örneğin biçimi (Nuhoğlu 2003:Kat.1) 16. yüzyıla uygundur. Ancak yazısının dil üslubu 19. yüzyıl üslubuna yakındır
[158] Çal 2019b:s.119
[159] Bozcu 2017:Kat.181, Berk 2016-1:431, Mermutlu-Öcalan 2011:184-14; Nuhoğlu 2003:Kat.1

BARIŞTA, Ö., (2000), "Eyüp Sultan Cafer Paşa Türbesi Ve Mezar Taşı Süslemeleri Üzerine", *Tarihi Kültürü Ve Sanatıyla IV. Eyüp Sultan Sempozyumu, Tebliğler, 5-7 Mayıs 2000*, İstanbul: Eyüp Belediyesi, ss.252-277.

BAŞARAN, E., (2020), *Ayvacık Mezar Taşları,* Çanakkale:Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

BAYIK, N.,(1995), *Konya ve Çevresindeki Selçuklu Ve Beylikler Dönemi Sandukaları,* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

BERK, S., (2016), *Zeytinburnu'nun Tarihi Mezar Taşları Zamanı Aşan Taşlar 1-2,* İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi.

BODAKÇİ, A., (2017), *Mardin Merkezde Bulunan Osmanlı Dönemi Mezar Taşlar,* Van: T.C. Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı YüksekLisans Tezi.

BORAN, A., TÜFEKÇİOĞLU, A., ERDAL, Z., YILDIZ, İ., (2005), "Siirt Ve Çevresi 2003 Yılı Yüzey Araştırması Kozluk'taki Mezar Taşları", *22. Araştırma Sonuçları Toplantısı 1. Cilt 24-28 Mayıs 2004 Konya* , 241-254. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, ss.241-254..

BORAN, A., MUTLU, M., AYKAÇ, R., YAŞAR, H., (2019)*, Ebedi İstirahatgah Ilgın Mezar Taşları,* Konya: Ilgın Belediyesi.

BOZCU, M., (2017), *Türk Ve İslam Eserleri Müzesi Taş Eserler Koleksiyonu,* İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi.

ÇAL, H., (2007a), "Göynük (Bolu) Şehri Mezar Taşları", *Vakıflar Dergisi, 30*, ss. 307-395.

ÇAL, H., (2007b), "Kastamonu Müzesindeki Türk Mezar Taşları", *İpekyolu Konya Ticaret Odası Dergisi Konya Kitabı, X, Prof. Dr. Rüçhan Arık- Prof. Dr. Oluş Arık'a Armağan*, 199-224. Konya: Konya Ticaret Odası, ss.199-224.

ÇAL, H., (2015), *Boyabat Mezar Taşları,* Ankara: Boyabat Belediyesi.

ÇAL, H.,(2016), "Bursa Şehri Osmanlı Mezar Taşlarında Aile,Hastalık, İş, Kişi,Tarikat, Vakıf, Yapı, Yerleşim Adları", *Tüba-Ked Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi, 14*, ss. 105-144.

ÇAL, H., (2017), "Malatya Kırklar Mezarlığındaki Mezar - Mezar Taşı Tipleri", *Milli Folklor, 115*, ss. 63-78.

ÇAL, H.,(2019a), "Türkiye'de Selçukludan Osmanlıya Türk – İslam Mezar - Mezar Taşları", *Türk İslam Sanatları Tarihi* , Ankara: Grafiker Yayınevi, ss.485-526.

ÇAL, H.,(2019b), "Karadeniz Bölgesinde 18. Yüzyıl Kadın Mezar Taşları", *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm*, Konya: Litera-Türk Academia, ss.105-130.

ÇAL, H., (2020a), "Erken Osmanlı Dönemi Mezar - Mezar Taşları", *Fetih Öncesi Osmanlı Sanatı ve Mimarisi* içinde, Konya: Literatürk Academia, s.51-94.

ÇETİNASLAN, M., MUŞMAL, H., KUNT, İ. (2013), "Beyşehir Yöresinde XV-XVI. Yüzyıla Tarihlenen Sanduka Örnekleri", İstem, 21, ss. 95 -116

ÇETİNASLAN, M., (2021), *Taşların Dili İnegöl Mezarlıkları Ve Mezar Taşları*, Bursa.

ÇETİNASLAN, M., KARAPIÇAK, S., (2018), "Akşehir Taş Eserler Müzesi'ndeki Türk Dönemi Mezar Taşlarında Restorasyon Uygulamaları", *1. Uluslararası Türk-İslam Mezar Taşları Kongresi Bildiriler Kitabı 19-21 Ekim 2018 Kuşadası Türkiye,* Aydın, ss. 184-198.

DAĞLIOĞLU, H. T., (1936), "Edirne Mezarları", *Türk tarih Arkeologya Ve Etnografya Dergisi, 3*, ss. 163-192.

DİA (1999), "Hoca", *İslam Ansiklopedisi, 18*, 186-187. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, ss.186-187.

DOĞAN, B., (2009), *Edirne Gazi Mihal Camisi Haziresi'ndeki Mezar Taşları,* Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

DOĞAN, M. EMİN - GÖKLER, B. (2022), "Deniz Müzesi Komutanlığı'ndaki Mezar Taşları", *SEFAD*, 47, ss. 173-198

DOĞANAY, A., (2000), "Eyüpsultan Haziresi Ve Civarındaki Kabir Bezemelerinde Görülen Benek (Çintemani-Körkle Moncuk) Nakışı Üzerine", *IV. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler 5-7- Mayıs 2000*, İstanbul: Eyüpsultan Belediyesi, ss.340-349.

ERDEMİR, Y., (2009), *Sırçalı Medrese Mezar Anıtları Müzesi,* Konya: Konya Valiliği.

EREN, N.,(1982), "Antalya Müzesinde Bulunan Eski Türk Mezar Taşları", *Türk Etnoğrafya Dergisi, 17*, ss. 115-133.

GÖK, N., (2019), *Isparta Merkezde Bulunan Mezar Taşları,* Kayseri: T.C. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Sanat Tarihi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

GÖKTÜRK, M., (2008), *Tarih Ve Anıtları Işığında Kırşehir Mezar Taşları "Mezardaki Hayatlar",* . Ankara: Kırşehir Belediyesi.

GÜLER, G., (2010), "Urfa Harrankapı Mezarlığındaki 16-17. Yüzyıldan Üç Mezar Taşı", *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 15/ 24 (Temmuz-Aralık 2010), ss. 127-142.

GÜLER, G., (2014), "Urfa Dede Avni Haziresindeki Tarihi Mezartaşları", *Sûfî Araştırmaları, 9*, ss. 62-100.

GÜLGEN, H., (2009), *Osmanlı Mezar Taşlarının Bursa Ve Civarındaki İlk Örnekleri,* Bursa: T.C. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk İslam Sanatları Bilim Dalı N, Doktora Tezi.

GÜNAY, Y., (2002), *16. Yüzyıl Osmanlı Mezar Ve Mezar Taşları (İstanbul),* İstanbul: Mimar Sinan Ünv. Sosyal Bil. Ens. Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

GÜVEN, A. , (1995), *XV. Yüzyıl Osmanlı Mezar Taşları,* İstanbul: İstanbul Ünv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

GÜZEL, E., (2021), "Isparta Seferağa Camii ve Haziresi", Mîzânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi, 12, ss. 147-188.

HOCAOĞLU, Z., (2020), *Üsküdar Mihrimah Sultan Camii Haziresindeki Mezar Taşları.* Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilimdalı.

İPŞİRLİ, M., (1993), "Çelebi", *İslam Ansiklopedisi, 8*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, s. 259.

İŞLİ, H. N., KÖKREK, M., (2017), *Yeniçeriler Remizleri ve Mezar Taşları,* İstanbul: Dergah Yayınları.

KARAÇAĞ, D., (1994), *Bursa'daki 14-15. Yüzyıl Mezartaşları,* Ankara.

KARAPIÇAK, S., (2019), *Akşehir Taş Eserler Müzesi'ndeki Beylikler Ve Osmanlı Dönemi Mezar Taşları,* Konya: T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Sanat Tarihi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

KAYA, E., (2012), *Ayasuluğ Bölgesinde Bulunan Beylikler Devri Mezar Taşları Ve Kitabeleri,* İstanbul: Zinde Yayınevi.

KAZAN, Ş., GÖÇMEN, M. (2006), "Burdur Müzesi İle Merkez Cami Hazirelerindeki Ata Yadigârı Eserlerimiz: Osmanlı Mezar Taşları", *I. Burdur Sempozyumu Bildiriler 16- 19 Kasım 2005*, Burdur: ss. 123-146

KONYALI, İ. H., (1945), Nasrettin Hocanın Şehri Akşehir Tarihi Turistik Kılavuz, İstanbul: Numune Matbaası.

KONYALI, İ. H., (1964), *Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*, Konya.

KONYALI, İ. H., (1967), *Abideleri ve Kitabeleri ile Karaman Tarihi Ermenek ve Mut Abideler,* İstanbul.

KONYALI, İ. H., (1974), *Abideleri ve Kitabeleri İle Niğde Aksaray Tarihi*.

KOSALAK, A.,(2005), *Şanlıurfa Samsatkapı Mezarlığındaki Mezar Taşları,* Konya: Selçuk Ünv. Sosyal Bilimler Ens. İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

KÖKREK, M., (2015), "Edirne'deki Börklü Şahideler", *Türk Dünyası Tarih,* 58/348, ss. 26-31.

KÖKREK, M., (2019), "16. Yüzyıl Osmanlı Mezar ve Mezar Taşı Kültürü Üzerine Bir Deneme", *Millî Mecmûa, 11 (Türk Asrı)*, ss.64-80.

KÖPRÜLÜ, O., (1993), "Çavuş", *İslam Ansiklopedisi,* 8, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, ss. 236-238.

KUCUR, S., (2017), "Üsküdar Mihrimah Sultan Camii (İskele) Haziresi Mezartaşları", *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu, IX/2, 11-12-13 Kasım 2016, Bildiriler,* İstanbul: Üsküdar Belediyesi, ss.103-202.

KUCUR, S., (2004), "Üsküdar Şemsî Ahmed Paşa Camii Hazîresi Mezartaşları", *Üsküdar Sempozyumu I*, İstanbul: Üsküdar Belediyesi, ss. 26-58.

KURTİŞOĞLU, G. (2018), "Sadelikten Gösterişe Edirne Osmanlı Dönemi Mezar Taşları", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 8/16, ss. 32-56.

KÜÇÜKAHMET, L., (2009), *Ankara Etnografya Müzesinde Bulunan Mezar Taşlarındaki Süslemeler,* Ankara: Gazi Ünv. Eğitim Bilimleri Ens. Geleneksel Türk El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

MENGİ, M., (2014), "Fes ya da Püsküllü Bela ve Şiir", *Prof. Dr. Mehmet Özmen Armağanı* , Adana, ss. 229-238..

MERMUTLU, B., ÖCALAN, H. B.,(2011), *Tarihi Bursa Mezar Taşları I, Bursa Hazireleri,* Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayını.

MUJEZİNOVİC, M., (1998), *Islamska Epigrafika Bosne I Hercegovine Knjiga - Sarajevo,* Sarajevo: Sarajevo Publishing.

MUJEZİNOVİC, M., (1998), *Islamska Epigrafika Bosne I Hercegovine Knjiga II - Istocna I Centralna Bosna.* Sarajevo: Sarajevo Publishings.

MUŞMAL, H., ÇETİNASLAN, M., (2013), "Konya İli Beyşehir İlçesi Fasıllar Köyü Mezar Taşları", *Turkish Studies,* 8/7, ss. 323-354.

MUTLU, M., (2006), *Siirt Mezar Taşları,* Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

MÜBAREK GALİP., (1341/1925), *Anatolu Türk Asar ve Mahkukatı Tetebbuatına Esas Ankara, Birinci Kısım Umumi Bir Nazar Kabristanlar Mescidler Camiler.* İstanbul: Maarif Vekaleti Hars Dairesi Neşriyatı.

MÜBAREK GALİP., (1928), Anatolu Türk Asar ve Mahkukatı Tetebbuatına Esas Ankara, İkinci Kısım Kitabeler Ankaranın Asar-ı Nakşiye ve Tezyiniyesini İhtiva Eden Ayrıca Bir Atlası Vardır. İstanbul: Maarif Vekaleti.

NEFES, E., (2002), *Samsun Yöresinde Bulunan Mezar Taşları,* Samsun: Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi.

NUHOĞLU, M., (2003), *Koca Mustafa Paşa (Sünbül Sinan) Camisi Haziresi Mezar Taşları Üzerine Bir Araştırma,* İstanbul: Marmara Ünv. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

ÖCALAN, H. B., BEDRİ, M., (2012), *Tarihi Bursa Mezar Taşları, 2.* Bursa Büyükşehir Belediyesi.

ÖCALAN, H. B., BEDRİ, M., (2016), *Tarihi Bursa Mezar Taşları III Pınarbaşı Mezarlığı, 1-2.* Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi.

ÖNKAL, H., (2020), *Beylikler Devri Bey Türbeleri,* Ankara:Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

ÖZGEN, M., (2018), " "Fazıl-I Fena Fil Evkaf" Arşivinden Hattat Mezar Taşları", Atlas Internatıonal Refereed Journal On Socıal Sciences, 4/14, ss.1477-1498.

PEKTAŞ, K. (2005), "Çardak Ve Çevresindeki Türk Devri Eserleri Üzerine Bir Araştırma", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU Armağanı*, 6/25, ss.419-459.

PEKTAŞ, K. (2019), *Denizli'de Türk Varlığının Kadim Tarihi İlbadı Mezarlığı I,* İstanbul: Denizli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.

PERÇEM, E., (2010), *Bursa Türk İslam Eserleri Müzesindeki XV. Yüzyıla Ait Mezar Taşlarında Bezeme Üslubu*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

SABAH, İ., (2019), *Tarihi Gelibolu Yarımadası'nda Geçmişten Günümüze Kalan Mezar Taşları ve Kitabeler*, Ankara: Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı Yayınları.

SEÇKİN, S., (2007), "17. Yüzyılın Önemli Minyatürlü Yazması Vekayi-i Ali Paşa", *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi),* 21, ss. 95-122.

SÖNDÜR, R. (2019), *İstanbul Defterdar Camisi Haziresi Mezar Taşları*, Ankara, Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Bitirme Tezi.

SÜRÜN, M., (2006), *Şeyh Vefâ Camii Haziresi (Mezar Taşları Tipolojisi Üzerine Bir Deneme),* İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Ana Bilim Dalı Türk Sanatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

ŞAHİN, H., (2017), "Karaman Mader-i Mevlana (Aktekke) Camisi Haziresinde Bulunan Mezar Taşları", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, 44*, ss. 297-343.

TEPEKAYA, M., BİZBİRLİK, A., OKUMUŞ, N.,(2016), *Manisa'da Osmanlı Dönemi Hazireleri,* Manisa: Manisa Büyükşehir Belediyesi Yayını.

TOKAT, M. E., (2018), *Palu'daki İslami Dönem Mezar Taşları*, Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

TUNÇEL, G., (2005), "Üsküp İsa Bey Camii Haziresi'ndeki Şahideler", *Erdem,* 15/43, ss. 59-85.

TÜRK, H., KARA, H., (2021), "Konya'daki Osmanlı Türbeleri'nde Mezar Taşları", *Hitit İlahiyat Dergisi*, 20/2, ss. 836-875.

TÜTÜNCÜ, M., (2017), Corpus Of Ottoman Inscriptions From Albania And Montenegro, Haarlem: Corpus Of Turkish Islamic Inscriptions Nr.7.

ÜLKER, N., (1990), "Eski Foça Mezar Kitabeleri (16.-20. Yüzyıl)", *VII. Araştırma Sonuçları Toplantısı, Antalya, 18-23 Mayıs 1989*, Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı, ss. 1-18.

ÜLKER, N,, GÜNAY, V., TELCİ, C., GÖKÇE, T., (2008), *İzmir'de Türk Mührü Emir Sultan Dergahı Haziresi Mezar Kitabeleri.* İzmir: Şenocak Yayınları.

ÜNAL, R. H., (2018), *Beçin Kazılarının 15 Yılı,* Muğla: Muğla Büyükşehir Belediyesi.

ÜNAL, R. H., ÇAĞLITÜTÜNCÜGİL, E., *Urlanın Tarihi Camileri Ve Hazireleri,* İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi.

ÜNVERİN, Y., (2010), *Umur Köyü Mezar Taşları, Ankara 2010.* Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Bitirme Tezi.

ÜRKMEZ, S. A., (2017), *Afyonkarahisar Mevlevihanesi ve Haziresinden Müzeye Taşınan Mezar Taşları,* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Ve Sanatları Ana Bilim Dalı İslam Tarihi Ve Sanatları Programı Yüksek Lisans Tezi.

YARİŞ, S., (2015), *Üsküdar'da Yer Alan Bir Grup Cami Haziresindeki Mezar Taşları,* İstanbul: T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Doktora Tezi.

YILMAZ, H., (2009), *Anadoluhisarı Sultan II. Bayezid Han Mezarlığı Mezar Taşları (Pafta No:54),* İstanbul: T.C. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

YILMAZ, E., (2013), *İzmir Ödemiş'teki Türk-İslam Devri Mezar Taşları,* Van: Van Yüzüncüyıl Ünv. Sosyal Bilimler Ens. Sanat Tarihi Ana bilim Dalı Doktora Tezi.

YURDAKUL, İ., ARIKAN, R., DEMİRYÜREK, H., (2019), *Şehrin Hafızası Bilecik Mezar Taşları Ve Kitabeleri*. İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı.

YÜKSEL, M.,(1991), *Trabzon'da Türk - İslam Eserleri Ve Kitabeler, C 1-2-3.* İstanbul: Trabzon Valiliği.

EK 1

SIRA	İL	HİCRİ	MİLADİ	KİŞİ ADI	LAHİT SANDUKA	BAŞ	AYAK	BAŞLIK	OĞLU / KIZI	DİL	ER/KD	KAYNAK
1	Adana	916	1510	Emir Halil ibn el emir Davud	S-2a	S-2a			ibni	d-1	E	Önkal 2020:247
2	Adana	940	1534	Mehmed Şah ibn Piri Paşa	S-2a	S-2a			ibni	d-1	E	Önkal 2020:247
3	Adana	959	1552	Mustafa bin Piri Paşa	S-2a	S-2a			bin	d-1	E	Önkal 2020:247
4	Afyon	957	1550	okunamamış		D-II-2						Ürkmez 2017:134
5	Aksaray	935	1528	Hamza Çelebi		K-1				d-1	E	Konyalı 1974:1460
6	Amasya	911	1505	Mustafa		K-1	D-II-2a			d-1	E	Aydoğdu 1997:Kat.66
7	Amasya	917	1511			D-II-2				d-1		Halit Çal
8	Amasya	981	1574	Veli...(?) ibn Abdullah	L-1	K-1			ibni	d-1	E	Aydoğdu 1997:Kat.67
9	Ankara	938	1531			Ç-2						Küçükahmet 2009::Kat.17
10	Antalya	1008	1599	Derviş efendi kızı ---		D-II-2			kızı	d-3	K	Eren 1982:117, Res.4
11	Aydın	909	1504	Hafsa Hatun		D-II-4-2				d-4	K	Balata 2021:158
12	Batman	948	1541			D-II-4-5				d-1		Boran vd 2005:Kat.3
13	Batman	963	1555		S-2-c	D-II-2	D-II-2a			d-1	K	Boran vd 2005:Kat.4 243
14	Batman	964	1557	Mahmud sultan bin Hıdır Bey		D-II-4-4	D-II-4-4		bin	d-1	E	Boran vd 2005:Kat.11
15	Batman	967	1560	Şahbeği Hatun binti Ali Bey zevcetü Şeref Bey		D-II-2	D-II-2a		binti	d-1	K	Boran vd 2005:Kat.5 244
16	Batman	974	1566	Şah Sultan binti Emir Celalüddin		D-II-4-5	D-II-4-5			d-1	K	Boran vd 2005:Kat.1
17	Bayburt	926	1522	Seyyid Necmeddin	S-1a	S-1a				d-1	E	Akdağ 2015:Kat.13
18	Bayburt	936	1532	Mevlânâ Cemâleddîn bin Abdurrahim		D-kırık			bin	d-1	E	Akdağ 2015:Kat.14
19	Bilecik	977	1570	Mahmud bin Ahmed		K-1	D-II-2a	a-2	bin	d-1	E	Yurdakul vd. 2019: 203
20	Bilecik	983	1575			Y-2				d-1		Yurdakul vd. 2019: 205
21	Bilecik	1000	1591	Fatma bint-i el hac Mehmed		K-2			binti	d-1	K	Yurdakul vd. 2019: 112
22	Bolu	945	1538		L-2	D-II-2	D-II-2a			d-1		Çal 2007:Kat.105
23	Bolu	967	1559		L-2	D-II-2	D-II-2a			d-1		Çal 2007:Kat.104
24	Burdur	1001	1591	Veli oğlu Mehmed		D-II-2			oğlu	d-4	E	Kazan-Göçmen 2006:Kat. 13
25	Bursa	905	1500			D-kırık				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:246-12
26	Bursa	906	1501	Mustafa Çelebi bin Hoca Mehmed		D-II-4-8	D-II-4-8		bin	d-4	E	Mermutlu-Öcalan 2011:273-1
27	Bursa	906	1500			D-II-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:589-37
28	Bursa	907	1501	Osman Çelebi bin Nakkaş Ali ed-Defteri	L-2	D-II-2	D-II-2a		bin	d-4	E	Mermutlu-Öcalan 2011:419-4
29	Bursa	908	1502	Mehmed bin Melik Mehmed Karamani	L-2	D-II-4-10			bin	d-1	E	Perçem 2010:86 kat14
30	Bursa	908	1502	Hadice Hatun binti İbrahim Bey bin İsfendiyar Bey	L-2	D-II-4-10			binti	d-1	K	Gülgen 2009:42 kat.26

31	Bursa	908	1502	Hundi Hatun bint Mahmud Çelebi		D-II-2	D-II-2a		binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:307-21
32	Bursa	908	1502	Fatıma Hatun bint Hoca Mehmed bin Hacı İlyas		D-II-2	D-II-4-10		binti / bin	d-1	K	Öcalan - Mermutlu 2016-2: 406
33	Bursa	909	1504	Hoca Ali Paşa bin Yahya	L-2	D-II-4-10	D-II-4-10		bin	d-4	E	Güven 1995:Bu.Kat. 33
34	Bursa	909	1504			D-II-4-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:590-42
35	Bursa	909	1504			D-II-4-2	D-II-4-2			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:590-43
36	Bursa	909	1504	Hoca İbrahim bin Hacı Musa		D-II-4-10			bin	d-1	E	Gülgen 2009:103 kat.85
37	Bursa	909	1503	Nefise Kadın binti İbrahim Bey		D-II-4-10			binti	d-1	K	Gülgen 2009:76 kat.57
38	Bursa	910	1513		L-2	D-II-5				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:56-50
39	Bursa	910	1505	Haydar Çelebi bin Kemal Çelebi		K-1		a-2	bin	d-1	E	Gülgen 2009:77 kat.58
40	Bursa	911	1505	Hadice Hatun		D-II-2				d-1	K	Karaçağ 1994:91 Kat 29
41	Bursa	911	1506		L-2	D-kırık	D-kırık			d-3	E	Gülgen 2009:139 kat.124
42	Bursa	912	1507	....[bint] el-Hoca Sürur	L-2	D-II-4-10			binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:191-4
43	Bursa	913	1507	Sürur ibni Meserret Çelebi	L-2	D-II-4-10	D-II-4-10		ibni	d-1	E	Gülgen 2009: 21
44	Bursa	913	1508				D-II-4-10			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:546-15
45	Bursa	914	1508	Hoca Ömer bin Hoca Ali	L-2	D-II-4-10	D-II-4-10		bin	d-1	E	Gülgen 2009: 28 kat.13
46	Bursa	914	1509	Mevla Şüca	L-2	D-II-5				d-6	E	Mermutlu-Öcalan 2011:48-8
47	Bursa	914	1508			D-II-2				d-1		Gülgen 2009:68 kat.46
48	Bursa	916	1510	Zeyneb bint Mahmud Bey	L-2	D-II-2	D-II-2a		binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:415-2
49	Bursa	916	1511		L-2	D-II-2				d-3		Mermutlu-Öcalan 2011:583-20
50	Bursa	916	1510			D-II-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:588-34
51	Bursa	917	1512	Koca Mustafa Paşa		D-II-2	D-II-2a			d-2	E	Öcalan-Mermutlu 2016-1: 296
52	Bursa	919	1513			D-kırık				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:125-28
53	Bursa	919	1513			D-II-4-10				d-6		Mermutlu-Öcalan 2011:207-20
54	Bursa	919	1513	Zeyneb bint Muslihiddin Çelebi	L-2	D-II-2	D-II-2a		binti	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:237-2
55	Bursa	919	1525			D-II-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:238-3
56	Bursa	919	1513				D-II-2a			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:275-4
57	Bursa	919	1513	Hoca Mahmud	L-2	D-II-4-10	D-II-2a			d-4	E	Mermutlu-Öcalan 2011:577-4
58	Bursa	919	1513			D-II-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:588-36
59	Bursa	920	1514		L-2	D-II-5				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:55-46
60	Bursa	920	1514	Cafer bin Seyyid Ahmed			D-II-2a		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:489-9
61	Bursa	920	1514	Hoca Hasan Sincani bin Hoca Şirvani		D-II-4-10	D-II-2a		bin	d-4	E	Mermutlu-Öcalan 2011:15

62	Bursa	921	1516			D-II-4-10				d-1		Gülgen 2009:105 kat.87
63	Bursa	923	1517		L-2	D-kırık				d-1		Öcalan - Mermutlu 2016-2: 137
64	Bursa	924	1518	Hoca Sinan		Y-1		b		d-2	E	Mermutlu-Öcalan 2011:395-2
65	Bursa	925	1519		L-2	D-II-2				d-3		Mermutlu-Öcalan 2011:500-5
66	Bursa	925	1519			D-II-5				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:591-45
67	Bursa	926	1520	Balı Bey	L-2	D-II-5				d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:56-53
68	Bursa	926	1520			D-II-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:618-2
69	Bursa	928	1522	Ayn Şah Hatun binti İbrahim	L-2	D-II-2	D-II-4-10		binti	d-3	K	Gülgen 2009: 22 kat.7
70	Bursa	929	1523	Ümmügülsüm binti Mehmed Kededli		D-II-2	D-II-2a		binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:118-4
71	Bursa	929	1523		L-2	D-II-4-10	D-II-2a			d-3		Öcalan-Mermutlu 2016-1: 136
72	Bursa	930	1523	Pir Ahmed bin Kasap Seydi		D-II-4-10	D-II-4-10		bin	d-4	E	Mermutlu-Öcalan 2011:192-6
73	Bursa	932	1526	Ömer Çelebi bin Mehmed Çelebi bin eş şehir Hacı İlyas		D-II-2			bin	d-1	E	Gülgen 2009:105 kat.88
74	Bursa	933	1527		L-2	D-II-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2012:390
75	Bursa	933	1532			D-II-4-10				d-4		Mermutlu-Öcalan 2011:314-3
76	Bursa	933	1526	Hamza Bali bin Mahmud Belhi		D-II-3	D-II-2a		bin	d-1	E	Öcalan - Mermutlu 2016-2: 345
77	Bursa	935	1529	Hoca Mehmed oğlu Sarıu Postu	L-2	D-II-2	D-II-2a		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:107-1
78	Bursa	935	1529		L-2	D-II-4-10	D-II-2a			d-3		Mermutlu-Öcalan 2011:107-2
79	Bursa	935	1529	Mustafa bin Hoca Mehmed		K-1		a-2	bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:107-3
80	Bursa	935	1529	Ayşe bint Hoca Mehmed		D-II-5	D-II-5		binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:108-4
81	Bursa	936	1529		L-2	D-II-4-10				d-1		Gülgen 2009:106 kat.89
82	Bursa	937	1531	Şeyh Lami bin Osman	L-2	D-II-2			bin	d-1	E	Gülgen 2009:115 kat.99
83	Bursa	937	1531			D-II-4-10				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:545-13
84	Bursa	937	1530		L-2	D-II-4-10	D-II-2a			d-1		Gülgen 2009:107kat.90
85	Bursa	937	1531		L-2	D-II-4-10	D-kırık			d-1		Gülgen 2009: 108 kat.91
86	Bursa	939	1532	Ömer Çelebi ibn Cafer		Y-2	Y-2		ibni	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:569-8
87	Bursa	939	1533	Sinan Bey		Y-1?	Y-2			d-2	E	Mermutlu-Öcalan 2011:604-8
88	Bursa	940	1534	Fatma bint Hacı Süleyman	L-2	D-II-4-10	D-II-4-10		binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:133-16
89	Bursa	940	1533		L-2	D-II-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:138-30
90	Bursa	940	1533			D-II-4-10				d-3		Mermutlu-Öcalan 2011:243-4
91	Bursa	940	1533	Fatma bint Hasan Çelebi		D-II-2	D-II-2a		binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:521-2
92	Bursa	940	1533	Hacı Sinan bin Pir Hasan		D-II-4-10			bin	d-1	E	Gülgen 2009:109 kat.92

93	Bursa	940	1533	Mehmed Bey bin Mustafa Paşa	L-2	D-II-4-10	D-II-4-10		bin	d-3	E	Öcalan-Mermutlu 2016-1: 294-295
94	Bursa	941	1534			Y-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:321-12
95	Bursa	942	1536			D-II-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:140-39
96	Bursa	942	1536			D-II-4-10				d-1	E	Gülgen 2009:110 kat.93
97	Bursa	943	1537	Hoca Ali [mafharü't-tüccar Hoca Ahmed Çelebi]		D-II-4-10	D-II-4-10			d-4	E	Mermutlu-Öcalan 2011:202-1
98	Bursa	943	1536	Hoca Abdullah bin Keyvan		D-II-4-10	D-II-4-10		bin	d-4	E	Mermutlu-Öcalan 2011:202-2
99	Bursa	945	1539	Ümmühani Hatun bint Mehmed Bey	L-2	D-II-2	D-II-2a		binti	d-1	K	Öcalan-Mermutlu 2016-1:174-176
100	Bursa	946	1539	Mustafa		D-II-2				d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2012:391
101	Bursa	946	1539		L-2	D-II-2				d-2		Mermutlu-Öcalan 2011:89-3
102	Bursa	946	1539		L-2	D-II-4-10				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:142-44
103	Bursa	946	1539			D-II-4-10				d-1		Gülgen 2009: 28 kat.28
104	Bursa	947	1540	Afitab bint Mevlana Bedreddin		D-II-2			binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2012:115
105	Bursa	947	1540	Mihriban bint Abdullah	L-2	D-II-2	D-II-2a		binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:205-10
106	Bursa	949	1542		L-2	D-II-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:124-26
107	Bursa	951	1544	Mustafa Çelebi bin Şeyh Muhyiddin		D-II-2			bin	d-1	E	Gülgen 2009:110 kat.94
108	Bursa	953	1546			D-II-2				d-3	E	Gülgen 111 kat.95
109	Bursa	953	1546			D-II-1				d-1		Mermutlu-Öcalan 2012:204
110	Bursa	955	1548	Mehmed Çelebi bin Hacı Halil		D-II-2	D-II-2a		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:333-1
111	Bursa	955	1548	Fatma Hundi Hatun binti Abdullah Efendi	L-2	D-II-2	D-II-2a		binti	d-1	E	Gülgen 2009:112 kat.96
112	Bursa	956	1550		L-2		D-II-2a			d-2	E	Gülgen 2009:113 kat.97
113	Bursa	956	1549	Hacı Ahmed bin Emir Bey		Y-2	Y-3		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:578-5
114	Bursa	957	1550		L-2	D-II-2	D-II-2a			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:77-1
115	Bursa	957	1550	Piri Çelebi bin Yakub		Y-2			bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:181-2
116	Bursa	957	1550	Hacı Seha bin Abdullah		Y-3			bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:207-17
117	Bursa	958	1551	Abdurrahman bin Ahi Yusuf	L-2	D-II-2	D-II-2a		bin	d-1	E	Karaçağ 1994:32 kat 5
118	Bursa	959	1552		L-2	D-II-2				d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:55-49
119	Bursa	959	1552		L-2	D-II-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:310-1
120	Bursa	961	1554	Mustafa Çelebi ibn Nasuh Halife		Y-2			ibni	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:47-4
121	Bursa	961	1553			D-II-2				d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:337-1
122	Bursa	961	1554			Y-2	Y-2			d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:503-14
123	Bursa	963	1556	Mehmed Çelebi bin Mustafa Çelebi		Y-2			bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:222-3

124	Bursa	964	1557			D-II-2			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:208-22
125	Bursa	964	1557		L-2	D-II-2	D-II-2a			d-1	Mermutlu-Öcalan 2011:605-11
126	Bursa	965	1558			Y-2				d-1	Mermutlu-Öcalan 2011:46-2
127	Bursa	965	1558	Mehmed bin Abdurrahman		Y-2		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:56-54
128	Bursa	965	1558	Mehmed bin Mustafa		Y-2	Y-2	bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:110-2
129	Bursa	965	1558	Mehmed bin Mustafa		Y-2	Y-2	bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:164-10
130	Bursa	965	1558	Hoca Muslihiddin bin Musa		Y-2	Y-2	bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:514-1
131	Bursa	967	1560	Ahmed Çelebi bin Şeyh Lami		Y-2	Y-2	bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:423-14
132	Bursa	969	1561		L-2	D-II-2			d-1		Mermutlu-Öcalan 2012:392
133	Bursa	969	1562				D-II-2a		d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:47-3
134	Bursa	969	1562	Mahmud Çelebi bin Ali Çelebi		Y-2	Y-2	bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:65-2
135	Bursa	969	1562	Fahri Kadın bint Yahya Çelebi		D-II-2		binti	d-3	K	Mermutlu-Öcalan 2011:227-2
136	Bursa	969	1562	Abdi bin Piri Çelebi		Y-2	Y-2	bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:429-2
137	Bursa	970	1562			Y-2			d-1		Öcalan-Mermutlu 2016-1:38
138	Bursa	971	1563	Fethullah Çelebi bin Hoca Sinan		Y-2	Y-2	bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:105-3
139	Bursa	971	1564			D-II-2			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:205-12
140	Bursa	971	1564				D-II-2a		d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:568-4
141	Bursa	973	1565		L-2	D-II-2			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:124-23
142	Bursa	973	1565			Y-3			d-1	E	Öcalan-Mermutlu 2016-1: 130
143	Bursa	974	1567	Kafi Hasan Ağa		Y-2			d-2	E	Mermutlu-Öcalan 2011:86-9
144	Bursa	974	1566			Y-2			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:113-3
145	Bursa	975	1567			Y-2			d-1		Öcalan - Mermutlu 2016-2: 408
146	Bursa	977	1569	Kadı Mustafa bin Mevlana Alaeddin		Y-2		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:53-35
147	Bursa	977	1569			Y-2			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:56-55
148	Bursa	977	1570	Hacı Mehmed bin Mahmud		Y-2	Y-2	bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:138-32
149	Bursa	977	1570			Y-2			d-2		Mermutlu-Öcalan 2011:184-14
150	Bursa	977	1569			D-II-2			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:204-6
151	Bursa	977	1569			D-II-2					Mermutlu-Öcalan 2011:211-43
152	Bursa	977	1564	Mustafa bin Eyice		D-II-5	D-II-5	bin	d-4	E	Mermutlu-Öcalan 2011:545-14
153	Bursa	978	1570	Kişim Bey ibn Mehmed Bey		Y-2	Y-2	ibni	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:34-3
154	Bursa	978	1570				Y-2		d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:542-5
155	Bursa	978	1572	Hacı Mehmed bin Mahmud Halife			Y-2	bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:558-1

156	Bursa	979	1571			Y-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:234-1
157	Bursa	979	1572	Hacı Nasuh bin Bayezid		Y-2	Y-2		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:383-1
158	Bursa	980	1573	UBeyd Bey ibn Sultanzade Kasım Bey		Y-2	Y-2		ibn	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:33-2
159	Bursa	980	1573	Hasan bin….		Y-2			bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:270-31
160	Bursa	980	1572	Ahmet Çelebi bin Mustafa Çelebi		D-II-2			bin	d-1	E	Çetinaslan 2021:189
161	Bursa	981	1574	Hüseyin bin Abdullah		Y-2	Y-2		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:41-1
162	Bursa	981	1573	Hacı Mahmud bin Pir Ali		Y-2	Y-2		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:138-31
163	Bursa	981	1573	Esad Çelebi ibn Mehmed Çelebi		Y-2	Y-2		ibn	d-1	E	Öcalan-Mermutlu 2016-1: 57
164	Bursa	981	1574	Mustafa Çelebi ibn Ahmed efendi		Y-2			ibn	d-1	E	Öcalan-Mermutlu 2016-1: 58
165	Bursa	983	1576			Y-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2012:445
166	Bursa	983	1575			D-kırık				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:113-4
167	Bursa	983	1575	Mustafa bin Turgud		Y-2	Y-2		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:567-1
168	Bursa	983	1575	Mehmed Çelebi bin Bekir		Y-2	Y-2		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:603-4
169	Bursa	983	1575	Hasan bin Bekir		Y-2	Y-2		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:602-3
170	Bursa	984	1576	Mustafa Çelebi bin Hacı Cafer		Y-2	Y-2		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:105-4
171	Bursa	984	1576	Yusuf bin Abdüssamed		Y-2	Y-2		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:173-4
172	Bursa	984	1576	Belkıs bint Hoca Mehmed	L-2	D-II-2			binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:185-15
173	Bursa	985	1578			Y-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:46-1
174	Bursa	985	1577	Fatma bint Hacı Ferhad		D-II-2	D-II-2a		binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:105-2
175	Bursa	985	1577	Hacı Mustafa bin Hacı Yusuf		Y-2	Y-2		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:172-2
176	Bursa	987	1579			Y-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:110-3
177	Bursa	987	1579				Y-2			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:543-9
178	Bursa	987	1579	Ramazan Çelebi ibn Sinan		Y-2	Y-2		ibni	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:567-2
179	Bursa	989	1581	Hacı Mehmed bin Ömer		Y-2			bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:568-5
180	Bursa	989	1582	Pir Gaib ibn Hüseyin		Y-2	Y-2		ibni	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:600-1
181	Bursa	990	1582	Safiye Hatun ibnetü Mevlana Abdüllatif	L-2	D-II-2			ibnetü	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:47-6
182	Bursa	990	1583			D-II-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:113-2
183	Bursa	990	1582	Mehmed		D-II-2				d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:119-5
184	Bursa	990	1582	Rabia bint Hacı Mustafa	L-2	D-II-2	D-II-2a		binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:172-3
185	Bursa	990	1582	Fatma bint…		K-kırık			binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:197-24
186	Bursa	990	1582			D-II-2				d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:555-5

187	Bursa	991	1584	Hanım bint …	L-2	D-kırık	D-II-4-10	binti	d-4	K	Mermutlu-Öcalan 2012:260
188	Bursa	992	1584			D-II-2			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:196-21
189	Bursa	992	1584	Kemerhan bint Ataullah Efendi	L-2	D-II-2	D-II-2a	binti	d-4	E	Mermutlu-Öcalan 2011:408-1
190	Bursa	993	1585	Hoca Mehmed ibn Hoca Sinan		Y-2	Y-2	ibn	d-3	E	Mermutlu-Öcalan 2011:113-1
191	Bursa	993	1585	Mevlana Bedreddin		Y-2	Y-2		d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:135-24
192	Bursa	994	1586			D-II-2			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011: 314-1
193	Bursa	994	1586			D-II-2			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:314-1
194	Bursa	994	1586	Mehmed	L-2	D-II-4-10			d-3	E	Mermutlu-Öcalan 2011:538
195	Bursa	994	1586			Y-2			d-1		Öcalan - Mermutlu 2016-2: 315
196	Bursa	995	1587			D-II-2			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:139-34
197	Bursa	996	1588	Kadı Mehmed Efendi bin Hacı Ahmed		Y-2	Y-2	bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:98-1
198	Bursa	996	1588	Şemsa bint Zeyneddin	L-2	D-II-2	D-II-2a	binti	d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:164-8
199	Bursa	997	1589			D-kırık			d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:147-4
200	Bursa	997	1589				D-II-2a		d-1		Mermutlu-Öcalan 2011:547-19
201	Bursa	998	1590		L-2	D-II-2	D-II-2a		d-1	K	Mermutlu-Öcalan 2011:164-9
202	Bursa	999	1591		L-2	D-II-4-10			d-1		Perçem 2010:90 kat15
203	Bursa	1003	1595	Mehmed bin …		K-1		a-2	bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:157-10
204	Bursa	1005	1597	İbrahim bin Nureddin		Y-2	Y-2		bin	d-3	E	Mermutlu-Öcalan 2011:99-3
205	Bursa	1005	1597	Seyyid İsmail		Y-2	Y-2			d-2	E	Mermutlu-Öcalan 2011:322-14
206	Bursa	1007	1598	Hüsameddin bin Mehmed Karaçelebizade		Y-2	Y-2		bin	d-3	E	Demirci 2012:76
207	Bursa	1007	1598	Mustafa bin…		Y-2	Y-2		bin	d-1	E	Mermutlu-Öcalan 2011:398-6
208	Çanakkale	1000	1591	Şeh bint-i Yusuf		D-II-2		a-2	binti	d-1	K	Sabah 2019:406
209	Denizli	914	1539		L-2	D-II-2				d-1		Pektaş 2019:Kat.40
210	Denizli	929	1523		L-2	D-II-2				d-1		Pektaş 2019:Kat.41
211	Denizli	946	1539	Mehmet Bey ibn-i İsa Bey	L-2	D-II-2			ibni	d-1	E	Pektaş 2019:Kat.42
212	Denizli	973	1566			Y-1	Ç-2 kırık			d-1		Pektaş 2019:Kat.43
213	Denizli	983	1575	Hacı … bin Hoca		D-II-2			bin	d-1	E	Pektaş 2019:Kat.44
214	Denizli	990	1582	Süleyman Çavuş		D-II-4-5				d-1	E	Pektaş 2019:Kat.45
215	Denizli	1002	1594			K-1	D-kırık	a-3		d-1		Pektaş 2005: 432
216	Edirne	965	1558	Mustafa bin Ramadan Bey		D-II-2			bin	d-1	E	Doğan 2009:Kat.308
217	Edirne	979	1572	Ali Çelebi Hmalizade		Ç-2				d-5	E	Kökrek 2015b:39
218	Edirne	981	1573	Fatma binti Mehmed Bey ibni Sinan Ağa	S-2b	S-2b			binti	d-1	K	Dağlıoğlu 1936:177

219	Edirne	992	1584	İskender Çavuş		Y-1		a-1		d-1	E	Dağlıoğlu 1936:183
220	Edirne	992	1584	yeniçeri Mustafa		Y-1		a-3		d-1	E	İşli-Kökrek 2017:44
221	Elazığ	975	1567	Cemşid Bey bin Rüstem Bey	S-3	D-II-3	D-II-3		bin	d-1	E	Tokat 2018:92
222	Elazığ	975	1567	Allahverdi Bey bin … Bey	S-3	D-II-3	D-II-3		bin	d-1	E	Tokat 2018:94
223	Elazığ	975	1575	Hüseyin Bey bin Cemşid Bey	S-3	D-II-3	D-II-3		bin	d-1	E	Tokat 2018:96
224	Isparta	911	1505	Yusuf Çelebi		D-II-4-7				d-1	E	Gök 2019:Kat-5
225	Isparta	929	1522	Hasan bin Mustafa Bey		D-II-4-7			bin	d-1	E	Gök 2019:Kat-10
226	Isparta	937	1530			K-1		a-2		d-1	E	Güzel 2021:162
227	Isparta	977	1569	Ahmed Nusret		D-II-4-3				d-1	E	Gök 2019:Kat-43
228	Isparta	998	1590	Raziye binti Mustafa		D-II-2			binti	d-1	K	Gök 2019:Kat-4
229	İstanbul	906	1500	Hüdai Dede		Y-1		c		d-2	E	Bozcu 2017:Kat.181
230	İstanbul	907	1501	Mesih Paşa			D-II-3			d-1	E	Güven 1995:İst-14
231	İstanbul	914	1508	Kurt İbn-i Bali Ağa	L-2	D-II-4-7	D-II-4-7		ibni	d-1	E	Güven 1995:İst-15
232	İstanbul	914	1508			D-II-4-7				d-1		Yariş 2015:Kat.R5
233	İstanbul	919	1513	okunamamış kayıp		Ç-1-1		a-1			E	İşli-Kökrek 2017:45
234	İstanbul	923	1517	Ayşe hanım bint-i Mehmed Paşa		D-II-3			binti	d-1	K	Yariş 2015:Kat.R6
235	İstanbul	924	1518	Hüma Kadın binti Kasım Bey		D-II-4-7			binti	d-1	K	Bozcu 2017:Kat.182
236	İstanbul	924	1518	Gıyaseddin		D-II-4-7	D-kırık			d-1		Bozcu 2017:Kat.183
237	İstanbul	927	1520	Reis-ül hattatin Hamdullah		Y-3				d-1	E	Özgen 2018:Kat-2-1
238	İstanbul	953	1546	Defterdar Mahmud Çelebi Efendi	L-1	D-kırık	D-kırık			d-2	E	Söndür 2019:Kat.1
239	İstanbul	966	1558	Kapudan Sinan Paşa	L-1	K-1	Y-2	a-1		d-3	E	Hocaoğlu 2020:Kat.2
240	İstanbul	969	1561	Kazgancıbaşı Hamza Ağa		Y-3		a-1		d-2	E	Berk 2016-1:431
241	İstanbul	970	1563			Y-1		a-1		d-1	E	Yariş 2015:Kat.R7
242	İstanbul	971	1563			D-II-2	D-II-2a			d-1		Yariş 2015:Kat.SS1
243	İstanbul	973	1565	Ahmed ibn-i Paşa	L-1	K-1	Y-2	a-1	ibni	d-2	E	Günay 2002:129
244	İstanbul	974	1566	Kurt Bey	L-1	K-1	Y-2	a-1			E	Günay 2002:131
245	İstanbul	974	1566	Şeyh Mehmed ibn Ahmed Hekim Çelebi		D-II-2			ibni	d-1	E	Sürün 2006:178
246	İstanbul	974	1567	Mehmed Çelebi ibnül-hac Sinan		Y-2			ibni	d-1	E	Berk 2016-2:951
247	İstanbul	975	1567	Mustafa	L-1	Ç-1-1	Y-2	a-1		d-5	E	Kucur 2017:Kat-2
248	İstanbul	977	1569	Pir Mehmed Şah İbn-i Paşa	L-1	K-1	Y-2	a-1	ibni	d-2	E	Günay 2002:133

249	İstanbul	978	1570	Esad Ağa		Y-2				d-1	E	Berk 2016-2:786
250	İstanbul	979	1571	Kasım Paşa	L-1	K-1	Y-2	a-1		d-2	E	Günay 2002:135
251	İstanbul	979	1571	Hüseyin bin Abdullah		Y-2			bin	d-1	E	Berk 2016-2:952
252	İstanbul	982	1574	Ebussuud	L-1	Y-2	Y-2			d-1	E	Günay 2002:137
253	İstanbul	982	1575	Safiye hanım	L-1	Ç-1-2	D-III-2b	d	duhter	d-3	K	Günay 2002:157
254	İstanbul	983	1575		L-3	K-1		a-1		d-1	E	Günay 2002:139
255	İstanbul	983	1575			Y-2				d-2	E	Berk 2016-2:990
256	İstanbul	984	1576	Osman Bey	L-1	K-1	Y-2	a-1		d-3	E	Günay 2002:127
257	İstanbul	985	1577	Hüsrev Çavuş		Y-2					E	Günay 2002:142
258	İstanbul	985	1577			Y-2						Günay 2002:143
259	İstanbul	988	1580	Mustafa Paşa	L-1	K-1	Y-2	a-1		d-2	E	Günay 2002:144
260	İstanbul	989	1581		L-3	Y-1	D-II-6	a-1		d-1	E	Günay 2002:146
261	İstanbul	990	1583	Nişancı Feridun Paşa	L-1	K-1	Y-2	a-1			E	Günay 2002:149
262	İstanbul	990	1583	Abdülkadir Bey	L-3	Y-1	D-II-6	a-1		d-1	E	Günay 2002:153
263	İstanbul	991	1584	Pir Mehmet Emin Sultan		Y-2	Y-2			d-1	E	Günay 2002:156
264	İstanbul	991	1583			D-II-2				d-1		Bozcu 2017:Kat.189
265	İstanbul	992	1585	Mustafa Paşa	L-1	D-II-2	D-II-3			d-2	E	Günay 2002:160
266	İstanbul	993	1586	Kasım Bey oğlu Bekir Bey	L-1	K-1	Y-2	a-1	oğlu	d-2	E	Günay 2002:165
267	İstanbul	993	1586	Ahmet Bey	L-3	Y-1	D-II-6	a-1		d-1	E	Günay 2002:168
268	İstanbul	993	1585	Şeyh Mehmed bin Mustafa		Y-2			bin	d-1	E	Yılmaz 2009:Kat-57
269	İstanbul	993	1585	Mahmud Ağa		Y-2				d-2	E	Bacque-Grammont vd.1990:SME C 1
270	İstanbul	994	1587	Süleyman Bey ibn Siyavuş Paşa	L-3	Y-1	D-II-6	a-1	ibni	d-1	E	Günay 2002:171
271	İstanbul	994	1587	Veysi Ağa	L-1	K-1	Y-2	a-1		d-2	E	Günay 2002:174
272	İstanbul	994	1586	Cafer Paşa	L-1	Y-2	Y-2			d-2	E	Barışta 2000:kat.5
273	İstanbul	994	1586	Mehmed İbni Paşa	L-1	Y-2			ibni	d-2	E	Barışta 2000:kat.9
274	İstanbul	995	1587		L-1	K-1		a-1		d-1	E	Günay 2002:182
275	İstanbul	996	1587			K-1	Y-2	a-1			E	Günay 2002:174
276	İstanbul	996	1587	Fatma Sultan bint-i Paşa Sultan Bint-i Şehzade Mehmed	L-1	D-II-3			binti	d-1	K	Günay 2002:186
277	İstanbul	996	1588	Mimar Sinan	L-3	K-1	Y-2	a-1		d-2	E	
278	İstanbul	999	1591	Mustafa Çelebi ibn-i Davud		Y-2			ibni	d-1	E	Berk 2016-2:1221
279	İstanbul	999	1590	Şeyh Yakub kerimesi Fatma Hatun (yazı dili 19. yüzyıl?)		D-II-3	D-II-3		kerimesi	d-2	K	Nuhoğlu 2003:Kat.1

280	İstanbul	999	1590	Abdullah Kırımi		D-kırık				d-1	E	Bozcu 2017:Kat.190
281	İstanbul	1000	1591	Kara Kadı Alaaddin		Y-2				d-1	E	Yariş 2015:Kat.Ç1
282	İstanbul	1000	1591	İskender Ağa		Y-2				d-2	E	Bacque-Grammont vd.1990:SME a 19
283	İstanbul	1001	1592	Derviş Mehmed	L-1	K-1		a-1		d-3	E	Günay 2002:191
284	İstanbul	1002	1593	Mustafa bin İbrahim		Y-2			bin	d-1	E	Sürün 2006:105
285	İstanbul	1003	1594	Ramazan Paşa		Y-2				d-2	E	Sürün 2006:104
286	İstanbul	1004	1595	Semen-sima Kethüda Kadın		D-II-2				d-2	K	Bacque-Grammont vd 1990:SME B 1
287	İstanbul	1005	1596	Cafer Ağa bin Ali		Y-3			bin	d-1	E	Berk 2016-2:988
288	İstanbul	1006	1597	Ahmet Efendi		Y-2	Y-2			d-2	E	Günay 2002:195
289	İstanbul	1006	1597	Yusuf Reis		D-II-1				d-4	E	Doğan - Gökler 2022: Kat.1
290	İstanbul	1006	1598	Bostanzade Mehmet Bey		D-kırık	Y-2			d-1	E	Günay 2002:197
291	İstanbul	**1006**	1597	İbrahim Bey ibn Ferhad Paşa	L-3	K-1	D-II-3	a-1	ibni	d-1	E	Günay 2002:199 Doğanay 2000:344
292	İstanbul	1007	1598	İsfendiyar bin Cafer Paşa	L-1	Y-2	Y-2		bin	d-3	E	Barışta 2000:kat.4
293	İstanbul	1008	1599	Abdülvasi Efendi		Y-2				d-5	E	Kucur 2017:Kat-4
294	İzmir	928	1521	Mustafa Bey		D-kırık				d-1	E	Kaya 2013:Kat.BDMT 31
295	İzmir	939	1532			D-kırık				d-1		Kaya 2013:Kat.BDMT 30
296	İzmir	954	1547	Hoca Vefa Bahşi		D-II-1				d-2	E	Ünal-Çağlıtütüncügil 2016:Kat.24
297	İzmir	964	1556			D-II-1				d-1		Yılmaz 2013:Kat. 0012
298	İzmir	978	1570	Resul bin Salih		Y-2			bin	d-1	E	Ülker vd 2008:3-14
299	İzmir	978	1570	Mehmed bin Yusuf		D-I		a-3	bin	d-1	E	Ülker 1990:Kat.2
300	İzmir	979	1571	Neslihan		D-II-2				d-1	K	Ülker vd 2008:1-23
301	İzmir	987	1579	Seyyid Mehmed bin Mustafa		Ç-2			bin	d-1	E	Yılmaz 2013:Kat. 0013
302	İzmir	991	1583	... Kadın binti Sinan Bey		D-II-2			binti	d-1	K	Ülker 1990:Kat.1
303	İzmir	997	1589			D-kırık				d-1	K	Kaya 2013: Kat.BDMT 33
304	Karaman	975	1567	Hacı Mustafa		K-1	D-II-2a	a-2		d-3	E	Şahin 2017:Kat.23
305	Karaman	1008	1599	Şeyh Seyyid Ali		D-kırık				d-1		Konyalı 1967:352
306	Kastamonu	909	1503	Abdal Çelebi ibn-i Ahi Ali		K-1	D-II-2a	a-2	ibni	d-4	E	Çal 2007:Kat.03
307	Kastamonu	920	1514			Y-2				d-1		Çal 2007:Kat.14
308	Kastamonu	959	1552	Fatma Hatun	S-1	D-II-4-1	D-II-4-1			d-1	K	Çal 2007:Kat.02
309	Kırklareli	987	1579	Mustafa		Y-2				d-2	E	Apaoğlu 2019:Kat.51
310	Kırklareli	1008	1599	Hüseyin bin Mehmed		Y-2			bin	d-1	E	Apaoğlu 2019:Kat.36

311	Kırşehir	923	1517	Kasım bin Seyyid Mehmed	S-2	D-II-2		bin	d-1	E	Göktürk 2008:Kat. s25
312	Kırşehir	980	1572	Cafer bin abd		D-kırık		bin	d-1	E	Göktürk 2008:Kat.80
313	Konya	913	1507	Hüsrev Naza bin Çelebi		D-II-5		bin	d-1	E	Bakırcı 1999:Kat.14
314	Konya	919	1513	Mehmet Çelebi ibni Şemsüddin		D-II-2		ibni	d-1	E	Bakırcı 1999:Kat.16
315	Konya	920	1514	Selime Şah binti Hamza	S-4a	S-4a		binti	d-1	K	Erdemir 2009:159
316	Konya	935	1528	Hadice		D-II-2			d-2	K	Erdemir 2009: 99
317	Konya	936	1529	İlyas hatun binti Bahadır		D-II-2		binti	d-1	K	Karapıçak 2019:Kat.67
318	Konya	936	1529	Zeynep binti Abdulaziz	S-4a	S-4a		binti	d-1	K	Erdemir 2009:160
319	Konya	941	1534			D-II-1					Muşmal vd. 2013:Kat.E-49
321	Konya	941	1534	Hacı Bey	S-4	S-4			d-1	E	Türk-Kara 2021:846-847
322	Konya	950	1543			D-II-4-9			d-1		Karapıçak 2019:Kat.113
323	Konya	952	1542			D-II-2			d-1		Karapıçak 2019:Kat.40
324	Konya	960	1553			D-II-2			d-1		Karapıçak 2019:Kat.24
325	Konya	961	1554	Mehmed bin Mustafa	S-4	K-1	K-kırık	bin	d-1	E	Türk-Kara 2021:848-852
326	Konya	965	1557	Mahmud Dede bin Üveys Dede		D-II-2		bin	d-1	E	Erdemir 2009:148
327	Konya	970	1562	İynel Dede		D-II-2			d-1	E	Bakırcı 1999:Kat.18
328	Konya	971	1563	Kadızade İsmail		D-II-2			d-1	E	Çetinaslan-Karapıçak 2018:Kat.7
329	Konya	975	1567	İbrahim		K-1			d-1	E	Muşmal vd.2013:Kat.E-44
330	Konya	981	1573	Ayşe Hatun binti Hoca Kılıç		D-II-2		binti	d-1	K	Karapıçak 2019:Kat.76
331	Konya	994	1585	Mehmed	S-2a	S-2a			d-2	E	Çetinaslan vd.2013:Kat.B-1
332	Konya	999	1590	Yusuf bin Mustafa	S-4a	S-4a		bin	d-1	E	Bayık 1995: 128
333	Konya	1003	1594	Sinan Çelebi İbni Hace Abdullah		Y-2	Y-2	ibni	d-1	E	Bakırcı 1999:Kat.19
334	Manisa	919	1513		L-2	D-II-2			d-1	K	Tepekaya vd. 2016:489
335	Muğla	942	1535	Pervane Subaşı		K-1	a-2		d-1	E	Ünal 2018:Kat.1
336	Muş	958	1551	Abdal b.Şeyh Adem		D-II-1	D-II-1	bin	d-1	E	Aslan 2019:Kat.82
337	Sakarya	971	1564			K-1	D-II-2a	a-1	d-1	E	Ünverin 2010:Kat.1
338	Siirt	966	1559		S-3	D-II-4-5	D-II-4-5		d-1		Mutlu 2006:Kat.2
339	Siirt	973	1565		S-3	D-II-4-5	D-II-4-5		d-1		Mutlu 2006:Kat.3
340	Siirt	980	1572	Şehriban Hatun binti Şah Mehmed		D-II-4-6		binti	d-1	K	Mutlu 2006:Kat.4
341	Sinop	989	1581	Şeyh Mahmud Çelebi Efendi		Y-2			d-1	E	Grammont-Vatin 1992: 136
342	Sinop	990	1582	Mehmed bin Miri Mehmed		D-II-2		bin	d-1	E	Grammont-Vatin 1992: 137

343	Trabzon	909	1503	Sultan Kamerşah	S-2a	S-2a				d-5	K	Yüksel 1991-2:297
344	Urfa	999	1590	Kalender Çavuş bin Çavuş		D-II-2	D-II-2a		bin	d-1	E	Güler 2014:Kat.9
345	Urfa	1003	1594	Seyyid Maksûd	S-2-c	D-II-2				d-1	E	Güler 2010:130
346	Urfa	1007	1598			D-II-2				d-1		Kosalak 2005:Kat.168
347	Urfa	1007	1599	Hacı Mehmed ibni Hacı Eyyub	S-2-c	D-II-2			ibni	d-1	E	Güler 2010:131
348	Arnavutluk	977	1569	Hatice bint-i Ali Bey	L-1	D-II-3				d-2	K	Tütüncü 2017:60
349	Bosna-Hersek	951	1544	Abbas bin Mehmed		K-1			bin	d-1	E	Mujezinovic 1995-1:201
350	Bosna-Hersek	951	1544	Salih bin Mehmed		K-1		a-1	bin	d-1	E	Mujezinovic 1995-1:202
351	Bosna-Hersek	953	1546	İbrahim bin Hüseyin		K-1			bin	d-1	E	Mujezinovic 1998-2:34
352	Bosna-Hersek	957	1550			K-1						Mujezinovic 1998-2:466
353	Bosna-Hersek	961	1555	Nefise binti	L-4	K-2		d	binti	d-1	K	Mujezinovic 1998-1:178
354	Bosna-Hersek	962	1555	Osman		K-1		a-3		d-1	E	Mujezinovic 1995-1:235
355	Bosna-Hersek	962	1555	Abdülkerim bin Hacı Seydi		K-1			bin	d-1	E	Mujezinovic 1995-1:235,244
356	Bosna-Hersek	962	1555	Hüsrev Paşa oğlu Mustafa Ağa		K-1		a-2		d-1	E	Mujezinovic 1998-2:104
357	Bosna-Hersek	964	1557	İbrahim bin kemal Bey		K-1			bin	d-1	E	Mujezinovic 1995-1:326
358	Bosna-Hersek	967	1560			D-II-2				d-1	E	Mujezinovic 1998-2:226
359	Bosna-Hersek	969	1561	Turhan Bey		K-1		a-1		d-1	E	Mujezinovic 1998-2:62
360	Bosna-Hersek	973	1566	Malkoç bin Osman		K-1		a-1	bin	d-1	E	Mujezinovic 1998-2:227
361	Bosna-Hersek	975	1568	Ferhad bin İskender		K-1			bin	d-1	E	Mujezinovic 1998-2:252
362	Bosna-Hersek	977	1569	Sefer Ağa bin Yusuf		K-1		a-1	bin	d-1	E	Mujezinovic 1998-2:61
363	Bosna-Hersek	986	1578			K-1		a-1		d-1	E	Mujezinovic 1995-1:489
364	Bosna-Hersek	990	1582			K-2		d		d-6	K	Mujezinovic 1998-2:73
365	Bosna-Hersek	993	1585	Rukiye bint-i Ali		K-2		d	binti	d-1	K	Mujezinovic 1998-2:97
366	Bosna-Hersek	999	1591	Hüseyin ibni Salih	L-1	K-1			ibni		E	Mujezinovic 1998-2:89
367	Bosna-Hersek	999	1591	Sakine binti Mustafa		K-2		d	binti		K	Mujezinovic 1998-2:89
368	Makedonya	978	1570	Mehmed bin Salih Çelebi		K-1		a-1	bin	d-1	E	Tunçel 2005c:61
369	Yunanistan	970	1562	Ayşe bint-i Mahmud		D-kırık			binti	d-1	K	Mehmet Memet'ten alınmıştır.

TİRE ÇÖPLÜ HAN

Tire Çöplü Han

Ertan DAŞ*

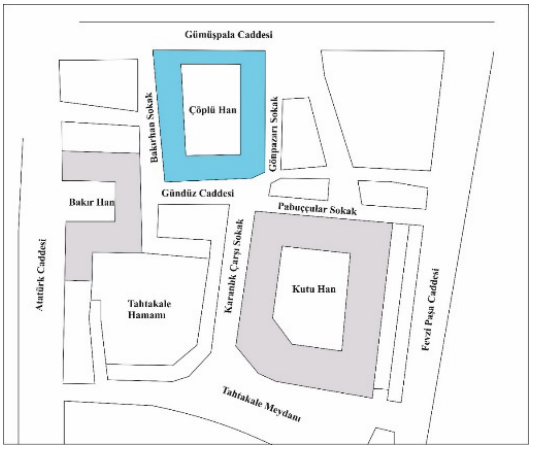
Abstract

Çöplü Han is one of the five hans in Tire that have survived to the present day. All of these inns are in Tahtakale district, where the commercial activities of the Byzantine-Principalities and Ottoman periods took place. This area is still a market place today. The building is in the group of single-storey buildings with a courtyard and a courtyard without a portico. Some of the spaces surrounding the building have lost their architectural characteristics. The barn section on the north wing of the courtyard has not survived. The barn, which is understood to have two naves, is covered with a cross vault. Today, the courtyard is used as a coffee shop. The building has a foundation charter issued in the name of Halil Yahşi Bey, the Sancak Bey of Aydın. According to this foundation, it was built between 845/1441-42.

Keywords: İzmir, Tire, Çöplü, Han, Commerce.

Çöplüce ve Kapan Hanı adlarıyla da anılan yapı, Bizans-Aydınoğulları-Osmanlı çizgisinde ticaret bölgesi olma özelliğini koruyan ve Osmanlı Şehir içi hanlarının hemen tamamının yer aldığı Tahtakale Mahallesi'ndedir. Doğuda Gön Pazarı Sokak, Batıda Bakırhan Caddesi, Kuzeyde Gümüşpala Caddesi, Güneyde ise Gündüz Sokak tarafından çevrelenmiştir (Şek.1). Hanın bulunduğu alan günümüzde de pazarın kurulduğu, hırdavattan tekstile kadar her tür ürününün satışını yapan dükkanların yer aldığı; sayıları parmakla sayılacak kadar azalmış olsa da keçeci, demirci, bakırcı ve hatta semerci işlikleriyle canlı bir ticaret merkezidir.

Güney-Kuzey doğrultusunda eğimli bir arazi üzerine inşa edilen yapı kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Tek katlı, avlulu ve avlusu revaksız olan yapının girişi güney cephesinin doğu kesimindedir.



Şek.1- Vaziyet Planı.

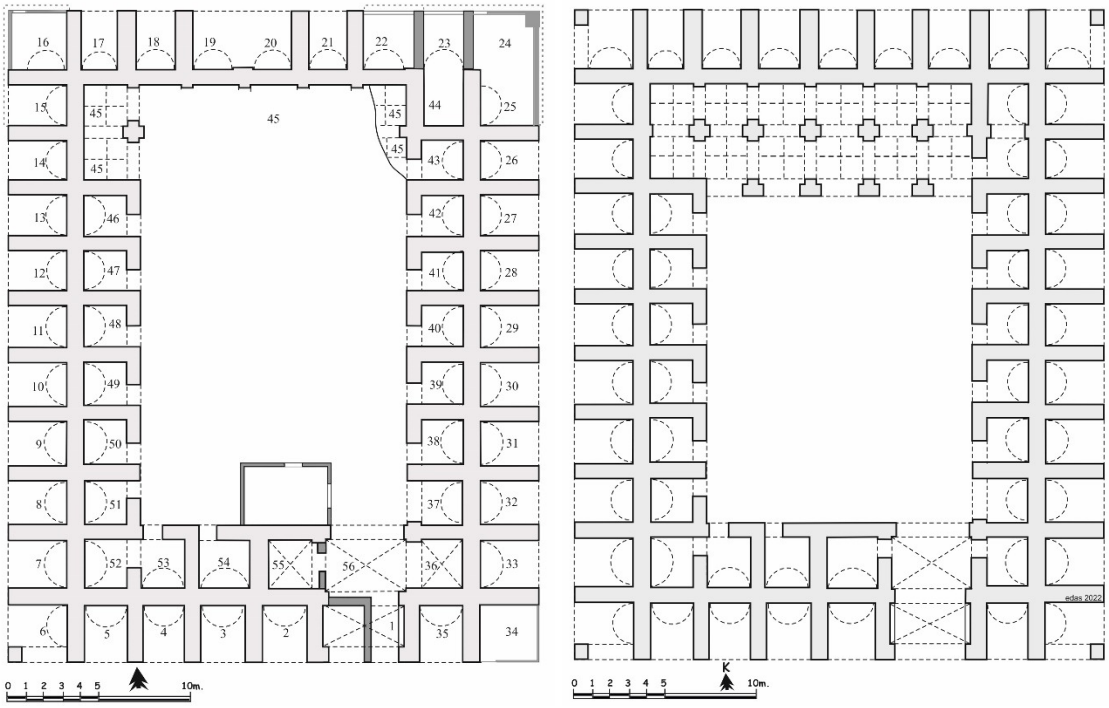
Yapının duvarları, yakın çevresindeki pek çok yapının inşa malzemesi olan kırma taşlarla, kemer ve tonozları tuğlayla inşa edilmiştir. Duvarlarda düzensiz olarak yerleştirilmiş tuğla malzeme dikkati çekmektedir. Büyük oranda tahrip olmakla birlikte, yer yer izlenebilen kalıntılardan hareketle, iki sıradan oluştuğu anlaşılan tuğladan bir kirpi saçağın bütün yapıyı dolandığı anlaşılmaktadır (Fot.1,2).

Yapının dört cephesi üzerinde, beşik tonoz örtülü mekanlar (işlik-dükkan) yer almaktadır (Şek.2). Çift cepheli olan köşe mekanlardan kuzeydoğu, kuzeybatı ve güneydoğu köşelerde yer alanlar büyük oranda tahrip olmuş, özgün şeklini tamamen yitirmiştir (Fot.3,4). Köşe mekanlar hariç, doğu ve batı cephelerde dokuzar; kuzey cephede yedi ve güney cephede giriş eyvanı ile birlikte yedi mekan vardır. Kuzey cephenin yaklaşık ortasındaki iki mekanı ayıran duvar (19 ve 20 no'lu mekanlar)[1] ve kuzeydoğu köşe bitişiğindeki mekan ile arkasında yer alan mekanı ayıran duvar (23 ve 44 no'lu mekanlar) kaldırılarak tek bir mekana dönüştürülmüştür. Özgünde, giriş eyvanı ve köşe mekanlarla birlikte toplam otuz altı mekan yapıyı dıştan kuşatmaktadır. Kuzey cephenin doğu ucunda (23 ve 25 no'lu mekanlar) ve batı ucunda (16 no'lu mekan) yer alan iki mekanın duvarları üzerinde tonoz başlangıç noktasından itibaren tuğla dizileri tonoz yönü konusunda fikir vermektedir. Her iki mekan da, kuzey cephedeki diğer mekanlar gibi kuzey-güney yönlü birer beşik tonozla örtülü olmalıdır. Yapıyı dört yönden kuşatan mekanların tümü çeşitli zamanlarda yapılan özensiz müdahalelerle özelliklerini büyük ölçüde yitirmiştir.

* Dr.Öğretim Üyesi (Emekli), ORCID:0000-0002-5124-5070; Ege Üniversitesi, Edebiyat Fak. Sanat Tarihi Bölümü ertan.das@gmail.com

[1] Mekanlar, kolay tanımlanabilmesi için rölöve planı üzerinde numaralanmıştır.

Güney cephe üzerine asimetrik olarak yerleştirilen giriş, cephenin doğu kesimine kaydırılmıştır. Gerek dışarıya gerekse avluya birer yuvarlak kemerle eyvan şeklinde açılan giriş holü, genişçe bir kemerle ikiye bölünmüş ve her biri birer çapraz tonozla örtülmüştür (Şek2). Dışa açılan ilk birimin yakın zamanda bir duvarla ikiye bölünmesi nedeniyle giriş oldukça daralmıştır (Fot.5,6). Avluya açılan birimin iki yanındaki mekanlar genişçe birer kemerle orta birime açılmaktadır (Fot.7). Bu mekanlardan batıdakinin örtüsü tamamen, diğerinin örtüsü ise büyük ölçüde yıkılmıştır. Batıdaki mekanın avluya bakan cephesi önüne, yakın zamanda, girişi doğu cephesideki ahşap bir kapıyla sağlanan, tuğla duvarlı ve kırma çatılı bir oda inşa edilmiştir.



Şek.2- Çöplü Han, Rölöve (M.V.Tüzüner'den işlenerek) ve Restitüsyon planı.

Kuzey güney yönünde dikdörtgen planlı avlu revaksızdır (Fot.8,9,10). Avlunun kuzey kanadında iki sahından oluştuğu anlaşılan bir ahır yer almaktadır. Ahırın örtüsü, batı ucundaki iki birim ile doğu ucunda biri büyük oranda diğeri kısmen sağlam olarak günümüze ulaşan iki birim dışında tamamen yıkılmıştır (Fot.11,12). Sağlam olan birimlerin haç kesitli payeler tarafından taşınan haç tonozları, bütün birimlerin örtüsü konusunda fikir verecek niteliktedir. Nitekim, ahırın kuzey duvarı üzerinde örtüyü taşıyan kemerlerin oturduğu konsollar ve tonoz izleri kısmen izlenebilmektedir (Fot.13).

Avlunun etrafında, ikisi dışında girişleri doğrudan avluya açılan, toplam 14 mekan yer almaktadır. Dikdörtgen şekilli giriş açıklıkları sivri kemerli birer alınlıkla taçlandırılmıştır. Kemerlerden bazıları sonraki dönemlerde yapılan onarımlar sonucu özelliklerini yitirmiştir. Avlunun doğu kanadında sıralanmış olan hücrelerden güney uçtakinin örtüsü tamamen günümüze ulaşamamıştır (37 no'lu mekan). Hücrenin avluya bakan cephesinde görülen tuğla örgülü kemer kalıntısı bugün olduğu gibi özgünde de bu hücrenin bir eyvan şeklinde avluya açıldığını göstermektedir (Fo.14,15,16). Ahırın doğu ucunda yer alan iki mekandan güneydekinin (43 no'lu mekan) tuğladan sivri kemerli girişi ahıra açılmaktadır. Niteliksiz onarımlar sonrasında özgün şeklini kaybetmiş olan diğer mekanın (44 no'lu mekan) ne ahır cephesine ne de bitişiğindeki mekana açılan bir girişi olduğuna dair her hangi bir iz mevcut değildir. Bu mekan, yapının kuzey duvarına yaslanmış olan ve rölöve planı üzerinde 23 numarayla işaretli mekanla birleşik durumdadır (bk. Şek.2). Avlunun güney-batı köşesinde yer alan 52 numaralı mekana giriş bitişiğindeki 53 numaralı mekandan sağlanmaktadır.

Tarihlendirme

Yapıda, inşa ya da onarım tarihi veren her hangi bir kitabe veya tarihlendirme konusunda ipucu oluşturabilecek süsleme yoktur. Evliya Çelebi, Manisa'dan daha büyük olarak tanımladığı Tire'de 27 han bulunduğunu söylemekte ancak "Çöplüce" olarak zikrettiği han da dahil olmak üzere on hanın adı dışında başka bir bilgi vermemektedir[2].

Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinde yer alan, II. Murad tarafından Aydın ili Sancak Beyi olarak atanan *Halil Yahşi Bey* adına düzenlenmiş bir vakfiye bilinmektedir. 845/1441-42 yılına tarihlenen vakfiyede, vakfın akarları arasında Çöplü Han, Hamam (Tahtakale Hamamı) ve Kutu Han'ın adı da verilmiştir. Buna göre yapı, Yahşi Bey'in sancak beyi olduğu 1426 yılından sonra, ancak vakfiye tarihi olan 1442 yılından önce inşa edilmiş olmalıdır.[3]

Değerlendirme ve Sonuç

Selçuklu döneminin kervansaraylarıyla Osmanlı döneminin şehir içi hanlarının avlu, ahır, mescid gibi mekanlarıyla işlev açısından benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Bunun yanında, şehir içi hanlarının ürünlerin depolanması ve büro hizmetleri gibi yeni mimari özelliklere sahip oldukları ve pazar anlayışına uygun örgütlendikleri dikkati çekmektedir.[4] İpek, Koza, Pirinç, Tuz, Bakır gibi öncelikle bölgede bol yetişen/üretilen belli bir ürünün pazarlanması için örgütlenmiş hanlar, başta Bursa olmak üzere Ankara, İstanbul, İzmir, Afyon, Tire, gibi ticari aktiviteleri yoğun kentlerde karşımıza çıkmaktadır.

Tire, bulunduğu coğrafyanın iklim özellikleri, verimli arazisi ve zengin ürün yelpazesiyle, Roma döneminden günümüze kadar ticari faaliyetler açısından önemli bir merkez olma özelliğini hep korumuştur. 17. yüzyıldan ortalarından itibaren İzmir'in gelişmeye başlaması, Tire için bir duraklama noktası olarak algılanmakla birlikte, gerçekte, Gediz'in suladığı Manisa-Alaşehir hattı ile, Tire'nin de içinde bulunduğu Küçük Menderes havzası İzmir limanını besleyen en önemli bölgedir[5].

Tire Hanları ile ilgili kısa bilgiler veren broşür niteliğindeki yayınlar dışında, bütüncül olarak bilimsel bir yayın yoktur. Biri lisans, üçü yüksek lisans olmak üzere toplam dört tez çalışmasında ele alınmış ve mimari özellikleri değerlendirilmiştir[6]. Tire belediyesi tarafından yayınlanan Tire yapılarıyla ilgili bir envanter çalışmasında[7] ve Tire ile ilgili bir sempozyumda bildiri olarak sunulan çalışmada handan da kısaca bahsedilerek S.Çulcu'nun planı tekrar edilmiştir[8]. Tire ile ilgili yayınlarında yapıdan söz eden M.Armağan, kaynak belirtmeksizin *Hacı İlyas*, *Hoca İlyas* gibi adlarla anmakta, yapının 23 odası olduğunu ve E. Çelebi'de[9] yapıdan *Çöplü Han* adıyla bahsedildiği dışında ayrıntılı bir bilgi yoktur[10].

Plan şeması açısından B. Ersoy'un yaptığı sınıflandırmaya göre "tek katlı, tek avlulu, revaksız" hanlar grubundandır[11]. Anadolu'da iki katlı hanlara göre daha az tercih edilen tek katlı hanların genellikle doğrudan ticari faaliyetlere yönelik işlev gördüğü, pek çok handaki ikinci kat odalarının bulunmayışı nedeniyle gecelemeye uygun olmadığı söylenebilir. 1563 tarihli *Gaziantep Lala Mustafa*

---

[2] Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Tire ile ilgili bilgi için bk. Çelebi, E.,2005:C.9,s.562.

[3] Yapıdan bahseden ya da yalnızca adının zikredildiği yayınlarda, ya vakfiyeye dayanılarak tarihlendirme yoluna gidilmiş ya da kaynak belirtmeksizin 15. yy. şeklinde tarihlendirilmiştir. M.Armağan, yapıyı, kaynak göstermeksizin "Aydınoğulları dönemi emirlerinden İlyas Bey tarafından yaptırılmıştır" şeklinde (Armağan, 2003: s.62); Ç.Caner Yüksel 15.yy ortaları (Yüksel, 2014: s.25) şeklinde tarihlemektedir. F.Gürboğa ve M.V.Tüzüner vakfiye metninden hareketle inşa tarihi olarak 1426-1442 yılları arasını işaret etmektedir (Gürboğa, 1985: s.7; Tüzüner, 1993: s.44). M.Özer, 1429 yılını vermiş (Özer,1992:60); A. Levent Ertekin ise aynı tarihi tekrar etmiş ve vakfiye metnini de yayınlamıştır. Metinde hanın inşa tarihiyle ilgili bir kayıt yoktur (han ile ilgili bilgi ve vakfiye metni için bk Ertekin, 2008:14-35). Bu nedenle yapı, Halil Yahşi Bey'in Sancak Beyi olduğu 1426 ile Vakfiye tarihi olan 1442 yılları arasında inşa edilmiş olduğunu söylemek daha doğru olacaktır.

[4] Şehir içi hanlarıyla ilgili geniş bir değerlendirme ve tipoloji çalışması için bknz. Güran, 1978, s. 8-18, Ersoy, 1991, s. 124-132, Ersoy, Osmanlı Şehiriçi Hanları, 1994, s. 75-97.

[55] Bilgi için bk. Goffman, 1995, s. 41,48 ve Faroqhi, 2084,s.39, Faroqhi, 2004,s.569.

[6] Bilgi için bk. Gürboğa, 1985, 8-11; Özer,1992:60; Tüzüner, 1993:24-36; Çulcu, 2005:66.

[7 7] Bilgi için bk. Gür, Dönmez, 2017,s177.

[8] Bk. Çulcu, 2005:fig.4.2.

[9]Çelebi, E.,2005:s.562.

[10] Bk.Armağan, 2003:s.162; Armağan,2010:s.95.

[11] Osmanlı dönemi şehir içi hanlarıyla ilgili ayrıntılı tipolojik bilgi için bk. Ersoy, 1994: s.75-99

Paşa (Hişva) Hanı[12] ve 1790-99 yılları arasına tarihlenen *Gaziantep Tütün Hanı*[13] bu gurubun örnekleri arasında sayılabilir.

Osmanlı dönemi şehir içi hanları çoğunlukla dıştan dükkan/işliklerle çevrelenmiştir. Şehir içi hanlarını ticaretin yoğun olarak gerçekleştiği merkezlerde ya da merkez yakınında bulunması, hanı olduğu kadar çevresini de değerli kılmıştır. Çöplü han ile yakın zamanda inşa edilen ve vakfiyesinden anlaşıldığı üzere banileri de aynı olan *Kutu han,* kat sayısı dışında, dış cephelerini çevreleyen dükkanlar, inşa malzemesi, örtü sistemi ve plan şeması gibi özellikleriyle benzerlik göstermektedir[14].

Çöplü Han giriş holünün avluya bakan eyvanının iki yanındaki mekanlara ait örtüler günümüze ulaşamamıştır. M.Özer, bu mekanların örtüsünün ilk yapıda çapraz tonoz olması gerektiğini belirtmesine rağmen plan üzerine beşik tonoz işaretlemiştir[15]. F.Gürboğa[16] ve M.V.Tüzüner[17] doğudaki mekanın örtüsünü tespit etmiş, batıdaki birimin örtüsünün de çapraz tonoz olması gerektiği sonucuna ulaşmıştır. Giriş holünü oluşturan iki birimin örtüsüyle uyumlu olarak, avluya açılan eyvanla bağlantılı bu iki eyvanın da çapraz tonoz örtülü olması akla yatkındır. Osmanlı dönemi hanlarında giriş holünün iki yandan birer eyvan ya da mekanlarla genişletilen 1508-1511 yıllarına tarihlenen *Ankara Hasan Paşa Hanı*[18],1554 tarihli *Edirne Rüstem Paşa Hanı*[19], 17.yüzyılın ilk yarısında inşa edilmiş olan *Menemen Taş Han*[20] ve Tire de 15. Yüzyıldan *Kutu Han*[21], 16.yy ortalarından *Lütfü Paşa Hanı*[22] kısmen ulaşabilmiştir. örneklerden bazılarıdır. Bu örneklerin içinde, Çöplü Han'da uygulanan giriş ünitesinin avluya bakan kesimindeki eyvan uygulamasının Kutu Han'da dış kesiminde uygulanmasıyla dikkat çekicidir. Benzer bir uygulama, yapının yaklaşık elli metre kuzeyindeki

Kareye yakın dikdörtgen şekilli avlu bugün kafeterya olarak kullanılmaktadır. Avlunun kuzeyinde ahır, diğer kanatlarda ise girişleri avluya açılan mekanlar yer almaktadır. Batı kanadın güney ucunda, giriş eyvanına bitişik, örtüsü tamamen yıkılmış olan mekanın avluya eyvan şeklinde açıldığını gösteren yüksekçe bir kemer kalıntısı dikkati çekmektedir. M.V.Tüzüner bu mekanın avluya bakan duvarının sonraki bir dönemde kaldırıldığını, diğer mekanlar gibi avluya bir girişle açılması gerektiğini belirtmektedir[23]. Diğer mekanların avluya bakan cephelerinde duvar içine yerleştirilmiş, hafifletme kemeri şeklinde bir kemerin olmayışı, söz konusu duvarın bir perde duvar olma olasılığını geçersiz kılmaktadır.

Osmanlı dönemi şehir içi hanlarında avlunun ortasında genellikle bir havuz yer almasına karşın, burada havuza dair her hangi bir iz yoktur.

Osmanlı dönemi şehir içi hanlarında genellikle kanatlardan biri üzerine yerleştirilen ahır, Çöplü Han'da avlunun kuzey kanadı boyunca uzanmaktadır. Ahırın örtüsü, batı ucundaki iki birim ile doğu ucundaki bir birim dışında tamamen yıkılmıştır. Bu üç birimin üzerini örten çapraz tonoz ve örtüyü taşıyan haç kesitli payelerden yola çıkarak ahırın bütün birimlerinin çapraz tonoz örtülü olduğu söylenebilir.

Ahırın kuzey duvarı üzerinde örtüyü taşıyan kemerlerin oturduğu konsollar ve tonoz kalıntıları izlenebilmektedir. Ahırın batı ucunda, avlunun batı kanadındaki mekanlarla aynı boyutlardaki iki birimin ahıra dahil edilmiş olmasına karşın, ahır, doğu uçta avlunun doğu kanadındaki mekanlarla aynı hizada sona ermektedir. İki sahınlı ahırın doğu ucunda yer alan iki mekandan güneydekinin ahıra açılan bir girişe sahip olmasına rağmen (43 no'lu mekan) diğerine ait her hangi bir açıklığın varlığına işaret edecek bir iz yoktur (44 no'lu mekan). Hanla ilgili bütün çalışmalarda bu mekan kuzey doğu cephedeki 23 no'lu mekanla birleşik ve örtüsü kuzey güney yönlü olarak işaretlenmiştir. Bugün, yapının kuzeydoğu köşesinin büyük oranda yıkılmış olduğu görülmektedir ancak çalışmalarımız

[12] Bk. Akozan, 1963:133-210, Özkarcı, 1995:37-66, Ağar 2009.
[13] Bk. Ağar, 2009,s.62.
[14] Bk. Daş, 2019:295-310.
[15] Bk. Özer, 1992:s.56,şek.2.
[16] Bk.Gürboğa, 1986:şek. 2.
[17] Bk.Tüzüner, 1993:şek.14,15.
[18] Bk. Ersoy, 1992:39-52.
[19] Bk. Cantay, 1988:369-392.
[20] Yapının restorasyon projesi Vakıflar İzmir Bölge Müd. Arşivinde yer almaktadır.
[21] Daş, 2019:295-310.
[22] Gürboğa, 1985:s.8-11; Özer,1992:s.60; Tüzüner, 1993:s.24-36; Çulcu, s.2005:66.
[23] Bk. Tüzüner 1993:s.42.

sırasında, ara duvarlar üzerinde tonozların yönünü gösteren çeşitli izler gözlenmiştir. Güneyden kuzeye doğru eğimli olan yapının bu köşesinde ciddi bir tahribat olduğu, saptayamadığımız bir dönemde yapılan onarımlarla dükkanların birleştirildiği, girişi ahıra açılması gereken 23 no'lu mekanın arkasındakiyle ilişkilendirildiği akla gelmektedir. Bu durumda, yapının cephe simetriği de korunmuş olacaktır (bk.şek.2). Doğu kanattaki düzene benzer bir uygulama Tire Kutu Han'ın ahırında da görülmektedir[24]. Geniş bir kemerle birbirine bağlanan iki mekan, muhtemelen ahırda ihtiyaç duyulan çeşitli malzemeler ve saman deposu olarak kullanılmış olmalıdır.

Sonuç olarak, tarihsel süreç içinde niteliksiz onarımlar, çeşitli eklemeler ve bakımsızlık nedeniyle bazı özelliklerini yitirdiği, bazı özelliklerini ise hızla yitirmeye başladığı anlaşılan yapının bilimsel bir proje kapsamında onarıma ihtiyaç duyduğu açıktır. Ek yapıların kaldırılması yanı sıra, raspa, kazı ve temizlik çalışmalarıyla günümüze ulaşamayan bazı kısımların özgün durumları hakkında verilere ulaşılabileceği inancındayım.

Kaynakça

Ağar, 2009, *Gaziantep Lala Mustafa Paşa Hanı ve Koruma Sorunları*, K.Has Ünv. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İst.2009.

Akozan, 1963, Türk Han ve Kervansarayları, *Türk Sanatı TarihiAraştırma ve İncelemeleri*, I, İst.1963, 133-210.

Aksulu, İ, 1995. "Tokat Deveci Hanı", *9.Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Bildiriler*, (23-27-1991, İstanbul), C.1, Ankara.

Armağan,M. 2003. *Devlet Arşivlerinde Tire*, Tire 2003, s. 162.

Armağan M, 2010. *Tire Ekonomi Tarihi*, İzmir, s.92-96

Çelebi, E., 2005. *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi* (haz. Y. Dağlı, S. A. Kahraman, ve R. Dankoff). (9. Kitap). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çulcu, S.,2005. *Evalation of Alterations in Ottoman Hans in Tire for Their Restitution*, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Cantay, G., 1988. "Kervansaraylar", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, C.1, İst., s.369-392.

Daş, E.,2017. "Tire Molla Arap Külliyesi Kazısı", *Sanat Tarihi Dergisi*, S.XXVI/1, İzmir.

Daş, E.,2017. Aydınoğulları Beyliği Döneminde Tire Yapıları Hakkında Gözlemler, *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları Ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (22-25 Ekim 2014)*, Aydın, s.193-207.

Daş, E. 2019. Yeni Bulgular Işığında Tire Kutu Han . *Akdeniz Sanat* , Yıl 2019, Cilt 13, 21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştımaları Sempozyumu Bildirileri , 295-310 . Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/49183/620099

Ersoy, B., 1991. *İzmir Hanları*, Ankara, s.58.

Ersoy, B.,1992. "Ankara Hasan Paşa (Sulu) Hanı", *Ankara*, C.1,S.3, Ankara, s.39-52.

Ersoy, B., 1994. "Osmanlı Şehir-İçi Hanları, Plan Tasarımı İle Cephe ve Malzeme Özellikleri", *Sanat Tarihi Dergisi*, VII, İzmir, s. 75–97.

Ertekin, A.L,2008. *Tire'de Aydın Sancağı İlk Sancakbeyi Halil Yahşi Bey Vakıfları ve Vakfiyesi*, Ankara.

Farokhi, S. 1984. *Towns and Townsmen of Ottoman Anatolia: Trade, Crafts and Food Production in an Urban Setting, 1520-1650, .* Cambridge: Cambridge University Press.

Faroqhi, S. 1993. *Osmanlı'da Kentler ve Kentliler.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Faroqhi, S. 2004. Krizler ve Değişim. *Osmanlı İmparatorluğunun Ekonomik ve Sosyal Tarihi* (s. 543-757). içinde İstanbul: Eren Yay.

Goffman, D.1995. *İzmir ve Levanten Dünya.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Güran, C. 1978. Türk Hanlarının Gelişimi ve İstanbul Hanları Mimarisi, İstanbul.

Gür, G.-Dönmez, O. 2017.*Tire Kültür Varlıkları Envanteri*, İstanbul, s.177.

Gürboğa, F.;1985. *Tire'de Türk İslam Anıtları (Hanlar ve Türbeler)*, E.Ü.Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Böl. Yayımlanmamış Lisans Tezi, İzmir.

Özer, M., 1992. *Tire'de Ticaret Yapıları*, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Özkarcı, M.,1995. 'Gaziantep Lala Mustafa Paşa Külliyesi '', *Vakıflar Dergisi*, XXV, Ankara, s.37–66.

[24] Plan için bk. Daş, 2019:şek.2.

Tüzüner, M.V.,1993. *İzmir İli Dahilindeki Türk Devri Ticaret Yapıları,* E.Ü.Sosyal Bilimler Enst. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 1993.

Yarkın, 2018, Ü. Yarkın, D. Feyza, S. Sevil, Tire'nin Tarihi Ticari Yapıları: Bedesten, Hanlar, Arasta ve Çarşı, Konferans: *Uluslararası Küçük Menderes Araştırmaları ve Tire Tarihi SempozyumuBildirileri*, Ocak 2018.s.303.

Yavuz, A.T.,1999. "Beypazarı Sulu Han", *III.Eyüp Sultan Sempozyumu Tebliğler*, (28-30 Mayıs 1999), İstanbul, 59-85.

Yüksel, Ç. C.,2014. "Aydınoğulları'ndan Osmanlı ya Bir Batı Anadolu Kenti: Tire nin Mekânsal Dönüşümü", *Vakıflar Dergisi*, S.42, Ankara.

FOTOĞRAFLAR




Fot.1,2-Tire Çöplü Han, güneydoğu köşeden görünüş ve batı cephenin güney köşesinde saçak izleri.





Fot.3,4-Tire Çöplü Han, kuzeybatı ve kuzeydoğu köşeden görünüş.




Fot.5,6-Tire Çöplü Han, Giriş cephesi (Fot.E.Şaşmaz) ve giriş açıklığının içten görünüşü.



Fot.7-Tire Çöplü Han, Giriş eyvanı.



Fot.8-Tire Çöplü Han, Avlu'nun doğu kanadı (Fot.S.Çulcu'dan).



Fot.9-Tire Çöplü Han, avlunun batı kanadı.



Fot.10-Tire Çöplü Han, avlunun güney kanadı.




Fot.11,12-Tire Çöplü Han, ahırın doğu ve batı kanadında örtü.




Fot.13,14-Tire Çöplü Han, ahırın kuzey duvarında örtü ve kemer kalıntıları ile avlu doğu kanadı güney ucundaki yan eyvan kemerine ait iz.




Fot.15,16-Tire Çöplü Han, Mekanlardan birinin girişi ve tonozu.

SİNOP'TA AHMET ŞAKİR PAŞA İÇİN HAZIRLANAN İKİ TÜRBE PROJESİ

Two Tomb Projects Prepared for Ahmet Şakir Pasha in Sinop

Sevil DERİN*

Abstract

Ahmet Şakir Pasha was an important statesman, who was a military assistant of and advisor to Abdulhamid II holding a top state official position for more than forty years and, who became ill while serving as a general inspector for Anatolian reforms and died in 1899. He was buried in Sinop since he died while he was there for official purposes. No one knew where his grave was until recently, but it was found out as a result of works carried out in recent years that his sepulcher is in an area near Seyit Bilal Mosque, Sinop. Some documents from the Ottoman Archives of the Prime Ministry mentioned that there was a tomb Abdulhamid II wanted to build in Sinop for Ahmet Şakir Pasha soon after his death, but there is no such tomb in Sinop. Instead, there is a symbolic coffin made of stone. No information could be obtained about why they did not build the tomb planned to be built. It is understood from the documents at the State Archives that three different projects had been prepared for the tomb. No information could be obtained concerning one of them, and this study analyzes the other two projects based on drawings and construction estimation records. The study mentioned the styles and architectural characteristics of the tombs drawing attention to how they represent the era in which they were prepared.

Key Words: Sinop, Ahmet Şakir Pasha, Tomb, Grave, Project.

Giriş

İyi bir devlet adamı, yazar, şair ve filozof olarak bilinen Ahmet Şakir Paşa, Çapanoğlu ailesine mensup Ömer Hulusi Bey'in oğludur. 20 Ekim 1899'da Sinop'ta aniden rahatsızlanarak vefat etmiştir. Mezarı Sinop Seyit Bilal Camii kapısının kuzeyindedir.

Vefatının hemen ardından kabri üzerine bizzat II. Abdülhamit tarafından bir türbe inşa ettirilmek istenmiştir. Devlet Arşivleri Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yer alan belgeler Ahmet Şakir Paşa için tasarlanmış üç değişik türbe projesinden bahsetmektedir[1]. Bunlardan ilki pahalı bulunduğu için alternatif iki projenin daha hazırlanması istenmiş, Sultan hangi projeyi beğenirse onun inşa edileceği belirtilmiştir. Ancak ilk yapılan ve ona alternatif olarak hazırlanan iki projeden birinin plan ve cephe çizimleri ile keşif raporu bulunmasına karşın bir diğeri hakkında toplam maliyeti dışında herhangi bir bilgi bulunamamıştır. Bu üçüncü türbe projesinin hazırlanıp hazırlanmadığı belirsizdir. Bununla birlikte Sinop'ta Ahmet Şakir Paşa adına yapılmış bir türbe de bulunmamaktadır. Dolayısıyla hazırlanan iki ya da üç türbe projesinden hiçbirinin hayata geçirilmediği anlaşılmaktadır. Yakın zamanda yeri tespit edilen kabrin üzerinde taş bir sanduka dışında bir yapı yoktur[2].

Çalışma, projesi hazırlanan iki türbeyi keşif belgeleri ve çizimleri aracılığıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Belgeler malzeme ve yapım teknikleriyle, bunların maliyeti ve çalışanları konu almaktadır. Bütün gider kalemleri ölçü ya da birim cinsinden hesaplanmıştır. Çalışmada hesap ve masraf işinden ziyade hazırlandıkları dönemin üslup özelliklerini yansıtan, sade iki türbenin bu özelliklerine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla belgelerde yer alan cephe ve plan şemalarına bakılarak yapıların ayrıntılı bir tanıtımı yapılmış ve inşa sürecini yansıtan masraf kayıtlarından türbelerin malzeme ve yapım tekniklerine ilişkin bilgiler aktarılmıştır. Söz konusu çizimler ve keşif belgeleri de çalışmanın görselleri arasına eklenmiştir.

Ahmet Şakir Paşa 30 Mayıs 1839'de İstanbul'da doğan Ahmet Şakir Paşa[3] (Res.1) askeri okuldan mezun olduktan sonra askerî ve mülkî pek çok kademede görev yapmıştır[4]. 1877-1878

* Dr. Öğr. Üyesi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü. E-posta: sevil.derin@cbu.edu.tr. ORCID: 0000-0003-4487-9451.

1 BOA. Y. MTV., 197-42; BOA. Y. PRK. TNF., 6-55; BOA. Y. EE., 81-6.

2 Acun 2016: s. 76.

3 Devlet Arşivlerinde Ahmet Şakir Paşa'yı konu alan pek çok belge bulunmaktadır. Buna karşın hakkında yapılmış çok az çalışma vardır ve bu az sayıdaki çalışma büyük ölçüde söz konusu arşiv malzemelerine dayanmaktadır. Bunlardan biri Ali Karaca'nın doğrudan Ahmet Şakir Paşa üzerine yapılmış çalışmasıdır. Mehmet Zeki Pakalın'ın *Sicill-i Osmanî* adlı eserinde de Ahmet Şakir Paşa maddesi bulunmaktadır. Bunlar dışında yapılan az sayıda diğer çalışmaya ise bahsi geçen

Osmanlı-Rus Savaşı'ndan sonra İstanbul'da Umum-ı Erkan-ı Harbiyye reisi olup, Divanıharp ve Tensikat-ı Askeriyye Komisyonu üyeliklerinde bulunmuştur. Bu arada mareşallik rütbesi verilmiş ve büyükelçi sıfatıyla on iki yıl görev yapacağı Saint Petersburg'a tayin edilmiştir (10 Mayıs 1878). 5 Temmuz 1889'da Girit vali vekilliğine ve Fırka-ı Askeriyye fevkalade kumandanlığına tayin edilmiştir. Bu atamanın sebebi o sıralarda ortaya çıkan Girit adası krizidir. Şakir Paşa, adada düzen ve asayişi sağladıktan sonra İstanbul'a çağrılmış ve II. Abdülhamid tarafından yaver-i ekrem sıfatıyla danışman olarak Yıldız Sarayı'na alınmıştır (5 Temmuz 1890)[5]. 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'ndan sonra gündeme gelen Ermeni sorunu dolayısıyla Avrupalı devletlerce teklif edilen ve II. Abdülhamid'in direktifleri doğrultusunda kararlaştırılan reformları denetlemek üzere *Anadolu ıslahatı umum müfettişi* sıfatıyla vilayat-ı sitteye tayin edilmiştir (27 Haziran 1895). Heyetiyle birlikte 32 maddelik bir reform programını uygulatıp teftiş etmek için Trabzon, Ankara, Kastamonu ile Halep vilâyetleri dahil olmak üzere vilayat-ı sitteyi kazalarıyla birlikte iki defa dolaşmıştır (29 Aralık 1896, 23 Ocak 1898). Bu görevi sebebiyle İstanbul'a dönmeden beş yıl boyunca yoğun bir tempoyla çalışmış ve söz konusu vilâyetlerin kalkınması, tarım, reji idaresi, madenler, ağaçlandırma, ulaşım, üretim, imar, askerî işler, idare, eğitim, maliye, adliye ve misyonerlik sorunlarıyla ilgili projeler hazırlayıp hayata geçirilmesi için saray ve hükümetle bağlantılı şekilde çalışmalarını sürdürmüştür[6].


Res.1. Şakir Ahmet Paşa. (Acun, 2016)

Şakir Paşa'nın İstanbul'daki konağında ve Rusçuk'ta, görev yaptığı sırada, ikamet ettiği evinde haftanın belirli günleri edebî ve fikrî konuların tartışıldığı müzikli sohbetler düzenlendiği bilinmektedir. Ayrıca evinde seçkin eserlerin yer aldığı bir kütüphanesi de vardır. Askeri okuldan mezun olduktan sonra da kendini yetiştirmeye devam etmiştir. Astroloji, matematik ve fen bilimleri ile bu alanların temel bilgilerinin yer aldığı kitaplar yazacak kadar ilgilenmiştir. Bunların yanında Gedik Paşa Tiyatrosu için piyes ve opera tercümeleri yapmış, kendisi de tiyatro eserleri yazmıştır. Ahmet Muhtar Paşa ile Osmanlı Devleti'nin bütün hesaplamalarında kullanabileceği bir takvim yazmak için de çaba göstermiştir. *Sene-i Maliyye Hakkında Mütalaat* (İstanbul 1308) ve *Takvim-i Nücum* (İstanbul 1309) adlı iki eseri bu çabaların sonunda yazılmıştır. Bunlardan başka yayımlanmış ve yayımlanmamış layihaları da vardır. Şakir Paşa almış olduğu görevlerdeki üstün başarılarından dolayı pek çok madalya ve nişan ile ödüllendirilmiştir[7].

---

iki çalışma kaynaklık etmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın da bu aşamasında kaynak olarak aynı iki eser kullanılacaktır. Bkz. Pakalın 2009; Karaca 1993.

4 Mülki olarak daha çok imar ve iskân (özellikle de muhacir iskanı) alanlarında hizmet vermiştir. Muhacir iskanı alanında Köstence İskân-ı Muhacirin Komisyonu, Vidin muhacir iskanı ve arazi düzenlemesi için kurulan komisyon (3 Kasım 1863), Rusçuk Muhacir Komisyonu (Başkanlık) gibi görevlere getirilmiştir. İmar işleri ile ilgili olarak da Tuna nehri idare reisliği ve Rusçuk belediye müdürlüğü yapmıştır. Sultan Abdülaziz Avrupa seyahatinden dönüşünde Rusçuk'a uğramış ve şehrin imarına katkılarına şahit olduğu Şakir Paşa'yı binbaşı rütbesine yükseltmiştir. Ardından Rusçuk mutasarrıfı olmuş (28 Şubat 1869), bir süre sonra da Bağdat'ta mutasarrıflık ve vali muavini olarak görev almıştır. Bağdat'ta bulunduğu esnada şehrin imar işleri, ulaşım, Fırat'ın ıslahı ve gemi işletmeciliği gibi önemli projelerle ilgilenmiştir. Bağdat'taki görevinin bitmesiyle İstanbul'a dönmüş, Anadolu Demiryolu Umum İnşaat reisliği (Nisan 1873), Demiryolları inşaat reisliği gibi yeni görevlerde bulunmuştur. 1874'te Hersek sancağı mutasarrıflığına tayin edilmiş, 1875'te de Teskin-i İzhan-ı Ahali memuriyetiyle Tuna'ya gitmiştir. 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı Şakir Paşa'nın askeri görevler almasına vesile olmuştur. Mirliva rütbesi ile Hersek ordusu kurmay başkanı olup çok geçmeden general rütbesi ile Karapınar kumandanlığına hemen ardından da Orhaniye tarafındaki birliklerin başkumandanlığına getirilmiştir. Tüm bunlar yaklaşık üç ay içinde yaşanmıştır. Karaca 1993: s. 18-20; Karaca 2010: s. 307-308.

5 Sarayda kendisine ayrılan dairede beş yıl boyunca dış politika, Ermeni, Mısır, Bulgaristan, demiryolları, Irak aşiretleri ve Boğazların tahkimi, Hamidiye Alayları, Lübnan, Yemen, Fas, Karadağ, Girit, dış ticaret ve Dersim meselelerinde padişaha danışmanlık yapmış; bunların halli için Yıldız'da kurulan komisyonlarda görev almıştır. Pakalın 2009: s. 62.

6 Pakalın 2009: s. 62; Karaca 2010: s. 307-308.

7 Karaca 1993: s. 209.

Kırk yıl süren memuriyetinin son beş senesini Anadolu'da teftiş seyahatlerinde geçiren Ahmet Şakir Paşa Kalp yetmezliği sebebiyle ilk olarak Merzifon'da (1897) rahatsızlanarak İstanbul'a gelmek için II. Abdülhamid'den izin istemiş, aynı sebepten başka bir izni yine Yozgat'ta bulunduğu tarihte (1898) istemiştir. Bu ikinci rahatsızlıktan sonra bir ayını İstanbul'da, kışı ise tedavi için Eskişehir, Kütahya ya da havası bunlara benzeyen bir yerde geçirmeyi talep etmiştir. 1899 senesinde Kastamonu ve Çankırı'da teftişlerine devam etmiş, buradan Sinop'a hareket etmiş ve bir ay burada kalmıştır. Bu sırada geçirdiği son kalp krizi ile 61 yaşında hayatını kaybetmiştir (20 Ekim 1899)[8]. (Res. 2)



Res. 2. Şakir Ahmet Paşa'nın kabri üzerindeki taş sanduka.(Acun 2016)

Türbelerin Keşif ve Projeleri

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde bulunan bazı belgeler Şakir Paşa'nın Sinop'a geliş tarihi, ölümü ve bunun üzerine Sultan II. Abdülhamid'in yaptırmak istediği türbenin projelerine ait bilgiler içermektedir. 4 Cemaziyelahir 1317/ 10 Ekim 1899 ve 6 Cemaziyelahir 1317/ 12 Ekim 1899 tarihli iki belge[9] Ahmet Şakir Paşa'nın Kastamonu'dan Sinop'a hareket ettiğini bildirmektedir. Hemen arkasından yazılan başka belge[10] ise 21 Teşrînievvel 1315 /2 Kasım 1899 tarihlidir ve Şakir Paşa için inşa olunacak türbenin inşasında kullanılacak malzemenin cinsi, adedi ve fiyatını göstermekte ve Sinop Belediye Meclisi üyelerinin imzasını taşımaktadır. Belge bir metreküplük taşların ocaktan alınıp naklinin yapılmasını, ince tarakla[11] yontulmasını, türbenin yapılacağı yere kadar taşınmasını ve bunların maliyetini bildirmektedir. Ayrıca bunların birbirine bağlanması için gerekli lama demiri,[12] iskele için ağaç, sanduka için ceviz ağacı, pencereler için bir metre genişliğinde ve bir metre yüksekliğinde süslü parmaklık, gerekli malzemeler ve yapılacak işler olarak kaydedilmiştir. Bunlardan başka kireç, horasan, kum, kurşun, *demir künbet* üzerine *yaprak kurşun* gerekmektedir. Malzemelerin altlarına ölçü ya da adet belirtilerek fiyatları yazılmıştır. Malzemelerin dışında inşaatta çalışacak dülger, amele, taşçı ve yontucu ustası için yevmiye miktarı belirtilmektedir. Aynı dosya içinde Kastamonu valisinin imzasını taşıyan başka bir belge, 27 Teşrînisânî 1315 / 9 Aralık 1899 tarihlidir. Burada 21 Ekim'de Sinop mutasarrıflığına bir telgraf yazıldığından bahsedilmektedir. Telgrafta türbenin inşası için bir keşifname ve plan hazırlanması istendiği, daha sonra gönderilen bu projenin incelendiği belirtilmektedir. Anlaşıldığı üzere inceleme sonunda proje pahalı bulunmuş, daha küçük ve sade bir yapı için yeniden iki alternatif proje hazırlanması istenmiştir. Sinop mutasarrıflığının bu isteğe cevaben hazırladığı iki türbe projesinden biri 10.975, diğeri 9.252 kuruş masrafla inşa edilebilmektedir. İlk projenin ise maliyeti 31.789 kuruştur. Belge, sultan hangi projeyi seçerse onun uygulanacağı notuyla sonlanmaktadır.

24 Teşrînievvel 1315/ 5 Kasım 1899 tarihli dosya[13] altıgen ve kare gövdeli iki değişik türbenin plan ve cephe çizimleriyle birlikte altıgen türbenin keşif kaydını barındırmaktadır. Türbelerin proje çizimlerine bakıldığında üzerinde bazı açıklamalara yer verildiği görülmektedir. Kare planlı türbenin proje çizimi üzerindeki açıklama şu şekildedir:

> *Yaver-i ekrem hazret-i padişahî Anadolu vilâyâtı şahanesi müfettişi umumisi olub Sinob'da irtihal-i dar-ı beka iden (vefat eden) müşir-i merhum Şakir Paşa'nın kabri*

[8] Karaca 1993: s. 210.
[9] BOA, Y.A.HUS., 400-91 ve BOA, Y.A.HUS., 400-83.
[10] BOA.Y.MTV., 197-42.
[11] Tarak: taşların yüzeyini yontmak için kullanılan, bir çeşit çekiç şeklinde taşçı aleti Arseven 2017: s. 113.
[12] Uzun, ensiz, yassı, dikdörtgen kesitli demir. Hasol 1979: s. 333.
[13] BOA.Y.PRK.TNF., 6-55.

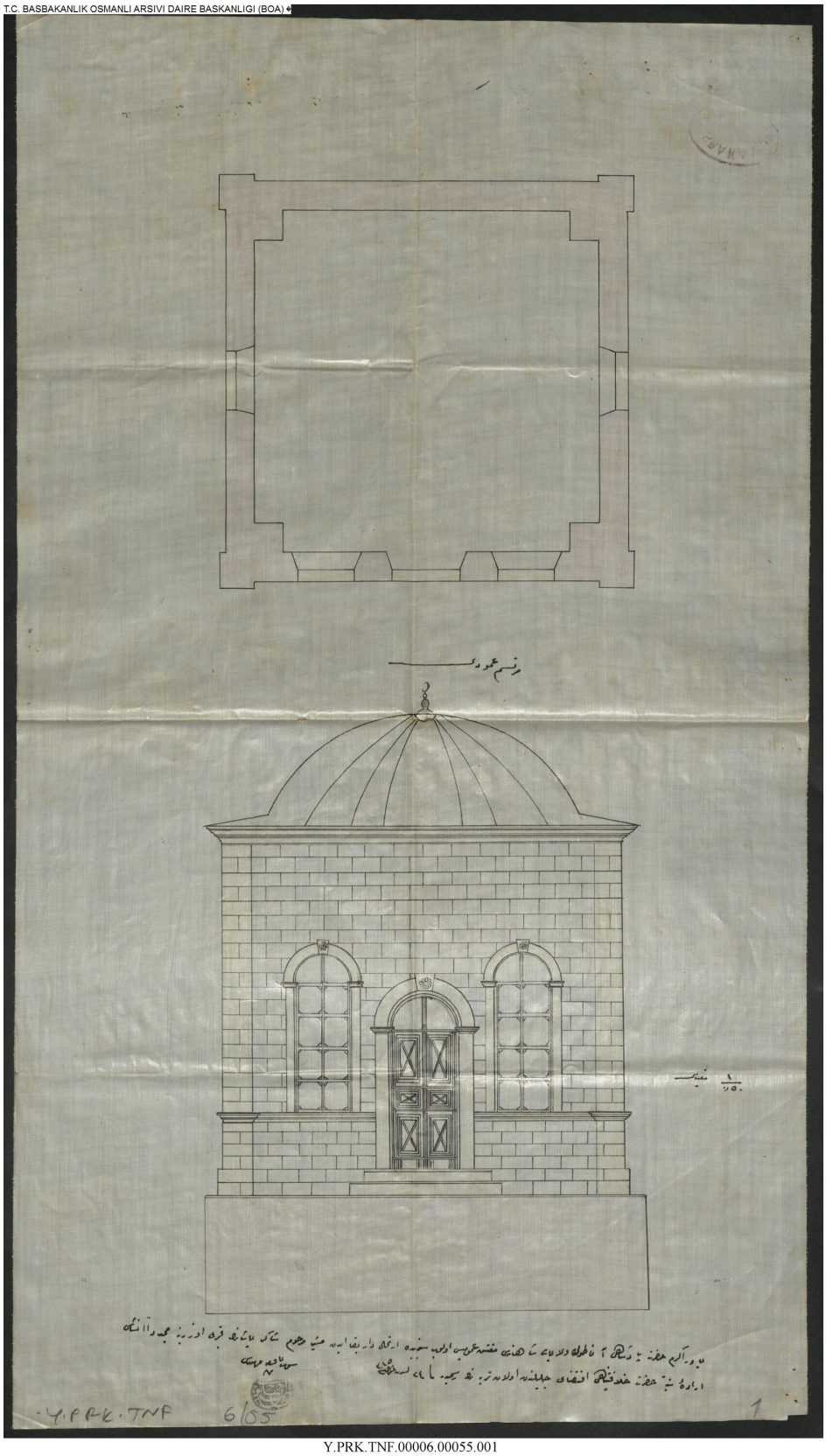
üzerine müceddeden inşası irade-i seniye hazret-i hilafetpenahi iktiza-yı celilinden olan türbenin resmidir.

Burada müceddeden (yeniden) inşa ifadesiyle kastedilenin ne olduğu belli değildir. Aynı belgede üstte türbenin kare planı, altta giriş cephesinin çizimi yer almaktadır. Cephe çizimi üzerinde, dikey görünüm (cephe resmi) anlamına gelen *mürtesem-i amudi* ifadesi bulunmaktadır. Kare planlı türbe giriş cephesinde iki ve yanlarda birer pencere açıklığına sahiptir. Girişin karşısındaki cephede ne bir pencere açıklığı ne de mihrap nişi vardır. Belirtilmediği için cephelerin yönlerini kestirmek mümkün değildir. Kare planlı türbe dört köşede payandalarla desteklenmiştir. Payandalar cephe dekorasyonu sayesinde dışa doğru çıkıntı yapar şekilde vurgulanmıştır. Cephe çiziminde zeminin temel inşasıyla bir podyum gibi yükseltildiği görülmektedir. İki basamaklı merdivenle ulaşılan giriş açıklığı profilli silmeleri olan yuvarlak kemerle sınırlandırılmıştır ve kemer üzerinde çiçek kabartması olan kilit taşıyla vurgulanmıştır. Kapı söveleri ve kemerin birleştiği yerde profilli silmelerle sütun başlığını andıran görünüm elde edilmiştir. Ahşap kapı kanatları basit geometrik motifler içermektedir. Kapının iki yanındaki iki pencere açıklığı da kapı sövesi ve kemeriyle aynı görünümdedir. Pencerelerde dikkat çeken bir nokta bunların boyutlarının giriş açıklığıyla yakın ölçülerde oluşudur. Cephe genel anlamda profilli plastırlarla üç yatay bölüme ayrılmıştır, saçak seviyesindeki profillerin üstünde kurşun kaplı bir kubbe bulunmaktadır. Düzgün kesme taş kaplamalı cephe çiziminin hemen yanında bulunan *mikyas 1/0.50* ifadesi ise türbenin 1/50 ölçeğinde çizildiğini anlatmaktadır. Belgenin altında yine Sinop Nafia Mühendisi Mehmed Hulusi'nin mührü yer almaktadır. (Şek.1)

Aynı belge içindeki ikinci projeye ait çizim sayfasının önünde, *Sinop'ta medfun merhum Şakir Paşa'nın kabri üzerine inşası mukteza-yı irade-i seniye hazret-i hilafetpenahiden bulunan türbe içün Kastamonu umur-ı nafia dairesince tertib kılınan projedir* şeklinde bir açıklama sayfası ve açıklamanın sonunda Kastamonu Umur-ı Nafia Baş Mühendisi Şevket mührü vardır. Bu projede altıgen türbenin cephe ve planıyla birlikte ahşap kubbe kalıbını göstermek amacıyla çizilmiş bir kesit bulunmaktadır. (Şek. 2) Plan ve bunun izdüşümü şeklindeki cephe çiziminin yanında yer alan ölçek ve üzerindeki açıklama[14] 1/100'e işaret etmektedir. Kesit ise bundan farklı olarak yine açıklamalı bir şekilde 1/0.66 ölçeğinde[15] çizilmiştir. Üzerinde *Makta-i ufki* (yatay kesit) *[payanda]* açıklaması bulunan altıgen planın içinde ölçüleriyle verilen ahşap sanduka görülmektedir. Türbenin altı kenarının her biri üzerinde bir pencere açıklığı yer almaktadır. *Türbenin manzara-i amudiyesi* (dikey görünümü) başlığı altında altıgen türbenin cepheden üç kenarının görünümü verilmiştir. Bunlardan ortada olanı giriş cephesidir; üzerinde dört basamaklı bir merdivenle ulaşılabilen süslü demir şebekeleriyle kapı bulunmaktadır. Bunun iki yanında yaklaşık 45 derecelik açılarla görülebilen yan cepheler üzerinde de aynı şebekelere sahip pencereler vardır. Cephelerin birleştiği köşelerde iyon başlıklı, profilli sütun görünümünde plastırlar, neoklasik dekorasyonun belirgin unsurları olarak yerini almaktadır. Kapı eşiği ve saçak seviyesine yerleştirilmiş yatay profilli silmelerle cepheler iki yatay parçaya ayrılırken üstte üçgen levhalar halindeki kurşun kubbe, köşeleri vurgular biçimde yukarıda daralarak birleşmektedir. İnşa malzemesi düzgün kesme taştır. *Türbenin kubbe kalıplarını müş'ir makta-ı amudisi* (kubbe kalıplarını gösteren dikine kesit) şeklinde tanımlanan kesit çiziminde ise ahşap kubbe kalıbı ve türbenin iç ölçüleri verilmiştir. Ölçülerden anlaşıldığı kadarıyla yapının 60 cm. yüksekliğinde temeli, temel ile döşeme zemini arasında 250 cm. genişliğinde, üzerine merdivenlerle çıkılan ara bir bölümü bulunmaktadır. Ahşap sandukanın yer aldığı zemin kat 450 cm. genişliğindedir. Yapı altı kenarlı olduğuna göre bu, karşılıklı kenarların birbirine mesafesi olmalıdır. Duvarların kalınlığı ise 50 cm. olarak belirtilmektedir.

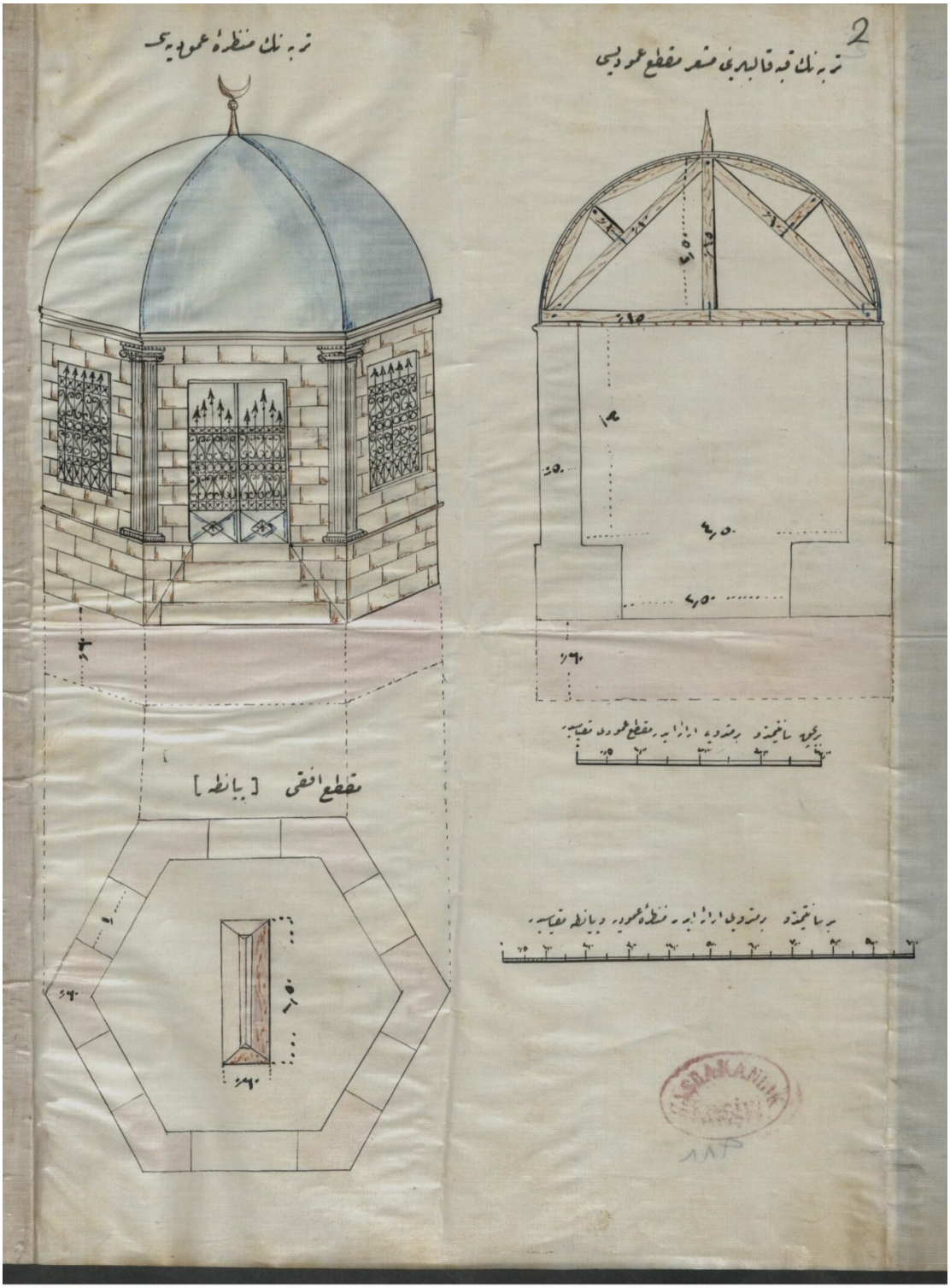
[14] *Bir santimetro bir metroyu irade eder manzara-i amudiye ve payanda mikyasıdır.*

[15] *Bir buçuk santimetro bir metroyu irade eder makta-i amudi mikyasıdır.* 1/0.66 bu açıklamaya göre yapılmış hesaba dayanarak verilmiştir. Kesitin neden bu şekilde çizildiği belirlenememiştir.



Y.PRK.TNF.00006.00055.001

Şekil 1. Fiyatı yüksek bulunan ilk türbenin cephe ve plan çizimi.



ΓNF.00006.00055.002

Şekil 2. İkinci türbe projesinden cephe, kesit ve plan çizimleri

Aynı dosya içinde 10.975 kuruş 6 santime[16] mal edilen bu türbenin keşif kaydı da bulunmaktadır. (Ek 1) Belgede türbenin temel inşaatı, temelden yukarısı, merdivenler ve sütunları, kubbe kısmı ve çeşitli inşaat işleri gibi bölümlerinde fiyat, ölçü ya da adet belirtilmektedir. Buna göre 2,5 metre yüksekliğinde harçlı bir temel inşa edilecektir. Temelden döşeme zeminine kadar yontma taştan, 6 kenarlı bölüm; döşemeden yukarıya da yine 2,5 metre yüksekliğinde duvarlar inşa edilecektir. Yontma taş duvarlar üzerinde beş pencere ve bir kapı boşluğu bırakılacaktır. Kapının önüne dört basamaklı merdiven ve başlıklı dört direk inşasından bahsedilmektedir. 5 adet pencerenin her biri için 60 okkalık,[17] kapı için ise 80 okkalık parmaklık demirinin fiyatı yazılmıştır. Kubbe için bir kalıp gerekmekte ve bunun ölçüleri belirtilmekte, üzeri için çinko, altına kaplama tahtasıyla çinko kubbenin ölçüleriyle fiyatı verilmektedir. Kubbe üstüne de tunçtan alem yapılacağından bahsedilmektedir. Ardından *Müteferri'ât-ı inşâiyye* başlığıyla çeşitli inşaat uygulamaları ve malzemeler gibi ayrıntılara değinilmektedir. Buna göre türbenin içine çimento harçlı yontma taşla döşeme yapılacak, siyah ve sarı boyalarla iki defa boyanacaktır. Ayrıca pencerelerde ve kapıda kullanılacak cam ve çerçeve fiyatları, ceviz ağacından bir sandukanın ölçüleri ve fiyatıyla inşaat sırasında kurulacak iskelenin maliyeti verilmektedir.

31.789 kuruşluk kare planlı ilk projenin keşfi ise 24 Teşrînievvel 1315/ 5 Kasım 1899 tarihli başka bir dosyada[18] karşımıza çıkmaktadır. (Ek 2) Keşifte yer alan bilgilere göre temel inşası yeni taş ve halis harçla[19] yapılacak, üzerine dört sütun ve dört duvar inşa edilecek, duvarlardan ikisi 14,5 diğer ikisi 13,5 metre uzunluğunda olacaktır. İnşa olunacak temeller, zeminden 45 cm. yükseklikte yontma taş kaplamalı, yeni taş ve halis harç dolgulu bir yükseltiyle tesviyelenecektir. Temel ve üzerindeki yükselti kısmı sonrasında türbenin gövdesi ve gövdesinden üstünün inşası tarif edilmektedir. Pencere ve kapı söveleri ince tarakla[20] tesviyeli ve kabartmalı, üzeri yarım kavisli; köşe taşları çıkıntılı ve ince tarak tesviyeli olacak, demir kenetlerle birbirine bağlanacaktır. Beden duvarlarının dış yüzü yontma taştan, birbirine kaynaşmış ve çepeçevre demirle bağlanmış, gizli hançerli[21] inşa olunacaktır. Türbe, içerde düzgün kesme taşla, sivri künklü olacak, dört köşede birer sütun bulunacak ve bunların arasına aynı taş ile kemer atılacaktır. Her iki tarafta da kum, kireç ve ketenden oluşturulan harç ile sıvanacak, üzerine dört tarafı dolaşan ince tarak tesviyeli, avadanlık[22] karınlı *şafkaya* (şapka-kubbe) kadar beden duvarı yapılacaktır. Belge ayaklar üzerine yapılacak kemer inşasının ölçü ve ayrıntılarıyla devam etmekte, duvarlar üzerindeki pencere ve kapı açıklıklarının uzunluk, genişlik ve alan ölçülerini vermektedir. Ardından *kemerlerin üzerine ve küçük kubbenin tabanına bilezik* ifadesine yer verilmektedir. Küçük kubbe ile muhtemelen kubbe geçiş öğesi olan tromptan bahsedilmektedir.

Beden duvarlarının iç ve dışının ayrıntılı şekilde inşası anlatıldıktan sonra sıra kubbe yapımına gelmektedir. Kubbede kullanılacak malzeme ve inşa yöntemleri için belirlenen ölçüler ve maliyeti belirlemek için başvurulan anlatım şekli ise şu şekildedir:

> *Mevcûd duvar ve ayaklar bâlâsına kerpiç tuğla hâlis harcla memzûc ve zahrı hâlis harcla sıvalı ve iç yüzü kum ve kireç ve keten harcla sıvalı ve mermer badanalı ve yağlı boyalı sakfın ma'a iskele ve kalib ve alem bil-umûm kubbe inşâsı…*

Anlaşıldığı üzere kubbe kerpiç tuğlasından yapılacak dışı halis harçla, iç yüzü kum, kireç ve keten harçla sıvanacak, badana ve yağlı boya sürülecektir. Kubbenin yapımı için iskele ve ahşap kalıp kullanılacaktır.

Türbenin döşemesi Ünye taşından olacak, ceviz tahtasından *doğramacıkârî* ve cilalı kapı inşa edilecek ayrıca 5 cm. kalınlığında 4 cam ve 10 mm. çapında, demir parmaklıklı 4 çerçeve imal edilecektir.

---

[16] Santimin XX. yüzyılın ilk çeyreğinde kuruşun küsuratını belirtmek için "para" yerine kullanıldığı anlaşılmaktadır. Devlet arşivlerindeki konuya ilişkin belgeler için bkz. *Mali kayıt ve muamelelerde kuruş küsuratı olan paranın, santim hesabıyla yazılması gerektiğine dair*. BOA. DH. MB. HPS. M., 6-48; *Para yerine santim kullanılmasıyla ilgili tezkire suretinin takdimi.* BOA. DH. EUM.LVZ., 60-21; *Nakliye Nezareti'nden gelen tezkireye göre para yerine "santim" in kullanılması gereğinin ilgili yerlere bildirilmesi.* BOA. DH. EUM. MH., 221-4.

[17] 1283,032 gram gelen ve eskiden kullanılan ağırlık ölçü birimi. 1 okka 400 dirheme; 6 okka 1 batmana eşittir. Hasol 1979: s. 382.

[18] BOA. Y. EE., 81-6.

[19] Topraksız olarak kireç ile kum veya kireç ile horasandan ibaret harç. Arseven 2017: s. 75.

[20] Tarak: taşların yüzeyini yontmak için kullanılan, bir çeşit çekiç şeklinde taşçı aleti. Arseven 2017: s. 113.

[21] Bağlamaların ucunu rabt için eski demirden yapılmış küçük kılıç. Arseven 2017: s.77.

[22] Muhtelif profillerde rende veya kalıplarla taş ya da tahta üzerine yapılan silmeler. Arseven 2017: s. 299.

Belge Sinop Nafia Mühendisi Mehmed Hulusi'nin mührü ile sonlanmaktadır.

Daha önce bahsi geçen 9.252 kuruşluk türbenin keşif ve çizimlerine ise rastlanmamaktadır.

Değerlendirme

İslam inancında ölen kişilerin kimliği ve statüsü konusundaki sınırlamalara karşın Türk-İslam kültürü içinde mezar taşı ve türbelerin önemli yeri vardır. Ölenin kimliğini, cinsini ve akıbetini belirtmek amacıyla mezar taşlarına yazılar yazılması ve işaretler yapılması çok yaygındır[23]. Anıt-mezar düşüncesi de benzer şekilde İslam inançlarıyla bağdaşmamasına rağmen IX. yüzyıldan itibaren Abbasi döneminde Samarra'da, XI. Yüzyıldan itibaren ise İran ve Anadolu'da görülmeye başlanmıştır[24]. Anadolu'da mezar-anıtlar başlangıcından beri içinde asıl mezar bulunan en alt kat (mumyalık), sembolik lahitler bulunan ziyaret hücresinin yer aldığı gövde ve bunun yukarısında üst kat ve örtü sisteminden oluşmaktadır[25]. Erken Osmanlı döneminde gövde formları kare, dikdörtgen, çokgen ve baldeken kuruluştadır. Ayrıca bu dönem Selçuklu türbelerinin vazgeçilmez unsuru olan mumyalıkların ve kubbe üstüne külah inşasının da yavaş yavaş kaybolmaya başladığı görülmektedir[26]. Osmanlı türbe mimarisi en anıtsal örneklerini ise klasik dönemde İstanbul'da vermiştir. Bu dönem türbelerinin genel özellikleri arasında gövdeye bağlanan revak, mumyalık katının ortadan kalkması, Selçuklu döneminde görülen çift örtü sisteminin çift cidar olarak kullanılması gösterilmektedir. Ayrıca pencerelerle içerde aydınlık bir mekân elde edilmesi amaçlanmıştır. Plan gelişimleri ise kare, dikdörtgen, altıgen, sekizgen, onikigen ve onaltıgen olmak üzere altı değişik şekilde ele alınmaktadır[27].

XVIII. yüzyıla gelindiğinde bütün Avrupa'da bir devrin üslubu olan "Barok" mimari Osmanlıyı da etkisi altına almıştır. Osmanlı Barok eserlerinde plan şemaları genel anlamda aynıdır ancak dekorasyonda belirgin bir değişiklik olduğu görülmektedir[28]. Barok stil sonrasında XIX. yüzyılda başlayan ampir kısa bir süre türbe mimarisini etkilemiş sonrasında Oryantalist, Gotik-Barok ve Rönesans akımlarının etkili olduğu seçmeci bir üslup egemen olmuştur. Yüzyılın sonuna kadar süren bu dönemde mimari ve süslemede yuvarlak şekillerin, eğri yüzeylerin, "S" şekillerinin, ikili, üçlü, dörtlü profillerin, kumaş kıvrımlarının, deniz kabuğu motiflerinin ve çelenklerin hâkim olduğu görülmektedir[29]. Nihayet yüzyıl sonunda Türk Neoklasik stilin hâkim olduğu görülmektedir[30].

Öte yandan çalışmaya konu olan iki türbenin Neoklasik üslupta tasarlandığı görülmektedir. Neoklasik akım aslen Osmanlı'da XVIII. yüzyıl sonunda gelişmeye başlamıştır. Siyasi alanda yaşanan başarısızlıklara karşı alınan bir dizi reform kararı Avrupa'da o sırada moda olan sanat akımlarını da kapsamış, mimaride batılı tarzda Neoklasik akım stil olarak benimsenmiştir[31]. XIX. yüzyıl boyunca özellikle kamu yapıları başta olmak üzere saraylarda, çeşme ve sebillerde ve iç dekorasyon gibi pek çok alanda sıklıkla uygulanmış öyle ki, devlet sanatı haline gelmiştir. Bu akım Klasik Yunan, Rönesans ve Fransız üsluplarının değişik dönemlerinden serbestçe ve eklektik derlemeler yapılmasından ibarettir ve başkent İstanbul'da şehrin kent görünümünü belirgin şekilde etkilemiştir. Yüzyıl sonunda İstanbul'un semtlerinde doğal bir ayrışma olmuş, Karaköy iş merkezine buradan Tophane ve Kabataş'a kadar uzanan kıyı şeridi ticari rıhtıma dönüşmüştür. Kuzey'e doğru Dolmabahçe-Beşiktaş hattı saraylar bölgesi, Avrupalı nüfusu barındıran Beyoğlu batı tarzı eğlence ve alışveriş merkezi haline gelmiştir. Taksim ve Maçka'nın boş tepeleri yer yer kışlalarla donatılmıştır[32]. Bütün bu dönüşüm yapılırken yeni mimari içine başka üsluplarda yapılar serpiştirilmiş ancak egemen

[23] Örnek 1971: s.66.

[24] Türbe ya da anıt-mezar mimarisinin kaynakları ve gelişimi konusunda yapılmış çok sayıda ayrıntılı çalışma bulunmaktadır. Bu nedenle Türk- İslam türbe mimarisinin gelişimi ve tipolojisi konularına değinilmeyecektir. Bunun yerine geç dönem Osmanlı mimarisinde türbe plan şemaları ve cephe özelliklerine kısaca yer verilmekle yetinilecektir. Türbelerin kökeni ve tipolojisi hakkında geniş bilgi için seçme kaynaklara bkz. Sözen 1968: ss. 167–219; Arık, 1969: ss. 57–119; Tuncer, 1986; Daş 2007, Önkal 2015.

[25] Arık 1969: s. 65.

[26] Daş 2007: s. 67.

[27] Tahaoğlu 1988: ss. 338-361.

[28] Barok dönem türbelerin plan şeması ve cephe tasarımı hakkında örnekler ve geniş bilgi için bkz. Ünsal 1982: ss. 86-89.

[29] Önkal 2017: s. 366.

[30] Ünsal 1982: s. 89.

[31] Neoklasik üslup hakkında geniş bilgi için bkz. Eyice 198: s. 163-189.

[32] Çelik 2016:164. Zeynep Çelik'in neoklasik üslupla ilgili yazdıkları yanında sözü geçen yapı grupları ve tek tek örnekler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Yazıcı 2007: 114; Özkurt 2016.

üslup Neoklasik olmuştur. Bu yüzyılda Neoklasik üslubun resmi olarak benimsenmesinde İstanbul'da çalışan yabancı mimarların ve özellikle Balyan ailesinin payı büyüktür. En güçlü temsilci de İstanbul'da Dolmabahçe Sarayı'nı ve II. Mahmud Türbesini (1839)[33] yapan Garabet Balyan'dır. II. Mahmud Türbesi plan itibariyle klasik Osmanlı türbe mimarisinin genel özelliklerini taşımasına karşın boyutları daha büyüktür ve cephelerinde çok sayıda Avrupalı form barındırmaktadır. Çiçek kabartmalarıyla süslü iyon tarzı başlıkları olan pilastrlar, kilittaş süslemeli kemerli pencereler, çiçek dekorlu frizler ve Fransız tarzında demir pencere kafesler bunlar arasında yer almaktadır[34].

İstanbul'da özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren neredeyse resmi üslup halini almış Neoklasik üslubun Anadolu'da da zamanla benimsendiği ve başkenti örnek aldığı görülmektedir. XIX. yüzyılda dekorasyon anlamında son görünümü alan İzmir'de Hisar (XVII. yüzyıl)[35], Hacı Mahmud (1779)[36] ve yine büyük çaplı onarımla son şeklini alan Şadırvanaltı (1813)[37] camileri, Aydın Koçarlı'da Cihanoğlu Camii (1756)[38], Soma Hıdır Bey Camii (1791-92)[39] Konya'da 1874'te yapılan Aziziye Camii[40] iç dekorasyon anlamında bu üslûbun güçlü temsilcisidir[41].

Plan şeması itibariyle önceki dönemlerden farklılık göstermeyen, cephe dekorasyonu açısından ise XIX. yüzyıl özellikleri taşıyan türbelerden altıgen gövdeli ve daha küçük boyutlu olanın cephelerinde dikkat çeken diğer bir ayrıntı pencereler ve kapı üzerinde yer alan demir şebekelerdir. XIX. yüzyılda Türk sanatında görülen Ampir ve Neoklasik üslupların maden işçiliğini de etkilediği anlaşılmaktadır. Bu döneme kadar yaygın olarak üretilen dövme demir ve tunç döküm şebekelerin yerini döküm demir şebekeler almıştır. Bazı durumlarda da demir çubukların birleştirilmesiyle şebekeler oluşturulmuştur. Yine bu dönem süsleme motiflerinin bir özelliği olarak bitkisel şekiller sıklıkla şebekelere şekil vermiştir[42] ve her örnekte desenler genellikle farklıdır. Altı köşeli türbenin pencere ve kapı şebekeleri de daha ucuz ve sade şebekelerdendir. Sade olması şekillerin benzerliği itibariyle daha çok II. Mahmud Türbesi'ne (1840) benzemektedir[43].

Arşiv belgeleri Ahmet Şakir Paşa'nın Kastamonu'dan Sinop'a gelişinden kısa süre sonra 20 Ekim 1899'da hayatını kaybettiğini göstermektedir. Kasım ayında yazılan bir grup belge ise Paşa'nın mezarı üzerine yapılacak türbe projelerini konu almaktadır. Bugün Sinop'ta 1899 tarihli herhangi bir türbe bulunmamakla birlikte Şakir Paşa'nın kabrinin nerede olduğu bile yakın bir zamana kadar kesin olarak bilinmemekteydi. Hakkı Acun'un 2001 yılında yaptığı bir araştırmada yörenin yerlilerinden öğrendiği bilgilere göre[44] kabir, Sinop Seyit Bilal Camii giriş kapısının kuzeyinde yer almaktadır. (Res. 1) Acun, Paşa'nın kabri başında herhangi bir kitabe bulunmadığını, kendisinin üzerine bir yazı yazıp bıraktığını söylemektedir[45]. Öte yandan XIX. yüzyılın sonunda bunun gibi projesi yapılıp uygulanmayan başka yapıların da olduğu bilinmektedir. Edirne'de Kadri Paşa Türbesi (1884)[46], İstanbul'da 1894 yılında yeniden yapılması düşünülen Ahi Çelebi Camisi (16. yüzyıl)[47] Ahmet Şakir Paşa'nın yapılmayan türbesi gibi neden yapılmadığı kesinlik kazanmayan örneklerdir. Bu örneklerin ayrıntılı çizim ve keşif belgeleri günümüzde kadar ulaşabilmiş ve çeşitli çalışmalara konu olmuştur. Söz konusu projelerin uygulanmayışındaki ortak kanı Osmanlı devletinin içinde bulunduğu sıkıntılı siyasi ortam ve buna bağlı olarak gelişen ekonomik koşullardır.

---

[33] Eyice 1981: s. 172.
[34] Çelik 2016: s. 187.
[35] Kuyulu 2013: ss. 112-114.
[36] Kuyulu 2013: ss. 106-107.
[37] Aktepe 1974: s. 144.
[38] Arık 1976: s. 46.
[39] Cami kemerleri Barok profillidir ancak iç dekorasyondaki manzara resimleri neoklasik tarzdadır. Arık 1973.
[40] Konyalı 2007: s. 114
[41] XVIII. yüzyıl camilerinin iç ve dış dekorasyonları büyük ölçüde XIX. yüzyıl onarımlarında yapılmıştır.
[42] Vardar 2004: s. 170-171.
[43] II. Mahmud Türbesi ve daha fazla şebeke örneği için bkz. Vardar 2004: s. 170-172.
[44] Acun, mezarın yerinin Seyit Bilal Camii'nin müezzininden öğrendiğini, müezzinin dedesi ve babasının bu cami ve türbede türbedar olarak çalıştığını ve müezzinin caminin haziresinde yatan birçok kişiyi bizzat tanığını belirtmektedir. Müezzin kendisinin tanımadığı kişileri ise babası ve dedesinden öğrenmiştir. Acun 2016: s. 76.
[45] Acun 2016.
[46] Dündar 2004: s. 133–65.
[47] Derin, 2020: s. 115–34.

Sonuç

XIX. yüzyıl Osmanlı mimarisinde, mimari şemalardan çok dekorasyon ve bezeme anlamındaki yenilikler Avrupa'dan ithal edilmiştir. Türbelerde de benzer durumun söz konusu olduğu görülmektedir. İncelenen iki türbenin daha önce sıklıkla kullanılan kare ve altıgen şemalarda tasarlanması Osmanlı türbe mimarisi için sıradan bir durumdur. Dış görünümleri itibariyle ise Osmanlının son döneminde görülen akımlardan Neoklasik üslubu yansıtmaktadırlar.

Keşif ve çizimleriyle tanıtılan bu iki türbeden bugün Sinop'ta hiçbiri bulunmadığı için bizzat II. Abdülhamid tarafından yaptırılması planlanan türbenin inşa edilmediği söylenebilir. Keşif ve görseline rastlanamayan diğer projenin de Sinop'ta o tarihte yapılmış bir türbe olmaması sebebiyle uygulanmadığı anlaşılmaktadır. Öte yandan daha önce de belirtildiği gibi bu üçüncü türbe projesinin hazırlanıp hazırlanmadığı da belirsizdir. Alternatif tasarımları ve maliyetlerinin hesaplandığı keşif belgelerinin hazırlanmasına rağmen projelerden birinin neden seçilip uygulanmadığı sorusu cevapsızdır. Ancak yukarıda bahsedilen başka bir örnekte olduğu gibi olasılıkla türbe inşası için para harcamak istenmemiştir. İlk hazırlanan projenin masraflı bulunarak alternatif iki küçük boyutlu türbe projesinin hazırlanmasının istenmesi bu görüşü desteklemektedir. Hakkı Acun'un verdiği bilgiler ışığında Ahmet Şakir Paşa'nın mezarı üzerine taştan bir sanduka yapıldığını, mezar taşının da muhtemelen hiç konmadığını söylemek mümkündür.

Türbe projelerinden biri hayata geçirilmiş olsaydı bugün Sinop'ta son dönem Osmanlı mimarisi özellikleri sergileyen bir türbe yer alıyor olacaktı. Nitekim inceleme olanağı bulunan iki türbe sade ancak karakteristik özellikleriyle bir dönemin temsilcisi niteliğindedir.

Kaynakça

ABDULKADİR, D. (2004), "Son Dönem Osmanlı Mimarisinde Uygulanmayan Bir Türbe Projesi: Edirne Kadri Paşa Türbesi", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, I, ss. 133–165.

ACUN, H. (2016), *Tüm Yönleri ile Çapanoğulları ve Eserleri,* İstanbul: TBMM Milli Saraylar.

AKTEPE, M. (1974), "Osmanlı Devri İzmir Cami ve Mescidleri Hakkında Ön Bilgi", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, IV-V, ss. 91–193.

ARIK, O. (1969), "Erken Devir Anadolu-Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri", *Anatolia (Anadolu)*, XI, ss. 57–119.

ARIK, R. (1973), *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

ARIK, R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ARSEVEN, C. E. (2017), *Osmanlı Dönemi Mimarlık Sözlüğü, Istılâhât-ı Mi'mariyye*, Çev. Ş. Alpay, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

ÇELİK, Z. (2016), *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti, Değişen İstanbul*, Çev. S. Deringil, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

DAŞ, E. (2007), *Erken Dönem Osmanlı Türbeleri*. İstanbul: Gökkubbe Yayınları.

DERİN, S. (2020), "XIX. Yüzyılın Sonunda Gerçekleştirilemeyen Bir Projenin Ayrıntıları: Ahi Çelebi Camisi'nin Yeniden İnşası", *Arkeoloji ve Sanat*, CLXV, ss. 115–134.

EYİCE, S. (1981), "XVIII. Yüzyıl Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-klasik Üslubu", *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX–X, ss. 163–189.

HASOL, D. (1979), *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: YEM Yayınları.

KARACA, A. (1993), *Anadolu Islahatı ve Ahmet Şakir Paşa*. İstanbul: Eren Yayınları.

KARACA, A. (2010), "Şakir Paşa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* XXXVIII, ss. 307–308).

KONYALI, İ. H. (2007), *Abideleri ve Kitabeleriyle Konya Tarihi*, Ed. A. Orak, Muhammet- Bektaş, Konya.

KUYULU, İ. (2013), "Dinsel Yapılar Mimarisi I: Cami ve Mescidler", *İzmir Kent Ansiklopedisi,* ss. 88–137.

ÖNKAL, H. (2015), *Anadolu Selçuklu Türbeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

ÖNKAL, H. (2017), *Osmanlı Hanedan Türbeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

ÖRNEK, S. V. (1971), *Anadolu Folklorunde Ölüm*. Ankara: Anakara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

ÖZKURT, M. Ç. (2016), *Tanzimattan Cumhuriyet'e Başkent İstanbul'da Ekonomi, Siyaset ve Mimarlık İlişkileri*, (Doktora Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

PAKALIN, M. Z. (2009), *Sicill-i Osmani Zeyli-Son Devir Osmanlı Meşhurları Ansiklopedisi-XVII*, Ed. Ş. Batmaz, G. Alan, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

SÖZEN, M. (1968), "Anadolu'da Eyvan Tipi Türbeler", *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, I, ss. 167–219.

TAHAOĞLU, T. Ö. (1988), *İstanbul'da Osmanlı Türbelerinin Tipolojisi*. İstanbul Üniversitesi.

TUNCER, O. C. (1986), *Anadolu Kümbetleri I*. Ankara: Güven Matbaası.

ÜNSAL, B. (1982), "İstanbul Türbeleri Üzerinde Stil Araştırması", *Vakıflar Dergisi*, XVI, ss. 77–120.

VARDAR, K. F. (2004), "İstanbul'da, XIX. yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Görülen Ampir Üsluptaki Madeni Şebekeler", *Sanat Tarihi Dergisi,* XIII/2, ss. 169–80.

YAZICI, N. (2007), *Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı*, (Doktora Tezi) İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Arşiv Kaynakları

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Sadâret Hususî Maruzât Evrakı (BOA, Y.A.HUS.), 400-91

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Sadâret Hususî Maruzât Evrakı (BOA, Y.A.HUS.), 400-83.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Mütenevvî Maruzat Evrakı (BOA, Y. MTV.), 197-42.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Yıldız Perakende Evrakı Sadâret Ticaret ve Nâfıa Nezâreti Maruzâtı (BOA, Y. PRK. TNF.), 6-55.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Yıldız Esas Evrakı, (BOA, Y. EE.), 81-6.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dahiliye Mebânî-İ Emîriye ve Hapishâneler Müdüriyeti Belgeleri (BOA, DH. MB. HPS. M.), 6-48.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dahiliye Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti Levazım Kalemi (BOA, DH. EUM.LVZ.), 60-21.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dahiliye Emniyet-i Umumiye Muhasebe Kalemi Evrakı (BOA, DH. EUM. MH.), 221-4.

BOA. Y. PRK. TNF., 6-55-3

Umûmî				Fiât	Metre Müka'ab	Eb'âd			Aksâm-ı Müteşâbihe	Nev'-i inşâât
İcmâl		Yekûn				Kadden	Arzan	Tûlen		
Guruş	Santim	Guruş	Santim	Guruş		Metre	Metre	Metre		
										Temel inşââtı
		21	60	4	5,40	0,60	0,60	2,50	6	Temel hafriyâtı
		324	00	60	5,40	0,60	0,60	2,50	6	Harclı temel
345	60									
										Temelden yukarı inşâât
		1050	00	140	7,50	1,00	0,50	2,50	6	Döşeme zeminine kadar yonma taş aksâmı
		2520	00	180	18,75 04,75 14,00	2,50	0,50	2,50	6	Döşeme zemininden yukarı yonma taş aksâmı beş pencere ve bir kapı boşlukları minhâ
3570	00									
										Merdiven ve sütunlar
		80	00						4	Merdiven basamakları
		300	00	400	0,75	2,50	0,25	0,30	4	Başlıklı direkler
380	00									
										Demir aksâmı
		1500	00	5	300 okka			Beher pencere için 60 okka	5	Pencere parmaklık demirleri
		400	00	5				80 okka		Parmaklıklı kapı
1900	00									
										Kubbe kısmı
		1020	00	120	8,50	0,15 0,15 0,10 0,10 0,10 0,05	0,15 0,15 0,10 0,10 0,10 0,30	5,00 3,00 3,50 0,50 1,50 4,00	4 1 6 12 24 350	Kubbe kalıbı Çinko altına kaplama tahtası
		1570	00	40	Terbî'an: 39,25			Tahta (?) 0,008	Numara: 12	Kubbenin çinkosu
		200	00	200						Kubbe üstüne tuncdan alem kaplama
2790	00									
										Müteferri'ât-ı inşâiyye
		500	00	20	Terbî'an: 25					Çimento harclı yonma taşlı döşeme
		400	00	400	İki def'a tılâ edileceği					Dâhilen siyâh ve sarı boya
		150	00	30					5	Beş pencerenin cam ve çarçuvesi
		50	00	50						Dâhilen camlı cümle kapısı
		700	00	700		0,80	0,60	1,50		Ceviz ağacından sanduka
		150	00	150						İskele
1990	00									
10975	**60**									Yekûn-ı umûm

Ek 1. Altı kenarlı türbenin inşa masrafını gösteren keşif belgesi

BOA. Y. EE., 81-61-2

Bahâ				Fiât	Müka'ab	Terbî'an	Bu'd ve imtidâd			Aksâm-ı müteşâbihe	İnşaaâtın iş'ârâtı
Yekûn		Yekûn									
Guruş	Santim	Guruş	Santim				Kadden	Arzan	Tûlen		
											Temellerin hafr ve küşâdıyla türâb ve moluzun hârice ve münâsib mahalle nakliyle cedîd taş ve hâlis harcla memzûc zemine çıkıncaya değin temel inşâsı
					23,20		2,00	0,80	14,50	2	Beden duvarı
					21,60		2,00	0,80	13,50	2	
		195	68	4	4,12		2,00	0,80	0,80	4	Ayak
					48,92						
					23,20		2,00	0,80	14,50	2	
					21,60		2,00	0,80	13,50	2	Harclı temel inşâsı
					04,12		2,00	0,80	0,80	4	
		195	68	4	48,92						
					23,20		2,00	0,80	14,50	2	
					21,60		2,00	0,80	13,50	2	Harclı temel inşâsı
					4,12		2,00	0,80	0,80	4	
		2935	20	60	48,92						
					3,15		0,45	0,50	14	2	İnşâ olunan temeller üzerine yüzleri yonma taşdan ve içleri cedîd taş ve hâlis harcla memzûc zeminden kırk beş santimetre kaddine kadar ufka müvâzî temelllerin tesviyesi
					2,70		0,45	0,50	12	2	
											Zikr olunan temelden yukarı vaz'ını kapı ve pencere söğeli ince tarak tesviyeli ve kabartmalı ve bâlâsı nîm kavisli ve köşe taşları çıkıntıla ve ince tarak tesviyeli ve demir kened rabtı ve beden duvarlarının dış yüzü kezâlik yonma taşdan fasl-ı müşterekleri imtizâclı ve dâiren mâ-dâdemir bağlamalı ve gizli hançerli ve iç yüzleri muntazam taşdan sivri künklü ve ayakları başlıkları muntazam işlenmiş yonma taşdan kapartmalı ve üstünün kemerleri mezkûr taşdan ve hâlis harcla memzûc ve tarafeyni ve beden duvarlarının iç yüzü kum ve kireç ve ketenden mürekkeb harcla sıvalı mermer badanaları ve bâlâsı dâiren mâ-dâr ince tarak tesviyeli avadanlık karınlı şafkaya kadar beden duvarı inşâsı
					84,00		6,00	0,50	Devren 28,00		Beden duvarı

Ek. 2. İlk hazırlanan, kare planlı türbe projesinin inşa masrafını gösteren keşif belgesi.

				4		2	0,50	0,50	4	Ayak	
				13,50		3,1416	0,50	0,50	4	Ayak üzere kemerler	
				5,50					4	Kemerlerin ara yerlerindeki duvar	
				1,57						Kemerlerin üzerine ve küçük kubbenin tabanına bilezik	
				114,43							
				6,00						Pencere ve kapı boşluğu minhâ Kapı ve pencere boşlukları Cismen Kadden Arzan Sahmen Kıt'a 1,50 2,50 1,20 0,50 1 Kapı 4,50 2,25 1,00 0,50 4 Pencere 6,00	
		21684		108,42							
26802	38	1987	50	250	7,95	$\frac{0,50x4,50x4,5}{4}$				Mevcûd duvar ve ayaklar bâlâsına kerpiç tuğla hâlis harcla memzûc ve zahrı hâlis harcla sıvalı ve iç yüzü kum ve kireç ve keten harcla sıvalı ve mermer badanalı ve yağlıboyalı sakfın ma'a iskele ve kalıb ve alem bil-umûm kubbe inşâsı	
		1260		350	3,60		0,20	6,00	6,00	Türbenin içerisine Ünya taşından döşeme inşâsı	
		900		100		9	2,25	1	4	Altı santimetre anası (?) ve beş santimetre kalınlığı iç çarşıya müştemilâtı tekmil cam ve zahrı on milimetre kutrunda demir parmaklığıklı yağlıboyalı cam çarşûbeleri inşâsı	
		1000		1000		3	2,50	1,20	1	Ceviz taptasından doğramacılıkârı ve cilalı kapı inşâsı	
6660		3500								Sandığa ve içerisine mefrûşât ve masârıf-ı mütefernıka bahâsı	
33462	38										
1673	11									Akçe farkı olup minhâ	
31789	27										

Yâver-i ekrem-i hazret-i pâdişâhî Anadolu Vilâyât-ı Şâhânesi Müfettiş-i Umûmîsi olup Sinob'da irtihâl-i dâr-ı bekâ eden Müşîr-i merhûm Şâkir Paşa'nın kabri üzerine müceddeden inşâsı irâde-i seniyye-i hazret-i hilâfet-penâhî iktizâ-yı celilinden olan türbenin Mecîdiye on dokuz guruş hesâbıyla otuz bir bin yedi yüz seksen dokuz guruş yirmi yedi santim masrafla vücûda geleceği inde'l-keşf anlaşılmağla işbu keşif defteri bi't-tanzîm takdîm kılındı.

Fî 24 Teşrîn-i Evvel sene [1]315.

Sinob Nâfia Mühendisi
Mehmed Hulusi

Ek. 2. İlk hazırlanan, kare planlı türbe projesinin inşa masrafını gösteren keşif belgesi.

AVRUPA PORSELENCİLİĞİNDE NOEL TABAKLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

An Evaluation on Christmas Plates in European Porcelaining

Gül ERBAY ASLITÜRK*

Abstract

Chinese and Japanese porcelains were exported to Asia and Europe as both valuable and prestigious products, while European traders transported Chinese porcelain directly to their countries. Portuguese, Dutch, British and Danes imported porcelain through companies such as the East India Company. Although kaolin, the porcelain raw material, was brought to Europe in the 16th century, formulas and recipes related to porcelain production had not yet been discovered. The efforts of a French Jesuit priest's efforts to transfer details of porcelain production to Europe during missionary activities in China led to the emergence of experimental studies on porcelain production in Europe in 1712. Consecutively the first porcelain production in Europe was carried out at the beginning of the 18th century thanks to the research studies of Ehrenfried Walther von Tschirnhaus and Johann Friedrich Böttger in Meissen, Germany. During the transition from monarchy to democratic administrations in the 20th century, European porcelain factories were rapidly privatized, their products were diversified. Products that were previously identified with royalty were made available to the general public by taking advantage of the technical innovations brought by the industrial revolution such as such as transfer printing. The origin of the tradition of Christmas plate as a ritual object, its emergence, and the European porcelain factories producing Christmas plates were investigated and evaluated in this research. In this context, fourteen established factories, such as such as Meissen, Rosenthal, Royal Worcester, Staffordshire, Royal Copenhagen, were identified producing Christmas plates in 20th century Europe.

Keywords: European porcelain, porcelain factories, Christmas plates

Köken: Noel Ağacı Geleneğinden Noel Tabaklarına

Hristiyan kültür için Noel kutlamaları denilince, hediyeler, yapraklarını dökmeyen bir köknar ağacı, pırıl pırıl ışıklar, yeni süsler ve eşyalarla donatılmış bir ev düşünülür. Esas itibariyle bu gelenek Antik Mısır'dan itibaren değişime uğrayarak günümüze kadar ulaşmıştır. Mısırlılar kış gündönümünü, güneşi taç olarak takan tanrı Ra'nın onuruna evlerini yeşil palmiyelerle doldurarak kutlardı[1]. Hristiyanlık yaygınlaşmadan önce, Kuzey Avrupa'da da insanlar kış gündönümünü kutlamak için evlerini, özellikle de kapılarını süslemek için yaprak dökmeyen bitkileri kullanıyorlardı. Keltler, druid tapınaklarını sonsuz yaşamı işaret eden yaprak dökmeyen ağaç dalları ile süslerdi[2]. Vikingler, yaprak dökmeyen bitkilerin ışık ve barış tanrısı Balder'in bitkileri olduğunu düşünüyorlardı[3].

Romalılar kış gündönümünde Satürn onuruna Saturnalia adlı bir şölen düzenliyor; evlerini ve tapınaklarını Keltler gibi yaprak dökmeyen ağaç dalları ile süslüyor, hediye alışverişi yapıyorlardı. Roma'nın Saturnalia şölenleri, Hristiyanlığın modern uygulamalarının çoğuna karşılık gelen temelleri oluşturduğu varsayılmaktadır[4]. Roma İmparatorluğu'nun çöküşü Avrupa'nın coğrafi ve siyasi haritasını hızla dönüştürmüş, göç dönemi sonucunda Avrupa nüfusunun zihniyet ve milli kompozisyonunda değişiklikler yaşanmış, aynı zamanda tek bir dinin gelişimiyle de resmi sistemin iktidar ve halk arasındaki ilişkilerdeki rolü belirlenmiştir. Böylece Avrupa insanının kültürel görüşleri önemli ölçüde değişmekle kalmamış aynı zamanda yeni bir dünya görüşü ve sanatsal paradigma da ortaya çıkmıştır. 7. yüzyılda İngiltere'den Almanya'ya giden keşiş St. Boniface öyküsü, paganizmden Hristiyanlığa geçiş ile ilişkilidir. Öyküye göre St. Boniface, bir grup paganı meşe ağacının etrafında toplanmış bir çocuğu kurban ederken görür. Aziz, kimi anlatıma göre bir balta darbesiyle, kimi

* Doç.Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Turizm Fakültesi, Turizm Rehberliği Bölümü, E-Mail:gerbay@adu.edu.tr ORCID: 0000-0003-4745-0116,

[1] ISLER 1989: pp.191–206.

[2] ROSS, A. 2005: pp. 423- 444.

[3] ROTTKAY, W. H. W. (1967): 340-344.

[4] DUNN F. S. 1928-1929: pp. 48-54.

anlatıma göre üfleyerek ağacı devirir ve çocuğun hayatını kurtarır. Ağacın yerine küçük bir köknar ağacı yeşerir; bunun üzerine de aziz, bu ağacın İsa'nın yaşamını temsil ettiğini anlatır[5].

10. ve 11. yüzyılda Katolik Batı Avrupa'da, ibadet ritüellerinin teatral hale gelmesi, ayinle ilişkili drama performanslarının gelişmesine zemin hazırlamıştır. Hristiyanlığa geçiş ile kilise takvimlerinde 24 Aralık, Âdem ve Havva'nın günü olarak kabul edilmişti. Orta Çağ'da Âdem ve Havva günü boyunca "Yaratılış" öyküsünü anlatan açık havada büyük oyunların[6] sahnelendiğini görmek mümkündü. Bu oyunlarda bir Hristiyan'ın doğru veya yanlış davranışının nasıl olması gerektiği, İncil'den verilen örneklerle sergilemiştir. Zamanla, litürjik dramalar hem Hıristiyanlığı kutlamak hem de diğer dinleri kötülemek için tasarlanmış ideolojik propaganda bağlamını da kazanmıştır[7]. Noel ağaçlarının bir benzeri, yukarıda bahsedilen kiliselerin önünde sahnelenen litürjik dramlarda kullanılmıştır. Bu oyunlarda Noel ağaçları, cennet ağacını ve cennet bahçesini temsil etmekteydi. Oyun başlamadan önce genellikle kasabanın etrafında bu ağaçla birlikte geçit töreni düzenlenir, böylece oyunun bir çeşit reklamı da yapılırdı. Oyunlar, okuma bilmeyen insanlara İncil hikayelerinin propagandasını yapabilmek için bir merdiven vazifesi görüyordu. Yaprak dökmeyen "cennet ağaçları" olarak düşünülen bu ağaçlar başlangıçta genellikle iple bir arada tutulan dallardan yapılmış ahşap bir piramit şeklinde yapılıyordu. Bazı aileler her aile üyesi için bir tane olmak üzere bu piramitlere, mumlarını bağlar ve yakardı.

15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başına gelindiğinde, Almanya'da "cennet ağacı" olarak düşünülen Noel ağaçlarının üzerindeki süslemeler artmış, "Christbaum/Mesih Ağacı" ismini almıştır[8]. Bu çerçevede Almanya'da Noel ağacının nasıl ortaya çıktığına dair bir efsaneye göre soğuk bir Noel arifesi gecesinde, bir ormancı ve ailesi ısınmak için ateşin etrafında toplanmıştır. Aniden kapı çalınır. Ormancı kapıyı açtığında, kapı basamağında kaybolmuş, yalnız bir çocuk bulur. Ormancı çocuğu evine alır, ailesiyle birlikte besler, yıkar ve en küçük oğullarının yatağında yatırır. Ertesi sabah, yani Noel sabahı, aile bir melek korosu tarafından uyandırılır ve kaybolmuş yalnız küçük çocuk, İsa'ya yani Çocuk Mesih'e dönüşür. Çocuk Mesih, kulübenin ön bahçesine gider ve bir köknar ağacının dalını kırar; kendisine baktıkları için ve teşekkür etmek için aileye hediye olarak verir. Efsaneye göre o zamandan beri, insanlar evlerine bir Noel ağacı getirerek o geceyi hatıralarında yaşatırlar. Ayrıca, Noel ağacını aydınlatma geleneğini Martin Luther (1483-1546) ile ilişkilendiren öykülere de literatürde rastlanılmıştır[9]. Bu öyküye göre; Luther bir Noel arifesinde parlak yıldızların aydınlattığı bir gökyüzü altında kırsalda tek başına gezinirken düşünceleri Mesih'in doğumuna yönelir. Luther, tepelerdeki mavi ışıklar ve yaprak dökmeyen ağaçlardaki ay ışığında parıldayan kar taneleri karşısında büyülenmiştir. Eve döndüğünde ailesine bunu anlatır; yıldızlı göğün yansımasını tasvir etmek için dışarıda gördüklerinin bir benzerini küçük, yaprak dökmeyen bir ağaca mumlar bağlayarak canlandırmaya çalışır.

17. yüzyılda, geleneğin değişime uğramasına yol açtığını düşündüren bir gelişme yaşanmıştır. 1605 yılının Noel arifesinde, Strasburg sakinleri evlerinin salonlarına getirdikleri Noel ağaçlarının kuruduklarını fark eder. Ağaçların kuruması ilahi bir işaret gibi görülmüş olmalı ki Lutheryan Johann von Dannhauer, bu sembolün insanları İsa Mesih'ten uzaklaştırdığını belirterek eleştirmiş; İngiliz Püritenler de yule kütüğü ve ökse otunun kullanımı gibi pagan kökenli gelenekleri Noel ile ilişkilendirmeyi kınamışlardır[10]. Püritenler, İncil'de bu tür şeylerden bahsedilmediği için Noel şenliklerinin sarhoş ve ahlaksız hale geldiğini öne sürüp Noel kutlamalara itiraz etmişler hatta İskoçya'daki Presbiteryenler 1640'ta Noel'i yasaklamışlardı. İngiltere'de Ocak 1642'de parlamento tarafından bir yasa tasarısı Kral Charles tarafından imzalanmıştı. 1647'de evde kutlanan şenlikler de dahil olmak üzere Noel kutlaması yapanlara para cezası kesilecek ayrıca Noel günü dükkanların da açık kalması sağlanacaktı. Ancak pek çok yerde ayaklanmalar çıktı. 1652'ye gelindiğinde İngiliz Parlamentosu Noel yasağını güçlendiren yasalar çıkardı. Bu dönemde etkili İngiliz politikacılardan Oliver Cromwell'in (1485-1540), Noel şarkılarını "kâfir geleneklere" bağladığı öne sürülmüş; süslü

[5] HEWIT 2007: s.11.
[6] TLEPOV, Z.A., MALİKOVA, A.M., TURSYNBAYEVA, A.O., MAKULBEKOV, A.T., DUGALİCH, N.M. 2021: pp. 109-117.
[7] MUIR, L., 2003: p:4-9.
[8] PERRY, J. 2010: p: 32.
[9] SOWDER, A.M., 1949: pp: 245- 246.
[10] PERRY, J., 2010: p: 32.

ağaçlara ve İsa'nın doğumunu işaret eden kutsal olaya saygısızlık eden her türlü neşeli ifadeye karşı olduğu iddia edilerek yasaktan sorumlu tutulmuştur[11]. Avrupa'da 19. yüzyıla kadar Noel ağacı geleneğinin yaygınlaşmadan sınırlı çevrelerde yaşatılması dini ve siyasi kısıtlayıcı yaklaşımlar bakımından düşündürücüdür.

Esas itibariyle İngiltere'de bunca yasak ve alınan cezai önlemlere karşın 19. yüzyılda üst sosyal sınıflardaki Noel kutlamaları, Noel ağacı çevresinde gelişen süs eşyaları kullanımının yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. İngiltere'deki ilk Noel ağacının Kral III. George'un Alman eşi Kraliçe Charlotte tarafından kurulduğu kabul edilir. Kraliçe Charlotte, Mecklenburg-Strelitz Dükalığı'nda (1701-1918) büyümüştü. Charlotte 1818'de vefat ettiğinde İngiltere'de bir Noel ağacına sahip olmak, üst sosyal sınıf arasında bir gelenek haline dönüşmüştür. Kökeni Slav ve Germen pagan geleneklere kadar uzanan Noel ağacı geleneğinin, İngiltere'de 1840 ve 1850'lerde Kraliçe Victoria ve Prens Albert'in Noel kutlamaları ile toplumun tüm kesimlerine yayılarak popüler hale gelmesi sağlanmıştır[12]. Amerika Birleşik Devletleri başkanı Franklin Pierce (1804-1869), 1850'lerin ortalarında Beyaz Saray'da ilk kez bir Noel ağacı kurarak geleneğin yeni kıtaya taşınarak yaşatılmasını sağlamıştır[13]. Noel ağacı kurmak bu noktadan sonra dini referansından uzaklaşmış, ağacın üzerine asılan süsler, hediyelik ürünler, sofra takımları ve her yıl farklı bir tasarımla üretilen Noel tabaklarını da içine alan milyonlarca dolarlık üretim ve satışların yapıldığı küresel ekonomik düzenin bir ritüeli haline gelmiştir.

Noel Tabakları

18. yüzyılda Almanya'da Noel tabaklarının kullanımı, Noel ağaçlarının öyküsü ile birleşerek yol almıştır. Mecklenburg-Strelitz Dükalığı'nda, Noel zamanı bir porsuk ağacını süslemek yaygındı[14]. Önceleri ağacın tepesine bebek İsa'nın bir figürü yerleştirilmiş, zamanla bu figür bir yıldıza, çobana, İsa'ya ithaf edilen bir melek ya da periye dönüşmüştür. Ayrıca Noel ağaçları, elma, şekerleme, fındık, meyve ve kurabiye ile de dekore edilirdi. Önceleri çocukların ağaçtan topladığı bu yenilebilir süsler; zamanla çocuklara daha fazla şekerleme, kurabiye sunabilmek ve ağacın süslerini bozmamak için kâğıt, metal ve porselenden hazırlanmış özgün Noel tabaklarının içine konularak sunulmuştur.

Bu araştırmaya konu olan Noel tabakları 20. yüzyıl örnekleri ile sınırlandırılmıştır. Bununla birlikte Avrupa coğrafyasının porselenle tanışıklığı çok daha eskiye dayanmaktadır. Hem değerli hem de prestijli ürünler olarak Çin ve Japon porselenleri Asya ve Avrupa'ya ihraç edilmiş, Avrupalı tüccarlar ise Çin porselenini doğrudan ülkelerine taşımışlardı. Portekizliler, Hollandalılar, İngilizler ve Danimarkalılar Doğu Hindistan Şirketi gibi şirketler aracılığıyla bu porselenleri ithal etmişlerdir. 16. yüzyılda porselen hammaddesi olan kaolin Avrupa'ya getirilmiş olmasına rağmen, porselen üretimi ile ilgili formül ve reçeteler henüz keşfedilememişti. 1712'de Fransız Cizvit bir rahibin Çin'deki misyonerlik faaliyetleri sırasında porselen üretiminin detaylarını Avrupa'ya aktarma çabası, Avrupa'da porselen üretimine yönelik deneysel çalışmaların da ortaya çıkmasına yol açmıştır[15]. Bu girişimi takiben Almanya Meissen'de Ehrenfried Walther von Tschirnhaus ve Johann Friedrich Böttger'in araştırmaları sayesinde Avrupa'da ilk porselen üretimi 18. yüzyıl başında gerçekleştirilmiştir[16]. Porselen fabrikalarının Avrupa'da faaliyete geçmesiyle birlikte ürün yelpazesinde ritüel objeler de üretilmeye başlanır. 20. yüzyılda Avrupa'da monarşiden demokratik yönetimlere geçiş sürecinde Avrupa porselen fabrikaları da hızla özelleşmiş, endüstri devriminin getirdiği teknik yeniliklerden yararlanarak transfer baskı gibi uygulamalar ile önceden kraliyet ile özdeşleşmiş mamulatlar tüm toplumun erişebileceği nitelikte çeşitlenmiştir. Bu gelenek çerçevesinde Avrupa'daki porselen fabrikalarında, 20. yüzyılda her yıl farklı bir tasarımla satışa sunulan Noel tabakları üretimi yapılmıştır.

Bir İngiliz porselen fabrikası olan Wedgwood'da üretime 1759 yılında Josiah Wedgwood'un çömlek atölyesinde başlanmıştır. Wedgwood'daki deneysel çalışmalarda, özgün bir mavi renk tonu bulunmuştu. Orijinal tarihi eserlerden alınan kalıplarla klasik formlara çağdaş kabartmalar işlenmiş, Wedgwood mavisi ile dünya çapında tanınan "Wedgwood Jasperware" mamulatları tasarlanmıştır.

[11] JAMIESON N., 2005: pp: 189–200.
[12] LAING J., WARWICK F., 2015: pp: 103-126.
[13] FEE, C., 2016: p: 229.
[14] BYRNE, S., 2014: pp: 29-56.
[15] WOOD, N., 2001: pp:15-18.; GERRITSEN, A.; MCDOWALL, S., 2012: pp: 87-113.
[16] ZUMBULYADİS N., 2010: pp: 24-32.

Kraliçe Charlotte zamanından beri, Wedgwood koleksiyonları İngiliz hükümdarlarının yanı sıra Vatikan, Kremlin ve Beyaz Saray gibi diğer birçok ünlü devlet başkanının masalarını süslemiştir. Wedgwood fabrikasında çıraklar, usta ve zanaatkar olmak için 10 yıla yakın bir eğitim sürecinden geçmektedir. 1969 tarihli Wedgwood Noel tabağı örneğinde, renk bakımından fabrikanın ikonik mavi rengi kullanılmış, kenar bordürde ise çobanpüskülü bitkisi kabartma olarak tek sıra hakinde işlenmiştir. Tabağın merkezinde yer alan Windsor Kalesi'nin tasvir edildiği kabartma, fabrikanın İngiliz monarşisi ile olan kuvvetli bağını temsil etmektedir (Fot. 1). Kale, ökseotu[17] olduğunu düşündüren bitkisel bir kabartma ile çevrelenmiştir.

Spode Fabrikası, 1776'da kurulan bir fabrika olarak İngiliz endüstri devriminin öncü temsilcilerinden biridir. Spode'un feldspat kullanarak ürettiği porselenler modern İngiliz Bone China ürünlerinin de öncüsü olarak kabul edilmektedir. 1970-1981 arasında ait on adet Spode Noel tabağı örneklerinde altın yaldızın bordürde ve merkez desende kullanıldığı dikkati çeker. Kenar bordürlerde neşe içinde eğlenen insanlar, kuşlar, balıklar, geyikler ve av köpekleri, çocuk melek tasvirleri, yıldızlar, ökse otu ve ağaç süsleri desenlemiştir. Merkez desenlerde ise neşe içinde dans eden çiftler, ilahi okuyan çocuklar, kutsal aile, çoban ve koyunlar, ağaçlar, yelkeni şişmiş dalgalı denizde yol alan kalyonlar betimlenmiştir. Renk kullanımı bakımından beyaz zemin üzerine altın yaldız, yeşil kırmızı ve mavi renk uygulanmıştır (Fot. 2).



Fot. 1: Wedgwood, çap: 20 cm, 1969.

1815'te John Doulton tüm birikimini Londra'da bir çömlek atölyesinin kuruluşuna harcayarak bugün dünyaca bilinen bir Royal Doulton markasına dönüşmüştür. Fabrika pişmiş toprak kanalizasyon borusundan, sofra takımına kadar geniş bir ürün yelpazesi ve kalitesi sayesinde hızla başarılı olmuş, sofra tasarımlarına kraliyet unvanı eklenmiştir. 1978, 1980, 1981 ve 1982 yıllarına ait dört adet Royal Doulton üretimi Noel tabağı kenarında dört adet ökse otu demeti beyaz kabartma desen üzerine işlenmiştir. Tabakların merkezinde ise Aziz Nikola ve çocuk tasvirlerine yer verilmiştir (Fot. 3).

İngiltere'deki Worcester porselenleri 1751 yılında kurulmuştur. 1750-51'de porselen üretimi için deneysel çalışmalar yürütülen Worcester'da yenilikçi bir yaklaşımla sabuntaşı hammadde olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1980 tarihli Noel tabağı örneğinde beyaz zemin üzerine polikrom dekor uygulanmıştır. Tabağın ağız kısmında altın yaldız çizgisel olarak tabağı çevreler. Kenar bordürde kabartma halinde çobanpüskülü yer alır. Merkez dekorda ise Noel arifesinde neşe içerisinde hazırlık yapan anne ve çocukları tasvir edilmiştir (Fot. 4).

[17] Ökseotu (viscum album): Avrupa kültüründe ökseotu pagan kültürel evreden itibaren sevilen bir bitkidir. Kelt ve İskandinav efsanelerinde yeri olan ökseotunun, Yunan kültüründe yeraltı dünyasına erişmek için kullanılan bir bitki olduğu bilinir. Ayrıca Roma kültüründe de hane halkını korumak için kapılara asılmıştır. İskandinav dünyası ve Almanya'da ökseotunun şans, uğur ve mutluluk getirdiğine inanılır.



Fot. 2: Spode, çap: 20 cm., 10 adet, 1970/72/74-1981.



Fot. 3: Royal Doulton, çap: 22 cm, 4 adet, 1978-1982



Fot. 4: Royal Worcester, çap: 24 cm, 1980

İngiliz Royal Crownford markası, Staffordshire'da üretim yapan firmalardan biri olup, sofra takımları üretmişlerdir. Norma Sherman tarafından tasarlanmış, 1980 tarihli Staffordshire'da üretilmiş bir Royal Crownford tabağının merkezinde üç çocuk okuma yapmakta, tabak kenarı çobanpüskülü[18] yaprakları, çan, yıldız, baston şekerleme ve kuş motiflerinden oluşan bir bordür ile dekore edilmiştir (Fot. 5).

Coalport fabrikası 1795 yılında John Rose tarafından İngiltere'nin Ironbridge Gorge kentinde kurulmuştur. Fabrika üretimlerinde Fransız Sevres ve Alman Meisen porselenlerinin köklü modellerini esin kaynağı olarak değerlendirmiş, 1830'larda ise mavi beyaz transfer baskı üretimler yapmıştır. 1851'de Londra'daki Büyük Sergi'de bu porseleneler yer aldı ve Kraliçe Victoria tarafından Rus Çarı I. Nicholas'a hediye olarak takdim edildi. Fabrikanın 1982 üretimi Noel tabağında, snapdragon oyunu[19] tasvirinin yapıldığı görülmektedir. Kenar bordürde kabartma çam ağacı ve çobanpüskülü dekoru işlenmiştir. (Fot. 6).

[18] Çobanpüskülü (Ilex aquifolium): Çobanpüskülü, eskiden sonsuz yaşamın ve doğurganlığın bir simgesiydi ve bu bitkinin evlere asılmasının iyi şans ve koruma getireceğine inanılıyordu. Hristiyanlar, Druid, Kelt ve Roma geleneklerini sürdürmüşler ve sembolizmini Hristiyan inançlarını yansıtacak şekilde değiştirmişlerdir.

[19] Snap-dragon: 16. yüzyılda popüler hale gelen bir Noel oyunu olup, İngiltere, Kanada ve Amerika Birleşik Devletleri'nde alkollü bir içecek olan brendi dolu metal bir kaba bir avuç kuru üzüm konularak oynanır. Brendi ateşe verilir ve oyuncular sırayla kendilerini yakmadan kuru üzümleri ateşten almaya çalışırlar.



Fot. 5: Royal Crownford Staffordshire Norma Sherman imzalı, çap: 23 cm, 1980.



Fot. 6: Coalport bir Noel oyunu "snapdragon" tasvirli, çap: 23 cm, 1982.

Almanya'daki KPM, diğer adıyla Kraliyet Porselen Fabrikası (Königliche Porzellan-Manufaktur) 1763 yılında Berlin'de Prusya Kralı Hohenzollern Hanedanından Kral II. Frederick tarafından kurulmuştur. 1919 tarihli Noel tabağının ana teması, uçağının kenarında oturan bir pilot selam veren bir bebek meleği tutmaktadır. Uçağın üzerine bir çelenk yerleştirilmiştir. Uçağın üzerinde "Weihnachten", 1919 ve "Porzelenmanifaktur" okunabilmektedir. I. Dünya Savaşı sürecinde, Hohenzollern Hanedanı kontrolündeki KPM fabrikasının bu Noel tabağı örneğinde olduğu gibi bir dizi vatanseverlik vurgusunun yapıldığı mamulatın tasarlandığını düşündürür (Fot. 7).



Fot. 7: KPM Çap : 20 cm, 1919.



Fot. 8: Meissen, çap: 25cm, 1956.

Almanya Meissen Porselen Fabrikası, 1710 yılında Polonya ve Saksonya Kralı Augustus tarafından küçük bir Sakson kasabası Meissen'de kuruldu. Johann Friedrich Böttger, 1706 ve 1709 yılları arasında Augustus tarafından ev hapsinde tutularak gerçek porselenin sırrını araştırmış ve kaolin hammaddesi ile porselen üretmişti. Böylece Uzakdoğu porselenleri ile rekabet edebilecek mamulatlar Avrupa'da üretilebilir hale gelmiştir[20]. 1956 tarihli Meissen Noel tabağı örneğinde beyaz zemin üzerine mavi renk kullanılmıştır. Kenar bordürde iki sıra altın yaldız uygulanmıştır. Tabağın arkasında karakteristik Meissen damgası iki kılıç yer alır. Tabağın merkezinde karlı bir gecede Noel ağacı etrafında kurulmuş alışveriş pazarı tasvir edilmiştir (Fot. 8).

Rosenthal, porselen ürünleri imal eden bir Alman firması olarak 1879'da Bavaria eyaletinin Selb şehrinde kurulmuştur. Ürünlerini tasarım, işlevsellik, kalite ve sürekli yenilik gibi idealar üzerine

[20] CASSIDY-GEIGER, M., 2006: pp.28-27.

temellendiren Rosenthal; 1963'te Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius ile iş birliği yaparak tasarım anlayışını geliştirmiştir. El dekoru ile sınırlı sayıda üretilmiş 1979 tarihli Rosenthal Noel tabağı örneğinde merkezde kutsal aile tasviri yer alır. Björn Wiinblad tarafından tasarlanan imzalı tabakta, altın ve gümüş süslemeli lacivert zemin üzerine polikrom bir dekor uygulanmıştır. Lacivert zemin üzerine yerleştirilmiş sarı renkli ay ve yıldızlar gece kompozisyonu çevreler. Kutsal aile temalı eşek üzerinde başları haleli anne baba ve çocuk figürlerinin resimsel ele alınış biçimi çizgisel ve soyut yönleriyle özgün niteliktedir (Fot. 9).

Danimarka'da Royal Cophenagen Porselen Fabrikası 1774'te kral V. Frederik'in vefatının ardından eşi Danimarka kraliçesi Juliane Marie tarafından kurulmuştur. Flora Danica ve Mavi beyaz tasarımlarıyla ünlenen fabrika mamulatları içerisine Noel tabakları ayrı bir grubu oluşturur. Royal Cophenagen Porselen Fabrikası ile birleşen Bing & Grøndahl firmasının ürettiği Noel tabakları, 1895'te üretildiğinde dünyada türünün ilk örneği olduğu kabul edilir. 1968 tarihli Noel tabağı örneğinde kilisede Noel ayini tasviri, beyaz zemin üzerine mavi renk ile işlenmiştir (Fot. 10).

Rörstrand porselen fabrikası İsveç'te 1726 yılında kurulmuştur. Bu nedenle Avrupa'nın ikinci porselen fabrikası olarak mavi beyaz porselenler üretmiştir. Rörstrand, Art Nouveau tarzındaki sofra takımları ve vazolarıyla 1900'de Paris'teki Dünya Sergisi'nde uluslararası bir üne kavuşmuştur[21]. 1913, 1914 ve 1915 tarihli üç adet Rörstrand Noel tabağı örneğinde mavi beyaz renkler uygulanmıştır. Tabağın kenarlarına yerleştirilen kozalak ve bitkisel desenlerler çerçeve oluşturulmuş, içine karlı ve soğuk havada kiliseye doğru yol alan kadın ve çocuk tasvirleri figürleri tasarımı ile sunmuştur (Fot. 11).



Fot. 9: Rosenthal 1971-1982, çap: 28.8cm.



Fot. 10: Royal Copenhagen, çap: 18.5 cm, 1968.



Fot. 11: Rörstrand, çap: yaklaşık 18,5-24 cm., 1913,14,15.



Fot. 12: Prosgrund, çap: 18 cm., 1972

[21] WETTERGREN, E., 1943: pp:308.

Porsgrund, 2. Dünya Savaşı sırasında Porsgrunds Porselænsfabrik (Porsgrund Porselen Fabrikası) Alman işgal kuvvetleri için porselen ve hediyelik eşyalar üretmiştir. Nora Gulbrandsen, 1927-1945 yılları arasında fabrikada sanat yönetmenidir. 1885 yılında kurulan Porsgrund Porselen Fabrikası ürünleri günümüzde Norveç'te çok popülerdir; Norveç evlerinin çoğunda bulunabilir ve birçok kişi tarafından erişilebilir olmasının yanı sıra Norveç ulusal mirasının bir parçası olduğu için değer verilir[22]. Porsgrung Noel tabağı örneğinde üç kanatlı melek Noel ağacının etrafında toplanmış, müzik aletleri çalmakta ve ilahiler söylerken tasvir edilmişlerdir. "Julen 1972/Noel 1972" tabağın üst kısmına yazılmıştır. Tabağın arkasında Norveççe ve İngilizce "vi synger julekvad/ Noel şarkıları söylüyoruz" ve "Hark the Harald Angels Sing" yazmaktadır. Bu şarkı, 18. yüzyılda ortaya çıkmış bir Noel ilahisidir ve Luka İncili 2:14'te bahsi geçen ve tanrıya övgüler söyleyen melekler korosu konusunu ele alır (Fot. 12).

Bavaria porselen ibaresinin yer aldığı Noel tabağının arkasında İsveççe "Nya Testamente den Heliga Natten/Yeni Ahit, Kutsal Gece" yazmaktadır. Tabağın merkezindeki sahne de bu konuda ele alınmış "Julen/Noel 1983" altın yaldız ile yazılmıştır. Tabağın arkasında ayrıca sanatçı imzası ve İsveççe "Nordsika Samlarförbundent/İskandinav Koleksiyonerler Derneği" yazısı yer alır. Tabakta altın ve beyaz zemin üzerine mavi renklerle İsa'nın doğumu konusu işlenmiştir (Fot. 13).

Napoli ve Sicilya Kralı olan Bourbonlu Charles, Meissen Porselen Fabrikası'nın kurucusu Güçlü Frederick Augustus'un torunu Walpurgisli Maria Amalia ile 1710'da evlendikten sonra, Almanya'da üretilen porselen koleksiyonlarını çeyiz olarak almış ve kendi üretimine başlamaya karar vermişti. Kralı 1734 yılında tüm Avrupa saraylarında yaygın olan porselen tutkusu sarmış; verdiği emir üzerine de Capodimonte porselenleri üretilmeye başlanmıştır. Başlangıçta ürünler tabaklar, fincanlar, vazolar, cezveler vb. gibi ev içi kullanıma yönelik eşyalardan oluşuyordu, süs eşyaları ise azınlıktaydı[23]. Çok sayıda figürün yer aldığı grup tasviri, mitolojik, dini veya rustik temalar sevilen desen ve heykel gruplarını oluşturmuştur. 20. yüzyılda modern üretim, figüratif heykeller, ağır şekilde dekore edilmiş vazolar, çömlekler, avizeler ve diğer nesneler ile sürdürülmektedir. "Christmas 1974" ibareli tabağın kenar bordüründe altı adet kabartmalı kiremit kırmızısı çiçek deseni yer alır. Tabağın orta kısmında ise, bulutların üstünde atın çektiği arabayı süren alegorik bir figüre iki cupid eşlik etmekte, biri elinde askı çelenk taşımaktadır (Fot.14). Bu araştırma kapsamında elde edilen örneklerle ilgili veriler aşağıdaki tabloda işlenmiştir:



Fot. 13: Bavyera, çap: 24,5 cm.,1983. Fot.



14: Capodimonte Çap: 19. Cm, 1974

[22] JASİNSKİ, M. E., 2018: p: 656.; LUND K., 2021: pp: 204-219.
[23] FABBRİ, B., GUALTİERİ, S., & AMATO, F. (2014): 117.

Ülke	Fabrika Adı	Fabrika Kuruluş Tarihi	Noel Tabağı Tarihleri	Renkler
İngiltere	Wedgwood	1759	1969	Wedgwood mavisi
İngiltere	Spode	1776	1970-1981 (on adet)	Polikrom
İngiltere	Royal Doulton	1815	1978, 1980, 1981 ve 1982	Polikrom
İngiltere	Royal Worchester	1751	1980	Polikrom
İngiltere	Royal Crownford Staffordshire		1980	Kırmızı
İngiltere	Coalport	1795	1982	Polikrom
Almanya	KPM	1763	1919	Polikrom
Almanya	Meissen	1710	1956	Mavi beyaz
Almanya	Rosenthal	1879	1979	Polikrom
Danimarka	Royal Cophenagen	1774	1968	Mavi beyaz
İsveç	Rörstrand	1726	1913,1914, ve 1915	Mavi beyaz
İsveç/Almanya?	Bavaria		1983	Mavi beyaz
Norveç	Porsgrund	1885	1972	Mavi beyaz
İtalya	Capodimonte	1743	1974	Polikrom

Tab. 1: Noel tabağı üreten Avrupa porselen fabrikaları

Sonuç

7. yüzyıldan kalma St. Boniface öyküsü, 10. ve 11. yüzyılda Hristiyan kaynakların didaktik ve propagandacı bir anlayışla sergilendiği teatral oyunlarda Noel ağacının yer alması, 16.yy.'da Almanya'da ormancının evine gelen çocuk İsa'nın köknar ağacını kırıp armağan ettiği öykü ve Martin Luther öyküsü Avrupa'da Noel ağacı geleneğinin kökenini her ne kadar pagan geleneklere dayanıyor olsa da Hristiyan kültürün önemli bir unsuru haline dönüşmesini sağlamıştır. 17. yüzyılda Püritenler, Presbiteryenler ve İngiliz politikacıların görüşleri çerçevesinde Noel ağacı kurmak yasaklanmaya çalışılsa da 19. yüzyılda Alman kökenli İngiliz kraliçesi Charlotte'un çabasıyla muhafazakâr yaklaşım aşılmış; Kraliçe Victoria döneminde İngiliz toplumunun tüm kademelerinde uygulanır hale gelmiştir. Noel ağacı etrafında gelişen oda süsleri ve hediyelik eşyalar arasında porselen Noel tabakları ayrı bir grup olarak dikkat çekmektedir. Noel ağacı kurma geleneği 1840'tan itibaren İngiliz toplumunda yaygınlaşmış olmasına rağmen 19. yüzyılın ikinci yarısına ait İngiliz porselen fabrikalarında üretilen Noel tabağı üretildiğine dair bir veri elimize geçmemiştir. Avrupa'nın tarihi porselen fabrikaları içerisinde 20. yüzyılda on dört fabrikanın Noel tabağı ürettiği bunlardan altısının İngiltere, dördünün Almanya, bir Danimarka, bir İsveç, bir Norveç ve bir İtalya üretimi olduğu tespit edilmiştir. Değerlendirmeye alınan on dört farklı porselen fabrikasında üretilen Noel tabaklarının ebatları 18-28,8 cm arasında değişkenlik göstermektedir. Örnekler arasında kuruluş tarihi en eski fabrika 1710 ile Alman Meissen porselen fabrikasıdır bununla birlikte en erken örnek 1913 tarihli İsveç Rörstrand üretimidir. Noel tabağı örneklerinin 1970 ve 1980'li yıllarda sayıca yoğunlaştığı tespit edilmiştir. Renk bakımından bir örnekte kırmızı, bir örnekte fabrikanın kendine özgü karakteristik rengi, yedi örnekte polikrom, beş örnekte de mavi beyaz renkler tercih edilmiş olması dikkat çekicidir. 20.yüzyılda Avrupa'da porselen fabrikaların hızla özelleşmiş; yüzyılın ikinci yarısında Noel tabağı üretimi endüstri devriminin getirdiği transfer baskı gibi uygulamalar gibi teknik yeniliklerden yararlanarak önceden kraliyet ile özdeşleşmiş mamulatlar toplumun rahatlıkla erişebileceği hediyelik eşya niteliğinde çeşitlenmiştir.

Kaynakça

BYRNE, S. (2014). "Sense and Sensibility: Giving and Taking", *In Jane Austen's Possessions and Dispossessions*, Palgrave Macmillan, London, pp. 29-56.

CASSIDY-GEIGER, M. (2006). "The Politics of Porcelain: Preview of An Exhibition" *In the Arnhold Collection: International Ceramics Fair and Seminar*, pp.27-28.

DUNN F. S. (1928-1929). "Julius Caesar at the Winter Solstice", *Social Science*, Vol. 4, No. 1 (Nov., Dec., Jan., 1928-29), pp. 48-54.

FABBRİ, B., GUALTİERİ, S., & AMATO, F. (2014): "Capodimonte porcelain: A unique manufacture" *Craft and Science: International Perspectives on Archeological Ceramics*, Ed: Marcos Martinón-Torres(ed.), pp.117-124.

FEE, C. (2016). "Christmas Tree", *American Myths, Legends, and Tall Tales: An Encyclopedia of American Folklore*, Christopher R. Fee, Jeffrey B. Webb (Ed.), Vol. 3, p.229-230.

GERRITSEN, A.; MCDOWALL, S. (2012), "Material Culture and the Other: European Encounters with Chinese Porcelain, ca. 1650-1800", *Journal of World History*, March 2012, Vol. 23, No. 1, Special Issue: Global China, pp. 87-113.

HEWITT; J. (2007). *The Christmas Tree,* USA: Lulu Distribution.

ISLER, M. (1989). "An Ancient Method of Finding and Extending Direction", *Journal of the American Research Center in Egypt*, vol. 26, pp. 191–206. https://doi.org/10.2307/40000707.

JAMIESON N. (2005). "Oliver Cromwell—The Grinch That Stole Christmas", *Statute Law Review,* Vol. 26, Iss. 3, pp: 189–200, https://doi.org/10.1093/slr/hmi019

JASİNSKİ, M. E. (2018). "Predicting the past—Materiality of Nazi and post-Nazi camps: A Norwegian perspective". *International Journal of Historical Archaeology*, 22(3), pp. 639-661.

LAING J., WARWICK F. (2015), "Christmas Traditions Pagan Roots Invented Rights", *Rituals and Traditional Events in the Modern World*, Jennifer Laing, Warwick Frost (Ed.), Routledge, pp: 103-126.

LUND K. (2021). "Hvitt gull med brune flekker? Nora Gulbrandsen og Porsgrunds Porselænsfabrik 1940–1945", *Scandinavian University Press/ Universitetsforlaget AS in Kunst og Kultur Kunst og Kultur*, Vol.104, pp.204-219; https://doi.org/10.18261/issn.1504-3029-2021-04-02

MUIR, L., (2003). *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.

PERRY, J. (2010). *Christmas in Germany: A Cultural History*, Chapel Hill: University Of North Carolina Press.

ROSS, A. (2005). "Ritual and Druids", *The Celtic World*, Green M. (Ed.), pp. 423- 444.

ROTTKAY, W. H. W. (1967). "Balder and The Mistletoe: A Note", *Scandinavian Studies*, Vol. 39, No. 4, pp.340-344.

SOWDER, A.M., (1949). "Christmas Trees The Tradition", *Yearbook of Agriculture,* pp. 245- 247.

TLEPOV, Z.A., MALİKOVA, A.M., TURSYNBAYEVA, A.O., MAKULBEKOV, A.T., DUGALİCH, N.M. (2021). "Performance of Medieval Religious Mystery Play as Theatrical Art Genre and Precursor of 'Political Theatre", *European Journal of Science and Theology*, Vol.17, No.4, pp. 109-117.

WETTERGREN, E. (1943). "Swedish Pottery: Rörstrand and Marieberg-I." *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, pp. 308-311.

WOOD, N. (2001). "The Influence of Glass Technology on Chinese Ceramics", *In International Ceramic Fair & Seminar*, London, UK, pp. 15-18.

ZUMBULYADİS N. (2010). "Böttger's Eureka!: New Insights Into The European Reinvention Of Porcelain", *Bull. Hist. Chem.,* Vol. 35, Number 1, pp: 24-32.

ÇORUM KALESİ[1]

Corum Castle

Bekir ESKİCİ*
Adil ÖZME**

Abstract

Corum Castle is in the district called with same name, in the center of Corum province. The structure has not an inscription. The researches say that history of the structure goes back to Byzantine Period, conquered by Danishmends in the year of 1075 and built by Danishmends after earthquake in the same year. The castle is 85x85 m. in size and in form of rhomboid. İt was built by spolia and brick. The walls are in cylindrical form in corners, and supported by double towers in square form in the middle. The stairs inside cylindrical towers allow to kickback area. The entrance of the structure is provided by a gate in the middle of north side of it. The gate has wings, wooden covered with iron. In addition to this, a small gate is in the middle of south side. The houses in court structure were removed lately. Today, only a small mosque is in the court. The other parts of building such as storage, granary, armory, mentioned in archive documents, did not reach today.

Key words: Castle, Corum, tower

Seyahatnamelerde ve Arşiv Belgelerinde Çorum Kalesi

Onaltıncı yüzyıl belgelerinde Çorum Kalesi'nin ismi nadir geçer. Kalenin askeri önemi bu dönemde büyük ihtimalle epeyce azalmıştır. 1530 tarihli Çorum tahririnde, Çorum Sancağı sınırları içinde dört adet kalenin yer aldığı belirtiliyor. Bunlar: Çorum Kalesi, Osmancık Kalesi, İskilip Kalesi ve Karahisar-ı Demirli Kalesi'dir. Merdan-ı kal'a-yı Çorum ifadesinden 1530'lu yıllarda Çorum Kalesi'nin Osmanlı askerleri tarafından korunduğu anlaşılabilir. Ancak, Çorum kale müstahfızlarına ya da kale tımarlarına rastlanmıyor[2].

16. yüzyılda depremden hasar gören kalenin surlarının onarılması ve küçük gelen kalenin yanına bir de dış sur yapılması için Çorum ayanı ve eşrafı girişimde bulunmuş, bu proje için merkezden 120.000 akçelik bir yardım yapılmıştır. Çorum'da kale mimarisinde tecrübeli kişi bulunmadığından merkezden Behzad Çavuş adlı biri görevlendirilmiştir. Gönderilen ödenek yetmediği takdirde halktan para toplanmayacak, Çorum kadısı halktan emek olarak katkı isteyecek ve dış surların tamamlanması sağlanacaktı[3].

"*Bir belgeye göre, 1564 yılında, kale hisarlarının tamiri tamamlanmıştır. Kale komutanı, sur içine az bir su (ağız suyu) getirilmesi için bir keşif raporu hazırlamıştır"*[4]*. "1571 tarihli bir belgeden bu tarihte kalenin ve kentin mamur olduğu anlaşılmaktadır*"[5].

1649 yılında Çorum'a gelen Evliya Çelebi kenti şöyle tanımlamaktadır*:"...Rum ülkesi, Cevrum Kalesi yani hasta yurdu Çorum. İslam kavmi yapısıdır ama Allah bilir Selçuklulardan Kılıç Arslan Şah yapısıdır. Suyu ve havası tatlı olduğundan Kılıç Arslan oğlu Yakub Mirza'yı nice yüz hasta çorluları bu şehre gönderip sağlıklarına kavuştuklarından Çorum adıyla adlanmış mamur bir şehirdir. Danişmentlilerin eline geçmiştir. Onlardan Yıldırım Bayezid Han istila etmiştir. Sivas Eyaleti sancakbeyi tahtıdır. Şeyhülislamı, nakibüleşrafı, ayan u eşrafı, kale dizdarı, neferatları...vardır...Kalesi şehir kıblesi tarafında Celali ve Cemali haşaratından emin olmak için dört köşe taş yapı güzel kaledir ama küçüktür. Bir demir kapısı vardır. Dizdarı ve neferatı vardır. Bol bol cebehanesi, birkaç hanesi ve anbarları vardır. Allah bilir İslam ehli yapısıdır. Zire kefere yapısından bir eseri yoktur…"*[6].

---

[1] Bu makale, Çorum Belediyesi adına Özgür Proje Mimarlık Danışmanlık İnş. Ltd. Şti tarafından yürütülen "Çorum Kale Bedenlerinin Restorasyon Proje Hizmeti Alımı İşi" (2020–2021) kapsamında gerçekleştirdiğimiz araştırma ve incelemelerden üretilmiştir.

*Prof. Dr. Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Gölbaşı-Ankara/TÜRKİYE, bekireskici01@gmail.com, b.eskici@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2352-5080

**Dr., Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2. TBMM Ulus-Ankara/TÜRKİYE, adilozme@yahoo.com, ORCID: 0000-0003-0859-1979

[2] Anonim 2014: s.17
[3] Anonim 2015: s.92.
[4] Anonim 2014: s.17
[5] Bakırer 2020: s.75-76.
[6] Evliya Çelebi 2005: s.493.

"*1699/1700 tarihli bir arşiv belgesine göre kale bu tarihte muhafızlar tarafından korunmaktaydı ve bu kalenin muhafızlığını İbrahim, dizdarlığını ise Hüseyin adında bir şahıs yapmaktaydı*"[7].

16 Ağustos 1835 tarihinde kente gelen İngiliz Jeolog William John Hamilton*:"...Burası Avrupalı bir gezgin tarafından henüz görülmemişti. Birkaç asır evvel Sultan Süleyman tarafından inşa edildiği söylenen kaleyi ziyaret ettim. Dört köşeli kaba bir bina, etrafında yuvarlak ve kare kulelerle korunuyor ve şehrin güneydoğusuna doğru bir rampada yer alıyor. Duvara işlenmiş çoğu kasten silinmiş ve okunamaz hale getirilmiş yazılı taşların çokluğuna şaşırdım. Aynı amaçla çok çeşitli sütun da kullanılmış. İç kısmında burç duvarlarına giden bir merdiven, tamamen bu sütunların enlemesine konularak yapılmış. Yazıtların hepsi mezarlarla ilgili. Bazılarının üzerinde haç işareti var ve bu haçların tamamı görünüşe göre Hıristyanlığın kabulünü müteakip oluşturulmuş...Çorum Türkleri, kale inşaatında kullanılmış sütun ve taşların yanında yazıtların da Yozgat yolu üzerinde Kara Hisar adında harabe bir yerden geldiğini söylediler*[8]*..."*diye tanımlamaktadır.

18 Kasım 1839 tarihinde Çorum'a gelen Seyyah William Ainsworth *"...kentte dört han ve birçok hamam vardır. Kaleden onaltı minare saydık. Planını yaptığımız kale hemen hemen dörtgen ve yuvarlak kuleli. Her bir tarafta, bunların arasında ikişer adet kare kule vardır. Kalenin içi evlerle doludur. Duvarlarda farklı tarihlerin izleri vardır. Yapının orijinal planı görünüşe göre korunurken sıklıkla tamir ve inşa edilmiştir. Kalede kullanılan taşlar iyi beyaz kireçtaşıdır ancak kolayca dağılan bir kumtaşı da kullanılmıştır. Haçlara, heykellere ve çoğunluğu okunamayan*[9]*, değişik yazıtlara sahip birçok Grek mezar taşının yanında çok sayıda beyaz mermer sütun duvarlarda kullanılmıştır. Kapının yanındaki en okunabilir olanı kopyaladık..."*demektedir [10].

Salnâmelerde üzerinde en çok durulan mekânların başında kuşkusuz Çorum Kalesi gelmektedir. "*1895 salnâmesine göre, kalenin içerisinde 45 ev bulunmaktaydı. Ancak 1904 ve 1909 tarihli salnâmelerde 20 evin bulunduğu kaydedilmektedir*"[11] . "*Tımar Tevcihat Defteri'nde kalede muhafız, kethüda*[12]*, dizdar*[13]*, meremmet*[14]*, pasyan, imam, topçu ve serbölük gibi muhtelif memuriyetlere sahip görevlilerin çalıştığı"* ifade edilmektedir[15].

"*1921 senesinde kale içerisinde on kadar ev ile küçük bir cami olduğunu ve biri içeride, ötekisi ise kapının yanında olmak üzere iki de çeşmesi bulunduğunu"* araştırmacı N. Tuğrul söylemektedir"[16].

Konumu

Kent merkezinin güneydoğusunda, kendi adıyla anılan mahallede, yüksek olmayan yayvan bir tepe üzerinde konumlanmıştır[17]. Kuzey ve doğu cepheleri birer sokağa, güney cephesi bir parka bakan kalenin batı yönünde iki katlı binalar yer almaktadır.

Tarihi

Kalenin inşasına dair bilgi verecek herhangi bir kitabe günümüze ulaşmamıştır. Mevcut bilgilerden ve mimari özelliklerinden kalenin ilk inşa tarihi hakkında kesin hükme varmak güçtür. Pek çok araştırmacı seyahatnameler ve arşiv belgelerinden yola çıkarak kalenin tarihçesi hakkında bazı görüşler ileri sürmüşlerdir. Bunlardan M.K.Şahin "*Kitabesi bulunmayan yapının tarihinin, Bizans Dönemine kadar gittiği ve sonrasında Danişmentliler tarafından olasılıkla 1075 yılında Çorum'un ele geçirilmesinin ardından yapıldığı yönünde görünüyor*"[18] şeklinde görüş bildirmiştir. R. Arıncı,

[7] Söylemez 2007: s. 24
[8] Hamilton 2013: s.290.
[9] Ainsworth 2014: s.102
[10] Ainsworth 2014: s.103
[11] Söylemez 2007: s. 23-24
[12] Osmanlı Döneminde devlet büyüklerinin buyruğunda çalışan, onların birtakım işlerini gören kimse.
[13] Kale bekçisi, komutanı.
[14] Onarım, tamirat yapan kişi.
[15] Söylemez 2007: s.23, dipnot:35, Konu ile ilgili geniş bilgi için bkz. BOA, MAD.d., 1/-1, 42.
[16] Tuğrul 2006: s.102
[17] Gayrımenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun 08.12.1978 tarih ve A-1481 sayılı kararıyla korunması gerekli anıt eser olarak tescil edilmiştir.
[18] Şahin 2018: s.183; Bakırer 2015: s.51-78.

Çorum'un Danişmend Melik Ahmet Gazi tarafından fethedildiği yıllarda yani 1075 yılında şehirde büyük bir deprem meydana geldiği ve yerle bir olan şehir yeniden kurulduğunda yıkıntılardan elde edilen devşirme malzeme kullanıldığını belirtmektedir[19]. N. Tuğrul, Çorum Kalesi'nin Müslüman Türkler tarafından inşa edildiğini kabul eder[20]. Evliya Çelebi, kalenin Selçuklu Sultanı Kılıç Arslan yapısı olduğunu söyler[21]. Çorum Kalesi'ne ait ilk yazılı belgeler 1571 tarihlidir. 1577 tarihli bir belgede kaleden "Sultan Süleyman Hayratı" olarak söz edilmektedir[22].

Mimarisi

Kale, yaklaşık 85x85 m. ölçülerinde adeta paralelkenar bir yapıdır. Duvarlarının dört köşesinde silindirik kuleler yer almaktadır. Doğu, batı ve güney duvarları ise her cephede ikişer adet dikdörtgen kuleyle desteklenmektedir (Plan:1 Res.1).

Yapının doğu ve batı cepheleri benzer tarzdadır. Bu cephelerin kuzey ve güney cephelere birleştiği köşelerde silindirik birer kule, cephe ortasında ise eş aralıklarla yerleştirilmiş, eş büyüklükte iki dikdörtgen kule yer almaktadır (Çiz.1, Res. 2-4).

Güney cephe doğu ve batı cepheleriyle benzer özellik yansıtır (Res. 5). Burada farklı olarak duvarın ortasında, kuzey cephedeki giriş kapısının karşısında tali bir kapı yer almaktadır. Küçük ölçülerdeki kapı, devşirme iri birer taşla oluşturulan dikdörtgen söve ve lentolu olup tek kanatlıdır (Çiz. 1). Kapı kanadı ahşap üzerine demir kaplama olup orijinaldir (Res. 6). Kapıdan içeriye taş basamaklı merdiven ile geçilir. Basamak düzeni sonradan yapılan niteliksiz çimentolu müdahaleler ile kısmen bozulmuştur.

Yapının kuzey cephesi de diğer cephelerde olduğu gibi köşelerde silindirik, cephe ortalarında ise dikdörtgen birer kule ile desteklenmiştir (Çiz. 1, Res. 7-8). Arşiv fotoğraflarından, 1960 yılına kadar kapının güney dış duvarına bitişik bir çeşmenin bulunduğu anlaşılmaktadır (Res.9). Yapının ana giriş kapısı kuzey cephenin ortasında yer almaktadır (Res. 10). Dışa doğru çıkma yapan beşik tonozlu eyvan şeklindeki giriş açıklığının içinde yer alan kapı segment kemerlidir (Res. 11). Kapının ahşap üzerine demir kaplamalı kapı kanatları orijinal olup sağlamdır (Res. 12-13). Girişte kapının doğu ve batısında iki mekan yer almaktadır. N.Tuğrul, kapının her iki tarafındaki odalardan bugün elden geçirilmiş (tuvalet olarak kullanılan) doğudakinin karakol, batıdakinin ise zindan (Res. 14) olarak kullanıldığını[23] söylemektedir. Batıdaki mekana giriş duvarın üst seviyesinde yer alan ahşap söve ve lentolu küçük bir kapıyla sağlanmıştır (Res. 15). Kare planlı mekan tuğla tonozlu bir örtüye sahiptir. Mekanlardan sonra yine segment kemerli bir açıklıktan geçilerek kaleye girilir. Kapı kanatlarına ait zıvana izlerinden, orijinalde burada çift kanatlı bir kapının daha olduğu anlaşılmaktadır. Kapının ve yandaki mekanların avluya bakan duvarı sarımtırak kireçtaşından kesme taş kaplamadır (Res.16). Mevcut durumda bu kaplamanın orijinal olmadığı, muhtemelen 1961 yılında Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nce doğu ve kuzey duvarlarında yapılan onarıma[24] ait olduğu söylenebilir.

Yakın zamana kadar içi evlerle dolu olan kalenin avlusunda bulunan yapılar yıkılarak kaldırılmıştır. Günümüzde bir cami ve üç adet tescilli yapı (ev) kalmıştır. Yapılan sondajlar ile avlu orijinal zemin kotunun aşağı yukarı bugünkü seviyeye yakın olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim su tahliye sistemine işaret eden kanal şeklindeki açıklıklar sur duvarlarının dip kısımlarında takip edilebilmektedir.

Güney duvarın ortasında, küçük tali kapı yer alır. Tali kapının[25] kale içine bağlandığı duvarın içindeki koridor beşik tonozludur (Res.17). Tonozlu geçitten avluya birkaç basamaklı bir merdivenle çıkılmaktadır. Her iki yandaki dikdörtgen burçların avluya bakan iç duvarları günümüzde yıkıktır (Çiz. 2, Res. 18-19).

[19] Arıncı 1941: s. 899-901; Söylemez 2007: s. 24
[20] Anonim 2014: s.17
[21] Evliya Çelebi 2005: s.493
[22] Anonim 2014: s.75-76.
[23] Tuğrul 2006: s.102.
[24] Anonim 1968: s.208; Anonim 1974: s.135.
[25] Düşmanı arkadan çevirebilmek veya dışarıya haberci gönderebilmek amacıyla yapılan bu tip küçük kapılara ise uğrun veya huruç kapıları denir. Bkz. Eyice 2001: s. 235.

Kuzey duvarının ortasında ana giriş kapısı yer alır. Giriş açıklığının her iki yanında, duvarların ortasında dikdörtgen burçlar içe doğru hafif bir girinti yapmaktadır (Res.20). Doğudaki burcun ortasında, üst seviyede, kemerli küçük bir kapı açıklığı yer almaktadır (Çiz. 2, Res. 21).

Doğu duvardaki dikdörtgen kuleler kuzey duvarında olduğu gibi avluya doğru girintili olarak inşa edilmiştir. Bu kule duvarlarında da kuzeydeki kule duvarlarında olduğu gibi duvarın ortasında küçük bir giriş açıklığının olduğu kalan izlerden anlaşılmaktadır (Çiz. 2, Res. 22).

Batı duvarının güney ucundaki dikdörtgen kulenin avluya bakan duvarı yıkık, kuzey ucundaki dikdörtgen kulenin ise sağlamdır (Çiz. 2, Res. 23-24).

Köşelerde yer alan silindirik kulelerin içine, köşeye açılan ve kalan izlerden lentolu olduğu anlaşılan dar ve uzun bir dehlizle ulaşılır. İçleri toprak dolu olan bu kulelerin içleri yakın zamanda boşaltılmıştır. İçlerinde spiral taş merdiven yer alan bu kuleler, surlara çıkmak için merdiven sahınlığı olarak değerlendirilmiştir (Res. 25 a,b,c). Güneydoğu ve kuzeydoğu köşe kuleleri dışarıya üçer mazgal pencereyle açılmaktadır. Güneydoğu köşe kulesinin içindeki kabaca işlenmiş ahşap kiriş, silindirik kulelerin ahşap bir örtüye sahip olduğunu düşündürmektedir.

Kalenin barbataları (dendan) günümüze ulaşmamıştır. Yalnızca seğirdimin kenarında yer alan birinci örgülerinden kalan izler seçilebilmektedir (Res. 26). 18. yüzyıldan sonra kale önemini yitirince barbataların taşları kale içindeki binaların inşaatında kullanılmış olmalıdır. Osmanlı arşivlerinde yer alan 1892 yılına ait bir haritada kalenin planı ve kuzey cephe çizimi yer almaktadır. Cephe çiziminde sur ve kulelerin aynı yükseklikte olduğu görülmektedir[26].

"*Kalelerin içinde bir kumandan konutu ile bazen kulelerden birinin içinde veya ayrı bir yapı halinde bir ibadet yeri (kale camii) de bulunmaktadır. Muhafızlar kulelerin veya kalenin içinde ayrı binalarda yaşıyorlardı. Her kalenin yiyecek saklamak üzere kâgir ambarları, koğuşları, özellikle su ihtiyacını karşılamak üzere kuyusu veya sarnıçları*"[27] kışla ve darphane gibi askeri ve ekonomik açıdan stratejik öneme sahip yapıları bulunmaktadır[28].

Çorum Kalesi'nde ne türlü mekânların yer aldığı konusunda bilgi sahibi değiliz. Evliya Çelebi kalenin dizdarı ve neferinin bulunduğunu, bol bol cephanesinin, birkaç ev ve ambarlarının olduğundan söz etmektedir[29]. 16. yüzyıla ait bir belgede kalenin ambarından 10 kise barutun kaybolmasında dizdarın parmağının bulunmasından bahsedilmesi[30] Evliya Çelebi'yi destekler niteliktedir.

1827 tarihinde çeşitli suçlar işleyen suçluların yakalanıp Çorum Kalesi'ndeki zindana atılması[31], yine 1827 Ekiminde Osmancık mahkemesini basan çeşitli suçlar işleyen Hasan Fazlı, Değirmenci Veli Hüseyin ve diğerlerinin de yakalanıp, Çorum Kalesi'ndeki zindana atılması[32] burada bir zindanın varlığını da göstermektedir.

Ancak günümüzde ambar ve zindan gibi mekânların varlığına işaret edecek bulgulara ulaşamıyoruz. Kargir olması gereken bu mekânların, kale içindeki geç dönem evlerinin yapımı sırasında yıkılıp malzemelerinin de evlerin yapımında kullanılmış olabileceği söylenebilir.

Kale içinde proje kapsamında yaptırılan jeoradar çalışmalarının ham verileri bugünkü zemin kotunun 100 – 300 cm derinliklerinde farklı niteliklerde yapı/duvar kalıntılarının (anomali) varlığına işaret etmektedir[33]. Bu verilerinin doğrulanması ve anlamlandırılabilmesi için kale içinde bilimsel kazı çalışmalarının gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

Kale içerisinde, girişin doğu kanadında yer alan bugünkü caminin (Kale Mescidi/Camii) üzerindeki H.1217/M.1802 tarihinin onarıma işaret ettiği düşünülmektedir. Ancak bugünkü yapının fiziksel durumu dikkate alındığında, kalenin inşa edildiği dönemde aynı yerde bir mescidin de inşa

[26]Dündar 2007: Şekil: 5.
[27] Eyice 2001: s.235
[28] Özcan 2010: s.197.
[29] Evliya Çelebi 2005: s.493
[30] Anonim, 2015: s.92.
[31] Korkmaz 2008: s.138.
[32] Korkmaz 2008: s.139.
[33] Çorum Belediyesi tarafından restorasyon projesi kapsamında yaptırılan jeoradar çalışmaları Prof. Dr. Selma Kadıoğlu-Prof. Dr. Yusuf Kaan Kadıoğlu (Ankara Üniversitesi Mühendislik Fakültesi) tarafından yürütülmüştür.

edilmiş olabileceği iddia edilebilir ve yapı üzerindeki 1802 tarihinin onarım değil, bu mescidin yerine bugünkü caminin yeniden yapılış tarihini gösterdiği söylenebilir[34].

Kale içerisinde yer alan cami küçük bir yapıdır. Dikdörtgen bir harimi, sonradan eklenen bir son cemaat yeri ve balkon minaresi bulunmaktadır. Son cemaat yeri 1992 yılında yapılmıştır[35]. Yapının doğu cephesi sağır bırakılmıştır. Güney ve batı cephesinde altta ve üstte üçer pencere bulunmaktadır. Batı cephenin güney ucunda ahşaptan bir balkon minare yer almaktadır (Res. 27). Harime kuzeydeki kapıdan girilmektedir. Harimin kuzeyinde mahfil, güney duvarının ortasında basit bir niş halinde mihrap ve yanında ahşap bir minber yer almaktadır. Yapı içten düz ahşap bir tavanla dıştan kırma çatıyla örtülmüştür (Res. 28).

Malzeme ve Teknik

Kalede, yapı malzemesi olarak kesme taş, kabayonu taş, moloz taş, Roma-Bizans dönemlerine ait devşirme taşlar, tuğla, ahşap, Horasan harcı ve demir kullanılmıştır.

Başta giriş kapısını duvarları olmak üzere, kalenin hemen hemen her yerinde devşirme malzeme kullanılmıştır. Mezar taşları, steller, yazıtlar, sütun tamburları, blok taşlar devşirme taşları oluşturmaktadır. Devşirme taşlar yapıda kullanılırken herhangi bir düzen olmadan gelişigüzel kullanılmıştır (Res. 2-10). Bazı araştırmacılar, Roma ve Bizans dönemine ait devşirme taşların kale duvarlarında kullanılmasının nedeninin, 1075 yılında şehirde meydana gelen büyük deprem olduğu, depremde yıkılan kale ve diğer yapılardan elde edilen devşirme malzemenin kale yapımında kullanıldığı ve malzemenin büyük bir kısmının ise şimdiki Albayrak İlk Öğretim Okulu'nun yerinde bulunan Bizans tekfuruna ait saraydan getirildiğinden[36] söz etmektedir.

Kabayonu ve moloz taş duvar örgüsünde kullanılmıştır. Duvarlar dikkatle incelenince alt hizalarda düzenli yatay sıra izleyen bir örgüye sahipken, üst kısımlarda düzensiz örgülerin yer aldığı görülmektedir. Bu birkaç farklı örgü tarzı, kalenin yapıldıktan sonra farklı dönemlerde onarım gördüğüne işaret etmektedir (Res.2-10).

Tuğla kuzeydeki giriş kapısının eyvan tonozunda (Res. 10), girişin doğu ve batısındaki mekanların tonozlarında, güneydeki tali giriş kapısının duvar içindeki geçidinin beşik tonozunda (Resim:17), kalan izlerden dikdörtgen burçların örtüsünde ve köşelerde yer alan silindirik burçların önündeki seyirdimlerde kullanılmıştır (Res. 29-30).

Horasan harcı duvarların ve örtü sistemindeki tuğlaların bağlayıcı malzemesi olarak kullanılmıştır.

Ahşap kuzeydeki giriş kapısı kapı kanatlarında, güneydeki tali giriş kapısı kanadında, giriş eyvanı kemerindeki gergide, dış kapı kanatlarının üst bağlantısında, iç kapının üst bağlantılarında ve zindan olarak adlandırılan mekanın giriş açıklığı lento ve sövelerinde ve camiinin taşıyıcı ve örtü sisteminde kullanılmıştır.

Demir, kapı kanatlarının üzerine kaplama malzemesi, kapı aksamları ve çivi olarak kullanılmıştır.

Değerlendirme

Yerleşim alanlarının büyük kesiminin bir surla çevrili olduğu kentlere kapalı kent denilmektedir. Bu kentler, yerleşmenin dış kale içine alındığı ve ayrıca bir iç kalesi de bulunan kentlerdir[37]. Yalnızca bir iç kalesi olan ve kentin de bu kalenin eteklerine yayıldığı kentler ise açık kent[38] olarak adlandırılmaktadır.

Çorum, 17. yüzyıla kadar açık kent modelindeyken, Ankara'da olduğu gibi[39], bu yüzyılda eklenen bir dış sur ile kapalı kent modeline dönmüştür[40]. Bugün Çorum'un dış surlarından herhangi bir

[34]Korkmaz, 2008: s.224.
[35]Boran 2001: s.67.
[36]Arıncı 1941: s. 899-901; Söylemez 2007: s. 24
[37]Boran 2001: s.11;Tanyeli 1987: s.13.
[38] Boran 2001: s.11
[39] Erdoğan, Günel ve Kılcı 2007: s.275.
[40] Ali Boran 2001: s.66

iz kalmamıştır. Dış surun bugün ayakta olmayan muhtemel sınırları konusunda R. Arıncı'nın tahmini şöyledir:

> "*Şimdiki Albayrak okulunu içerisine alan kale suru, Kara Mustafa Paşa su deposunun önlerinden eski ortaokul yapısını hariçte bırakarak Tanyeri okulunu içine almak suretiyle Sakallının Hacı efendinin ve Poyrazların cami yanındaki evinin önünden cenuba doğru imtidat ediyor ve kalenin yeri sur içerisinde kalıyordu*"[41].

İç Kale, küçük kare/parelelkenar bir plana sahiptir. Paralelkenar formuyla plan açısından en çok benzeyen kale Edirne Kalesi'dir. Edirne Kalesi Çorum Kalesi'ne oranla daha büyük bir kaledir. Her iki kalenin köşeleri silindirik kulelerle desteklenirken, duvarlar kare ve dikdörtgen kulelerle desteklenmiştir. Edirne Kalesi dışında, Çanakkale Çimenlik Kalesi, İzmir Çandarlı Kalesi ve Çeşme Kalesi genel biçimleniş itibariyle benzer örnekler olarak verilebilir.

Kalelerde önemli mimari unsurlardan bir tanesi de burçlardır. Silindirik, kare, dikdörtgen, beşgen, yarım daire ve üçgen gibi farklı formlarda inşa edilebilirler. Genellikle burçların boyu sur duvarlarından daha yüksek tutulmuştur.

Kalenin dört köşesinde silindirik burçlar kullanılmıştır. Bu tip burçlar kale mimarisinde yaygın olarak karşımıza çıkar. Silindirik burçlar kale yapılarında daha çok köşelerde tercih edilmiştir. Ahlat Kalesi[42], İstanbul Anadolu[43] ve Rumeli Hisarı, İstanbul Yedikule Hisarı[44], Diyarbakır Kalesi[45], Hoşap Kalesi[46] ve Karaman Kalesi[47] bu örneklerden bazılarıdır. Bu tip kuleler birkaç katlı olup, katlara ve içten seyirdime çıkılan merdivenler bulunmaktadır. Ancak burcun içinin yalnızca merdiven olarak düzenlenmesi Çorum Kalesi için özgündür.

Silindirik ve yarım daire burçlar dışında en çok tercih edilen burçlardan biri de kare ve dikdörtgen burçlardır. Silindirik daha ziyade kale duvarlarının köşelerinin desteklenmesi için inşa edilmişken bu tip burçlar Çorum Kalesi'nde de olduğu gibi daha ziyade sur duvarlarını orta kısımlarda desteklemek için tercih edilmiştir. Ahlat Kalesi[48], Alanya Kalesi[49], Antalya Kalesi, Ayasuluk Kalesi[50], Bayburt Kalesi[51], Diyarbakır Kalesi[52] ve Erzurum Kalesi'nde[53] bu tip kuleler kullanılmıştır.

Kale surlarının önemli elemanlarından biri de barbatalardır[54]. Barbatalar genellikle bir insan boyu yüksekliğinde[55] inşa edilmişlerdir. Çorum Kalesi'nde ne yazık ki barbatalar bütünüyle yıkık durumdadır. Ancak kalan izlerden Çorum Kalesi'nde burçların sur duvarlarından daha yüksek inşa edilmediği, aynı yükseklikte oldukları ve önlerinde diğer kalelerde olduğu gibi bir insan boyunda barbata/dendanlar olduğu düşünülmektedir.

Şehir sur kapılarını, korunma biçimlerine göre de genel olarak dört ayrı tipe ayırmak mümkündür. Bunlar Bindirmeli Tip, İki Kuleli Tip, Tek Kuleli Tip ve Avlulu Tip'tir[56]. Çorum Kalesi kapısı avlulu tipte değerlendirebileceğimiz bir kapıdır. İki kapısı vardır ve kapıların arasında küçük bir avluyu andıran dikdörtgen bir koridor yer almaktadır. Avlulu tip kapının iyi bir örneği ise Ankara Kalesi iç kale kapısıdır.

Çorum Kalesi kapısı, tonozlu bir eyvanın içerisine konumlanmasıyla bugün olmayan Konya Kalesi kapısına benzemektedir. Ardahan Kalesi kapısı[57] ve Erzurum Kalesi kapısı da, Çorum Kalesi

[41] Arıncı, 1941: s.900;Tuluk 2008: s.223
[42] Sevgen 1959: s.12
[43] Sevgen 1959: s.47-48
[44] Sevgen 1959: s.154
[45] Sevgen 1959: s.101-102
[46] Sevgen 1959: s.144-145
[47] Sevgen 1959: s.191
[48] Sevgen 1959: s.12
[49] Sevgen 1959: s.38-39
[50] Sevgen 1959: s.70
[51] Sevgen 1959: s.73
[52] Sevgen 1959: s.102
[53] Sevgen 1959: s.120-122
[54] Barbatalar için bkz. Arseven 1983: s.174.
[55] Eyice 2001: s.235
[56] Yılmaz 2014: s.92.
[57] Patacı 2020: s.33

kapısında olduğu gibi tonozlu bir eyvanın içerisine açılmıştır. Farklı olarak Ardahan Kalesi kapısının iki yanında birer kuleye yer verilmiştir.

Kalede güney duvarında küçük bir kapı yer alır. Düşmanı arkadan çevirebilmek veya dışarıya haberci gönderebilmek amacıyla yapılan küçük kapılara ise uğrun veya huruç kapıları[58] denir.

Yapıda bol miktarda devşirme malzeme kullanılmıştır. Bu özelliğiyle Konya Kalesi[59] ve Ankara Kalesi'yle benzer özellikler yansıtır.

Kalenin ahşap üzeri demir kaplama kapıları özgündür. Benzer kapılara Ahlat Kalesi[60], Erzurum Kalesi, Hoşap Kalesi (sadece dökme demir)[61], Maraş Kalesi ve Diyarbakır Kalesi'nin Urfa Kapısı'nda[62] da rastlanır.

Kale arşiv belgelerinde ve Evliya Çelebi seyahatnamesinde bahsedilen depo, ambar, cebehane gibi yapıların nerede olduğu konusunda bilgi sahibi değiliz. Birçok kalede, burçların çeşitli işlevlere kullanıldığını biliyoruz. Burada köşelerdeki silindirik kuleler seyirdime çıkan merdivenler için merdiven sahınlığı olarak değerlendirilmiştir. Dikörtgen kuleler farklı amaçlarla kullanılmış olabilir. Bazı mekanların ise kale içine yapılan konut inşaatı sırasında yıkılmış olduklarını söylemek yanlış olamayacaktır.

Anadolu'da hemen hemen bütün iç kalelerde küçük bir mescid/cami inşa edilmesi[63] sık karşılaşılan bir durumdur. Burada da hemen girişin yanında küçük bir cami bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

DÜNDAR, "Çorum Şehri ve Mimari Yapıları (XIX. Yüzyıl Sonlarındaki Bir Haritaya Göre), Dini Araştırmalar, Ocak-Nisan 2007, Cilt:9, Sayı:27, ss.185-224.

ANONİM (1968), *Çorum İl Yıllığı 1967*, Ankara.

ANONİM (1974), *Cumhuriyetin 50. Yılında Çorum 1973 İl Yıllığı*, Ankara.

ANONİM (2015), *Çorum Tarihi,* Yay. Haz: Mustafa Ercan-İrfan Yiğit, Çorum.

ANONİM (2014), *H. 984 (M.1576/1577) Tarihli ve TKG.KK.TTd54.Numaralı Defter-i Mufassal-ı Liva-i Çorum*, II, Ankara.

AINSWORTH, W., (2014), *İstanbul'dan Karadeniz Ereğli Üzerinden Ankara'ya Seyahat Notları*, Çev: Güngör Karauğuz-Harun Şimşek- Mehmet Ali Kapar, Konya.

ARINCI, R., (1941) "Arzda ve Yurdumuzda Zelzele Bölgesi", *Çorumlu Dergisi*, Yıl: 1941, Sayı: 29, ss. 897-903.

ARSEVEN, C. E., (1983), "Barbata", *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:1, İstanbul, s.174.

BAKIRER. Ö., (2015), "Bizans, Danişmend, Selçuklu ve Beylikler Dönemlerinde Çorum", *Çorum Tarihi*, Yay. Haz. M. Ercan- İ. Yiğit, Çorum, s.51-78.

BAKIRER, Ö., (2020), "Bizans, Danişmend Selçuklu ve Beylikler Döneminde Çorum", *Çorum Tarihi*, 3. Baskı, ss.61-92

BORAN, A., (2001), *Anadolu'daki İç Kale Cami ve Mescidleri*, Ankara.

ERDOĞAN, A., GÜNEL, G., KILCI, A., (2007), *Osmanlı'da Ankara*, Cilt: 2, Ankara.

EVLİYA ÇELEBİ (2005), *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: Bursa-Bolu-Trabzon-Erzurum-Azerbaycan-Kafkasya-Kırım-Girit,* Haz. Yücel Dağlı-Seyit Ali Kahraman, 2. Cilt, 2. Kitap, İstanbul 2005.

EYİCE, S., (2001), "Kale", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt:24, ss. 234-242.

HAMILTON, W. J., (2013), *Küçük Asya*, Çev. Kasım Toraman, Ankara .

KORKMAZ, Ş., (2008) "Osmanlı Devlet Yönetimi", *Coğrafyası Tarihi, Kültürü ve Edebiyatıyla Çorum*, Ed. Yavuz Bayram, Çorum, ss.132-177.

ÖZCAN, K., (2010), "Erken Dönem Anadolu–Türk Kenti Anadolu Selçuklu Kenti ve Mekânsal Ögeleri", *Bili*g, Güz: 2010, Sayı 55, ss.193-220.

[58] Eyice 2001: s.235
[59] Yasa 2016: s.153
[60] Sevgen 1959: s.33
[61] Sevgen 1959: s.145
[62] Sevgen 1959: s.99
[63] Kale camileri için bkz. Boran 2001: s.16-216.

PATACI ORAL, Ö., (2020), "Ardahan'ın Tarihi Mimarisi: Türk ve Çarlık Rus Dönemleri Yapılarına Toplu Bir Genel Bakış", *Belgü*, 5, 2020, ss.28-87.

ŞAHİN, M. K., (2018), "Çorum ve Çevresinde Anadolu Selçuklu Dönemi Düşünce ve Kültürünün Oluşumunda Bazı Yapılar Üzerine Yorumlamalar", *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Ağustos 2018, Sayı: 44, ss. 177-200.

SEVGEN, N., (1959), *Anadolu Kaleleri*, Cilt:1, Ankara.

SÖYLEMEZ, M. M., "Ankara Vilayet Salnamelerine Göre Osmanlı'nın son Döneminde Çorum", *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2007/2, c. 6, sayı: 12, ss. 7-40

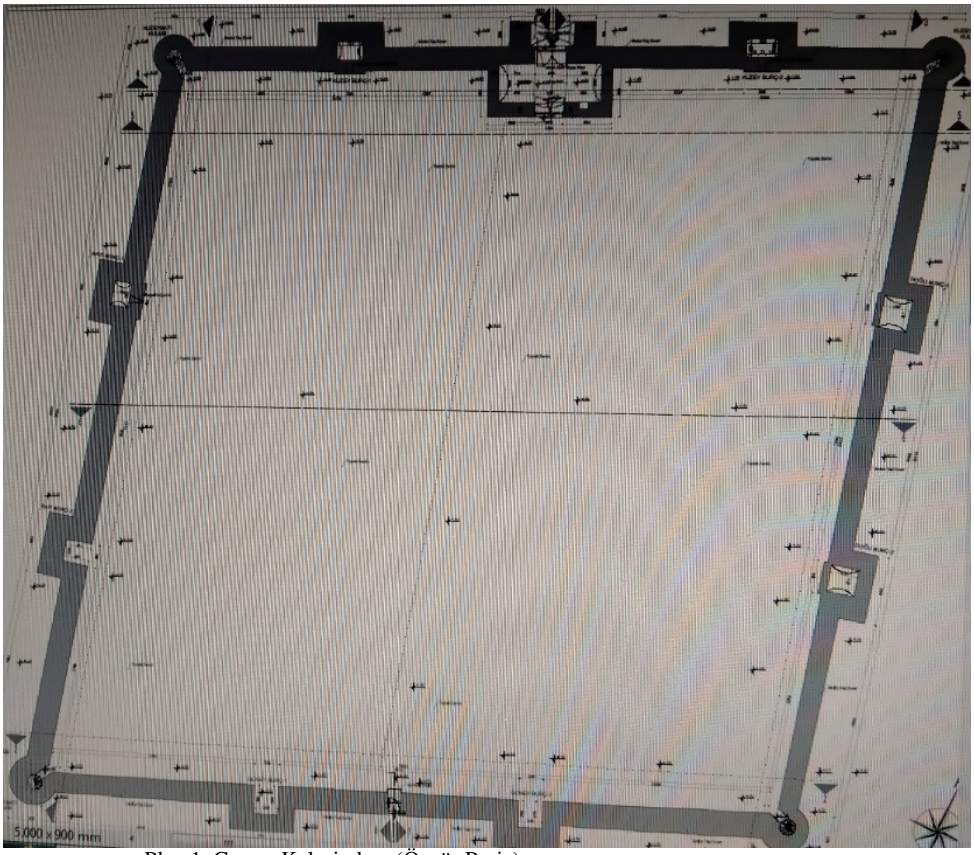
TANYELİ, U., (1987), *Anadolu-Türk Kentinde Fiziksel Yapının Evrim Süreci (11-15. yy.)*, İstanbul, s.13.

TUĞRUL, N., (2006), *Çorum Tarihi ve Coğrafyası*, Haz. Ramazan Karaman, Çorum.

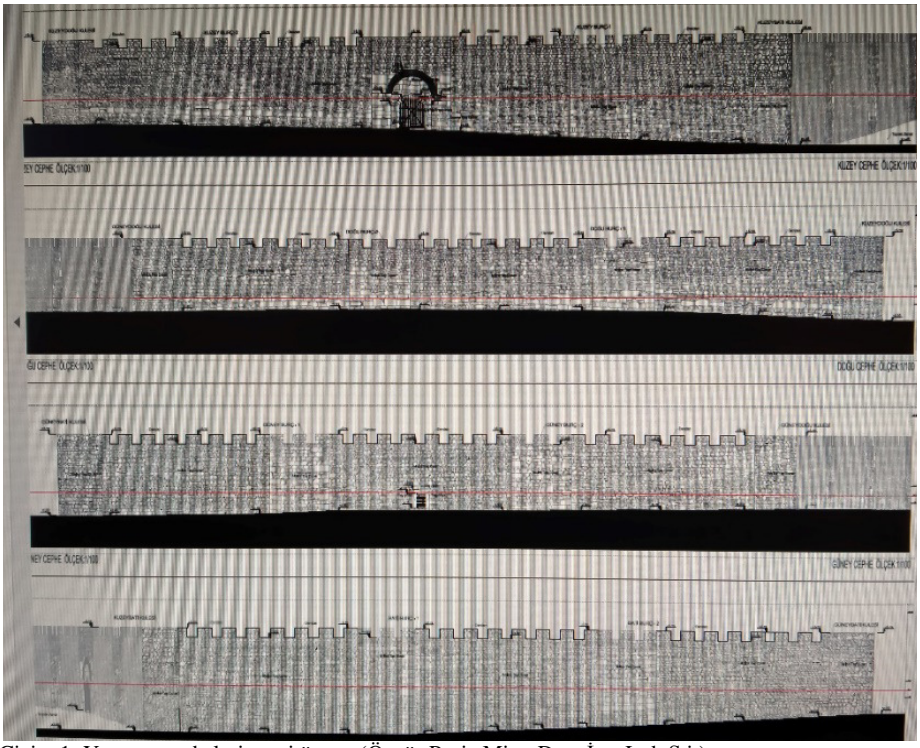
TULUK, Ö. İ., (2008), "Çorum'da Selçuklu Dönemi Mimari Yapı Kültürü", *Coğrafyası, Tarihi, Kültürü ve Edebiyatıyla Çorum*, Ed. Yavuz Bayram, ss.222-225

YASA AKTAŞ, A., (2016), "Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Konya Yapılarında Malzeme Kullanımı ve Yapım Teknikleri", *Vakıflar Dergisi*, Sayı:45, Haziran 2016, ss.143-176.

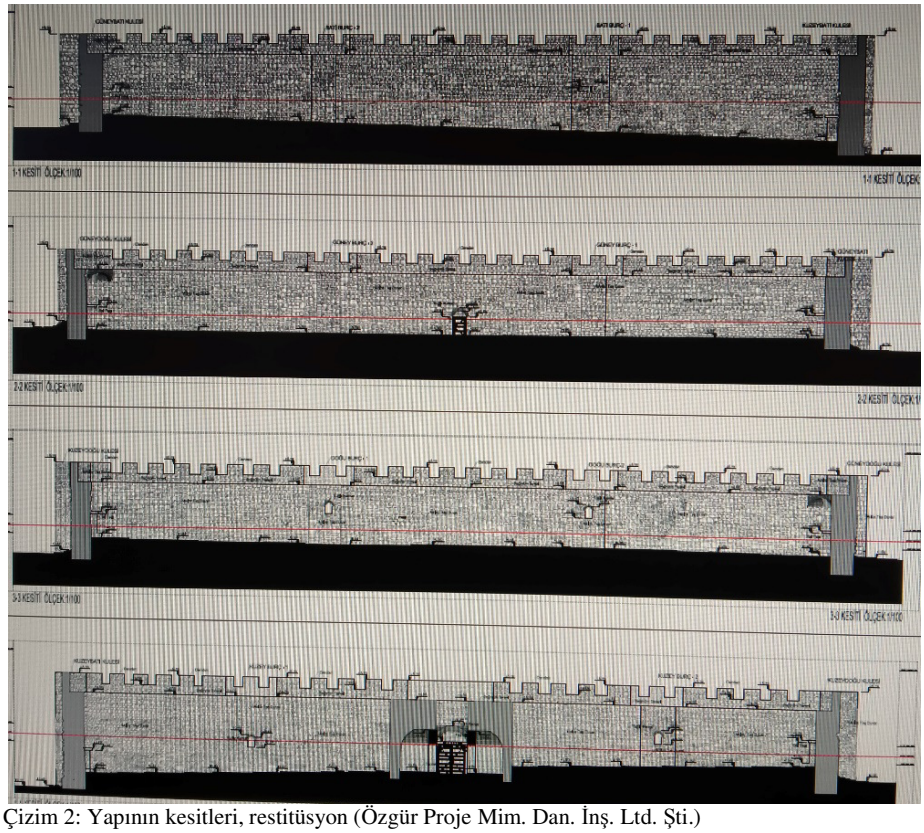
YILMAZ, İ., (2014), "Bursa Sur Kapıları ve Taht-ı Kale Kapısı Rekonstrüksiyonu", *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl:15, Sayı:26, 2014/1, ss.87-105.



Plan 1: Çorum Kalesi planı (Özgür Proje)



Çizim 1: Yapının cepheleri, restitüsyon (Özgür Proje Mim. Dan. İnş. Ltd. Şti.)



Çizim 2: Yapının kesitleri, restitüsyon (Özgür Proje Mim. Dan. İnş. Ltd. Şti.)



Resim 1: Yapının drone fotoğrafı (Özgür Poje Mim. Dan. İnş. Ltd. Şti.)



Resim 2: Doğu cephe, genel görünüş.





Resim 3-4: Batı cephenin kuzey ve güney bölümleri.



Resim 5: Güney cephe, genel görünüş.

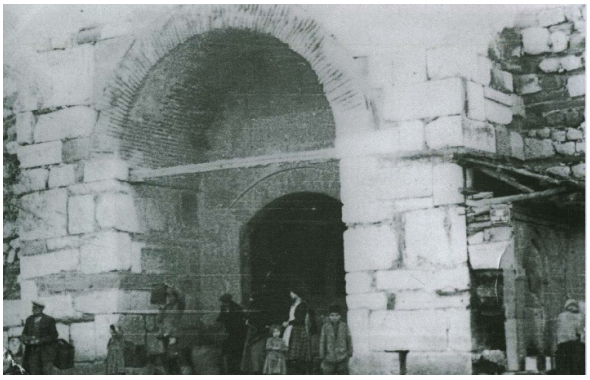


Resim 6: Güney duvarın ortasındaki tali kapı





Resim 7-8: Kuzey cephenin doğu ve batı kanadı.



Resim 9:1960'lı yıllarda, giriş kapısının batı duvarına bitişik çeşmenin mevcut olduğu görülüyor (Çorum Belediyesi Arşivi)



Resim10: Giriş kapısı.



Resim 11: Giriş kapısı segment kemer.



Resim 12: Kapı kanadı.



Resim 13: Kapı kanatları.



Resim 14: Dış ve iç kapı arasındaki koridor ve karşılıklı mekanlar



Resim 15: Batı mekan, halk arasında zindan olarak adlandırılan mekan.



Resim 16: İç kapının segment kemeri ve düzgün kesmetaş kaplamalı duvar.



Resim 17:Tali kapının beşik tonozlu koridoru.



Resim 18: Güney duvarın doğu ucu ve dikdörtgen burç.



Resim 19: Güney duvarın batı ucu.



Resim 20: Kuzey duvarı, ortada giriş.



Resim 21:Kuzey duvarın doğu ucu.



Resim 22: Doğu duvar, genel görünüş.



Resim 23: Batı duvarın güney ucu.



Resim 24: Batı duvarın kuzey ucu.



a) Güneydoğu köşe kulesi.



b) Kuzeybatı köşe kulesi.



c) Kuzeydoğu köşe kulesi.

Resim 25: Köşe kuleleri.



Resim 26:Batı duvarında dendan/barbata duvarının 1. sırası.



Resim 27: Kale Camii, genel görünüş.



Resim 28: Kale Camii, harim genel görünüş.



Resim 29: Köşelerde seyirdim döşemesinde tuğla kullanımı.



Resim 30: Dikdörtgen kule örtüsünde tuğla kullanımı.

LE PETIT JOURNAL İLLÜSTRASYONLARIYLA II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİ

Abdülhamid II. Era with Le Petit Journal Illustrations

Özgür GÜLBUDAK*

Abstract

The illustrated newspapers and magazines published in Europe and America at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century contain very important information about the last years of the Ottoman Empire. In this respect, Le Petit Journal Supplément Illustré (1890), the weekend supplement of the newspaper Le Petit Journal published in Paris, has a very special position in terms of colorful lithographs promoting the Ottoman Empire. Among the weekly issues of the newspaper, which were published between the years of 1876-1909, covering the reign of the Ottoman Sultan Abdülhamid II, 12 illustrations belonging to the Ottomans were determined. Various topics such as important statesmen who served in the last period of the Ottoman Empire, interstate political developments, important Ottoman cities, social conflicts, cultural heritage and social life were seen as news and presented to the readers with illustrations. With this study, it has been tried to reveal how the important events and issues in the Ottoman history were handled in the weekly issues of the newspaper. This person has been evaluated from a holistic perspective by making use of historical sources as well as the identity of the artists who describe the institutions and events, their comments and the columnists of the authors.

Keywords: illustration, Ottoman, Abdülhamid II, newspaper, painting

Giriş

Türkiye'de genellikle kitap resmi[1] olarak görülen illüstrasyon, bir metnin ya da fikrin geliştirdiği yazılı anlatımı çeşitli görsel şekillerle betimlemek, yorumlamak, metni okuyucu açısından daha anlaşılır kılmak ve yaratacağı etkiyi arttırmak amacıyla kullanılır. Sanatsal illüstrasyonlar, öncelikle öğretici ve açıklayıcı bir amaç taşımıştır[2]. Bunun yanında illüstrasyon üreten kişilerin resim sanatına hâkimiyeti ve kendi dönemlerindeki konumu göz önüne alındığında ise tasvirleri oldukça değerli birer eser ve belge olarak görmemiz gerektiği anlaşılmaktadır.

İllüstrasyonlu gazetelerin Avrupa'da boy göstermesinin ardından, dünyada yaşanan gelişmeleri konu alan oldukça geniş perspektifteki basılı medya ürünlerinin sayısında artış yaşanmıştır. Bunlar arasında, Le Petit Journal Supplement Illustré gazetesi oldukça özel bir konuma sahiptir. Bunun en önemli nedenlerinden birisi, gazetenin yalnızca Fransız basın tarihinde değil, dünya basın tarihi açısından da önemli bir yeri olmasıdır. Çünkü gazete, 1890-1920 yılları arasındaki otuz yıllık süreçte, Dünya'da yaşanan gelişmelere paralel olarak Osmanlı ve Türkiye ile ilgili olayları da konu alan çok sayıda illüstrasyonu kamuoyuna servis etmiştir. Le Petit Journal Supplement Illustré'nin 1890-1909[3] yıllarında Osmanlı coğrafyasında yaşanan siyasi-sosyal olayları ve Osmanlının mevcut durumunu kronolojik olarak, haber ve illüstrasyonlarla belgelemiş olması son derece değerlidir[4].

Günümüze değin yapılan az sayıdaki çalışmada daha çok tarih ve uluslararası ilişkiler bağlamında değerlendirilen gazete illüstrasyonları, sanat tarihi disiplini tarafından ise neredeyse hiç irdelenmemiştir. Bu nedenle genellikle oryantalizmin etkisiyle oluşturulan görsel eserlerin tanımlanması ve yorumlanmasında bir takım eksikliklerle karşılaşmak mümkündür. Resim sanatıyla doğrudan alakalı olan bu illüstrasyonlar, sanat tarihi, tarih, uluslararası ilişkiler, iletişim ve oryantalizm bağlamında incelendiklerinde, bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmeleri ve böylece kapsamlı bir sonuca ulaşmak mümkün olacaktır.

---

* Arş. Gör. Dr.; ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8650-0123♦ Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, E-mail: ozgurblk2777@gmail.com-ozgur.gulbudak@omu.edu.tr

[1] Özellikle Türkçe kaynaklarda kitap resmi ve kitap resimleme olarak tanımlanmaktadır. Turani 2015: s. 74.

[2] Erzen 1997: s.841.

[3] Yaklaşık 20 yıllık bir süreci kapsayan sayılar içerisinden elde edilen illüstrasyonlar çalışmada kronolojik olarak değerlendirilmiştir.

[4] Mısır ve Tunus gibi ülkelerde yaşanan gelişmelerden kaynaklı üretilen ya da doğrudan Osmanlılar ile ilgili olmayan fakat dolaylı yollardan içerisinde Osmanlılara dair izler barındıran illüstrasyonlar kapsam dışında tutulmuştur. Ayrıca 19 Ağustos 1906 konulu "İzmir'de İncir Bayramı" adlı illüstrasyon farklı bir şekilde değerlendirildiği ve yayına hazırlandığı için çalışmada yer verilmemiştir.

Fransa'nın Paris şehrinde, Moise Polydore Millaud (1813-1871) tarafından kurulan Le Petit Journal, yayın hayatına başladığı 1863 yılından itibaren günlük bir gazete olarak basılmıştır. II. Dünya Savaşı'nın son yıllarına denk gelen dönemde, yani 1944'te ise son sayısını çıkarmıştır[5]. Gazetenin 1863-1890 yılları arasında yayımlanan sayılarında illüstrasyon kullanmadığı bilinmektedir. 29 Kasım 1890'da "Supplément Illustré" isimli hafta sonu ekiyle beraber okuyucuya sunulmaya devam eden gazetedeki ilk illüstrasyon, Fransa Cumhurbaşkanı Sadi Carnot'a (1837-1894) aittir. Gazete, basın alanındaki önemli başarısını, gazetenin hafta sonu ekinde kullanmaya başladığı, oldukça çeşitli konu ve kompozisyonu barındıran renkli litografi teknikli illüstrasyonları sayesinde yapmıştır[6].Gazetenin tasarımı gereği kullanılan iki illüstrasyondan birisi kapakta, diğeri ise sonda tam sayfa olarak verilmiştir.



Res.1: - F. L. Méaulle, Koca Yusuf Paris'te, 31 Mart 1895, (http://gallica.bnf.fr)

İllüstrasyonların üretim süreci konusuna bakılacak olursa, tasvirlerin yaratılmasında farklı yöntemler olduğu anlaşılmaktadır. Yöntemlerden en çok karşılaşılanı, muhabir tarafından konu hakkında verilen haber ve taslak çizimin kullanımıdır. Bu yöntemde sanatçı, muhabir vasıtasıyla öğrendiği habere dönük, yine muhabirin taslağından yola çıkarak illüstrasyonu üretmektedir[7]. Fakat bazen haber dışında, sanatçının yararlanabileceği taslak gibi materyallerin olmadığı da bilinmektedir. Bu noktada, iş sanatçının hayal gücüne kalmaktadır. Bu aşamada sanatçının eldeki verilere veya Doğu'ya dair imgelere hâkimiyeti ve yatkınlığı kendini belli etmektedir. Diğer bir yöntem ise doğrudan fotoğraftan üretilen çalışmalardır. Bu eserler, bir şekilde elde bulunan fotoğraflardan yararlanılarak resmedilen tasvirlerdir. Sanatçı için gazetenin formatına göre fotoğrafı kopyalamak ve detaylandırmak meşakkatli olmasına rağmen diğer yöntemlere oranla daha kolay olarak gösterilebilir[8]. Sanatçıların imzaları ise kimliklerini belirleme konusunda en önemli ipucudur[9].

Le Petit Journal Supplément Illustré'de Yer Alan II. Abdülhamid Dönemi İllüstrasyonları

İllüstratör O. Tofani[10] ve F. L. Méaulle'ün[11] imzalarının yer aldığı illüstrasyonda, Türklerin güreş tarihi açısından bir efsane olan Koca Yusuf, Paris'te katıldığı bir müsabakada Rum pehlivan Pierri ile güreşirken resmedilmiştir (Res.1). Gazete güreşen Türklerin yenilmeleri durumunda memleketlerine başları yerde dönmek istemedikleri için işlerini çok ciddiye aldıklarını belirtmektedir. Ayrıca gazetede Folies-Bergère'de yer alan güreşçilerin en yüksek kalibredeki sporcular oldukları ve tüm Paris'i organizasyona çektikleri vurgulanmaktadır[12]. İllüstrasyonda güreşe meraklı şık giyimli Parislilerin önünde güreşen Koca Yusuf ve rakibi Pierre görülmektedir. Yusuf, rakibini belinden kavramış ve onu havaya kaldırmıştır. Büyük olasılıkla Yusuf'un bir sonraki hamlesi ona galibiyeti getirmiştir.

[5] Anaz-Anaz 2021: s.404.
[6] Anaz-Anaz 2021: s.404.
[7] Germaner and İnankur 2002: s.52.
[8] Eldem 2019: s.6.
[9] Bu konuda çeşitli yöntemler vardır. Detaylı bilgi için bkz. Gascoigne 1986.
[10] Ressam, illüstratör ve gravürcü İtalyan sanatçı Osvaldo Tofani (1849-1913), Avrupa'da yayın yapmış çok sayıda illüstrasyonlu gazete için çalışmıştır. Bkz. https://data.bnf.fr/fr/13488219/oswaldo_tofani/ (18.11.2021).
[11] Fransız gravürcü, ressam ve yazar Fortuné L. Méaulle (1844-1916), J. B. Smeeton'ın yanına çırak olarak girmiştir. Kendisi en üretken illüstratörlerden birisidir. Le Petit Journal, Le Petit Parisien, Le Monde Illustre ve L'Illustration Journal Universel gibi çok sayıda gazete için gravür ve litograflar resmetmiştir. Bkz. Raux 2018: p.299.
[12] Le Petit Journal Supplément Illustré, No. 228: p.104.

Koca Yusuf 1856 yılında Şumnu, Bulgaristan'da doğmuştur. Yasakların yarattığı ekonomik sıkıntı nedeniyle 1890'dan sonra Osmanlı topraklarında yağlı güreşten maddi kazanç sağlanabilmesi pek mümkün olmamıştır. Durum yabancı organizatörlere bir fırsat yaratmıştır. Bu tarihten itibaren Osmanlı coğrafyasında, müsabakalarda yer alacak güçlü insan arayışına giren çeşitli organizatörler Deliorman bölgesine yönelmiş ve burada keşfettikleri Türk pehlivanları Avrupa ve Amerika'da ringlere çıkarmıştır. Organizatör Joseph Doublier tarafından 1894 yılı başlarında Paris'e getirilen Türk güreşçiler arasında bulunan Koca Yusuf, Mart 1895'te Folies-Bergère'de müsabakalara çıkmaya başlamıştır[13]. Yağlı güreşte olduğu gibi Greco-Romen stil müsabakalarda da büyük başarı yakalayan Koca Yusuf, Amerika'da da çeşitli güreş müsabakalarında boy göstermiştir. Bir süre sonra Türkiye'ye dönmek üzere Fransız bandıralı La Bourgogne transatlantiği ile yola çıkan pehlivan, bindiği geminin 4 Temmuz sabahı New York'un kuzeydoğusundaki Sable Adası'nın 60 mil açıklarında, İrlanda bandıralı Cromartyshre şilebiyle çarpışıp batması sonucu boğularak hayatını kaybetmiştir. Maalesef Koca Yusuf'un naaşı kaza sonrası bulunamamıştır[14].


Le Petit Journal
SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ
DIMANCHE 24 NOVEMBRE 1895
ARMÉE OTTOMANE
SADIK-BEY
RIZA-BEY
CHEFIKET-BEY

Res.2: H. Meyer-V. Michel, Sadık Bey, Rıza Bey ve Şevket Bey, 24 Kasım 1895, (http://gallica.bnf.fr)

Tıpkı dönemin diğer yabancı gazeteleri gibi Osmanlı devlet adamları ve askerlerine ilgi gösteren Le Petit Journal Supplément Illustré'nin 24 Kasım 1895 tarihli sayısının kapağında, üç Osmanlı paşasının tasviri kullanılmıştır (Res.2). Tasvirin altında, H. Meyer[15] ve V. Michel[16] imzaları görülmektedir. Tasvirin altyazısından anlaşıldığı kadarıyla sol başta II. Abdülhamid'in yaveri Albay Sadık Bey[17], ortada süvari birliği komutanı ve yine II. Abdülhamid'in bir dönem yaverliğini yapmış olan Rıza Bey[18], sağda ise Topçu Yarbay Şevket Bey[19] yer almaktadır. Belli belirsiz bir İstanbul panoraması önünde görülen paşalar, tören üniformalarıyla resmedilmiştir. Gazete adına önemli silahların üretildiği Tophane cephaneliğini ziyaret eden Mösyö Marinoni, üç paşa ile burada tanışmıştır. Marinoni, paşalar ile gerçekleştirdiği sohbet sırasında, onların askerlik mesleklerine olan tutkusu ve eğitimleri karşısında oldukça etkilenmiştir. Ayrıca Marinoni Türk subaylar için ölümün, ahirette sonsuz saadeti güvence altına almak adına korkulacak değil, bilakis kucaklanacak bir kavram olduğunu aktarmaktadır[20].

[13] Karadoğan 2021: s.125.
[14] Karadoğan 2021: s.126.
[15] Asıl adı Jaques Meyer olan sanatçı Henri Meyer (1844-1899) ve Reyem olarak tanınmıştır. Le Petit Journal Supplément Illustré için yaklaşık seksenden fazla illüstrasyon üretmiş Fransız karikatürist ve illüstratördür. Ayrıca Jules Verne'in romanlarını yayıncı Hetzel için resmetmiştir. Bkz. Özbek 2017: s.362.
[16] Phg. V. Michel imzasından yola çıkılarak yapılan araştırmada, kişinin Fransız bir fotoğrafçı olduğu sonucuna varılmıştır. Hakkındaki bilgiler oldukça kısıtlı olan V. Michel'in 19-20. yüzyılda fotoğraf ve fotogravür alanlarında çalışmalar yaptığı düşünülmektedir. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8425312d/f1.item.zoom# (06.12.2021). V. Michel ile H. Meyer'in aynı çalışmada imzasının bulunma sebebi olarak, üç paşaya ait fotoğrafları çeken kişi ya da üç paşanın daha önce başka bir kaynakta yer alan fotogravürlerini hazırlaması gösterilebilir.
[17] Albay Sadık Bey, Georgina Max Müller'in Osmanlı topraklarını ziyaret ettiği çalışması Letters from Constantinople adlı çalışmada da karşımıza çıkmaktadır. Sadık Bey Max Müller çiftinin ziyareti sırasında kendilerine yardımcı olunması için bizzat Sultan II. Abdülhamid tarafından görevlendirilmiştir. Georgina Max Müller eserinde sıkça Sadık Bey'den bahsetmektedir. Bkz. Müller 1897.
[18] Paşa'nın kimliği net değildir fakat 1895 yılında 41 yaşında olduğu düşünülecek olursa Topçu Ali Rıza Paşa (1854-1921) olma ihtimali kuvvetlidir. Ayrıca Rıza Paşa, Osmanlı sonrası da siyasi görevlerde bulunmuştur. Bkz. Polat 2019: s.138.
[19] Topçu Yarbay Şevket Paşa hakkında bir bilgiye rastlanılmamıştır.
[20] *Le Petit Journal Supplément Illustré*, No. 262, p.375.



Res.3: H. Meyer, Sadık Bey, Rıza Bey ve Şevket Bey, 24 Kasım 1895, (http://gallica.bnf.fr)



Res.4: F. Lix, Girit Olayları, 26 Temmuz 1896, (http://gallica.bnf.fr)

Gazetenin yine 24 Kasım 1895 tarihli sayısında yer alan ikinci illüstrasyonda ise Ermenilerin camiye gerçekleştirdiği saldırı tasvir edilmiştir[21] (Res.3). 19. yüzyıl sonunda patlak veren Ermeni isyanları birçok Anadolu şehrinde kendini [22]. Konuyla ilgili yer alan haberde; Batılı toplumların Osmanlı içişlerinde yaşanan gelişmeleri kaşımak ve kendi lehlerine çevirmek için fırsat kolladıkları, bu durum karşısında Osmanlı Devleti'nin yaşanan kötü izlenimi düzeltmek adına oldukça zorlu bir mücadele verdiğine değinilmiştir. Azınlıkların son yıllarda yaşadığı sorunların, II. Abdülhamid'in tecrübesi ve bilgeliği sayesinde kolaylıkla çözüme kavuşturulabileceği belirtilmektedir. Sultan için oldukça kolay görünen bu kararların, eğer asileri destekleyenler olmazsa daha rahat biçimde sorun olmaktan çıkacağı ve henüz Avrupa için durumun tehdit oluşturmadığı ifade edilmiştir[23].

H. Meyer imzalı illüstrasyonda, bir cami önünde meydana gelen Osmanlı Türkleri ve Ermenileri arasındaki çatışma görülmektedir. Sağ alt kısımda yer alan mezar taşlarından, bu kısmın bir hazire olduğu sonucuna ulaşılabilir. Arka kısımda fon olarak tek kubbeli ve iki minareli bir cami kullanılmıştır. Hazireden cami önüne doğru hareket eden grup Ermenileri, sol kısımda cami önünde kendini savunmaya çalışan kadın-erkek ve çocuklardan oluşan kalabalık ise Müslüman Türkleri temsil etmektedir. Ellerinde tabancalar ve kılıçlar bulunan Ermeniler silahsız insanlara saldırır vaziyette resmedilmiştir. Cami giriş kapısının formu, iki renkli taşlardan örülmüş minareler ve kullanılan figürler oryantalist bir üslupta resmedilmiştir[24].

19. yüzyıl sonunda patlak veren iç karışıklara bir diğer örnek ise Girit'in Hanya şehrinde yaşanmıştır. Le Petit Journal Supplément Illustré'nin 26 Temmuz 1896 tarihli sayısında, Nisan 1896'da Hanya'da başlayan isyanın akabinde[25], Girit'te meydana gelen olaylar haber olarak okuyucuya sunulmuştur. Gazetede yer alan köşe yazısında, bahsi geçen haftalarda Türklere tabi olan ünlü adada bir takım huzursuzlukların baş gösterdiği, Girit halkının daha fazla özgürlük talepleri olduğu ve halkın adanın Hıristiyan bir vali tarafından yönetilmesini istedikleri belirtilmektedir. Konuyu gündemine alan Avrupalı devletlerin sorunu çözüme kavuşturmak adına toplandıkları, böylece iki taraf adına da üzüntü verici haberlerin son bulması temenni edilmiştir[26]. Avrupalı devletler ve Osmanlı arasında sürdürülen diplomatik anlaşmalar neticesinde 25 Ağustos 1896'da nizamname imzalanarak Girit valiliği makamına Beroviç Paşa tayin edilmiştir[27].

[21] Gazetede, olayın yaşandığı şehirle ilgili herhangi bir bilgi verilmemiştir.
[22] Halaçoğlu 2007: s.57-79.
[23] *Le Petit Journal Supplément Illustré*, No. 262, p.375.
[24] 1895-1896 yıllarında Doğu Anadolu'da yaşanan Ermeni olaylarının Erzurum, Van ve Kars civarında olduğu düşünülecek olursa, tasvirde görülen caminin mimari özellikler bakımından Van Hüsrev Paşa Camii ile benzerlikler sergilediği söylenebilir. Minaredeki iki renkli taş işçiliği buna örnek olarak verilebilir. Fakat Hüsrev Paşa Camii'nin tek minaresi mevcuttur. Ayrıca Van'daki olaylar sırasında caminin hasar gördüğü de bilinmektedir. Bkz. Eyice 1999: ss.49-51; Ağaoğlu 2007: ss.311-339.
[25] Tukin 1996: s.91
[26] *Le Petit Journal Supplément Illustré*, No. 297, p. 239.
[27] Tukin 1996: s.91

F. Lix[28] imzalı illüstrasyonda, Girit'te Müslüman ve Hıristiyanlar arasında yaşanan gerilimin sonucunda, adanın Türk sakinleri Hıristiyanlara saldırırken resmedilmiştir (Res.4). Bir konut etrafında cereyan eden sokak çatışmasında, kılıç kuşanmış Müslümanlar kadın, ihtiyar demeden sözde herkesi kılıçtan geçirir vaziyette sunulmaktadır.

21 Şubat 1897 sayısının kapağında kullandığı II. Abdülhamid tasviriyle okuyucularının karşısına çıkan gazete, Türkler ile Yunanlılar arasında yaşanan sorunları gündeme getirmeyi sürdürmektedir. Doğudaki olayların ciddiyet kazandığını belirten köşe yazısında II. Abdülhamid, ellili yaşlarında, entelektüel açıdan birikimli, kültürlü, bilgeliği ile tebasındaki herkesten farklı ve modern fikirlere açık bir lider olarak tanıtılmaktadır. Ayrıca bir an önce Doğu'daki kara bulutların dağılması temennisinde bulunulmuştur[29].

F. L. Méaulle tarafından resmedilen çalışma, Sultan Abdülhamid'in şehzadelik döneminde İngiltere'yi ziyaret ettiği 1867 yılında, 25 yaşındayken W. & D. Downey fotoğraf stüdyosu tarafından çekilmiş bir fotoğraftan yararlanılarak oluşturulmuştur[30]. Méaulle'ün koyu kırmızı fon önündeki II. Abdülhamid tasvirinde, genel anlamda fotoğrafın orijinaline sadık kaldığı, sadece diz altını kompozisyon dışında tuttuğu görülmektedir (Res.5). Bunun yanı sıra renklendirdiği çalışmasında, Sultan'ın fiziksel özellikleri dâhil, tören kıyafeti, kılıcı, eldivenleri ve sandalye gibi küçük ayrıntılar dâhil II. Abdülhamid fotoğrafını titizlikle kopya ettiği söylenebilir. Sultan'ın 20. yüzyıl başına kadar sadece iki fotoğrafı Avrupa'da dolaşımda olduğu için, çeşitli yayınlarda kullanılan tasvirlerde bu fotoğraflardan yararlanıldığı bilinmektedir. Sultan'ın ikinci fotoğraf ise 1869 yılında yine şehzadelik yıllarında Abdullah Biraderler tarafından çekilen fotoğrafıdır[31].



Res.5: F. L. Méaulle, Osmanlı İmparatoru Abdülhamid Han 21 Şubat 1897 ve W. & D. Downey'nin Fotoğrafı, 1867, (http://gallica.bnf.fr)

Gazetenin bir hafta sonraki 28 Şubat 1897 tarihli sayısında, Osmanlı-Yunan Savaşı'nın devam ettiği ve Girit'te önemli gelişmelerin yaşandığı tekrarlanmaktadır. Ayrıca yapılan araştırmalar

[28] Fransız ressam ve illüstratör Frédéric Lix (1830-1897), kara kalem, gravür, sulu boya, guaj, yağlı boya ve litografi gibi sayısız resim tekniğinde uzmanlaşmıştır. Ayrıca, Paris'te yayımlanan Le Petit Journal dışında Le Monde Illustré için de illüstrasyonlar yapmıştır. Bkz. Lotz 1987: p.222, 383; Gullickson 2015: s.164, 167; *Le Petit Journal,* 19 Mart 1894; Bayard 1897: p.213-227; https://www.mutualart.com/Artist/Frederic-Theodore-Lix/0985A811D881FED7/Artworks (09.04.2019); https://data.bnf.fr/fr/12385583/frederic_lix/ (05.12.2021).

[29] *Le Petit Journal Supplément Illustré*, No. 327, s. 63.

[30] Eldem 2019: s.6.

[31] Eldem 2019: s. 6.

neticesinde iki cephenin askerleriyle ilgili bilgiler elde edildiği, görseller eşliğinde bunun okuyucuya sunulmasının yararlı olacağı ifade edilmiştir[32]. İkiye bölünmüş bir sayfanın üst kısmına temsilen Türk askerlerini, alt kısmına ise Yunan askerlerini gösteren birer tasvir eklenmiştir (Res.6). At üstünde büyük ihtimalle temsilen Osmanlı seraskeri, sol kısımda çeşitli komutanlar, sağda ve arkada ise kara birliklerinden piyade, sipahi, baltacı ve başıbozuk gibi asker tiplerine yer verilmiştir. Alt kısımda ise benzer biçimde Yunan komutanlar ve askeri birlikleri yer almaktadır. 1897 senesinde devam eden savaş esnasında Osmanlı Devleti'nin sadrazamlık makamında Halil Rıfat Paşa, Serasker olarak Rıza Paşa ve ordu kumandanı görevinde ise Gazi Edhem Paşa'nın bulunduğu bilinmektedir[33]. Bu nedenle at üstündeki figürün Gazi Edhem Paşa'yı temsil ettiği düşünülebilir.



Res.6: Anonim, Türk Ordusu, renkli litografi, 28 Şubat 1897, (http://gallica.bnf.fr)



Res.7: H. Meyer, Türk-Yunan Savaşı, 02 Mayıs 1897, (http://gallica.bnf.fr)

Yunanlılar ile yüzyılın başından beri süregelen anlaşmazlıklar neticesinde, 1878 Berlin Anlaşması'yla Teselya Yunanistan'a verilmiş, Epir ise Osmanlı'da kalmıştır. Ama Yunanlılar Epir'den vazgeçmek istememiştir. 1896 yılında yeniden alevlenen Girit İsyanı, Yunan tarafına zemin hazırlamış ve Şubat 1897'de buraya asker çıkarılmıştır. Batılı güçler duruma seyirci kalmamış onlar da Girit'e asker göndermiştir[34]. Yunanistan ve Girit'in çeşitli yerlerinde meydana gelen çete olayları ve sınır ihlalleri sebebiyle Osmanlı uzun süre olayların yatışması için çaba göstermiş, fakat askeri tedbirler almak zorunda kalmıştır[35]. 17 Nisan 1897'de Yunanistan Girit'i ilhak etmiş, ardından Yunanistan'a savaş ilan edilmiştir[36].

[32] *Le Petit Journal Supplément Illustré*, No. 328, p. 71.
[33] Kanat 2018: s.448.
[34] Kanat 2018: s.448.
[35] Köksal 2018: s.238-239.
[36] Ölmez 2009: s.81.

02 Mayıs 1897 tarihli sayıda yer alan illüstrasyonda, savaşın erken cephelerinden birisi olan Milona konu olarak seçilmiştir. Gazete, Avrupalı güçlerin aylardır tırmanan gerilimi durduramadığını, Türkler ile Yunanlılar arasında savaşın patlak verdiğini bildirmektedir. Ayrıca Yunanlıların direnişine rağmen Türklerin Milona'da zafer elde ettiği iletilmektedir[37]. H. Meyer imzalı tasvirde, Osmanlı birlikleri ile Yunan birliklerinin çarpışması görülmektedir (Re.7). Sağ kısımda silahlı ve kılıçlı Osmanlı askerleri, üstlerine gelen Yunan askerlerine saldırır biçimde resmedilmiştir. Muharebenin patlak verdiği anı resmeden çalışmada, yerde yatan, henüz yeni yaralandıkları anlaşılan iki Türk askeri görülmektedir. Bölgede görevlendirilen Edhem Paşa komutasındaki Türk birlikleri, 18 Nisan 1897 tarihinde Milona Savaşı'nı kazanmış, arkasından gelen diğer zaferler ile bir ay gibi bir sürede Yunanistan bozguna uğratılmış, Avrupalı devletlerin araya girmesi sonucu iki devlet arasında antlaşma imzalanmıştır[38].



Res.8: H. Meyer, Avrupa Uyumu (Konseri), 09 Mayıs 1897, (http://gallica.bnf.fr)

Yunanlılarla yaşanan tüm anlaşmazlıkları özetler biçimdeki, 09 Mayıs 1897 tarihli sayının kapağında, bir halı üzerinde birbirinin boğazına yapışan iki figür ve onları seyreden altı kişi görülmektedir (Res.8). Gazete, 1897 yılında meydana gelen Osmanlı-Yunan Savaşı'na engel olamayan Avrupalı devletleri, ellerinde oldukça büyük bir güç olmasına rağmen bunun bir işe yaramadığı ve gerektiği kadar müdahaleye başvurmadıkları için eleştirmektedir. Gazete, barış amacıyla kurulan bu orkestranın savaşa ritim tutmaktan öteye gidemediğini, savaşın yarattığı gürültüyü ise silahları ve toplarıyla Avrupa kıtasına ulaşmadan durdurmayı umduklarını dile getirmiştir[39]. H. Meyer imzalı karikatüristik özellikler sergileyen çalışmanın arka planında, üzerinde "barış" yazan toplarla güçlendirilmiş bir tahkimat, sol arkada ise belli belirsiz savaş gemilerine yer verilmiştir. Ön kısımda sağdaki fesli figür II. Abdülhamid, karşısındaki etekli daha küçük resmedilen karakter ise Yunan Kralı I. Yorgi'dir. Arkada ellerinde çeşitli enstrümanlar taşıyan karakterler ise Avrupalı devlet liderleridir.



Res.9: Anonim, Türk-Fransız Anlaşmazlığı, 24 Kasım 1901, (http://gallica.bnf.fr)

Gazetedeki habere paralel biçimde oluşturulan tasvirde, Osmanlı ve Yunanistan liderleri adeta evin haylaz çocukları gibi kavga ederken, ebeveynleri ise duruma kayıtsız biçimde görünmektedir. Aslında 19. yüzyılın başından beri ortak hareket ederek kendilerini "Avrupa Uyumu" olarak tanımlayan bu devletler, gazeteye göre üzerlerine düşen görevi yerine getirememiştir. Bu tanımlama özellikle Osmanlı söz konusu olduğunda sıkça tercih edilmiştir. Tanım içerisindeki "concert" kelimesi "uyum" anlamına geldiği için gazete bir kelime oyunuyla, Avrupalı devletlerin orkestra anlamında uyumlu ama barışı sağlama konusunda ise uyumsuzluğunu vurgulamak istemiş olmalıdır. Fakat bu yorum tutarsız görülmektedir. Çünkü gazetede verilenin aksine, Avrupalı güçler, Yunanistan'ın

[37] *Le Petit Journal Supplément Illustré*, No. 337, p.144.
[38] Hülagü 1996: s.449.
[39] *Le Petit Journal Supplément Illustré,* No. 338, p.151.

daha ağır biçimde hezimete uğramasını engellemek için ellerinden geleni yapmıştır[40].

Osmanlının son dönemde ekonomik açıdan yaşadığı sorunları göstermesi bakımından, gazetenin 24 Kasım 1901 tarihli sayısındaki, Fransa'nın alacaklarını bahane ederek Midilli Adası'nı işgal etmesiyle ilgili bir tasvir oldukça dikkat çekicidir[41] (Res.9). Fransa ve Türkiye arasında anlaşmazlık başlığıyla servis edilen haberde, Mösyö Constants'ın ısrarı üzerine Amiral Caillars komutasındaki Charlemagne, Gaulois, Pothuau, Chanzy, Galilee, l'Espingole ve Hallebarde isimli farklı türdeki Fransız donanmasına ait gemilerin Midilli'yi işgal ettiği belirtilmiştir. Haberin aktardığına göre her şey son derece sakin bir şekilde gerçekleşmiş, kimse bir an için bu girişimin ciddi olduğunu anlamamıştır. Hatta olaya şahit olan yerli halk, sularında gördükleri Fransız filosunun kendileri için oluşturduğu manzaradan büyük zevk almıştır[42]. İllüstrasyonda da haberde bahsedildiği gibi, sahilde bulunan her kesimden vatandaş, adaya demir atan Fransız donanmasını meraklı gözlerle takip eder biçimde resmedilmiştir. İki ülke arasındaki ekonomik sorunlar nedeniyle Osmanlının karşılaştığı tutum, dış politika açısından Osmanlı Devleti'nin Fransa karşısında ne derece zor ve sıkıntılı bir duruma düştüğünü göstermektedir[43].


Le Petit Journal

SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ

DIMANCHE 25 NOVEMBRE 1903

ENTREVUE DE WIESBADEN

Res.10: Anonim, Wiesbaden Görüşmesi, 15 Kasım 1903, (http://gallica.bnf.fr)

Ülkeler arası ikili ilişkiler devletlerin, dolayısıyla milletlerin çıkarları açısından son derece kritik öneme sahiptir. Çünkü özellikle Balkanlar ve diğer Osmanlı coğrafyasında yaşayan gayrimüslimlerin hakları söz konusu olduğunda, Osmanlı karşısında bir araya gelen Avrupalı güçler, kurdukları ittifaklar sayesinde Osmanlı'yı aldıkları kararlara uymaya zorlamıştır. Gazetenin 15 Kasım 1903 tarihli sayısında, Alman İmparatoru II. Wilhelm ve Rus Çarı II. Nikolai'ın Almanya'nın Wiesbaden şehrindeki görüşmesi, bu minvalde ele alınmalıdır (Res.10). 1903 yılı başlarında, Avusturya-Macaristan ve Rusya gibi büyük devletler Makedonya'da gerçekleştirilmesi planlanan reformların Osmanlı tarafından kabullenilmesini ve uygulanmaya konulmasını istemiştir. Fakat bu reformlardan memnun olmayan Makedonya, çeşitli isyan hareketleri ve diğer devletlerin destekleri sayesinde Mürzsteg reform paketiyle, Osmanlı egemenlik hakkını zor duruma düşüren kazanımlar elde etmiştir[44]. Gazetenin verdiği bilgiye göre; ailesiyle Darmstadt'ta tatilde olan Çar, Alman İmparatoru'nun kendisini ziyareti sonrasında, nezaketen Wiesbaden'de iadeyi ziyaret gerçekleştirmiştir. İkilinin gündeminde Makedonya sorunu, Uzak Doğu ve Osmanlılarla izlenmesi gereken politikalar konusundaki yol haritası yer almıştır. Gazete bunun bir sır olmadığını ve Fransız yurttaşların bu konuda kaygı duymalarının gereksiz olduğunu, çünkü benzer diyalogların zamanında Fransız ve Rus temsilciler arasında da gerçekleştirildiğini yazmıştır. Ayrıca Wiesbaden'de iki devlet arasındaki muhtemel Makedonya konusundaki uzlaşı, eğer mevcut sorunu çözerse, tüm Avrupa devletlerinin bunu memnuniyetle karşılayacağı ifade edilmiştir[45].

Konuyla ilgili kapakta yer alan illüstrasyonda, Rus Çarı ve Alman İmparatoru müzakere eder vaziyette verilmiştir. Kompozisyonda asıl ilginç olan II. Wilhelm'in arkasında yer alan II. Abdülhamid tablosudur. Gazete bir yönüyle ev sahibi II. Wilhelm'le iyi ilişkileri olan II. Abdülhamid'in Almanya ile olan yakınlığına bir gönderme yapmıştır[46]. Hatta Sultan hafif tebessüm eder biçimde, görüşmenin

[40] Alkan 2016: s.169; Alkan 2019: s.121-122.
[41] Birol 2001: s.58.
[42] *Le Petit Journal Supplément Illustré*, No. 575, p.374.
[43] Birol 2001: s.63.
[44] Hacısalihoğlu 2003: s.440-441.
[45] *Le Petit Journal Supplément Illustré*, No. 678, p.361.
[46] Ortaylı 2003: s.96; *L'Illustration Journal Universel,* S. 2905, p.260; Karacagil 2014: s. 7-78.

kendi lehine sonuçlar doğuracağından emin görünmektedir. Ayrıca pencerenin dış kısmında, üzerinde Fransa'nın renklerini barındıran bir kuşak olan ve Fransız tarihiyle özdeşleşmiş Marianne figürü görülmektedir. Marianne kaygılı biçimde, iki devlet lideri arasındaki diyaloğu izlemektedir.

Osmanlı vatandaşlarının yaşantısı da siyaset ve askeri mücadeleler kadar Avrupa açısından farklı ve ilgi çekici bulunmuştur. Bunun en özgün örneklerinden birisi, Le Petit Journal Supplément Illustré'nin 04 Şubat 1906 tarihli sayısında, "İstanbul'da Skandal" başlığıyla yapılan haberdir. Gazetenin verdiği bilgilere göre; iki kız kardeş kendilerine yardım eden erkeklerle önce Belgrat'a oradan da Paris'e kaçmıştır. Ayrıca son yıllarda İstanbul'da baskılar nedeniyle, evlerinden kaçan Müslüman kadınların sayısının çokluğundan bahsedilmektedir. Habere konu olan bu kız kardeşlerin, iş amacıyla ülkeyi ziyaretinin ardından Türkiye'ye yerleşen ve Müslümanlığı kabul eden, Chateaunuef soyundan olan Fransız kontunun torunları olduğu bildirilmektedir. Osmanlı vatandaşı olduktan sonra Reşat Bey adını alan dedeleri, Kırım Savaşı sırasında Türkiye'ye askeri görevle gelen ve Aydın demiryolunun inşasında yer almış Fransız soylusu Marquis de Blosset Chateauneuf'tür. Babaları Nuri Bey ise bir dönem Hariciye Nezareti sekreteri olarak görev yapmıştır[47]. Kız kardeşlerin kendi ifadeleriyle, 8 Ocak 1906 günü, "Hamid rejiminin aşağılayıcı baskısından" ve daha önemlisi "Doğulu inzivadan nefret ettikleri için", çareyi Avrupa'ya kaçmakta görmüşlerdir. İstanbul'da iki Müslüman kadının haremden kaçması o dönem içerisinde oldukça merak uyandırmış ve olay Avrupa'da büyük yankı bulmuştur. İki kardeş, son dönem Osmanlı edebiyatının önde gelen kadın yazarlarından Zeynep Hanım (1884–1923) ve Melek Hanım'dır (1886-1968)[48]. Tarihte bu iki kız kardeş, "Haremden Avrupa'ya kaçan Osmanlı kadınları" veya Pierre Loti'nin "Mutsuz Kadınlar" (1906) romanının kadın kahramanları olarak bilinmektedir. Gazetede bahsedilen "saray haremi" değil, kız kardeşlerin aileleriyle yaşadıkları, yani kendi evlerinin haremidir[49].


Le Petit Journal

SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ

DIMANCHE 4 FÉVRIER 1906

UN SCANDALE A CONSTANTINOPLE

Deux jeunes musulmanes s'évadent d'un harem

Res.11: Anonim, İstanbul'da Skandal, 04 Şubat 1906, (http://gallica.bnf.fr)

Kapakta yer alan illüstrasyonda, mahalle arasındaki bir evden kaçan iki kardeşin tasviri görülmektedir (Res.11). Evlerinin penceresinden sarkıttıkları bir merdivenle, kaçmaya çalışan kız kardeşlere dört erkek yardımcı olmaktadır. Henüz kız kardeşlerden biri merdivenden inmeye çalışırken diğer kardeş ise kendilerini bekleyen arabaya doğru ilerlemektedir. Tasvirde yer alan dört erkekten biri kılık kıyafet bakımından Avrupalı, diğer üçü ise Türk gibi resmedilmiştir.

Le Petit Journal'da II. Abdülhamid'in saltanat yıllarını konu alan son illüstrasyon, II. Meşrutiyet'in ilanının ardından, bunu fırsata çeviren Bulgaristan ve Avusturya-Macaristan'ın Balkan toprakları üzerinde uzun yıllardır süregelen emellerinin gerçekleşmesiyle alakalıdır (Res.12). Gazete haberinde, Bulgar Prensi Ferdinand'ın bağımsızlığını kazanması ve Avusturya-Macaristan İmparatoru Fransz Joseph'in Bosna-Hersek'in iki eyaletini ele geçirdiği bildirmektedir. Komşularının ve Avrupa devletlerinin aç gözlülüğü karşısında, II. Abdülhamid ise adeta dramatik bir operet karakteri olarak tanımlanmaktadır. Sultan karşılaştığı zorlu duruma; *"Eğer benden bu kadar çok şey alırlarsa, elimde geriye ne kalacak"* diyerek tepki vermektedir. Dönemin Osmanlı haritası üzerinde iki elini gövdesinde kavuşturan Sultan, sağ ayağıyla sıkıca Anadolu üstüne basmakta ve düşmanlarının topraklarını ele geçirmesine engel olmaya çalışmaktadır. Ancak Avusturya-Macaristan İmparatoru ve Bulgar Prensi'nin ellerindeki kumaşlar, zaten Türkiye haritasına sadece incecik ipliklerle bağlı görünmektedir. Bu da önceden zorlukla engellenebilen kopuşun kaçınılmaz olduğu izlenimini

[47] *Le Petit Journal Supplément Illustré,* No. 794, p.34.

[48] Kadının toplumda daha iyi bir konuma ulaşması gerektiğine inanan iki kardeş, Osmanlı kadını hakkında Avrupa'da yüzyıllar içinde yerleşen önyargıları yok etmeyi kendilerine amaç edinmişlerdir. Zeynep'in gerçek adı Hatice-Zennur, Melek'in gerçek adı ise Nuriye Neyr-ül-Nisa'dır. Bkz. Çoban Döşkaya 2017: s.1899-1900.

[49] Çoban Döşkaya 2017: s.1899-1900.

yansıtmaktadır. Ayrıca Sultan, ne kadar gönülsüz olsa da artık bu kayıp için elinden bir şey gelmezmiş gibidir. 1908 yılının akabindeki gelişmelerin peşi sıra Balkan savaşları patlak vermiş ve elde kalan diğer Balkan toprakları da kaybedilmiştir. 1908'de altmışaltı yaşında olan II. Abdülhamid, kır sakalı ve çehresi açısından tıpkı Bulgar Prensi ve Avusturya-Macaristan İmparatoru gibi fiziksel özelliklerine sadık kalınarak tasvir edilmiştir[50].



Res.12: Anonim, Doğu Sorunu, 18 Ekim 1908, (http://gallica.bnf.fr)

Sonuç

Gazetede karşılaşılan 12 illüstrasyonun yarısı kapakta (Res.2, 5, 8, 10, 11, 12) diğer yarısı ise son sayfada kullanılmıştır (Res.1, 3, 4, 6, 7, 9). Seçilen konular arasında ise Osmanlı coğrafyasında yaşanan siyasi gelişmeler, devlet adamları ve sosyal olaylar ön plana çıkmaktadır. Bu çalışmaları resmeden H. Meyer, F. Lix, F. L. Méaulle'ün yedi çalışmada imzası bulunmaktadır. H. Meyer, ürettiği dört illüstrasyonla sanatçılar arasında başı çeken kişidir (Res.2, 3, 7, 8). Beş illüstrasyonda ise herhangi bir sanatçının imzasıyla karşılaşılmamıştır (Res.6, 9, 10, 11, 12).

Osmanlı Devleti İstanbul'un fethinin ardından Avrupa'ya açılmasıyla bir takım uluslararası ilişkiler kurmuştur. Osmanlı'nın yakın ilişkiler kurduğu devletlerin başında Fransa gelmektedir. Fransa, Osmanlılar ile ticari ve siyasi ilişkilerine değer vermiş ve iki devlet de bu ilişkiler doğrultusunda birbirini birçok alanda etkilemiştir. Fransa ve Osmanlı ilişkilerinin zaman zaman iyi, bazı dönemlerde ise gergin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Güç dengelerinin sıklıkla değiştiği Avrupa coğrafyasında devletlerin çıkarları, uluslararası ilişkilerde de belirleyici rol oynamıştır. Osmanlı geç dönemi açısından Le Petit Journal Supplément Illustré'nin sunduğu haber ve illüstrasyonlar, hem Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu durumu hem de Fransa'nın II. Abdülhamid Dönemi'ni ne şekilde yansıttığını anlamak açısından son derece değerlidir. Bu kapsamda Fransa'nın Osmanlılarla ilgili sunduğu illüstrasyonlar için genellikle Sultan'ın Balkanlar ve azınlıklar ile ilgili politikalarına dönük denebilir. Bu doğrultuda, özellikle Osmanlı hükümetinin içişlerine müdahale konusunda, Ermeniler ve Yunanlılarla yaşanan sorunların ön plana çıkarılarak basında kendine daha sık yer bulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Osmanlı-Yunan Savaşı, Girit İsyanı ve Ermeni ayaklanmaları bunun başlıca örnekleridir.

Le Petit Journal Supplément Illustré'de (1890-1909) II. Abdülhamid'i konu alan dört illüstrasyon bulunmaktadır (Res.5, 8, 10, 12). Her ne kadar dönem dönem II. Abdülhamid gazete tarafından övülse de F. L. Méaulle'ün fotoğraftan ürettiği çalışma dışında, Sultan yıkılmakta olan bir imparatorluğun zayıf lideri ve politikalarından dolayı eleştirilen bir figür biçiminde tasvir edilmiştir. Öyle ki Yunanistan'la girişilen savaş ve Balkanlardaki kayıplar II. Abdülhamid'in zayıflığı üzerinden imgelenerek okuyucuya sunulmuştur.

Yabancı kaynaklarda Osmanlı'nın savaşlar nedeniyle veya azınlıklara müdahaleleri konusunda sıkça ağır eleştirilere maruz kaldığı bilinen bir gerçektir. Fakat Ermenilerin camiye gerçekleştirdiği saldırıyı konu alan H. Meyer imzalı çalışma, Ermenilerin yaşanan çatışmalarda oynadığı rolü göstermesi açısından eşine az rastlanır türdedir (Res.3). Çünkü Fransa'da yayımlanan (Le Monde Illustré, L'Illustration Journal Universel, Le Rire) diğer gazete ve dergiler değerlendirildiğinde, Ermenilerin saldırılarını sunan medya ürünleri yok denecek kadar azdır. Tasvir görsel açıdan değerlendirildiğinde de İllüstrayonu resmeden sanatçının resmettiği oryantalist üsluplu cami giriş kapısı, iki renkli taşlardan örülmüş minareler ve kullanılan figürlerdeki detaylar, mimarinin ve kullanılan figürlerin Anadolu coğrafyasından çok Kuzey Afrika'dan seçildiğine dönük hissiyat

[50] Alkan 2016: s.333.

uyandırmaktadır. Yine Girit'te yaşanan Türkler ve Yunanlılar arasındaki çatışmaları sunan H. Meyer imzalı illüstrasyon ise bu kez Türkleri Yunanlılara saldırır biçimde resmetmiştir (Res.4). Her iki eser göz önüne alındığında H. Meyer'in tasvirlerini tamamen duyumlar ve bir takım bilgiler ışığında resmettiği sonucu ağır basmaktadır. Yani iki tasvire dikkatli bakıldığında çalışma, okuyucu üzerinde yaratacağı etkiyi arttırmak maksadıyla sanatçının hayal dünyasının bir ürünü gibi durmaktadır.

Le Petit Journal Supplément Illustré'de siyaset ve uluslararası ilişkiler dışında Osmanlı tarihinde yer edinmiş önemli kişilerle ilgili verilen şaşırtıcı bilgiler ve bu konuda resmedilen çalışmalar da göze çarpmaktadır. Bir Türk pehlivanın Avrupa'da güreş alanında gösterdiği başarılar neticesinde okuyucuya sunulması, Türk sporu açısından ele alındığında gurur vericidir (Res.1). Buna karşın baskılara dayanamayıp Avrupa'ya kaçan iki kız kardeşin sanki saray hareminden kaçmış gibi sunulması, harem konusundaki Fransız düşüncesi ve eserleri göz önünde bulundurulduğunda, bir yönüyle bu konudaki bilgisizliği ve çarpıtmayı tekrar akıllara getirmektedir (Res.11).

Sonuç olarak Le Petit Journal Supplément Illustré'de yer alan II. Abdülhamid Dönemi'ne ait illüstrasyonlar, Osmanlı geç döneminin daha iyi anlaşılabilmesi ve Fransa'yla olan ilişkilerin daha derin bir perspektiften ele alınabilmesi için oldukça faydalı belgeler olduğunu ispatlamaktadır. Bu yönüyle Le Petit Journal gibi sayısız Fransız gazetesi gibi Avrupa ve Amerika'da yayımlanmış diğer gazetelerdeki veriler, birçok disiplini ilgilendiren haber ve illüstrasyonlarıyla adeta bir hazine niteliğine sahip olduğunu göstermektedir. Bu nedenle özellikle sanat tarihi alanında, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başına ait bu medya ürünlerinin daha çok araştırılması ve çeşitli çalışmalarla literatüre kazandırılması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

AĞAOĞLU, S. (2007), "Van Şehir Dokusu ve Tarihi Eserlerinin Tahrip Edilmesinde Ermenilerin Rolü", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.35, ss.311-339.

EYİCE, S. (1999), "Hüsrev Paşa Külliyesi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C XIX, İstanbul, ss.49-51.

ALKAN, N. (2016), *Oryantalizm Avrupa'nın Türk ve Türkiye Algısı*, İstanbul: Selis Kitaplar.

ALKAN, N. (2019), *Karikatürlerle Sultan II. Abdülhamid*, İstanbul: Kronik Kitap.

ANAZ, M. ve ANAZ, N. (2021), "French Orientalism Representations of Ottoman in Caricatures in Le Petit Journal", *Handbook of Research on Contemporary Approaches to Orientalism in Media and Beyond*, Ed. Işıl Tombul ve Gülşah Sarı, Hershey: IGI Global, ss.398-420.

BAYARD, É. (1898), *L'Illustration et les Illustrateurs*, Paris: Librairie CH. Delagrave.

BİROL, N. (2001), "20. Yüzyıl Başlarında Fransızların Midilli Adasını İşgali ve Lorando-Tubini Meselesi", *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi*, III/1, ss.57-63.

ÇOBAN DÖŞKAYA, F. (2017), "Haremden Avrupa'ya Kaçan iki Osmanlı Kadını: Zeynep Hanım ve Melek Hanım", *Geçmişten Günümüze Göç III*, Ed. Osman Köse, Samsun: Canik Belediyesi Kültür Yayınları, ss.1899-1926.

ELDEM, E. (2019), "Kapaktaki Abdülhamid", *Toplumsal Tarih Dergisi,* S. 301, ss.4-8.

ERZEN, J. N. (1997), "İllüstrasyon", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. II, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, ss.841.

GASCOIGNE, B. (1986), *How to Identify Prints*, New York: Thames and Hudson Inc.

GERMANER, S. and İNANKUR, Z. (2002), *Constantinople and the Orientalists*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GULLICKSON, G. L. (2015), *Komünün Asi Kadınları*, çev. İlke Bereketli Zafeirakopoulos, İstanbul: Yordam Kitap.

HACISALİHOĞLU, M. (2003), "Makedonya", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. XXVII, İstanbul, ss.437-444.

HALAÇOĞLU, A. (2007), "XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Anadolu'daki Ermeni Terörü (Diyarbakır, Arabgîr, Harput, Merzifon, Havza, Amasya ve Malatya'da Meydana Gelen Ermeni Ayaklanmaları Hakkında Bir Lâyiha)", *Belgeler, TTK*, XXVIII/32, ss.57-79.

HÜLAGÜ, M. (1996), "Gazi Edhem Paşa", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C XIII, İstanbul, ss.449.

KANAT, S. (2018), "Dönemin Fransız Gazetelerinde 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 62, ss.447-464.

KARACAGİL, Ö. K. (2014), "II. Wilhelm'in Osmanlı İmparatorluğunu Ziyareti ve Mihmandarı Mehmed Şakir Paşa'nın Günlüğü (1898)", *Türkiyat Mecmuası,* S. 24, ss.73-97.

KARADOĞAN, U. C. (2021), "XZ. Yüzyıla Girerken Osmanlı Pehlivanlarının Yabancı Organizatörler Vasıtasıyla Yurtdışında Yaptıkları Güreş Müsabakaları", *TÜBA-KED*, S. 23, ss.119-139.

KÖKSAL, A. (2018), "1897 Türk-Yunan Harbi'nde Trabzon Redif Taburları", *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, S. 24, ss.235-268.

Le Petit Journal Supplément Illustré.

Le Monde Illustré.

Le Rire.

L'Illustration Journal Universel.

LOTZ, F. (1987), *Artistes-Peintres Alsaciens Décédés Avant 1800: Avec un Complément Concernant Des Artistes-Peintres Alsaciens Ayant Oeuvré Après 1800 (Artistes-Peintres Alsaciens.),* Printek.

MÜLLER, Mrs. M. (1897), *Letters from Constantinople*, New York: Longsman, Green, and Co.

ORTAYLI, İ. (2003), *Osmanlı İmparatorluğu'nda Alman Nüfusu,* İstanbul: *İletişim Yayınları*.

ÖLMEZ, A. (2009), "1897 Osmanlı-Yunan Savaşı'nda Epir Cephesinin Savaşın Sonucuna Etkileri", *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, S. 1, ss.81-88.

ÖZBEK, Y. (2017), "Sinasos (Mustafapaşa) Duvar Resimlerinde Tarihi Bir Konu: Otsu Vakası", *Mediterranean Journal of Humanities*, VII/2, s.359-365.

POLAT, H. A. (2019), "II. Meşrutiyet'in İlânı Sonrasında "Devr-i Sâbık" Memurlarının Durumları", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, IX/17, ss.134-157.

RAUX, Sophie. (2018), *Lotteries, Art Markets, and Visual Culture in The Low Countries.15th-17th Centuries*, Leiden-Boston: BRILL.

TUKİN, C. (1996), "Girit", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C XIV, İstanbul, ss.85-93.

TURANİ, A. (2015), *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

https://data.bnf.fr/fr/13488219/oswaldo_tofani/ (18.11.2021).

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8425312d/f1.item.zoom# (06.12.2021).

https://data.bnf.fr/fr/12385583/frederic_lix/ (05.12.2021).

https://www.mutualart.com/Artist/Frederic-Theodore-Lix/0985A811D881FED7/Artworks (09.12.2021).

https://data.bnf.fr/fr/12385583/frederic_lix/ (05.12.2021).

GÜNÜMÜZ CAMİ MİMARİSİNDE MİNBER

Minbar in Today's Mosque Architecture

Elif GÜRSOY*

Abstract: Today's mosque architecture, which determines the structure of the mosques built after 1950 in Turkey, is important not only in terms of architectural plans, but also in terms of elements such as mihrab, minbar, preaching stand, and women's section that take place in the mosque. Based on this importance, minbars in various provinces have been identified and introduced in this study. For this purpose, 11 artifacts from different cities have been identified. Photographs of these works are also included in the study.

Considering the minbars in today's mosques, which is the subject of the study, an effort for originality is what has affected today's minbars the most. Simplicity has been prioritized in these minbars, and it has been observed that embellishment was avoided. In some of the examples, symbolic features shape the form of the minbar. Although there is no unity of style in these examples, it is likely that they will influence the 21st century examples, or the original practices will continue to be seen.

Keywords: Minbar, Wooden Minbar, Mosque Architecture, Modern Mosque Architecture, Modern Architecture.

Giriş

Kaldırma, yükseltme anlamlarına gelen minber, Arapça nebr, nebere kökünden türetilmiştir. Mescit veya camilerde mihrabın batısında bulunan, Cuma ve Bayram hutbesi için kullanılan basamaklı yapıdaki minber, kelime olarak kürsü, koltuk, taht anlamlarını da kapsamaktadır[1]. Minberlerde kapı (giriş), gövde, köşk olmak üzere üç ana bölüm mevcuttur. Ayrıca söve, köşe sütuncesi, aynalık, tepelik, yan aynalık, merdiven korkuluğu, süpürgelik, geçit, dolap, köşk altı, merdiven, köşk, köşk korkuluğu, külah, kubbe ve alem gibi bölümleri içermektedir[2].

İslam dünyasında ilk minberin Hz. Muhammed döneminde yapıldığı bilinmektedir. Hz. Muhammed, halka vaaz verirken önceleri bir hurma kütüğüne dayanmakta iken, sonraları peygamberin ayakta yorulduğunu görenler tarafından ılgın ağacından bir minber yaptırılmıştır. İlk minber yaklaşık 1 metre yüksekliğine sahiptir[3]. Hz. Muhammed'in üçüncü basamağa oturup ayaklarını ikinci basamağa koyduğu, sonrasında Hz. Ebubekir'in ikinci basamağa oturup ayaklarını birinci basamağa koyduğu bilinmektedir. Daha sonrasında, Hz. Ömer'in de en alt basamağa otururak ayaklarını yere koyması ile aynı zamanda peygambere duyulan saygı işaret edilmektedir[4].

Camilerde düzenli olarak minber kullanımı, Emevi döneminin sonlarında, özellikle Abbasi döneminde gerçekleşmiştir[5]. Günümüze ulaşan en erken tarihli minber, 248/862 yılına ait Kayrevan Seydi Ukba Camisi'nde yer almıştır. Camiye başka bir yerden getirildiği düşünülen abanoz minber, Emevi, Mağrib ve Abbasilere maledilmiştir[6].

Anadolu minberlerinin ilk örnekleri, 12. yüzyıl ortalarına tarihlenmektedir. Konya Alaaddin Camisi için, abanoz ağacından, 550 Recep/1155 Ağustos tarihinde yapılmış minber, kündekari tekniklidir[7]. Selçuklulardan kalma minberlerden bir diğeri de, 1150-1154 tarihine ait, Aksaray Ulu Camisi'nde bulunan abanoz minberdir[8]. Selçuklu örneklerine göre boyutlarında büyümenin dikkati çektiği Anadolu Beyliklerine ait minberlerden Beyşehir Eşrefoğlu Camisi'nin ceviz minberi, 1296-1299 yıllarına tarihlenmektedir. Minberin bölümleri ve süslemesinde ise Selçuklu izleri dikkati

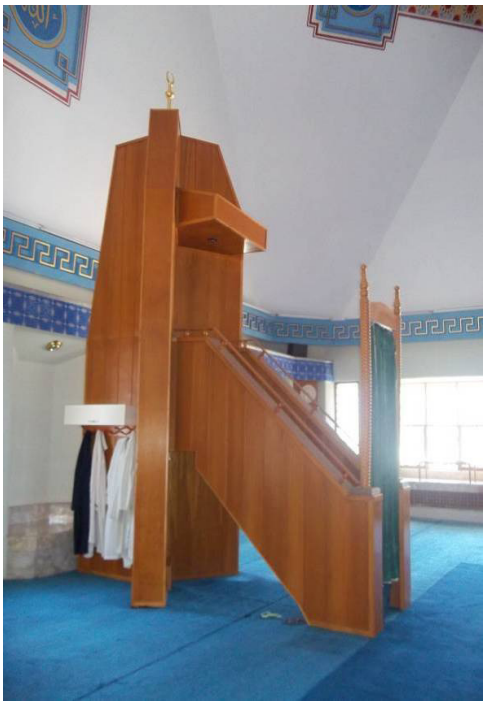
* Doç.Dr., Uşak Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. E-Mail: elif.gursoy@usak.edu.tr; ORCID: 0000-0003-0147-8682.

[1] Oral 1962: s.23; Bayat 1991: s.133; Ödekan 1997: s.1259; Bozkurt 2005: s.101.
[2] Bayrakal 2008: s.240.
[3] Diez 2005: s.335; Bozkurt, 2005: s.101.
[4] Creswell 1979: s.13.
[5] Becker 1912: s.396.
[6] Karamağaralı 1955: s.9.
[7] Oral 1956: s.52-54; Kurtbil 2005: s.103.
[8] Karamağaralı 1955: s.31.

çekmektedir[9]. Erken dönem Osmanlı'da minber uygulamalarında ahşap minberlerin yanında mermer minberler de inşa edilmiştir. 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mermer örneklerin sayısında artış gözlenmiştir[10]. 18. yüzyılın ortalarına doğru Batı kökenli etkileri yansıtan süslemeler minber bezemelerinde de kullanılmıştır. 19. yüzyılda ampir üslubu ve eklektik üslup etkili olurken, 20. yüzyıla gelindiğinde, Batı kökenli üsluplara tepki olarak ortaya çıkan ve milli mimariyi canlandırmayı amaçlayan Neoklasik üslup mimari ile bağlantılı olarak, minber düzenlemelerini de etkilemiştir[11].

Uygulamalarda; bağımsız minberler, hareketli (müteharrik) minberler ve köşk minberler olmak üzere üç grup ile karşılaşılmaktadır. Bağımsız kuruluşlu minberler klasik tip olarak adlandırmaktadır. Bağımsız minberlerin sayısı diğer iki gruba göre oldukça fazladır. Hareketli minberler, mihrap duvarı içine açılmış bir yuva ve bu yuvaya sığabilecek boyutlarda yapılmış uygulamaları tanımlamaktadır. Anadolu'da yalnızca Gaziantep'te rastlanan hareketli minberlerde sadece köşk bölümü duvar yüzeyine bitişiktir. Minberin alt kesimine yerleştirilen tekerlekler ve raylar ile ileri-geri hareket imkanı sağlanmaktadır. Kullanılmadığı zaman dilimlerinde minber, duvar içerisindeki yuvaya yerleştirilerek, harimde enişlik sağlanması amaçlanmaktadır. Bağımsız ve hareketli minberler dışında, kullanımı görülen köşk minberler, camilerin güney duvarına yerleştirilen, korkuluk ve sütunçelerden oluşmaktadır. Köşke, duvar içine yerleştirilen merdivenle ulaşılabildiği gibi ahşap merdiven de kullanılmaktadır. Köşk minberler, hareketli minber uygulamalarına göre daha yaygın kullanım göstermekte olup, Gaziantep, Kilis ile birlikte, Güneydoğu Anadolu'da karşılaşılmaktadır[12].

20. yüzyılın ikinci yarısından bugüne kadar inşa edilen camileri tanımlayan günümüz camilerinde de minber önemli bir unsurdur. Minberlerin tasarımlarında tarihi örneklerin etkileri ile birlikte, modern görünümler, sembolik ifadeler de söz konusu olmuştur. Bu nedenle çalışmada, yeni tasarım anlayışları, sembolik ifadelerin forma yansıması ve çağın modern malzeme çeşitliliği gibi konulara değinilmiştir.



Fot. 1 İzmir Aliağa Petkim Siteler Camisi (2010)

Günümüz Camilerinde Minber Örnekleri

Her mahallede bir cami yer aldığı düşünüldüğünde, örnek sayısının fazlalığına ragmen günümüz cami mimarisi ile ilgili çalışmaların sayısı son derece azdır. Çoğu resmi denetimlerin dışında planlanmış, halkın isteği ile şekillenmiş günümüz camileri mali imkanlara göre uygulanmıştır. Mimari tasarımda karşılaşılan bu sorun, caminin tüm ögeleri için de geçerli olup, minber ve mirapta da söz konusudur. Bu nedenlerle, yaptıran hayırseverin seçimini yansıtan ya da mali imkanlar dahilinde malzemenin seçildiği minber tasarımları birçok farklı görünüm arz ederek günümüz minber uygulamalarını meydana getirmiştir.

20. yüzyıl ikinci yarısından sonra inşa edilen camilerin meydana getirdiği günümüz uygulamaları, zaman zaman bünyesinde modern görünümü barındırırken, büyük ölçüde Anadolu Selçuklu dönemi ve Osmanlı dönemi cami tasarımlarına öykünmeleri ile şekillenmiştir. Aynı şekilde, cami mimarisinin en önemli ögeleri durumundaki mihrap ve minberde de daha çok geleneksel uygulamalara bağlı kalındığı görülmüştür. Özellikle, ahşap en çok tercih edilen malzeme olmuştur. Ahşap malzeme dışında 20. ve 21. yüzyıl mimarisinde karşılaşılan yeni malzemelerden çelik konstrüksiyon ve cam az da olsa

[9] Oral 1962: s.57.
[10] Bayrakal 2008: s.240.
[11] Kurtbil 2005: s.105.
[12] Çam 1989: s.1685-1686.

kullanılagelmiştir. Henüz tamamlanmadan açılması mecburiyetinden dolayı, özellikle benzinlik cami ve mescitlerinde karşılaşılan, mihrap yönünün ok işareti ile gösterimi gibi uygulamalar, çeşitli eklemelere açık olunduğunu göstermiştir.

Çalışma kapsamında öncellikle farklı malzeme türleri ile inşa edilen minberlerin tespiti amaçlanmıştır. Örneklerin tanıtılması ve değerlendirmesi esnasında, oranlı/orantısız, değerli/değersiz, özgün/taklit, güzel/çirkin gibi yargılara değinilmemiştir. Çalışmada, özelikle 20. yüzyıl ikinci yarısı ile 21. yüzyıl örneklerinden bir yelpaze sunulması amaçlamıştır. İlerleyen yıllarda benzeri çalışmaların yapılması ile birlikte 21. yüzyıl minber örneklerinin üslubu hakkında bilgi sahibi olunabilinecektir. Bu nedenle çalışma, dönemin örneklerinin küçük bir kısmını içerse de ileride, sosyolojik sebepler ve ekonomik sebepeler açısından değerlendirilmelere de zemin hazırlayacaktır.



Fot. 2 Manisa Merkez Efendi Camisi (2021)

Günümüz cami mimarisinde farklı olma çabası sonucu ortaya çıkan modern minber tasarımlarının sayısı oldukça azdır, kaynaklarda kendine henüz çok yer bulamamış günümüz cami mimarisi uygulamaları gibi minber uygulamalarının sayısının tespiti de güçtür. Öncelikle simgeselliğin ön plana çıkarıldığı, ayrıca adından söz ettirecek farklılıkların da hedeflendiği minber uygulamaları yanında, yaptıranın zevki doğrultusunda oluşturulan örnekler de yer almıştır. Çalışma kapsamına 4 adet İzmir'de, 2 adet Manisa'da, 1 adet Samsun'da, 1 adet İstanbul'da, 1 adet Afyon'da, 1 adet Çankırı'da, 1 adet de Isparta'da olmak üzere 11 örnek dahil edilmiştir. Örneklerin yerinde tespiti ile birlikte fotoğraflanarak kayıt altına alınması sağlanmıştır.



Fot. 3 İzmir Narlıdere Uğurlu Camisi (2010)

Tespit edilen örnekler incelendiğinde; Türk sanatında, klasik dönemde üretilmiş minberlerde öne çıkan ahşap malzeme, 1989 yılında inşa edilmiş İzmir Aliağa'da Petkim Siteler Camisi'ne ait minberde de karşımıza çıkmaktadır. Petkim Siteler Camisi minberi klasik tarzda ahşap minberlerden farklı olarak, yan aynalık ve dolap aynalığı bölümlerini içermemektedir. Minberde ayrıca süpürgelik bölümü ve köşk bölümü de kullanılmamıştır. Minberde merdiven korkuluğu, ale mile son bulan üç adet dikey parçaya yaslanmaktadır. Minberde süsleme yer almamaktadır (Fot. 1).

Petkim Siteler Camisi minberi gibi ahşap malzemeden yapılmış, Manisa'daki Merkez Efendi Camisi minberinde de yan aynalık ve dolap aynalığı kullanılmamıştır. 2002 yılında ibadete açılmış camideki minber yalnızca merdiven, merdiven korkuluğu ve köşk bölü münden ibaret olup, zemine madeni profillerle oturmuştur. Petkim Siteler Camisi minberine göre, daha büyük boyutlu olan Merkez Efendi Camisi minberinde, köşk bölümünde çokgen kasnak ve konik külah uygulanmıştır. Minberde, merdiven korkuluğu üzerindeki dilimli kemerli kabartma dışında süsleme kullanılmamıştır. Caminin iç tasarımı itibariyle, ferah ve geniş bir alana sahip olması, minberin yalnızca basamakları iel birlikte yer kazanma kaygısı sonucu üretilmediğini göstermiştir. Bu durumda, uygulamada farklı olma çabasının öne çıktığı görülmüştür (Fot. 2).



Fot. 4 İzmir Narlıdere Uğurlu Camisi-Batı Cephe (2010)



Fot. 5 İzmir Gaziemir'de Emir Sultan Camisi (2021)

Merkez Efendi Camisi minberine benzer şekilde, İzmir Narlıdere'de Uğurlu Camisi minberinde de yan aynalık ve dolap aynalığı kullanılmamıştır. Merkez Efendi Camisi minberi gibi, Uğurlu Camisi minberi de ahşap malzemeden yapılmıştır. Minber harimin batı cephesinde, duvara bitişiktir. Yalnızca doğusunda korkuluk düzenlemesi ile vücut bulmuş minberde, köşk bölümü de benzerdir. Minberde köşk korkuluğu üzerinde örtü kullanılmamış olup, üstte duvara bitişik bir korkuluk ile örtü temsilen belirtilmiştir. Dikey dikdörtgen formlu kafes teknikli korkuluk düzenlemesi minberin bütün bölümlerinde kullanılmış olup, ayrıca süslemeyi de meydana getirmiştir.

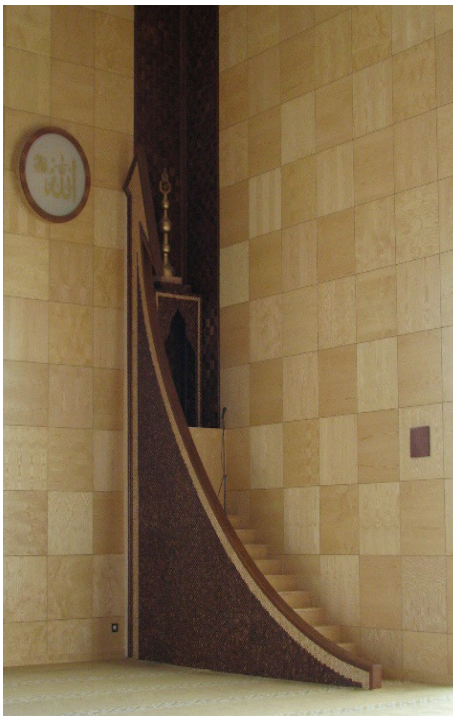
1998 yılında inşa edilmiş Uğurlu Camisi'nin minberi, caminin dış cephesinden algılanacak şekilde planlanmıştır. Caminin batı cephe duvarında basamak ve köşk bölümü dış cephe düzenlemesine de yansıtılarak farklılık göstermiştir (Fot. 3-4).

2012 yılında ibadete açılmış İzmir Gaziemir'de Emir Sultan Camisi örneğinde de, ahşap minber uygulaması karşımıza çıkmaktadır. Uygulamada, sevilen simgesel bir form olan "elif" harfinin kullanımı söz konusudur. Sembolik elif formu ile köşk bölümünün ortadan kaldırıldığı, çeyrek daire formlu merdiven korkuluğu ile yan aynalıktan oluşan düzenleme, yapının cephesine de uyumlu haldedir. Boyama teknikli süsleme ile çokgen formlar bitkisel ve geometrik süslemelerle dekore edilmiş ve hareketli bir görünüm kazandırılmıştır (Fot. 5).

Emir Sultan Camisi minberindeki gibi, Afyon'da Kocatepe Üniversitesi Camisi minberi de "elif" harfinin kullanımı ile şekillenmiş olup, yine ahşap malzemeden yapılmıştır. 2013 yılında ibadete açılmış camide, minberin doğu cephesine elif harfi form vermiş, basamakları ve köşk bölümünü gizleyen bir görünüm sunmuştur. Minberde ayrıca sepet örgü düzenlemesi, sade görünümlü minberde hem hareketi sağlamış hem de süslemeyi teşkil etmiştir[13] (Fot. 6).

"Elif" harfinin kullanımı ile form verilen minberlerde, ahşap örnekler dışında mermer malzemeliler de karşımıza çıkmaktadır. 1982 yılında ibadete açılmış olan Samsun Merkez Camisi'ne ait mermer minber, Emir Sultan Camisi ve Kocatepe Üniversitesi Camisi minberine göre daha köşeli görünümüne rağmen, yan aynalık ve dolap aynalığındaki dairesel form içerisindeki kabartma ve boyama teknikli süsleme ile detaylandırılmıştır (Fot. 7).

[13] Gürsoy 2015: s.148.



Fot. 6 Afyon Kocatepe Üniversitesi Camisi (2015)



Fot. 7 Samsun Merkez Camisi (2015)

2006 yılında yapımına başlanan ve 2009 yılında tamamlanan, İstanbul'da Şakirin Camisi'nde yer alan minberde de sembolik elif formu tekrarlanmıştır[14]. Bunun yanında minberin basamaklarının üzerinde bulunan yaprakların evreni temsil etmesi ile, başka sembolik ifadelerin de kullanıldığı görülmüştür[15]. Zeynep Fadıllıoğlu Design tarafından tasarlanmış Şakirin Camisi minberinde, yan yana gelen sayfa etkisi oluşturulmuş, çiçek dizileri ve dairesel formlar ile dua, tekrar, evren ve zaman gibi kavramlara ilişkin yorumlar yansıtılmıştır. Çeşitli sembolik formların ön plana çıktığı düzenlemede şeffaf akrilik emülsiyon, çiçek yaprakları ile Japon ve Çin kağıdı kullanımı ayrıca malzeme çeşitliliğine katkı sağlamıştır[16]. Kayın ağacı ve fiber malzeme ile yapılmış minber, malzemesinin yanında sembolik formu ve sembolik ifadeyi destekleyici süslemesi ile önemli bir tasarımdır[17] (Fot. 8).

"Elif" harfinin sembolik kullanımı dışında "vav" harfinin de minber tasarımlarında etkili olduğu görülmüştür. Çankırı'da 2017 yılında inşa edilmiş Astarlızade Hilmi Efendi Camisi'nde minber yan aynalığı, dolap ve köşk bölümü ile merdiven korkuluğunu "vav" harfi oluşturmuştur. Minberde süslemeye yer verilmemiş olup, yine ahşap malzemenin tercih edildiği görülmüştür (Fot. 9).

Ahşap ve taş malzemeden imal edilen günümüz minberlerinin yanı sıra metal malzeme ile oluşturulan örnekler de yer almaktadır. 1956 yılında yapımına başlanan ve 1962 yılında tamamlanan İzmir Karşıyaka'da Kemalpaşa Camisi'ne ait minber, oldukça sade ve süslemesiz görünümü ile karşımıza çıkmaktadır[18]. Taş basamak, metal korkuluk, metal köşk ve metal külahtan meydana gelen küçük boyutlu minber, klasik malzemenin dışında metal kuruluşu ile dikkati çekmektedir (Fot. 10).

Metal malzemeli Kemalpaşa Camisi minberine benzer şekilde, metal çerçevesi ile karşımıza çıkan, 2010 yılında inşa edilmiş Manisa'da Bedirye Tiryaki Mencik Camisi minberinde ayrıca cam kullanımı söz konusudur. Bu görünümü ile yan aynalık, dolap aynalığı, korkuluk ayrımı gözetilmeyen minber, metal profiller ve cam plakalar ile şeffaf bir görünüm sunmuştur (Fot. 11).

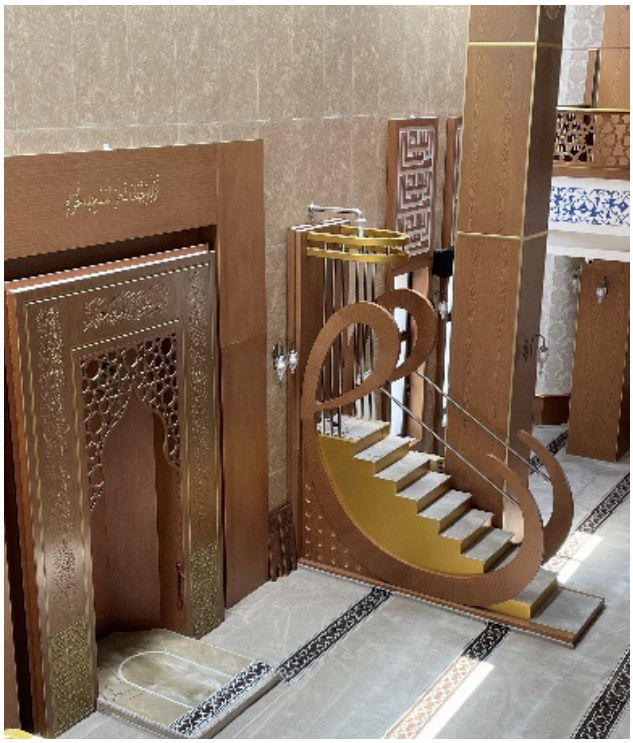
Günümüz cami mimarisinde, malzemesi ya da formu dışında, çift uygulaması ile farklı tasarımlar içerisinde yer alan, 2016 yılında inşa edilmiş, Isparta'daki Hazreti Hamza Camisi minberi, mihrabın iki yanında konumlanmıştır. Bu görünümü ile cephede ayrıca simetrik görünüm vurgulamıştır.

İki minberin tarihi namazgâhların bazılarında kullanımı iddia edilmekle birlikte, yapılan araştırmalar bu

[14] Küçükerman 2011: s.35.
[15] Akbulut, Erarslan 2017: s.48.
[16] Küçükerman 2011: s.154.
[17] Kızılkaya 2017: s.44.
[18] Gürsoy 2016: s.182.



Fot. 8 İstanbul Şakirin Camisi (2016)



Fot. 9 Çankırı Astarlızade Hilmi Efendi Camisi (2021)

fikri ortadan kaldırmıştır. Tarihi namazgâh örnekleri incelendiğinde, mihrap duvarının batısındaki kuruluşun, doğudakinden daha özenli inşa edildiği görülmüştür. Böylece batıdakinin minber, doğudakinin ise vaaz kürsüsü ya da ezan okunan yüksek platformlu bir yer olduğu sonucuna varılmıştır [19] . Bu bağlamda çift minber uygulamasına cami mimarisinde 21. yüzyıla kadar rastlanmamıştır. Günümüz uygulamalarından Mardin'de Şakir Nuhoğlu Camisinde de, mihrabın iki yanına konumlandırılmış, iki minber uygulaması mevcuttur. 2016 yılında inşa edilmiş Şakir Nuhoğlu Camisindeki çift minber farklı olarak taş malzemeden imal edilmiştir[20].

Hazreti Hamza Camisi'nde doğudan ve batıdan mihraba bitiştirilmiş çift minber, süpürgelik bölümü, yan aynalık, merdiven korkuluğu, köşk, köşk korkuluğu ile klasik dönem örneklerine benzerlik göstermiştir. Bunun yanında oyma teknikli süslemesi ile de klasik ahşap minberlere benzerlik görülse de dolap aynalığı bölümünde yer alan dışa taşıntılı kürsüsü ile vaaz kürsüsü işlevini de sağlamıştır. Bu bölüm çokgen gövdeli, piramidal kaidelidir. Minberin oyma teknikli süslemesi kürsü üzerinde de sürdürülmüştür. Kullanımında mihrap, minber ve vaaz kürsüsünün aynı bölümde bulunması ve zengin oyma teknikli süslemesi ile güney cephe öne çıkarılmıştır (Fot. 12).

[19] Bayrakal 2008: s.240.
[20] Oral 2020: s.511.

Değerlendirme

1989 yılında inşa edilmiş Petkim Siteler Camisi (İzmir), 2002 yılında inşa edilmiş Merkez Efendi Camisi (Manisa), 1998 yılında inşa edilmiş Uğurlu Camisi (İzmir), 2012 yılında ibadete açılmış Emir Sultan Camisi (İzmir), 2013 yılında ibadete açılmış Kocatepe Üniversitesi Camisi (Afyon), 1982'de ibadete açılmış Merkez Camisi (Samsun), 2009 yılında tamamlanmış Şakirin Camisi (İstanbul), 2017 yılında ibadete açılmış Astarlızade Hilmi Efendi Camisi (Çankırı), 1962 yılında tamamlanmış Kemalpaşa Camisi (İzmir), 2010 yılında inşa edilmiş Bedirye Tiryaki Mencik Camisi (Manisa) ve 2016 yılında inşa edilmiş Hazreti Hamza Camisi (Isparta) içerisinde yer alan minber uygulamalarının incelendiği çalışmada, örnekler malzemesi ve kuruluşu ile farklılık göstermektedir.



Fot.10 İzmir Karşıyaka Kemalpaşa Camisi (2010)

Örnekler incelendiğinde klasik devir minber uygulamalarında karşımıza çıkan ahşap malzemenin, günümüzde de önemli bir yere sahip olduğu görülmüştür. Petkim Siteler Camisi (İzmir), Merkez Efendi Camisi (Manisa), Uğurlu Camisi (İzmir), Emir Sultan Camisi (İzmir), Kocatepe Üniversitesi Camisi (Afyon), Astarlızade Hilmi Efendi Camisi (Çankırı) ve Hazreti Hamza Camisi (Isparta) minberi ahşap malzeme ile imal edilmiştir. Ahşap malzeme dışında, Merkez Camisi (Samsun) minberinde taş malzeme kullanımı görülmektedir.



Fot. 11 Manisa Bedirye Tiryaki Mencik Camisi (2021)

Türkiye'de 12. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar inşa edilmiş camilerde, ahşap ve taş minberlere rastlanmakta olup, bu malzemeleri klasik tarzda minberlerle özdeşleştirmek mümkündür. Günümüz örneklerinde aynı malzemenin kullanımının sürdürülmesi, eskiden gelen yapı ve ustalık bilgisinin aktarımı şeklinde değerlendirilmektedir.

Klasik malzeme dışında günümüz uygulamalarına özgü malzemeler de söz konusudur. Bu malzemelerden metal, Kemalpaşa Camisi (İzmir) örneğinde, metal ile birlikte cam malzeme ise Bedirye Tiryaki Mencik Camisi (Manisa) örneğinde karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında Şakirin Camisi (İstanbul) örneğinde kayın ağacı yanında fiber malzeme ile karşılaşılmaktadır.

Günümüz camileri gelişmiş inşa tekniği ile ferah ve geniş alanlara sahip ise de Merkez Efendi Camisi (Manisa), Uğurlu Camisi (İzmir) örneklerinde olduğu gibi minberin dolap aynalığı ve yan aynalığının kullanılmadığı uygulamalar görülmüştür. Bu iki örnekte harimde minberin kapladığı alan en aza indirilmesi, gereklilikten ziyade farklı olma çabası sonucu ortaya çıkmış izlenimi vermiştir.



Fot. 12 Isparta Hz. Hamza Camisi (2021)

İncelenen örneklerde elif harfinin minber formuna aktarılması ile simgesel görünümün ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Emir Sultan Camisi (İzmir), Kocatepe Üniversitesi Camisi (Afyon), Merkez Camisi (Samsun) ve Şakirin Camisi (İstanbul) minber uygulamalarında elif harfi minbere form vermiştir. Örneklerden Emir Sultan Camisi (İzmir), Kocatepe Üniversitesi Camisi (Afyon) ve Şakirin Camisi (İstanbul) minberi ahşap kuruluşlu iken, Merkez Camisi (Samsun) mihrabı taş malzemeden üretilmiştir. Malzeme değişikliğine ragmen tekrar edilen bu formun beğenilerek benimsendiği ortaya çıkmıştır. Elif harfi dışında, vav harfi tasarımı Astarlızade Hilmi Efendi Camisi (Çankırı) minberinde görülmektedir. Uygulamalar incelendiğinde, harf tasarımlı minber örneklerinin sayısının giderek artacağı düşüncesi hasıl olmuştur.

Günümüz minber tasarımlarında sadelik ön planda tutulmuştur. Çoğunlukla süslemeye yer verilmeyen örnekler içerisinde Şakirin Camisi (İstanbul) ve Hazreti Hamza Camisi (Isparta) minberleri yoğun süslemesi ile karşımıza çıkmıştır. Ayrıca Hazreti Hamza Camisi (Isparta) minberi çift tasarımı ile farklılık göstermiştir. Örnekte mihrap, minber ve vaaz kürsüsünün aynı bölümde değerlendirilmesinin yanında, minberin konumunda ve yönünde de farklılık söz konusu olmuştur.

Günümüz camilerindeki minber uygulamaları bölgesel farklılıktan ziyade, aynı bölgede bile olsa her birinde farklı olma çabası gözlenmiştir. Günümüz modern malzemelerinden de yararlanılan tasarımlarda sadelik ön planda tutulmuşken, öne çıkan farklılık çabası daha çok uygulamalardaki simgesel görünümlerle yansıtılmıştır. Çalışma 11 adet örnek ile sınırlı tutulmasına karşın, farklı malzeme ve düzenlemeleri içeremsi ile çeşitlilik göstermiştir. Özgün tasarımlı minberlerin sayısının giderek artacağı düşünülmekle birlikte, tanıtımı yapılan uygulamaların yeni imalatlara örneklik edeceği muhtemeldir.

Kaynakça

AKBULUT, N., ERARSLAN, A., (2017), "Türkiye'de Çağdaş Cami Mimarisi Tasarımında Yenilikçi Yaklaşımlar", *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 35, ss.35-59.

BAYAT, A. H., (1991), "Birgi Ulu Cami Minberi (722/1322)", *Vakıflar Dergisi,* 22, ss.133-140.

BAYRAKAL, S., (2008), *Erken Dönem Osmanlı Minberleri,* İstanbul: Gökkubbe.

BECKER, C.H., (1912), "Zur Geschichte Des Islamischen Kultus", *Der Islam*, 3, pp.374-399.

BOZKURT, N., (2005), "Minber", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 30, ss.101-103.

CAN, M., (2019), "Tarihte Minbere Yüklenen Sembolik ve Terminolojik Anlamlar Üzerine Bazı Tespitler", *Bilimname,* 39/3, ss.413-445.

CRESWELL, K.A.C., (1979), *Early Muslim Architecture*, New York.

ÇAM, N., (1989), "Gaziantep Camilerinde Minber Problemi ve Müteharrik Minberler", *Belleten*, 52/205, ss.1683-1694.

DIEZ, E., (2005), "Minber", *İslam Ansiklopedisi,* 8, ss.335-337.

GÜRSOY, E., (2015), "Afyon Kocatepe Üniversitesi Cami", *The Journal of Academic Social Science Studies*, 40, ss.147-156.

GÜRSOY, E., (2016), "Modern Mimaride Koruma Sorunu: İzmir Karşıyaka'da Kemalpaşa Cami Örneği", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 9/1, ss.179-188.

KARAMAĞARALI, H., (1955), *Anadolu'da Beylikler Devri Minberleri*, Ankara: Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış doktora tezi.

KIZILKAYA, A., (2017), *Cami İç Mekan Tasarımı Üzerine Bir İnceleme: Karacaahmet Şakirin Camisi*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.

KURTBIL, Z. H., (2005), "Minber", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,* 30, ss.103-105.

KÜÇÜKERMAN, Ö., (2011), *İstanbul'da Karacaahmet Tarihi Mirası İçinde Şakirin Camii,* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

ORAL, B., (2020), "Muhafazakâr Tutumun Estetik Sorunsalı Bağlamında Çağdaş Cami Mimarisi", *Sanat Tarihi Dergisi,* 29/2, ss.489-519.

ORAL, M. Z., (1956), "Konya'da Alâüd-Din Camii ve Türbeleri I, Yapılar, Kitabeler", *Yıllık Araştırmalar Dergisi,* 1, ss.45-62.

ORAL, M. Z., (1962), "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri", *Vakıflar Dergisi,* 5, ss.23-77.

ÖDEKAN, A., (1997), "Minber", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* 2, ss.1259.

UŞAK ULUBEY'DE BİR GRUP DÜKKÂN ÜZERİNE[*]

About A Group of Stores in Uşak Ulubey

Kasım İNCE[*]- Zeynep ŞAHAN[*]

Abstract

The spaces that open to the market, street or passage and where retail or small manufacturing Works are carried out are called shops. These places affect the urban fabric, trade and social life. Since the 19th century, with the further development of trade, the need for commercial shops has increased. Nineteen shops identified in the area called Çarşı Mevkii in the Ulubey district of Uşak attract attention with their unique features. Although the shops are dated to the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, they are also similar to the structures found in Uşak and Izmır in Uşak in terms of plan and spatial features. Although it is seen that the original form of the shops in question was tried to be preserved, the simple repairs made by the shopkeepers and the deformations that occurred in the buildings due to the natural conditions affected the shops. For this reason, our aim is; The aim is to introduce these shops in terms of plan-space / material-technical, and to reveal their place in Turkish architecture.

Key Words: Architecture, Late Ottoman, Early Republican, Uşak, Ulubey, Trade Structures, Shops.

Giriş

Ulubey, Ege Bölgesi'nin İç-Batı Anadolu bölümündeki Uşak ilinin bir ilçesidir. İlin güneyindeki ilçe Uşak'a 30 km mesafededir. Ulubey'in ilk kurulduğu alanın ilçe merkezine 4 km kadar uzakta olan ve "Karaköy Yıkığı" olarak bilinen, halk arasında Karin-Garin olarak adlandırılan "Karain Mevkii" olduğu kabul edilmektedir (Karaman 2001: s.630; İnce 2004: s.5; Tuncel 2012: s.222 İnce 2014: s.669).

Tarihi bakımdan önemli güzergâhlar üzerinde yer alan bölge birçok uygarlık tarafından ticari veya askeri amaçlarla kullanılmıştır. Bölge tarihi bakımından Uşak İli ile yakın bağlantısı olan ilçe, Hitit, Frig, Lid, Pers, Bergama Krallığı, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı gibi çeşitli medeniyetleri bünyesinde barındırmaktadır (Karaman 2001: s.630; İnce 2004: s.5; Tuncel 2012: s.222).

Osmanlılar zamanında, 1530 tarihli Muhasebe-i Vilayet-i Anadolu defterinde, Ulubey'in ilk adı Kiçi (Küçük) Göbek olarak belirtilmektedir. Sonraki kayıtlarda ise Ulu-Göbek karyesi/köyü olarak yer almaktadır. 1896 Hüdavendigar Salnamesi'nde Uşak kazasına bağlı Göbek nahiyesi H. 1320 tarihli Atik tapu ve nüfus kayıtları ile vefat vukuat defterlerinde ise "Göbek" adı yer alır. "Göbek" adının verilme sebebi; merkezi bir noktada yer alması ve pazar yeri olarak kullanılmasıdır. Sonraki kayıtlarda "Ulubey" isminin kullanıldığı görülmüştür (Karaman 2001: s.687).

Ulubey, 29 Ağustos 1920'de Yunan işgaline maruz kalmış, Yunanlılar tarafından yakılmış, 2 Eylül 1920 tarihinde işgalden kurtarılmıştır. Cumhuriyet döneminde, 20 Nisan 1924 tarihli Teşkilat-ı Esasiye Kanunu ile yapılan idari düzenlemede Kütahya vilayetinin Uşak kazasına bağlanmıştır. 15 Temmuz 1953 tarihinde Uşak'ın il olmasıyla burası da ilçe olmuştur[1] (Karaman 2001: s.686; Semerci 2013: s.3; İnce 2014: s.669).

Dükkânlar:

Plan ve Mekân Özellikleri:

19. yüzyıldan itibaren ticaretin daha da gelişmesiyle, ticari faaliyet gösteren dükkânlara da ihtiyaç artmıştır. Halkın ihtiyacı olan belli başlı ürünlerin birbirlerine yakın yerlerde konumlandırılması yapıların yan yana ya da birbirlerine çok yakın mesafelerde olmasını zorunlu

---

[*] Bu çalışma Prof. Dr. Kasım İNCE danışmanlığında, Zeynep ŞAHAN tarafından hazırlanan ''Uşak Ulubey'de Geç Osmanlı Erken Cumhuriyet Dönemi Dükkânları'' başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Tez, Pamukkale Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından desteklenmiştir. İlgililere teşekkür ederiz.

[*] Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, kince@pau.edu.tr. ORCID: 0000-0002-8224-103X.

[*]Doktorant, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, zeyneppsahan@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3672-2596,

[1] İzmir II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlılarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü 18.11.2008 tarihli 4348 sayılı rapor.

kılmıştır. Ulubey'de Çarşı Mevkii olarak adlandırılan alanda kümelenen dükkânların tek tip plana sahip olmamasının sebebi arsa biçimi ve yol durumunun etkili olmasındandır (Tablo 1).



Tablo 1: Dükkânların Yerleşim Krokisi

İncelenen dükkânlardan bir kısmında bodrum katın olduğu görülmüş, bazılarında bodrum katın varlığı zemininden anlaşılmıştır. Zeminleri yenilenen dükkânların bodrum katlarının olup olmadığı anlaşılamamakla birlikte, diğer dükkânların bodrum katlarının oluşu, bunlarda da bodrum katın var olabileceğini düşündürmektedir[2]. Dükkânların inşasında enine[3] (Şek.1) ve boyuna dikdörtgen[4] (Şek.2) plan çoğunlukla tercih edilmiş olmakla beraber, kareye yakın planlı[5] (Şek.3) olanlar da bulunmaktadır. Planların durumu, arsaya göre dükkân alanı oluşturma ve arsadan daha fazla yararlanabilmenin etkili olduğunu ortaya koymaktadır.

Cepheleri cadde ve sokağa göre şekillendirilmiş olan dükkânların tamamının özgün haliyle günümüze geldiği söylenemez. Bunlardan bazıları sonradan iki ayrı mekâna dönüştürülmüş[6] (Şek.2,3,4), bazıları ise birleştirilmiştir[7] (Şek.5). Örtüleri genellikle volta döşeme olan dükkânlardan, iki ayrı birim oluşturulması cephelerindeki görünüş ve örtülerinin durumundan rahatlıkla anlaşılmaktadır. Bazıları ilk hallerini korumakla birlikte, sonradan sunta, metal veya plastik malzemelerle, kendi içinde küçük birimlere ayrılmıştır.

Malzeme ve Teknik Özellikleri:

Dükkânlarda kullanılan malzemenin tamamı sıva nedeniyle görülememekle birlikte, duvarların moloz taş ve tuğla ile inşa edildiği anlaşılmıştır. Caddeye bakan cephelerinde ise içerinin görünmesi için cam, metal ve pvc kullanılmıştır. Bazı dükkânların söz konusu cephelerinde demir kepenk veya metal panjura rastlanmaktadır. Başlangıçta her dükkânda böyle bir uygulamanın olup olmadığı bilinmemektedir. Örtü sisteminde çoğunlukla volta tonozla, bazılarında ise betonarmeyle karşılaşılmaktadır. Özellikle volta tonozun görüldüğü dükkânlarda, içten, pvc ile tavanın aşağıya çekildiği gözlemlenmiştir. Mekânların bazılarının döşemelerinde ahşap, bazılarında ise fayans kullanılmıştır. Ön cepheye bakan parapet duvarında ve bunların uçlarındaki baba şeklindeki unsurların kırılan ve düşen tuğlalarının yerine yenileri konulmuştur.

[2] Bodrum katı olduğu tespit edilen dükkânlardan 5. 12. ve 16.dükkânların bodrum katına inişi sağlayan açıklıkların kapakları açılarak bodrum katı olduğu teyit edilmiş, 8. ve 10. dükkânların ise bodrum kata inişi sağlayan açıklıkların kapaklarının zemin yüzeyinden fark edildiği anlaşılmıştır.

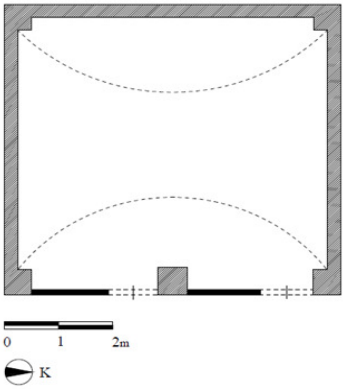
[3] Camikebir Mahallesi, Gürsel Caddesi, 160 nolu ada ve 10-11 nolu parselde yer alan, günümüzde gübre satışı yapılan dükkân enine dikdörtgen planlı olup, 6.05x4.70 m. ölçülerindedir. Bir dönem duvarla ikiye bölünerek kullanılmış olan dükkân, 2013 yılından sonra asli haline döndürülmüştür. Yapı, İzmir II numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 18.11.2008 tarih ve 4348 sayılı kararı ile kentsel sit alanı içinde 11 numara olarak tescillenmiştir.

[4] Camikebir Mahallesi, Hükümet Caddesi, 143 nolu ada ve 26 nolu parseldedir. Çay ocağı/Toplantı ve oturma salonu olarak kullanılan bina doğuda 2.45, batıda 2.23, kuzeyde 10.55 ve güneyde 9.86 m. ölçülere sahip bir alanı kapsar. Sonradan bölünen dükkân iki ayrı birimmiş gibi kullanılmaktadır. Yapı, İzmir II numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 18.11.2008 tarih ve 4348 sayılı kararı ile kentsel sit alanında yer alan 8 numaralı dükkân olarak tescillenmiştir.

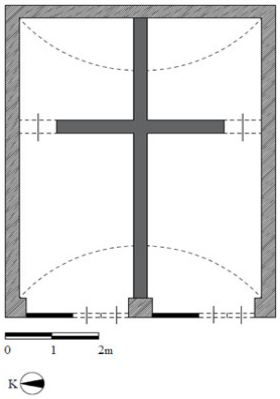
[5] Camikebir Mahallesi, Hükümet Caddesi, 160 nolu ada, 17 nolu parselde bulunan ve günümüzde avize dükkânı olarak hizmet veren bina, 4.50x5.50 m. ölçülerinde kareye yakın bir planda inşa edilmiştir. 15. dükkân olarak adlandırabildiğimiz dükkânın ilk yapıldığında iki birimden oluştuğu örtü sistemindeki iki büyük kemerin varlığından anlaşılmaktadır. Sonraki bir dönemde muhtemel ki ortadaki duvar kaldırılarak tek birime kareye yakın bir plan durumuna getirildiği düşünülmektedir.

[6] Camikebir Mahallesi, Gürsel Caddesi, 160 nolu ada, 8 nolu parseldeki dükkân da sonradan iki ayrı dükkâna dönüştürülmüştür. Bu bina, İzmir II numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 18.01.2008 tarih ve 4348 sayılı kararı ile kentsel sit alanında yer alan 10 numaralı dükkân olarak tescillenmiştir. Bir diğeri, Camikebir Mahallesi, Hükümet Caddesi,159 nolu ada, 13-14 nolu parselde bulunmaktadır. Bu bina da İzmir II numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 18.11.2008 tarih ve 4348 sayılı kararı ile kentsel sit alanında yer alan 2 numaralı dükkân olarak tescillenmiştir.

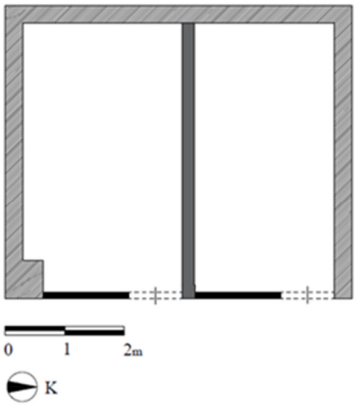
[7] Şekil 4 de yer alan 15. Dükkân sonraki bir dönemde birleştirilerek günümüzde tek bir dükkân halini almıştır.



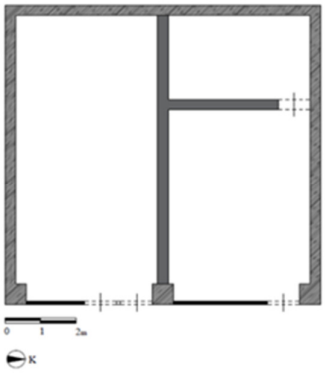
Şekil 1: Uşak/Ulubey 1. Dükkân Röleve Planı



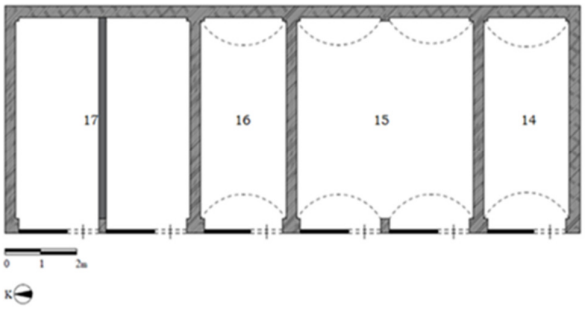
Şekil 2: Uşak/Ulubey 11. Dükkân Röleve Planı



Şekil 3: Uşak/Ulubey 2. Dükkân Röleve Planı



Şekil 4: Uşak/Ulubey 18. Dükkân Röleve Planı



Şekil 5: Uşak/Ulubey 14-15-16-17. Dükkânların Röleve Planları

Taş: Dükkânlardan bazılarının duvar yüzeyleri sıvalı ve badanalı olduğundan malzemesi seçilememekle birlikte, genelinde taş malzeme kullanıldığı anlaşılmıştır. Birkaç yapının duvarlarında moloz taşın kullanıldığı gözlemlenmiştir[8] (Fot.1,2). Moloz taşın yanında kesme taş da görülmektedir. Moloz taşa daha çok duvarlarda rastlanırken, kesme taşa ön cephedeki plastırlarda, dışa açıklığı sağlayan kemerlerinde ve bazı dükkânların cephelerindeki üçgen alınlıklarda rastlanmaktadır[9] (Fot.5,6,8,21).

Tuğla: Dükkânların volta döşemelerinin yanında, farklı noktalarda da tuğla kullanıldığı görülmüştür. Bazı dükkânların ön cephelerindeki alınlıklarında, saçak altlarında, duvarların üst kısımlarında tuğla kullanımıyla karşılaşılmaktadır[10] (Fot.1,2,7,8,9,10).

[8]İzmir II numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 18.11.2008 tarih ve 4348 sayılı kararı ile kentsel sit alanında yer alan 9 numara ile tescillenen dükkânın kuzey duvarı ile yine İzmir II numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 18.01.2008 tarih ve 4348 sayılı kararı ile kentsel sit alanında yer alan 7 numara ile tescillenen dükkânın güney duvarında moloz taş kullanılmıştır.

[9] İzmir II numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 18.11.2008 tarih ve 4348 sayılı kararı ile kentsel sit alanında 5 ve 8 numarayla tescillenen dükkânların üçgen alınlık ve plastırlarında, 2 numaralı dükkânın doğu cephesindeki plastırlarda kullanılmıştır.

[10] İzmir II numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 18.11.2008 tarih ve 4348 sayılı kararıyla, 2, 4, 7, 8, 9 ve 10 numara ile tescillenen dükkânların alınlık kısımlarında karşılaşılır. 4 ve 11 numara ile tescilli dükkânların saçak altında, 9

Mermer: Mermer kullanımına çok fazla rastlanılmamakla birlikte, bazı dükkânların duvar ve merdivenlerinde, ancak sonradan yapılan onarımlarla kullanılır olmuştur. İlk halleriyle sadece kitabelerde görüldüğü sonucuna varılmıştır.

Metal: Yapılarda görülen volta döşemede, döşemenin inşa tekniğinden dolayı putrel demir kullanılmıştır (Fot.3,11,13,14,15,16,17). Dükkânların saçaklarında, saçakları destekleyen çubuklarda, kepenklerinde, kepenklerin yukarısında yer alan bölücü aksamda, ilk yapılışından kaldığı anlaşılan çörtenlerde metal malzeme görülmektedir (Fot.7,8,9,10). Ayrıca mekânların pencere kenarlarında ve kapılarında da yer yer metal malzeme göze çarpar. Ancak bunlar yapıların ilk inşasından olup olmadığı tartışmalı malzemelerdir (Fot.2,4,10).

Ahşap: Ahşap malzeme ile dükkânların farklı yerlerinde karşılaşılmaktadır. Bunların ilk yapılıştan kaldığını belirtmek biraz zordur. Bazı dükkânların pencere çerçevelerinde, kapılarında, zemin kat yer döşemelerinde, duvar kaplamalarında, bodrum kat merdivenlerinde (Fot.24), asma kat yapılanların asma kat merdiven ve korkuluklarında ahşap kullanılmıştır (Fot.16). Bazı dükkânların içinde paravan olarak kullanıldığı da görülmektedir (Fot. 17).

Mimari Elemanlar:

Duvarlar: İlk hallerini koruyan dükkânların ön cephelerinde pencereye kadar olan seviye moloz taşla örülmüştür. Plastırlarda ve pencerelerin yukarısında ise tuğla kullanılmıştır. Yan ve arka duvarlarda belli bir seviyeye, muhtemelen pencerelerin üst hizasına kadar moloz taş göze çarpar, bunun üstü ise tuğla ile tamamlanmıştır (Fot.1,2).

Kemerler: Dükkânların caddeye bakan cephelerinde genellikle düz kemer göze çarpmaktadır. Bazılarında ise basık kemerin tercih edildiği görülmüştür (Fot. 2,8,10,19,21).

Plastırlar: Plastırlar taş malzeme ile inşa edilmiştir. Bunların bulundukları cephelerde hareketliliği sağladıkları kadar işlevsel oldukları da düşünülmektedir. Sadece üç dükkânın plastırlarında başlık olduğu gözlemlenmiş olup diğerleri genellikle yalın başlık olarak gerçekleştirilmişlerdir. Yalnız bir dükkânın üç plastırında korint nizamından esinlenerek yapılmış başlıklar bulunmaktadır (Fot.25).

Örtüler: Volta döşeme, dükkânların muhtemelen hepsindeki örtü biçimidir. Bunlar düz volta ve basık volta döşeme olarak kendi içinde farklılık gösterir. Yalnız bir dükkânın üstü hasır betonla örtülmüştür. İlk yapılışında bunun da diğerleri gibi volta tonoza sahip olması gerekir. Dükkânlardan bazılarının içinde pvc malzeme ile asma tavan yapılarak volta tonozlar gizlenmiştir.

Kitabeler: Yapıların üç tanesinde kitabe olduğu anlaşılmakla birlikte bunlardan bir tanesinin günümüze gelemediği, ikisinin varlığını devam ettirdiği belirlenmiştir. Kaybolan kitabenin dükkânın batı cephesinde, saçağın altında, tuğranın bulunduğu yerde olabileceği sonucuna varılmıştır. Metal olan kitabede "Ali Ulusoy Manifaturacı" ve "1936" tarihinin yazılı olduğu anlaşılmıştır[11] (Fot.19).

11. dükkânın caddeye bakan cephesinde, günümüzde iki dükkânı birbirinden ayıran plastırın hemen yukarısında bir kitabe vardır. Mermere, sülüs hatla yazılmış, hadis ve tarih içerikli kitabe, tek satırdan ibarettir. Hadis olarak "Maşallah El Kâsib-i Habîb Allah"[12], tarihte ise "1340"[13] ibaresi bulunmaktadır (Fot.22). Kitabenin yazılışı şu şekildedir:

ماشاالله الكاسب حبيب الله ١٣٤٠

Kitabenin Transkripsiyonu: Maşallah El Kâsib-i Habîb-i Allah- 1340 (İnce 2014: s.675).

Kitabenin Türkçesi: Çalışıp, kazanan kişi Allah'ın sevgilisidir, dostudur. H. 1340 / M. 1921-1922- R. 1340 / M. 1924 (İnce 2014: s.675).

18. dükkânın caddeye bakan doğu cephesinde, dışa açılan iki kemerin birleştiği kısmın yukarısında, mermer üzerine sülüs hatla yazılmış, üç satırlık kitabe yer alır (Fot.20). Kitabenin yazılışı şöyledir:

---

numara ile tescilli binanın doğu cephesinin tamamı ve güney-kuzey duvarlarının yukarı bölümlerinde kullanılmıştır. 7 numara ile tescilli dükkânların doğu-batı cephelerinde tuğla kullanımı görülmektedir.

[11] Kütahya Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu 2008 tarihli raporu.

[12] Türkçesi: Çalışıp kazanan kişi Allah'ın sevgilisidir, dostudur.

[13] Bu tarih hicrî olarak kabul edilirse "M. 1921-1922", rûmî kabul edilirse "M. 1924" yılına denk gelmektedir.

اِنّا فَتَحْنا لَكَ فَتْحاً مُبيناً
اَلكَاسِبُ حَبيبُ اللّه
فى جمادى الاوّل سنه ١٣٢١

Kitabenin Transkripsiyonu: İnnâ fetahnâ leke fethan mübînâ[14]
El Kâsib-i Habîb-i Allah [15]
Fi 21 Cemaziyelevvel 1321[16]

Kitabenin Türkçesi:

Ayet: "Şüphesiz biz sana apaçık bir fetih verdik''.

Hadis-i Şerif: "Çalışıp, kazanan kişi Allah'ın sevgilisidir, dostudur".

Tarih: M. 15 Ağustos 1903.

Süsleme:

Dükkânlar işlevsellikleri üzerinden inşa edildikleri için süsleme yönünden fakir olan yapılardır. Ulubey'deki dükkânların da bu özelliğe sahip oldukları görülmüştür. Eğer herhangi bir süsleme unsuruna yer verilmişse, bunlar genellikle ön cephelerinde karşımıza çıkar. Diğer cepheler, bitişik nizamda yapıldıklarından dolayı dışa açık değildir. Ancak bunların içerisinde de süsleme ile pek karşılaşılmaz.

Ulubey'deki bu yapılarda, süsleme, metal ve taş olarak ortaya konulmuştur. Bunların yanında, dışa yansıyan tuğlaların örgü biçiminden dolayı, doğal olarak meydana gelen yatay ve dikey çizgilerin insan gözünde oluşturduğu bir etkiden söz edilebilir (Fot.2,8,9,10,19)

Önemli sayıdaki dükkânın alınlıklarında silmeler ile bazı plastırların dor ve korint nizamından esinlenerek yapılmış başlıkları, bir kısmının gövdelerindeki yivler ve bazı açıklıkların yukarısındaki ay-yıldız motifleri taş süsleme olarak değerlendirilebilir (Fot.22,23,25).

Metal süsleme ise bir grup dükkânın cephe açıklıklarının yaklaşık ortasında bulunan, demir aksam üzerinde görülür. Bunlar birer sütünce biçiminde ele alınmış, gövdeleri yüzeyine bir takım süs unsurları gerçekleştirilmiştir. Burada küçük çiçek motifleri ve bazı geometrik şekillere yer verilmiştir. Ayrıca başlıklarının iyon nizamından esinlenerek yapılmış olmaları da bu bağlamda ele alınabilir (Fot.18).

Değerlendirme ve Sonuç

Uşak'ın ilçesi Ulubey'in coğrafî konumuna bakıldığında, İzmir güzergâhından gelen Batı sanatı etkisi alabileceği öncelikli yerleşim yerleri olarak, Uşak ve Eşme'nin öne çıkarılması mümkündür. Günümüzde Uşak'ın ilçesi Karahallı ve Denizli'nin Bekilli ile Güney ilçelerinden Batı sanatı etkisinin Ulubey'e gelmesinin, hele 19. yüzyılın sonları-20. yüzyılın başlarındaki siyasi ve coğrafî şartlar dikkate alındığında mümkün olamayacağı kolaylıkla anlaşılmaktır.

Eşme'den gelebileceği varsayıldığında bu ilçedeki, Batı sanatı etkisini taşıyan Osmanlı eserlerinin sayısının, Ulubey'de bulunan ve Batı sanatı etkisi taşıyan eser sayısından çok az, yansıyan Batı sanatı etkisinin, Ulubey'dekilere göre oldukça arkaik kaldığı görülmektedir.

Ulubey'de; Ömer Efendi Camii 1206 H./1791-92 M. (İnce 2014: s.669), Pazar Çeşmesi 1225 H./1810 M. (İnce 2014: s.674), Tahtalı Camii 1313 H./1895-96 M. (İnce 2014: s.671), Ulu Camii 1301 H./1883-84 M. (İnce 2014: s.671), Çarşı Camii 19. Yüzyılın son çeyreği (İnce 2014: s.672), Bekir Çeşmesi 1325 H./1907-8 M. (İnce 2014: s.674) ve incelenen dükkânlarda Batı sanatı etkileri Eşme'deki örneklere göre çok yoğun olarak karşımıza çıkar. Batı sanatı etkilerinin artması, tamamen kronolojik olmayıp, bani ve sanatçı/usta tercihlerinin de biçimlendirmesiyle gerçekleşmiş olmalıdır.

[14] Kur'an-ı Kerim 48/1
[15] Bkz. 12. dipnot
[16] Milâdî 15 Ağustos 1903

Bu durumda Ulubey'de görülen Batı sanatı etkilerinin buraya geliş güzergâhının Uşak olduğu tek seçenek olarak kalmaktadır. Dolayısıyla Uşak'ta Batı sanatı etkisini gösteren yapıların inşa tarihleri, ilin ekonomik, sosyal ve kültürel durumu dikkate alınarak gerçekleştirilecek bir değerlendirmenin, Batı sanatı etkilerinin Ulubey'e intikali konusunda doğru sonuç vereceği öngörülebilir. Bu noktadan hareketle Uşak'taki Osmanlı dönemi eserlerine bakıldığında, Batılılaşma dönemi örnekleri olarak; Boduroğlu Camii 1182 H./1768 M. (İnce 2004: s.26), Ali Ağa Camii minaresi 1261 H./1845 (İnce 2004: s.30), Kurşunlu Camii XIX. yüzyılın ikinci yarısı-20. yüzyıl başları (İnce 2004: s.34), Yamanlarlı Camii 1309 H./1891-92 M. ve minaresi 1316 H./1898-99 M. (İnce 2004: s.36), Çakaloz Camii 1310 H.1894 yangınından sonra (İnce 2004: s.40), Hacı Gedik Hanı 1309 H./1891-2 M. (İnce 2004: s.55), Paşa Hanı 1314 H./1898 M. (İnce 2004: s.58), Halitoğlu Hanı 1894 yangınından sonra (İnce 2004: s.62), I. ve II. Arasta 1894-1904 (İnce 2004: s.52-53), Bedesten 1901-4 (İnce 2004: s.49), Hebil Çeşmesi 1281 H./1864-65 M. (İnce 2004: s.70), Deveci Çeşmesi 1303 H./1885-86 M. (İnce 2004: s.71), Sofular Çeşmesi 1306 H./1888-89 M. (İnce 2004: s.72), Gediz Uluyolu Çeşmesi 1311 H./1893-94 M. (İnce 2004: s.73), Cimcim Çeşmesi 1316 H./ 1898-99 M. (İnce 2004: s.74) ve Eyricebucak Çeşmesi 1332 H./1913-14 (İnce 2004: s.76) verilebilir.

Boduroğlu Camii kalem işleri, Kurşunlu Camii kalem işi ve alçı süslemeleri, Yamanları Camii minaresinin pabuç kısmı, Çakaloz Camii süslemesi ve mimari elemanlarıyla, Batı sanatı etkilerini taşır. Bunların içinde Çakaloz Camii etkiyi daha yoğun olarak göstermektedir.

Hacı Gedik Hanı, Paşa Hanı, Halitoğlu Hanı, I. ve II. Arasta ve Bedesten, mimari elemanları bakımından Batı etkilerini göstermekle birlikte, kullanılan demir ve metal malzemesiyle de etkiyi yansıtırlar. Burada banilerin tercihleri ve sanatçı/ustanın üslup birikimlerinin, Batı sanatı etkilerinin gösterilmesinde önemli bir yer tuttuğu göz ardı edilemez.

Çeşmeler küçük ölçekli yapılar olduğundan, Batı sanatı etkileri bunlarda, malzeme bağlamında değil de mimari elemanlar bağlamında görülür. Bani ve sanatçı/ustanın önemi göz ardı edilmemekle birlikte daha erken tarihli olan Hebil Çeşmesi'ndeki etki, geç tarihli olan Gediz Uluyolu Çeşmesi'nde daha azdır. Buradan hareketle çeşmelerde Batı sanatı etkisinin zaman içinde biraz değişken olduğu gözlemlenir. Bununla birlikte, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında Batı sanatı etkilerinin arttığı anlaşılmaktadır.

Uşak'taki Tren Garı binası Fransızlar tarafından inşa edilmiştir (Koçan 2011: s.133; Karayaman 2011: s.777; Kolay 2011: s.156; Gürsoy 2016: s.38). Bu ve diğer binalarda Fransız etkisinden söz etmek mümkündür.

Yapılan araştırmada Uşak'ta iki dükkân belirlenmiştir. Bunlardan birisi Hacı Mehmet Boz Dükkânı 1894 yangınından sonra (İnce 2011: s.150), diğeri Mehmet Öncü Dükkânı 1894 yangınından sonra (İnce 2011: s.126) olarak bilinmektedir. Ulubey'dekilerden farklı olarak bu dükkânlar iki katlı inşa edilmişlerdir. Ulubey'deki dükkânların bu iki dükkânla, bütünüyle olmasa da, mimari elemanlar ve malzeme bakımından hayli benzerlikleri vardır.

Yapılarda görülen üslup özelliklerinde, Batılı etkileri malzeme, cephe düzenlemesi ve mimari elemanlarda görmek mümkündür. Bunda 18. ve 19. yüzyıllarda özellikle dokumacılığın etkisiyle, Avrupalılarla kurulan ticari ilişkilerin ve bu etkinin yanında, İngiliz ve Fransızlarla oldukça ilerleyen siyasi hayatın sonucunda, yabancı mimarların yapılarda çalışma ve uygulama alanı bulması etkili olmuştur. Uşak'taki Koca yangından sonra görülen imar faaliyetlerindeki değişimin paralelinde Ulubey'e yansıması şeklinde görülebilir.

Batının, oryantalizm çizgisinde yürüttüğü ekonomik, siyasi ve askeri politikalar, Osmanlı Devleti'nin zayıf kaldığı 19. yüzyılda daha da yoğunlaşmıştır. Demiryolunun gelmesiyle birlikte Fransızların 1904 yılında Uşak'ta mektep açtıkları, İtalyanların da mektep açmak için çalıştıkları ama açamadıkları bilinmektedir (Tümer 1971: s.85-87). İngilizler ise Uşak'a halıcılık ve halı ticareti üzerinden girmişlerdir (Anmaç 1994: s.5-17). Bundan başka Paşa Hanı'nın bir Fransız mimara yaptırılmış olması (Tümer 1971: s.129) göz önünde bulundurulduğunda, Batı sanatı etkilerinin Uşak'a nasıl geldiği daha doğru anlaşılır (İnce 2011: s.131).

Ulubey'de Hükümet Caddesi ile Cemal Gürsel Caddesi arasında kalan alanda bulunan dükkânların bazılarının altındaki bodrum kat belirlenmiş olmakla beraber, bodrum kat cadde ile aynı seviyede bırakılmış, bunun üzerine girişleri cadde seviyesindeki tek katlı dükkânlar olarak

yapılmışlardır. Bitişik nizamdaki dükkânlar çoğunlukla tek cepheli, köşe parseldekiler ise iki cepheli olarak inşa edilmişlerdir. Buradan hareketle, Berrin Akın Akbüber'in, Ayvalık dükkânları üzerinden yaptığı tipolojinin "*A.2 Aynı Yapı Kütlesine Ait Bitişik Tek Katlı Dükkânlar*" grubu içinde değerlendirilebilirler (Akın Akbüber 2020: s.815). Cepheleri farklı görünüşlere sahip olan dükkânların bazıları yanlarındaki dükkânlardan ayrılan tekil örnekler biçimindedir. Bu şekildeki dükkânların inşa edildiklerinde tek veya bitişik nizamda olup olmadıklarına netlik kazandırmak şimdiki halde mümkün görülmemektedir.

Dükkânların inşa edildiği alana bakıldığında, Ulubey Ulu Camii ile Çarşı Camii arasında kaldığı anlaşılır. Yerleşimin güneye, düzlüğe doğru yönelmesi dikkate alındığında dükkânların ilçenin kent dokusunda bu doğrultuda katkıda bulunduğu varsayılır.

Ulubey'deki dükkânlar, Batının siyasi ve ekonomik alanda Osmanlı devletine nüfuz etmesiyle başlayan çizginin, I. Dünya Savaşı öncesi ve İstiklal Savaşı'nın devam ettiği süreçte, onların mimarideki etkileriyle inşa edilmişlerdir. Batı sanatı etkisi İzmir'den Uşak'a oradan Ulubey'e intikal etmiştir. Batının mimari elemanlar bakımından etkisi Anadolu'nun farklı yerlerinden İzmir, Afyonkarahisar, Ayvalık ve Eskişehir'deki çağdaşı dükkânlarda da kendini belli eder. Ulubey'in kentsel gelişimine katkıda bulunan dükkânların, yukarıda anılan şehirlerdeki dükkânlarla malzeme, cephe görünüşü ve mimari elemanlar bağlamında benzerliği dikkat çekicidir.

Kaynaklar

AKIN AKBÜBER, B., (2020), "Ayvalık Kent Dokusunda 19. Yüzyıl Ticari Faaliyetlerinin Mekânsal İzleri "Dükkânlar"" Sanat Tarihi Dergisi, 29/2, ss.807-829.

ANMAÇ, E., (1994), "İngiliz Sermayesinin Batı Anadolu Halıcılığına Etkisi ve Şark Halı Kumpanyası*", Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri, 18-20 Kasım 1992*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İzmir, ss. 5-17.

GÜRSOY, E., (2016), *Uşak Garı ve İstasyon Binaları*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

İNCE, K., (2004), *Uşak'ta Türk Mimarisi*, Isparta: Fakülte Kitabevi Yayınları.

İNCE, K., (2010), "Uşak Yapılarında Batı Sanatı Etkileri", *Sosyal Bilimler Dergisi*, 3/1, ss.120-151.

İNCE, K., (2014), "Uşak/Ulubey'deki Osmanlı Dönemi Mimarisine Dair", *Turkısh Studıes 9/10*, ss.667-677.

KARAMAN, A., (2001), "Son Ulubey Kadısı "Hacı Halit Hoca" ve Ulubey Tarihi Üzerine Notlar", *21. Yüzyılın Eşiğinde Uşak Sempozyumu 25-27 Ekim 2001*, Ed. Mehmet Turgut, Uşaklılar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları, C.2, İstanbul, ss.681-694.

KARAYAMAN, M., (2011), "Uşak'a Demiryolunun Gelişi ve Sonuçları", *CIEPO Uluslararası Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Tarihi Araştırmaları 6. Ara Dönem Sempozyum Bildirileri, 14-16 Nisan 2011*, Ed. Adnan Şişman, Tuncer Baykara, Mehmet Karayaman, Uşak İli Kalkınma Vakfı Yayınları, C.2, İzmir, ss.763-786.

KOÇAN, N., (2011), "Tarihi Mekanlarda Kültürel Dönüşüm: Uşak Tarihi Tren Garı Örneği", *Kastamonu Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, c. 11, sayı 2, ss. 130-137.

KOLAY, A., (2011), İzmir-Kasaba ve Uzantısı Demiryolu Hatları (1863-1897), İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Tarihi Anabilim Dalı, Yakınçağ Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi.

SEMERCİ, B., (2013), *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Ulubey Tarihi*, İzmir: Bassaray Matbaası Yayınevi.

TUNCEL, M., (2012). "Uşak", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Cilt 42, ss. 226-227.

TÜMER, H., (1971), *Uşak Tarihi*, İstanbul: Uşak Halk Eğitimine Yardım Derneği Kültür Yayınları.

Kütahya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu 64.05/22 Nolu Raporu.

İzmir II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu 18.11.2008 tarihli 4348 Nolu Raporu.



Fotoğraf 1: 7. Dükkân Güneybatı Görüntüsü



Fotoğraf 2: 4. Dükkân Kuzeydoğu Görüntüsü



Fotoğraf 3: 11. Dükkân Kuzey ve Güney Birimlerinin İç Örtüleri



Fotoğraf 4: 7-8-9-10. Dükkânların Batı Cephesi



Fotoğraf 5: 6. Dükkân Batı Cephesi



Fotoğraf 6: 11. Dükkânın Üçgen Alınlığındaki Kesme Taş Detayı



Fotoğraf 7: 15. Dükkân Batı Cephesi



Fotoğraf 8: 1. Dükkân Doğu Cephesi



Fotoğraf 9: 14-15-16. Dükkânların Batı Cephesi



Fotoğraf 10: 4. Dükkân Doğu Cephesi



Fotoğraf 11: 15. Dükkân Volta Döşemesi



Fotoğraf 12: 11. Dükkân Batı Cephesi



Fotoğraf 13: 2. Dükkân Doğu Cephesi



Fotoğraf 14: 4. Dükkân Volta Döşemesi



Fotoğraf 15: 8. Dükkân Volta Döşemesi



Fotoğraf 16: 18. Dükkânın Asma Katında Yer Alan Ahşap Korkuluk



Fotoğraf 17: 6. Dükkânda Yer Alan Ahşap Paravan



Fotoğraf 18: 5. ve 12. Dükkânların Cephe Açıklığında Yer alan Demir Sütun Detayları



Fotoğraf 19: 5. Dükkân Güneybatı Cephesi



Fotoğraf 20: 18. Dükkânın Kitabesi



Fotoğraf 21: 18. Dükkân Doğu Cephesi



Fotoğraf 22: 11. Dükkânın Kitabesi



Fotoğraf 23: 11. Dükkân Batı Cephedesindeki Ay-Yıldız Motifi



Fotoğraf 24: 5. Dükkân Bodrum Kata İnişi Sağlayan Ahşap Merdiven Açıklığı



Fotoğraf 25: 11. Dükkân Korint Başlık Detayı

SELÇUKLULARDA BİR DÜĞÜN/BAYRAM EĞLENCESİ: SANAT ESERLERİ ÜZERİNDE HALAY TEMASI[1]

A Wedding/Feast Entertainment in Seljuqs: Halay Theme on Artworks

Ayben KAYIN[*]

Remzi DURAN[**]

Abstract

It is understood from historical sources that music, which has an important place in people's lives, and dance, which generally appeared with it, also existed to a large extent in the cultural and social life of the Seljuk Period. The information obtained from historical sources also overlaps with the scenes on music and dance on the art works of the Seljuk Period.

In this study, which deals with the depictions of "halay" on the art works of the Seljuk Period, five pitchers containing the halay scenes, which have a special place among the works decorated with the music and dance themes of the period, were examined. Details such as the subject of the depictions on these five works, the ornamental compositions of the works, the figures on the scenes, the stance of the figures, their clothes and accessories were discussed and all these details examined on the works of art were supported by the dance-themed narratives determined in historical sources. A new commentary has been brought by mentioning some views on the subject of dance depictions on the mentioned works.

Keywords: Seljuk Art, Ceramic Art, Dance in Seljuks, Entertainment in Seljuks, Glazed Ceramics

Giriş

Selçukluların sosyal ve dini yaşantısında var olduğu bilinen pek çok ritüelin yanında dans da önemli bir yere sahiptir. Selçuklular döneminde dansın gerek dini müzikle gerekse eğlence müziğiyle beraber önemli bir rol oynadığı tarihi kaynaklardan ve günümüze ulaşabilmiş sanat eserleri üzerinde yer alan tasvirlerden bilinmektedir. Döneme ait bazı eserler üzerinde yalnızca müzik teması işlenmişken; bazı eserler üzerinde ise müzik ve dans ya da yalnızca dans tasvirleri görülmektedir. Dans sahneleri, bazen bir eğlence meclisi, bazen tek başına dans eden bir kadın bazen de bir arada halay çeken figürler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu sahneler, üzerlerinde bulundukları eserler için yalnızca basit birer süsleme değil, aynı zamanda dönemin kültürel yaşantısına dair bazı ipuçlarını da günümüze kadar ulaştıran somut kanıtlardır. Ek olarak Selçuklu dönemine dair bilgilere ulaşabildiğimiz bazı tarihi kaynaklarda bahsi geçen müzik, dans ya da çeşitli ritüellerle ilgili birtakım anlatıları da görsellerle desteklemiş olmaları yönünden önem taşımaktadırlar. Bununla birlikte bazı eserler üzerinde bulunan henüz okunamamış yazıların okunabilmesi ile de müzik ve dans tasvirli sahnelerin bulunduğu birtakım eserlerin yapıldığı dönemde kullanıldığı alanlar hakkında fikir vermesi açısından da önemli sonuçlar ortaya çıkacaktır.

Selçuklu Döneminde Dans

Dini Müzik ve Dans

Selçuklularda dini müzik ve dans, müzikologlar tarafından ezan, tekbir, mevlit, temcid, sema, zikir, Mevlevi ayinleri gibi türler altında anlatılır[2]. Bunlardan bazıları yalnızca müzik içerirken; bazıları da müziğin ve dansın bir arada icra edilmesinden meydana gelmektedir.

Selçuklu devrinde tasavvuf yayılmış ve bu da dini müziğin gelişmesini sağlamıştı. Anadolu'da Mevlevi ve Ahi zaviyelerinde müzik ve semanın ayinlere girmesi yaygınlaşmıştı. Anadolu'da müziğin ayinlere girmesi, dönemin rahatlığıyla olmuştur. Ancak Konya'da müzik ve semanın ayinlere girmesine karşı çıkanların da olduğu Mevlevi kaynaklarından aktarılır. Dönemin alimlerinden Şemseddin Mardini, baş ucunda tuttuğu tanburun Allah'ı övdüğünü, musikinin de yasal olduğunu

[1] Bu çalışma, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2019 yılında tamamlanmış olan "Selçuklu Sanatında Müzik ve Dans Tasvirleri" adlı doktora tezinden geliştirilerek hazırlanmıştır (Kayın 2019).

[*] Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, ayben.erol@selcuk.edu.tr; ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7410-0109

[**] Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, rduran@selcuk.edu.tr; ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7374-6116

[2] Uslu 2015: s. 33-56.

söylerken; Taceddin de Konya kadılığını kabul etmek için rebabın yasaklanması şartını koymuştur. Bunlar nedeniyle Konya'da Şer'i mahkemeden müzik ve semanın uygunluğu için onay alındığı söylenmektedir[3].

Selçuklular döneminde yaşamış sufilerin müzik ve sema ile alakalarını kavrayabilmek için tarih araştırmacılarınca tespit edilen birkaç örneğe değinmek gerekmektedir. Anadolu'ya gelen sufi Muhyiddin İbnü'l-Arabi'nin Futuhat adlı eserinde Cüneyd'in onu Turisina'da Musa'nın durduğu yere götürdüğünü ve orada bir kaval (muganni/şarkıcı) tarafından bir ilahi söylendiğini ve bu ilahi ile kendilerinden geçtiklerini anlattığı aktarılmıştır[4]. Selçuklu döneminin önemli mutasavvıflarından Ziyaeddin Sühreverdi (1097-1168), yazdığı Âdâbü'l-mürîdîn adlı eserde müziğin ve semanın önemini vurgulamaktadır[5]. Horasan'ın Nişabur şehrinin sufilerinden olan Ebûali Dekkak'ın damadı Kuşeyrî'nin (ö. 1074) er-Risâle'sinde, dönemin Orta Asya Türk, İran ve Arap coğrafyalarında sufilerin müzik ve sema hakkındaki düşüncelerinin anlatıldığı bir eserden bahsedilmektedir. Bu sufinin görüşlerinin daha sonra Anadolu'da yazılan müzik ile ilgili eserlerde kullanıldığı belirtilir[6].

Ebûsaid Ebülhayr'ın (ö. 1049), Selçukluların merkezinde semalı meclisler yaptığı, onun ünlü müzik teorisyeni İbn Sina ile tanışıklığı, bir hanendenin onun karşısında beste yaptığı ve Ebûsaid'in eserin güftecisinin kim olduğunu sorduğu aktarılır[7]. Irakacem bölgesi sufilerinden Ahmed Rifaî (ö. 1182), sema hakkında olumlu düşünceye sahip olanlardandı. Onun görüşünü benimseyenler, şiş saplar, zehirli yılanlarla oynar ve deflerle ilahi söyleyip dolaşırlardı. Onların Anadolu'ya kadar uzandığı, Moğol akınlarına karşı Anadolu'da gösterilerde bulundukları, def çalıp, zikir yaptıkları, ilahi söylediklerinden bahsedilir[8].

Mevlana'nın sema yapan Orta Asya sufilerinden etkilendiği ve semayı Anadolu'ya onun getirdiği söylense de Mevlana'nın Konya'da Şems-i Tebrizi ile tanışmadan önce sema yapmadığı belirtilmektedir[9]. Mevlana'nın semasının belirli bir düzen içerisinde olmadığı, sema yaparkenki figürlerinin değiştiği bilinmektedir. "Rebabın sesi aşıkların sesidir" diyen Mevlana ve Sultan Veled, rebab çalar, müzik dinlerlerdi. Ayrıca onlar semayı Anadolu'ya yayan, Mevleviliğin kurucuları olup, Mevlevi ayinlerinin oluşmasına katkı sağlayan kişilerdir[10]. Mevlana döneminde sema yapılırken rebab ve ney çalındığı ve bu müzik aletlerinin Mevleviler için oldukça önemli olduğu belirtilir[11]. Sultan Veled, Maârif adlı eserinde "*Semâ'nın aleyhinde bulunan kimseler, onun ne olduğunu bilmeyenlerdir. Semâ bir raks değildir, öyle bir haldir ki insan o halde aklını kaybeder, tamamiyle mahvolur, işte nübüvvet de budur*"[12] demektedir. Mevlana'nın Şems Tebrizi'nin kaybolduğu 1245 yılından itibaren daha çok sema yapmaya başladığı yazılmaktadır. 1249 yılında sultan Alaeddin Keykubat ve emirlerinin Mevlana'ya yaptığı ziyaretlerinde sema törenleri sırasında ney ve diğer sazların çalındığı, müzik ile ilgili konuşmalar yapıldığı, has müridlerin ney ve def sesiyle sema yaptığı, ardından da sultanın çetr, sancak ve nevbetle sema meclisinden ayrıldığı belirtilmektedir[13]. Mevlana'nın her sene dostları ve güzel sesli guyendelerle birlikte ılıcaya gidip kırk-elli gün kadar orada kaldıklarından bahsedilir[14].

Aksarayi, memleket kadılarını sayarken, bu kişilerin hepsini anlayış sahibi bilginler olarak nitelemektedir. Bahsettiği kadıların her türlü bilim ve fendeki yüksek mevkileri karşısında, semanın bir kürsüden daha engin göründüğünü belirtmektedir[15]. Aksarayi, ayrıca Mevlana Celaleddin

[3] Turan 2013: s. 395.
[4] Aktaran: Uslu 2015: s. 33.
[5] Uslu 2015: s. 33.
[6] Uslu 2015: s. 39.
[7] Uslu 2015: s. 39-40.
[8] Uslu 2015: s. 40.
[9] Uslu 2015: s. 48.
[10] Uslu 2015: s. 49.
[11] Gölpınarlı 1983: s. 455.
[12] Sultan Veled 1966: s. 378.
[13] Uslu 2015: s. 49-50.
[14] Eflâki 1986: s. 187.
[15] Aksarayi 1943: s. 174.

Muhammed'in bütün dünyaya uzanan ilahi şiir ve felsefesinin yüceliğini ve ününü duymayanın kalmadığından bahsetmektedir[16].

İbni Batuta, Ahi Sinan'ın yoldaşlarıyla birlikte kendilerini tekkelerinde ağırladığından bahseder. Yemekten sonra Kuran'ı Kerim'den bazı bölümler okuyan hafızları dinlediklerinden ve ardından hepsinin sema etmeye başladıklarından söz eder. Ardından Ahi Tuman'ın yoldaşları ile karşılaşıp onlarla birlikte Ahi Tuman'ın tekkesine gittiklerini, öncekiler gibi ikramlardan sonra Kuran'dan bazı bölümler okunup, raks ve sema yapıldığını belirtir[17].

Tarihi kaynaklarda müziğin sevildiğine ilişkin bilgiler mevcuttur. Turan'ın aktardığı bilgilere göre; Muzaffereddin Gökböri oldukça dindar olduğu halde, müziğe ve semaya düşkünlüğüyle bilinir, hatta kendisi bizzat sema ederdi. Tasavvuf alanı üzerine çalışan Gazali, müziği dini bir coşkunluk, kendinden geçme hissi olarak görüyordu[18].

Eğlence Müziği ve Dans

Türklerde eğlence müziğinin İslamiyet'ten önceki Türk devletlerinde de varlığı bilinmektedir. Hunların dönem dönem toplantılar ve festivaller düzenledikleri, bu törenlerde müziğe de yer verildiği belirtilir[19]. Kök Türkler döneminde yaylı kopuzun (ıklığ) kullanımının yaygınlaştığı; ancak elle çalınan kopuzun da kullanılmaya devam ettiği söylenmektedir. Ayrıca bu dönemde doğum, ilk av, tahta çıkma, düğün, ad verme gibi çeşitli toylar düzenlendiği ve bu toylarda da müziğin önemli bir yer tuttuğu öğrenilmektedir[20]. Uygur devletinde de yine müzik ve eğlence barındıran törenler ve festivaller yapıldığı bilinmektedir. Nevruz Bayramı da bunlardan birisidir. Bu dönemde saray ve halk müziği, kent ve köy müziği gibi ayrımlara gidildiği, çalgıların ve hatta çalgı tutuş biçimlerinin bile bu ayrımla çeşitlendiği anlaşılmaktadır[21]. İslamiyet öncesi Türk kültüründen gelen ve Anadolu'ya kadar uzanan bir gelenek olan kopuz çalma geleneğinin Anadolu'da Kütahya Çavdarhisar'da bulunan Aizanoi Antik Kenti'nde yer alan Zeus Tapınağı duvarlarındaki graffitilerde görülmesi[22], Türklerin zaman içinde din ve coğrafya değiştirmesine rağmen kültürlerini kaybetmediklerine, gittikleri yere beraberinde taşıdıklarına bir örnektir.

Selçuklu döneminin müzik kültürü hakkında yazılan yazıların büyük çoğunluğu askeri müzik (nevbet) hakkında olsa da bu dönemde hem halkın hem de sarayın eğlence ve zevk amacıyla müzik yaptığı ve yaptırdığı tarihi kaynaklardan ve günümüze ulaşan sanat eserleri üzerindeki betimlemelerden anlaşılmaktadır. Müziğin yanı sıra dans da dini müzik bölümünde ele alınan semadan farklı olarak, eğlenme ya da eğlendirme amacıyla da karşımıza çıkmaktadır.

Selçuklu saraylarında[23] ziyaretçileri eğlendirmek amacıyla çalıştırılan "mutrıp" ve "mutrıbe"ler bulunduğundan bahsedilir. Ayrıca eğlencelerde ve içki içilen mekanlarda sakiler[24] bulunduğu da bilinmektedir[25]. Uslu, saraya gelen elçiler, halk ve devletin ileri gelenleri için bahçelerde eğlence törenleri düzenlendiğinden bahsetmektedir[26]. Şehirlerde sosyal hayatın gelişmeye başlaması çeşitli sanat ve zanaatların da gelişmesine ve bunlar üzerine çalışan insanların yetişmesine fırsat vermiştir. Farklı zanaat dallarının yanında muganniliik, dans usulü ve eda ile çalgı çalmayı öğreten öğretmenler

[16] Aksarayi 1943: s. 175.
[17] İbn Battuta 2017: s. 280.
[18] Turan 2013: s. 396.
[19] Göher Vural 2016: s. 75-76.
[20] Göher Vural 2016: s. 162-163.
[21] Göher Vural 2016: s. 220-222.
[22] Aizanoi Antik Kenti'nde görülen kopuz çalan figürlerden oluşan graffitiler için bkz. Somuncuoğlu 2008: s. 521, 529; Beyazıt 2014: s. 83-119.
[23] Saraylarda sultanların nedimlerinin özelliklerinden bahseden Nizamülmülk, bir nedimin cesaretli, küstah, sultana arkadaşlık ve muhafızlık eden, görgülü, neşeli, temiz mezhepli, sır tutucu, temiz giyimli, kitaplardan, hikayelerden ezbere bilen, iyi rivayet edebilen, daima iyi eğlence arkadaşı olan, tavla ve satrancı iyi bilen gibi vasıflarını sıralamasının ardından; bir müzik aleti çalan ve bir silahı kullanabilenlerin daha iyi olacağını söylemektedir (Nizamülmülk 2018: s. 106-107). Böylece sultanın yanında yer alan nedimlerden beklenen özelliklerin arasında bir nedimin müzik aleti çalabilmesinin söylenmesinden, müziğin sarayda sultanın eğlencesi için önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır.
[24] İbn Haldun, Mukaddime adlı eserinde bayraktar ve müzisyenlerden oluşan "Saka" adında bir taburun sultana gezi ve seferlerinde yanında hareket etmek üzere tahsis edildiğinden bahsetmektedir (İbn Haldun 1954: s. 8-9).
[25] Uslu 2015: s. 57; Sevim ve Merçil 1995: s. 507.
[26] Uslu 2015: s. 57.

gibi mesleklerin türediği yazılmaktadır[27]. Osman Turan, "Türkiye Selçukluları Hakkında Resmi Vesikalar" adlı kitabında "Musikişinasların Tayini" başlığı altında Selçuklu döneminde müzisyenlerin sarayda görevlendirilmesinden bahsederken, Şerefeddin Şirin adlı bir şarkıcının kendi yaşıtları arasında güzel sesli oluşuyla tanındığını ve bu kişinin sultana hizmet etmek için görevlendirildiğini yazmıştır[28]. Selçuklu döneminde Anadolu'da müziğin ve eğlencenin ne denli yoğun olduğunu belirtmek amacıyla bazı tarihi kaynaklarda "*Anadolu'nun Zühre (Venüs) yıldızının tesirinde olduğu*" benzetmesinin yer aldığı aktarılmıştır[29].

Selçuklu döneminin eğlence anlayışında tıpkı günümüzdeki gibi müzik ve dans ön plandadır. Müziğin ve dansın eğlence amacıyla işlevlendirildiği en yaygın yerlerin düğünler olduğu çeşitli tarihi kaynaklardan anlaşılmaktadır. Özellikle bazı sultanların ya da çocuklarının düğünleri için düzenlenen eğlence törenlerini çeşitli tarihçiler, dans ve müzik gibi ayrıntılarıyla aktarmaktadırlar.

Sultan Tuğrul Bey'in 1063 yılında Bağdat'ta, Abbasi halifesi Kâim'in kızı Seyyide ile olan evlenme töreninde, sultanın Türk devlet adamlarıyla birlikte oyun oynadıkları anlatılmaktadır. Bu oyunun ayakta, oturup kalkma hareketleriyle oynandığı[30], ayrıca bu sırada kendi geleneklerine ait olan Türkçe şarkılar da söylendiği ifade edilmektedir[31].

Sultan İzzettin Keykavus'un Erzincan Meliki Fahreddin Behramşah Davud'un kızıyla (Selçuki Hatun) evlenmesinden bahsederken İbni Bibi, Emir-i Meclis ve bazı beylerin eşlerinin gelini almak üzere Erzincan'a gittiğini, Melik'in de bayraklar, sancaklar, davullar ve zurnalar ile onları karşılamaya çıktığını belirtir. Ayrıca bu sırada yanlarında saray ve şehir musiki takımları da bulunduğunu söyler[32]. Melik'in misafirleri için kendi sarayında düzenlediği eğlencede her sınıftan kadın ve erkek çalgıcıları getirttiği ve o geceki müzik seslerinin yeri göğü inlettiği yazılmaktadır[33]. Anlatılanlara göre eğlence o denli doruk noktaya ulaşmıştır ki; İbni Bibi, "Eğlence meclisindeki hoş sesli şarkıcıların nağmesinden Zöhre (Venüs)[34] yıldızının ödü patlayacak oldu"[35] ifadesini kullanmıştır. Zifaf gecesinin ardından ertesi gün öğle yemeğinden sonra yine devam eden eğlence meclisinde, içki eşliğinde şarkıcı ve çalgıcıların müzik yapmaya devam ettiği anlatılmaktadır[36].

Sultan Alaaddin Keykubat'ın tahta çıkması şerefine düzenlenen törende ziyafet sofralarının kurulduğundan, davetlilerin bu ziyafet sofrası kaldırıldıktan sonra düzenlenen eğlence meclisinde şarkıcılar, çeng, ney ve def çalanlar eşliğinde eğlendiklerinden bahsedilmektedir[37].

Sultan Alaaddin Keykubat'ın 1227 yılında Melik Adil'in kızı Gaziye Hatun'la evlenme töreni anlatılırken, bir rahatsızlık geçirmiş ve henüz yeni iyileşmiş olan sultanın gezmeye çıkarken tören ve eğlence araçlarının eksiksiz olmasını emrettiği belirtilmektedir. Ayrıca Şam emirlerinin yanlarında Mısır, Şam, Rum ve Musul'dan getirilen oyuncuların, hokkabazların ve kavalcıların sanatlarını icra ettikleri anlatılır. Yedi gün süren eğlence meclisinin ardından sekizinci gün sultanın halka açık bir eğlence meclisi düzenlediği aktarılır. Tüm bu tören ve eğlencenin bitmesinin ve Şam emirlerinin memleketlerine gönderilmesinin ardından Sultan'ın Kayseri'den Antalya'ya gittiği, orada bir ay süresince yargı işleriyle ilgilendiği, sonrasında ise çeng, ney ve rebab dinleyip, şarap içtiği yazılmaktadır[38].

---

[27] İbn Haldun 1954: s. 403.
[28] Turan 1958: s. 38.
[29] Turan 1958: s. 39.
[30] Osman Turan, Sultan Tuğrul'un düğünündeki oyundan bahsederken İbnül Cevzi'den alıntı yaparak: "Bütün Türk beyleri birlikte Türkçe şarkı söylüyor, raks ediyor ve dizlerini yere vurarak sıçrıyorlardı" demektedir. Buradaki dizlerini yere vurarak sıçrama eylemi, yere dizi değirmek suretiyle çömelip kalkarak dans edilen bir halk oyununu nitelemektedir. Osman Turan da bu dansın Selçuklu dönemi dansları ile ilgili elimize ulaşan ilk veri olduğunu belirtmektedir (Turan 1969: s. 321-322).
[31] Gregory Ebu'l-Farac 1999: s. 315; İbnül Cevzi 2011: s. 113; Aktaran: Köymen 1976: s. 119-120.
[32] İbni Bibi 1996: s. 197.
[33] İbni Bibi 1996: s. 198.
[34] Selçuklu döneminde yapılan Venüs betimlemelerine bakıldığında, Venüs'ün çoğunlukla müzik ile ilişkilendirildiği ve genellikle elinde müzik aleti çalan bir kadın figürü olarak tasvir edildiği hem dönemin eserlerinden hem de konu ile ilgili yapılan yayınlardan anlaşılmaktadır (Çaycı 2002: s. 87-88).
[35] İbni Bibi 1996: s. 198.
[36] İbni Bibi 1996: s. 200.
[37] İbni Bibi 1996: s. 236; Ersan 2006: s. 85.
[38] İbni Bibi 1996: s. 236; Ersan 2006: s. 85.

Osman Turan, Taceddin Pervane'nin Ankara'da bir şarkıcı kadın ile birlikte yaşadığını yazmıştır[39]. Ayrıca Selçuklu emirlerinin çeşitli eğlenceler düzenledikleri ve burada kadın şarkıcıları dinleyip, dans etmelerini izleyip eğlendiklerinden bahsetmektedir. Halkın da buna benzer eğlenceleri çeşitli han ve kervansaraylarda izlediklerini aktarmaktadır[40].

Sadi Şirazi de Bostan ve Gülistan adlı eserindeki bazı hikayelerinde müzik ve eğlence kavramlarına yer vermiştir. Def, çeng, ney, davul, kopuz ve tambur gibi çalgılara çeşitli hikayelerinde değinen yazar, aynı zamanda şarkı söyleyenlerden ve dans edenlerden de bahsetmiştir. Yazar bu müzik aletlerini kimi zaman yalnızca müzikli bir eğlence meclisini anlatırken kimi zaman da bir müzik aletini bir insanın ruh halini, bedenini ve duruşunu betimlemek amacıyla mecazi anlamda kullanmıştır[41].

Buna göre Selçuklu dönemi düğün eğlenceleri ile ilgili anlatılan ayrıntılar dikkate alındığında, müziğin ve eğlencenin gelin alma sırasında başladığı, düğünde ve zifaf gecesinin ardından ertesi gün ya da günlerde de devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu eğlencelerde hem kadın hem de erkek çalgıcıların bulunduğundan bahsedilmektedir. Saray çalgıcıları ve halka müzik yapan şehir çalgıcıları bir arada Sultanların düğünlerini şenlendirmişlerdir. Çalgıcıların yanında şarkı söyleyenlerin de bulunduğu belirtilmiştir; kaynaklarda belirtilen bu bilgilere göre hem kadın hem de erkek şarkıcılar olduğu anlaşılmaktadır.

Halay Temalı Eserlerden Örnekler

Selçuklulardan günümüze ulaşabilmiş, süsleme kompozisyonları, konuları hakkında fikir verebilecek durumda olan eserlere bakıldığında, çok sayıda müzik ve dans konulu sahnenin tasvirlerde kullanıldığı görülmektedir. Dans konulu tasvirler genellikle bir grup çalgıcıya eşlik eden bir dansçı ile bazen ise tek başına dans eden bir kadın figürü ile işlenmişlerdir. Bu sahnelerden farklı olarak bir grup eser dikkati çekmektedir. Bahsedilen eserler, çalışmanın konusu dahilinde olan "halay" temalı sahnelerin bulunduğu örneklerdir. Diğer müzik ve dans ya da yalnızca dans temalı sahnelerin bulunduğu eserlerde form açısından herhangi bir uyum, benzerlik ya da tekrar gözetilmediği açıkça anlaşılabilmektedir. Ancak çalışma kapsamında ele alınan "halay" konulu tasvirlerin yalnızca belli bir grup form üzerinde çalışıldığı görülmektedir.

Bu eserler, günümüzde yurt dışında çeşitli müze ve koleksiyonlarda bulunmaktadır. Müzelerde tespit edilebilen ya da yayınlarda söz edilen örnekler sayıca fazla olsa da eserlerin form, teknik, renk ve kompozisyon bakımından yoğun bir benzerliğe sahip olmalarından dolayı bu örneklerin tamamının çalışma kapsamına alınması gerekli görülmemiştir.

Eserlerden ilki Tareq Rajab Museum'da yer alan CER1588TSR envanter numaralı ibriktir[42]. Yüksek kaideli, tek kulplu ibrik[43], kalıplama tekniği ile süslenmiş ve kobalt mavisi renginde sırlanmıştır.

İbriğin gövdesinde dans eden figürlerden oluşan bir kompozisyon bulunmaktayken, omuz kısmına geçişte kıvrımlı dallar üzerinde sol tarafa doğru koşmakta olan art arda sıralanmış hayvan tasvirleri ve omuz kısmında yine bir bordür halinde yazı kuşağı, ibriği çevrelemektedir.

Gövdeyi dolaşan kompozisyonda yan yana ayakta durmuş, ellerini iki tarafa açmış ve iki yanındakiyle el ele tutuşarak halay türünde bir dans gerçekleştiren figürler görülmektedir. Figürlerden biri iki ayağıyla yere basmaktayken, yanındaki sağ bacağını dizden bükerek, önde hafif sola doğru kaldırmıştır. Figürler bu şekilde aşırtmalı olarak yerleştirilmişlerdir. Tüm figürlerin başları, kendi sol omuzlarına doğru hafifçe dönük ve eğiktir. Tüm figürler aynı kıyafeti giymiş ve aynı başlığı takmıştır. Bu figürlerin bir tür tören dansı gerçekleştiren bir ekip oldukları söylenebilir. Üstlerine önü kruvaze gelen, altta diz altına kadar uzanan pileli eteği olan, bel kısmı kemerle ayrılan birer kıyafet giymektedirler. Başlarının etrafında birer hale olan figürlerin, saçları, omuzlarına doğru hafif dalgalanarak dökülmektedir. Başlarının üzerinde ortasında yüksek bir taş olan, ortadan iki yana birer

[39] Turan 1969: s. 322.
[40] Turan 1969: s. 322.
[41] Sadi Şirazi 2008: s. 82, 85, 91, 120, 121, 154, 161, 324.
[42] Eserin ölçüleri: Y.: 31.5 cm, A.Ç.: 9.5 cm'dir (Fehervari 2000: s. 102).
[43] Geza Fehervari, bu eserin aslında sürahi formuna benzediğini; ancak sivri emzik kısmından dolayı ibrik olarak sınıflandırıldığını belirtmektedir bkz. Fehervari 2000: s. 103.

dilimle ayrılan başlıkları vardır. Yüzler de tüm figürlerde benzer olarak işlenmiş olup hepsi, yay gibi kaşlarla birleşen bir burun çizgisi ve hafif çukurda bırakılmış gözler ve üçgen bir çeneye sahiptirler. Bazı figürlerin boyunlarında kolye ya da üstlerindeki kaftan benzeri kıyafetin içine giydikleri başka bir bluzun yakası olabilecek birer çizgi görülmektedir.





Fot. 1,2: Tek renk sırlı ibrik, Tareq Rajab Museum, (Fehervari 2000: s. 102, no.113)



Fot. 3: Tek renk turkuaz sırlı halay çeken figürlü testi, Arthur M. Sackler Gallery, https://ids.si.edu/ids/deliveryService/full/id/FS-6366_08

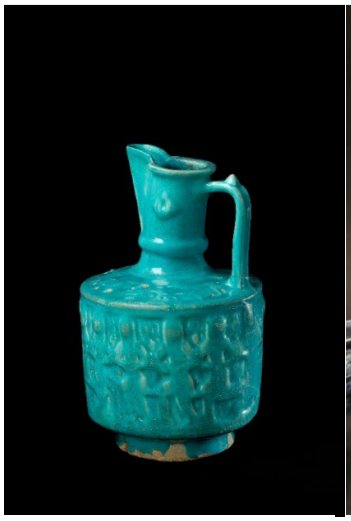
Freer Gallery of Art (Arthur M. Sackler Gallery)'da S1987.84 envanter numarasıyla depoda yer alan bir diğer eser[44], alçak kaideli, tek kulplu, gaga ağızlı emziğe sahip, kalıplama tekniğiyle yapılmış ve süslenmiş, turkuaz tek renk sırlı bir ibriktir.

İbriğin gövdesi üzerinde yan yana dizilmiş ayakta durup elleriyle iki yandakinin elini tutarak dans eden figürler, kalıplama tekniği ile tasvir edilmiştir. Eser, kalıplama tekniğiyle süslendiği için ve bu süsleme çok derin olmadığı için, figürler ayrıntılı olarak görülememektedir. Ayrıca, eserin yüzeyini kaplayan sır da aşınmaya uğramıştır. Yine de görülebildiği kadarıyla yan yana duran figürlerin ayakları, yerde ve sola doğru basmaktadır. Üstlerinde dizlerinden aşağıya kadar uzanan, belden genişleyen kaftanları vardır. Yüzleri ve başlarına dair ayrıntılar, aşınmadan dolayı görülememektedir.

David Collection'da 3/1962 envanter numarasıyla sergilenen tek renk sırlı ibrik, yüksek kaideli, silindirik gövdeli ve tek kulpludur. Kalıplama tekniği ile süslenmiş ve tek renk turkuaz sırla kaplanmıştır. Omuz kısmı üzerinde benzer örneklerde gördüğümüz tarzda sol tarafa doğru ilerleyen art arda sıralanmış koşmakta olan hayvan figürleri görülmektedir. Boyun kısmında bir bilezik ve onun üst kısmında da iki yanda birer küçük kabara bulunmaktadır.

[44] Eserin ölçüleri: Y.: 37.7 cm, Ç.: 17.3 cm'dir (https://www.si.edu/object/ewer:fsg_S1987.84 Erişim Tarihi: 06.12.2017).

Gövdeyi, yan yana dizilmiş on dört[45] tane halay çeken figür dolaşmaktadır. Bu figürler, kollarını iki yana açmış, yanlarındaki kişi üzerinden iki yandaki kişi ile el ele tutuşmaktadırlar. Tüm figürler, kendi sağına doğru yönelmiş vaziyette durmaktadır. Sağ bacakları önde ve dizlerinden hafifçe kırık, sol bacakları da yere doğru hafifçe eğik olarak dans etmektedirler. Figürlerin üzerinde diğer benzer örneklerden farklı olarak kaftan yerine pantolon görülmektedir. Saçları, omuzlarına doğru dökülen figürlerin yüzlerine ve başlıklarına dair ayrıntılar ne yazık ki görülememektedir. Eserin üzerinde yer yer aşınmalar ve tahribat izleri vardır.



Fot. 4: Dans eden figürlerle çevrili turkuaz sırlı testi, David Collection, Fotoğraf: Pernille Klemp (Fotoğraf, David Collection müze müdürlüğü tarafından gönderilmiştir)





Fot. 5-6: Dans eden figürlerle çevrili turkuaz sırlı testi, David Collection, Fotoğraf: Mette Korsholm



Fot. 7: Dans eden figürlerle çevrili turkuaz sırlı testi, David Collection, Fotoğraf: Mette Korsholm

Victoria and Albert Museum'da Islamic Middle East-The Jameel Gallery'de ME.113-2019 envanter numarasıyla sergilenen eser[46], yüksek kaideli, tek kulplu, gaga ağızlı olup, kalıplama tekniğiyle yapılmış, tek renk turkuaz sırla sırlanmıştır. Gövdeden omuz kısmına geçişi bir kuşak halinde sola doğru koşmakta olan, art arda dizilmiş hayvan figürleri çevrelemektedir. Omuz kısmını da bir yazı kuşağı dolaşmaktadır.

[45] Eser üzerinde yer alan dansçıların sayısı, eser, sergide olduğu için tek yönden görülebildiğinden tarafımızca tespit edilememiş olup, esere ait bilgi fişinden öğrenilmiştir.

[46] Eserin ölçüleri: Y.: 36.5 cm, Ç.: 16 cm'dir (http://collections.vam.ac.uk/item/O86936/ewer-unknown/ Erişim Tarihi: 14.11.2017).

Gövdeyi, yan yana dizilmiş, ayakta durup el ele tutuşarak dans eden figürler çevrelemektedir. Bu figürler, ellerini iki yana açmış, yandaki kişi üzerinden bir sonraki kişi ile el ele tutuşmaktadırlar. Üzerlerinde neredeyse ayak bileklerine kadar uzanan elbiseler vardır. Başlarının etrafı birer hale ile çevrelenmiş figürlerin saçları, omuzlarına doğru dökülmektedir. Başlarını hafifçe sağa ya da sola eğmiş olarak görünen figürlerin kıyafet ve yüzlerine bakılarak kadın oldukları söylenebilir. Figürlerden bazıları, iki ayağıyla yere basarken bazıları, bir bacağını kaldırarak diğerine doğru bükmüştür. Bu örnekteki figürler, benzerlerinden farklı olarak yan yana düzenli bir şekilde aynı hareketi tekrarlamamaktadır. Yan yana iki figür, yere iki ayağıyla birden basarken; onun yanındaki figür, bir dizini kırarak öne doğru ayağını kaldırmaktadır. Benzer şekilde uyumsuzluk, başlarını eğme yönlerinde de vardır. Diğer örneklerde bu hareketler, ya aynı anda herkes tarafından aynı şekilde ya da birer tane aşırtmalı olarak sırayla izlenmekteydi (Fotoğraf: 2, 7).

Figürlerin arka fonunda karışık bitkisel süslemeler görülmektedir. Eserin yoğun olarak gövdesi üzerinde, kısmen de omuz kısmında, bazı alanlarda, altın yaldızlı boya kalıntıları bulunmaktadır. Özellikle gövdedeki altın yaldızın olduğu alanlarda figürlere ait ayrıntıları yakalamak güçleşmiştir. Turkuaz sır, gövdeden kaideye geçişe kadar akmış, kaidenin alt kısımlarına, fırında yapışmayı önlemek için bulaştırılmamıştır.





Fot. 8-9: Turkuaz sırlı seramik ibrik, Victoria and Albert Museum

Fot. 10: Turkuaz sırlı seramik ibrik, Victoria and Albert Museum

Metropolitan Museum'da 57.51.16 envanter numarasıyla sergilenen alçak kaideli, yukarıya doğru hafifçe genişleyen silindirik gövdeli, tek kulplu testi, kalıplama tekniği ile yapılmış ve tek renk turkuaz sırlıdır. Benzer bazı örneklerdeki gibi burada da omuz kısmına geçişte birbiri arkasına sıralanmış, koşan hayvan figürlerinden oluşan bir kuşak bulunmaktadır. Omuz kısmında da yine bir yazı kuşağı görülmektedir. Bu yazı kuşağının önemi, üzerinde eseri yapan kişinin isminin yer almasıdır. Müze kataloğundan alınan bilgiye göre burada "Abu Ahmed Qassa'i'nin eseri" yazmaktadır. Yine bu yazı kuşağında farklı bir kişi tarafından "ebedi zafer" kelimelerinin okunduğu da müze web sayfasında belirtilmektedir[47]. Boyun kısmında yine bir bilezik görülmektedir. Bileziğin üst tarafına da yine iki yanda birer kabara yerleştirilmiştir. Eserin kulbunda basit kıvrımlardan oluşan kazıma teknikli bir süsleme dikkati çeker.

Esere ait ulaşabildiğimiz tek fotoğraftan görülebildiği kadarıyla, gövde yan yana sıralanmış dans eden figürlerle çevrelenmektedir. Bu figürler ayakta durmakta ve ellerini iki yana açmış, yanlarındaki kişinin önünden bir sonraki kişiyle el ele tutuşmaktadırlar. Başlarının etrafında birer hale olan figürlerin başları hafif kendi sağ omuzlarına doğru eğik olarak tasvir edilmiştir. Üzerlerine ayak bileklerine kadar uzanan önü kruvaze birer kıyafet giymektedirler. Figürlerin yüzleri belirgin olmamakla beraber birbirlerinden farklıdır. Etekleri, bacak hareketini vurgulamak amacıyla uç kısımda

[47] Yazının okunuşu için bkz. https://metmuseum.org/art/collection/search/451397, Erişim tarihi: 02.11.2017

dalgalanmaktadır. Figürlerin arkasında fon olarak kıvrım dallardan oluşan bitkisel bir süsleme kullanılmıştır.

Pek çok yerinden kırık olan eser, yapıştırılarak bütün hale getirilmiştir. Kaide kısmına fırında yapışmayı önlemek amacıyla sır uygulanmamıştır.



Fot. 11: Gövdesinde dans eden figürlerin tasvir edildiği tek renk sırlı testi, Metropolitan Museum, https://metmuseum.org/art/collection/search/451397?rpp=60&pg=32&rndkey=20151127&ft=*&deptids=14&what=Ceramics&pos=1896 Erişim Tarihi: 02.11.2017





Fot. 12-13: Gövdesinde dans eden figürlerin tasvir edildiği tek renk sırlı testi, Metropolitan Museum (Adly 2007: s. 10, Pl.1-Pl.1a)

Değerlendirme ve Sonuç

İnsan, yaşadığı sürece her türden duyguyu tadar ve mutluluk, üzüntü, utanç, korku, öfke, şaşkınlık vb. duygular karşısında edindikleri tutumları çeşitli şekillerde dışa vurur. Mutluluk, insanın farklı biçimlerde dışa vurabileceği bir duygudur. Bunların başında ise eğlenmek eylemi gelmektedir. Selçuklular her ne kadar yalnızca savaşçı bir toplum olarak tanıtılsalar da günümüzde yapılan çalışmalarla dönemin kültürel zenginlikleri hakkında da fikir sahibi olunabilmektedir. Selçuklu dönemi yaşantısında eğlencenin, müzik, dans ve içkili sohbetlerle yaşanmış olduğunu tarihi kaynaklardan öğrenmekteyiz. Tarihi kaynaklarda yazılan Selçuklularda müzik ve dans gibi eğlence yöntemleri ile ilgili anlatıların en önemli destekçileri dönemin sanat eserleridir. Çünkü Selçuklular, sanat eserlerine yansıttıkları tasvirlerde günlük yaşamlarında gördüklerini, duyduklarını, bazen doğrudan bazen de hayal gücünden katkı sağlayarak, işlemişlerdir. Günlük kullanım eşyasından, hediyeliklere, dekoratif objelere kadar günümüze ulaşabilmiş pek çok eser üzerinde Selçuklu dönemine ait, tarihi kaynaklardan da bildiğimiz, olaylar, hikayeler, günlük yaşamdan sahneler, tasvir edilmiştir. Bu figüratif tasvirler arasında en ilgi çekici olanlarından biri de müzik ve dans konulu sahnelerdir.

Selçuklu dönemi sanat eserlerinde müzik, bazen tek başına bazen de dans ile birlikte işlenirken; dans da bazı eserler üzerinde herhangi bir çalgı gösterilmeden tek başına işlenmiştir. Dans temasının müzik olmadan tasvir edildiği eserlere bakıldığında iki farklı grup ortaya çıkmaktadır. İlki bir eser üzerinde başka figür olmaksızın yalnız dans eden kadın tasviri; diğeri ise konumuza da dahil olan yan yana dizilmiş ve toplu olarak bir dansı icra eden figürlerden oluşan gösterimlerdir. İlk grupta örnek sayısı az olmakla birlikte, tek başına dans eden figürler genellikle müzikli sahnelerde çalgıcıların arasında gösterilmiştir. Ancak ikinci gruptaki sahneye ait örnekler özellikle belli bir eser türü üzerinde bulunmaları ve hep aynı türden bir dansı sergiliyor olmaları yönünden ilginç ve önemlidir. Bu konunun önemi, sahnenin bize doğrudan Selçuklu dönemi törenleri ve eğlenceleri hakkında somut veriler sunuyor olmasından kaynaklanmaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan ve aynı tasvirlere sahip olup bu çalışmaya dahil edilmeyen dans temalı eserlerin tamamı aynı kompozisyona sahip olup, küçük farklılıklarla yan yana dizilmiş, ayakta durup bir tür halay çeken insan figürlerinden oluşmaktadır. Bu kompozisyonların tamamı, çalışmaya dahil edilen ya da edilmeyen, seramik testi, ibrik, vazo ve madeni şamdan formlarında görülmektedir. Bu kompozisyonun yalnızca belirtildiği gibi benzer formlardaki eserler üzerine yapılmış olması, diğer malzeme ya da formlar üzerinde görülmeyişi ilginçtir. Başka formlardaki eserler üzerinde olmayışı, bu sahnelerin bir moda halinde testi, ibrik ve vazolara işlenmesi ile ilişkili olabileceği gibi eserlerin biçimlerinin de kompozisyonun işlenişine olanak sağlayacak tarzda olması ile açıklanabilir. Belirtilen eser formlarında gövdelerin yüksekliği; kompozisyonda bulunan figürlerin ayakta durarak tasvir edilmesi için idealdir. Eserlerin gövdeleri, tamamında aynı olmamakla birlikte orta kısmı dışa doğru hafif şişkince ya da aşağıdan yukarıya doğru çok dar bir açıyla konik bir biçimde genişleyerek yükselen ve silindiriğe yakın bir düzlüğe sahip formdadır. Bu düze yakın gövde formu da halay çeken figürlerde bir bozulma yapmadan kompozisyonun sergilenmesine yardımcı olur. Ayrıca bu eserlerin gövdeleri, halay çekilirken yan yana duran insanların oluşturduğu daire biçimini sağlamak ve gerçekte olduğu gibi eser üzerine yansıtmak için devamlılık gerektiren dairesel bir alana ihtiyaç duyan kompozisyonu işlemeye oldukça elverişlidir. Yine de bütün bu gerekçelere rağmen söz konusu tasvirler, Selçuklu dönemi eserleri arasında bilinen seramik bardaklar, sürahiler ya da benzer biçimdeki başka eserler üzerine de işlenebilirdi. Dolayısıyla yalnızca biçimsel uygunluğun bu formu seçmek için tek neden olduğunu söylemek yanlış olur. Biçimsel uygunluğun yanı sıra dönemin modasını ya da belli bir törende kullanılmak için yapılmış olabilme ihtimallerini de beraber değerlendirmek gerekir. Kompozisyonun belli bir grup form üzerinde yapılması için çeşitli nedenler öne sürülebilirken, neden hep seramik malzeme üzerinde görüldüğü konusu da bir soru işareti uyandırmaktadır. Anadolu Selçuklu dönemine ait madeni iki şamdanın[48] gövdesi üzerinde bulunan beşer ve dörder kişiden oluşan ayakta duran figürlerin yan yana durup kollarını birbirlerinin önünden uzatarak el ele tutuştukları görülmektedir[49]. Seramik eserlerdeki tasvirlerde figürler daha hareketli, başları, vücutları ve bacakları ile dansı izleyiciye aktaracak şekilde gösterilmişlerdir. Ancak söz edilen bronz şamdanlar üzerindeki figürlerin seramik eserler üzerindeki figürlerle tek ortak noktası yan yana durup kollarını birbirlerinin önünden geçirerek el ele tutuşmuş olmalarıdır. Burada herhangi bir hareket söz konusu değildir. Elbette ki bu değerlendirmeyi yaparken malzeme, teknik ilişkisini de göz önünde bulundurmak gereklidir. Madeni eserlerde görülen figürlü tasvirler, seramikler üzerindeki figürler kadar etkili olamamaktadır. Bu malzemenin kolay işlenebilirliği ile ilgilidir. Dolayısı ile bu eser konusunda iki farklı fikir sunulabilir. Eğer bronz şamdan üzerindeki figürler dans etmekte ise eserin malzeme ve tekniğinden kaynaklı olarak figürlerin hareketleri gösterilmeden düz bir şekilde işlenmiş olabilirler[50] ya da bu figürler dans dışında bir amaç için el ele tutuşmuş ve farklı bir durumu göstermeye çalışıyor olabilir. Bazı araştırmacıların seramik örnekler için öne sürdüğü dini bir ritüel olma ihtimali de bronz şamdandaki hareketsiz gösterilen figürler için olası bir çıkarımdır. Ancak bu konuda devreye şamdanın üzerinde yer alan diğer sahnelerin konuları girmektedir. Bronz eserler

[48] Harvard University Art Museums, Arthur M. Sackler Museum'da bulunan 349.1983 envanter numaralı eser ve British Museum'da bulunan 1954,1016.1 envanter numaralı eser.

[49] Arthur M. Sackler Museum'daki örnek için bkz. Adly, 2007, s. 10, Pl. 2a; British Museum'daki örnek için bkz. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1954-1016-1 Erişim Tarihi: 10.02.2022.

[50] Ancak Selçuklu dönemine tarihlenen bazı madeni eserler üzerinde hareket halinde gösterilen dans eden tekli ya da ikili figürler olduğu da bilinmektedir. Bu da yalnızca teknikten kaynaklı bir betimleme olmadığını, eseri yapan sanatçının zevki ya da tarzı ile ilişkili olabileceğini düşündürmektedir.

üzerindeki dans tasvirleri, bulundukları eserlerin süsleme repertuarında bulunan diğer sahneler ile ilişkili olarak da yorumlanabilir. Şamdanların gövdeleri üzerindeki madalyonların içerisinde atlı avcı tasvirleri bulunmaktadır. Av sahnelerinin aralarında kalan alanlara halay teması işlenmiştir. Tarihi kaynaklardan bilindiği üzere Selçuklularda ava çıkılırken bazen yanlarında çalgıcılardan oluşan bir ekip de götürülürdü. Av sahnelerinin olduğu pek çok Selçuklu dönemi eserinde aynı zamanda eğlence tasvirlerinin de bulunduğu anlaşılmıştır[51]. Av sahnelerinin bulunduğu bu bronz şamdanlardaki halay çeken muhtemelen erkek olan figürler, av sırasındaki eğlenceyi gösterme amaçlı olmalıdır. Bu da çalışma kapsamında ele alınan halay temalı seramik eserlerin konu bakımından şamdanlar üzerindeki halay tasvirlerinden ayrılmasına neden olmaktadır. Ayrıca ilgi çekici bir durum da seramik örneklerin İran üretimi, bronz şamdanların ise Anadolu üretimi olmasıdır. Üzerlerindeki tasvirlerin dans olduğu varsayılırsa bu durumda eserlerin İran'da üretilmiş bir grup seramikten etkilenmiş olabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Değinilmesi gereken bir başka ayrım da seramik eserler üzerindeki figürlerin genellikle kadın olarak betimlenmiş olması; bronz şamdanlar üzerindeki figürlerin ise erkek olarak gösterilmesidir. Ancak yine unutulmaması gereken bir nokta, malzemenin kolay ya da zor işlenebilirliği ile ilgili olarak seramik eserlerdeki figürlerin malzemeden kaynaklı ayrıntılı işlemeye olanaklı olması; bronz eserlerdeki figürlerde ise aynı detayların aynı açıklıkta verilememesi ile de yanıltıcı olabilir. Eğer bronz eserlerdeki figürler görüldüğü gibi erkek ise, bu durumda eserlerin geri kalanında tasvir edilen konularla (av sahnesi) da ilişkili olarak erkek figürlerinin tercih edilmesi makul görünmektedir. Tüm bu olasılıklar nedeniyle incelenen seramik eserler üzerindeki figürlü tasvirler ile bronz eserlerin konularının aynı olup olmadığı konusunda kesin bir fikir öne sürülemediği için bu bronz eserler çalışmaya dahil edilmeyip yalnızca değerlendirme kısmında tartışılmıştır. Dönemin madeni ibrikleri, şamdanları ya da vazoları üzerinde seramik malzemeli örneklerdekiler kadar benzer bir kompozisyonun görülmemesi bu sahnenin bir tören ya da eğlence meclisinde kullanılmak üzere yalnızca seramik atölyelerinde üretilen moda haline gelmiş bir grup eser üzerinde olmasını desteklemektedir.

İncelenen eserler üzerinde yer alan dans eden figürlerden oluşan kompozisyonun konusu, çeşitli araştırmacılar tarafından farklı açılardan yorumlanmıştır. Geza Fehervari, Ettinghausen ve Bausani'nin bu dansı Zerdüştler tarafından yapılan dini bir dans olarak yorumladıklarından bahsetmektedir[52]. Ettinghausen, doğrudan bu eser grubu üzerinde pek durmasa da İslam sanatının oluşumunda yalnızca günlük yaşamın değil İslam öncesi dönemin mitlerinin, efsanelerinin ve konularının da oldukça etkili olmaya devam ettiğini, ayrıca çeşitli biçimlerdeki popüler eğlencelerin de dönemin sanat eserleri üzerindeki tasvirlerin oluşumunda rol oynadığını belirtmektedir[53]. Bausani, çalışmasında dini bir çeşit dans olarak Mevlevi tarikatında mistik dansa özel bir önem verildiğinden söz eder[54]. Adly, çalışmasında iki eser üzerinden dans tasvirleri hakkında yorum yaparken çeşitli törenlerden, saray kutlamalarından, içkili, kadın dansçıların olduğu eğlencelerden bahsederken artık bu dansları anlamanın mümkün olamayacağı çünkü çağdaş dönemde artık bu kültürün kalmadığını söylemektedir[55]. Ancak Türk-İslam kültüründe sözü geçen dans düğünlerde, bayramlarda, şenliklerde ya da bazen yalnızca eğlenme amacıyla herhangi bir tören olmaksızın icra edilebilen bir türdür. Dans tasvirlerini dini bir ritüel olarak yorumlayan Ettinghausen ve Bausani gibi araştırmacıların dışında bunun bir Türk halk geleneği ya da saray eğlencesi olduğu yorumunu yapan Adly dışında başka araştırmacılar da vardır[56]. Bu figürlerin yaptığı dansın, Selçuklu dönemi müziğiyle ilgili tarihi bilgiler verdiğimiz bölümde anlattığımız Tuğrul Bey'in düğününde yapılan dansa benziyor olduğunu söylemek mümkündür. Orada da ayakta durup, dizlerini bükerek, oturup kalkma hareketleri yaparak dans edenlerden bahsedilmekteydi. Buradaki figürlerin yaptığı dansı, Türklerin geleneksel oyunları arasında yer alan ve hala günümüzde de sürdürülen halay çekmeye benzetmek tarafımızca oldukça uygun görülmektedir. Türk folkloru bölgeden bölgeye çeşitlilik gösteren zengin bir kültürel birikimdir. Bu kadar güçlü bir dansın kökenlerini elbette ki geçmiş kültürel bellekte aramak doğru olacaktır.

[51] Eğlence ve av sahnelerinin beraber görüldüğü eserlere örnekler içi bkz. Kayın 2019, Fotoğraf: 9, 33, 37, 40, 42, 46, 103, 261, 267, 270, 338-341, 345-353, 454.
[52] Fehervari 2000: s. 103.
[53] Ettinghausen 1965: s. 224.
[54] Bausani 1968: s. 545.
[55] Adly 2007: s. 7.
[56] Bkz. Canby vd. 2016: s. 163.

Günümüzde hala düğün, eğlence, bayram gibi kutlamalarda insanların bir arada el ele, kol kola yaptıkları bu dansın geçmiş zamanlarda da benzer kutlamalarda yapılmış olması çok yüksek bir ihtimaldir. Zaten bu durum, tarihi kaynaklarda söz edilen anlatılarla da örtüşmektedir.

Bütün bunlara ilave yeni bir fikir olarak bu dansın Türkmenlerin bahar bayramı kutlamalarında yaptıkları bahar dansını da çağrıştırdığını söylemek gerekmektedir. Bahar dansında Türkmen kadınları uzun elbiseleriyle tıpkı incelenen eserler üzerindeki tasvirlere uygun pozisyonda, kolları birbirinin arkasından geçerek ve bacaklarını kaldırıp bükmeli hareketler yaparak dans etmektedir. Baharın gelişi Türkler tarafından coşkuyla kutlanan bir gelenektir. Bu tasvirlerdeki dansları, yalnızca düğün törenleriyle bağdaştırmamak, Nevruz kutlamalarında genç kadınların yaptığı bahar dansına da gönderme yapabiliyor olacağını göz ardı etmemek gerekmektedir.

Daha önceki çalışmalarda söz edilmemiş başka bir konuda da ilave yapmak gereklidir. Yukarıda tanıtılan CER1588TSR numaralı testinin omuz kısmındaki yazıda[57] kulbun sağ tarafında "sake" ya da "saki" kelimesi okunabilmektedir. Saki, "içki sunan kişi" anlamına geldiğine göre bu kelimenin eser üzerinde yazılı olması da bu eser grubunun dini bir ritüeli tasvir etmediğini açıkça göstermektedir. Üzerindeki yazıları A. Ghouchani tarafından kısmen okunabilen nadir bir eserde eserin usta adının yanı sıra "ebedi ihtişam" kelimeleri tespit edilebilmiştir[58]. Bu tür taşınabilir eserler üzerinde iyi dileklerin yazılı olması alışılmış bir durumdur. Ancak "saki" kelimesinin yazılı olduğu eser gibi örneklerin çoğalması ya da benzer bir şekilde kullanım amacına yönelik ipucu veren, henüz okunamamış/okunmamış bazı yazıların okunabilmesi, yalnızca eserlerin üzerinde bulunduğu sahnelerin konusu hakkında fikir vermekle kalmayıp, aynı zamanda bazı eserlerin yapıldığı dönemdeki kullanım amacı ve kullanıldığı ortamlar hakkında fikir verebilme ihtimalini de doğurmaktadır. Burada şu fikir de akla gelmektedir: Belki de bu eserler, yapıldıkları dönemde düğün ya da bayram gibi törenlerde, kutlamalarda kullanılmak üzere üretilip üzerlerine de bulundukları ortama ithafen böyle tasvirler yapılmış olamaz mıydı?

Sonuç olarak günümüze çok sayıda ulaşmış ve çeşitli müze ve koleksiyonlarda sergilenen "halay temalı" olarak adlandırdığımız sahnelere sahip eserler, farklı araştırmacılar tarafından değişik şekillerde yorumlanmıştır. Herkes tarafından bilinen ve araştırmalara konu olmuş bu eserlerin tasvirlerine tarafımızca konu açısından ve kullanım amacına yönelik yeni yorumlar getirilmiştir. Umarız ki farklı bakış açılarıyla ve eserlerin araştırmacıların kullanımına açılarak, araştırmaları için kolaylık sağlanmasıyla yeni bilgiler ve fikirlere de ulaşabilir.

Kaynakça

ADLY, H., (2007), "A Study on Islamic Human Figure Representation in Light of a Dancing Scene". *Studies In Architecture, History and Culture*, 25/1, ss. 1-10.

AHMET EFLÂKİ, (1986), *Âriflerin Menkıbeleri I*. (Çeviren: Tahsin Yazıcı), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

AKSARAYLI KERİMEDDİN MAHMUD, (1943), *Selçukî Devletleri Tarihi (Müsameret.al-ahyar'ın Tercümesi)* (Çeviren: M. Nuri Gençosman), Ankara: Recep Ulusoğlu Basımevi.

BAUSANİ, A., (1968), "Religion Under The Mongols", *The Cambridge History Of Iran (The Saljuq and Mongol Periods*), 5, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 538-549.

BEYAZIT, M., (2014), "Aizanoi Antik Kentinde Bulunan Graffitilerde Kopuz ve Âşıklar". *Sanat Tarihi Dergisi*, XXIII/1, ss. 83-119.

CANBY, S. R., BEYAZIT, D., RUGİADİ, M. ve PEACOCK, A.C.S., (2016), *Court and Cosmos-The Great Age of the Seljuqs*, New Haven and London: Yale University Press.

ÇAYCI, A., (2002), *Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

ERSAN, M., (2006), "*Türkiye Selçuklularında Devlet Erkânının Eğlence Hayatı"*, *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 21/1, ss. 73-106.

ETTİNGHAUSEN, R., (1965), "The Dance With Zoomorphic Masks and Other Forms of Entertainment Seen In Islamic Art", *Arabic and Islamic Studies In Honor Of Hamilton A. R. GIBB*, Leiden: E. J. Brill, ss. 211-224.

[57] Geza Fehervari, bunun yazı taklidi olduğunu belirtmektedir (Fehervari 2000: s. 103). Ancak yazının mevcut fotoğrafta görülebilen kısmı İran'lı ve Mısır'lı olmak üzere Fars ve Arap araştırmacılara okutulmaya çalışılmış ve bu yazının Farsça ya da Arapça değil Türkmence olduğu belirtilmiştir. Eserin diğer tarafına ait bir fotoğrafın, yazının tamamının okunabilmesi adına tarafımıza gönderilmesi için ilgili müzeye başvuruda bulunulmuş ancak cevap alınamamıştır. Bu nedenle eserin tespit edilebilen tek fotoğrafı olan mevcut görsel üzerinden yazı okunmaya çalışılmış ve yalnızca bir kelime anlamlı olarak çıkarılabilmiştir.

[58] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451397 Erişim Tarihi: 10.02.2022

FEHERVARİ, G., (2000), *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rarab Museum,* London-New York: I. B. Tauris Publishers.

GÖHER VURAL, F., (2016), *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik, Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri*, İstanbul: Ötüken.

GÖLPINARLI, A., (1983), *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

GREGORY ABÜ'L-FARAC (1999), *Abü'l-Farac Tarihi I (*Çevirenler: Ernest A. Wallis Budge, Ömer Rıza Doğrul), Ankara: Türk Tarih Kurumu.

İBN BATTUTA (2017), *İbni Battuta Seyahatnamesi* (Çeviren: A. Sait Aykut), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İBN BİBİ (1996), *El Evamirü'l-Ala'iye Fi'l-Umuri'l-Ala'iye (Selçuk Name) I* (Hazırlayan: Mürsel Öztürk), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

İBN HALDUN (1954), *Mukaddime II* (Çeviren: Zakir Kadiri Ugan), Ankara: Maarif Basımevi.

KAYIN, A., (2019), *Selçuklu Sanatında Müzik ve Dans Tasvirleri*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya.

KÖYMEN, M.A., (1976), *Tuğrul Bey ve Zamanı* (1. Baskı), İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı.

NİZAMÜLMÜLK (2018), *Siyasetnâme* (Çeviren: Sadık Yalsızuçanlar), İstanbul: L M Leyla ile Mecnun Yayıncılık.

SADİ ŞİRAZİ (2008), *Bostan ve Gülistan*, İstanbul: Beyan Yayınları.

SEVİM, A. ve MERÇİL, E., (1995), *Selçuklu Devletleri Tarihi: Siyaset, Teşkilat ve Kültür*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

SIBT İBNU'L-CEVZÎ (2011), *Mir'âtü'z-Zamân Fî Târîhi'l-Âyân'da Selçuklular* (Çeviren: Ali Sevim), Ankara: Türk Tarih Kurumu.

SOMUNCUOĞLU, S., (2008), *Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler*, İstanbul: İlke Basın Yayın.

SULTAN VELED (1966), *Maârif* (Çeviren: Meliha Anbarcıoğlu), Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

TURAN, O., (1958), *Türkiye Selçukluları Hakkında Resmi Vesikalar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

TURAN, O., (1969), *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti* (2. Baskı), İstanbul: Turan Neşriyat Yurdu.

TURAN, O., (2013), *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti* (16. Baskı), İstanbul: Ötüken Yayınları.

USLU, R., (2015), *Selçuklu Topraklarında Müzik (Hoca Ahmed Yesevi'den Hz. Mevlana'ya)* (3. Baskı), Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

İnternet Kaynakları

http://collections.vam.ac.uk/item/O86936/ewer-unknown/ Erişim Tarihi: 14.11.2017

https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1954-1016-1 Erişim Tarihi: 10.02.2022

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451397 Erişim Tarihi: 10.02.2022

https://www.si.edu/object/ewer:fsg_S1987.84 Erişim Tarihi: 06.12.2017

MİMARİDE BİR TİMURLU NOSTALJİSİ: ST. PETERSBURG CAMİSİ

A Timurid Revival in Architecture: St. Petersburg Mosque

Elif KÖK*

Abstract

At the beginning of the 20th century, a remarkable and monumental mosque was built in St. Petersburg for the Muslim population there. After the architectural competition and long discussions, architect Nikolai Vasilyev's (1875-1958) project titled "Timur" was approved and realized with some changes. The mosque, which started to be built in 1910 and continued until 1920 after its official opening in 1913, clearly resembles Gur-i Amir, the tomb of Timur in Samarkand. Especially in terms of decoration and its remarkable ribbed dome, it seems to repeat the Timurid model exactly. However, while reinterpreting Timurid architecture with a revivalist attitude, it essentially takes an eclectic appearance with arrangements that make the building suitable for the 20th century architecture. Such a stylistic choice coincides with the dynamics of the period of imperialism. In this sense, such a building with strong Central Asian connotations was located in the center of the capital, possibly representing the lands ruled by the Russian Empire at that time.

Keywords: St Petersburg, Russian architecture, Mosque, Timurid style, Revivalism

Petersburg'da bir cami inşa edilmesine dair talepler ve tartışmalar, şehrin kurulduğu 18. yüzyıldan itibaren gündemdedir; zira, ilk yıllardan itibaren burada bir Müslüman nüfusun varlık gösterdiği bilinir. Şehrin en erken sakinleri arasında, Tatarlar ve Başkırların yanı sıra, 1695-96 tarihinde Azak Seferi'nde sonra Çar I. Petro tarafından buraya getirilen Türklerin de bulunduğuna dair veriler mevcuttur. İlk Müslüman nüfusun yerleştiği "Tatar bölgesi" ("Tatarskaya sloboda"), 1720'lere kadar bu isimle Petersburg şehri planlarında varlık göstermiş; ancak sonrasında Müslüman nüfusun farklı bölgelere aktarılmasıyla birlikte haritalardan silinmiştir[1]. 1900'lere kadar geçici tesislerde yürütülen dinsel faaliyetler için kalıcı bir çözüme yönelik ilk resmi başvuru 1798'de yapılmış; ancak proje aşamasına kadar gelmesine rağmen gerçekleşmemiştir. 1859'da yine sonuçlanamayan bir girişimin ardından 1881'de, ahundlar[2] Z. Yunusov ve A. Bayazitov tarafından, ileride yapılacak cami için para toplanmaya başlanır; fakat muhtemelen o günlerin karmaşık politik ortamı nedeniyle hazırlık süreci fazlaca uzar[3]. Gelişmelerin ancak 1906'da hız kazanabildiği anlaşılmaktadır; zira, o yıllarda yeni proje hazırlıklarının tanıtıldığı, teknik ve üsluba dair tartışmaların yürütüldüğü önemli platformlardan biri olan mimarlık dergisi *Zodçiy*'de Haziran ayında yayınlanan kısa haberde, başkentte inşa edilecek ilk cami için bir komite kurulduğu ve komitenin inşaat için yer aramakta olduğu, ayrıca, açılacak proje yarışmasına mimarların ve sanatçıların katılımının beklendiği kaydedilir[4]. O sıralarda Buhara Emiri de Petersburg'u ziyaret eder ve bizzat Çar II. Nikolay'dan cami için uygun bir araziyi Müslümanlara hediye etmesi konusunda ricacı olur. Çar, 3 Haziran 1907'de bu talebi yanıtlar ve Petersburg'un en merkezî noktalarından birinde, Troitskiy Köprüsü'nün hemen ilerisindeki Kronverkskiy Prospekt'te, 7 ve 9 no'lu parsellerin Buhara Emiri'ne tahsisine yazılı izin verir[5].

* Doç.Dr. Marmara Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, E-Mail:elifkok@yahoo.com; ORCID ID: 0000-0001-6528-6255,

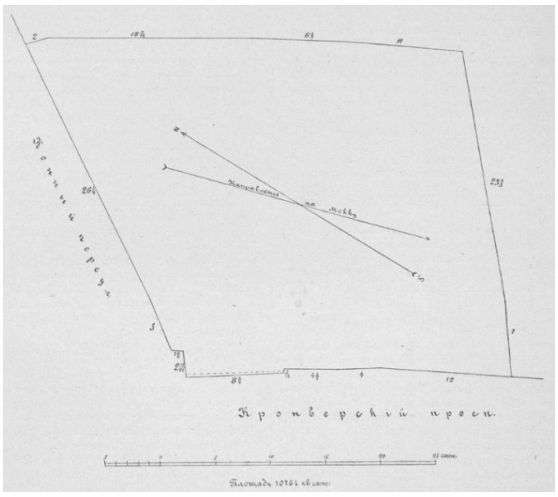
[1] Bekkin ve Tagirdjanova 2016: s. 27-31.

[2] Rusya İmparatorluğu bünyesindeki Müslüman halklarda, yüksek statülü, bir tür bölgesel dinsel yöneticilik yürüten kişilere verilen unvan. Belirli bir bölgedeki Müslüman topluluğun lideri olma sıfatıyla, yönetim ile Müslüman halk arasındaki ilişkileri sağlayan ve düzenleyen kişiler.

[3] Lisovskiy ve Gaşo 2011: s.153.

[4] *Zodçiy*, 25, 1906: s.271.

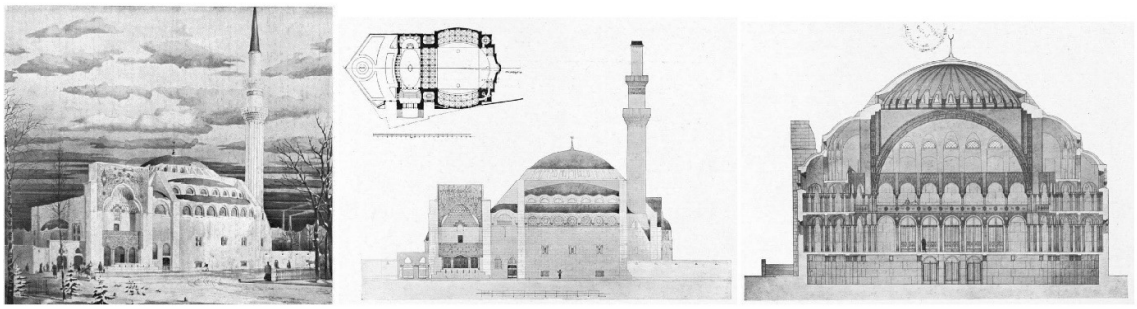
[5] Lisovskiy ve Gaşo 2011: s.153.



Şek. 1. Caminin Kronverkskiy Prospekt üzerindeki genel yerleşim planını gösteren taslak-kroki (*Zodçiy*, 45, 1907: s. 467)

Kasım 1907'de, Zodçiy dergisinde, cami projesi için açılan yarışmanın koşulları ve jürinin beklentileri duyurulur; kubbe, minare sayısı veya ana giriş kapısının arazi koşullarına göre yerleşimi gibi nitelikler net hatlarla belirlenirken, nihaî olarak "Doğu stilinde" bir proje beklendiği belirtilir ve ayrıca, cami için tahsis edilen alandaki genel yerleşim planının bir krokisi de yayınlanır (Şek. 1)[6].

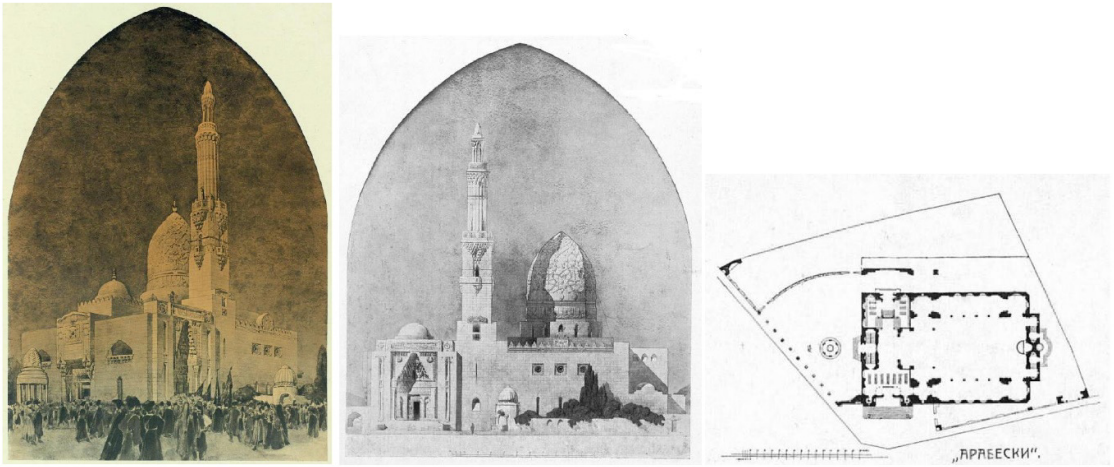
Sonraki birkaç yıl boyunca Zodçiy dergisinde yayınlanan bazı makaleler, inşa edilecek caminin üslubu hakkında, mimarlar ve sanat tarihçileri arasındaki arayışlara işaret eder; mesela 1908'de yayınlanan bir yazıda, güncel bilimsel-sanatsal etkinliklere ve sergilere atıfla, Timurlu mimarisinden ve o günlerde Geldwein-Vaulin firması tarafından üretilerek sergilenen "Doğulu karakterde" mayolikalardan uzunca bahsedilir[7]. Bu tartışmaların ve etkinliklerin, güncel cami projelendirme süreciyle hız kazandığı düşünülebilir. Aynı yılın Nisan ayında, yarışmaya katılan 45 proje arasından ödül alanlar yayınlandığında[8], proje önkoşulu olarak belirlenen "Doğu" temasının, yani Asya veya Kuzey Afrika'daki İslâm sanatına atıfta bulunma beklentisinin, mimarlarca çok çeşitli ve dikkat çekici biçimlerde yorumlandığı görülür; her biri farklı coğrafî referanslara sahip olmakla birlikte, aslında hepsi de büyük ölçüde eklektik tasarımlardır. Mesela, jürinin ödüle değer bulduğu tasarımlardan biri olan M.S. Lyaleviç'in "A" adlı projesi (Şek. 2), basık bir kubbeyle örtülü kompakt tasarımıyla dikkati çeker; kütle kompozisyonu ve minare formu, kısmen İstanbul camilerini anımsatmakla birlikte, bütünüyle hiçbir dönemsel veya bölgesel üslubu birebir tekrar etmeyen, eklektik bir yaklaşım belirgindir. Jüri, bu projeyi topografyaya uygun bulmuş ve genel planlama prensiplerine, giriş bölümüne ve özellikle kesitte daha belirgin ifade bulan hafif ve aydınlık tasarıma olumlu yaklaşmış; fakat ön cephenin tipik Müslüman yapılarından farklılaştığı notunu da eklemiştir[9].



Şek. 2. Lyaleviç'in "A" adlı projesi: Genel görünüm, plan ve ön cephe, kesit (*Zodçiy,* 15, 1908).

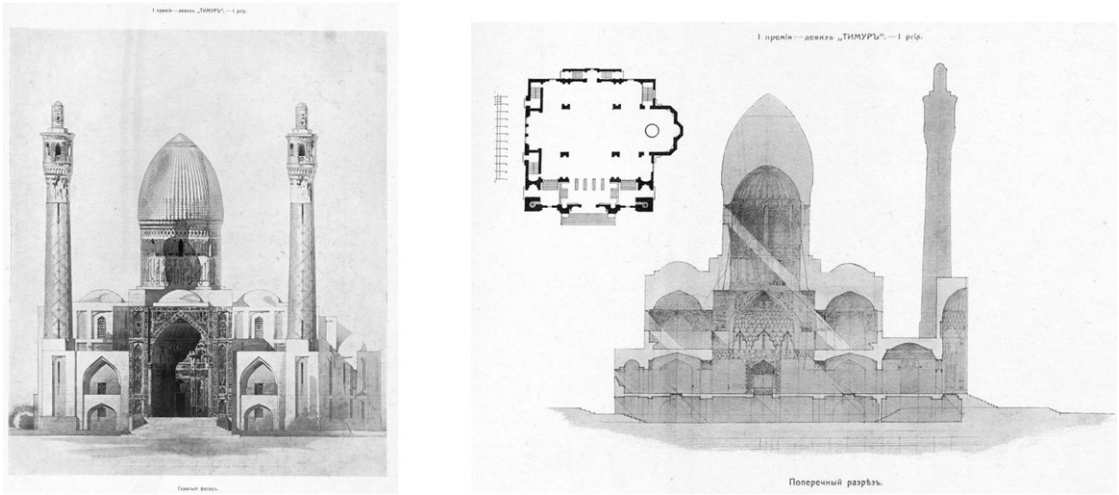
[6] *Zodçiy,* 45, 1907: s. 467-468.
[7] *Zodçiy*, 8, 1908: s.67-69.
[8] *Zodçiy*, 15, 1908: s. 135-138.
[9] *Zodçiy*, 15, 1908: s. 135.

Aynı şekilde, Nikolay Vasilyev'in yarışmaya katılan iki projesinden biri olan "Arabesk" de tümüyle eklektiktir ve İslâm mimarisinin o dönemde oryantalist beğeniye hoş görünen muhtelif detaylarını toparlamış gibidir (Şek. 3). Belirgin yükselişler ve inişlerle daha karmaşık bir mekan kurgusuna sahip olan ve bezemeci eğilimiyle öne çıkan bu projenin, daha "romantik" ve dekoratif karakterde olduğu söylenebilir; jürinin gözünde ise, etkileyici detaylara sahip olmakla birlikte, tüм kompozisyona dair önemli iyileştirmeler gerektirmektedir[10].



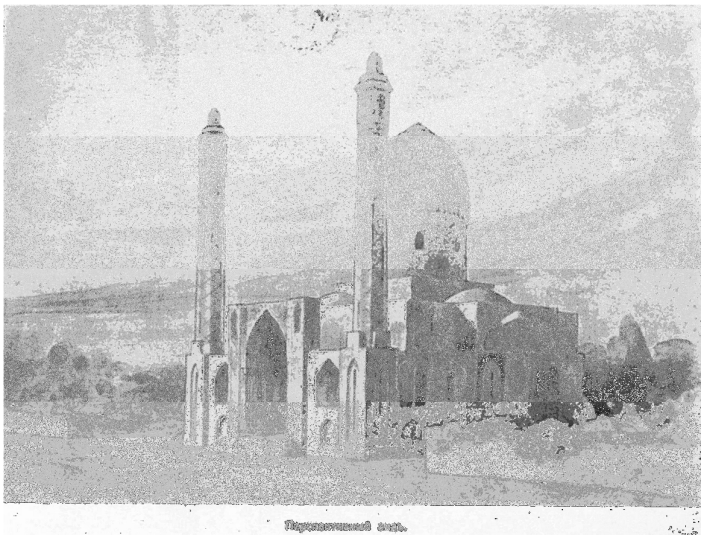
Şek. 3. Vasilyev'in "Arabesk" adlı projesi (*Zodçiy,* 15, 1908)

Nikolay Vasilyev'in "Timur" adlı ikinci projesi (Şek. 4 ve 5) ise, diğer eklektik projelere kıyasla, kompozisyondaki düzenlilik ve mutlak simetri gibi nitelikleriyle daha "rasyonel" görünmektedir. Ayrıca, diğer projelerden farklı olarak, İslâm mimari ekollerini çağrıştıran muhtelif detaylardan oluşan bir manzume değildir; doğrudan doğruya Timurlu döneminin simge yapısı Gur-i Emir modeli üzerine bir çeşitlemedir. Kubbe formu ve dekorasyonu, Gur-i Emir'i neredeyse tekrarlar; taçkapı kompozisyonu ve minare formu da yine İran çevresi örneklerine yakındır. Diğer yandan, ilk değerlendirmelerden itibaren öne çıkan birkaç projeden biri olsa da, "Timur" hakkında jürinin ilk yorumlarının gayet eleştirel oluşu da dikkat çekicidir: Jüriye göre giriş kısmı fazlasıyla sıkışık ve derindir; karakteristik özellikler gösteren cephe tasarımında ise, alt kısımlar sadeliğiyle ilgi çekici olmakla birlikte, üst kısım karmaşıktır. Jüri tarafından ödüle layık bulunsa da, cephe düzenlemesi, iç mekan ve örtü sistemine dair köklü revizyonlar gerektirdiği belirtilmiştir[11].

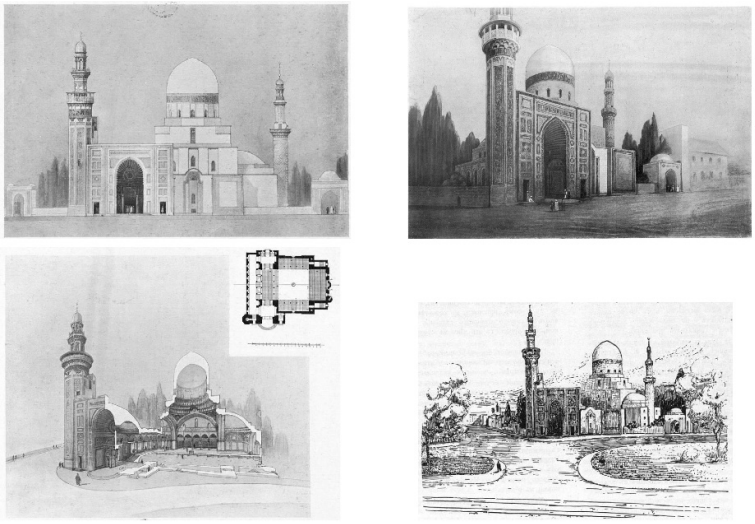


Şek. 4. Vasilyev'in "Timur" adlı projesi: Ana cephe, plan ve kesit (*Zodçiy,* 15, 1908)

[10] *Zodçiy*, 15, 1908: s. 136.
[11] *Zodçiy*, 15, 1908: s. 135-136.



Şek. 5. Vasilyev'in "Timur" adlı projesi: Perspektif çizim (*Zodçiy,* 15, 1908)

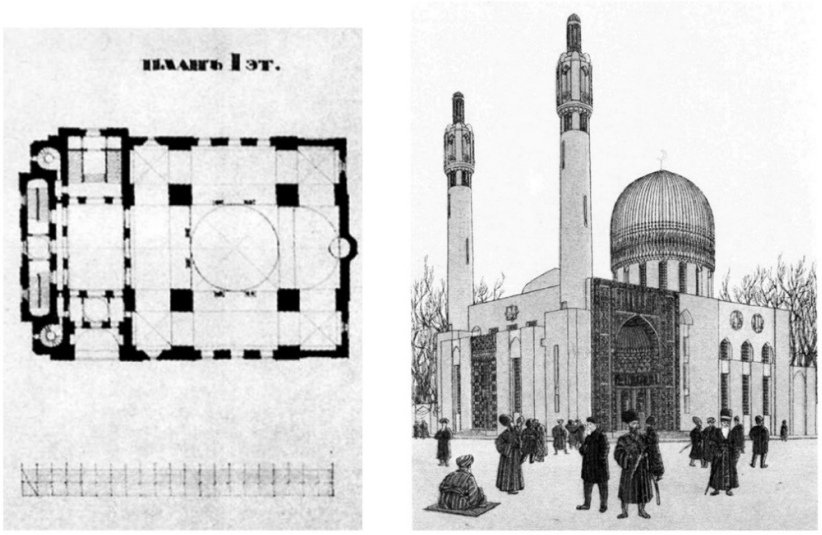


Şek. 6. Peretyakoviç'in "Memlûk" adlı projesi (*Zodçiy,* 15, 1908)

Vasilyev'in "Timur"u, birincilik ödülünü "A" ve "Memlûk" adlı projelerle paylaşmıştır. M.M. Peretyakoviç imzalı "Memlûk" adlı proje de (Şek. 6), tıpkı "Timur" gibi, dönemsel atıflarıyla öne çıkan ve kubbe formu, minareler, bezeme gibi bileşenleriyle doğrudan Memlûk mimarisini model alan bir tasarımdır; yarışma jürisi, genel kütle özelliklerini ve özellikle cephe kuruluşunu övgüye değer bulmuştur[12]. Yine de Mimarlar Birliği üyeleri, seçilen bu üç projenin de geliştirilmesini ve bu doğrultuda tekrar bir yarışma düzenlenerek sürecin tamamlanmasını önerir[13]. Sonuçta "Timur" başlıklı proje öne çıkar ve fakat izleyen aylarda, Vasilyev dışında, Tatar kökenli mühendis Stepan Samoyloviç Kriçinskiy ve dönemin önde gelen mimarlarından Aleksandr İvanoviç von Gogen'in[14] de katılımıyla

[12] *Zodçiy,* 15, 1908: s. 135.
[13] *Zodçiy*, 11, 1908: s. 99.
[14] Von Gogen (1856-1914), aynı zamanda cami projesinin seçici komisyonunda da yer almıştır (*Zodçiy*, 45, 1907: s. 468).

projenin geliştirildiği anlaşılmaktadır; zira, aynı yılın yaz aylarında nihaî onayı alan proje, her üç ismin imzasını taşır (Şek. 7) ve 27 Ocak 1909 tarihli kararla, cami inşaatının bu projeye göre yapılmasına izin verilir[15]. Yine de, inşaat sürecinde ve sonrasında, yapının projesi esasen Vasilyev ile ilişkilendirilmiş; diğer iki ismin katılımı "ekonomik ve teknik ortaklıklar" olarak tanımlanmıştır[16]. İlk proje ile kıyaslandığında, mimari dil çok değişmemiş görünmektedir; ana kütle kompozisyonu ve Gur-i Emir'i anımsatan üslup çağrışımları korunmuş, fakat muhtemelen topografyaya daha uyumlu kılmak ve işlevselliği arttırmak adına, detaylarda bazı düzenlemeler yapılmıştır. Dikkati çeken en belirgin dönüşüm, ana giriş kapısının konumu ve buna bağlı olarak değişen cephe kompozisyonudur.



Şek. 7. Petersburg Camisi, plan ve perspektif çizim, 1908 (Lisovskiy ve Gaşo 2011: s. 161-162)

İmparatorluk başkentinde inşa edilecek anıtsal bir cami için Timurlu mimarisinin model alınması, dönemin genel eğilimleri çerçevesinde, rastgele veya salt estetik odaklı bir seçim değildir. Türkistan bölgesinde yaşayan çağdaş Müslüman toplumların nazarında derin bir tarihsel ve stilistik değere sahip olan Timurlu mirası, 1860'lardan itibaren bölgeyi kontrolü altına alan Rusya'nın gözünde de Orta Asya'daki İslâm mimarisinin doruk noktasıydı; nitekim, caminin projelendirilme ve yapım süreçlerinde yayınlanan makalelerde ve diğer bilimsel etkinliklerde de bu vurgu öne çıkarılmıştır. 19. yüzyıl ortalarından itibaren Rus bilim çevreleri eliyle çok yönlü ve yoğun biçimde yürütülen Timurlu araştırmaları sayesinde, özellikle mimarlık mirasına dair hatırı sayılır bir külliyat zaten oluşmuştu. Bu eksende başta Timur'un mezarı Gur-i Emir olmak üzere birçok Timurlu yapısı, o dönemde Rus İmparatorluğu tarafından bölgedeki hakimiyetlerinin "vitrini" gibi görülmüş; anıtların korunması ve tanıtılması da bir prestij konusu haline gelmişti[17]. Petersburg'daki Müslümanları temsil eden ilk cami için, Timurlu mimarisinin simge yapılarından biri olan, bir yandan da Timur'un simgesel varlığını anımsatan Gur-i Emir'in model olarak seçilmesi, bu bağlamda, stilistik kaygıların yanı sıra dönemin konjonktürüyle de örtüşen bir yaklaşımdır ve imparatorluğun "çok-kültürlülüğüne" vurgu yapan politik mesajlar da içerdiği düşünülebilir.

Diğer yandan, 20. yüzyılın hemen başında bu mimari model yeniden ele alınırken yapılan bazı teknolojik geliştirmeler, dönem yazarlarının gözünde, belki yeni bir "sentezlenmeye" işaret eden görünümler olarak yorumlanmıştır. Mesela, inşaatın son aşamalarında Zodçiy dergisinde yayınlanan bir makalede, Semerkand ile Petersburg'un iklimsel koşullarına ve yeni teknolojik olanaklara atfen, Petersburg'daki camide ışık unsurunun öne çıktığı belirtilir; Semerkand'daki ortaçağ yapılarından farklı olarak, iç mekana çok daha fazla ışık girmesini sağlayacağı varsayımıyla Petersburg Camisi'nde kubbe kasnağına eklenen 16 adet ince-uzun, sivri kemerli pencere, dekoratif detaylarıyla İslâm sanatını çağrıştırsa da, yazar tarafından yapısal özellikleriyle Bizans kiliselerindeki uygulamalarla

[15] Lisovskiy ve Gaşo 2011: s. 161.
[16] Morozov 1914: s. 162; Lisovskiy ve Gaşo 2011: s. 161-162.
[17] Gorshenina 2014: s. 253-258.

benzeştirilmiştir[18]. Tüm bu görüşler, modernleşme, yerellik ve ulusallık tartışmaları arasında salınan o günlerin entelektüel ortamında, güçlü Orta Asya çağrışımları içeren bir cami projesinin "Petersburglulaştırılmasına" yönelik çabalar olarak da okunabilir.

Tam da bu noktada, yapının şehir içindeki konumu tartışma konusu olmuştur. Zira 1900'lerin başlarında Petersburg'da, mimaride modernlik, geleneksellik ve eklektisizm tartışmaları sürerken, şehrin özgün tarihsel dokusundan tamamen farklı bir kaynağı *revivalist* bir yaklaşımla işleyen bir binanın tasarlanması, ve üstelik şehrin en simgesel yapılarının yoğunlaştığı bir bölgede konumlandırılması, çeşitli tepkilere yol açmıştır. Hatta bu kapsamda, Sanat Akademisi üyelerinin 18 Nisan 1909 tarihli raporunda, şehre bu kadar yabancı bir mimari dile sahip bir yapının, Petersburg'un tarihsel dokusunun çekirdeğini oluşturan böyle bir alanda inşa edilmesi sert bir dille eleştirilmiş; fakat sunulan projenin daha uygun bir konumda gerçekleştirilmesine komisyonca itiraz edilmeyeceği bildirilmiştir[19]. Buna rağmen, bir değişiklik yapılmaksızın proje hayata geçirilir: Caminin temel atma töreni, Buhara Emiri'nin yanı sıra Müslüman ülkelerden elçilerin de katılımıyla (Osmanlı Devleti'ni temsilen, o sırada büyükelçi sıfatıyla Petersburg'da bulunan Turhan Paşa katılmıştır), 3 Şubat 1910'da gerçekleşir. Buhara emirinin tahta çıkışının 25. yıldönümüne denk getirilen törende, bolca bezemeli bir çadırın kurulduğuna da dönem basınında değinilir[20]. Caminin açılışı ise, henüz yapım işleri tamamlanmadan önce, 21 Şubat 1913'te, Romanov hanedanının 300. yılı kutlamalarıyla eşzamanlı olarak yapılır. Açılışın ardından, eksik bazı kısımlar ve özellikle iç mekandaki bazı dekoratif detayların 1914 sonbaharında tamamlanması planlanır; fakat o sıralarda patlak veren Birinci Dünya Savaşı nedeniyle, camideki tüm çalışmaların tamamlanması ancak 30 Nisan 1920'de mümkün olabilmiştir[21] (Fot. 1).



Fot. 1. 1931 tarihli fotoğrafta Petersburg Camisi (Bekkin 2020: s.62).

Osmanlı'da dış Türkler konusunun sıkça gündeme geldiği o yıllarda, Rusya'daki Tatarların girişimiyle yaptırılan Petersburg Camisi'nin, proje sürecinden itibaren İstanbul'dan da yakından izlendiği görülmektedir. Nihaî inşaatın başlamasından önceki yıllarda gerçekleşen girişimler sırasında, Osmanlı Devleti'nden maddi yardım da talep edildiği anlaşılmaktadır. Osmanlı arşivinde bulunan 1896 (H. 1313) tarihli bir belgede, inşaat masrafları için toplanan paraya ek olarak 70000 rubleye daha

[18] Morozov 1914: s.162.
[19] Lisovskiy ve Gaşo 2011: s.166-167.
[20] *Niva*, 8, 1910: s. 160.
[21] Lisovskiy ve Gaşo 2011: s.155 ve 167; Tagirdjanova 2020: s. 187; Tagirdjanova 2014: s. 39.

ihtiyaç olduğu belirtilir ve bu tutarın padişah tarafından İstanbul'daki Rusya sefareti aracılığıyla gönderilmesi halinde, olumlu sonuçlar doğuracağı ifade edilir[22]. İnşaat sürecinin tamamlanmasının ardından, yapı Osmanlı basınında da yer bulur: Resmî açılışından bir yıl sonra, 21 Mayıs 1914 tarihli Servet-i Fünun Dergisi'nde, camiyi tanıtan kısa bir yazıyla birlikte, güncel bir fotoğrafı da yayınlanır (Fot. 2). Cami, izleyen yıllarda da diplomatik ziyaretlere konu olmuştur: Osmanlı arşivinden 27 Mayıs 1918 tarihli bir belgede, padişah tarafından Petersburg Camisi'ne bir halı hediye edildiği ve halının serilmesi merasimi sırasında *Rusya Müslümanlarının, yani Şimal Türklerinin Osmanlı'daki hilafet makamına bağlılıklarını* ifade ettikleri kaydedilir[23].



Fot. 2. 21 Mayıs 1914 tarihli Servet-i Fünun dergisinin kapağında Petersburg Camisi.

Yapımı tamamlanan binanın uzunluğu 45 metre, genişliği ise 32 metredir. 39 metre yüksekliğe sahip olan kubbesinin çapı 14 metre; minarelerin yüksekliği ise 48 metredir[24]. Yapının genel kütle etkisi hemen Gur-i Emir'i anımsatsa da, aslında detaylarda belirgin farklılıklar da dikkati çeker (Fot. 3 ve 4). Başka binalar ve caddeyle çevrili konumunun sonucu olarak, ana cephe ve portal kompozisyonu, Gur-i Emir gibi simetrik değildir. Timurlu ön cepheleri için tipik olan iki minareli tasarım, burada ana giriş kapısından farklı bir cephenin iki yanında yükselir; caddeye bakan cephedeki portalin yerleşimi ise zaten simetrik değildir ve bu özellikleriyle, Timurlu biçim sözlüğünü farklı bir yaklaşımla yorumladığı söylenebilir. Bu anlamda yapı, aslında Gur-i Emir ve diğer Timurlu yapıları kadar görkemli bir giriş kompozisyonuna sahip değildir; hatta söz konusu eksen kayması nedeniyle, ana cephe belki net çizgilerle tanımlanabilirliğini de yitirmiştir. Minareli cephe, mihrap duvarının tam karşısında konumlanmış, fakat ana girişin caddeye dönük olması istendiği için, portal yan cepheye alınmıştır. Yine minarelerin formu da Timurlu camilerinden farklıdır ve Semerkand'daki Timurlu minarelerinden ziyade, İsfahan'daki Mescid-i Şah gibi yapılara daha yakın görünmektedir.

[22] BOA.Y.EE.8-28: s. 18. Osmanlı arşiv belgelerini okuyan Doç. Dr. Selman Can'a şükranlarımı sunarım.
[23] BOA.HR.SYS.2453-48.
[24] Tagirdjanova 2020: s. 186.



Fot. 3. St. Petersburg Camisi (Wikimedia)



Fot. 4. Gur-i Emir, Semerkand (Wikimedia)

Bunun ötesinde, iki yapı arasındaki en belirgin analojik unsur olan yivli ve çinilerle kaplı kubbe, her iki yapıda da benzer formdadır; fakat Gur-i Emir'in tümüyle çinilerle bezeli yüksek kasnağından farklı olarak Petersburg Camisi'nin kubbe kasnağında, çiniler yerine uzun pencereler yer alır (Fot. 5 ve 6). Yine, Gur-i Emir'in cephesinde neredeyse tüm yüzeylere yayılan çini süslemelerden farklı olarak, Petersburg Camisi'nde çini kullanımı nispeten sınırlıdır; büyük ölçüde gri granit tonunun hakim olduğu cephede, sadece portal, kubbe ve kısmen minarelerde çini kullanılmıştır (Fot. 7). Bu farklı uygulamalar, farklılaşan kent dokularıyla ilgili görünmektedir; zira, yüksek beton yapılarla çevrelenen modern bir şehrin ortasında konumlanan Petersburg Camisi'nde, gayet maliyetli de olan bu eski modelin, yeni şehir dokusuna ve koşullarına bağlanarak uyarlandığı anlaşılmaktadır. Aslında, sınırlı alanlarda kullanılan çini bezemelerin düz duvarlarla oluşturduğu kontrastın, çinileri daha da vurguladığını söylemek mümkündür; bir yandan ortaçağ İslâm sanatıyla bağını kuvvetle vurgulayan, bir yandan da çevredeki diğer yapılarla uyumlu hale getiren bu eklektik düzenlemeyle, içinde konumlandığı dokunun organik bir parçası haline geldiği söylenebilir. Semerkand'daki özgün Timurlu örnekleriyle neredeyse özdeş görüldüğü için dönem yazarları tarafından çok övülen bu çiniler, Pyotr K. Vaulin yönetimindeki Geldwein-Vaulin seramik atölyesinin üretimidir[25]. Çinilere ve madenî pencere şebekelerine (Fot. 8) yansıyan bezeme sözlüğünün Semerkand yapılarıyla özdeş kılınabilmesi için Semerkand'a gönderilen L. Maksimova adlı sanatçı, Şah-ı Zinde yapıları ve Gur-i Emir'deki bezemelerin kopyalarını hazırlamış ve Petersburg Camisi'nin bezemeleri de bu çizimler ışığında programlanmıştır[26]. Daha sonra, özellikle savaş yıllarında, çini kaplamalar önemli ölçüde hasar görmüşse de, 20. yüzyılın son çeyreğinde yürütülen kapsamlı restorasyonlarda neredeyse tümüyle yenilenmiştir[27].

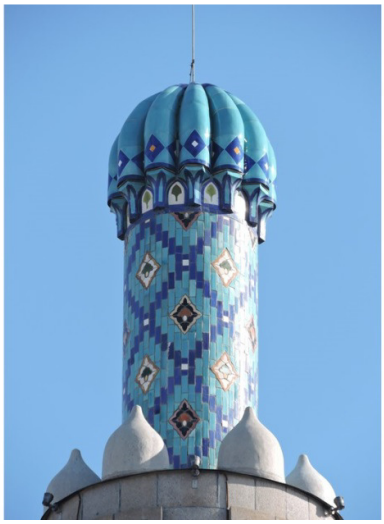
[25] Morozov 1914: s. 163.
[26] Bogoslovskiy 2014: s.21.
[27] Lisovskiy ve Gaşo 2011: s. 170.



Fot. 5. St. Petersburg Camisi, kubbe detayı (Wikimedia)



Fot. 6. Gur-i Emir, kubbe detayı (Wikimedia)





Fot. 7. St. Petersburg Camisi, minare ve portal çinileri (Wikimedia)



Fot. 8. St. Petersburg Camisi, pencere detayı (Bogoslovskiy 2014: s.21).

Sınırlı yüzeylerde olsa da görkemli bir etki bırakan çini kaplamalara sahip dış cephenin aksine, iç mekan oldukça sadedir (Fot. 9). Üç bin kişiyi alacak çapta inşa edilen cami, üç katlı olarak tasarlanmıştır; diğerlerinden izole edilen ikinci kat, kadınlara ayrılmıştır[28]. İç mekanda, çok sınırlı bir alanda kullanılan renkli çinilerin dışında, bezemeye neredeyse yer verilmemiştir. Timurlu mimarisinin tanımlayıcı unsurlarından olan mukarnasların kullanımı da son derece sınırlıdır.



Fot. 9. St. Petersburg Camisi, iç mekan (Wikimedia).

Cami, 1940 ile 1955 yılları arasında kapalı kalmıştır; hatta bir süre tıbbî depo olarak da kullanıldığı, avlusundaki müştemilat binalarının ise konut olarak değerlendirildiği kaydedilir. Aslında 20. yüzyıl boyunca süregelen zorlayıcı koşullar, henüz yapım aşamasından itibaren belirleyici olmuştur; Birinci Dünya Savaşı nedeniyle inşaatın gecikmesiyle birlikte başlayan tarihçesinde mütemadiyen hasar gören, ayrıca Kuzey ikliminin uzun ve sert kış koşullarında da örselenen yapının özellikle çini kaplamaları, sık sık onarım/değişim süreçleri geçirmiştir[29].

Sonuçta, Petersburg'un ilk anıtsal camisi olarak inşa edilen yapı, belirgin çağrışımlarla ilk bakışta hemen Gur-i Emir'i anımsatmakla birlikte, aslında Timurlu esinli detayları Avrupa mimarisine dair çağdaş bileşenlerle özenle bütünleştirir; bu anlamda, Rusya'da "Kuzey moderni" olarak adlandırılan romantik esintili ve ulusal kökenlere vurgu yapan mimari stilin dikkat çekici bir temsilcisidir. Özellikle cephede ve minarelerde, gri granit yüzeyler ve Timurlu tarzı çinileri bütünleştiren kompozisyon ile, hem ortaçağı anımsatan, hem de 20. yüzyılla ve içinde yer aldığı dokuyla bütünleşen bir yapı haline gelmiştir. Karşıt unsurların birlikteliğiyle yaratılan bu yeni armoni, salt biçimsel kaygıların ötesinde, o dönemde Rus İmparatorluğu'nun etnik ve kültürel çoğulluğunu anımsatan politik bir mesaj olarak da okunabilir; Petersburg'un çağdaş mimari dokusunun ve en önemli yapılarının arasında eski Orta Asya geleneklerini de temsil eden, ama Timurlu formlarını erken 20. yüzyılın modern Rus mimarisiyle harmanlayan böyle bir yapının sunduğu yeni sentez, Rus İmparatorluğu'nun çok-kültürlü yapısını vurgulamakta, ve belki hem Türkistan halklarına, hem de tüm dünyaya, Türkistan'ın Rus İmparatorluğu bünyesinde "içselleştirildiği" mesajını da vermektedir.

KAYNAKÇA

BEKKIN, R.I., TAGIRDJANOVA, A.N. (2016), *Musul'manskiy Peterburg. İstoriçeşkiy Putevoditel'*, Moskva-Sankt Peterburg: Rossiyskaya Akademiya Nauk, İnstitut Afriki.

[28] Morozov 1914: s.162.
[29] Tagirdjanova 2020: s. 188.

BEKKIN, R. (2020), "Connections Between Tatars in Petrograd-Leningrad and Finland During the 1920s and 1930s", *Studia Orientalia Electronica*, 8/2, ss.56-69.

BOGOSLOVSKIY, A. (2014), *Meçeti Rossii i stran SNG*, Moskva: Eksmo.

GORSHENINA, S. (2014), "Samarkand and Its Cultural Heritage: Perceptions and Persistence of the Russian Colonial Construction of Monuments". *Central Asian Survey* 33/2, ss.246-269.

LISOVSKIY, V.G., GAŞO, R.M. (2011), *Nikolay Vasil'yev. Ot moderna k modernizmu*, Sankt-Peterburg: Kolo.

MOROZOV, V. (1914), "Magometanskaya Sobornaya Meçet' v Peterburge", *Zodçiy*, 14 (6 Nisan) : ss.161-164.

Niva, 8, 20 Şubat 1910.

Servet-i Fünun, 21 Mayıs 1914.

TAGIRDJANOVA, A. (2014), *Meçeti Peterburga: proekty, voploşeniye, istoriya musul'manskoy obşiny*, Sankt-Peterburg: Poltorak.

TAGIRDJANOVA, A. (2020), *Sankt-Peterburg c vostoçnym koloritom: progulki po gorodu*, Sankt-Peterburg: Evropeyskiy Dom.

Zodçiy, 25, 18 Haziran 1906.

Zodçiy, 45, 11 Kasım 1907.

Zodçiy, 8, 24 Şubat 1908.

Zodçiy, 11, 16 Mart 1908.

Zodçiy, 15, 13 Nisan 1908.

BOA.HR.SYS.2453-48.

BOA.Y.EE.8-28.

KEDER (KUYRUKTÖBE) ŞEHRİNDEKİ GÖKTÜRK DÖNEMİ SARAYI

The Palace of Turkic Khaganate at Keder (Kuyruktobe)

Mehmet KUTLU*

Abstract

Ancient city of Keder was one of the important medieval settlements in the middle course of Syr Darya (Jaxartes). As a result of the archaeological excavations in Otyrar Oasis, the location of the ancient city of Keder was revealed at the mound of Kuyruktobe in the district of Otyrar at Turkestan Region of Kazakhstan. A palatial complex on the citadel of Keder was unearthed in 1980 and it is dated between 7th and 9th centuries AD according to ceramic assemblage that were found under the ground of the throne hall. Some of the significant findings of Keder's Palace are the burned parts of wooden carved reliefs. These wooden reliefs are very rarely found and they are very important to reflect the art of Turkic period at Transoxiana (Maverounnahr). The floral and figural depictions are seen on the wooden carved reliefs. The main theme of the figural compozition of the wooden reliefs is related with a Turkic khagan on the throne.

Keywords: Turkic Khaganate, Palace architecture, Khagan depictions, Otyrar Oasis

Orta Asya Türk Tarihi açısından önemli coğrafyalardan biri Seyhun nehri havzasında yer alan Farab/Otrar bölgesidir. Büyük Türk düşünürü ve bilim adamı Farabî'nin doğduğu bu yöre günümüzde Kazakistan Cumhuriyeti'nin Türkistan Vilayetine bağlı Otrar İlçesi sınırları içinde yer almaktadır. Farab/Otrar bölgesi tarih boyunca önemli yerleşimlere ev sahipliği yapmıştır. Yöredeki merkezlerden en önemlileri Keder (Kuyruktöbe) ve Otrar (Otrartöbe) dir. Bu çalışmanın konusu olan Keder antik şehri günümüzde Türkistan Vilayetinin merkezi olan Türkistan şehrinin yaklaşık 55 km güneyinde konumlanmaktadır. Keder (Kuyruktöbe) antik şehir harabelerinin coğrafi konumu 42°51'14"N- 68°15'9"E koordinatlarındadır. Keder'in günümüzde Otrar İlçesine bağlı Talaptı Köyünün yaklaşık 4 km batısındaki "Kuyruktöbe" olarak adlandırılan höyük olduğu tespit edilmiştir.

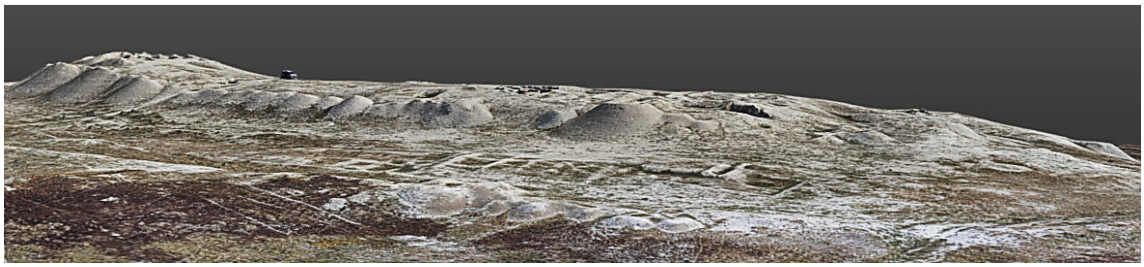
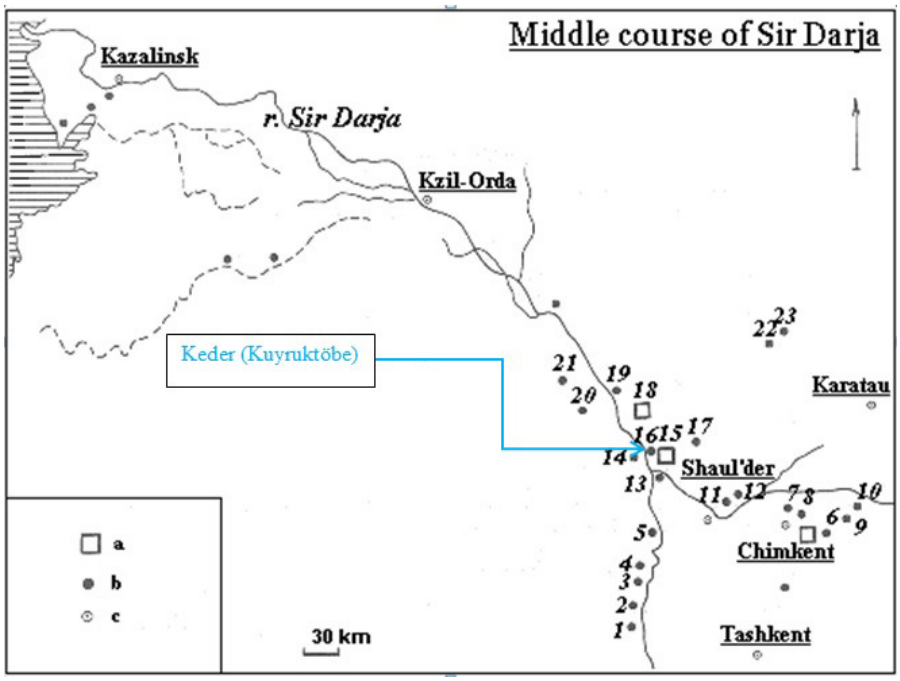


Foto. 1: Keder antik şehri (https://sketchfab.com/3d-models/kuyruktobe-otrar-oasis-kazakhstan

Otrar ilçesinin idari merkezi olan aynı zamanda bir Oğuz boyunun adını taşıyan Şaüldir'in (Çavuldur) yaklaşık 14 km kuzeybatısında bulunan Keder şehri kalıntıları Seyhun nehri kıyısından yaklaşık 5 km içerideki Kuyruktöbe höyüğü üzerindedir. Keder'in (Kuyruktöbe) içinde yer aldığı Otrar Vahası'nda arkeolojik kazılara 1950'li yıllarda başlanmış ve 1971 yılından itibaren Güney Kazakistan Arkeolojik Ekspedisyonu adı olarak sürdürülmüştür. Kazakistan'ın 1991'de bağımsızlığını kazanması sonrasında da sürdürülen Kuyruktöbe'deki kazıların büyük çoğunluğu Prof. Dr. Karl M. Baypakov başkanlığındaki arkeoloji ekipleri tarafından yürütülmüştür.[1]

*Doç.Dr, ORCID ID: 0000-0002-3075-3965, Bozok Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, mehmet.kutlu@bozok.edu.tr

[1] Baypakov ve Aldabergenov 2005: s.28



Harita 1: Orta Seyhun Havzasında Keder/Kuyruktöbe'nin konumu (https://www.kroraina.com)

Orta Çağ'da önemli bir merkez olarak tarihi kaynaklarda adından söz edilen Keder şehrinin Farab bölgesinin idari merkezi olduğu birçok kaynakta yazılmaktadır. Orta Seyhun (Sirderya) Nehri havzasında önemli yörelerden biri olan Otrar veya Farab, Arıs nehrinin Seyhun ile birleştiği bölgeyi de içinde barındırdığı için yörede tarih boyunca birçok yerleşim yeri kurulmuştur (Harita 1). Bu yerleşimlerden bazıları zamanla gelişme göstererek zaman zaman yörenin merkezi olma konusunda rekabete girmişlerdir. Yörenin bilinen en eski merkezi Otrar (günümüzde Otrartöbe) olarak kabul edilmektedir.[2] İlk kez 8. Yüzyıl Arap kaynaklarında "Farâb" adıyla bahsedilen yörenin 739 yılında İslam Orduları tarafından fethedildiği belirtilmektedir.[3] 10. Yüzyıla ait Arap kaynaklarında ise Farâb'ın İsficab'tan (Sayram, Çimkent) 2-3 günlük mesafede ve Seyhun nehri boyunda olduğu ifade edilmektedir. Bununla birlikte Farâb yöresinin kuzey-güney ve doğu-batı yönlerinde yaklaşık 1 günlük mesafeye karşılık gelen genişliğe sahip olduğu da değerlendirilmektedir. [4]

Orhun Vadisindeki Bilge Kağan yazıtının doğu yüzünde "*Batıda Kengü Tarban'a (Otrar) kadar Türk halkını öylece yerleştirdik öylece örgütledik*"[5] şeklindeki ifade yörede Göktürk hâkimiyetinin sağlandığına dair yazılı bir dayanak teşkil etmektedir. Kengü Tarban'ın Otrar olduğu konusunda bilim camiasında neredeyse tam bir görüş birliği bulunmaktadır.[6]

Tarihi kaynaklardan 7. yüzyıldan itibaren yörenin merkezi konumuna Keder (Kuyruktöbe) şehrinin yükseldiği ve şehrin Seyhun nehrine yaklaşık yarım fersah mesafede olduğu öğrenilmektedir.[7] Meşhur Arap Coğrafyacı Makdisi'ye göre Keder, şehristanı, ulu camisi, kervansarayı ve büyük pazarları olan büyük bir şehirdir. Bununla birlikte Keder şehrinin 70 bin kişilik büyük bir askeri gücü olduğu belirtmektedir.[8] 11. yüzyıl kaynaklarının ise Keder'den bahsetmemesi Otrar'ın yeniden bölgesel merkez konumuna yükseldiğine bir delil olarak değerlendirilmektedir. Bu durumun tarihi süreç içinde şekillenişi değerlendirildiğinde yörenin 9. Yüzyılda Karluk hâkimiyetine girmesiyle birlikte cephe hattında veya sınır hattında yer alması özellikle yörenin Oğuz akınlarının ilk hedefi olması nedeniyle İsficab (Sayram) merkezli bir bölgesel idareye bağlandığı anlaşılmaktadır. Daha sonra 10. Yüzyılda Orta Seyhun Havzasına Oğuzların hâkim olmasıyla Karluklarla sınır İsficab

[2] Baypakov 2005: s.7
[3] Barthold 1963: s.248-250
[4] Barthold 1965: s.233
[5] Tekin 1998: s.68-69
[6] Esin 1976: s.81; Esin 1990: s.35-37; Koja 2015: s.37.
[7] Baypakov 2005: s.7; Barthold 1990: s. 191
[8] Barthold 1963: s.232-233; Barthold 1990: s. 191-192

(Sayram) civarında oluşmasıyla Keder (Kuyruktöbe) tekrar Farab yöresinin idari merkezi konumunu kazanmıştır.[9]

Zamanla harabeye dönen Keder (Kuyruktöbe) şehri yaklaşık 5 hektarlık bir tepenin üzerinde yer alan başlıca şehristan ve içkale ile tepenin eteklerinde yer alan rabat bölümlerinden oluşmaktadır. İçkale'de saray ve ordugâh gibi idari üniteler yer alırken yerleşim birimlerini oluşturan mahalleler ise şehristan bölümü bünyesinde yer almaktadır. Şehrin üretim ve ticari faaliyetlerinin yürütüldüğü rabat bölümü de yaklaşık 25 hektarlık alana yayılmıştır.



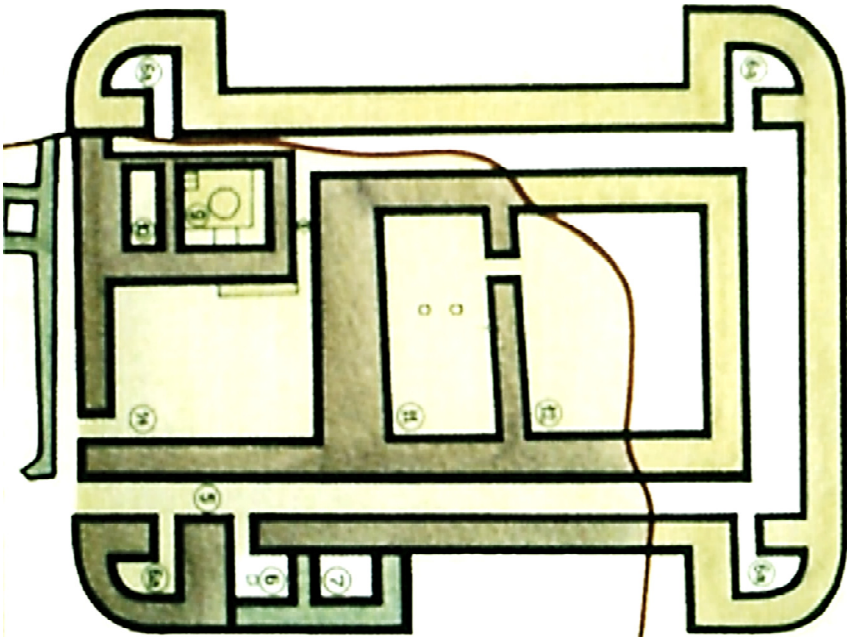
Foto. 2: Keder Sarayı (https://sketchfab.com/3d-models/kuyruktobe-otrar-oasis-kazakhstan

Şehristan'ın kuzeybatısında yer alan içkale bölümü ise şehrin diğer bölümlerinden 14 m daha yüksekte konumlanmaktadır. Yaklaşık 30 x 30 m ölçülerinde kare planlı olan içkalede bir erken Orta Çağ'a ait Göktürk sarayı yer almaktadır.

Keder (Kuyruktöbe) şehrinin bulunduğu alanda yapılan kazı sonuçlarına göre üç kültür katmanın varlığı tespit edilmiştir. Tarihlendirmelerin yapılmasında ve katmanların sınırlarının belirlenmesinde ele geçen seramik buluntuların esas alındığı belirtilmektedir. En geç kültür katmanı seramik üretimi atölyeleri ve fırınlarına ait tabakalarla ilişkilendirilmekte ve 11. yüzyılın ikinci yarısı ile 12. yüzyıl arasına tarihlenmektedir. İkinci kültür katmanı veya orta katman ise Şehristan bölümündeki mahalleler ve konutlarda tespit edilmiş ve 9. yüzyılın ikinci yarısı ile 11. yüzyıl arasına tarihlenmektedir. En erken kültür katmanı veya en alt kültür tabakası ise Göktürk Sarayının mimari kalıntılarıyla bağdaştırılmakta ve 7. yüzyılın ortaları ile 9. yüzyılın ilk yarısı arasına tarihlenmektedir.[10]

Keder Sarayı etrafına göre yükseltilmiş ve teraslanmış bir arazi üzerine inşa edilmiştir. Söz konusu zeminin kerpiç duvarlarla sınırları belirginleştirildiği ve güçlendirildiği, ayrıca, toprak ve bina yıkıntısı kerpiç vb. malzemelerle dolgu yapılarak oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Sarayın 80 x 80 m ölçülerinde kare planlı olduğu yapılan kazı çalışmaları sonucunda ortaya çıkarılmıştır. Ancak sarayın büyük ölçüde kerpiç ve ahşap malzemeyle inşa edilmiş olması nedeniyle duvarlarının korunamadığı görülmektedir. Yapının cephe duvarları genellikle yıkılmış veya dağılmış, mekânların sınırlarını belirleyen iç duvarları ise daha sonraki dönemlerde gerçekleştirilen inşa faaliyetleri sırasında tahrip edilmiştir. Ayrıca Göktürk dönemine (7.-9. yüzyıl) tarihlenen sarayın tahrip olmayan bazı kerpiç malzemesinin daha sonraki dönemlere ait bazı yapıların inşasında devşirilerek kullanıldığı tespit edilmiştir.

[9] Baypakov 2005: s.7-8
[10] Baypakov 2005: s. 9



Plan 1: Keder (Kuyruktöbe) Sarayı (Baypakov 2005: s.130)

Kazı çalışmaları sonucunda Keder Sarayının taht salonu ve bazı mekânlarının mimari özellikleri hakkında sınırlı da olsa bir miktar bilgiye ulaşılabilmiştir (Fot. 3, 4, 5). Sarayın taht salonu 10,50 x 15,00 m ölçülerinde dikdörtgen planlıdır. Taht salonunun kuzey, batı ve doğu duvarları 0,50 m -2,00 m arasında değişen yüksekliklere kadar korunabilmiş halde iken ne yazık ki güney duvarı ise 0,10-0,20 m arasında değişen yüksekliğe kadar ayaktadır. Ayrıca duvar kalınlıklarının 1,00 – 1,20 m arasında değiştiği görülmektedir.[11]



Foto. 3: Kuyruktöbe Sarayının mimari kalıntıları Baypakov 2005: s.129

[11] Baypakov 2005: s.9



Foto 4: Taht Salonundaki ahşap örtüyü taşıyan sütunlara ait kaideler (Baypakov 2005: s.128)

Taht odasında yaklaşık 5 x 5 m ölçülerinde ve dört ahşap sütunla taşınan bindirme tavan veya kırlangıç kubbe örtü (Şek. 1 ve 2) uygulamasının olduğu anlaşılmıştır (Fot. 4). Ayrıca Keder (Kuyruktöbe) Sarayı ile çağdaş olan Batı Göktürk Kağanlığına ait diğer sarayların ve konutların örtü sisteminde de tütekli örtü uygulamasının varlığı görülmüştür.[12] Benzer bir örnek ise Kayalık'taki Karluk Yabgu Sarayında da karşımıza çıkmaktadır.[13] 2020 yılında yayınlanan bir çalışmamızda Orta Asya'da tütekli örtü uygulamasının ortaya çıkışı ve tarihi gelişim süreçleri konusu ele alınmıştır. Eldeki arkeolojik veriler ışığında Orta Asya'da tütekli örtü veya kırlangıç kubbenin tespit edilebilen en eski örneklerinin Kazakistan'daki Kalkolitik döneme ait Botai kültürüne ait konutlarda görüldüğü ve günümüze kadar Altay Türkleri ve Kazaklara ait geleneksel konut mimarisinde kullanıla geldiği örneklerle ortaya konulmuştur.[14]



Şekil 1 ve 2: Taht salonundaki tütekli örtü (Baypakov 2005: s.133; Baypakov 2012: Görsel 53/2)

[12] Kutlu 2020a: s.2477-2480
[13] Kutlu 2021: s. 405
[14] Kutlu 2020a: s.2455-2486

Diğer taraftan taht salonunun bitişiğinde 5,20 x 5,50 m ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen planlı bir mekânın varlığı da ortaya çıkarılmıştır. Mekânda duvarlara bitişik ve genişliği yaklaşık 1,00 – 1,20 m arasında değişen ve 0,50 m yüksekliğe sahip sekiler konumlandırılmıştır. Ayrıca söz konusu mekânın ortasında 0,40 m yüksekliğe sahip ve 2,00 m çapında daire kesitli bir platform yer almaktadır.[15] Bunun yanı sıra söz konusu mekânın köşesinde bir koridora geçişi sağlayan birkaç basamaktan oluşan bir merdiven bulunmaktadır. Taht salonuna paralel olarak boylu boyunca uzanan uzun koridorun bir kanadında taht salonu duvarı diğer kanadında ise kareye yakın dikdörtgen planlı birçok küçük mekân sıralanmaktadır.[16] Mimari özellikleri büyük ölçüde tahrip olan mekânların da kenarlarında sekiler yer almaktadır. Tavanlarında duman tahliyesine yönelik küçük açıklıklar bulunan bu mekânların saray ünitesine sonradan eklenmiş olabileceği düşünülmektedir.[17]



Fot. 5: Kuyruktöbe Sarayının mimari kalıntıları (Baypakov 2005: s.129)

Bununla birlikte sarayın taht salonundaki zeminin altında yapılan kazılarda Otrar (Farab) yöresine özgü 6. yüzyıl ile 8. yüzyılın ilk yarısı arasına tarihlenen keramik buluntularına rastlanmıştır. Ayrıca geometrik süslemeleri bulunan 7.-9. yüzyıllar arasına tarihlenen Kangar (Kengeres) tipi olarak tanımlanan keramiklere de rastlanmıştır.[18] Orta Seyhun havzasındaki hakimiyetleri Hun dönemi ve daha öncesi dönemlere kadar inen ve Çin kaynaklarına dayanarak Kangju veya Kengyü olarak da adlandırılan Kanglı Türklerinin kültürel birikimi ülkemizde Kengeres kültürü olarak bilinmektedir.[19]



Fot. 6: Ahşap rölyef üzerindeki bitkisel süslemeler (Baypakov 2005: s.131)

[15] Baypakov 2005: s.82
[16] Baypakov 2005: s.82
[17] Baypakov 2005: s.9
[18] Baypakov 2005: s.9
[19] Esin, 1976: s.81-112

Keder (Kuyruktöbe) Sarayında bulunan en dikkat çekici buluntu ise ahşap oyma rölyeflerdir (Fot. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14). Söz konusu ahşap buluntular, Güney Kazakistan Arkeolojik Ekspedisyonu'nun Karl M. Baypakov başkanlığında yürütülen 1980 yılındaki kazıları sırasında ele geçmiştir.[20] Ahşap rölyeflerin ardıç ağacından yapılmış olduğu ve günümüzde ardıç ağacı yetişen en yakın bölgenin Keder'e (Kuyruktöbe) yaklaşık 240 km uzaklıktaki Aksu-Jabağlı Tabiat Parkında olduğu tespit edilmiştir.[21]



Fot. 7: Ahşap rölyef üzerindeki bitkisel süslemeler (Baypakov 2005: s.131)



Fot. 8: Ahşap rölyef üzerindeki bitkisel süslemeler (Baypakov 2005: s.134)

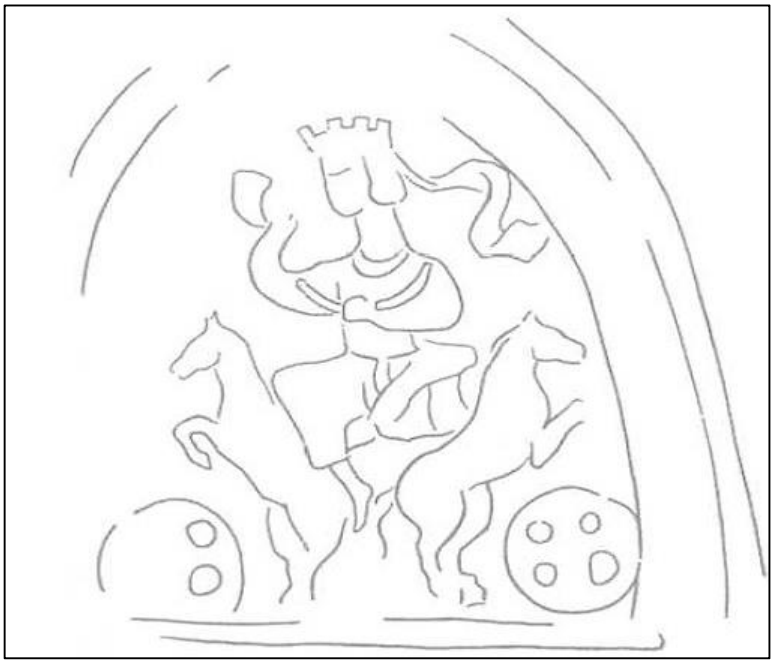
Yoğun yangına maruz kalan ahşap rölyeflerin korunma dereceleri arasında ciddi farklılıklar olduğu görülmektedir (Fot. 6, 7, 8). Yoğun tahribata uğrayan bazı rölyeflerin (Fot. 6, 7) üzerindeki kompozisyonların bitkisel karaktere sahip kıvrım dal ve yaprak olmaları dışında herhangi bir detayı anlaşılamamaktadır. Bununla birlikte büyük tahribata yol açtığı anlaşılan söz konusu yangının Kuyruktöbe'deki sarayın tarihlendirilmesinde önemli bir dayanak noktası olabileceği değerlendirilmektedir. Sarayın 9. yüzyılın ikinci yarısında yöredeki Türk boylarını cezalandırmak için Samanî hükümdarı I. Nasır'ın Şavgar'a kadar ulaşan katliam ve saldırıları sırasında yakılmış olduğu sanılmaktadır.[22]



Fot. 9: Ahşap rölyef üzerindeki bitkisel süslemeler (Baypakov 2005: s. 131)

[20] Baypakov 1984: s.450-451
[21] Koja 2015: s.37
[22] Koja 2015: s.35

Karl M. Baypakov'a göre büyük olasılıkla taht salonun duvarlarını süslediği düşünülen (Şekil 1, 2) ahşap rölyeflerin üzerinde çeşitli bitkisel süslemelere (Fot. 6, 7, 8, 9) ve insan figürlerine (Fot. 10, 11, 12, 13, 14) yer verilmiştir. Yoğun ateşe maruz kalarak kısmen tahrip olan bu rölyeflerdeki figürlü kompozisyonların benzerlerinden çok az örnek günümüze ulaşabilmiştir. Bilinen tek örnek Özbekistan ve Tacikistan sınır bölgesinde yer alan Pencikent'teki saray yapılarında (Şek.3) rastlanmıştır.[23] Yayınlarda sadece kabaca çizimi verilen ahşap rölyef üzerindeki kompozisyonda antitetik konumlandırılan ve birbirini tersi yöne doğru şaha kalkmış iki at üzerindeki tahta bağdaş kurarak oturan bir Göktürk kağanı betimlenmektedir.



Şekil 3: Pencikent Sarayındaki ahşap kabartmadaki Göktürk kağanı tasviri (Grenet 2001: s. 51)

Keder (Kuyruktöbe) Sarayına ait ahşap rölyeflerin üzerindeki figürlü kompozisyonlardan ilk ele aldığımız örnekte samimi veya yakın bir diyalog veya etkileşim halinde betimlenen dört insan figürü (Fot. 10, 11) yer almaktadır. Bitkisel karakterli süsleme unsurlarıyla figürlerin etrafında yuvarlak kemerli bir çerçeve meydana getirilmiştir. Yuvarlak kemer şeklindeki çerçevenin içinde figürlerin üzerindeki boşlukların gülce motifleriyle doldurulduğu görülmektedir (Fot. 11).



Fot.10: Ahşap rölyef üzerindeki insan figürleri (Baypakov 2005: s.132)

[23] Baypakov 2002: s.161-166



Fot. 11: Ahşap rölyef üzerindeki insan figürlerinden detay (Baypakov 2005: s.132)

Kompozisyonda öncelikle ortadaki iki figürün diğer iki figüre göre daha büyük resmedildikleri görülmektedir. Bu durum ortadaki iki insan figürün daha yüksek sosyal statüye sahip olduğuna ve kompozisyonun ana kahramanları olduklarına işaret etmektedir. Birbiriyle el ele tutuşan bu iki figürün kağan ve katun olması büyük olasılıkladır. Betimlenen figürlerin fiziksel özellikleri ve yüz ifadeleri Orta Asyalı Türk fizyonomisini temsil etmektedir (Fot. 11). Yüz ifadelerinin yanı sıra figürlerin giyimleri de detaylı betimlenmiştir ancak yangından kaynaklanan tahribat nedeniyle korunamamıştır.

Keder (Kuyruktöbe) Sarayı taht salonunda ele geçen ahşap rölyeflerdeki figürlü kompozisyonların en sıradışı örneklerden bir diğeri de elinde kılıç bulunan Göktürk Kağanı betimlemesidir. Sınırları kemerlerle belirlenen kompozisyonun tam ortasında diğer figürlere göre oldukça büyük boyutta betimlenen Göktürk kağanı yer almaktadır. Bedeni cepheden baş kısmı ise yüzün ¾ oranında resmedilmesini sağlayan yarı profilden betimlenmiştir. Her iki kolunu da yukarı kaldıran ve elinde kılıç tutarak savaşan bir Göktürk Kağanının sağında ve solunda yay çekerek ok atan birer savaşçı bulunmaktadır. Bununla birlikte kompozisyonu sınırlayan kemerlerin arasında kalan alanlara bir kale burcu üzerinde gözetleme yapan ve savaşan savaşçı figürleri simetrik bir düzene göre konumlandırılmaktadır.

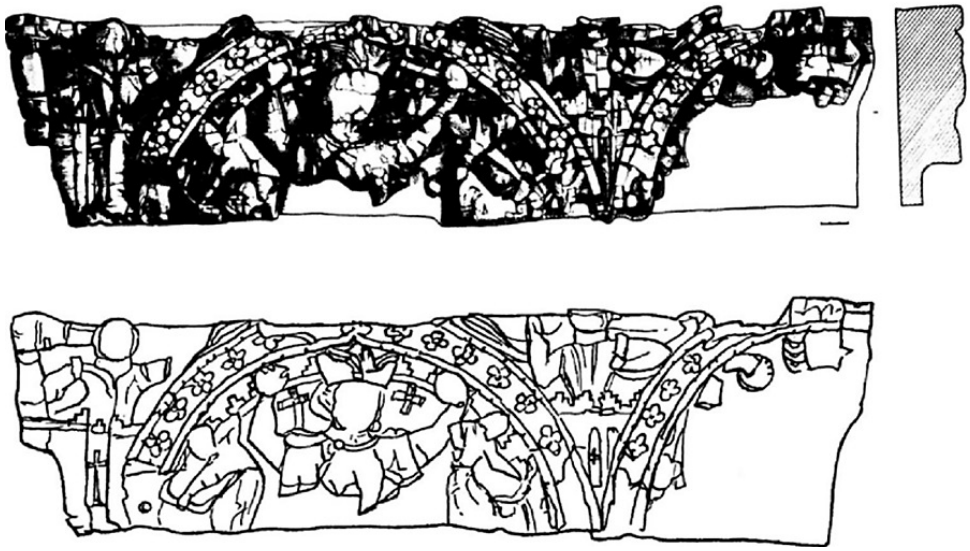


Fot. 12: Savaşan Göktürk Kağanı tasviri (Baypakov 2005: s. 131)

Karl M. Baypakov'un yorumuna göre savaşçılar arasında betimlenen figürün tanrıça Nana-Anahita olarak değerlendirilmektedir.[24] Öncelikle bu figürün betimlemesinde tanrıça olarak tanımlanmasına temel olabilecek dişil özellikler gösteren dair herhangi bir detaya rastlanmamaktadır.

[24] Baypakov, Voyakin ve Kamaldinov 2017: s.171

Figürün kollarının yukarı kalkmış olması etrafındaki savaşçılarla birlikte düşünüldüğünde bir mücadele sahnesini yansıtmaktadır. Ayrıca figürün başındaki tacın Göktürk kağanlarınca da kullanıldığı (Şek. 5, Fot. 15) dikkate alındığında figürün Nana-Anahita olarak yorumlanması varsayımına katılmak mümkün değildir.



Şekil 4: Şavaşan Göktürk Kağanını betimleyen ahşap rölyef parçasının çizimi

Keder (Kuyruktöbe) Sarayında ele geçen ahşap rölyeflerdeki figürlü kompozisyonların bir diğeri ise gülceler süslenmiş yuvarlak kemer formundaki çerçeve içindeki alanı büyük ölçüde kaplayan bağdaş kurarak tahtında oturan Göktürk kağanı betimlenmesidir (Fot. 13, 14). Yüzü cepheden resmedilen Göktürk kağanını tahtını birbirine antitetik konumlanan başlarını geriye çeviren iki hayvan figürü taşımaktadır (Fot. 14). Bu hayvan figürlerinin küçük kulak formu ve ayaklarının resmediliş şekline bakarak büyük olasılıkla deve oldukları söylenebilir. Keder (Kuyruktöbe) yöresinin en meşhur hayvanı bilindiği üzere çift hörgüçlü Orta Asya develeridir. Doğu Kazakistan'da Eleke Sazı Yaylasındaki Göktürk Mezar Külliyesinde[25] ele geçen altın kemer tokası üzerindeki Göktürk Kağanı iki atın taşıdığı bir taht üzerinde oturmaktadır (Şek. 5). Moğolistan'da yer alan bir kaya resmi üzerinde betimlenen bir Göktürk Beyi veya Kağanı ise iki geyiğin üzerindeki bir tahta oturmaktadır (Fot.16, Şek. 6).



Fot. 13: Tahtında oturan Göktürk Kağanı tasviri (Baypakov 2005: s.134)

[25] Kutlu 2020b: s.263-270; Samaşev 2021: s.6-45



Fot. 14: İki ahşap rölyefin birleştirilmiş hali (Baypakov 2005: kitap kapağı)

Bununla birlikte savaşan Göktürk kağanı kompozisyonunda (Fot. 12) olduğu gibi tahtında oturan Göktürk Kağanı kompozisyonu sınırlandıran yuvarlak kemerlerin arasındaki kısımda da nöbet tutan savaşçı figürlerine yer verilmiştir (Fot. 13, 14). Keder Sarayında ele geçen ahşap rölyeflerin üzerindeki kompozisyonların tamamına bakıldığında birbirinin devamı olan yaşam hikayelerinin resmedildiği düşünmek mümkündür. Büyük olasılıkla sarayın taht odasını süsleyen bu ahşap rölyefler kahramanlıkları savaşları ve başarılarıyla önemli bir Batı Göktürk Kağanının hayat hikayesini betimlemektedir.



Şekil 5: Eleke Sazı'ndaki Göktürk Mezar Külliyesinde ele geçen altın kemer tokasının üzerindeki Göktürk kağan tasviri (Samaşev 2021: s. 22)

Ayrıca ahşap rölyef üzerindeki kompozisyonda tahtında oturan Göktürk Kağanının önünde hizmet eden iki insan figürü ise sosyal statülerinin temsili mahiyetinde oldukça küçük boyutta resmedilmiştir (Fot. 14). Göktürk Kağanına hizmet eden iki insan figürünü betimleyen sahnenin benzerine Eleke Sazı Göktürk mezar külliyesinde ele geçen altın kemer tokası üzerindeki kompozisyonda Göktürk kağanının tahtını taşıyan iki at figürüne diz çökerek yem veren iki insan figürü betimlenmektedir (Şek. 5). Göktürk Kağanının tacından çıkarak kolları altından geçen şerit şeklindeki aksesuarın benzerine Keder (Kuyruktöbe) sarayındaki tahtında oturan Göktürk kağanı kompozisyonunda da rastlanmaktadır (Fot. 14).



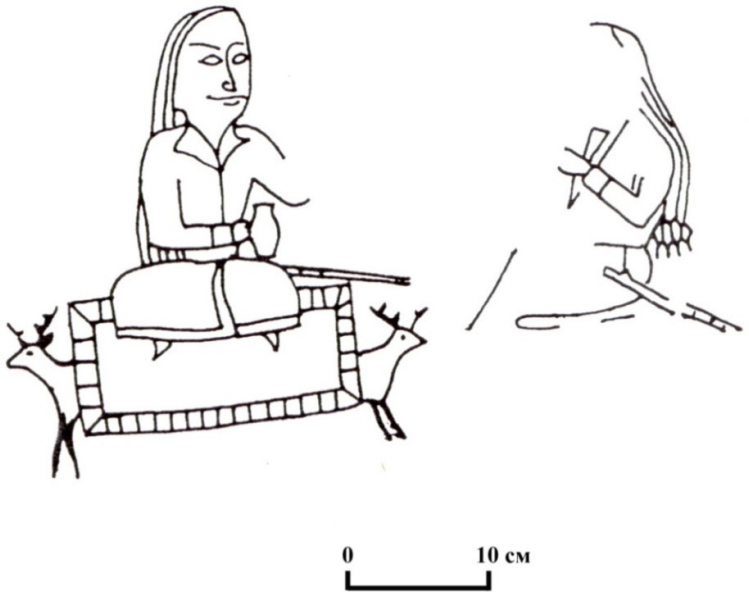
Fot. 15: Batı Göktürk Kağanını betimleyen gümüş tabak (Marşak 1971: s.185)

Ayrıca gümüş tabak üzerinde betimlenen tahta oturmuş Batı Göktürk Kağanının iki yanında ayakta kendisine hizmet eden iki erkek figürü yer almaktadır (Fot. 15). Bu iki figürden biri bir elinde sürahi tutup diğer elinde bir kadehi sunarken diğer figür ise uzun bir dal ucundaki çiçeği Göktürk kağanına sunmaktadır (Fot. 15). Ayrıca bu kompozisyonda betimlenen Göktürk kağanının başındaki tacın benzerini Moğolistan'da Orhun Vadisindeki Bilge Kağan Mezar külliyesinde yapılan kazılarda ele geçen ve "Bilge Kağan Hazineleri" olarak bilinen buluntular arasında yer alan altın taç gibi kuş formundadır. Kağan'ın Gök Tanrı tarafından seçilmişliği yani kut inancının temsili "devlet kuşu" veya "baht kuşu" olarak kağanın başındaki kuş formundaki tac ile vurgulanmaktadır.

Moğolistan'daki Mungut-hyas kaya resmindeki Göktürk Kağanı kompozisyonu (Fot. 16, Şek. 6) da Keder Sarayındaki ahşap rölyeflerinde betimlenen ana figürün "Göktürk Kağanı" olduğuna benzerlikleriyle kanıtlayıcı dayanak teşkil etmektedir. Moğolistan'dan, Doğu Kazakistan'daki Tarbagatay Bölgesinden ve Semerkand bölgesinden ele alınan benzer betimlemeler Göktürk Kağanlığının doğusundan batısına Göktürk devleti sınırları içinde Aşina Hanedanı üyelerinin ve hanedanın temsilinde ortak unsurların varlığına kanıt sunmaktadır.



Fot. 16: Moğolistan'daki Mungut-hyas kaya resminde Göktürk kağanı tasviri (Samaşev 2013: s.56)



Şek. 6: Moğolistan'daki Mungut-hyas kaya resminde Göktürk beyi tasviri (Samaşev 2013: s.55)

Diğer taraftan K.M. Baypakov Keder sarayında ele geçen ahşap rölyef üzerindeki tahta oturan Göktürk Kağanı olduğunu değerlendirdiğimiz kompozisyonu (Fot. 13,14) Zerdüşt Panteonu bağlamında Mitra Ahura ile ilişkilendirmekte[26] Muhtar Koja ise bunun yerine taç giyen Göktürk Kağanı ve Gök Tengri veya Umay ile ilişkilendirilmesinin daha doğru olacağını belirtmektedir.[27] Maveraünnehir bölgesindeki Göktürk dönemine ait bazı sanat eserlerinin sorgusuz sualsiz Sogdlara ait olduğu peşinen kabul edilmekte bununla birlikte kompozisyonların Avesta ve Hint-Avrupa Mitolojisi ile İran dinleriyle bilimsel verilere dayanmayan ikonografik varsayımlarla yorumlandığı görülmektedir.[28] Karl M. Baypakov'un büyük olasılıkla yorumlarında bu görüşlerden etkilendiği görülmektedir. Hint-Avrupalılar teorisinin sorgulanamaz tek hakikat olduğuna ve yalnızca Hint Avrupalıların üstün kültür ve medeniyetlere sahip olduklarına veya olabileceklerine dayanan söz konusu ideolojik bilimdışı yaklaşım sonucu Maveraünnehir'den Moğolistan'a kadar geniş bir coğrafyada birçok örneği bulunan bağdaş kurarak tahta oturan Göktürk kağanlarına ait betimlemeleri (Fot. 15 ve 16, Şek. 5 ve 6) bilinçli şekilde göz ardı edilmektedir. Her türlü kompozisyon, Zerdüştlük

[26] Baypakov 2005: s.110; Baypakov ve Ternovaya 2005: s.56
[27] Koja 2015: s.38-40
[28] Bkz. Grenet 1993: s. 49-68; Grenet 2001: s. 35-58; Marşak 1971: s. 185.

bağlamında dini bir hüviyete büründürmeye çalışarak İran ve Hint tanrılarıyla ilişkilendirilmekte, ayrıca kompozisyonlardaki hayvan figürlü betimlemeler dahi İran ve Hint tanrılarıyla ilişkilendirilerek yorumlanmaktadır. Oysaki Orta Asya'da Proto-Türk ve Türk topluluklara ait "Hayvan Üslubu" olarak bilinen sanat geleneğinde çok çeşitli hayvan figürüne rastlanmakta ve bu hayvan figürlerine herhangi bir Tanrı'yla veya dini bağlamla ilişkili oldukları için değil doğal yaşamı betimleyen sahneler olmaları nedeniyle yer verilmektedir.

Muhtar Koja'nın ahşap rölyef üzerindeki kompozisyonu Göktürk kağanıyla Gök Tengri veya Umay ile ilişkilendiren görüşüne yukarıda açıkladığımız anatomik veya fiziksel özellikler ışığında kompozisyonda bir Göktürk Kağanının betimlediği noktasında katılmakta ancak kompozisyonun Gök Tengri ve Umay ile ilişkilendirilmesine yeterli veri olmadığı için katılmamaktayım. Bununla birlikte Göktürklerde "Gök Tengri" kavramının soyut olduğu ve somutlaştırılmadığı anlaşılmaktadır; dolayısıyla şimdiye kadar Göktürklere ait herhangi bir "tanrı" heykelinin ele geçmediği de dikkate alındığında söz konusu yorumun geçerliliği oldukça zayıflamaktadır.

Ahşap rölyeflerin üzerinde özellikle figürlü betimlemeleri sınırlayan bölümler çeşitli kıvrım dallar, yaprak ve gülce motiflerinden oluşan bitkisel kompozisyonlara da yer verildiği görülmektedir (Fot. 14). Figürlü betimlemeler genellikle yuvarlak kemerli çerçeveler içine alınarak konumlandırılmıştır. Kompozisyonlarda kişilerin statü özelliği dikkate alınarak büyük veya küçük betimlendikleri görülür. Kağan figürü kompozisyonun tam ortasında ve kompozisyonu büyük ölçüde kaplar halde betimlenirken kağana hizmet eden iki figür ise oldukça küçük betimlenmiştir.

Sonuç olarak Moğolistan'daki Orhun Vadisinde bulunan Bilge Kağan yazıtında Göktürk hâkimiyetine girdiği belirtilen "Kengü Tarban" yani Farab (Otrar) yöresinin idari merkezi olarak kabul edilen Keder yerleşiminin Kuyruktöbe höyüğünde konumlandığı yapılan arkeolojik kazılar sonucunda tespit edilmiştir. Erken Orta Çağ döneminde Maveraünnehir bölgesinin önemli şehirlerinden biri olan Keder 'de (Kuyruktöbe) mimari anlamda ortaya çıkarılan en önemli yapılardan biri ise şehrin iç kale bölümünde konumlandırılan saraydır. Taht salonunun zemini altında yapılan kazılarda ele geçen seramik buluntuları sayesinde 7.-9. yüzyıllar arasına tarihlenen Keder Sarayının süsleme açısından dikkat çeken özelliği ise sıra dışı ahşap rölyefleridir. Taht salonunda duvarları süsleyen ve üzerinde insan figürleriyle bitkisel kompozisyonlar bulunan ahşap duvar rölyefleri sanatsal yönden büyük öneme sahiptir. Ahşap malzemeden yapılmaları ve yangına maruz kalmaları nedeniyle günümüze ulaşabilen örnekleri oldukça az olan söz konusu rölyefler, Göktürk dönemi sanatının Maveraünnehir bölgesine yansımalarının anlaşılmasına yönelik farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Ahşap rölyefler üzerindeki kompozisyon veya sahnelerin tamamı değerlendirildiğinde aşama aşama bir Göktürk kağanının savaşları, mücadeleleri ve başarılarının sahnelendiği görülmektedir. Ana kompozisyonu tahta oturan Göktürk Kağanının oluşturduğu görülen ahşap kabartmalı rölyeflerin en yakın benzerleri Pencikent'te ele geçen ahşap kabartma kağan betimlemesidir. Bu eserin çok yoğun tahribat nedeniyle oldukça kötü koşullarda az korunabilmiş olması araştırmacılar tarafından sadece kabaca bir çiziminin yapılmasına olanak vermiştir. Oysa Keder'de (Kuyruktöbe) ele geçen ahşap kabartma rölyefler kısmen iyi korunmuş olmaları nedeniyle Maveraünnehir bölgesindeki Göktürk dönemine ait saraylarında görülen ahşap süslemenin en nadide temsilcileri konumundadır. Keder'deki (Kuyruktöbe) bu ahşap rölyeflerde betimlenen insan figürlerinin fizyonomisi Orta Asyalı Türk topluluklarına aidiyetini açıkça göstermektedir. Özellikle erkek figürler genellikle uzun saçlı, yuvarlak yüzlü ve sakalsız oluşuyla bir Orta Asya Türk tipini yansıtmaktadır.

KAYNAKÇA

AGEEVA, E., PATSEVİÇ, G., (1958) *Trudı İnstituta istorii, Arheologii i Etnografii*, Arheologiya, Otdelnıy ottisk, Cilt 5, İzdatelsvto Akademii Nauk Kaz SSR

BARTHOLD, V.V., (1963), *Turkestan v Epohu Mongolskogo Nashestviya*, Moskva-Leningrad.

BARTHOLD, V.V., (1965), *K İstorii Orosheniya Turkestana*, Moskva: Nauka.

BARTHOLD, V.V. (1990), Moğol İstilâsına Kadar Türkistan. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

BAYPAKOV, K.M., (1984), Rabotı na Otrare i Kuyruktobe. *Arkheologicheskiye Otkrytiya 1982 g*. Moskva.

BAYPAKOV, K., (2002), VI-IX Yüzyıllarda Kazakistan'daki Şehirler ve Yerleşik Kültür. *Türkler Ansiklopedisi* c. 3, ss. 161-166.

BAYPAKOV, K.M., (2005) *Kuyruktöbe: Ejelgi Keder Şaharı*, Almatı: A.H. Margulan atındağı Arkeologiya İnstitutı.

BAYPAKOV, K., (2012), *Drevnyaya i srednevekovaya urbanizaciya Kazahstana (po materiyalam issledovaniy Yujno-Kazahstanskoy kompleksnoy arheologiçeskoy eksdepitsii)*, Almatı: A.H. Margulan atındağı Arkeologiya İnstitutı.

BAYPAKOV, K.M., ALDABERGENOV, N.O., (2005), *Otırar Alkabı,Otrar Oasis*. Almatı: A.H. Margulan atındağı Arkeologiya İnstitutı.

BAYPAKOV, K.M., TERNOVAYA, G.A., (2005), *Religii i Kult Srednevekovogo Kazahstana*, Almatı.

BAYPAKOV, K.M., VOYAKİN, D.V., KAMALDİNOV, I.R., (2017) "Studies of the Fortification System of the Ancient Settlements of Otrartobe, Kuik Mardan, Kuirıktobe, Altyntobe and Tortkoltobe-Karachik in 2017", *News of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan-Series of Social Scince and Human Scinces*, 1/311, ss. 168-175.

ESİN, E., (1976), "Farabi'yi yetiştiren Kengeres Türk Muhitinin Kültür ve Sanatı", *İslam Tetkikleri Dergisi*, 6 /3-4, ss. 81-139.

ESİN, E., (1990), Farabi'nin Vatanında İki Kültür Merkezi Kengü-Tarban (d) ve Sayram. *Uluslararası İbn Türk, Harezmî, Farabi, Beyrüni ve İbn Sina Sempozyumu Bildirileri (Ankara, 9-12 Eylül 1985)* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, ss. 35-48.

GRENET, F., (1993), "Trois Nouveaux d'Iconographie Religieuse Sogdienne*", Studia Iranica*, 22, ss. 49-68.

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

KOJA, M., (2015), "İzobrazheniya Tengri i Umay na Reznom Dereve iz Otrarskogo", *Narod i Religii Evrazii ,* 8, ss. 34-47.

KUTLU, M., (2020a), "Orta Asya'da Tütekli (Kırlangıç) Örtünün Kökeni ve Tarihî Gelişim Aşamaları Üzerine bir Değerlendirme", *History Studies,* 12/5, ss. 2455-2486.

KUTLU, M., (2020b), "Doğu Kazakistan'da Eleke Sazı Göktürk Mezar Külliyesi", *Yekta Demiralp Anısına Sanat Tarihi Yazıları*, ed. Şakir Çakmak, Ertan Daş, Bozkurt Ersoy, Sevinç Gök İpekçioğlu, İnci Kuyulu Ersoy, Hasan Uçar, Istanbul: Ege Yayınları (Zero Books), ss. 263-270

KUTLU, M., (2021), "İpek Yolu Şehri Kayalık'taki Karluk Yabgu Sarayı", *Dr. Nevzat Gündağ'a Vefa (Tarih, Kültür ve Sanat Yazıları)* ed. Yusuf Kılıç, Ercan Haytoğlu, Konya: Çizgi Kitabevi, ss. 397-414.

MARŞAK, B. İ., (1971), *Sogdiyskoe Serebro*, Moskva: Nauka.

ŞAMAŞEV, Z., (2013), *Köne Türki Grafikası*. Astana: Türki Akademiyası.

SAMAŞEV, Z., (2021), "Drevne Tyurkskiy Kultovo-Pominalnıy Kompleks v Vostoçnom Kazakhstane"*, II Esik Okuları Materyaldar Jignağı* , Almatı: "Esik" Memlekettik Tarihi – Medeni Müzey – Korığı, ss. 6-45.

TEKİN, T., (1998), *Orhon Yazıtları: Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk*, İstanbul: Simurg Yayınevi.

İnternet kaynakları:
https://www.kroraina.com
https://sketchfab.com/3d-models/kuyruktobe-otrar-oasis-kazakhstan

EDİRNE İLHAN KOMAN EVİ'NİN RESİMLERİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Thoughts on the Paintings of the İlhan Koman House in Edirne

İnci KUYULU ERSOY *

Abstract

This article introduces and evaluates the paintings that adorn the ceilings of the house known by the name of the renowned sculptor İlhan Koman, located in Edirne. The architecture and decoration of this house display the characteristics of the Neoclassical style. It is known that a Greek doctor in 1908 commissioned Greek architects and artists for the work.

Among the paintings that adorn the building's ceilings can be found imaginative landscapes and also views of Istanbul, featuring Fenerbahçe Lighthouse, Rumeli Fortress, and the shores of the Bosphorus. Also depicted are the rock formations of Kleftiko on Milos Island, Greece. Some of the paintings that show individual structures can be said to resemble architectural portraits. They also include the portrayal of some iconic structures of Ancient Greek and Roman architecture, such as the Hephaestus (Theseion) Temple, Erechtheion, Parthenon Temple, and Hadrian's Arch found on the Acropolis of Athens.

Taken as a whole, the paintings in this house show an exceptional thematic richness of subject matter. Along with the landscapes and buildings, also clearly depicted are such figures as philosophers, scientists, statesmen, and gods and goddesses. One group contains two male figures, one representing a Hellenistic philosopher, the other possibly a blind Homer/Asclepius or the doctor who commissioned the building, along with a portrait of a woman who could be the lady of the house. In another group are depicted Artemis and Aphrodite, possessing the characteristic features of idealized Greek goddesses. The depiction of these portraits in the form of clipeata images, or medallion portraits inspired by the Classical tradition, is especially noteworthy.

A mythological painting that has not survived but is known from an old photograph is also intriguing. The scene shows Thetis' visit to the God of Smithing, Hephaistos (Vulcanus), from Homer's Iliad. The image was based on an illustration by the British sculptor John Flaxman.

The sense of a powerful Greek heritage played a significant role in the creation of the Greek nation state, with the Greek bourgeoisie actively involved. The İlhan Koman House in Edirne was commissioned in this spirit in the early 20th century by a doctor who wished to highlight the past, especially its Classical roots. Though many centuries separate these paintings from the Classical art that inspired them, there is a sympathetic appreciation of that past. In this regard, the İlhan Koman House stands as an important example of a Greek patron's attempt to reflect his culture and lifestyle by looking back to the Athens of Classical Greece.

Keywords: Edirne, İlhan Koman House, Athens, Wall and Ceiling Painting, Ancient Greek Art, Ancient Temples, John Flaxman

Makalemizde, Edirne Kaleiçi'nde, Maarif Caddesi, 20 numarada bulunan İlhan Koman Evi olarak tanınan yapının tavanlarını bezeyen resimler ele alınacaktır.[1] Bir gayrimüslim yerleşimi olan Kaleiçi Mahallesi, 1905 yılında tamamen yanınca[2] bölge yeniden imar edilmiştir.[3] 1905-1908 yıllarını kapsayan süreçte uygulanan, yeni imar planı sonucunda yapılan evlerden biri olan İlhan Koman Evi'nin inşa tarihi 1908 olarak verilmektedir.[4] Kaynaklarda ismi Dimsa ya da Simsa olarak geçen bir Rum doktorun yapıyı, Rum mimar ve sanatçılara muayenehaneli konut olarak yaptırdığı belirtilmektedir. H. 1310/ M. 1893 tarihli Edirne Vilayet Salnamesi'nde, Atina Mektebi'nden mezun, Tıbbiye'den ruhsatlı, Yunan uyruklu, *Tabib Dimisa Efendi* isimli bir doktorun adı geçmektedir.[5] Ayrıca, H. Cemaziyelahir 1326/ M. 24 Temmuz 1908 tarihli *Edirne Gazetesi*'nde de Fransız Hastanesi'ne dahiliyeci ve baştabip olarak tayin edilen Dr.

*Prof.Dr.Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir-TÜRKİYE,
E-Mail: inci.kuyulu.ersoy@ege.edu.tr. ORCID ID: 0000-0001-5344-2353

[1] Bu çalışmamızda, terminoloji ve antik dönem yapıları konusunda yaptığı çok yönlü yorum ve önerileri için Prof. Dr. Hüseyin Cevizoğlu'na çok teşekkür ederim.

[2] Yayınlarda yangının 1903 ve 1905 yılında olduğu konusunda farklı görüşler bulunmakla birlikte son çıkan bir yayında bu konu yeniden değerlendirilerek 1905 yılında çıktığı vurgulanmıştır. Bilgi için bkz. Bayatlı, Bayraktar & Bayatlı 2022: 327-345**.**

[3] Yangın ve mahallenin imarı konusunda bkz. Güner 2013: s.40.

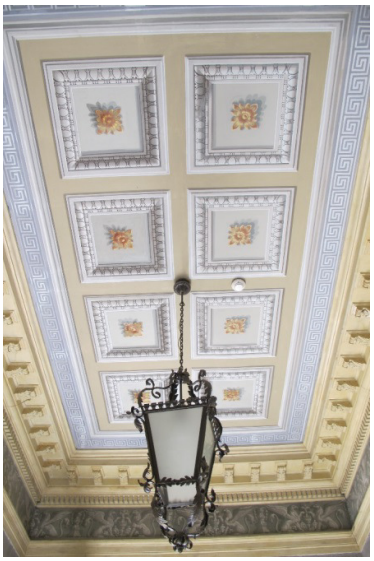
[4] Küçükaya: 1990: s.61; Ülkücü 1998: s. 478; Ayrıca bkz.
https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/edirne/kulturenvanteri/ilhan-koman-evi (Erişim 01.04.2022).

[5] Kayıcı, 2013: s. 215.

Dimsa Efendi'den söz edilmektedir.[6] Ancak, salnamede ve gazetede adı geçen doktorların aynı kişi olup olmadığı ve eğer farklı kişilerse bunlardan hangisinin bu evi yaptıran kişi olduğu şimdilik kesin değildir.



Fot. 1 Genel Görünüm



Fot. 2 Giriş Holü Tavanı Genel

Yapı, daha sonra, Dr. Fuat Koman tarafından satın alınmış ve oğlu ünlü heykel sanatçısı İlhan Koman'ın, 1921 yılında bu evde doğduğu belirtilmiştir.[7] İlhan Koman'ın adıyla tanınan yapı, 2007 yılında onartılarak *Edirne Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü* binası olarak kullanılmaya başlanmıştır.[8]

Bir bodrum kat üzerine iki katlı olan yapı, Neoklasik üslupta inşa edilmiştir (Fot. 1). Bahçesinde bulunan ve Koman ailesinin hizmetkârları için kullandığı iki katlı müştemilatın, aslında, hemşire konutu olduğu ifade edilmektedir.[9]

Yapının giriş ve üst katındaki salonlar, odalar, muayenehane ve kütüphanenin tavanlarının hemen hepsi yoğun kalem işi süslemelere sahiptir.[10] Dikdörtgen şekilli tavanlar, ortalarında birer göbek bulunan geometrik ve bitkisel motiflerle yoğun olarak bezelidir. Neoklasik bezeme anlayışına sahip tavanların bazıları resimlerle zenginleştirilmiş olmakla birlikte, bu resimlerden bir kısmının zaman içinde yok olduğu söylenmektedir.[11] Günümüze kadar ulaşabilen örneklerin ise özensiz restorasyonlar geçirdiği ve hatta bazılarında değişiklikler yapıldığı dikkati çekmektedir. M.C. Ülkücü'nün, 1998 tarihli yayınında, 1993 yılında yapılan restorasyonda, "*renkler canlı hale getirilmiştir*" şeklindeki açıklaması, yapılan hatalı restorasyonları kanıtlaması bakımından önemlidir.[12]

Yapının doğuya bakan ana girişinden beş basamaklı bir merdivenle ulaşılan giriş holünün tavanı diğer tavanlardan farklı bezeme tasarımıyla dikkati çeker (Fot. 2). Tavan yüzeyinde bulunan sekiz kare çerçevenin etrafları boncuk dizisi ve yumurta frizi ile çevrelenmiş merkezlerine de açık ve koyu gölgelendirmelerle kabartma görünümü kazandırılmış birer çiçek motifi yapılmıştır. Tavanın etrafı ise

[6] Sarıoğlu, 2020: s. 404.
[7] 2022 tarihli bir tezde akrabasıyla yapılan röportaja göre İlhan Koman'ın bu evde değil de Cezzarlar Konağı'nda doğduğu söylenmektedir. Bkz. Aygül 2022: s. 123, 125.
[8] E.K.T.V.K Kurulu'nun 04.07.2003 tarih ve 7697 nolu kararıyla tescil edilen yapının varisleriyle anlaşılarak TC Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından kamulaştırılmıştır. 1 Ocak 2006 – 1 Ocak 2007 tarihleri arasında onartılan 50L-1c pafta, 65 ada ve 1 parselde bulunan 155 envanter no.lu yapı ve restorasyonu için bkz. https://kulturportali.gov.tr/turkiye/edirne/ilprojeleri/ilhan-koman-evi-restorasyonu (Erişim 01.04.2022).; Ayrıca bkz. Akansel 2013: s.14-15
[9] Küçükkaya 1990: s. 61.
[10] Adım Restorasyon'a ait yapının planına göre süslemelerin konumlandırılmasını gösteren çizimler için bkz. Aygül 2022: s.205, Şekil 3.115 ve s.217, Şekil 3.141.
[11] Bilgi için bkz. Küçükaya 1990: s.62; Ülkücü 1998: s.478.
[12] Ülkücü 1998: s.479.

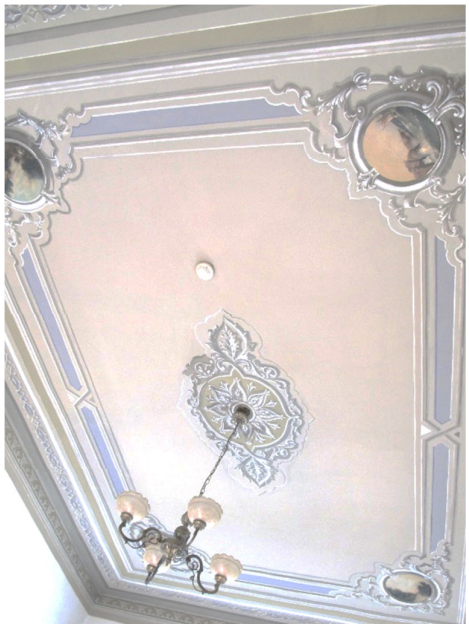


Fot. 3 Giriş Holü Tavanı Ayrıntı

gri zeminli meander bordürü ve aralarında akantus yaprakları olan profilli diş frizi gibi süsleme bordürleriyle kuşatılmıştır.

Duvarların üst kesiminde sağ ön ayaklarını kaldırmış, antithetik (karşılıklı durur vaziyette) iki grifon figürünün tekrarlandığı geniş bir firiz tavan bezemesini çevreleyerek uzanır (Fot. 3). Koyu gri fon üzerinde, gri gölgeli monokrom grifon figürlerinin arasına içinde çiçekler yer alan, yüksek ayaklı krateler (büyük açık vazo) yerleştirilmiştir.

Giriş holünün kuzeyinde *muayenehane* olarak tasarlanmış dikdörtgen planlı odada, tavanın dört köşesine yerleştirilmiş kartuşların içine açık havada yapılmış birer manzara resimlenmiştir (Fot. 4). Nereye ait olduğu belli olmayan romantik görünümlü manzaralardan birinde, gökyüzünün sarı, pembe ve mavi atmosferinin suya yansıdığı bir dere ve etrafındaki orman tasvir edilmiştir (Fot. 5). Parlak ışıklarla aydınlanan canlı renklerin armonileriyle özel bir görünüm kazanan gökyüzüne sahip diğer manzara kompozisyonunda ise, yeşil ağaçlar arasından görünen beşik çatılı kulübeler ile sanatçı kırsal bir yerleşkeyi resimlemiştir (Fot. 6).



Fot. 4 Manzaralı Tavan



Fot. 5 Manzara

Sakin, huzur veren manzaralardan bir diğerinde ise, gün batımının kızıllığıyla denizin mavi ışıklarının kavuştuğu bir kompozisyon yer alır (Fot. 7). Kompozisyonun sağında, ağaçlıklı alanın ucunda yükselen silindirik deniz feneri ile fener bekçisinin küçük evi, sanatçının Fenerbahçe koyunu ve Fenerbahçe burnunda yükselen *Fenerbahçe Deniz Feneri'ni* resimlediğini gösterir. Sakin denizde, içinde iki kişinin seçilebildiği bir kayık ile geriye doğru belirsizleşen kayıklar sezilir. Tamamen flu bir görünüm kazanan arka planda, yani Marmara denizinde, seyir halinde çeşitli deniz yolu araçları ve karşı kıyılarda beliren tarihi yarımadanın silüeti resimlenmiştir.

Dördüncü madalyonda ise, diğerlerinden farklı olarak, durgun, sakin doğa görünümlerine karşıt, köpükler saçarak dalgalanmış, hareketli bir deniz manzarası ele alınmıştır (Fot. 8). Sol arka planda, denizden yükselen dalgaların çarptığı kayalıklar sağ bölümde ise denizde neredeyse hiç sarsılmadan yol alan etrafı dalgaların beyaz köpükleriyle sarılmış bir yelkenli görülür. İki direk arasına gerilmiş

açık renk dörtgen yelken üzerinde Bizans İmparatorluk bayrağını anımsatan turuncu/kırmızı renkli bir latin haçı zorlukla seçilebilmektedir.[13] Çeşitli örneklerine rastlanan bu tür kaya oluşumlarının benzerlerinden ilk akla gelenler İtalya Capri'deki Faraglioni[14] ile Yunanistan-Milos adasındaki Kleftiko'daki[15] kayalıklardır. Ancak, yelken üzerindeki Bizans İmparatorluk bayrağını hatırlatan turuncu/kırmızı renkli Latin haçı ile aşağıda tanıtacağımız Atina'dan çeşitli tapınak betimlemeleri, resmin Yunanistan'ın Milos adasında bulunan *Kleftiko*'daki kayalıkların aktarılma ihtimalinin daha güçlü olduğunu düşündürür.



Fot. 6 Manzara

Giriş holünün güneyindeki dikdörtgen planlı *kütüphane*nin tavanı İstanbul resimlerine ayrılmıştır. Tavanının kısa kenarlarında birer çerçeve içine yapılmış resimlerden birinde İstanbul'un sembol yapılarından *Rumeli Hisarı* diğerinde ise yine İstanbul'dan bir görünüm *Boğaziçi Kıyıları* tasvir edilmiştir (Fot. 9-10).



Fot. 7 Fenerbahçe Deniz Feneri

Karadeniz ile Marmara Denizi'ni birleştiren Boğazın Avrupa sahili üzerinde ve Boğazkesen Hisarı olarak da bilinen *Rumeli Hisarı*, daha İstanbul'un fethinden önce, Fatih Sultan Mehmet tarafından, Bizans'a gelecek yardımları önlemek amacıyla inşa ettirilmiştir.[16] 1452 yılında başlanan ve aynı yıl tamamlanan Rumeli Hisarı, Boğaz'ın en dar noktasında, tam Anadolu Hisarı'nın karşısına yapılmıştır. Planı *Mîmâr Muslihiddîn Ağa* tarafından çizilen yapının inşasında paşaların nezaret ettiği bilinmektedir.



Fot. 8 Milos Adası, Kleftiko'daki Kayalıklar

Rumeli Hisarı'nda üçü büyük, biri orta ve diğerleri küçük çapta ve değişik şekillerde 17 kule vardır ve üç büyük kule, inşaatlarına nezaret eden paşaların isimleriyle anılır. Bu resimde, kalenin üç büyük kulesinden güneybatı tepe üzerinde bulunan Zağanos Paşa Kulesi gösterilmiştir (Fot. 9). Resim hisarın kuzeyinden güneyine, yani Saruca Paşa Kulesi'nden Zağanos Paşa Kulesi'ne doğru bakılarak yapılmıştır. Denizden bakıldığında sol tarafta kalan, üst kısmı mazgallı dairesel planlı kulenin kitabesinden, inşasının Zağanos Paşa'nın gözetiminde yapıldığı anlaşılmaktadır. Kompozisyonda, ön planda ortadan başlayarak sağ üste doğru diyagonal olarak yerleştirilmiş Rumeli Hisarı, arkasında ve solunda Marmara Denizi, solda da Anadolu yakası betimlenmiştir. Zağanos Paşa Kulesi'ne bitişik aşağıya doğru uzanan mazgallı iki duvar ve iki tarafta yükselen küçük birer burç ayrıntılarıyla tasvir edilmiştir. Sağ tarafta, yeşillikler arasında kuleye doğru çıkan yol uzanır.

Kompozisyonun solunda Boğaziçi'nin Anadolu yakasında yer alan Kandilli resimlenmiştir. Kıyı şeridi, yeşillikler içindeki tepeleri ve binalarıyla kompozisyona aktarılan Kandilli, gerçeğe uygun olarak yansıtılmış; geride yükselen tepeler ve gökyüzü betimlenmiştir. Rumeli Hisarı'nın belirgin olarak

[13] Bizans İmparatorluk bayrağında kullanılan biçim ve renkler için bkz. Babuin, 2001: pp.5-59.; Ayrıca bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Bizans_%C4%B0mparatorlu%C4%9Fu (Erişim: 21.11.2022)
[14] Şahin Tekinalp: 2018: p. 530, 535, Fig. 11.
[15] Görünümleri için bkz. www.kleftikomilos.com (Erişim 19.07.2022)
[16] Eyice, 1994: s. 355-357

resimlenmesine karşın daha uzakta kalan Kandilli ve arkasındaki boş tepelerde uzaklaştıkça kademe kademe silikleşen armonilerle betimlenen farklı atmosfer dikkati çeker. Giderek uzaklaşan karşı kıyıda, puslar altında kalan manzara, sanatçının izlenimci paletin ışık ve renk kuramlarını deneylediğini gösterir. Rumeli Hisarı ile Anadolu yakası arasında kalan Boğaz sularında süzülen buharlı bir gemi de bu deneyselliğin göstergesi olarak dikkati çekmektedir. Daha geri planda ise uzaklaştıkça kaybolan görsel algıyı vurgulayan, belli belirsiz bir kayık ile bir yelkenli göze çarpmaktadır.



Fot. 9 İstanbul Rumeli Hisarı

Kütüphane tavanındaki diğer çerçevede ise İstanbul'dan bir başka görünüm yer alır (Fot. 9). Boğaziçi'nde, kıvrılarak uzanan sahil şeridinde, arkalarında yeşillikle örtülmüş tepelerin yükseldiği yalılar ile önlerindeki rıhtımlar ve kompozisyonun büyük bölümünü kaplayan Boğaziçi'nin derin suları resimlenmiştir. Solda yan yana sıralanmış, geriye doğru giderek silikleşen iki, üç katlı yalılar, belirgin konturlarıyla, adeta kaba bir restorasyona tabi tutulmuş gibidirler. Perspektif doğrultusunda giderek silikleşen kıyıda yalıların rıhtımları, ahşap iskeleleri ile dar tutulmuş sette oturmuş siluet halinde bir erkek çocuğu köpeğini severken resimlenmiştir. Ayrıca, kıyıya yakın olarak boğazın sularında süzülen üç kayık dikkati çekmekte; sol alt köşedeki daha bariz olmak üzere, kayıklarda belli belirsiz figürlerin varlığı sezilebilmektedir. Kompozisyonun geri planında bir yelkenli onun da arkasında tam anlaşılamamakla birlikte Boğaz'ın sularında dolaşan deniz araçlarının silüetleri seçilebilmektedir. Tepelerin yeşillikleri ve mavi pembe gökyüzü puslu atmosferi yansıtırken, denizde güneşin vurduğu sağdaki kesim ışıl ışıldır. Semti tam olarak belirleyemesek de Boğaz, muhtemelen de Avrupa sahilinin kıyıları resimlenmiş olmalıdır.



Fot. 10 İstanbul Boğaziçi Kıyıları

Yukarıda tanıttığımız manzara resimleri kütüphane ve muayenehane olmak üzere alt kattaki iki mekânda toplanmıştır. Bunlardan bazılarının nereye ait oldukları anlaşılamayan düşsel manzaralar; bazılarının da Payitaht İstanbul görünümleri olduğu anlaşılır.

İstanbul'dan çeşitli görünümler, duvar ve tavan resimlerinde sıklıkla ele alınan konulardandır. Boğaz kıyıları ve İstanbul silüetinin önemli unsurlarından biri olan Rumeli Hisarı sevilerek resimlenmiştir. Rumeli Hisarı'nı buradaki resimdekiyle aynı görüş açısından gösteren fotoğraf ve kartpostallarının yanı sıra tabloları da bulunmaktadır.[17] Muayenehane tavanının köşelerinde yer alan dört manzara resminden biri yine bir İstanbul betimi olup resmin konusu gün batımının kızıllığında Fenerbahçe tasviridir (Fot. 7). Sağda Fenerbahçe burnu ve üzerinde yükselen deniz feneri, arka planda belli belirsiz tarihi yarımada ve çeşitli deniz araçlarından oluşan kompozisyon *Mıgırdiç Civanyan'ın Akşama Doğru Fenerbahçe*[18]

[17] Benzer Rumeli Hisarı görünümleri için bkz. Eski İstanbul Fotoğrafları Arşivi.
http://www.eskiistanbul.net/7355/rumeli-hisari-ve-bogazici-19-yuzyil.;
http://www.eskiistanbul.net/tag/rumeli-hisar%C4%B1/.;
https://www.bayrakmuzayede.com/osmanli-donemi-rumeli-hisari-gorselli-kartpostal.html ;
https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/20380 (Erişim Tarihleri 21.05.2022);

[18] Eserin 50 x 75 cm yağlıboya reprodüksiyonu için bkz.

isimli eserini çağrıştırır. Rumeli Hisarı gibi fotoğraf ve kartpostallara[19] konu olan bu resmin benzerlerinden bir diğeri de, yaklaşık aynı tarihlere ait, Edirne'deki başka bir evde bulunmaktadır.[20]

Bulut hareketleriyle dikkati çeken gökyüzü ile aynı yeşil tonunun egemen olduğu ağaçların tasvir edildiği aynı tavandaki diğer iki resim, kaynağı belli olmayan romantik görünümlü kır manzaralarıyla ilişkilidir. Neresi olduğu tahmin edilebilen diğer bir resmin kaynağı ise Yunanistan'ın Milos adasında Kleftiko'daki kayalıklar olmalıdır.



Fot. 11 Atina Hephaistos (Theseion) Tapınağı



Fot. 12 Atina Hephaistos (Theseion) Tapınağı Eski Görünümü (Küçükkaya 1990)

Resimlerde ele alınan konulardan bir grubunu Atina Akropolisi'nde yer alan Antik dönem mimarisinin simge yapıları oluşturur. Bu tek yapı tasvirleri, iki tavanda ikişer adet olarak resimlenmiştir. Tavanlardan birinde Hephaistos Tapınağı ile Erekhtheion diğerinde ise Parthenon Tapınağı ile Hadrianus Kemeri betimlenmiştir.

Zemin katta, giriş holünden geçilen batıdaki dikdörtgen planlı salonunun tavanının kuzey ve güneyde kalan iki kısa kenarına, Theseion Tapınağı olarak da bilinen Hephaistos Tapınağı ile Erekhtheion resimlenmiştir.

Dor tarzında yapılmış önemli tapınaklardan biri olan Hephaistos (Theseion) Tapınağı, Atina Agorası'nı batıdan sınırlayan Kolonos Agoraios tepesinde yer almaktadır (Fot. 11). Ateş tanrısı Hephaistos'a[21] adanmış yapı, MÖ 5. yüzyıl ortaları ve hemen sonrasına aittir.[22] Birkaç basamaklı bir krepis üzerinde yükselen peripteral planlı Dor düzenindeki yapının görünen kısa kenarında altı, uzun kenarında ise on üç sütun yer alır.[23] Kaidesiz olarak doğrudan tabana oturtulmuş, aşağıdan yukarıya doğru daralarak yükselen dikey yivli Dor düzeni sütunların ekhinus ve abakustan oluşan başlıkları üzerinde arşitrav uzanır. Arşitrav üzerinde triglif aralarında metopların bulunduğu friz yer alır. Kısa kenarları bezemesiz bir üçgen alınlıkla taçlandırılmış yapıyı çevreleyen 6 x 13 oranındaki sütun sırası stil özellikleriyle Klasik bir tapınağı ifade eder. Resimde ilgi çeken bir ayrıntı da, yapının ön köşesinin sağında ve solunda bulunan birer insan figürü, yapının boyutlarını vurgulamaktadır. Resmin daha önce yayınlanmış bir fotoğrafında, resmin, sol tarafında var olduğu görülen sütun kalıntıları ise bugün yoktur (Fot. 12).[24] Daha önce de

https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/givanian-migirdic/migirdic-givanian-aksama-dogru-fenerbahce-8932/

[19] Sandalcı 2000: C.1 20, 177, 306; C. 2 1093, 1437, 1500, 1576, 1737, 1758; C. 3 20, 177, 306.

[20] Ayrıntılı bilgi ve fotoğraf için bkz. Kuyulu Ersoy, 2020: s.285, Fot. 10.

[21] Hephaistos için bkz. Erhat, 1978: s. 144-146.; Cömert, 1980: s 19-20.; Grimal, 1997: s. 247-249.; Fink, 1997: s. 130-131.

[22] Hephaistos Tapınağı için bkz. S.B. Fletcher, 1943: p, 95, 98.

[23] Yapının görünümleri için bkz. Mauzy, 2009: p. 90, 91, Fig. 87, 88.

[24] Küçükkaya, 1990: s.62, Resim 4.

değindiğimiz gibi, zaman içinde restorasyon amaçlı olarak elden geçirilmiş resimlerde bu tür değişikler saptanabilmektedir.

Daha önce yapılmış araştırmalarda, yapının, Güney İtalya, Paestum'da bulunan Poseidon Tapınağı olma ihtimali üzerinde durulmuştur.[25] Paestum'daki Poseidon Tapınağı da, Dor tarzında yapılmış önemli Yunan tapınaklarından biridir. Ancak, yapının sütun çapları, yükseklikleri ve başlıklarının oranları ile triglif-metop entablatür ve alçak tutulmuş alınlık oranları karşılaştırıldığında, yapının Klasik düzene değil de Arkaik düzene sahip bir tapınak olduğu ve burada betimlenen tapınak resminden farklı özellikler sergilediği anlaşılır.[26]

Bir başka araştırmada ise betimlenen yapının**,** Atina'daki Parthenon Tapınağı olduğu söylenmiştir[27]. Atina'daki Parthenon Tapınağı da, Dor düzeninde yapılmış Klasik bir tapınaktır.[28] Ancak ince zarif görünümlü sütunlarının kısa kenardaki sayısının buradaki tasvirde olduğu gibi altı değil sekiz olduğu fark edilir. Göz önünde tutulan veriler ile gerek Paestum'daki Poseidon Tapınağı'nın, gerek Atina'daki Parthenon Tapınağı'nın özellikleri, burada betimlenen tapınak resmi ile örtüşmemektedir.



Fot. 13 Atina Erekhtheion

Bu mekândaki diğer resim Antik Yunan kutsal yapıları arasında Atina Akropolisi'nde bulunan, muhtemelen Athena'ya[29] ithaf edilen, fakat: Erekhtheios[30] ve Poseidon[31] kültüyle de eş tutulan Erekhtheion olarak tanınan kutsal yapının kuzey sundurmasına ait betimlemeyle ilişkilidir (Fot. 13). İsmini Atina'nın efsanevi kurucu kralı Erikhthonios ya da Erekhtheios'dan alan yapı, MÖ 421-406 yılları arasında Akropolis'in kuzeyine inşa edilmiştir. Atina'nın efsanevi ilk kralı Kekrops zamanında, kentin koruyuculuğu için doğru ve haklı savaşın tanrıçası Athena ile deniz tanrısı Poseidon bir yarışmaya katılır.[32] Poseidon, üç uçlu mızrağını (trident) yere vurarak kente tuzlu su kaynağı kazandırırken Athena'nın mızrağını sapladığı yerden bir zeytin ağacı biter. Yarışma sonucunda, zeytin ağacının Atina için daha yararlı olacağına hükmedilir ve yarışmanın galibi Athena olur. Artık, kentin adı Atina, koruyucu tanrıçası Athena ve sembolü de zeytin dalıdır.

Üç tanrıya adanmış üç farklı yapıyı içeren Erekhtheion, İon düzeninde inşa edilmiştir.[33] Resimde eğimli bir arazi üzerinde dar bir alana farklı seviyelerde inşa edilmiş yapının büyük ihtimalle kuzey cephesinde bulunan giriş bölümü (kuzey sundurma) tasvir edilmiştir.[34] Dört basamaklı krepise sahip stylobate üzerinde ön cephede dört sütun sırası, sol yanda iki, sağda ise üç sütun dikkati çeker. Resimde geride, sol yanda bir pilaster yer alırken sağda pilaster yerine bir sütunun resmedilmesi resmi boyayan ustanın gözünden kaçan bir detay olmalıdır. Zira bu uygulama, Hüseyin Cevizoğlu'nun sözlü

[25] Şahin Tekinalp 2018: p. 534, Fig. 8.
[26] Karşılaştırma için bkz. Fletcher, 1943: p. 87.
[27] Uğurlu, 2020: s. 114, Foto 90.
[28] Atina'daki Parthenon Tapınağı'nın görünümü için bkz. Schneider, Höcker, 2001: p. 116, Abb.129.
[29] Athena hakkında geniş bilgi için bkz. Erhat, 1978: s. 71-72.; Cömert, 1980: s. 61.; Grimal, 1997: s. 107-109.; Fink, 1997: s. 65-67.
[30] Erikhthonios için bkz. Grimal, 1997: s. 179-180.
[31] Poseidon hakkında geniş bilgi için bkz. Erhat, 1978: s. 274-277.; Cömert, 1980: s. 23-24.; Bayladı, 1995: s. 42-49. Grimal, 1997: s. 682-684.
[32] Yarışma hakkında bilgi için bkz. Hamilton, 1994: s. 16.
[33] Erekhtheion hakkında bilgi ve fotoğraf için bkz. Schneider - Höcker, 2001, p. 171-181. Ayrıntılı bir inceleme için ayrıca bkz. Lesk, 2004.; Yapının 3 D modelleme kullanılarak yapılmış görünümleri için bkz. https://www.anasynthesis.co.uk. (Erişim 25.02.2022)
[34]Cephe görünümü için bkz. Schneider - Höcker, 2001: p.173, Abb.185.

ifade ettiği gibi, hem Klasik Yunan mimarisindeki simetri anlayışına hem de Erekhtheion'un kuzey sundurmasındaki mimari uygulamaya ters düşmektedir.



Fot. 14 Atina Parthenon Tapınağı Eski Görünümü (Ülkücü, 1998)

Ancak, bugün restorasyon sonrasında her ne kadar ayağa kaldırılmış bir cephe ile karşılaşıyor olsak da, resimde yapının alınlık ve arşitrav ile sütunların üst kısmı yıkık olarak gösterilmiştir. Cephede, ortadaki iki sütun arasından lento ve söveler ile desteklenen sundurmaya açılan kapı gösterilmiştir. Kapının sağında, onun yaklaşık yarısı yükseklikte yine dikdörtgen biçimli bir karaltı seçilebilmektedir. Yapının orijinalinde böyle bir detay bulunmamaktadır. Bu nedenle, sonradan sıva ya da boyada oluşan bir tahribat olma ihtimali yüksektir.

Yapının hemen arkasında, tüm resim boyunca, kesme taşlarla örülmüş kısmen yıkık bir duvar uzanmaktadır. Resmin sağındaki duvar, olasılıkla Athena'nın zeytin ağacının bulunduğu kutsal alanı kuzeyden sınırlayan çevre duvarı olmalıdır. Solda, arka planda görülen tek sütun sırası ise, olasılıkla Athena Polias'a ait kutsal odanın doğu sundurmasıyla ilişkilidir. Resimde açık ve koyu tonlarla güçlendirilmiş renkler perspektif etkisini arttırmıştır.

Erekhtheion genellikle resim ve fotoğraflara konu olan daha ilgi çeken altı Karyatid tarafından taşınan güney cephesi ile tanınır.[35] Burada ise, herkesin görmek istediği Karyatidler tarafından taşınan **g**üney sundurma yerine Atina krallarının soyu ile Atina'nın kuruluşu ve ismiyle doğrudan ilgili simgeleri barındıran kuzey cephe resimlenmiştir.[36] Erekhtheion'un Bizans döneminde kilise, Osmanlı döneminde konut olarak kullanıldığı bilinmektedir.[37]

Resme konu olan bu yapının Sicilya, Agrigento'daki Tapınaklar Vadisi'ndeki Juno Tapınağı[38] ve Atina, Akropolis'teki Nike Tapınağı[39] olduğu konusunda görüşler bulunmaktadır. Ancak, Erekhtheion İyon tarzında inşa edilmiş küçük bir yapı iken Juno Tapınağı 6 x 13 sütunlu Dor tarzında yapılmış büyük bir yapıdır. Nike Tapınağı da, Erekhtheion Tapınağı gibi kısa kenarlarında dörder sütun bulunan İon tarzında inşa edilmiş üçgen alınlıklı küçük bir yapı olmakla birlikte yanlara hiçbir sütun yerleştirilmemiş sağır duvarlara sahiptir. Ayrıca, üçgen alınlığı altında savaş sahnelerinin betimlendiği kabartmalı bir friz yer alır.

İlhan Koman Evi'nde, üst kata çıkışı sağlayan merdivenin bulunduğu dikdörtgen planlı mekânın tavanında yine Atina'dan iki yapı resmi bulunmaktadır. Etrafı çeşitli süsleme şeritleriyle çevrelenmiş tavanın iki kısa kenarına *Parthenon Tapınağı* ile Akropolis'in güney doğusunda Olympieion kutsal alanının batısında yer alan *Hadrianus Kemeri* tasvir edilmiştir. Ancak, bu iki tasvirin daha önce yayınlanmış fotoğraflarında, yüzeylerinde çatlak ve tahribat olduğu görülmektedir (Fot.14, Fot. 16).[40] Bugünkü resimlerle karşılaştırıldığında renk değerlerinin de değişikliğe uğradığı anlaşılmaktadır.

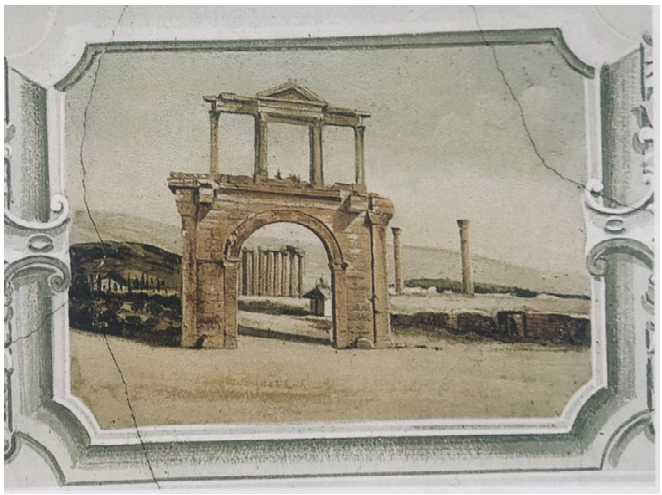
[35] Güney cephesinin görünümü için bkz. Fletcher, 1943: 98, B.
[36] Girişin alt kesiminde güneyde bir bahçe içinde Athena'nın diktiği zeytin ağacı, Poseidon'un tuzlu su kaynağı, Eretheyus'un mezarı, Athena'nın ahşap heykeli bulunmaktadır. Ayrıca, girişin çatısında Zeus'un yıldırımının Kral Erekhteus'u çarparak öldürdüğü delik vardır. Ayrıntılar için bkz. www.anasynthesis.co.uk (Erişim 25.02.2022)
[37] Eyice, 1991: s. 77.; Lesk, 2004: s. 316, 404.
[38] Şahin Tekinalp, 2018: p.535, Fig. 9.; Karşılaştırma için bkz. Parello, 2020, p.81, fig. 2.
[39] Uğurlu, 2020: s.115, Foto 91.; Karşılaştırma için bkz. Fletcher, 1943: 108.; Schneider - C.Höcker, 2001: p. 167, Abb. 180.
[40] Ülkücü, 1998: s. 478.

Antik Yunan mimarisinin en önemli eserlerinden biri olan Dor tarzındaki Parthenon Tapınağı kente adını veren Athena'ya atfedilmiştir (Fot.15).[41] Dört basamaklı bir stylobate üzerinde yükselen tapınak altın oran (2 n+1) prensibine göre planlanmış olup kısa kenarında 8, uzun kenarında 17 sütun yer alır. Yivli sütunlar üzerinde yükselen arşitrav, triglif-metop frizi ve kısmen yıkık durumdaki üçgen alınlık kolaylıkla seçilebilmektedir. Yapının etrafına dağılmış durumda çeşitli mimari kalıntılara yer verilmiştir. Bu kalıntılar 19. yüzyıl başlarında yapılan arkeolojik kazılarla ortaya çıkarılan buluntuları gösteriyor olmalıdır.[42]



Fot. 15 Atina Parthenon Tapınağı

Atina Akropolü'nü taçlandıran Parthenon Tapınağı, MÖ 5. yüzyılda Pers savaşlarının zaferle sonuçlanmasından sonra inşa edilmiştir. İktinos ve Kallikrates isimli iki mimarın çalıştığı Parthenon Tapınağı'nın uzun yıllar içinde çeşitli değişikliklere uğradığı bilinmektedir. Daha 5. yüzyılda, Roma İmparatorluk döneminde, kiliseye çevrilen yapı, Bizans döneminde de işlevini sürdürmüştür. Osmanlı döneminde bir minare eklenerek önce camiye dönüştürülen[43], daha sonra bir süre de baruthane olarak kullanılan Parthenon Tapınağı, Osmanlı-Venedik Savaşı (1687) sırasında, Venediklilerin bombalaması sonucu büyük tahribata uğramıştır.[44] Yapının bulunduğu Osmanlı Mahallesi de bu bombalamadan nasibini almıştır. Bombalama sırasında büyük ölçüde yıkılan cami ile tahrip olan Osmanlı Mahallesi, Yunanistan'ın 1832'de bağımsızlığını kazanmasından sonra tamamen ortadan kaldırılmıştır. Bu resimde, Yunanistan'ın bağımsızlığını kazanmasından sonraki süreçte Osmanlı camisinin tamamen yıkılmasının ardından ortaya çıkarılan Parthenon Tapınağı'nın görünümü aktarılmış olmalıdır. 1806 yılında, Lord Elgin (Thomas Bruce) ve ekibinin bölgede kazı çalışmalarına başladığı ve kazıda ortaya çıkarılan Parthenon Tapınağı'na ait çeşitli buluntuların İngiltere'ye götürüldüğü bilinmektedir.[45] British Museum'da sergilenen heykel, mimari unsur ve yazıtlardan oluşan bu buluntular, literatüre *Elgin Mermerleri* olarak geçmiştir. İngiltere dışında, Atina, Paris ve Roma'daki müzelere götürülen buluntuların varlığı da bilinmektedir. Yukarıda kısaca bahsedildiği üzere, resimde Parthenon Tapınağı'nın bombalanma sonucu tahrip olan haliyle[46] daha sonra yürütülen kazılarda açığa çıkarılan mimari elemanları gösterilmiştir.



Fot. 16 Atina Hadrianus Kemeri (Ülkücü, 1998)

[41] Parthenon Tapınağı hakkında geniş bilgi için bkz. Schneider – Höcker, 2001: s.115-126. Ayrıca bkz. Fletcher,1943: s.95-96.
[42] Kalıntılar için bkz. Schneider–Höcker, 2001: p. 116, Abb. 129.
[43] Yapının camili görünümleri için bkz. Schneider–Höcker, 2001: p. 18, Abb. 12, p. 21, Abb. 16, p. 48, Abb. 56.
[44] Kiel, 1991: s.74-76.; *İç Kale Camii* olarak adlandırılan yapı hakkında bilgi için bkz. Eyice, 1991: s. 77.; Yapının Osmanlı dönemiyle ilgili fotoğraf ve gravürleri için bkz. https://ozhanozturk.com/2019/04/02/acropolis-atina-akropolisi
[45] Schneider – Christoph, 2001: 36-39.
[46] 1860-61 yılına ait fotoğrafından da, yapının aynı görünüme sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bkz. Kasimatis (ed.), 2010, s. 118.



Fot. 17 Atina Hadrianus Kemeri

Bu tavandaki diğer resimde, MS 131-132 yılında Atina'da yapılmış *Hadrianus Kemeri* tasvir edilmiştir (Fot. 17). Roma İmparatoru Hadrianus'un kente gelişini kutlamak için zafer takı görünümünde bir onur yapısı olarak inşa edilen kapı Akropolis'in güneydoğusunda Olympieion'a girişi sağlar.[47] Resimde tamamen simetrik bir tasarıma sahip yapının Olympieion kutsal alanına giriş yönündeki dış cephesi resmedilmiştir. Bununla birlikte yapının her iki cephesinin aynı mimari karaktere sahip olduğunu belirtmek gerekir. Kaliteli kesme taş işçiliği gösteren yüksek bir taban üzerinde arşitravlı bir yapının yer aldığı kapının merkezinde duran yuvarlak kemerli açıklık, iki tarafından birer kemer ayağına otururken dış köşelerde üstteki arşitrav, friz ve kornişi taşıyan birer pilasterle sınırlandırılmıştır. Bu taşıyıcılar arasında olması gereken yüksek kaide üzerinde yükselen yivli birer sütun, bugün olduğu gibi resimde de yoktur. Tek kemerli taban üzerinde kare kesitli dört sütun sırasının merkezinde iki cephede birbirini tekrar eden ikişer yivli yarım sütun tarafından taşınan üçgen alınlığa sahip arşitravlı yapı yer alır. Yapıya ait bütün taşıyıcılar Korinth başlıklıdır. Hadrianus Kemeri'nin gerisinde, tanrının kendi adıyla anılan kutsal alanın merkezinde duran yine Korinth düzeninde inşa edilmiş Zeus Olympios/Olympos Tapınağı'nın kalıntıları resmedilmiştir.



Fot. 18 Erkek Portresi

İki odanın tavanında bulunan bu dört tapınak resmi işleniş tarzı ve renk kullanımıyla evdeki diğer resimlerden ayrılır. Kahverengi ve pastel tonların baskın olduğu resimler, aynı estetik duyarlılığın ürünüdür ve muhtemelen yapılara ait fotoğraf ya da kartpostal gibi görsel araçlar model olarak kullanılmıştır.[48]

Giriş katının güneybatı köşesindeki *portre odası* ya da *portreli oda* olarak adlandırılabilecek dikdörtgen planlı odanın tavan yüzeyini kaplayan büyük oval çerçevenin köşeliklerinde kıvrımlı akantus yapraklarıyla sarılmış üçgen alanın ortasına madalyon içinde birer portre resmedilmiştir. Biçimsel olarak *clipeate images* ya da *kalkan portreleri* olarak da bilinen zeytin dallarından birer çelenk motifiyle çerçevelenmiş madalyonlardan birinin içi tahrip olmuştur[49]. Diğer üçünde ise iki erkek ve bir kadın portresi yer almaktadır.

Erkek portrelerinden birinde verilen yaşlı adam figürü bıyıklı ve gür sakallıdır (Fot. 18). Dökük saçlı, alnı açık figürün kulakları yoğun saçlarının altında kalmıştır. Cepheden verilmiş figürün burnu uzun ve ucu basıktır. Üzerinde bir himation taşıyan, kolsuz büst karakterindeki figürün kimliği

[47] Bilgi için bkz. Adams, 1989: p. 10–15.

[48] Tapınakların fotoğraf ve kartpostalları için bkz. https://www.alamy.com/stock-photo/Athens/
http://www.collector-shop.info/index.php?route=product/product&product_id=1786
http://vintage-files.blogspot.com/2013/06/blog-post_6.html
https://www.ebay.com/itm/265715212362
https://www.ebay.com/itm/203649767606
Erişim 25.02.2022

[49] Kalkan portreler konusunda geniş bilgi için bkz. Cevizoğlu, 1995: s. 6, 7, 12, 13, Levha 20.

konusunda bir bilgi bulunmamakla birlikte gerek kıyafeti gerekse duruşuyla Helenistik dönem filozof portrelerini hatırlatır.

İkinci erkek figürü de yine saçlı, sakallı yaşlı bir erkek figürüdür (Fot. 19). Alnı açık figürün saçları, kulağını kapatmaktadır. Hâkim yakalı bir gömlek üzerine cüppe gibi bir giysi giymiş, başına da kipa benzeri bir başlık takmıştır. Figürün kimliği tam olarak belirlenememekle birlikte farklı görüşler bulunmaktadır. Gürcan Polat saçı sakalı birbirine karışmış, avurtları çökmüş ve omuzlarında sadece mantosuyla (hymation/himatyon) gösterilmiş figürün, tipik antik dönem filozof ve yazar tarzını anımsatan bir görünümde olduğunu; hafifçe yukarı doğru bakmasının ise kör olduğunu yansıtan bir özellik olarak dikkati çektiğini söyler. Buradaki kişinin de, fiziksel özellikleri ve giyim tarzıyla, kimliği konusunda farklı görüşler bulunan ve Batı Anadolu'da yaşadığı kabul edilen kör ve yaşlı bir şair olduğu varsayılan Helenistik dönemin '*kör Homeros*' portrelerini anımsattığı görüşündedir.



Fot. 19 Erkek Portresi

Diğer yandan, Nuran Şahin ve Gülşah Günata, kimliği tam belli olmayan bu figürün yüzü antik dönem portrelerini anımsatsa da kıyafetinin antik dönem kıyafetleriyle benzerlik göstermediği görüşündedirler. Bu nedenle de bir filozof ya da bir devlet adamı gibi üst sınıftan biri değil de muhtemelen halktan birinin olabileceği fikrindedirler. Portrenin halktan bir kişiye ait olması, ev sahibi doktorun kendi portresini yaptırma olasılığını akla getirmektedir. Evinde çok sayıda resim yaptırarak ekonomik ve sosyal statüsünü de yansıtan doktor, bu resimler arasında portresini yaptırarak kendisini de ölümsüzleştirmek istemiş olmalıdır. Sonuçta söz konusu portrenin Kör Homeros ya da evin sahibi doktor olma ihtimali vardır. [50]



Fot. 20 Kadın Portresi

Üçüncü portrede ise bir kadın tasvir edilmiştir (Fot. 20). Cepheden verilmiş ve başı hafif sola dönük kadının ince uzun bir yüzü vardır. Ortadan ayrılmış saçları arkada topuz şeklinde toplanmıştır. İçte dik yakalı açık renk giysisinin üzerinde, bedeninin yarısı koyu renk başka bir giysi içinde verilmiştir. Kadının giyim tarzı, antik dönem kadın giyim tarzından çok halktan bir kişinin giyim tarzını anımsatır. Hem yerel giyim tarzı hem de fiziksel görünümüyle sosyal yaşam içinde önemli yere sahip bir kişi olabileceğini düşündürür. Kim bilir, belki de bu portrede canlandırılan evin sahibi doktorun karısı yani evin hanımıdır.

Aslında, evdeki resimlerin restorasyon geçirmiş olması portrelerin doğru tanımlanması konusunda kuşkulara neden olmaktadır. Portrelerin olasılıklar üzerinden hareketle tanımlanan kimliklerinin yanı sıra tavan yüzeyine yerleştirilmeleri de dikkati çekmektedir. Kimliği konusundan tam emin olamadığımız kör Homeros ya da ev sahibi doktor ile evin hanımının portreleri tavanın

[50] Portrelerin kimliklerinin tespitinde yardımlarını gördüğüm Prof. D. Nuran Şahin, Prof. Dr. Gürcan Polat ve Dr. Gülşah Günata'ya katkıları için teşekkür ederim.

odaya giriş tarafında verilmişlerdir (Fot. 19-20). Evin hanımı hemen kapının üstünde diğeri ise girişe göre solda yer almaktadır ve her ikisi de aynı yere doğru bakmaktadırlar.

Tavanda, kapının karşısındaki köşelerden Homeros ya da doktorun karşısında bulunan madalyon günümüzde boştur. Evin hanımın karşısındaki figür ise Helenistik dönem filozof portrelerini anımsatan tarzıyla dikkati çeker (Fot. 18). Evin bir doktora ait olmasından hareketle, boş madalyondaki portrenin, sağlık alanıyla ilgili bir kişiye ait olma olasılığını da düşündürmektedir. Bu noktada, hep sakallı olgun bir adam şeklinde tasvir edilen hekim tanrı olarak tanınan Apollon'un oğlu Asklepios olabilir mi sorusunu akla getirmektedir.[51] Belki de, ev sahibi doktorun hekimliği ve cerrahlığının yanı sıra ölüleri bile dirilttiğine inanılan Asklepios'u kendisiyle özdeşleştirmek istemiş olması hiç de yadırgatıcı bir durum değildir. Asklepios'un ölümünden sonra hekimliği kızı Hygieia (sağlık)[52] ve oğulları sürdürmüşlerdir. Hatta, biraz daha ileri giderek, boş madalyonda da, Asklepios'un çocukları arasında en ünlüsü olan kızı Hygieia'nın olma ihtimali var mıydı diye düşünmekten kendini alıkoyamıyor insan. Aslında, dönemin bilinen resimleri arasında, bu tür örneklerle, şimdilik, pek karşılaşılmamış olmakla birlikte, İstanbul, Galata'daki Serpuş Hanı'nda bulunan bir bilgin (Galileo ?) betimlemesi bu tip örneklerden sayılabilir.[53]

Antik Yunan sanatında görülen daha sonra Roma sanatında da devam eden vakur bir duruşa sahip olgun yaşlarda sakallı şair ve filozof portrelerinde temsil edilen kişiler kadar portrelerin madalyonlar içinde resimlenmesi de önemlidir.[54] Bu noktada antik Yunan geleneğine bağlanan *clipeata images* ya da *kalkan* veya *madalyon portreleri* şeklindeki betimlemelerin burada özellikle vurgulanması gerekir.[55] Çeşitli malzemelere kabartma (dışa taşan büstler) olarak uygulanan kalkan portrelerinin duvar yüzeyine boyayla resimlendiği örnekler de bulunmaktaydı.[56] Kült portresi olarak yapılmalarının yanı sıra çeşitli kullanım alanları bulunan kalkan portrelerine konutlarda da rastlanır. Dekoratif amaçlı olarak da kullanılan ve giderek yaygınlaşan bu portrelerin hem yapıldıkları eve hem de sahibine onur verdiklerine inanılmaktaydı. Buradaki resimlerde de, Klasik geleneğe bağlı kalarak figürlere ait büstlerin yuvarlak birer kalkan içine yerleştirme geleneği sürdürülmüştür. Antik dünyanın kalkan portreleri Rönesans dönemiyle birlikte yeniden gündeme gelmiş ve Neoklasik akımlar içinde de dekoratif amaçlı kullanımı devam etmiştir.[57] Burada ele alınmış portreler de, resim alanında bu özelliğin gündeme geldiği örnekler olarak dikkati çeker. Portreler üzerinde yazıt bulunmadığı için ait oldukları kişiler hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak, büst şeklinde kolsuz verilmiş kişilerin portre özellikleri ve giyimleri, kimliklerinin belirlenmesi konusunda tahminde bulunmaya yardımcı olmuştur. Genelde uzun saçlı sakallı kişilerin devlet adamı ya da düşünürlere ait olduğu kabul edilir.

İlhan Koman Evi'nde diğer bir grup portre üst katta, dikdörtgen planlı büyük salonun tavanında yer alır. Tavan, süsleme şeritleriyle ortadaki daha büyük olmak üzere dikdörtgen formlu üç ana bölüme ayrılmıştır. İçinde oval çerçeve bulunan ortadaki büyük dikdörtgenin iki kısa kenarına kıvrımlı yapraklarla çevrelenmiş yuvarlak birer madalyon içinde birer portre resmedilmiştir. Tavan bezemesinin iki kenarında yukarıda kısaca tanıtıldığı gibi imago clipeatae yani madalyon formundaki birer çerçeve içinde antik Yunan tanrıçalarından Artemis ve Aphrodite tasvirleri dikkati çeker.

Zeus ve Leto'nun kızı, Apollon'un kardeşi Artemis'in omuz ve göğüs bölgesi çıplaktır (Fot. 21).[58] Pürüzsüz, kırışıksız bir cildi vardır. İnce uzun boyunlu, oval yüzlü, sivri çeneli ve yana bakar şekilde tasvir edilmiş Artemis'in ortadan ayrılmış dalgalı saçları kulakları yarıya kadar kapatır. Başında taşıdığı ince bir saç bandı alnın üstünde hilal biçiminde detaylandırılmıştır.

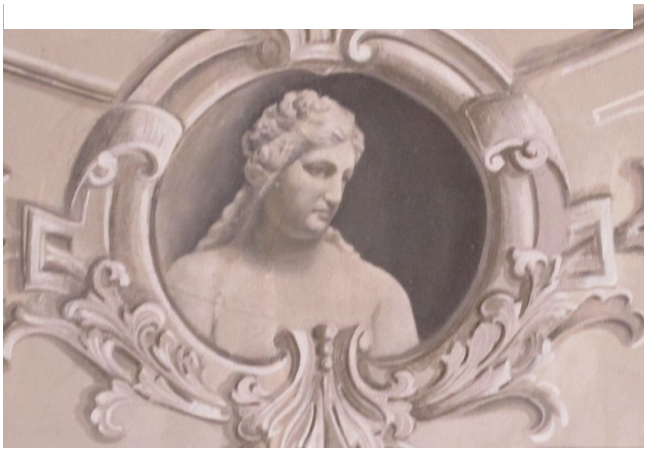
[51] Asklepios için bkz. Erhat, 1978: 67-69.; Cömert, 1980: s. 42.; Grimal, 1997: s. 101-103.
[52] Hygieia için bkz. Grimal, 1997: 301.
[53] Baçaru, 2020: s. 60, 64
[54] Portreler konusunda bkz. Özgan, 2013.
[55] Portreciliğin özel bir şekli olarak kabul edilen ve kalkan ya da madalyon portreler olarak da tanımlanan clipeata imago'nun anlamı, işlevi ve kökeni konusundaki çeşitli görüşler için bkz. Cevizoğlu, 1995.
[56] Winkes, 1979: p.482.
[57] Günay, 1997.
[58] Artemis hakkında bilgi için bkz. Erhat, 1978: s. 61-67.; Cömert, 1980: s. 16-17.; Grimal, 1997: s. 98-100.; Fink, 1997: s. 58-59.

Okçu ve avcı ay tanrıçası Artemis'in atribüsü köpek veya geyik, yay ve ok ya da ay olarak bilinir. Bu resimde Artemis, antik dönem örneklerinde olduğu gibi değil de 16. yüzyıldan itibaren Avrupa resim sanatında görülen başı hilalli ay tanrıçası olarak gösterilmiştir.



Fot. 21 Artemis

Diğer madalyonda ise, yine önemli bir antik Yunan tanrıçası olan Homeros'a göre Zeus ve Dione'nin kızları, Hesiodos'a göre köpükten doğan Aphrodite[59] resmedilmiş olmalıdır (Fot. 22). Figürün atribüsü olmamakla birlikte ideal güzelliği yansıtan kadınsı görünümü ile Aphrodite olma ihtimali yüksektir. Düzgün ten dokusu hissedilen aşk ve güzellik tanrıçası, Artemis portresinde olduğu gibi herhangi bir himation taşımaz. Dolgun ve oval bir çehreye sahip olan figür, hafif profilden yana doğru bakarken verilmiştir. İri gözlerinde detaylar işlenmiştir. Göz çukuru derin, gözler büyük ve yuvarlaktır. Ağzı kapalı ve alt dudağı, üst dudağından daha kalındır. Yanak ve çene dolgundur. Özenle işlenmiş büyük dalgalı uzun saçlar, iki bölümlü ele alınmıştır. Önde ortadan ikiye ayrılmış saçlar, kalın bir şerit gibi kulakların büyük bölümünü kapatarak boynun arkasında birleşmiş ve buradan aşağıya doğru adeta lüleler halinde açılmıştır. Önde, ikiye ayrılan saçlar alında üçgen bir alan oluşturur. Başın arkasında devam eden saç kütlesi ise boğumlu işleniş tarzıyla dikkati çeker. Alından düz inen burnu ve ideal yüz ifadesiyle verilmiş hafif yana bakan tanrıça, stil özelikleri ile Knidos Aphroditesi'ne benzemektedir.[60]



Fot. 22 Aphrodite

Artemis ve Aphrodite tasvirlerinin altında yer alan ve o gün de içleri boş olan bu çerçevelerde dini sahneleri içeren birer resmin varlığından söz edilmektedir. Hatta, "*Aphrodite'in cezalandırmasını betimleyen resim ise birkaç ay öncesine kadar mevcuttu*"[61] şeklinde sözü edilen resim, mitolojik bir konunun işlendiği ve A.G.Küçükkaya'nın fotoğrafını yayınladığı[62] sahne olmalıdır. Ancak, konu, Aphrodite'in cezalandırması değil *Thetis'in Demirci Tanrı Hephaistos'u* (Vulcanus) *Ziyareti* sahnesidir (Fot. 23). Sahnenin kaynağı, Troya Savaşı'nı anlatan Homeros'un İlyada adlı eseridir.[63] Olay Hephaistos'un evinde geçmektedir. Sahnenin solunda Thetis[64], sağında Hephaistos[65], ortada ise Hephaistos'un karısı Kharis (zerafet)[66] durmaktadır. Deniz tanrıçası Thetis, Teselya kralı ölümlü Peleus'un eşidir ve

[59] Aphrodite için bkz. Hesiodos, 2019: s. 154-210; Ayrıca bkz. Erhat, 1978: s. 45-47.; Cömert, 1980: s. 20-23.; Grimal, 1997: s. 76-77.; Fink, 1997: s. 49-51.
[60] Knidos Aphroditesi için bkz. Has, 2021: s. 134, Fotoğraf 9.
[61] Ülkücü, 1998, 483.
[62] Küçükkaya, 1990, s. 62, Foto 5.
[63] Konu için bkz. Homeros, 1981: ss. 452 – 460.
[64] Thetis hakkında bilgi için bkz. Erhat, 1978: s. 312-313.; Cömert, 1980: s. 36.
[65] Hephaistos (Vulcanus) hakkında bilgi için bkz. Erhat, 1978: s. 144-146.; Cömert, 1980: s. 19-20.; Grimal, 1997: s. 247-249.
[66] Kharis hakkında bilgi için bkz. Erhat, 1978: 188-189.; Cömert, 1980: s. 28.

evliliklerinden Yunan kahramanlarının en güçlülerinden biri olan Akhilleus[67] doğar. Troya Savaşı sırasında, Troya'lıların lideri Hektor, Akhilleus'un kendi zırhını verdiği en yakın arkadaşı Patroklos'u öldürür ve zırhı da kendisi giyer. Akhilleus'un zırhsız ve silahsız olması, arkadaşının intikamını almak için savaşa gitmesini engeller. Bu yüzden annesi Thetis, demircilikle uğraşan, madenden evler, arabalar, kalkan ve oklar yapan Hephaistos'un evine giderek ondan oğlu Akhilleus için zırh ve silah yapmasını ister. Gümüş ayaklı tanrıça Thetis'in evlerine geldiğini gören Kharis, onu karşılar ve ayakları süslü, gümüş kakmalı bir tahtın üzerine oturtur. Eşi Hephaistos'u çağırarak Thetis'in bir isteği olduğunu söyler. [68]



Fot. 23 Thetis'in Demirci Tanrı Hephaistos'u (Vulcanus) Ziyareti (Küçükkaya, 1990)

Kompozisyonun solunda tahta oturan Thetis, yarı çıplak ve profilden betimlenmiştir. İnce uzun vücut yapısına sahip Thetis'in sırtı öne doğru eğilmiş, sağ kolu da dizinin üzerinde verilmiştir. Arkasında yaptığı topuzun altından saçları sırtına doğru inmektedir. Zarif yapılı Thetis'in ifadesinden son derece üzgün olduğu anlaşılmaktadır.



Fot. 24 John Flaxman'a ait İllüstrasyon (Lemonedes, 2012)

Karşısında ayakta duran uzun giysili profilden verilmiş Kharis, üzüntüden iki büklüm oturmuş Thetis'e doğru bakmaktadır. Saçları arkada topuz yapılmış, kollar dirsekten bükülmüş ve sağ kol göğüs üzerindedir. Yere kadar uzanan himation üzerinde manto taşır. Sahnenin sağında elinde asası ile topal Hephaistos betimlenmiştir. Sağında ve solunda, iki kolundan destekleyen canlı kız gibi gösterilmiş altından iki uşak yer alır. Burada, başında demirci başlığıyla gösterilmiş Hepaistos'un henüz tahta oturmadan önce, Thetis'in yanına geliş anı resimlenmiştir. İlyada'da uzun uzun nakledilen konu, Homeros'un metnine yakın bir anlatıma sahiptir. Yunan vazo resimlerini hatırlatan sahne, İngiliz heykeltraş John Flaxman'a ait illüstrasyonlardan birinin örnek alınarak yapıldığını düşündürmektedir (Fot. 24)[69]

Neoklasik dönem Homeros destanlarının ilgi çektiği bir dönemdir ve çevirileriyle Homeros yeniden gündeme gelmiştir. Dönemin önemli sanatçılarından biri olan İngiliz John Flaxman'ın, heykeltraşlığının yanı sıra Dante'nin yazıları ile Homeros'un Odysseia ve İlyada eserlerinden çeşitli çizimler ürettiği bilinmektedir. Hatta, Homeros'un sözlerini görsele çevirdiği Odysseia ve İlyada'sından sahnelerin grafik illüstrasyonları, 1793 yılında iki cilt halinde yayınlanmıştır.[70] Bu resimli canlandırmalarda konunun gerekli tüm ayrıntıları son derece basit çizgilerle sade bir şekilde

[67] Akhilleus için bkz. Fink, 1997: s.27-30.; Erhat, 1978: s. 25-29.

[68] Hikayeye göre Hephaistos elinde büyük bir asayla, topallayarak kendisine yardım eden canlı kız gibi gösterilmiş iki uşakla Thetis'in yanına gelir ve bir tahtın üstüne oturur. Thetis, ölümlü oğlu Akhilleus'un, savaşta kendini koruyabilmesi için tolga (miğfer), kalkan zırh, silah yapması için Hepaistos'a yalvarır. Çirkin ve topal olan ateş tanrısı Hepaistos, annesi Hera'nın kendisini çirkin diye attığı zaman Thetis ile kardeşi Eurynome'nin ona yardım ederek dokuz yıl kendisini Okeanos ırmağının bir mağarasında sakladıklarını söyler. Ona minnet borcunu ödeyebilmek için de Thetis'in isteğini kabul eder ve Akhilleus'a son derece süslü kalkan ve silahlar yapar. Bkz. Homeros, 1981: s. 452 – 460. Ayrıca bkz. Bayladı, 1995: 86-87.; Agizza, 2001: s. 63-67.

[69] Eserin 1795 tarihli baskısı için bkz. Lemonedes, 2012: Fig. 3.

[70] Webb, 2011.; J. Flaxman için ayrıca bkz. Tükel, 1997: s. 596.

anlatılmıştır. İlhan Koman Evi'ndeki günümüze ulaşamamış *Thetis'in Hepaistos'u Ziyareti* sahnesinin John Flaxman'ın eserinin örnek alınarak görselleştirildiği dikkati çekmektedir.

İstanbul'daki örnekler hariç tutulursa, mitolojik konulu sahneler, Osmanlı dönemi duvar resimleri arasında pek sık rastlanan bir konu olmamakla beraber tanrı ve tanrıça figürleriyle az sayıda da olsa gayrimüslim yapılarında karşılaşılmaktadır. Trabzon'da 1900'lü yıllarda bir Rus tarafından inşa ettirilen Kostaki Konağı'nda elinde asası ile Hermes, bir törende tahtta oturan Zeus ve Hermes ile ilişkili olabilecek profilden verilmiş ikinci bir figür dikkati çeker.[71] Mustafapaşa (Sinasos) Canseverler Konağı'nda da Hera ve Zeus'un betimlenmiş olduğundan söz edilir.[72] Mustafapaşa'da Canseverler Konağı, Nuri/Süleyman Evi gibi yapılarda mitolojik konulu sahnelere yer verilmiştir.[73]

Makedonya'da 18.-19. yüzyılara tarihlendirilen Poulkos, Manousi, Neratzopoulos, Kanatsouli, Dolgira gibi konutlarda da başta İstanbul olmak üzere çeşitli kent görünümlerinin yanı sıra çeşitli portreler ile mitolojik konulu resimlere yer verildiği görülür.[74] Makedonya'daki Siatista, Keratzis Konağı'nda ise Atina'daki Hadrian Kemeri resimlenmiştir.[75]

Farklı mitolojilerde karşımıza çıkan ejderha, grifon, kanatlı aslan, çift başlı kartal gibi çeşitli yaratıklardan grifon tasvirleri, İlhan Koman Evi'nin giriş holünde, duvarların üst kesiminde antithetik duruşta verilmiştir. Genellikle gayrimüslim yapılarında görülen bu tür yaratıklara yer veren bezemeler bazı Müslüman yapılarında da sevilerek uygulanmıştır. Trabzon Kostaki Köşkü[76], İzmir Bornova Edwards Köşkü gibi gayrimüslim yapılarının yanı sıra İzmir'de Bayraklı Yahya Paşa Konağı, İkiçeşmelik Kapani Konağı, Cihan Palas (Emniyet) Oteli gibi Müslümanlara ait yapılarda da karşımıza çıkmaktadır.[77]

Genel Değerlendirme

İlhan Koman Evi hem mimarisi, hem de bezemeleriyle Neoklasik üslup özellikleri gösteren 20. yüzyıl başlarına ait bir yapıdır. 18. yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa'da, Barok ve Rokoko üslupların yapaylığına karşı bir tepki olarak ortaya çıkan ve 19. yüzyılda da devam eden Neoklasik (Yeni Klasikçi) üslubun en önemli özelliği Antik Yunan-Roma sanatlarına öykünmesidir.[78] Aslında, Rönesans ile başlayan bu ilgi, bu dönemde Rönesans'ı da içine alarak devam etmiştir.

Antik Yunan-Roma kültürünün yeniden canlandırılmasında, 1738-1756 yılları arasında, Herculaneum, Pompei ve Paestum'da yapılan arkeolojik kazı ve çalışmalar, önemli bir rol oynamış; kazı buluntuları ve anıtlar üzerine yapılan araştırmalar ve bunlar hakkında yazılan kitaplar, eserlerin tanınmasında ve bilgilerin yaygınlaşmasında önemli katkılar sağlamıştır. İtalya, Yunanistan, Anadolu, Mısır gibi bölgelerde bulunan antik kentlerin mimariden heykele kadar tüm yönleriyle incelenmesi ve buralardaki tapınak ve eski yapıların rölövelerinin, desenlerinin çizilerek yayınlanması; antik dönem eserlerine ilgiyi daha da arttırmıştır. Aynı zamanda, antik dönem sanatını konu alan teorik incelemeler de literatüre kazandırılmıştır. Akıl ve bilime dayanan 'Aydınlanma' çağında, antik Yunan-Roma kültürünü tekrar yaşatabilmek için ilham kaynakları geleneklerde aranmıştır. Ayrıca, 1789 Fransız Devrimi ile birlikte, halka dayanan ulus devletlerinin kurulması, milliyetçi ideolojilerin gelişmesinin de önünü açmıştır.[79]

Neoklasik akım, mimarlık başta olmak üzere resim, heykel, el sanatları gibi sanatın her dalında etkisini göstermiştir. Önceleri kitaplar, çizimler kanalıyla öğrenilen antik dönem eserleri, zamanla hem mimarların ve sanatçıların hem de gezginlerin ilgisini çekmiş; daha Rönesans döneminde başlayan *Grand Tour*, bu dönemde daha da gelişerek devam etmiştir. İnceleme gezilerinin yanı sıra yerinde görmek amacıyla, yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi İtalya, Yunanistan, Anadolu ve Mısır başta olmak üzere antik dönemin önemli merkezlerine çeşitli seyahatler yapılmıştır. Geziler sadece farklı ülkelerin

[71] Nemlioğlu, 2008: s. 11, 26, 27, 58, 83, Res. 18, 43.
[72] Özbek, 2016: s.384, 385, Fig. 3.
[73] Özbek, 2005: s. 11-15, 44-46, Foto 1, 36.
[74] Resimler için bkz. https://www.visitwestmacedonia.gr (Erişim 22.11.2022)
http://www.macedonian-heritage.gr/HellenicMacedonia/en/topic_10_8.html (Erişim 22.11.2022)
[75] http://www.macedonian-heritage.gr/HellenicMacedonia/en/img_C3317b.html (Erişim 22.11.2022)
[76] Nemlioğlu, 2008.
[77] Kuyulu Ersoy, 2015, s. 72-73.
[78] Germaner, 1996: s. 18-20.; İnankur, 1997a: s.17-18.; İnankur, 1997b: s.1933-1936.; Summerson, 2005: 95-113.
[79] Aydın, 2018: 229-256.

görülmesine değil bu ülkelerdeki Yunan ve Roma eserlerinin diğer ülkelere taşınmasına da olanak sağlamıştır.[80]

Yayınlar arasında, Johan Joachim Winckelmann'ın, sanatın gayesinin Yunan sanatı gibi "*soylu yalınlık* ve s*akin yücelik*" olması konusunda görüşlerini dile getirdiği *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* 1756[81] ve James Stuart ve Nicholas Revett'in *Antiquities of Athens* 1762[82] gibi doğrudan Yunan sanatını ele alan kitaplar önemlidir. Böylece, daha önce bilinen Roma sanatının yanı sıra artık Yunan sanatı da bilinir olmaya başlamıştır. Özlem duyulan klasik dünyaya, Yunan sanatının yeniden değerlendirilmesiyle ulaşılabileceği düşüncesi Yunan canlandırmacılığının da önünü açmıştır.

Neoklasik dönemde, Yunan ve Roma tapınaklarını örnek alan tasarımların dönem mimarisini şekillendirdiği görülür. Mimari alanda olduğu kadar resim, heykel ve diğer sanat dallarında da geçmişle bağlantılar kurulmuştur. Antik Yunan-Roma heykelleri incelenerek kopyaları yapılmış; resimlerde Antik Yunan-Roma mitolojisi ile kahramanlık öyküleri ve tarihsel olaylar işlenmiştir. Ayrıca, resimlerde Antik kalıntıların yanı sıra Yunan tapınakları da tasvir edilmeye başlanmıştır. Dönemin kültürel gelişmesinde Antik çağda yazılmış eserlerin çevirileri de ilham kaynağı olmuştur. Çeviriler yoluyla gündeme gelen Homeros'un Odysseia ve İlyada eserlerinden kahramanlar ve konular görselleştirilerek çeşitli çizimler üretilmiştir. Mitolojik sahnelerin resmedildiği Yunan vazoları kaliteli işçilikleri ve küçük boyutlarıyla koleksiyonerler tarafından aranan objeler haline gelmiş ve bilimsel çalışmalara konu olmuştur. Kazılarda bulunan Yunan vazoları, Wedgwood'un Jasper serisi ve Sevres porselenleri gibi yeni seramik türlerine de model oluşturmuştur. Zaten Neoklasik dönemde işlenen konular arasında tek tek mitolojik figürler ve mitolojik sahneler, filozof ve bilginler ile devlet adamları önemli yer tutar.

Yukarıda konularına göre sınıflandırarak ele aldığımız resimleri tek tek incelemenin yanı sıra bir bütün olarak değerlendirmenin daha yararlı olabileceği ve resimlerin konu ve resmedilme amacı açısından da irdelenmesi gerektiği kanısındayım.

Osmanlı dönemi duvar ve tavan resimleri, başkent İstanbul'dan başlayarak imparatorluğun o günkü sınırları içindeki Balkanlar'dan Orta Doğu'ya kadar uzanan geniş bir coğrafi alan içinde sevilerek uygulanmıştır. Ayrımlı etnik ve dini grupların beraber yaşadığı bu kozmopolit ortamda, konu ve üslup açısından benzer örnekler görülmekle birlikte, bu kültürel zenginlik içinde farklılaşan özellikler de göze çarpmaktadır. Konu olarak başta manzaralar olmak üzere çeşitli kent tasvirleri, meyve ve çiçek düzenlemeleri, çeşitli figürler, sembolik motifler betimlenmiştir.[83] İstanbul başta olmak üzere imparatorluğun çeşitli kentleri, mimari yapıları, nehirler, tepeler ve kırsal alanlar resimlerin ana temalarını oluşturur.[84] İmparatorluğun sınırlarının dışında, başta Avrupa ülkeleri olmak üzere farklı ülkelerden kent ve doğa görünümleri de ele alınan konular arasındadır.[85]

İlhan Koman Evi'nin resimlerinde ise, konu açısından, pek alışık olmadığımız yeni bir literatürle karşılaşılmaktadır. Bir yandan filozof, bilim adamı, devlet adamı bir yandan da tanrı, tanrıça betimlemeleri gibi kendi başına birer kimlik olan figüratif formlar ele alınmıştır. Bugün portrelerin ifadesi, giyim tarzı gibi özellikleri resimlere zaman içinde yapılan müdahalelerle değişikliğe uğramış gibidir. Bu nedenle de, antik dönem portre geleneğini sürdüren tarza sahip bu portrelerin kimlikleri konusunda kuşkuya düşülmektedir. Portrelerde yazı ve kişilikleriyle ilgili kesin ipuçları bulunmaması ve resimlerin zaman içinde geçirmiş oldukları değişiklikler, kişilerin saptanmasını güçleştirmektedir. Bu nedenle kim olabilecekleri konusunda öneriler getirilmeye çalışılmıştır. Örneğin bir filozof portresinin belki de hekim tanrı Asklepios olabileceği (Fot. 18); antik dönem filozof ve yazarlarını hatırlatan kör Homeros portresinin ev sahibi doktor olabileceği (Fot. 19); hatta portreler arasındaki

[80] Boardman, 2005: 21.
[81] Resim ve Heykel Sanatında Yunan Eserlerinin Taklitleri Üzerine Düşünceler şeklinde Türkçe'ye çevirebileceğimiz yayın için bkz**.** Winckelmann, 1756.
[82] Atina'nın Antik Çağ Kalıntıları başlıklı kitap için bkz. Stuart-Revett, 1762.
[83] Duvar resimleri için bkz. Arık, 1976.; Arık, 1999.; Renda, 1977.
[84] İstanbul görünümleri için bkz. Okçuoğlu, 2020.
[85] Avrupa kent görünümleri ve manzaralarından örnekler için bkz. Kuyulu, 1993.; Kuyulu Ersoy, 2015.; Kuyulu Ersoy, 2020.; Weber, 2002.; Weber, 2009.; Şener, 2011.; Şahin Tekinalp, 2013.; Şahin Tekinalp, 2018.; Antik kent görünümleri için ayrıca bkz. Uzun, 2023.

ilişkiden hareketle eğer resimlenenler arasında Asklepios betimlenmiş ise boş madalyonda da kızı Hygieia'nın olma olasılığı akla gelmektedir.

Artemis ve Aphrodite portreleri Yunan sanatının idealleştirilmiş tanrıça figürlerinin karakteristik özelliklerini taşır. Yine klasik sanata öykünen antik dönem filozof ve yazar portreleri de, aynı anlayışın ürünleridir. Bu portrelerle aynı duruşta, benzer özelliklerde yapılmış ev sahibi? ile eşinin? portreleri de önemlidir. Ev sahibinin olağanüstü yeteneklere sahip ölümsüz tanrı ve tanrıçalarla kendilerini aynı konumda görselleştirmeleri, belki kendilerini de resimleriyle ölümsüz kılmak isteklerinden kaynaklanmış olabilir.

Adeta bir yapı portresi gibi ele alınmış tek yapı resimlerinde Antik Yunan sanatının önemli mimari örnekleri model olarak alınmış; Atina'daki Hephaistos Tapınağı, Erekhtheion, Parthenon Tapınağı ile Hadrianus Kemeri gibi Antik dönem mimarisinin özgün örnekleri resimlenmiştir. Bunlardan Hadrianus Kemeri Roma dönemine; diğer üç yapı ise Antik Yunan dönemine aittir. Atina Akropolis'inde inşa edilmiş çok sayıda yapı arasında ayrı bir öneme sahip olan ve kente adını veren Athena'ya atfedilmiş Parthenon Tapınağı ile Atina krallarının soyuyla ilişkilendirilen Erekhtheios'a bağlanan Erekhtheion'un resimlenmesi anlamlıdır. Hatta, Erekhtheion'un, bilinen Karyatid'li cephesiyle değil de Atina'nın ismi ve kuruluşuyla ilgili simgeleri içeren cephesiyle resimlenmesi bu bağlamda önemlidir. Bu durumda, Yunan tapınakları arasında tek Roma dönemi yapısı olan Hadrianus Kemeri resminin ise, konutun bulunduğu kentin kurucusuna atfedilmek istenmesiyle bağlantılı olabilir.

Yine o dönemi yansıtan filozof, düşünür, yazar, bilim adamı, devlet adamı ile tanrı (Asklepion?), tanrıça portrelerinin birer yuvarlak çerçeve içinde verilmesi geleneği sürdürülmüştür. Ayrıca, Yunanlıların gelenek, görenek ve inançları doğrultusunda şekillenen ve Truvalıları yendikleri savaşı anlatan İlyada destanından bir sahnenin ele alınması ve ozanı Homeros'un? da resmedilen portreler arasında olma olasılığı ayrı bir değer taşımaktadır. Tamamen Yunan sanatına öykünen resimler arasında, Doktorun eşi? ve kendisinin? portrelerini yaptırarak kendilerini ölümsüzleştirmek istemeleri bakımından ayrıca önemlidir.

1789 Fransız Devrimi, farklı etnik ve dini gruplardan oluşan imparatorlukların dağılmasını sağlayacak uluslaşma sürecinin önünü açmıştır. Avrupa'da giderek yaygınlaşan bu süreçle birlikte, 19. yüzyılda daha da önem kazanan milliyetçi ideolojiler, Osmanlı İmparatorluğu'nda çeşitli etnik grupların başkaldırı hareketlerini de başlatmıştır. Bunlar arasında en önemlisi, hiç kuşkusuz, 1821-29 yılları arasındaki, Yunan isyanıdır. Fransız Devrimi sonrasında ortaya çıkan Romantizm, Avrupa ile Yunanistan arasındaki bağları güçlendirmiştir.[86] Köklerini Yunanistan'ın kültür alanlarında gören Avrupa, Yunanistan'ın özgürlüğü için verdiği mücadelenin maddi, manevi destekçisi de olmuştur. Sadece siyasi anlamda değil, Antik Yunan kültürüne duyulan hayranlıkla sanat alanında da Antik Yunan sanatı örnek alınmıştır.

1832 yılında bağımsızlığını kazanan Yunanistan, kendisini antik Yunan Devleti'nin mirasçısı olarak görmüş ve kendisine başkent olarak da antik Atina kentini seçmiştir.[87] Bu şartlarda, Atina'nın yeni başkente yaraşacak mimari kimliğinin antik geçmişi ile verilmek istenme düşüncesinin benimsenmesinden hareketle neoklasik bir şehir olarak yeniden inşa edilmesi hiç de şaşırtıcı değildir.

Sonradan Yunan tabiiyetine de geçen Alman mimar Ernst Ziller (1837-1923), 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında Yunanistan'da başta Atina olmak üzere Pire, Selanik ve çevresi ile adalarda konuttan resmi binaya kadar, Neoklasik üslupta çok sayıda bina tasarlamıştır.[88] Hatta, bu yapılar arasında, günümüzde Nümismatik Müzesi olarak işlevini sürdüren Alman Heinrich Schilemann'ın Evi (1878-1881) *Truva Sarayı* anlamına gelen *Iliou Melathron*'u, Truva antik kentine bir saygı anıtı olarak

[86] Özsüer, 2016: 325-344.

[87] Antik Yunan tarihi için bkz. Ksenophon, 1999.; Mansel, 1999.; Hacısalihoğlu, 2013.; s. 588.; Kaya, 2019: s. 265-300.: Atina için ayrıca bkz. Kaya, 2020: s. 266-290.

[88] Ernst Ziller hakkında bilgi için 2010 yılında Atina'da adına düzenlenen sergi önemli bir kaynaktır. Mimara ait fotoğraf, mektup vb. belgelerin yanı sıra eserlerinin plan, cephe çizimleriyle çeşitli desenlerinin teşhir edildiği Atina National Gallery'deki "Ernestos Ziller, Mimar, 1837-1923" Sergisi için bkz. http://texnis-egkwmio.blogspot.com/2010/06/ernst-moritz-theodor-ziller.html (Yunanca) (Erişim 07.12.2022).; Çok sayıda araştırmacının yazılarıyla katkıda bulunduğu sergi kitabı Marilena G. Kasimatis editörlüğünde yayınlanmıştır. Bkz. Kasimatis (ed.), 2010. Konuyla ilgili Yunanca yayınlara erişimimi sağlayan Prof. Dr. Vassilis Colonas'a teşekkür ederim.

yapılmıştır.[89] Homeros'un İlyada'sından hareketle Truva kentinin bulunmasını sağlayan *Schillemann'ın Evi, Truva* ya da *İlion Sarayı* olarak anılmaktaydı. Heinrich Schilemann'ın antik çağa olan tutkusunun ifade edecek şekilde gerçekleştirilmiş ve Antik Yunan mimarisinden izler taşıyan yapının duvar ve tavan resimlerinin sanatçısı Sloven ressam Jurij Subic'dir (1855-1890). Duvarlarda aslında Roma sanatına öykünen Pompei evlerinden temalar ile Homeros, Hesiodos, Pindaros, Lucianus gibi Yunan yazarlarından seçilmiş yazılar yer almaktadır. Taban döşemelerinde ise H. Schliemann'ın Truva kazı buluntuları ve onlardan ilham alan motifler kullanılmıştır. Atina'da bu dönemde, sadece H. Schliemann'ın evi değil, ulusal Yunan kimliğinin yaratılmasında farklı mimarlara ait, bu tarzda inşa edilmiş çok sayıda yapının varlığı bilinmektedir.[90]

Kültürden sanata çok geniş bir çeşitlilik sunan *Hellenizm* ve daha sonra ideolojik bir kavram olarak ortaya atılan ve buna eklemlenen M*egali İdea (Büyük Ülkü)*[91] yeni kurulan Yunan devleti ile yeni başkentinin yüceleştirilmesinde önemli rol oynamış; Yunan burjuvazisi kuvvetlenmiş ve *Megali İdea*'nın önemli rol oynayan unsurlarından olmuştur.[92]

Ulusal Yunan kimliğinin oluşumunda dilden eğitime, kültürden sosyal yaşama kadar her alanda önemli adımlar atılmıştır.[93] Ancak, Yunan Devleti'nin, milliyetçilik akımları sonrasında bir araya gelerek kurulan diğer devletlerden farklı bir durumu vardı. Yeni kurulan devletin nüfusunun büyük çoğunluğu kendi sınırları dışında yaşıyordu. Bu bağlamda, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Hellenleştirmeye yönelik benzer uygulama Yunanistan sınırları dışında oturan Yunan ırkına bağlı (Rum) vatandaşlar için de geçerlilik kazanmıştı. Neredeyse nüfusun üçte ikisi Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşıyordu ve Yunan kimliğinin uyanışında önemli rol oynamışlardı.[94] Osmanlı İmparatorluğu'nun etnik köken, dil, din gibi farklı kültürlere dayanan kozmopolit yapısı içinde, Müslüman Türklerden sonra halkın çoğunluğunu Hıristiyan Ortodoks halk/Rumlar oluşturuyordu.

1829 yılında Yunanistan'ın bağımsızlığıyla başlayan süreçle birlikte, başta İstanbul olmak üzere Rumların yaşadığı Osmanlı egemenliği altında bulunan toprakları da kendi ülkesine katmak istemesi amacıyla güdülen siyaset giderek sonuç vermeye başlamış[95]; yüzyılın sonlarında Girit sorunu ve 1897 tarihli Osmanlı-Yunan Savaşı, kuşkusuz, Osmanlı topraklarında oturan Rum halkı da etkilemiştir.[96] Bu etki özellikle Rum burjuvazisi içinde filizlenmeye başlamış ve kimi Anadolu şehirlerinde inşa edilen konut mimarisinde ve süslemelerinde "*Megali İdea*" özünde meyvelerini vermiştir. İşte bu şehirlerden biri de demografik yapısı içinde önemli bir yer tutan Rum nüfusun yaşadığı Edirne'dir.[97] Hatta, kentte 1905 yılında tamamen yanan gayrimüslim mahalleler için İstanbul Fener Rum Patrikhanesi ve Atina'dan toplanan yardımlar gelmiştir.[98]

Güçlü Yunan kimliğine dayalı Yunan devletinin yaratılmasında Rum burjuvazisinin etkin rol oynadığı bilinmektedir. Edirne'deki İlhan Koman Evi de, geçmişin hafızasını koruyup kökünün Yunanla bağlantısına dikkati çekmek isteyen bir doktorun, bu ruhla 20. yüzyıl başında inşa ettirdiği bir yapı olmalıdır. Antik Yunan Sanatı temalı resim programı ile başkent Atina'nın kuruluş dönemi süslemeleri arasında zaman farkı olsa da paralellik gösteren bir tavır sezilmektedir. Bu açıdan, İlhan Koman Evi, bir Rum doktorun kendi kültürünü ve yaşam tarzını Atina klasisizmine öykünen bir ruhla yansıtmaya çalıştığı önemli bir örnektir.

Kaynakça

ADAMS, A., (1989), "The Arch of Hadrian at Athens", *The Greek Renaissance in the Roman Empire*, eds. S. Walker and A. Cameron, London, pp. 10–15.

[89] "A Palace of Troy in Athens – Iliou Melathron" *Portes Magazine* https://www.portesmagazine.com/culture-iliou-melathron (Erişim 07.12.2022).; Kasimatis (ed.), 2010, 184-188.
[90] Yapılar konusunda bilgi için bkz. Kasimatis (ed.), 2010, 184-188.; Parmenidi - Dimopoulou, 2017; Ayrıca birkaç örnek için bkz. Rigopoulos.
[91] Bilgi için bkz. Kırlı Ntokme, 2010: 401-424.
[92] Hatipoğlu, 1988: s. 181.
[93] Millas, *2006*.; Tağmat, 2015: s.4.
[94] Smith, 2002: s.17.
[95] *Yunanistan Rehberi* isimli eserde, Osmanlı Devleti'ne bağlı toprakların Yunanistan sınırları içinde ele alınması bu durumu destekler niteliktedir. Bkz. Berber, 2005: s. 98.
[96] Tukin, 1945: s. 163-206.; Tukin, 1996: 85-93.; Özbozdağlı, 2022: s. 577-610.
[97] Smith, 2002: s.17.; Demirözü, 2007: s. 22.
[98] Bayatlı, Bayraktar ve Bayatlı, 2022: 338.

AGIZZA, R., (2001), *Antik Yunan'da Mitoloji, Masallar ve Söylenceler*, (Çev. Z. Zühre İlkgelen), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

AKANSEL, S. (2013).Edirne Kaleiçi Tarihi Konutları, *Edirne Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri II*, 2-174. (içinde), Edirne: Trakya Kalkınma Ajansı.

ARIK, R., (1976), *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ARIK, R., (1999), "Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri", *Osmanlı Ansiklopedisi,* C. 11, 423-436. Ankara. Yeni Türkiye Yayınları.

AYDIN, R., (2018), "Ulus, Uluslaşma ve Devlet: Bir Modern Kavram Olarak Ulus Devlet", *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, ss. 229-256.

AYGÜL, F., (2022), *Edirne Kaleiçi'ndeki Sivil Mimarlık Örnekleri ve İlhan Koman Evi Restorasyon Önerisi*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

BABUIN, A., (2001) "Standards and Insignia of Byzantium", *Byzantion*, Vol. 71, No. 1, pp. 5-59.

BAÇARU, V., (2020), "Galata Serpuş Han ve Tavan Resimleri", *Sanat Tarihi Dergisi*, 29/1, Nisan/April, ss. 51-79.

BAYATLI, A., BAYRAKTAR, K., BAYATLI, N., (Haziran 2022), "Edirne Harik-i Kebiri ve Tarih Yazımsal Karmaşası", Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 24, Sayı 1, ss. 327-345

BAYLADI, D., (1995), *Mitoloji. Tanrıların Öyküsü*, İstanbul: Say Yayınları.

BERBER, E., (2005), Yunanca Bir Kaynaktan Balkan Savaşları Öncesinde Makedonya ve Trakya, *Karadeniz Araştırmaları*, Cilt 7, Sayı 7, ss. 97-130.

BOARDMAN, J., (2005), *Yunan Sanatı*, (Çev. Y. İlseven), İstanbul: Homer Kitabevi.

CEVİZOĞLU, H., (1995), *Aphrodias'ta Bulunmuş Clipeate Images (Kalkan Portreleri)*, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Klasik Arkeoloji Bölümü, İstanbul.

CÖMERT, B., (1980), *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal ve İdare Bilimler Fakültesi Yayını.

DEMİRÖZÜ, D., (2007), *Savaştan Barışa Giden Yol: Atatürk- Venizelos Dönemi Türkiye-Yunanistan İlişkileri*, İstanbul, İletişim Yayınları.

ERHAT, A., (1978) (2. Basım), *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

EYİCE, S., (1991) "Atina'da Türk Mimari Eserleri", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 4. Cilt, ss. 76-79.

EYİCE, S., (1994), "Rumeli Hisarı", Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt 6, ss. 355-357

FINK, G., 1997, *Antik Mitolojide Kim Kimdir*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

FLETCHER, S.B., (1943) (11th Edition), *A History of Architecture on the Comparative Method*, London.

GERMANER, S., (1996), *18. Yüzyıl Avrupa Resmi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

GRİMAL, P., (1997), *Mitoloji Sözlüğü. Yunan ve Roma*, (Çev. S. Tamgüç), İstanbul: Sosyal Yayınlar.

GÜNAY, E., (1997), *Ortaçağ Sonu ve Rönesans'ta Bireysellik ve Otoportreler*, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

GÜNER, Y., (2013), "Kaleiçi, Dilaverbey Mahallesi Sivil Mimarlık Örnekleri Koruma Durumu Analizi", *Edirne Kaleiçi'nde Değişim ve Dönüşüm – Change and Transformation in Edirne Kaleiçi – Partnership* (Yay. Haz. Burcu Özgüven), ss. 39-57.

HACISALİHOĞLU, M., (2013), "Yunanistan", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 43. Cilt, ss. 586-595.

HAMILTON, E., (1994) (7. Basım), *Mitologya*, (Çev. Ü. Tamer), İstanbul: Varlık Yayınları

HAS, A.C., (Aralık 2021), "Heykeltraş Praksiteles'in Yaşantısı ve Knidos Aphroditesi'ne Yansımaları", *Kafdağı*, C.6, S.2, ss. 120-136.

HATİPOĞLU, M., (1988), *Türk-Yunan İlişkilerinin 101 Yılı (1821- 1922)*, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınevi.

HESİODOS (2019) Theogonia – İşler ve Günler (Çev. A. Erhat & S. Eyüboğlu), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

HOMEROS, (1981) (4. Baskı) *İlyada*, (Türkçesi A.Erhat - A.Kadir), İstanbul: Sander Yayınları.

İNANKUR, Z., (1997 a), *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

İNANKUR, Z., (1997 b), "Yeni Klasikçilik" *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, III, ss.1933-1936, İstanbul: Yem Yayınları.

KASIMATIS, M.G. (Editör) (2010), Ernest Ziller Mimar, (1837-1923), Atina (Μαριλενα Ζ. Κασιματη (ed.), ΕΡΝΕΣΤΟΣ ΤΣΙΛΛΕΡ ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ (1837-1923), 2010 Αθήνα)

KAYA, M.A., (Ağustos 2019) (2. Basım), *İlkçağ Tarihi ve Uygarlığı*, İstanbul, Bilge Kültür Sanat.

KAYA, M.A., (Mart 2020) (2. Basım), *Ege ve Eski Yunan Tarihi I Tarih Öncesi Çağlardan Klasik Çağa Kadar*, İstanbul, Bilge Kültür Sanat.

KAYICI, H., (2013), *Salnamelere Göre İdari, Sosyal ve Ekonomik Yapısıyla Edirne Sancağı*. İstanbul: Edirne Valiliği Kültür Yayınları.

KIEL, M., (1991), "Atina", *TDV İslam Ansiklopedisi*, 4. Cilt, ss 74-76.

KIRLI NTOKME, O., (Güz 2010), "Ulus Devlet Oluşturmada Yunanistan Örneği: Büyük Ülkü-Megali İdea", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, S. 46, ss. 401-424.

KSENOPHON, (1999), *Yunan Tarihi (Hellenika),* (Çev. S. Sinanoğlu), Ankara, TTK Yayını.

KUYULU, İ., (1993), "İzmir'de Resimli Bir Ev", *Kültür ve Sanat*, S. 17, ss.53-55. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayını.

KUYULU, İ., (2000), "Anatolian Wall Paintings and Cultural Traditions", *EJOS III (Electronic Journal of Oriental Studies)*, 1-27. Utrecht.

KUYULU ERSOY, İ. (2015), İzmir'de Yerel ve Levanten Kültürün Duvar ve Tavan Resimlerine Yansıması. *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları*. (ed. A. Doğanay), ss. 59-81. İstanbul: Lale Yayıncılık.

KUYULU ERSOY, İ. (2020), "Edirne'de Venedik Manzaraları", *Yekta Demiralp Anısına Sanat Tarihi Yazıları*, (Ed. Ş. Çakmak, E. Daş, B. Ersoy vd.), ss. 271-285, İstanbul: Ege Yayınları.

KÜÇÜKKAYA, A.G., (1990), "Edirne Kaleiçi Sivil Mimarisinde 'Greek Revival' tarzında bir yapı; İlhan Koman'ın Doğduğu Ev", *Mimarlık*, İstanbul, Cilt: 28, Sayı: 240, ss. 61-63.

LEMONEDES, H., (Summer 2012), "'Graceful in the Extreme': A Neoclassical Drawing by John Flaxman," Nineteenth-Century Art Worldwide 11, no. 2, Fig. 3 için bkz. http://www.19thc-artworldwide.org/summer12/heather-lemonedes-a-neoclassical-drawing-by-john-flaxman (Erişim 22 Kasım 2022)

LESK, A., (2004), *A Diachronic Examination of the Erechtheion and Its Reception*, University of Cincinnati, PH. D. Thesis, 2004. için bkz.

https://www.researchgate.net/publication/35699806_A_diachronic_examination_of_the_erechtheion_and_its_reception_electronic_resource

MANSEL, A.M., (1999) (7. Baskı), *Ege ve Yunan Tarihi*, Ankara: TTK Yayını.

MAUZY, C.A., (2009), "A Pictorial History of the Agora Excavations", The Athenian Agora New Perspectives on an Ancient Site (Ed. John McKII/ C.A. Mauzy), pp. 87-112.

MILLAS, H., (2006), *Yunan Ulusunun Doğuşu,* İstanbul, İletişim Yayınları.

NEMLİOĞLU, C., (2008) *Trabzon'un Abidevi Eserlerinden Kostaki Köşkü*, İstanbul: Nöbetçi Yayınevi.

OKÇUOĞLU, T., (2020), *Hayal ve Gercek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi 18. ve 19. Yüzyıllar*, İstanbu: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

ÖZBEK, Y. (2005), *Mustafapaşa (Sinasos) Evlerinde Duvar Resimleri*, Kayseri: Mustafapaşa Yerel Gündem 21 Kent Konseyi Yayını.

ÖZBEK, Y. (2016), Mustafapaşa (Sinasos) Duvar Resimlerinde Sıradışı Konular ve Georgios Iordanidis, *MJH (Mediterranean Journal of Humanities)*, VI/2 (2016), ss. 381-398.

ÖZBOZDAĞLI, Ö., (2022), "Yunanistan'ın Girit'i İlhak Çabalarına Osmanlı Makedonyası'nda Tepkiler (1909-1911)", *Tarih İncelemeleri Dergisi,* XXXVII-2, 2022, ss. 577-610.

ÖZGAN, R., (2013), *Roma Portre Sanatı* I ve II, İstanbul, Ege Yayınları.

ÖZSÜER, E., (2016), "19. Yüzyıl Avrupa Romantiklerinin 1821 Mora İsyanı Üzerindeki Siyasi Kültürel Etkileri", *Türkiyat Mecmuası*, C. 26/2, ss. 325-344.

PARELLO, M. C., (2020), "Introduction to the Study of Sacred Spacies in Ancient Agrigento" *The Akragas Dialogue: New investigations on the Sanctuaries in Sicily*, (eds. Monica De Cesare, Elisa Chiara Portale & Natascha Sojc), Berlin, 79-98.

PARMENIDI, M., - DIMOPOULOU, D., (2017), Orofografies Neoklassikon Oikismaton Ston Elladiko Choro, Aei Pirea, Politikoi Michanikoi T.E., Ptychiaki Ergasia. ΠΑΡΜΕΝΙΔΗ, Μ. – ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ, Δ., (2017), ΟΡΟΦΟΓΡΑΦΙΕΣ ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΩΝ ΟΙΚΙΣΜΑΤΩΝ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ, ΑΕΙ ΠΕΙΡΑΙΑ, ΠΟΛΙΤΙΚΟΙ ΜΗΧΑΝΙΚΟΙ Τ.Ε, ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ.

RENDA, G., (1977), *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayını.

RIGOPOULOS, D., (2015), "Athens' Neoclasical Gems", December 15, 2015. https://www.greece-is.com/athens-neoclassical-gems/ (Erişim tarihi: 02 Mart 2022).

SANDALCI, M.,(2000), *The Postcards of Max Fruchtermann*, 3 Cilt, İstanbul: Koçbank Yayını.

SARIOĞLU, M., (2020), *II. Meşrutiyet'in İlanından Balkan Savaşlarına Kadar Edirne (1908-1912)*, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Edirne.

SCHNEIDER, L. – HÖCKER, C., (2001), Die Akropolis von Athen, Darmstsdt: Eine Kunst-und Kulturgeschicte.

SMITH, M.L., (2002), *Yunan Düşü*, (Çev. H. İnal), Ankara: Ayraç Yayınevi.

STUART, J.-REVETT, N., (1762), *Antiquities of Athens*, (MDCCLXII), London.

SUMMERSON, J., (2005), *Mimarlığın Klasik Dili*, (Çev. T. Saner) İstanbul: Homer Kitabevi.

ŞAHİN TEKİNALP, P., (2013), "Manzaralı Oda: Atay Evi'nden Egzotik Manzaralar, *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C.30, S. 2, ss. 191-208. Hacettepe Üniversitesi Yayını.

ŞAHİN TEKİNALP, P., (2018), "Italy As Seen Through Ottoman Wall Paintings", *15th International Congress of Turkish Art. Proceedings*, edited by Michele Bernardini and Alessandro Taddei. ©T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Università di Napoli "l'Orientale", Istituto per l'Oriente C. A. Nallino, 2018: pp. 527-535.

ŞENER, D., (2011), *XVIII. Ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri*, A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

TAĞMAT, Ç. D., (2015), *İstanbul'da Helenizm: Sosyo-Kültürel Örgütlenmeler (1908-1922)*, A.Ü. Türk İnkilap Tarihi Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

TUKİN, C., (1945), "Osmanlı İmparatorluğu'nda Girit İsyanları, 1821 Yılına Kadar Girit", *TTK Belleten*, IX/34, ss. 163-206.

TUKİN, C., (1996), "Girit", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 14, ss. 85-93. Türkiye Diyanet Vakfı.

TÜKEL, U., (1997), "Flaxman, John", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, s. 596.

UĞURLU, B. P., 2020, *Anadolu'da Son Dönem Osmanlı Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri*, Konya: Literatürk Academia.

UZUN, T., (2023), "Osmanlı Duvar Resimlerinde Antik Kent Kalıntılarının Bir Tema Olarak Kullanılması Üzerine", *Journal of Humanities and Tourism Research*, 13 (1): ss. 152-174.

ÜLKÜCÜ, M. C., (1998). Edirne Konakları ve Tavan Resimleri, *Edirne: Serhattaki Payıtaht*, (Haz. E.N.İşli - M.S.Koz), İstanbul, ss. 475-484. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. Yayını.

WEBB, J. (2011), "The Essential Line: John Flaxman and Neoplatonism in Early Nineteenth-Century Manufactures", *Visual Rhetoric and the Special Eloquence of Design Artifacts*, (ed. L. Atzmon) SC: Parlor Press. (Erişim Kasım 22, 2022)

WEBER, S., (2002), "Images of Imagined Worlds Self-image and Worldview in Late Ottoman Wall Paintings of Damascus", *The Empire in the City: Arap Provincial Capitals in the Late Ottoman Empire*, (Ed. Jens Hanssen, Thomas Philip and Stefan Weber), Ergon Verlag, Beyrut, pp.145-171.

WEBER, S., (2009), *Damascus Ottoman Modernity and Urban Transformation 1808-1918*, 2 Volumes, Proceedings of the Danish Institute in Damascus V (Denmark Aurhus University Press).

WINCKELMANN, J. J., (1756), Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, Dresden & Leipzig için bkz. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1756 (Erişim 20.01.2023).

WINKES, R., (Oct. 1979), "Pliny's Chapter on Roman Funeral Customs in the Light of Clipeatae Imagines", AJA (American Journal of Archaeology), Volume 83, No. 4, pp. 481-484.

Elektronik Kaynaklar

https://www.alamy.com/stock-photo/Athens/ (25.02.2022)

https://www.anasynthesis.co.uk. (25.02.2022)

https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/20380 (21.05.2022);

https://www.bayrakmuzayede.com/osmanli-donemi-rumeli-hisari-gorselli-kartpostal.html (21.05.2022)

http://www.collector-shop.info/index.php?route=product/product&product_id=1786 (25.02.2022)

https://www.ebay.com/itm/265715212362 (25.02.2022)

https://www.ebay.com/itm/203649767606 (25.02.2022)

http://www.eskiistanbul.net/7355/rumeli-hisari-ve-bogazici-19-yuzyil (21.05.2022)

http://www.eskiistanbul.net/tag/rumeli-hisar%C4%B1/ (21.05.2022)

www.kleftikomilos.com (Erişim 19.07.2022)

https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/edirne/kulturenvanteri/ilhan-koman-evi (01.04.2022)

https://kulturportali.gov.tr/turkiye/edirne/ilprojeleri/ilhan-koman-evi-restorasyonu (01.04.2022).

http://www.macedonian-heritage.gr/HellenicMacedonia/en/topic_10_8.html (22.11.2022)

http://www.macedonian-heritage.gr/HellenicMacedonia/en/img_C3317b.html (22.11.2022)

https://www.portesmagazine.com/culture-iliou-melathron (07.12.2022).

http://texnis-egkwmio.blogspot.com/2010/06/ernst-moritz-theodor-ziller.html (07.12.2022)

http://vintage-files.blogspot.com/2013/06/blog-post_6.html (25.02.2022)

https://www.visitwestmacedonia.gr (22.11.2022)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Bizans_%C4%B0mparatorlu%C4%9Fu (Erişim: 21.11.2022)

https://ozhanozturk.com/2019/04/02/acropolis-atina-akropolisi

1953 YILI KRONOLOJİSİ

Kültür ve Sanat Notlarıyla

Selçuk Mülayim*

20. yüzyılın ortalarındaki bir yılın zaman cetvelinde, kişi, kurum ve etkinliklerin yer almasıyla, sanat tarihi için de birinci derecede başvuru kaynağını oluştururken, olayların bugüne olan mesafelerini de açıkça görebiliyoruz.

Çalışma alanını çok iyi bilen bir akademisyen bile, o alanın kültüründen uzak kalmışsa, olay-kişi-eser odaklarını zaman çizgisi üzerinde göremedikçe, ayrıntılara kayıtsız kalma durumuna düşebilir. Sadece "nokta atışı" yapılan bir olayı değil; olayı kuşatan havayı teneffüs edip kavrayamazsak, o zaman diliminin, yaşadığımız kültür coğrafyasına neler getirdiğini fark edemeyiz.

1953 yılı için, en azından İstanbul ve büyük şehirlerde karşımıza çıkan birkaç önemli yapı projesinde modern batılı akımlarla bütünleşme çabaları fark ediliyor. Bunun da ötesinde, Türkiye genelinde kitlesel iç göçün ivme kazandığı, şehircilik sürecinde H. Jansen ve H. Prost gibi uzmanların önerdikleri ve kısmen uyguladıkları planların dışına çıkıldığı anlaşılıyor.

Sanat tarihi alanında yankılarını bulan ve 1940'lardan beri konuşulan İstanbul'un fethinin 500. yılını kutlama isteği, etkinlikler ve yayınlarla 1953 yılında yoğunlaşmış, bu programların devamı izleyen yıllara da sarkarak devam etmişti. Aydınlar ve yöneticiler arasında yapılan toplantılar, İstanbul Valisi Lütfi Kırdar (1889-1961)'ın desteği ile Fatih Devri mimari eserlerinin özenle korunması ve restorasyonları dikkati çeken girişimler olmuştu.

Söz konusu kutlamalarda yerini almak üzere, 1950'de kurulan İstanbul'un Fethi Derneği daha sonra İstanbul Fatih Cemiyeti adını alır. Kurucular arasında bulunan E.H. Ayverdi (1899-1984), 1953'ten ölüm yılı olan 1984 yılına kadar Genel Başkanlık görevini sürdürmüştür.

1951 yılında yeniden kurulmuş olan Mehter Takımı, verdiği konserlerle yurt içinde ve yurt dışında "Osmanlı canlandırması" algısına destek oldu. Bu ve benzeri etkinliklerin simgesel davranışlar olarak sürdürülmesi yanında, diğer bazı ayrıntıları ay ve gün olarak bize ileten satır başlarını da tarih cetvelindeki yerinde hatırlamak durumundayız.

1 Ocak: Sanat tarihçisi Bekir Deniz'in doğumu. Aksaray. (ölm. 29 Ekim 2021, Ardahan).

5 Ocak: Karikatürcü Ramiz Gökçe'nin ölümü. (dğm. 1900).

24 Ocak: İstanbul Boğazı'nda başlayan buzlanma ve don Mart ayı başlarına kadar sürer.

28 Ocak: Hicivleriyle tanınan Neyzen Tevfik (Kolaylı)'in ölümü. İstanbul. (dğm. 24 Mart 1879, Bodrum).

5 Şubat: Beşinci Millî Eğitim Şûrası'nın açılışı. Ankara'da toplanan şûra çalışmalarını 14 Şubat'a kadar sürdürür.

11 Şubat: Edebiyat tarihçisi Beşir Ayvazoğlu'nun doğumu. Zara, Sivas.

18 Mart: Çanakkale Necip Paşa Camisi (1909) yıkılır.

29 Mart: İstanbul, Kuzguncuk'ta Müştak Paşa Köşkü yanar. Konya Müzesi müdürlüğü yapmış olan Mehmet Yusuf Akyurt (1876-1954)'un 102 ciltlik yazma koleksiyonu, mobilyalar, madalya, nişan ve birçok antika eşya bu yangında yok olur.

14 Nisan: Çanakkale Boğazı'nda Dumlupınar denizaltısı batar, 81 mürettebat şehit olur.

15 Nisan: Ondördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin Ankara'da açılışı.

23 Nisan: Güzel Sanatlar Akademisi, Fındıklı'daki binasında yeniden açılır. (Bkz. Mimari ve Anıtlar).

Ressam Aydın Ayan'ın doğumu. Çaykara, Trabzon.

* Prof.Dr., Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Emekli Öğretim Üyesi

5 Mayıs: Başlayan Fatih Haftası etkinlikleri 6 Haziran'a kadar sürer. İstanbul'un fethinin 500. Yıldönümü dolayısıyla çok yönlü ve zengin yayın programları başlatılır.

4 Haziran: Efes, Bülbül Dağı'ndaki Meryemana Evi'nin onarımı için Columbia Üniversitesi teklifte bulunur.

6 Haziran: Sanat tarihçisi Zeynep Mercangöz'ün doğumu. İzmir.

18 Haziran: Edirne depreminde pek çok yapı hasar görür. Selimiye Camisi'nin kubbesinde çatlaklar oluşur.

19 Haziran: Eskişehir Yeni Gar Binası'nın temeli atılır.

29 Haziran: Türkiye-Pakistan Kültür Antlaşması imzalanır.

30 Haziran: Ressamlar Derneği'nin ikinci sergisi açılır.

6 Temmuz: Depremde hasar görmüş olan Edirne Saat Kulesi yıkılarak ortadan kaldırılır.

20 Temmuz: Sanat tarihçisi Bozkurt Ersoy'un doğumu. Ankara.

1 Ağustos: İstanbul Yeşilköy Havalimanı hizmete açılır.

16 Ağustos: İzmir, Panaya Kapı'da, Meryem'in son olarak yaşadığı ev olarak tanınan bina, Papa XII. Pius'un verdiği imtiyazla Hacı Evi olarak törenle ziyarete açılır.

1 Eylül: Anıtkabir inşaatı tamamlanır. (Bkz. Mimari ve Anıtlar).

23 Eylül: İstanbul araştırmacısı Ernest Mamboury'nin ölümü. İstanbul. (dğm. 1 Nisan 1978, Nyon, İsviçre).

9 Kasım: Ankara, Opera Sahnesi'nde besteci Nüvit Kodallı'nın "Atatürk Oratoryosu", H. Hörner yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Orkestrası eşliğinde Opera ve Konservatuvar korosu tarafından sahnelenir.

10 Kasım: Selanik'te Atatürk Evi müze olarak açılır. 29 Ekim 1933 günü Selanik Belediyesi bu evin satın alınarak Atatürk'e armağan edilmesi kararını almış, 29 Şubat 1937 günü evin anahtarı Türk Başkonsolosluğu'na verilmişti.

Atatürk'ün nâşı, Etnografya Müzesi'nden alınarak, törenle Anıtkabir'deki yerine konur. (Bkz. Mimari ve Anıtlar).

İstanbul adlı derginin ilk sayısı çıkar. 1956 yılına kadar 38 sayı çıkacaktır.

1 Aralık: Süleyman Erguner'in ölümü. İstanbul. (dğm. 15 Ağustos 1902, Fatih, İstanbul).

3 Aralık: İstanbul Mozaik Müzesi'nin açılışı. Sultanahmet'teki müzede Bizans Sarayı mozaiklerinden başka, bir araya getirilmiş önemli bir koleksiyon bulunmaktadır. (Bkz. Müze ve Eski Eserler).

11 Aralık: Gazeteci, yazar ve karikatürcü Sedat Simavi'nin ölümü. İstanbul. (dğm. 1898, İstanbul).

17 Aralık: İstanbul Belediyesi'nin Saraçhâne'deki binası için temel atılır. Bina, mimar Nevzat Erol'un projesidir.

Plastik Sanatlar:

Paris Louvre Müzesi'nde açılan Türk sergisi, 2 ay 18 gün ziyarete açık tutulur. A. Gabriel'in Fransa'ya önerisi üzerine açılan sergide 410 parça eser, 89 fotoğraf ve 145 rölöve yer almaktaydı.

Mimari ve Anıtlar:

Güzel Sanatlar Akademisi'nin bulunduğu, Fındıklı'daki Çifte Saraylardan Cemile Sultan Sarayı 1 Nisan 1948 günü yanmış, Sedat Hakkı Eldem'in restorasyonu sonucunda yenilenen binaya, Akademi tekrar taşınmıştır.

Bayezit Mercan'dan, 1911 yangınında hasar görmüş alan Âli Paşa Camisi'nin restorasyonu tamamlanır.

Anıtkabir inşası için, 7 Temmuz 1939'da Rasat Tepe uygun görülmüş, açılan proje yarışmasına 46 eser katılmıştı. Anıtı tamamlayan kabartma ve heykeller H. Bara, Ş. Çalık, İ. Koman ve Z. Müridoğlu tarafından yapılmıştır.

Arkeolojik Kazı ve Araştırmalar:

Perge (Antalya) kazısı. Arif M. Mansel.

Karacahöyük (Konya) kazısı. Sedat Alp yönetiminde 1965'e kadar sürer.

Kubadabad (Beyşehir, Konya) kazısı. Z. Oral.

Sultanahmet Arasta kazısı. T. Rice.

Fikirtepe (İstanbul, Kadıköy) kazısı. Arif M. Mansel ve K. Bittel.

Nemrut Dağı (Adıyaman) kazısı. T. Goel. 1965'e kadar sürer.

Arsameia (Malatya) kazısı. H. Dörner. 1965'e kadar sürer.

Silivri (Ortaköy) kazısı. R. Duyuran.

Müze ve Eski Eserler:

Sultanahmet'te açılan Mozaik Müzesi, 26 Eylül 1979'da Ayasofya Müzesi'ne bağlanır, 25 Ağustos 1987'de yeniden açılış yapılır.

Kariye Müzesi ve Ayasofya mozaiklerinin restorasyon çalışmaları, Amerika'nın Bizans Enstitüsü Müdürü P. Underwood tarafından başlatılır.

Gülbahar Hatun Türbesi restorasyonu. İstanbul Fatih Camisi haziresinde bulunan türbe, Fatih'in 1492/93'te ölen karısı, II. Bayezit'in annesine ait sekizgen bir yapıdır. 1766 depreminde temel seviyesine kadar yıkılan yapı aynı plana göre tekrar yapılmıştır.

1951'de restorasyonuna başlanan Çinili Köşk'ün ön cephesine sonradan eklenmiş merdivenler ve diğer eklerin kaldırılmasıyla yapı aslına dönüştürülmüş, İstanbul Arkeoloji Müzesi karşısındaki bu yapı "Fatih Müzesi" adıyla açılmış, daha sonraki yıllarda çini eserleri müzesine dönüştürülmüştür.

Yayınlar:

The Tourist's İstanbul/E. Mamboury, İstanbul.

Kostantıniyye Muhasarası Ruznâmesi/N. Barbaro, Çev. Ş.T. Diler, İstanbul.

Voyages and Travels in Greece the Near East and Adjacent Regions Made Previous to the Year 1801/H. Weber, Princeton.

Beiträge zur Frühosmanischen Baugeschichte/R. Anhegger, İstanbul.

Fatih Devri Mimari Eserleri/E.H. Ayverdi, İstanbul Fethi Derneği Neşriyatı Nu. 13, İstanbul.

Fatih Devri Hattatları ve Hat Sanatı/E.H. Ayverdi, İstanbul Fethi Derneği Yayını: 12, İstanbul.

Fatih Devri Mimarlarından Azadlı Sinan/İ.H. Konyalı, Fetih Derneği Yayını, No. 4, İstanbul.

En-turquie/A. Gabriel, Hartmann, Paris.

Einführung in das Studium der altaischen Philologie und der Turkologie/J. Benzing, Wiesbaden.

Türk Tarih Kurumu Tarafından Yapılan Kültepe Kazısı Raporu, 1949/Tahsin Özgüç – Nimet Özgüç, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara.

Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları, I: Vesikalar/Rıfkı Melül Meriç, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayını, Ankara.

Ondördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi Kataloğu, Millî Eğitim Basımevi, Ankara.

Türk Müzeciliğine Bir Bakış/Remzi Oğuz Arık, Millî Eğitim Bakanlığı, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayını, İstanbul. Türkçe ve Fransızca olarak basılmıştır.

Encyclopedic Guide to İstanbul, Bursa ve Yalova/M. Eser, Yüksel Basımevi, İstanbul.

Türk Düşüncesi dergisi, 1960'a kadar yayımlanır.

Doğanlar:

Baha Tanman. İstanbul.

Abdüsselam Uluçam.

Beşir Ayvazoğlu. Zara, Sivas.
Hüsrev Subaşı. Niksar, Tokat.

Ölenler:

Veled Çelebi İzbudak (dğm. 1869).
Giulio Mongeri. Venedik. (dğm. 1873, İstanbul).
Ernest Mamboury. (dğm. 1878).

İSLAM MİMARİSİNDE ‘‘ÇİFT KABUKLU KUBBE’’

“Double Shell Dome” in Islamic Architecture

Sevcan ÖLÇER*

Abstract

The dome is an architectural element that can cover wide openings and has aesthetic value in İslamic architecture. Domes, whose shapes vary according to periods and regions, have shaped architectural compositions over time and have dominated the whole of the buildings conceptually. Developed ‘‘double shells domes’’ with geometric structures which appear as domes, make a difference typologically and morphologically. In this study, typological analysis of double shell dome samples applied in Islamic architecture was made with a brief look at the origin and geometrical features of double shell domes. The development process of double shell domes, which are understood to have been used from the early Islamic period to the late periods, has been examined through various examples in the Middle East, Central Asia and Anatolia. The aim of the study is to schematically examine the double shell dome forms through architectural examples and to draw attention to the faulty dome drawings that have been shared many times in the literature on this subject. In the evaluation part, the subject was discussed in outline and suggestions were made for the correction of erroneous drawings.

Keywords: Islamic Architecture, Domes, Double shell design, Typological analysis, Missing architectural drawing.

Giriş

Yarım küre biçiminde üst örtü elemanı olarak basitçe tanımladığımız kubbe, genellikle dairesel, dörtgen veya çok kenarlı mekânların üst kısmının kapatılması için kullanılmaktadır. Yerleşik kent yaşamının en erken dönemlerinden itibaren Mezopotamya, Ege ve Akdeniz çevresinde varlığı bilinen kubbeli yapılar, Antik Yunan, Roma ve Etrüsk mezar geleneğiyle birlikte asıl gelişimini doğu mimarisi içinde gerçekleştirmiştir[1]. Göçebe kültürlerin çadırlarından esinlenilerek oluşturulan kubbeler öncelikle stupa olarak bilinen Budist yapıların, daha sonradan Mezopotamya’daki evlerin, İran ile Anadolu’daki dini ve sivil yapıların, özellikle de türbe ve kümbetlerin üst örtüsü olarak kullanılmıştır[2].

Gerçek anlamda ilk kubbeler İran ve Roma’da inşa edilmiştir. Roma’da inşa edilen kubbeler, geliştirilen yöntemlerle oldukça büyük boyutlara ulaşmış ve çoğunlukla dairesel planlı yapılarda kullanılmışlardır. Panteon ve devamında inşa edilen yapıların kalıp üzerine harçla yapılan kubbeleri, Yakındoğu’daki Hristiyan yapıların ahşap strüktürlü kubbeleri ve Ayasofya kubbesinin inşasına kadar kubbe teknolojisi gelişmeye devam etmiş, 9. yüzyıldan itibaren ise İslâm dünyasında en yetkin örnekleri görülen yaygın bir örtü unsuru olmuştur[3].

Ortadoğu’daki pek çok kültür bölgesinde görülen ve kemerlerle birbirine bağlanan dört destekleyici unsurun oluşturduğu ilk kubbeli mekânlar İran’da bulunmaktadır. Kubbenin kare kübik gövdeli bir mekân üzerine oturtulabilmesi için tasarlanan tromp ilk defa yine İran’da karşımıza çıkmaktadır[4]. Bu bölgedeki erken İslam kubbeleri konik biçimli olarak inşa edilmiş çift kabuklu bir yapıya sahiptir[5]. Özellikle Timurlu ve Safevi dönemlerine ait gösterişli çift kabuklu kubbeler yapılmadan önce, kabuklar arasındaki hava akışının ve nem dengesinin korunması amacıyla basitçe inşa edilmiş çift kabuklu kubbe biçimleri bulunmaktadır[6].

Konu kapsamında ele alacağımız çift kabuklu kubbeler[7], İslam mimarisinin incelenmesinde kendine has özellikleriyle önemli olan bir örtü biçimidir. Bu örtü veya kubbe biçimi ‘‘çift cidarlı’’,

*Dr. Öğr. Üyesi. ORCID ID: 0000-0001-6351-0954. Harran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü. E-mail: ssevcanture@gmail.com; sevcanolcer@harran.edu.tr.

[1] Kuban 1988: s. 585.

[2] Mülayim 2002: s. 301; Kuban 1988: s. 585; Cezar 1977: s. 236; Arık 1967: s. 59-60.

[3] Kuban 1988: s. 585; Mülayim 2002: s. 300-302.

[4] Ardalan 1980: s. 21; Arık 1967: s. 61.

[5] Creswell 1913: s. 99; Hassan ve Ali 2019: s. 648.

[6] Eskandani, Yılmaz ve Doraj 2021: s. 92.

[7]Çift Kabuklu Kubbe konusu hakkında benzer bir çalışmayı daha önceden E. Yeşilbaş gerçekleştirmiş ancak tek ve çift kabuk ayrımını net olarak yapabileceğimiz çizimlere veya kubbe çizimlerindeki hatalara değinmemiştir. Bkz. Yeşilbaş 2020. Bununla birlikte M. Berksan yalnızca Süleymaniye Camii’nin çift cidarlı kubbelerini konu alan çeşitli yayınlardaki hatalı

‘‘çift katlı’’, ‘‘çift kabuklu çatı’’ ve ‘‘çift kubbeli tip’’ gibi adlandırmalarla karşımıza çıkmaktadır. Çift kabuklu kubbelerin Budist kültür çevresiyle ilişkili olarak Türkistan’da soğanvari, konik veya piramidal biçimde görüldüğü, Yakındoğu kaynaklı olarak ise Ermenistan ve Suriye’de içte dairesel dışta piramidal biçimde görüldüğü düşünülmektedir[8].

Çift kabuklu kubbelerin yapımında çeşitli koşullar etkili olmuştur. Örneğin şiddetli rüzgâr, yağmur ve kar suyuna karşı iki kabuk uygulamasına gidilmiştir. Özellikle yağmur ve kar sularından kaynaklanan nemin üst örtüden yapıların iç tabakasına girmesini önlemek için birbirine uygun aralıklı iki kabuk yerleştirildiği bilinmektedir[9]. İki kabuk arasındaki boşluk radyan ısıyı emerek yalıtım görevi görmektedir[10]. İklimsel koşulların yanı sıra Orta Asya ölü gömme adetleriyle ilgili olarak, Erken İslam döneminde Munara türbelerle İran ve Anadolu Selçuklu dönemi türbelerinde ölen kişiye saygıdan, cenazenin kubbe ile külah arasına yani çift kabuk arasına konulduğu ortaya atılan fikirler arasındadır[11]. Genellikle iç mekânda ses akustiğini daha etkili hale getiren çift kabuklu kubbelerin yapımında çoğunlukla dekoratif amaçlar ve güzellik arayışı gözetilmiştir[12]. Yukarı doğru yükselen kavisli yüzeyler sayesinde mukarnaslar, yazı bordürleri ve çini süsleme gibi pek çok tekniğin uygulanabildiği gösterişli kubbeler yapılabilmiştir.

Çift Kabuklu Kubbe Biçimleri ve İslam Mimarisindeki Yapı Örnekleri

Çift kabuklu kubbeler iç kabuk, dış kabuk ve bazen iki kabuk arasındaki destek ayaklarından oluşmaktadır. Kabuklar birbirinden kubbenin tepe kısmında veya ayak kısmında belirgin bir mesafe ile ayrılarak inşa edilmekte ve birbirine bağlı oldukları için ikisi de taşıyıcı görevi üstlenmektedir[13]. Bunlar uygulamada sürekli ve süreksiz çift kabuklu kubbeler olarak iki gruba ayrılır[14]. Sürekli çift kabuklu kubbelerde tuğla bağlayıcılar ile oluşturulan birbirine paralel durumdaki kabuklar arasındaki mesafe dar ve küçüktür. Süreksiz çift kabuklu kubbelerde ise kabuklar arasındaki mesafe önemli ölçüde büyüktür. Bunlar ‘‘Hibrid Double Dome’’ (Hibrit çift kubbe) olarak da adlandırılmaktadır[15]. Süreksiz çift kabuklar kubbe tabanı veya kasnağın üst kısmından ayrılmaya başlar (Şek. 1-2)[16]. Dış kabuk, iç kabuk, kasnak ve çeşitli iç takviyeler olarak genellikle dört ana unsurdan oluşan bu tür kubbelerden içteki çoğunlukla dairesel, dıştaki konik, sivri veya soğanvari olarak tasarlanmaktadır[17].

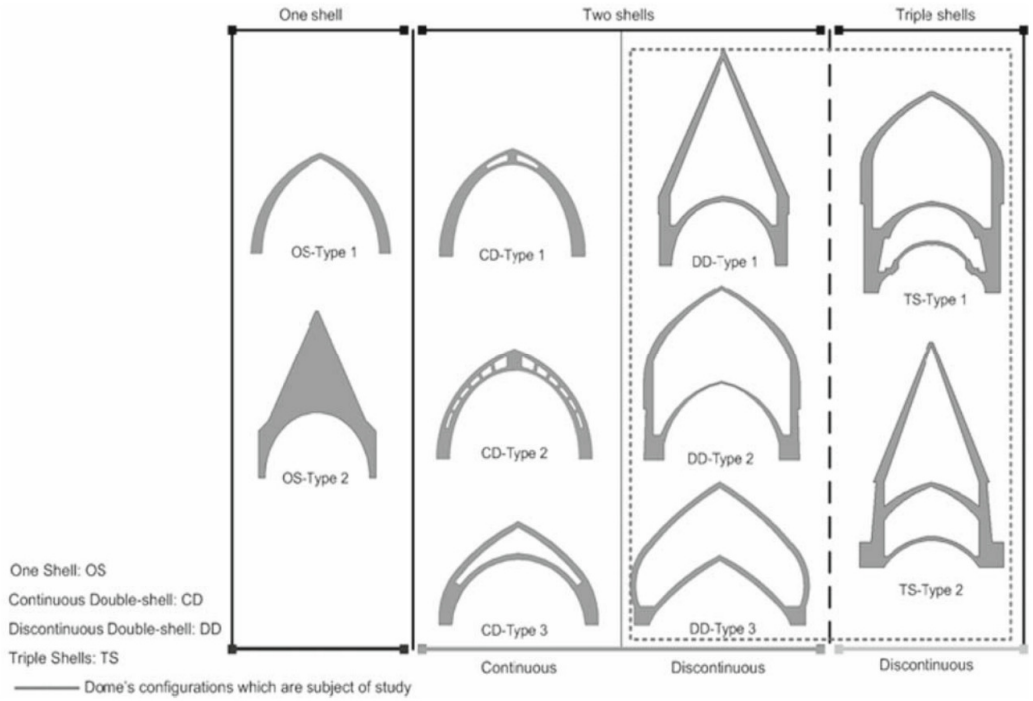


Şek. 1 Sürekli ve süreksiz çift kabuklu kubbeler (Bashbolagh 2016: s. 32-33)

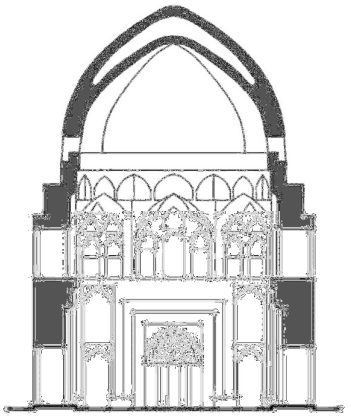
Çift kabuklu kubbelerin oluşturulma sürecinde dolgu olarak kullanılan çeşitli malzemelerden bahsedilir. 16. yüzyıldan sonra kayıtlara giren bu malzemeler arasında kalıplar için ahşap, tuğla, kubbe kilit taşı, sebu (içi boş küp), ahşap hatıl, demir gergi, simid, civata, kurşun ve kurşun çivisi bulunur. Harç ve sıva için horasan, kireç, küçük parçalar halinde keten lifi (kıyım keteni), mermer kireci, ince kum, saman ve toprak yer alır. Bazı yapıların kubbe ve tonoz inşaatında akustik ve örtü yükünü hafifletmek için sebu ve su yalıtımı için kullanılan lökün gibi malzemeler de bulunmaktadır[18].

çizimleri eleştirdiği bir köşe yazısı hazırlamıştır. Bkz. https://www.arkitera.com/gorus/suleymaniye-camisinin-cift-cidarli-kubbeleri-ve-bu-konudaki-yayinlara-elestirel-bir-bakis/ (17.10.2022).

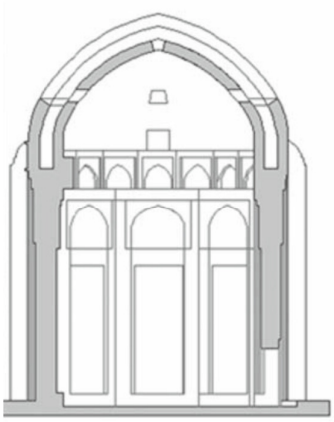
[8] Arık 1967: s. 64.
[9] Hassan ve Ali 2019: s. 648; Eskandani, Yılmaz ve Doraj 2021: s. 93.
[10] Dinani, Sadeghi ve Lourenço 2019: s. 89.
[11] Arık 1967: s. 63-64; Deniz 2015: s. 147-148. 12. yüzyıldan itibaren cenazeler türbe ve kümbetlerin altına inşa edilen cenazelik katına konulmaya başlanmıştır. Bkz. Arık 1967: s. 69.
[12] Eskandani, Yılmaz ve Doraj 2021: s. 93; Askhan ve Ahmad 2010: s. 289.
[13] Bashbolag 2016: s. 32.
[14] Askhan ve Ahmad 2010: s.288.
[15] Dinani, Sadeghi ve Lourenço 2019: s. 89, s. 91, fig. 4.
[16] Askhan ve Ahmad 2010: s. 289.
[17] Askhan ve Ahmad 2010: s. 317.
[18] Barkan 1979: s. 165-166; Aktuğ-Kolay 2010, s. 148; Aktuğ-Kolay 2016: s. 211.



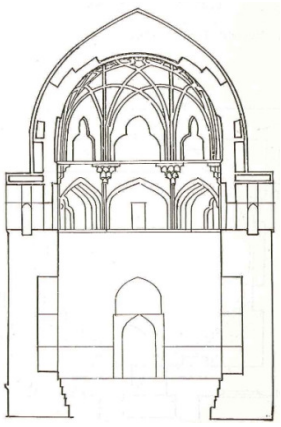
Şek. 2 Sürekli ve süreksiz tek, çift ve üç kabuklu kubbeler (Askhan-Ahmed 2010: s. 289, Fig. 1.)



Şek.3a- Barsiyan Cami (Naima 1394 hş.: s. 225)



Şek.3bHarrekan Kümbetleri (Ashkan-Ahmed 2010: s. 290, fig. 3)

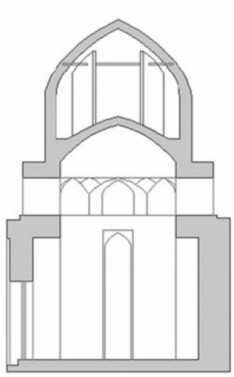


Şek.3c- Sultan Sencer Türbesi (Sözen 1975: s. 11, şek. 20)

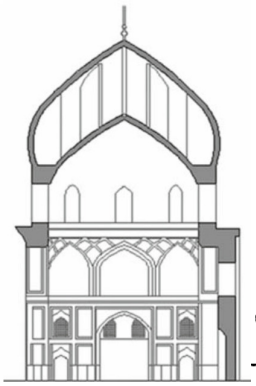
Çift kabuklu kubbeler Ortadoğu'da erken İslam döneminden geç dönemlere kadar kullanılmıştır. Kudüs'teki Kubbet-üs Sahra (687-691) ahşap strüktürlü ve sürekli çift kabuklu kubbenin; İsfahan'daki Sultan Bakht Aqa Türbesi (1351-52) (Şek. 4/a) radyal ve farklı profillerde tasarlanan süreksiz çift kabuklu kubbenin bilinen en eski örnekleridir[19]. Barsiyan Mescid-i Cuması'nın (1134) (Şek. 3/a) kübik gövdesi üzerinde, Zevvare Cami (1136) ve Ardistan Ulu Cami'nin (1158) mihrapönü kubbelerinde sürekli çift kabuk; İsfahan Şah Cami (1630) (Şek. 4/b) kubbesinde süreksiz çift kabuk uygulaması kullanılmıştır.

Camilerde az sayıda örneğine rastladığımız çift kabuk örtü en fazla türbe mimarisinde karşımıza çıkmaktadır. Azerbaycan, İran, Özbekistan, Kazakistan ve Kırgızistan topraklarında Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklularda mezar geleneğinin gelişmiş olması buralarda türbe ve buna bağlı olarak kubbe kullanımının yaygın olduğunu göstermektedir. Özellikle İran ve Anadolu bölgesi

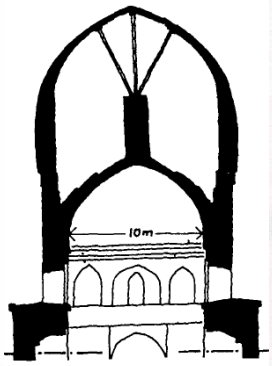
[19] Askhan ve Ahmad 2010: s. 291. Süreksiz çift kabuklu kubbeler hakkında bilgi için bkz. Bashbolagh 2016: s. 63, şek. 4.50.



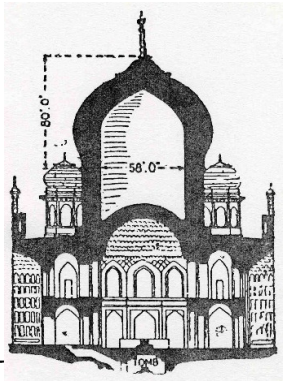
Şek.4a-Sultan Bakh Ata Türbesi (Ashkan-Ahmed 2010: s. 292, fig. 5)



Şek.4b-Şah Cami (Ashkan-Ahmed 2010: s. 293, fig. 8)

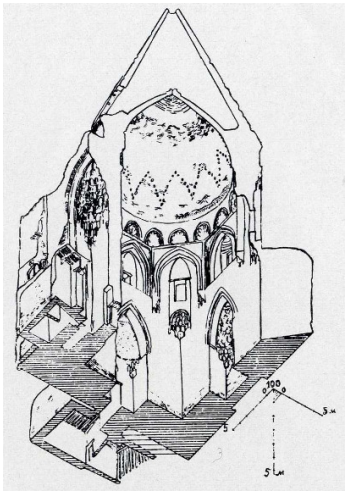


Şek.4c- Gur-e Amir Türbesi (Kuban 1988: s. 586)

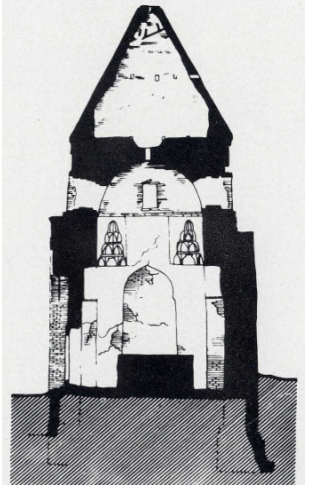


Şek.4d-Tac Mahal (Yetkin 1965: lev. CCCLXXX)

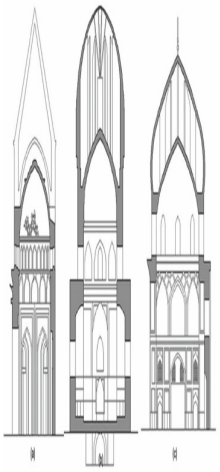
Selçuklu türbelerinde çift kabuklu kubbeler önemli ölçüde kullanılmıştır. Türbelerde yarı küresel biçimdeki iç kubbelerin üzerini dışarıdan genellikle basık veya sivri kemerli bir kubbe, bazen de sivri, piramidal veya konik bir çatı örtmektedir. Kazvin yakınlarındaki Harrekan Kümbeti (1093) (Şek. 3/b) çift kabuklu bir uygulanmaya sahiptir[20]. Bu dönemin en önemli eserlerinden biri kare planlı, zengin süslemelere sahip, galerili ve sürekli çift kabuk kubbeye sahip Merv'deki Sultan Sencer Türbesi (1157)'dir (Şek. 3/c)[21]. Aynı kabuk uygulamasına sahip Damgan'daki Kırk Kızlar Kümbeti (Cihil Duhteran) (1050) sekizgen gövdesi ve tuğla süslemeleriyle ilgi çekici yapılar arasındadır[22]. Sultan Tekeş Türbesi (12. yüzyıl) (Şek. 5/a), Fahreddin Razi Kümbedi (12. yüzyıl) (Şek. 5/b) ile Turabek Hanım Türbesi (14. yüzyıl) (Şek. 5/c) ise kare planlı bir gövde üzerinde kubbe ve külahla kapatılan ve süreksiz grupta incelenmesi gereken çift kabuklu kubbelere sahiptir.



Şek.5a-Sultan Tekeş Türbesi (Cezar 1977: s. 387)



Şek.5b-Fahreddin Razi Kümbeti (Cezar 1977: s. 390)



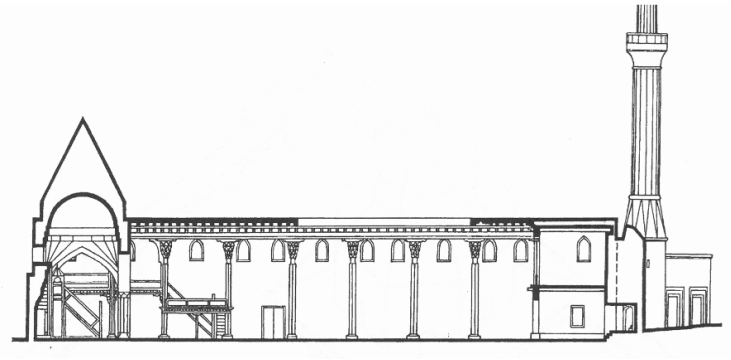
Şek.5c-Turabek Hanım Türbesi (Ashkan-Ahmed 2010: s. 293, fig. 8)

Süreksiz çift kabuklu kubbeler Timurlu mimarisinin genel karakteristiğini ve estetiğini belirleyen en önemli unsurlardan biri olmuştur. Yüksek kasnaklar üzerinde yükselen çini süslemeli tek, çift veya üç kabuklu kubbelere sahip yapılar bu döneme damgasını vurmuştur[23]. Dönemin en ilginç türbeleri arasında çoğu 14. ve 15. yüzyıla tarihlendirilen Şah-ı Zinde türbeler topluluğu

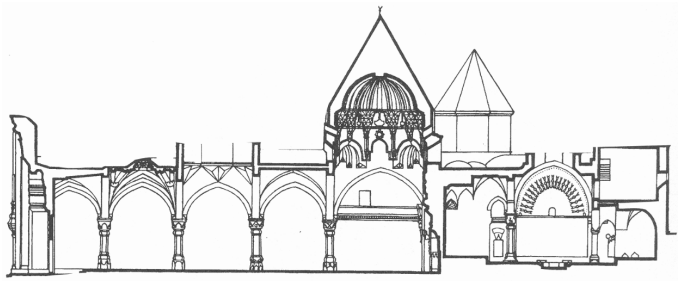
[20] Stronach ve Young 1966: s. 1-20; Öney 1981: s. 43.
[21] Donald 1955: s. 62.
[22] Çoruhlu 2000: s. 34-35.
[23] Başkan 2013: s. 2-3.

önemlidir. Genellikle kare veya kareye yakın dikdörtgen planlı bu türbelerin en dikkat çekici özelliği, yüksek kasnaklı, soğanvari ve dilimli çift kabuklu kubbelere sahip olmalarıdır[24]. Başka önemli bir eser, Semerkant'ta bulunan Timur'a ait dıştan sekizgen, içten kare planlı ve süreksiz çift kabuklu bir kubbeye sahip Gûr-ı (E)mîr Türbesi (1404)'dir (Şek. 4/c)[25]. Memlûklu dönemine ait yüksek kasnaklı ve süreksiz çift kabuklu kubbelere sahip Sargıtmış, Sultan Hasan ve Sultan Kalavun Türbeleri (14. yüzyıl) ile Babürlü dönemine ait Humâyûn'un Dehli'deki türbesi (16. Yüzyıl) ve Agra'daki Tac Mahal (17. yüzyıl) (Şek. 4/d) en iyi bilinen diğer önemli örneklerdir[26].

Samanilerle başlayan, Karahanlılar ile devam eden Suriye, Mısır, Memlük ve Babürlü yapılarında çok fazla uygulanan çift kabuklu kubbe, Büyük Selçuklular aracılığı ile Anadolu coğrafyasına yayılmıştır. Erken dönem örnekleri Selçuklulardan önce Anadolu'da yaklaşık bir yüzyıl boyunca hüküm süren Danişment, Artuklu, Saltuklu ve Mengücekli gibi Türkmen devletlerine aittir. Camilerde mihrapönü kubbelerinde, türbe, medrese ve kapalı avlulu hanların üst örtülerinde izlenen çift kabuklu kubbelerin çoğuna, Sivas, Erzurum, Van, Konya ve Akşehir gibi Anadolu Selçuklularının önemli merkezlerinde rastlanmaktadır. Özellikle camilerin mihrapönünde yer alan kubbelerin ve çok sayıda türbenin içten kubbe, dıştan külahla örtülü çift kabuklu bir yapıya sahip olduğu belirtilmektedir[27]. Beyşehir Eşrefoğlu Cami ve Türbesi (1299) (Şek. 6/a), Bitlis Ulu Cami (1153), Amasya Burmalı Minare Cami (1237), Erzurum Kale Mescidi (1132), Huand Hatun Külliyesi cami ve türbe bölümü (1246), Konya Aladdin Cami (1235) ile buradaki Sultanlar ve Aladdin Türbeleri içten kubbe, dıştan külahla örtülüdür. Mengüceklilere ait Divriği Ulu Cami'de (1288) (Şek. 6/b) mihrap önü bölümü içten dilimli bir kubbe, dıştan konik çatı ile kapatılmıştır. Artuklulara ait Mardin Ulu Cami'de (1186) ise mihrap önü kubbesi içten düz, dıştan dilimli olarak tasarlanmış sürekli çift kabuklu bir kubbe ile örtülmüştür. İçten düz, dıştan dilimli olarak tasarlanmış sürekli çift kabuklu kubbeleri daha sonradan Zinciriye Medresesi'nin (1385) cami ve türbesinde, Kasımiye Medresesi'nde (1457) ve Hamza-i Kebir Türbesi'nde (1438) görmek mümkündür[28].



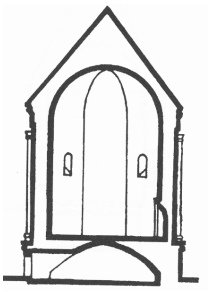
Şek.6a-Beyşehir Eşrefoğlu Cami (Schneider 2000: s. 69)



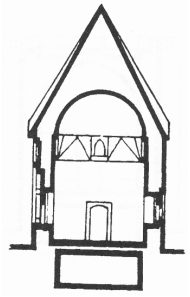
Şek.6b- Divriği Ulu Cami ve Külliyesi (Schneider 2000: s. 57)

[24] Yetkin 1970: s. 113.
[25] Yetkin 1970: s. 81; Pope 1965: s. 197; Golombek ve Wilber 1988, s. 50.
[26] Yetkin 1965, s. 164-165, 206-208.
[27] Anadolu Selçuklu dönemi eserlerini inceleyen pek çok yayında, içten yarım daire biçimli kubbe, dıştan piramidal külahla örtülü olan eserlerin çift kabuklu kubbeye sahip oldukları ifade edilir. Yazarların incelemeleri neticesinde kabuklu kubbelere dâhil edilen örneklerin kesit çizimlerinden sürekli veya süreksiz çift kabuklu oldukları ya da tek veya çift kabuk kubbeli oldukları belli değildir.
[28] Yeşilbaş 2020: s. 378-379.

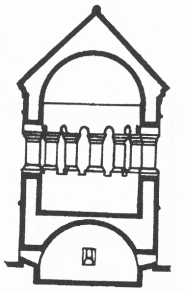
Anadolu Selçuklu dönemine ait türbelerin gövdeleri genellikle silindirik, poligonal, kübik ve dikdörtgen planlıdır. Ayrıca dilimli gövdeye sahip, eyvan tipli ve münferit planlı türbeler de bulunmaktadır. Ancak en fazla poligonal gövde üzerinde içten kubbe, dıştan piramit veya konik biçimli külahla örtülmüş yapılar tercih edilmiştir[29]. Kayseri Çifte Kümbet (1247) (Şek. 7/a), Tokat Nurettin İbn Sentimur Türbesi (1314) (Şek. 7/b), Ahlat Emir Bayındır Kümbeti (1477) (Şek. 7/c) ve Ulu (Usta Şagird) Kümbet (1273) (Şek. 7/d), Sivas Güdük Minare Kümbeti (1347) (Şek. 7/e), Tercan Mama Hatun Kümbeti (1192), Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti (1312) (Şek. 8/a) ve Sungur Bey Türbesi (1335) (Şek. 8/b), Erzurum Emir Saltuk Kümbeti (12. yüzyıl sonu), Kayseri Melik Gazi Kümbeti (12. yüzyıl sonu) ile Hunat Hatun Külliyesi Mahperi Hatun Türbesi (1238) (Şek. 8/c) içten dairesel bir kubbe, dıştan piramidal veya konik biçimli kubbeyle örtülmüştür.



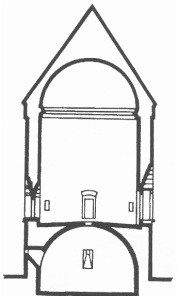
Şek.7a- Kayseri Çifte Kümbet (Schneider 2000: s. 79)



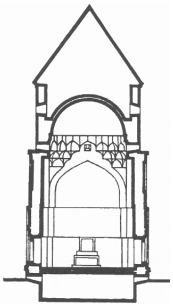
Şek.7b- Tokat Nurettin İbn Sentimur Türbesi (Schneider 2000: s. 81)



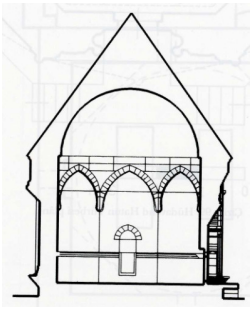
Şek.7c- Ahlat Emir Bayındır Kümbeti (Schneider 2000: s. 85)



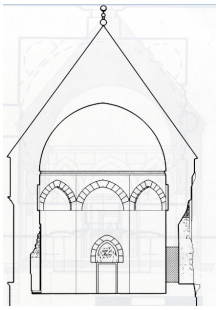
Şek.7d- Ahlat Ulu Kümbet (Schneider 2000: s. 87)



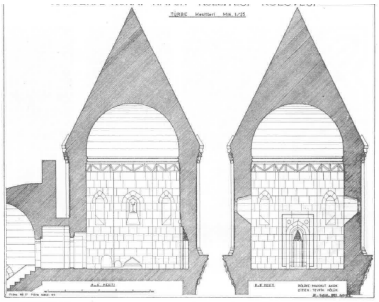
Şek.7e- Sivas Güdük Minare Kümbeti (Schneider 2000: s. 91)



Şek.8a-Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti (Özkarcı 2001: Çiz. 101)



Şek.8b-Niğde Sungur Bey Türbesi (Özkarcı 2001: çiz. 122)



Şek.8c-Kayseri Hunat Hatun Külliyesi Mahperi Hatun Türbesi (1238) (Akok 1967: s. 33)

Avlulu medreseler, imaret ve şifahanelerde çoğunlukla tonoz örtü kullanılmış, ancak bu yapılara bitişik durumda veya avluda yer alan türbelerde yine çift kabuklu kubbe uygulamasına gidilmiştir. Erzurum Çifte Minareli Medrese (1253) (Şek. 9/a), Kayseri Köşk Medrese (1339) (Şek. 9/b) ve Avgunlu Medresesi (13. yüzyıl), Amasya Gök Medrese (1278), Atabey Ertokuş Medresesi (1224) ve Karaman İbrahim Bey İmaretinde (1432) yer alan türbelerdeki kubbeler söz konusu çift kabuk örtü grubuna dâhil edilen iç kısımda kubbe, dış kısımda konik külahla örtülüdür. Çift kabuklu kubbelerin uygulandığı han veya kervansaray yapılarına örnek olarak 13. yüzyıla ait Ağzıkara Han, Alay Han, Aksaray Sultan Han (Şek. 10/a), Tuzhisar Hanı, İncir Han, Susuz Han, Horozlu Han, Karatay Han (Şek. 10/b) ve Saruhan verilebilir. Buradaki kubbeler hanların giriş ekseninde ortada bulunur ve içte kubbe dışta konik veya prizmatik külahla örtülüdür.

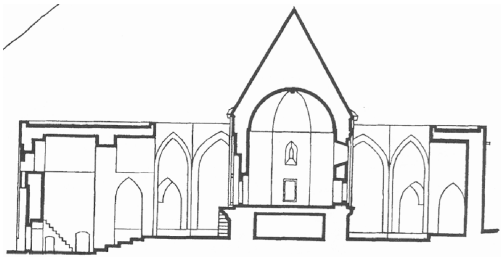
Beylikler döneminden itibaren, dıştaki külah yavaş yavaş ortadan kalkmış, yarım küre şekilli iç kubbe dıştan görülebilir hale gelmiştir[30]. Çoğu türbede Selçukluların sadece içte kullandığı kubbe örtü zamanla Osmanlı'nın tek tercihi olmuş, bazı erken devir türbeleri dışında külaha bir daha

[29] Yetkin 1970: s. 28; Arık 1967: s. 64.
[30] Tuncer 1986: s. 24.

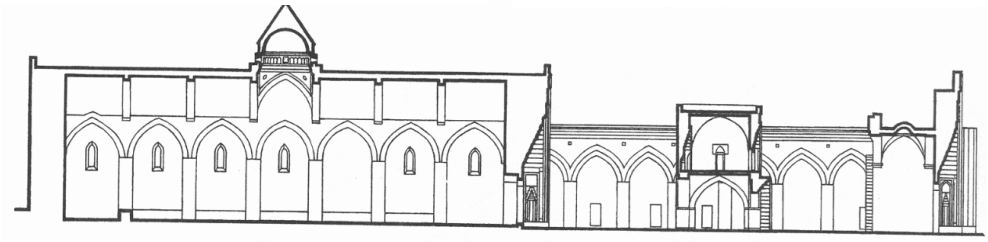
dönülmemiştir[31]. Erken Osmanlı döneminde Bursa Devlet Hatun Türbesi (1413) (Şek. 11/a), Saraylılar Türbesi (15. yüzyıl) ve Tire Rum Mehmet Paşa Türbesi'nde (1471) (Şek. 11/b) olduğu gibi konik ve prizmatik çift kabuklu kubbe geleneği devam etmekle birlikte çoğunlukla tek kabuklu kubbe tercih edilmiş ve Selçuklu üslubundan farklı bir yol tercih edilmiştir[32].



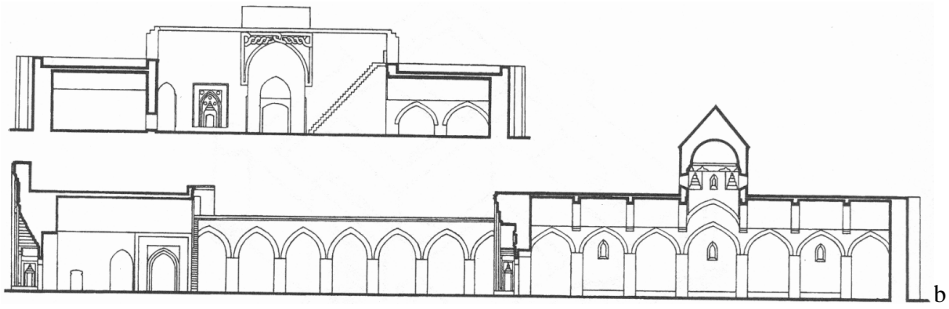
Şek.9a- Erzurum Çifte Minareli Medrese ve Türbesi (Schneider 2000: s. 109)



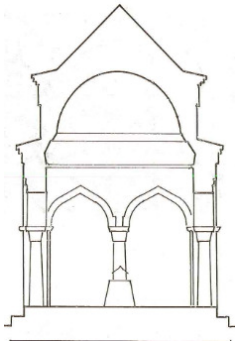
Şek.9b- Kayseri Köşk Medrese ve Türbesi (Schneider 2000: s. 203)



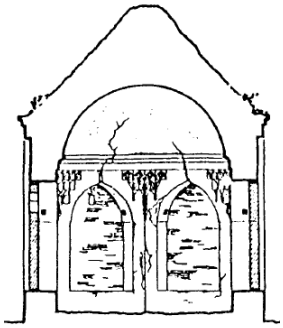
Şek.10a-Sultan Han (Kayseri-Sivas Yolu) (Schneider 2000: s. 189)



Şek. 10b- Karatay Hanı (Kayseri-Malatya Yolu) (Schneider 2000: s. 193)



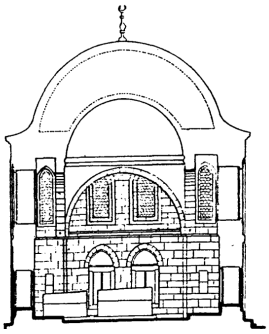
Şek.11a- Devlet Hatun Türbesi (Sözen 1975: s. 81, şek. 207)



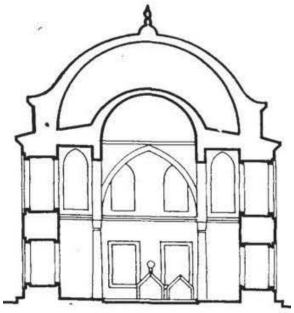
Şek.11b-Tire Rum Mehmet Paşa Türbesi (Kılcı 2005: s. 286, şek. 14b)

[31] Önkal 1995: s. 406.
[32] Arseven 1954: s. 695-699.

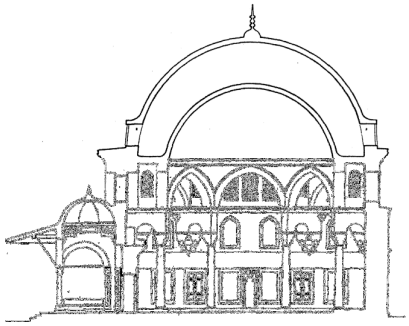
Klasik Osmanlı döneminde Selçuklu mezar yapılarının tekrar yorumlanmasıyla çift kabuklu kubbe uygulamasına yeniden geçildiği görülmektedir. Bu dönemde çift kabuklu kubbeye geçiş yapıyı dışarıdan ihtişamlı, içeriden ise insani ölçülerde gösterme isteği olarak yorumlanmaktadır[33]. Küçük yapılarda iç kubbe kasnak içine gizlenerek beden duvarlarıyla birleştirilmiş, büyük yapılarda ise içteki merkezi kubbe sütunlu bir galeri üzerine, dıştaki kubbe beden duvarları üzerine oturtulmuştur[34]. Hürrem Sultan Türbesi (1558), Kara Ahmet Paşa Türbesi (1558) ve Zal Mahmut Paşa Türbesi'nde (1575) (Şek. 12/a) içteki kubbeler kasnak içine gizlenerek beden duvarlarıyla birleştirilmiştir. Bu dönemde içteki kubbenin bir sütun sırası üzerine oturtulduğu çift kabuklu kubbelere sahip en önemli yapılar arasında ise Kılıç Ali Paşa Türbesi (1587) (Şek. 12/b), II. Selim Türbesi (1577) (Şek. 12/c), Kanuni Sultan Süleyman Türbesi (1566), (Şek. 13/a), III. Murat Türbesi (1599) ve III. Mehmet Türbesi (1608) yer almaktadır[35].



Şek.12a- Zal Mahmut Paşa Türbesi (Erçağ 1989: s. 250)

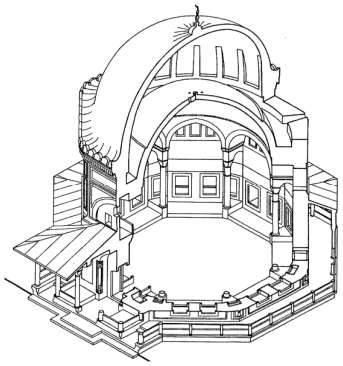


Şek.12b- Kılıç Ali Paşa Türbesi (Kuran 1988: s. 237)

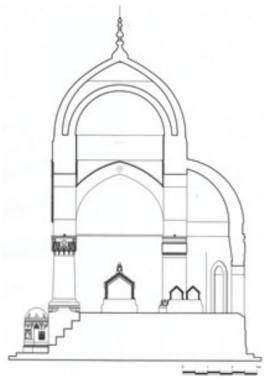


Şek.12c-II. Selim Türbesi (Doğanay 2002: lev. 161.)

17. ve 18. yüzyıldan sonra Anadolu'daki kubbe mimarisi tek kabuk olarak devam etmiş, Batılılaşma etkileriyle birlikte gelen yenilikler genellikle yapıların mihrap, minare, son cemaat yeri ve cephe süslemelerinde ilerlemiştir. Bu dönemde kubbe kasnağı yüksek tutularak çift kasnak varmış izlenimi verilmiş ve kubbe tek başına bırakılarak belirginleştirilmiştir[36]. Uzun bir süre uygulanmayan çift kabuklu kubbeler, eski geleneklerin yeniden canlandırıldığı Ulusal Mimarlık döneminde Mimar Kemalettin'in en önemli eserlerinden biri olan Mahmut Şevket Paşa Türbesi'nde (1913) (Şek. 13/b) karşımıza çıkmaktadır. Böylece çift kabuklu kubbenin 20. yüzyılda dahi hem yenilikçi hem de gelenekçi bir üslubun parçası olarak uygulanmaya devam ettiğini söylemek mümkündür.



Şek.13a- Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, (Doğanay 2002: lev. 149)



Şek.13b- İstanbul Mahmut Şevket Paşa Türbesi (1913) (Bulut 2013: s. 102, çiz. 6)

[33] Doğanay 2002: s. 38.
[34] Doğanay 2002: s. 41.
[35] Ziyrek 2011: s. 125; Erçağ 1989: s. 220-225; Kuran 1988: s.171; Aslanapa 1997: s. 288.
[36] İnci 1985: s. 229.

Değerlendirme ve Sonuç

Erken İslam döneminden başlayarak 20. yüzyıla kadar inceleme olanağı bulduğumuz çift kabuklu kubbeler, eski kültürlerden gelen inşa teknolojileri, dönem koşulları ve bölgesel üsluplara bağlı olarak yüzyıllarca Müslümanların yayıldıkları geniş coğrafyalarda inşa edilmiştir. İslam mimarisindeki çift kabuklu kubbelerin orantıları, biçimleri ve kompozisyonları temel anlamda fazla değişikliğe uğratılmadan, çoğunlukla türbe ve kümbetlerin, ayrıca cami, medrese, han ve hamam gibi yapıların bazı bölümlerinin üst kısmında kullanılmıştır. İç içe iki kabuktan oluşan çift kabuklu kubbe tekniği erken İslam döneminde iki kabuk arasındaki boşluğun az olduğu sürekli biçimlerde, sonraki dönemlerde ise kabukların arasındaki boşlukların arttığı ve dış kubbenin daha anıtsal boyuta getirildiği süreksiz biçimlerde oluşturulmuştur.

Özellikle Selçuklu, İlhanlı, Timurlu ve Safevi döneminde tercih edilen, Anadolu'da ise en fazla Selçuklu döneminde kullanılan çift kabuklu kubbeler Beylikler ve Erken Osmanlı devrinde azalmıştır. Selçuklu dönemindeki yapılar yoğunluk göstermesine rağmen içte kubbe dışta külah olarak sınırlı kalmış, Erken Osmanlı döneminde dış kısımdaki külahlardan vazgeçilerek içtekinin belirginleştirildiği yarı küresel biçimli tek kabuklu kubbeye geçilmiştir. Klasik Osmanlı döneminde daha çok dıştan belirgin olan çift kabuklu kubbelerin inşasından ziyade, içten izlendiğinde etkileyici olan tek kabuklu kubbe mimarisi geliştirilmiştir. Bu gelişmede elbette tüm cemaati tek bir mekân altında toplama anlayışı hâkim olmuş, böylelikle çift kabuklu kubbeler yerini tek kabuğa bırakmıştır. Ancak hiçbir zaman bir anda yok olmayan çift kabuk uygulaması Mimar Sinan tarafından kısa bir süre yeniden yorumlanmış, ilk kubbenin üzerine ikinci bir kubbe inşa edilerek daha anıtsal yapılar oluşturulmaya çalışılmıştır. Her dönem süreklilik gösteren çift kabuklu kubbeler, Batılılaşma döneminden sonra ortaya çıkan Ulusal Mimarlık akımları içinde dahi birkaç kez canlandırılmıştır.

Kabuklu kubbeler mimari, estetik, sembolik ve işlevsel açılardan pek çok kez değerlendirilmiş olmasına rağmen, bulundukları kaynaklardaki kesit çizimlerinin eksik bırakılmış olduğundan neredeyse hiç bahsedilmemektedir. Üstelik birbirine referans vererek çoğalan ve sürekli tekrarlanan şekilsel hatalar özellikle Anadolu Selçuklu örneklerinde yığılma göstererek okuyucuyu yanlış yönde bilgilendirmektedir. Çalışma kapsamında incelediğimiz Anadolu dışındaki eserlerin kabuklar arasındaki dolgu malzemelerinden bahsedilmese de kesit çizimlerinden aslına sadık kalınarak yapılmış olduğu görülebilmektedir. Anadolu Selçuklu Dönemi eserlerinde ise içte kubbe dışta külahı olan yapıların hem kesit çizimleri hem de iç dolguları konusunda belirsizlik mevcuttur. Örneğin Divriği Ulu Cami ve Külliyesi, Beyşehir Eşrefoğlu Cami, Kayseri Çifte Kümbet, Tokat Nurettin İbn Sentimur Türbesi, Ahlat Emir Bayındır Kümbeti ve Ulu Kümbet, Tercan Mama Hatun Kümbeti, Sivas Güdük Minare Kümbeti, Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti, Niğde Sungur Bey Türbesi, Kayseri Hunat Hatun Külliyesi Mahperi Hatun Türbesi, Öresun Han, Sultan Han Karatay Hanı, Devlet Hatun Türbesi, Tire Rum Mehmet Paşa Türbesi ve buraya dahil edemediğimiz pek çok eserin kesitlerinden kubbelerin tek kabuklu ya da çift kabuklu oldukları anlaşılamamaktadır. Bu yapılar çoğu kez mevcut çizimleri ile ele alınmış ve çift kabuklu kubbeli yapılar arasına dâhil edilmişlerdir. Ancak kesitlerine bakıldığında örtü biçimleri konusunda belirsizlikler olduğu aşikârdır. Bunlardan en önemlisi kubbenin gerçekte var olmayan alt cidarının nasıl çizildiği, bu cidarın et kalınlığı ve kavisinin nasıl belirlendiği konusudur. İçte kubbe dışta külah olan birçok yapının kesiti, inceleyicide çift kabuklu denilebilecek alt ve üstte farklı şekilde oturtulan aslında tek bir örtü bulunduğu izlenimi uyandırmaktadır. Eserlerin kesit alma işlemi hayali olarak yapılmış ve düzleme aktarılmış olmalıdır. İçlerine girilip girilmediği bilinmeyen bu yapılar büyük ihtimalle kubbe içinden ölçü alınmaksızın çizilmişlerdir. Benzer hatalar Osmanlı dönemi yapılarından Süleymaniye Cami'nin doğu ve batısındaki yan sahınları örten çift kabuklu kubbe çizimlerinde de mevcuttur. Böylesi önemli bir yapıya ait çok sayıda çizim, kesit ve rölövelerde bile hatalar yinelenerek devam etmiştir.

Sonuç olarak çift kabuklu kubbelerle ilgili literatüre girmiş pek çok yayında hatalı, eksik veya yanlış bilgiler bulunmaktadır. İncelenen örnek yapılarda olduğu gibi bunlara dikkat çekmek, tekrarlanarak yayılmasını önlemek ve yer aldıkları kaynakların yenilenen baskılarında düzeltilmelerini sağlamak gereklidir. Bunun için son yıllarda geliştirilen üç boyutlu lazer tarama teknolojileri kullanılarak yapıların yeniden rölövesi yapılabilir. Özellikle yersel lazer tarayıcılardan elde edilen veriler yapıların belgeleme sürecinde daha doğru sonuçlar verebilmektedir. İki kabuk arasındaki doluluk boşluk oranı ve dolgu malzemeleri gibi görünmeyen detayların anlaşılır olması için yeniden kesit alma işlemi yapılmalı ve bu kesitler çift kabuklu kubbelerdeki gerekli bilgileri görmemizi

sağlamalıdır. İncelediğimiz ve buraya dâhil edemediğimiz benzer eksikliklerin ve hataların bulunduğu çok sayıda eserin çizimi fotogrametri, ultrason, radargram, lazer taramalı sensörlü uygulamalar ve ileri teknoloji görüntüleme yöntemleriyle yayına hazırlanmalıdır. Bu bağlamda gelişen teknoloji ve yeni yöntemlerle belgelenme şansı halen bulunan eserlerimizin gelecek nesillere aktarımı daha doğru yapılacaktır.

KAYNAKLAR

AKOK, M., (1968), ''Kayseri Hunad Mimari Külliyesinin Rölevesi'', *Türk Arkeoloji Dergisi*, XVI/I, ss. 5-44.

AKTUĞ KOLAY, İ., (2010), ''Ottoman Construction Materials and Terminological Change: Remarks Pertaining Bricks and Roof Tiles as Apparent in the Sources'', *Monuments, Patrons, Contexts Papers on Ottoman Europe Presented to Machiel Kiel*, Ed. M. Hartmuth and A. Dilsiz, Leiden, pp. 143-151.

AKTUĞ KOLAY, İ., (2016), ''Osmanlı Dönemi İnşaat Belgelerine Göre Anıtsal Yapılarda Örtü ve Duvar Sistemleri'', *8. Ulusal Çatı & Cephe Sempozyumu 2-3 Haziran 2016,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, ss. 211-219.

ARDALAN, N., (1980), "The Visual Language of Symbolic Form: A Preliminary Study of Mosque Architecture", *Architecture as Symbol and Self-Identity*, Ed. Jonathan G. Katz, Philadelphia: Aga Khan Award for Architecture, pp. 18-35.

ARIK, M. O., (1967), "Erken Devir Anadolu-Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri", *Anadolu*, XI, ss. 57-100.

ARSEVEN, C. E., (1954), *Türk Sanatı Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

ASHKAN, M., AHMAD, Y., (2010), ''Discontinuous double-shell domes through Islamic eras in the Middle East and Central Asia: History, morphology, typologies, geometry, and construction'', *Nexus Network Journal*, 12, ss. 287-319.

ASLANAPA, O., (1997), *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

BARKAN, Ö. L., (1979), *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı*, Cilt 2, belge no: 404, Ankara, ss.165-166.

BASHBOLAG, S. P., (2016), *İran'daki Kemer, Tonoz ve Kubbelerin Yapısal Davranışı*, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

BAŞKAN, S., (2013), ''Timurlu Çağı Türbe Mimarisi Hakkında'', *Sanat Tarihi Dergisi*, XXII/1, ss. 1-23.

BULUT, M., (2013), ''Ölümünün 100. Yılında Mahmut Şevket Paşa'nın Türbesi'', *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 1, ss. 93-107.

CEZAR, M., (1977), *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

CRESWELL, K. A. C., (1913), ''The Origin of the Persian Double Dome'', *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 24/128, ss. 94-99.

ÇORUHLU, Y., (2000), *Türk İslam Sanatının ABC'si*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

DENİZ, B., (2015), ''Ak Kesene: Çu Havzasında Bir Yapı'', *Bilig*, 73, ss. 141-156.

DINANI, A. T., SADEGHI, S., LOURENÇO, P. B., (2019), ''A Double Dome Through the Ages Building Technology and Performance of Esfahan Shah Mosque's Dome'', *Structural Analysis of Historical Constructions*, Eds. R. Aguilar et al., RILEM Bookseries 18, pp. 87-95.

DOĞANAY, A., (2002), Klasik Devir Osmanlı Türbelerinde Tezyinat, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

DONALD, N. W., (1955), *The Architecture of Islamic Iran The IIkhanid Period*, New Jersey: Princeton University Press.

ERÇAĞ, B. (1989), ''Mimar Sinan'ın İnşa Ettiği Türbeler'', *Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde Mimar Sinan ve Dönemi Sempozyumu, 5-8 Aralık 1988*, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, ss. 220-225.

ESKANDANI, H. O., YILMAZ, S., DORAJ, P., (2021), "Analysis of Double Shell Domes in Iranıan Architecture", *Ulakbilge*, 56, ss. 90-98.

GOLOMBEK, L., WILBER, L., (1988), *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton-New Jersey: Princeton University Press.

HASSAN, A. S., ALİ, A., (2019), ''Typological Study of Domes in Islamic Architecture of North India'', *INCoH 2017 The Second International Conference on Humanities*, The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences, Future Academy Press, ss. 647-656.

İNCİ, N., (1985), ''18. Yüzyılda İstanbul Camilerine Batı Etkisiyle Gelen Yenilikler'', *Vakıf Dergisi,* 19, ss. 223-236.

KILCI, A. (2005), ''Erken Osmanlı (1299-1451) Baldaken Türbeleri'', *Vakıflar Dergisi*, 29, ss. 255-286.

KUBAN, D., (1988), ''Sinan'ın Dünya Mimarisindeki Yeri'', *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, ss. 581-624.

KURAN, A., (1988), ''Mimar Sinan'ın Külliyeleri'', *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve*

Eserleri, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, ss.165-175.

MÜLAYİM, S., (2002), ''Kubbe'', *İslam Ansiklopedisi*, 26, Ankara, ss. 300-303.

NAİMA, G., (1394 hş.), *Seyr-ı tehavvül-ı mimari-ı İran*, Sorush-i Danish Yayınları.

ÖNEY, G., (1981), ''İran ve Anadolu Selçuklu Türbelerinin Mukayesesi'', *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, 3, ss. 41-48.

ÖNKAL, H., (1995), ''Türk Türbe Mimarisindeki Değişim'', *Ekrem Hakkı Ayverdi Hatıra Kitabı*, İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları, ss. 400-425.

ÖZKARCI, M., (2001), *Niğde'de Türk Mimarisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

POPE, A. U., (1965), *Persian Architecture*, New York: George Braziller.

SCHNEIDER, G., (2000), *Türk Mimarisinden Çizimler*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

SÖZEN, M., (1975), *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

STRONACH, D., YOUNG, T. C., (1966), ''Three Seljuk Tomb Towers'', *Journal of the British Institute of Persian Studies*, IV, pp. 1-20.

TUNCER, O. C., (1986), *Anadolu Kümbetleri 1 Selçuklu Dönemi*, Ankara: Güven Matbaası.

YEŞİLBAŞ, E., (2020), ''İslam Mimarisinde "Çift Cidarlı Kubbe" Uygulaması ve Anadolu'dan Bazı Örnekler'', *Şehir ve Medeniyet Dergisi*, 6/13, ss. 366-392.

YETKİN, S. K., (1965), *İslam Mimarisi*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

YTKİN, S. K., (1970), *Türk Mimarisi*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

ZİYREK, A., (2011), ''Süleymaniye Külliyesi Türbeleri ve Haziresi'', Vakıf Restorasyon Yıllığı Dergisi, 3, ss. 123-13

KARESİ BEY'İN TÜRBESİ

The Tomb of Karesi Bey

Hakkı ÖNKAL*

Abstract

It is known that the structure called Karesi Bey Tomb, located in the north-west side of the Zağanos Pasha Mosque in the city center of Balıkesir, was a commemorative tomb built for Karesi Bey at the beginning of the 20th century. According to its plan, form and façade arrangement, the tomb shows a different construction style other than the known tomb forms. Although, there is some information about the existence of an old tomb where the tomb is located at the moment, but they are far from certainty. It is known that this structure was damaged in the earthquake of 1898 and disappeared after a while. However, it is not known exactly when this old building was built, from which period it remained and what its form was.

The present tomb has a different body, which is formed by joining two convex third walls of different lengths which intersect at an angle of 90 degrees. The tomb presents a structure with a curved façade rising on a quarter circular area. The stone curved wall, which forms the front face of the building, is organized with eight pointed arched openings, of which the western end is arranged as a door and the others are arranged as windows. The door aperture shows a uniformity with the window openings. A stone knob is embroidered in the middle of the corners between the pointed arches contoured by profiled moldings.

The walls of the building are plastered inside and the space is covered with a flat wooden ceiling. The floor is made of stone. Inside the tomb, there are seven cists of different sizes. The large cist, which has shifted slightly from the center to the east, is dedicated to Karesi Bey. This rectangular prism-shaped cist reminds of a Roman sarcophagus with corner acroters. However, unlike them, the northern and southern long sides of the sarcophagus were engraved with words and Islamic inscriptions. In the circular medallion on the east face, a stylized six sequence resembling Ali is noteworthy. The west face is left blank. The others are plain chests covered with cement with a triangular cross-section. The building was covered with a roof using Turkish style tiles on the outside.

The date of revival of the tomb was registered with an inscription written on a small marble slab. Accordingly, it is understood that the tomb was revived in 1338/1922. It is said that the tomb was built by Hayreddin Bey, who was the mayor of Balıkesir between 1922-1925. Considering that Hayreddin Bey was appointed as mayor in the last months of 1922, it can be argued that the structure was completed in his time.

The above-mentioned problems related to the structure will be explored and discussed.

Keywords: Balıkesir, Karesi Bey, Karesiogullari, Old Tomb, Renovated Tomb.

Giriş

Aile kökleri Danişmendlilere kadar uzanan[1] Kalemşah ve oğlu Karesi Bey, Anadolu Selçuklu Sultanı II. Mesud'un emirleri iken XIII. yüzyılın sonlarına doğru devletin batı sınırlarını korumak ve fetihlerde bulunmak üzere uçlara gönderilmiş ve Mysia bölgesini ele geçiren Karesi Bey 1296 yılı civarında Balıkesir merkezli bağımsız bir beylik kurmuştur.

Kendi adıyla anılan Beyliğin kurucusu Karesi Bey'in adı, Karasi, Karası, Karesi, Kara İsa gibi değişik şekillerde telaffuz edilmekte olup bu isim eski metinlerde de قراسی , قرسی , قره سی ve قراعیسی gibi farklı imlalarla kayıtlıdır. İsmin söyleniş ve imlası ile ilgili problem günümüzde de çözülmüş değildir. İsmail Hakkı Uzunçarşılı[2] Kara İsa şeklindeki söyleyişin doğru olmadığını ve doğrusunun "Karasi" olduğunu belirtirken Karesioğulları Beyliği hakkında etraflı çalışmalarıyla tanınan Zerrin Günal "Karası" telaffuzunu tercih eder. Bununla birlikte Zerrin Günal, Karası söyleyişinin doğru olduğunu belirtmesine rağmen son zamanlarda yaygınlaşan ana akıma uyarak TDV İslam Ansiklopedisindeki Karesioğulları maddesinde Karesi söyleyişini kullanır.[3] Muharrem Eren de Balıkesir'deki 1922 tarihli türbe kitabesinde Kara İsa olarak kayıtlı (Fot. 1) olan ismin imlasının yanlış olduğunu ilgili resmi makamlara başvurarak düzelttirmiş ve ismin doğru telaffuzunun "Karasi" olduğunu hatırlatmıştır.[4]

---

*Prof.Dr., DEÜ İlahiyat Fakültesi Emekli Öğretim Üyesi, onkalhakki@gmail.com

[1] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Karesioğulları ailesinin şeceresi hakkında ilk bilgileri Kitabeler adlı kitabında paylaşır. Bkz. : Uzunçarşılı 1927: s. 43-46; Ayrıca bkz. : Karamağaralı 1971: s. 85-86.

[2] Uzunçarşılı 1977: s. 331.

[3] Günal 1991: s. 26-30. ; Günal 2001: s. 488.

[4] Eren 1993: s. 231-232.

Eski metinlerdeki imlalar dikkate alındığında, ismin telaffuzunun Karasi, Karesi hatta Karası olması kabul edilebilecek bir husus olmakla beraber ismin Kara-Esi olarak telaffuzunun da mümkün olabileceği ileri sürülebilir. Karasi (قراسی) kelimesinde (ر) r'nin kalın sesli bir harf olduğu dikkate alınarak ilk iki harfin (قر) kara olarak kalın okunması halinde kelimenin devamını esi (اسی) şeklinde okuyarak tamamlamak mümkündür. Buna göre kelime "Karaesi" şeklinde telaffuz edilebilecektir.[5] Şemseddin Sami Kamus-ı Türkî adlı eserinde esi (اسی)kelimesinin büyük kardeş, ağabey anlamı taşıdığını açıklar.[6] Kara kelimesinin bilinen anlamları dışında büyük anlamı taşıdığı da belirtilmiştir.[7] Buna göre Kara-Esi büyük ağabey anlamı taşıyan birleşik bir kelime olarak kabul edilebilir ve Kara-esi ismi zamanla Karasi'ye dönüşmüş olabilir. Buna karşılık kelimenin (عیسی) İsa'nın tahfifi olan Ese şekliyle okunabilmesi ise kelimede İsa (Ese) olarak okunması teklif edilen bölümün ilk harfinin ayın harfiyle başlaması halinde mümkündür. Halbuki en eski metinlerde Karasi (قراسی) kelimesinde ayın harfinin bulunmaması kelimenin Kara İsa veya Kara Ese olarak okunması ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Buna göre, Kara-esi kelimesinin Karasi veya Karesi şekline dönüşmüş olabileceği ihtimali, kuvvet kazanmış görünmektedir.



Fot. 1- Balıkesir Karesi Bey Türbesi, Kitabe.

Karesi Bey'in hayatı ve beyliği tesis ettikten sonraki faaliyetleri hakkında fazla bir bilgimiz yoktur. Karesi Bey'in adının, özellikle beyliğini kurduktan sonra, kaynaklarda fazla yer bulmaması, onun kurduğu devletinin temellerini sağlamlaştırmak ve bu yolda çaba sarf etmekle meşgul olmasıyla ilgili olabilir. Genel kabule göre, Karesi Bey, Moğol baskısıyla doğudan, Bulgar baskısıyla batıdan göçen Türk topluluklarını ülkesine kabul ederek onlara güvenli bir yurt temin etmiş ve böylece beylik nüfusunu artırarak bölgede daha güçlü bir devlet olma zemin ve koşullarını sağlamak istemiştir.

Bir anlaşma yapmak üzere 1328 yılında Andronikos'un, Kyzikos şehrine gelerek Demirhan Bey'le görüşmesi haberi ve bu hadise ile ilgili Karesi Bey hakkında kaynaklarda herhangi bir haberin yer almaması ayrıca müzakerenin Demirhan Bey ile yapılması Karesi Bey'in zikredilen tarihten önce vefat ettiğinin ileri sürülmesine yol açmıştır.[8] Bazı Osmanlı kaynakları bu tarihi 735/1334-1335 olarak verirler.[9] Ancak genel kabul 1328 tarihi civarıdır.

[5] Zerrin Günal, ismin Kara izi'den dönüşmüş olabileceği görüşünü de aktarır. Bkz. Günal 1991: s. 29-30.
[6] Ş. Sami 2015: s. 318.
[7] Kara kelimesinin aynı zamanda büyük anlamına geldiği açıklama için bkz. : Pritsak 1977: s. 251.
[8] Günal 1991: s. 69.
[9] Günal 1991: s. 69-70.

Karesi Bey'in İlk Türbesi

Yukarıda ifade edildiği gibi Karesi Bey'in hayatı ve vefat tarihi kadar ilk türbesi de karanlık bir sis perdesi arkasındadır. Son yıllarda türbe ile ilgili yazılarda, ortak ifade, "türbenin ilk şekli ve inşa tarihi hakkında bilgi yoktur" tarzındadır. Gerçekten de bugüne kadar türbenin formu, örtüsü, 1898 depreminden önceki şekli, onarım gördükten sonraki hali ve bu türbenin niçin ortadan kaldırılarak yenisinin yapıldığı hakkında hiçbir görüşe, yoruma yer verilmemiştir.

İlk türbenin bugünkü türbenin bulunduğu mahalde olduğundan şüphe etmek için bir neden yoktur. Buna göre, türbe Paşa Camii diye de anılan Zağanos Paşa Camiinin kuzey-batısında ve yine Zağanos Paşa tarafından yaptırılan hamamın hemen yanındadır. Bu bölgenin Karesi ailesine ait iken daha sonra Osmanlı miri arazisi haline geldiği ve Zağanos Paşa'nın bu arsa üzerine külliyesini tesis ettiği tahmin edilebilir. Karesi Bey'in türbesine ilişkin bir vakfiyeye ve hatta müteselsil bir türbedar listesine rastlanmamıştır. Esasen sözünü ettiğimiz ilk yapının dönemine ait olup olmadığı da meçhuldür. Karesioğulları döneminden hemen hemen hiçbir mimari eserin günümüze ulaşamamış olması yukarıdaki ihtimali akla getirmektedir. Henüz kuruluşunu tamamlamış beyliğin imar faaliyetlerine başlayamaması tabii görülebilir. Esasen Selçuklu inkırazından sonra Anadolu'da kurulmuş beyliklerin büyük çoğunluğunda imar faaliyetleri genellikle üçüncü nesil beyler döneminde başlamıştır. Yine bu beyliklerin kurucu beyleri arasında kurucusunun kendi türbesini yaptırdığı örnekler çok azdır.[10] Anadolu'da tesis edilen yirmi kadar beylikten beyliğin kurucusu için ya kendisi tarafından veya ölümünden hemen sonra haleflerince sadece altı türbe yaptırılmıştır. Çok kısa ömürlü bir beylik olan Karesioğulları beyliğinde beyliğin kurucusu Karesi Bey'e vefatından hemen sonra bir türbenin tesis edildiğine veya Karesi Bey'in hayatta iken kendi adına bir türbe inşa ettirdiğine dair elimizde bir kanıt bulunmamaktadır. Binaenaleyh depremde zarar görüp onarılan ve kısa bir süre sonra yıkılan türbenin döneminden mi kaldığı yoksa daha sonraya mı ait olduğu belli değildir.

Karesi Bey'in ilk türbesi hakkında ulaşabildiğimiz ilk bilgiler Ömer Âli Bey'in 1898 Balıkesir depremi münasebetiyle kaleme aldığı risalede yer alan küçük bir nottan ibarettir. Karesi Mutasarrıfı Ömer Âli Bey'in Sadaret makamına sunduğu " Hareket-i Arz Vukuunda Huzur-ı Celil Sadaretpenahiye Takdim Eylediğim 25 Kanun-i Sani Sene 313 Tarihli Arîzanın Suretidir" başlıklı risalesinde[11] (Fot. 2), depremde zarar gören türbe ile ilgili düşülen not şöyledir: "…dahil-i keşf olan Aziziye ve Hacı Kaya Cami-i şerifleriyle buraca mâtgâh-ı cibâh olan Karesi Baba Türbesinin dahi bu suretle iâneten ve müceddeden tamir ve inşası derdesttir"[12] (Fot. 3). 6 Şubat 1898 tarihli ve rik'a ile kaleme alınan arizada bazı kelimelerin okunmasında müşkilat çıkmış görünmektedir. Arîzaya kitabında sadeleştirilmiş şekliyle bölüm bölüm yer veren Muharrem Eren, "mâtgâh-ı cibâh" kelimelerini parantez içinde (Ziyaretgâh olan) ifadeleriyle aktarmıştır[13]. Farsça bir kelime olan mâtgâh ağlanılan yer veya hüzün yuvası gibi anlamlar taşımaktadır. Arapça cibâh ise cephe kelimesinin çoğuludur. Tamlama çehrelerin hüzünle dolduğu yer (insanların hüzün duydukları mahal) anlamını taşımaktadır. Ömer Âli Bey'in tavsifince, türbe Balıkesir halkının hüzünle ziyaret ettikleri bir ziyaretgâh mahiyeti taşıyan bir makamdır. Hüzünle ziyaret edilmesi bir tarih bilincine dayalı olarak Karesioğullarının kısa ömürlü devleti için bir hayıflanmayı mı ifade etmektedir yoksa Ömer Âli Bey'in edebi bir tasviri midir, bilemiyoruz. Bu arada türbenin Karesi Bey Türbesi değil de Karesi Baba Türbesi şeklinde anılması tarih bilinci ihtimalini zayıflatmaktadır. Halkca, Karesi Bey'in tarihi kimliği unutularak ona bir şeyh veya veli nazarıyla bakıldığı anlaşılmaktadır. Bunun Ömer Âli Bey tarafından da bu şekilde kullanılması, ya Devletin kurucusu Karesi Bey'in emirliğinin yanı sıra İlahi bir inayete mazhar olduğu inancıyla yüceltilmesini veya tarihi kimliğinin tamamen unutulup zamanla bir veli hüviyetine büründürüldüğünü akla getirmektedir.

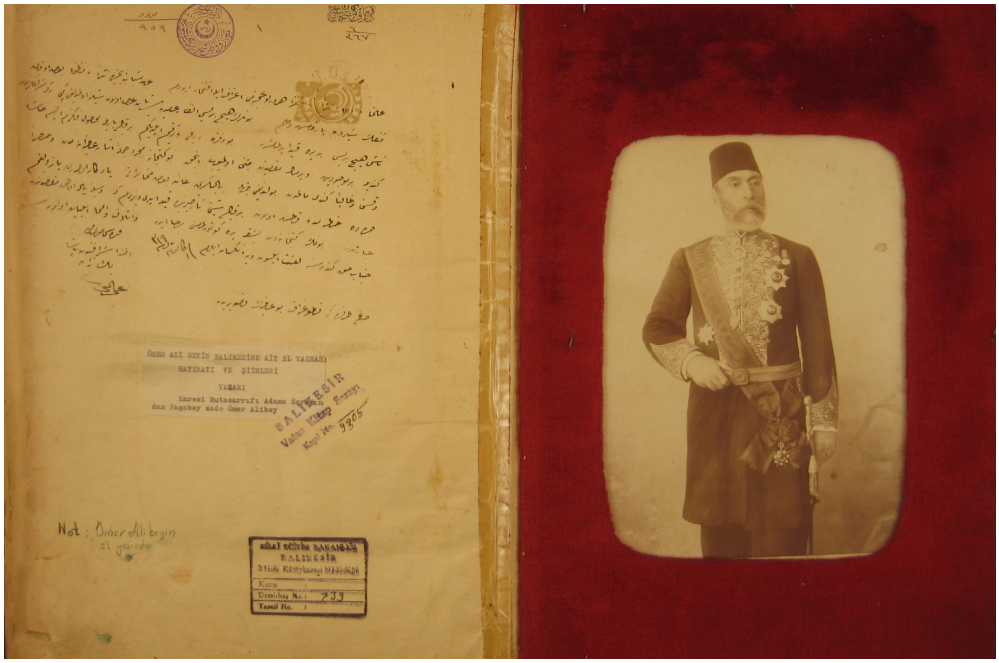
[10] Anadolu'da tesis edilen yirmi kadar beylikten yalnızca altı beyliğin kurucusu için ya kendi tarafından veya ölümünden hemen sonra haleflerince bir türbe yaptırılmıştır. Bkz. Önkal 2020: s. 18.

[11] Mutasarrıf Ömer Âli Bey'in " Hareket-i Arz Vukuunda Huzur-ı Celil Sadaretpenahiye Takdim Eylediğim 25 Kanun-i Sani Sene 313 Tarihli Arîzanın Suretidir" başlıklı yazma eserinin dijital kopyasını kullanmama izin veren Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Balıkesir Mutasarrıf Ömer Ali Bey Yazma Eser Kütüphanesi Müdürlüğüne teşekkürlerimi sunarım.

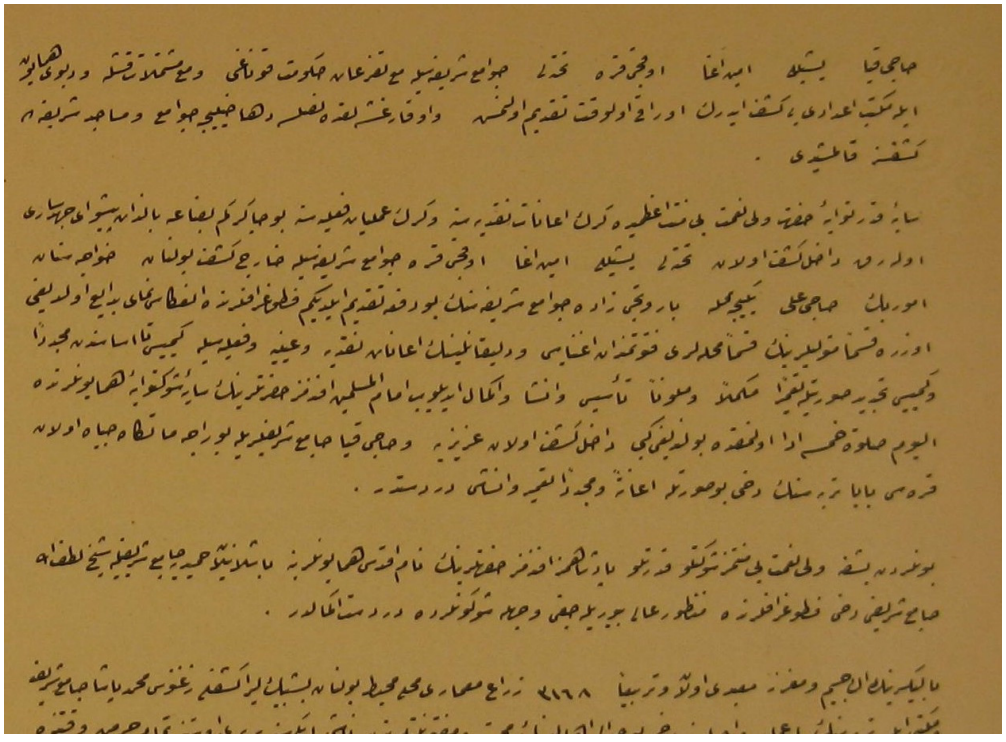
[12] Ömer Âli 1313: s. 14.

[13] Eren 1993: s. 230. Bu iki kelime tarafımızdan da okunamamış, bunun üzerine müracaat ettiğimiz Prof. Dr. Abdulkadir Şener yukarıdaki şekilde okumuştur. Kendisine teşekkür ederim.

Ömer Âli Bey'in arizasındaki ifadelerden, Karesi Bey'e ait bir türbenin varlığını, bunun 1898 depreminde zarar gördüğünü, bir keşif yapılmakla birlikte onarımın halkın yardımlarıyla gerçekleştirilmekte olduğunu, binanın yenilenmesine karşılık temelden inşa edilmesine mahal olmadığını ve nihayet Kanuni Sani 1313/Şubat 1898 tarihinde onarımın başlamak üzere olduğunu öğreniyoruz[14].



Fot. 2- Mutasarrıf Ömer Âli Bey Risalesinin İç Kapak Resmi.



Fot. 3- Risalede Karesi Bey Türbesinden Bahseden Kısım.

[14] Ömer Âli 1313: s. 14.

Arizanın başka bir yerinde bazı yapılarla ilgili olarak "…kimisi ta esasından müceddeden ve kimisi tecdid suretiyle tamiren mükemmelen ve mülevvenen tesis ve inşa ikmal edilip İmamü'l-Müslimin Efendimiz Hazretlerinin saye-i şevketvâye-i hümayunlarında el-yevm salat-ı hamse eda olunmakta bulunduğu gibi"[15] ifadelerinden, Karesi Türbesinin yukarıda işaret edildiği üzere yenilenmesi temelden değil ayrıntılarını bilmediğimiz bir onarımdan ibarettir. Muharrem Eren türbenin bu onarımdan sonra da birçok onarım geçirdiğini bildirir[16]. Türbenin yirmi yıl zarfında birden çok onarım geçirmesine rağmen yıkılıp yerine yenisinin inşası çok düşündürücüdür.

Karesi Bey'e Ait İkinci Türbe

Yenileme Nedeni

Büyük depremde zarar gören ve depremden hemen sonra 1898'de onarım gördüğü belirtilen türbe bu tarihten yaklaşık yirmi iki yıl sonra yıkılarak yerine bugünkü türbe inşa edilmiştir. Önemli bir onarımdan sonra, uzun bir zaman geçmeden türbenin yıktırılması ve yenisinin inşasına karar verilmesi hususundaki nedenleri bilemiyoruz. Depremden sonraki onarımda yeterli özen mi gösterilmedi veya ayakta olan tarihi bir eser nedensiz olarak mı yıktırıldı bu konularda sarahat yoktur. Bu nedenle ancak bazı tahminler ileri sürülebilir: Muharrem Eren'in 1898 depreminden sonraki onarımdan ayrı olarak yapının başka onarımlar da gördüğüne dair verdiği bilgi ilk hususu akla getirmektedir. Yapının söz konusu depremde zarar görmesi üzerine keşif yapılmış olmakla beraber eser halkın yardımları ile onarılmış ve devletin maddi bir katkısı olmamıştır. Bu nedenle sınırlı imkanlarla yapılan bir onarımı düşünmek gerekir. Buna göre zaman zaman yapı tamire muhtaç kalmış ve nihayet yıkılarak yerine yenisinin yapılmasına karar verilmiştir diye değerlendirilebilir.

Türbenin yeniden yapılmasına karar verildiği günler ülkenin en buhranlı günleridir. I. Dünya savaşında Osmanlı devletinin mağlup olması ve Mondros Mütarekesinin imzalanması sonrasında İzmir'in Yunanlılar tarafından işgali, Balıkesir'in ileri gelenleri önderliğinde halkın galeyanına neden olmuş ilk bilinçli direniş Balıkesir'de başlamıştır. Bu mahalli reaksiyona bağlı olarak teşkil edilen Redd-i İlhak Cemiyeti, Kuva-yı Milli Hareketiyle bütünleşerek vatanın kurtarılması yönünde çok ciddi adımlar atmış ve direniş hareketinin meş'alesi olmuştur. Balıkesir'de bu direniş hareketinin kahraman ve vatansever öncüleri, Vehbi Bey (Bolak), Hasan Basri Bey (Çantay), Hacim Muhiddin Bey (Çarıklı), Vâsıf Bey (Çınar), Kazım Bey (Özalp), Şevki Bey ve Mehmed Bey (Uncu) gibi münevverlerdi. Bu mücadele, Balıkesir'in 30 Haziran 1920 tarihinde Yunan askerleri tarafından tamamen işgaline kadar devam etmiş, bu tarihten itibaren direniş kırsalda çete savaşları şekline dönüştürülmüştür[17].

Balıkesir aydınlarının öncülüğündeki bu mücadele halkın hem millet olma bilincini kamçılamış hem de Türkçülük şuurunun filizlenmesine yol açmıştır. Hasan Basri Bey'in (Çantay), kurduğu Ses gazetesi, Balıkesir'de milli bilincin oluşması ve yaygınlaşmasında etkili bir yayın organı olmuştur. Zikredilen gazetede Hasan Basri Bey, Balıkesir'in tarihine ışık tutmuş ve bu kentin bin yıldır bir Türk yerleşim mahalli olduğunun hatırlanmasına gayret etmiştir[18].

Balıkesir halkının ve onlara önderlik eden aydınların hissiyatını ve düşüncelerini aksettiren yukarıdaki bilgiler, Balıkesir'i fethedip kurduğu devletin merkezi yapan Karesi Bey'in türbesinin o zor şartlarda niçin yenilendiğini anlamamıza yardımcı olabilir. Halkın, yaşadığı toprakların mübarek vatanın bir parçası olduğunu idrak etmesi ve onu dünün büyük kahramanlarının Türk toplumuna armağan ettiklerinin hatırlanması, o büyük şahsiyetlerin gerekli saygıyı hak ettiklerinin vurgulanması çabaları böyle bir hassasiyetin oluşmasında amil olmuş olabilir. İşte böyle bir ortamda yenilenmiş olabileceğini düşündüğümüz Karesi Bey'e ait bu ikinci türbe Belediye Reisi Hayreddin Bey'in çabalarıyla gerçekleştirilmiştir.[19]

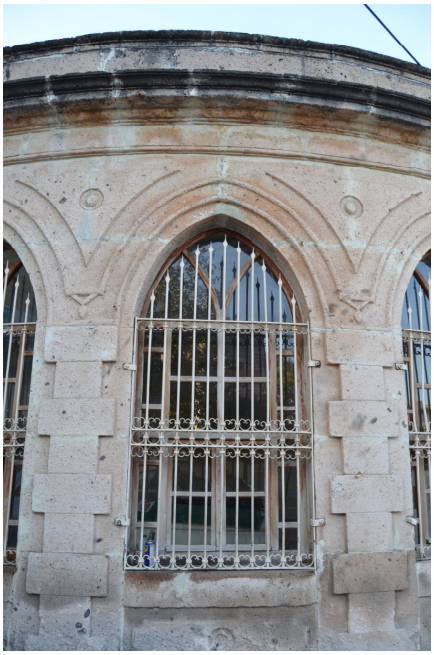
[15] Ömer Âli 1313: s. 14.
[16] Eren 1993: s. 230.
[17] Akarslan 1996: s. 3-5.
[18] Özsarı 2018: s. 2-3.
[19] Eren 1993: s. 230.

Tasvir ve Tavsif

1922 yılının sonlarında tamamlandığı anlaşılan Karesi Bey'in türbesi, yukarıda da işaret edildiği üzere Zağanos Paşa Camiinin yakınlarında, Alankuyu Sokak ile Karesi Sokağın kesiştiği köşededir (Fot. 4). Yapı, gövde formu itibariyle standart türbe formlarından tamamen farklı bir form sunar. Türbenin tasarımında, geleneksel türbe tipleri değil arsanın konumu dikkate alınmış görünmektedir. Bina, uzunlukları farklı (8,32 ve 10,48 m.), 90 derece açı ile kesişen iki duvarın dış bükey üçüncü bir duvarla birleştirilmesinden oluşan değişik bir bünyeye sahiptir. Eğrisel cepheli yapı, yaklaşık çeyrek dairesel bir arsa üzerine kurulmuş olup eski yapının temellerinden yararlanıldığına dair bir iz mevcut değildir. Yay şeklindeki cephe üstte bir silme takımı ve kornişle kademelendirilmiş ve bina kiremitle kaplı bir çatı ile kapatılmıştır. Yapının ön cephesini oluşturan taştan kavisli duvar, sekiz sivri kemerli açıklıkla teşkilatlandırılmış ve bunlardan batı uçtaki, kapı olarak düzenlenmişken diğerleri pencere olarak tertip edilmiştir. Kapı açıklığı pencere açıklıkları ile eş bir düzen gösterir. Kapı ve pencere açıklıklarını ayıran dar duvar payeleri taştan dişli pilasterler ile zenginleştirilmiş (Fot. 5) ancak bu taş örgüde farklı bir teknik uygulanmıştır. Paye ve dişli pilasterler taşların yan yana veya üst üste örülmesiyle değil büyük blokların yüzeyleri taş örgü izlenimi uyandıracak şekilde taşın yüzeyi işlenerek şekillendirilmiş ve duvar payeleri ve hatta kemerler bu büyük bloklarla oluşturulmuştur. Muharrem Eren'in verdiği bilgiye göre, Minareci diye de tanınan taş ustası Nazım Usta tarafından başarıyla uygulanan bu teknik, elde yeterli, büyük taş blokların olmasını ve çok titiz ölçü alınarak, blokların çok ince bir işçilikle işlenmesini gerektirir. Gotik kemerleri andıran sivri kavisli kemerlerle son bulan kapı ve pencere açıklıklarının kemerleri ve bunları konturlayan ikişer adet ince kaval silme, biraz evvel açıkladığımız yöntemle taş bloklara işlenerek oluşturulmuştur. Çökertme ve kabartma yöntemiyle oluşturulan kemer ve onu kuşatan silmelerden dıştakilerin tepeleri açık bırakılmıştır. Kemerler arasında oluşan pandantiflerin ortasında içinde küçük yarım küre taş topuz ihtiva eden dairesel süsler vardır. Üzengiler hizasında kemerlerin dış fitillerini birleştiren birer püskül dikkati çeker. Demir parmaklıklı pencerelerin altına köşeleri içbükey kavisli yatay dikdörtgen formunda yekpare taştan panolar yerleştirilmiş (Fot. 6) ve bunların ortalarına altı yapraklı birer rozet işlenmiştir. Kapı açıklığında bu panonun yerini taştan bir eşik alır. Kemer alınlığı da, pencerelerin aşağıdan yukarıya birer ok gibi çıkan parmaklıklarının aksine ışınsal düzende yelpaze gibi açılan bir demir şebeke ile kapatılmıştır (Fot. 7). İki kanatlı kapının ahşap kapakları üçer panoya bölünmüş, üsttekiler baklava motifi, alttakiler düşey çubuklarla bezenmiş daha küçük orta tablalar boş bırakılmıştır. Kavisli taş cepheyi üstte düz ve kaval silmelerin oluşturduğu bir silme takımı ile bunların üzerinde uzanan düz korniş tamamlar.



Fot. 4- Balıkesir Karesi Bey Türbesi, Ön Cepheden Genel Görünüş.





Fot. 5- Balıkesir Karesi Bey Türbesi, Pencere ve Pilasterler. Fot. 6- Balıkesir Karesi Bey Türbesi, Pencere Atlındaki Pano.



Fot. 7- Balıkesir Karesi Bey Türbesi, Kapı.

Türbenin doğu tarafı dükkanlarla kapatılmıştır. Batı taraftaki köşeye bir çeşme yapılmakla beraber eserin bu batı tarafı ile arka cephe küçük boş bir alana bakar. Bu cepheler tamamen sıvalı olup herhangi bir açıklık ihtiva etmezler. Zikre değer bir özellik arz etmeyen bu cepheler sıvalı birer kornişle sınırlanır.

Kapıdan içeriye girilince yapı kütlesinin dışta uyandırdığı izlenim içte değişmez. Dik açıyla birleşen iki düz duvarın bir yay duvarla birleşmesiyle şekillenmiş mekan düz ahşap bir tavanla kapalıdır. Dışa açılan bütün açıklıklar kavisli duvar yüzeyinde sıralanırlar (Fot. 8). Dıştaki formlarını içte de tekrarlayan sivri kemerli açıklıklar, zeminden 0,40 m. yüksekte tutulmuş sepetkulpu vari kavisle nihayetlenen hücreler içindedirler. Kapı hücresi de üstte aynı özelliği tekrarlar. Pencere çerçeveleri ahşaptır. Duvarlar, duvar payeleri ve hücreler tamamen sıvalıdır. Mekanı kapatan ahşap tavanı, paralel uzanan ahşap çıtalar ve dairesel bir motif içeren merkezdeki kare göbek süsler. Göbekten bir avize sarkar.

Döşemesi son zamanlarda yenilenmiş, taşla kaplı türbede farklı boyutlara sahip yedi sanduka vardır. Bunlardan hemen dikkati çekeni büyük boyutları ile ortada uzanan Karesi Bey'e ait olan sandukadır (Fot. 9). Köşe akroterleri, boyutları ve büyüklüğü ile Roma lahitlerini andıran dikdörtgen prizması şeklindeki sanduka yan yüzlerdeki sathı tamamen dolduran yazıları ile de dikkati çeker. Ma'kılı hatla ve gayet iri hurufatla istiflenmiş kelime-i Tevhid iki yan yüzü tamamen kaplar (Fot. 10). Bütünüyle beyaza boyalı sandukanın yazı ve bezemesi altın yaldızlıdır. Ön cephenin boş bırakılmasına karşılık arka cephe, Karesi arması olarak benimsenmiş armanın benzeri bir desenle süslüdür. Beyaz zeminli daire içine yerleştirilmiş çark-ı felek formunu da hatırlatan sekiz kollu yıldız daireyi tamamen doldurur (Fot. 9). Bu, lahit formlu sandukanın üzerinde üstü üçgen kesitli standart bir sanduka daha uzanır. Üstü, yazılı



Fot. 8- Balıkesir Karesi Bey Türbesi, İçten Görünüş.



Fot. 9- Balıkesir Karesi Bey Türbesi, Sanduka.



Fot. 10- Balıkesir Karesi Bey Türbesi, Ma'kili Yazı.

bir örtü ile kaplı sandukanın başucunda bir sarık vardır. Lahdin başucunda da ayrıca taştan ve beyaza boyalı ikinci bir iri sarık mevcuttur. Bu çifte sarık ve sandukaya niçin ihtiyaç duyulduğunu izah güçtür. Dikdörtgen prizma üzerinde uzanan üçgen kesitli altı sanduka Karesi Bey'in sandukası etrafını kuşatırlar. Öndeki üç sanduka diğerlerinden biraz daha büyüktür. Sandukaların hepsi beyaza boyalıdır, süs ve yazı ihtiva etmezler.

Yazılar

Türbenin inşa tarihini veren mermer kitabe, dışta kapının sağ tarafındaki dişli pilaster satıh oyularak yerleştirilmiştir (Fot. 1). Türbenin adı güzel bir celi sülüsle, yenilendiğini belirten iki kelime rik'a kalemle yazılmış ve tarih rakamla verilmiştir. Kitabe şöyledir:

قره عيسى بك تربهء شريفه سى

تجديداً انشاسى : ١٣٣٨

"Kara Îsâ Bey türbe-i şerifesi

Tecdiden inşası : 1338"

Kitabeden Karesi Bey Türbesinin Rumi 1338/ Miladi 1922 yılında yenilenmek suretiyle inşa edildiğini öğreniyoruz. Kitabede Karesi Bey'in adının Kara İsa imlasıyla yazılmış olduğunu görüyoruz. Yukarıda da konuya işaret edildiği gibi Karesi Bey'in adının muhtelif imlaları ile karşılaşılmaktadır. Kitabedeki imlanın yanlış olduğunu ileri süren Muharrem Eren Karesi Bey'in adının doğru telaffuzunun Karasi olduğunu ilgili mercilere başvurarak Latin harfleriyle yeni bir levha hazırlatıp onu türbeye astırmıştı. Bu levha bugün yoktur. Ancak kitabenin hemen altındaki türbenin tarihçesi hakkında bilgi veren levhanın başlığı "Karesi Türbesi" şeklindedir.

Karesi Bey'in adının yazıldığı en eski metin, Tokat Hamzalar Mezarlığında bulunup müzeye taşınan iki mezar taşı üzerinde kayıtlı kitabeler olup bu mezar taşlarındaki Kutlu Melek ile Mustafa Çelebi'ye ait kitabeler şöyledir:

توفيت المرحومة المغفورة

سيدة الخواتين قتلو ملك بنت مصطفى بك بن

بكلر بكى بن يخشى خان بن قراسى بن قلم بك بن

ياغد بك بن فخر الغزاة والمجاهدين

ملك دانشمند غازى رحمهم الله

"Gazi ve mücahidlerin iftihar kaynağı Melik Danişmend Gazi oğlu Yağdı oğlu Kalem Bey oğlu Karesi oğlu Yahşi Han oğlu Beyler Beyi oğlu Mustafa Bey'in kızı kadınların efendisi, mağfure ve merhume Kutlu Melek vefat etti Allah onlara rahmet etsin".

توفى المرحوم

المعصوم مصطفى چلبى

بن قتلو ملك بنت مصطفى بك

بن بكلر بكى بن يخشى خان بن قراسى بن قلم بك بن ياغدى بك بن ملك الغزاة و المجاهدين

ملك دانشمند غازى رحمهم الله رحمة واسعة

فى اوايل جماد الاولىى لسنة ثمان عشر و ثمانمايه[20]

"Gazi ve mücahidlerin emiri Melik Danişmend Gazi oğlu Yağdı Bey oğlu Kalem Bey oğlu Karesi oğlu Yahşi Han oğlu Beyler Beyi oğlu Mustafa Bey kızı Kutlu Melek oğlu masum, merhum Mustafa Çelebi, 818 yılının Cemaziyelevvelinin/1415 Temmuz-Ağustos başlarında vefat etti. Allah onlara geniş rahmetiyle rahmet eylesin".

Bu iki mezar taşı kitabesi Karesi Bey'in şeceresinin tesbitine imkan verdiği kadar adının imlasına da sarahat getirir. Binaenaleyh son dönem kayıtlarındaki bu imla kargaşasının temelde bir

[20] Uzunçarşılı 1927: s. 43-44; Karamağaralı 1971: s. 85-86.

karşılığı yoktur. Esasen 1898 depreminden sonra türbeyi tamir ettiren Ömer Âli Bey'in hatıratında da Karesi adı قره عیسی olarak değil قره سی şeklinde kayıtlıdır.[21]

Karesi Bey'e ait sandukanın yan yüzlerine, aynen tekrar edilerek لا اله الا الله محمد رسول الله ibaresi yazılmıştır (Fot. 10). Türbede bunların dışında yazı yoktur. Karesi Bey'in sandukası etrafındaki sandukalarda da yazı yoktur ve bunların aidiyeti meçhuldür.

Sonuç

Mysia bölgesini ele geçirerek Balıkesir merkezli bir beylik tesis eden Karesi Bey adına, onun vefatından sonra bir türbe kurulduğu anlaşılmaktadır. Karesi adı imlası ve telaffuzu itibariyle tartışmalı bir isim olmakla beraber son yıllardaki araştırmalar sonrasında ismin Arap harfleriyle imlası ile ihtilaflar büyük ölçüde sona ermekle birlikte ismin söylenişi hususundaki farklılıklar devam etmektedir. Bununla birlikte Karesi adı yaygın bir kullanıma kavuşmuştur.

Karesi Bey'e ait Balıkesir'deki türbe, 1898 depreminde hasar görmüş ve aynı yıl onarılmıştır. Yapı, yaklaşık yirmi iki yıl sonra yıktırılmış ve 1922'de bugünkü türbe inşa edilmiştir. Bu yenilemeyi, işgal altındaki halkın milliyetçilik hassasiyetlerinin artması ve bu toprakları gaza yoluyla fethedip topluma armağan eden büyük Kahramana duyulan şükran ifadesi olarak açıklamak mümkündür. Vatanperver aydınların bu duyguları canlandırma çabaları dönemin gazete yazılarında görülebilmektedir.

Karesi Bey'in tarihi şahsiyetine duyulan saygının bir ifadesi olarak yenilendiğini düşündüğümüz türbenin gövde formu geleneksel türbe formlarından tamamen farklı bir tipoloji sunar. Burada, standart bir türbe formu tercih edilmemiş, arsanın konumu dikkate alınarak farklı bir form yeğlenmiştir. Bu tercihte dönemin farklı mimari akımlarından biri olan eklektik anlayışının ve imkanların sınırlı oluşunun rolü olduğu düşünülebilir. Cephenin eğrisel, kemerlerin gotik, pilasterlerin dişli ve lahdin Roma formlu oluşu bu düşüncemizi teyit eden hususlar olarak değerlendirilebilir. Yukarıda vurgulanan milliyetçilik ruhunun, mimari tercihte, ulusal mimari akımı yeğlemesi akla gelirse de zor şartlarda, dar bir bütçe ile bunu gerçekleştirmek muhtemelen mümkün olamamıştır. Örtünün basit, arka ve yan duvarların özelliksiz oluşu buna işaret eder.

Son yıllarda elden geçirilen türbede, Karesi Bey dışında medfun bulunanların kimlikleri hakkında yeterli bilgi edinme imkanı bulunamamıştır. Bunların aile efradı olması tabiidir.

İtinalı taş işçiliği, farklı tipolojisi, ön cephedeki açıklık ve kapalılık dengesinin başarılı bir şekilde kurulması ile dikkati çeken türbe, bir taşra kentinin mimarlık anlayışını yansıtması bakımından önemlidir.

Büyük deprem sonrasında 1904 yılında yeniden inşa edilen Zağanos Paşa Camiinin yenilenmesindeki usulün bu tarihten on sekiz yıl sonra temelden yenilenen Karesi Bey Türbesinde de tekrarlanması, dönem ustalarının, eski binaların yenilenmesinde konservatif tutumu değil rekonstrüktif usulü yeğlediklerini göstermektedir.

Kaynakça

AKARSLAN, M., (1996), "Milli Mücadele Döneminde Balıkesir'de Kamuoyunun Oluşması ve Hey'et-i Merkeziye Karar Defteri", *Atatürk Yolu Dergisi*, Cilt 5, Sayı 17, ss. 3-5. https://dergipark.org.tr

EREN, M., (1993), *Mutasarrıf Ömer Âli Bey*, İstanbul: Zağnos Kültür ve Eğitim Vakfı Yayınları.

GÜNAL, F. Z., (1991), *Karası Beyliği*, Doktora Tezi, İstanbul.

_____, (2001), "Karesioğulları", *TDV İA*, C. 24, İstanbul: ss. 488-489.

KARAMAĞARALI, B., (1971), "Sivas ve Tokat'taki Figürlü Mezar Taşlarının Mahiyeti Hakkında", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, II, 1970, Ankara: Selçuklu Tarih ve Medeniyet Enstitüsü Yayınları, ss. 85-86.

PRITSAK, O., (1977), "Kara-Hanlılar", *MEB İA*, Cüz: 58, İstanbul: s. 251.

ÖMER ÂLİ, (1313), *Hareket-i Arz Vukuunda Huzur-ı Celil Sadaretpenahiye Takdim Eylediğim 25 Kanun-i Sani Sene 313 Tarihli Arîzanın Suretidir*, Yazma Risale, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Balıkesir Mutasarrıf Ömer Ali Bey Yazma Eser Kütüphanesi Müdürlüğü.

[21] Ömer Âli 1313: s.14.

ÖNKAL, H., (2020), *Beylikler Devri Bey Türbeleri*, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

ÖZSARI, M., (2018), Kurtuluş Savaşında Balıkesir Basını, https://www.academia.edu/40564163.

ŞEMSEDDDİN SAMİ, (2015), *Kamus-ı Türkî*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

UZUNÇARŞILI, İ. H., (1927), *Kitabeler*, İstanbul.

_____, (1977), "Karasi-Oğulları", *MEB İA*, Cüz: 59, İstanbul: ss. 331-335.

OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E BİR KÖPRÜNÜN DÖNÜŞÜMÜ: KAPIKAYA (ÇAKIT-2) KÖPRÜSÜ (ADANA - KARAİSALI)

Transformation of a Bridge, from the Ottoman Era to the Republican Period: Kapıkaya (Çakıt-2) Bridge in Adana – Karaisalı

Ender ÖZBAY[1]

Abstract

This article presents findings, discussions, and recommendations on a bridge in Adana-Karaisalı and two bridges—unknown today—built where the Karaisalı bridge once stood. The research used photographs, survey/restitution drawings, methods such as on-site field surveys, literature and archival review, and oral history. The results and evaluations contribute to the Art History literature and are important for local history. The *Kapıkaya (Çakıt-2) Bridge* at the southeastern end of Kapıkaya Canyon has a main span, gently sloping in both directions, and a flat plan. It was built in 1945, which corresponds to the middle of the Second National Architecture Period. Its rustic façade pattern, consisting of horizontal stone rows with beveled, grouted joints, reflects the features of this art/architectural movement. The main arch is in the form of an arch/segment, which entered the Ottoman architectural repertoire with the revivalist style influences of Westernization. The remains of other piers at the foot of the bridge, distinguished by different materials, construction techniques, and additions, suggest the existence of an earlier bridge. A photograph found in the Yıldız Albums has proven a wooden bridge resting on masonry piers in the same location. A detailed analysis shows there was another masonry-arched bridge even before this wooden bridge. Accordingly, a single-arched stone bridge dating from the late 17th to the 19th century was built there, followed by a "wooden bridge" with various additions, and finally, the Kapıkaya Bridge in 1945.

Keywords: bridge, Ottoman bridges, Second National Architecture Period, Adana, water structures

Köprünün Konumu, Yörenin Tarihçesi Ve Tarihi Yolları

Yapı, Adana'nın Karaisalı ilçesine bağlı Kapıkaya mahallesinde, Kapıkaya Kanyonu'nun güneydoğu ucunda, Çukurova bölgesinin önemli akarsularından, Seyhan Irmağı'nın kollarından Çakıt Suyu üzerinde yer almaktadır[2]. (Bk. **Görsel 1**, **2**, **3**; **4**)

Geçmişi yazılı tarih öncesine uzanan yörede, Osmanlı öncesinde Asur, Pers, Seleukos, Ptolemaios, Roma, Bizans, Sâsânî, Emevî, Selçuklu, Haçlı, Kilikya Ermenileri, Memlûk egemenliklerinin izleri görülür[3]. 1378-1562 yılları arasında Memlûkler'e bağlı Ramazanoğulları'nın egemen olduğu Çukurova bölgesi, Yavuz Sultan Selim'in Mısır seferi sırasında Osmanlı topraklarına katılmış olmasına karşın uzun bir süre daha Ramazanoğulları vasıtasıyla idare edilmiştir. Adana, Osmanlı idarî teşkilâtında zaman zaman Halep eyaletine bağlı bir sancak olarak, zaman zaman ayrı bir eyalet olarak yer almıştır. 1833-1840 yıllarında Mısır Valisi Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın isyanı ile başlayan harekât sonunda, yöre Mehmed Ali Paşa'nın oğlu İbrâhim Paşa'nın eline geçmiş, Londra Antlaşması ile de 1841'de tekrar Osmanlı Devleti'ne bağlanmıştır. I. Dünya Savaşı sonunda 24 Aralık 1918'de Fransızlar tarafından işgal edilen Adana, 1921'de Ankara İtilâfnâmesi'yle Türkiye'ye verilmiş; 05.01.1922'de Fransızlar şehri terketmişlerdir[4]. Kuva-yı Milliye 1 Nisan 1920'de, o zamana dek Fransızların asker göndermemiş olduğu Karaisalı'ya gelip orayı emniyete almış, idareye el koymuş ve burada Karaisalı Müdafa-i Hukuk Cemiyeti Yönetim Kurulu'nu teşkilatlandırmış; çevre yerleşimlerdeki Fransız kuvvetlerine yapılacak harekatlar bir süre buradan planlanmıştır[5].

Yöre, Afrika, Ortadoğu ve Doğu transit yollarının kesiştiği önemli bir liman bölgesidir. Akdeniz limanları, Suriye ve Ortadoğu'dan Anadolu'nun batı ve kuzeybatı bölgelerine ulaşımın en büyük engeli olan Toros Dağları'nın daha kolay geçilebildiği Gülek Boğazı ve ikinci derecede Horoz

[1] Arş. Gör. Dr., Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3900-6752 • e-Mail: ender.ozbay@ege.edu.tr

[2] 37°14'0.06" kuzey enlemi ile 35°0'53.95" doğu boylamı kesişimindedir.

[3] Bk. Erdem 1988; Ener 1960.

[4] Bk. Halaçoğlu 1988; Çelik 1999. (Ortaçağ'dan 16. yy sonuna kadarki tarihsel sürecin haritalarla görselleştirilmiş anlatımı için bk. Pitcher 2013: 259 - Harita VI, 261 - Harita VIII.

[5] Çelik 1999: 251-265.

Geçidi dolayısıyla da tarih boyunca ana ulaşım arterleri bu yöreden geçmiştir. Ayrıca Çukurova'nın zirai açıdan çok verimli, ziraate bağlı ticaret yönünden de hareketli olması, bu bölgenin tarih boyunca -yerel ağları da kapsayan- dikkate değer bir yol sistemine sahip olmasında etkili olmuştur.

Adana yöresi, Osmanlı Devleti'ndeki yol sistemi içinde esas arterlerden biri olan ve ana hatlarıyla *Üsküdar ⇆ Gebze ⇆ Eskişehir ⇆ Akşehir ⇆ Konya ⇆ Adana ⇆ Antakya ⇆ Haleb ⇆ Şam ⇆ Mekke ve Medine* izlekli *Anadolu Sağ Kolu* üzerindedir[6] (**Görsel 1-3**).

Çeşitli tarihi kayıtlardan Adana ve çevresindeki yol yapım çalışmalarının 19. yüzyılda hızlandığı anlaşılmaktadır. 1868-1874 sürecinde Adana-Mersin iskelesi arasında bir şose yolu ve 16 köprü inşasına katkıları nedeniyle Tarsus, Mersin, Adana mülki amirleri ve yerel yöneticileri yanında, konumuz olan köprünün dahil olduğu Karaisalı'nın kaymakamının da rütbeyle taltif edildiği dikkat çekmektedir[7]. Bu faaliyetlerin 1880'de Adana valiliğine tayin olan Abidin Paşa döneminde daha da yoğunlaştığı, 1881'de Gülek Boğazı'ndan da geçen Adana-Tarsus yoluna başlanıp 2,5 yılda tamamlandığı ve 1902'de bir bölümünün tamir edildiği; ayrıca takip eden dönemlerde de Adana vilayetinin kazaları arasında birçok şose yapıldığı anlaşılmaktadır[8].

Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü'nün 6 km güneyinde, aynı akarsuyun 500 m batısında, banisi IV. Murad'ın sadrazamı Bayram Paşa olan ve 1637-38'e tarihlenen *Büyük Çakıt Hanı* (Bayrampaşa Kervansarayı / Kesir Han[9]), 9 km güneybatısında daha da eski olan *Küçük Çakıt Hanı*[10] ile onun yaklaşık 1 km kuzeydoğusunda formu-özellikleri itibariyle 16-17. yy.'lara tarihlendirilebilecek kitabesiz bir *çeşme* ve geç tarihli bir de *demiryolu köprüsü* (**Görsel 31**), yörenin tarihsel süreçteki ulaşım sistemine delalet etmektedir. Ana arterin önemli geçidi Gülek Boğazı yönünden gelen tali bir yol Küçük Çakıt Hanı'nın, sonra çeşmenin önünden geçerek Bucak'a varmakta, buradan da Karaisalı'ya, halihazırdaki *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü* konumundan geçerek ulaşmaktadır (Bk. **Görsel 1**). Bu tali yol, alternatif olarak, Bucak - *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü* arasındaki yolun yaklaşık olarak ortalarında güneye yönelip *Büyük Çakıt Hanı*'na ulaşabilmekte, buradan da Adana'ya uzanmaktadır. *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*'nün 3,6 km kuzeybatısında yer alan ve derin bir vadinin geçilmesini sağlayan *Varda (Alman / Demiryolu) Köprüsü*[11] (**Görsel 30**) ise bu yörenin transit geçişler için -zorlu olmasına karşın- stratejik önemde olduğunu, her dönemde tercih edildiğini göstermektedir. (Bk. **Görsel 1, 2, 3**)

N. Çam, Çakıt'ın bir menzil olarak ancak Bağdat Seferi sırasında ortaya çıktığını; 1637 tarihli bir belgeye göre hanın henüz inşa halinde olduğunu, Bağdat Seferi'ne giden IV. Murad'ın buraya Ulukışla, Çiftehan, Ramazanoğlu Yaylası, Sarı Işıklar menzillerine uğradıktan sonra 1638'de geldiğini ve buradan geçtiğinde -mufassal Adana Tahrir Defteri'nden anlaşıldığına göre- hanın henüz tamamlanmamış olduğunu aktarmaktadır[12]. Evliya Çelebi de 17. yy. ortasında yöreye gelişinde "*Ulukışla – Ramazanoğlu Yaylağı – Çiftehan – Gülek Kalesi – (Büyük) Çakıt Hanı (Hasan Paşa Hanı) – Çakıt nehrini burada geçip güneye yönelerek Adana…*"[13] şeklinde bir yol izlemiştir. Çelebi, Çakıt Hanı'ndan bahsederken, Çakıt Nehri'nin özellikle baharlarda coşkun aktığını ve geçilmesi zor olduğunu, buralarda köprü olmadığını, nehrin sallarla ve kuru zamanlarda atlarla geçildiğini bildirmiştir.

R. Kiepert'in 1911 tarihli haritasında da yöredeki eski yollar kısmen izlenebilmektedir. Haritada, bugünkü Kapıkaya köyü, eski adı olan *Araplar*[14] adıyla gösterilmiştir fakat etrafında bir

[6] Halaçoğlu 2014: 2-5, 7, 17.
[7] Ulutaş 2015: 262-264.
[8] Bk. Çetin 2017: 184-187; ayrıca bk. Dağ 2014: 230-231.
[9] Bu han hakkında bk. Pampal Özkaya 2007: 20-25; Çam 2010: 323; Işıl 2022: 113-117.
[10] Bu han hakkında bk. Çam 2010: 328; Işıl 2022: 120.
[11] Bk. Adana İlçeler Kültür Envanteri I 2007: 47.
[12] Çam 2010: 323-225.
[13] Evliya Çelebi 1999: 29-30.
[14] Köye ilişkin olarak *Arablar*, *Kök Araplı*, *Araplı*, *Arapali*, *Kapız* adlarına rastlanmaktadır. Bk. T.C. İçişleri Bakanlığı İller İdaresi Genel Müdürlüğü 1968: 304; Nişanyan 2010-2020; Kiepert 1911; II. Abdülhamid Koleksiyonu 19. Yy. sn. - 20. Yy. bş. – D; Çelik 1999: 251.

köprü ve ona gelen bir yol gösterilmemiştir. Ne var ki daha kuzeyde *Jer Köprü*[15], güneyde de Çakıt'ın karşı yakasındaki *Kesir Han (Büyük Çakıt / Hasan Paşa Hanı)* bu haritada gösterilmiştir. (**Görsel 2**)

Köprünün Mimari Özellikleri, Bulgular

Yapı, tipoloji açısından ana gözlü, iki yöne hafif eğimli, düz planlı bir köprüdür. Ana gözün güneyinde bir boşaltma gözü bulunmaktadır. Ana gözün kilit taşı odak alınarak bakıldığında, cephe kompozisyonu asimetrik bir düzen sergilemektedir. (**Görsel 5, 35**)

Köprünün kıyı ayakları ve orta ayağı suyun olağan zamanlarda aktığı seviyeden oldukça yüksekte kalan yerlikaya üzerine oturtulmuştur. Yapıda geleneksel selyaran ve mahmuz niteliğinde elemanlar görülmemektedir. Bu tür öğelerin önceden var olup sonradan tahrip olduğuna dair izlere de rastlanmamıştır. (**Görsel 12, 13, 15, 8**)

Orta ayağın önünde, kayalığın ucunda, halihazırdaki köprü yapısının malzeme ve tekniğinden son derece farklı, içi harçlı moloz dolgulu kesme taş kaplama bir platform şeklinde, dikkate değer mimari bir kütle bulunmaktadır (**Görsel 35/**III/A1; **12/**A1; **13/**A1). Benzer bir doku, biraz daha tahrip olmuş ve azalmış olmakla birlikte kuzey kıyıda da izlenebilmektedir (**Görsel 35/**III/A1; **15/**A2; **16/**A2). Bu kâgir kalıntıların üzerinde ve etrafında ise malzeme ve tekniği daha farklı olan başka kalıntılar, çimento ve beton öğeler, döküntüler ve dağılmış birkaç kerpiç görülmektedir. Bunlar arasında, her iki kıyıda birbirine çapraz pozisyonda yerleştirilmiş çiftler halinde, şeklen tekne/yalak benzeri, yaklaşık 50 cm derinlikte öğeler ilginçtir ve işlevleri muğlaktır (Bk. **Görsel 35/***III/Plan*; **13/**B1, **14/**B1, **15/**B2, **16/**B2).

Kuzey kıyı ayağanın yamaca oturduğu noktanın önünde, betonarme olarak hem mansap hem de menba yönlerine doğru yamaç boyunca uzatılmış bir berkitme/koruma duvarı yer almaktadır. Ayrıca da ayağın arkasına (mansap tarafına) ayağı destekleyecek bir ağırlık noktası meydana getiren payandavari bir betonarme kütle eklenmiştir. Bugün bu öğenin altının boşalmış olduğu görülmektedir (**Görsel 15**).

Yaklaşık 30,5 m'lik bir açıklığı geçen ana göz, segman ve yay kemer de denilen basık yuvarlak kemer formundadır. Ana gözün güneyindeki göz ise, kıyıya bağlantı, taşkın zamanlarında 'boşaltma' görevini yerine getiren 10 m açıklıkta, yuvarlak (yarım daire) kemer formundadır.

Tempan duvarı tabir edilen *köprü beden duvarları*, iki cephede de girintisiz-taşıntısız tek bir düzlem arz etmektedir. Bosajlı taşlardan meydana gelen derzli duvar örgüsü, muntazam yatay sıralar halinde izlenmektedir (**Görsel 6, 8, 22**, **23**). Kıyı ayaklarının cephelerinde, yatay taş sıraları arasında, birer şerit görünümünde betonarme hatıl tabakaları dikkat çekmektedir (**Görsel 24**, **35/**III, **6, 8, 22**, **23**). Menba cephesi kuzey kanatta bu hatıl tabakaları üç farklı seviyede, diğer kesimlerde iki seviyede görülmektedir. Bir taş dizisi kalınlığındaki her bir şerit karşılıklı olarak iki cephede de izlenebilmektedir.

Köprünün tabliye uzunluğu ~63,5 m'dir. Genişliği, dıştan dışa 4,30 m'dir. Köprü cephesi boyunca korniş görünümünde izlenen öğe, tabliye üzerinde, 65 cm geniş tutulmuş ve tabliyenin bugünkü asfalt zemininden ortalama 10 cm yüksek olan -adeta- tek kişilik bir "kaldırım" mahiyetindedir. Menba ve mansap cepheleriden bakıldığında, kanarları 35 cm kalınlıkta olup üst köşesi pahlanarak profilli görünüm verilmiştir. Bu elemanın yanyana yerleştirilmiş bloklardan meydana geldiği anlaşılmaktadır (**Görsel 6**, **9, 27**). Köprü üzerinde "kaldırım"lar arasındaki yolun genişliği ise ortalama 3 m'dir. Günümüzde ulaşıma açık ve nispeten işlek bir hat üzerindeki köprünün döşemesinin küçük çakıl, kum ve çimento katışımlı beton nitelik arz ettiği gözlemlenmiştir (**Görsel 9**,

[15] Bugün mesire yeri olarak bilinen *Yerköprü* mevkisi kanyonun kuzey ucunda, konumuz olan köprüye 5 km uzaklıktadır. *Yerköprü* mevkisinde insan yapımı bir köprü yoktur. Adlandırma, karstik özellikteki bölgede, akarsuyun yer altından devam ettiği bir alanın köprüye benzetilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu, eski bir fotoğrafın "*Yerköprünün görünüşü. Mezkûr köprü cisr-i tabiidir yani Çakıt Suyu mecrasında cereyanına mani dağın dibini delip cereyan ederek zikrolunan dağ köprü şeklini kesb etmekle ismine vaktiyle bir Yerköprü ıtlak olunmuştur.*" şeklindeki açıklama notuyla da desteklenmektedir (II. Abdülhamid Koleksiyonu, 19. Yy. sn. - 20. Yy. bş. - C). Kanımızca, Kiepert'in böylesi bir doğal oluşumu köprü simgesiyle göstermesine şerh koymak gerekir. Kiepert tam bu noktalardan bizzat geçmemiştir. Ancak işittiği *Yerköprü* adı ile, buralardaki varlığına dair duyum aldığı bir karayolu köprüsünü (belki de, konumuz olan köprünün yerindeki daha erken bir köprüyü) aynı varsayıp bu bölgeye söz konusu köprü işaretini koymuş olabileceği ihtimal dahilinde tutulmalıdır.

28). Köprünün korkulukları, Roma, Selçuklu, Osmanlı köprü geleneklerinden alışılagelen "alçak duvar" şeklinde değil, korniş üzerine monte edilmiş demir korkuluk şeklindedir (**Görsel 6, 9**).

Malzeme ve teknik açısından bakıldığında; yapı, taşın egemen olduğu bir görünümdedir. Örgü düzeni yatay taş dizileri şeklindedir. Cephe ve kemer örgülerindeki taş mazleme, bosajlı işlenmiş ve derzlenmiştir. Mansap cephesinde daha belirgin olmakla birlikte köprünün her iki cephesinde de, üst seviyedeki beton hatılın üst kısımlarındaki taşlar, alttakilere göre ebat, renk ve işçilik özeni bakımından biraz farklıdır (**Görsel 6, 7, 8, 22**, **23, 25**). Kemer yayına paralel bir derzle duvar dokusundan ayrılan kemer yüzeyleri -yatay sıralar halindeki duvar dokusuna tezat oluşturacak şekilde- dikdörtgen formlu taşların kemer yayına dik açıyla yerleştirilmesiyle belirginleştirilmiştir (Bk. **Görsel 20, 21**).

Beton malzeme ve betonarme uygulamalar, yapı bünyesinde, cephelerde birer şerit olarak algılanan hatıl uygulamalarında (**Görsel 6, 8, 22**, **24**, **35**/III), korniş/kaldırım öğesinde (**Görsel 6, 8, 9, 23**, **24, 28**); haricen, ayak diplerine sonradan inşa edilmiş payanda, koruma duvarı ve diğer çeşitli eklentilerde dikkat çekmektedir. Ayrıca, cephe örgülerinde, tüm derzlerde çimento göze çarpmaktadır. Metal malzeme ise esas olarak korkuluklarda dikkat çekmektedir. Bunun dışında, kemer karınlarında dış kenarlara yakın noktalarda karşılıklı yerleştirilmiş metal borular, yapı içine sızan yağmur sularının drenajıyla ilgili olmalıdır (**Görsel 10**). Demir malzeme, ayakların dibinde/etrafında yer alan betonarme unsurlarda ve eklentilerde de izlenmiştir (**Görsel 10**, **14**).

Ayrıca, büyük kemer karnında, kemer örgüsünü meydana getiren dikdörtgen prizmal taşların derz aralarına harçla birlikte ince ahşap parçaları yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Bu öğelerin, nem etkisiyle şişerek derz aralarını daha sıkı hale getireceği öngörülmüş olmalıdır (**Görsel 10**).

Yapıda, özel bir süsleme programı yoktur. Cephelerde, etrafı derzlenmiş bosajlı taşlarla meydana getirilmiş rustik örgü ve kemerlerdeki almaşıklık (**Görsel 20, 21**) dekoratif bir nitelik taşımaktadır. Küçük kemerin mansap cephesinde diğer bosajlı taşlardan farklı olarak yüzeyi düzgün ve kenarları profilli silmeler halinde düzenlenmiş olan kilit taşı üzerinde, çerçeve oluşturacak şekilde derin oyulmuş bir yüzey içinde kabartma olarak işlenmiş bir tarih görülmektedir (**Görsel 11**). Diğer kilit taşları da dekoratif nitelikte sayılabilir. Cephe örgüsünün alt seviyelerinde gözlemlediğimiz, sistemi ve istikrarı müdahalelerle bozulmuş gibi görünen bir uygulama, duvar örgülerindeki yatay taş sıraları ile onlara yaklaşık 145º açısı olan kemer taşlarının kesiştirilmesiyle oluşturulan ışınsal dekordur (bk. **Görsel 25**).

Değerlendirme

Tarihlendirme

Yapı, Adana Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nca *Kapıkaya Köprüsü* adıyla tescil edilmiştir[16] ne var ki Adana tarihini konu alan yayınlarda ve 2014 öncesine ait kültür envanterlerinde bu konumda bir köprüden bahsedilmemiştir[17]. *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*'nün küçük gözünün mansap taraftaki kemer kilit taşı üzerinde 1945 tarihi yazılıdır (**Görsel 11**) ki yapının inşaatının

[16] Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Adana Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 31.01.2014 tarih ve 3234 sayılı kararında Araplar Mevkii'nde yer aldığı belirtilen köprünün 2. Grup Kültür Varlığı olarak tesciline karar verilmiştir.

[17] Bk. Ener, 1960; Kurt, 2004; Kurt, 2005a; Kurt, 2005b; Kurt & Erdoğru, 2000; Kurt, 2011; Çelik, 1999; Çam, 2010; Adana İlçeler Kültür Envanteri I, 2007; Adana İlçeler Kültür Envanteri II, 2008; Adana Kentsel Kültür Envanteri, 2012. Bir kısmı bu basılı-resmi envanterlerden hareketle hazırlanmış olan internet versiyonlarında da köprüye ilişkin veriye rastlanmamıştır. Ör: https://kulturenvanteri.com/konum/turkiye/akdeniz-bolgesi/adana/ . 1946-47 tarihli, "Karaisalı Kazası Monografyası" başlıklı bir Coğrafya Bitirme Tezi'nde dikkat çeken "*Çakıt üzerinde Körküm'le birleştikten sonra bir köprü vardır. Çakıt köprüsü sular taştığı zaman köprüyü götürdüğünden 1944'de köprü eski köprünün 5-10 m.ilerisinde yeniden inşa edilmişdir.*" ifadeleri (Taşkın, 1946-1947: 16) ilk anda bu köprüyle ilişkili zannedilebilirse de, Bahsi geçen Çakıt-Körkün birleşmesi çok daha güneyde, Adana şehri yakınlarında, bugünkü Seyhan Barajı'nın kuzey ucundadır. Anadolu'da ve Osmanlı'nın olanca egemenlik sahasında mevcut birçok köprü hakkında kısa ya da uzun bilgiler bulmanın mümkün olduğu, Türkiye köprü yazınının öncü eserlerinde de (bk. Çulpan, 2002; Tunç, 1978) bu köprüyle ilgili herhangi bir değiniye rastlanmamıştır.

tamamlandığı yıl olduğunu kabul etmekteyiz[18]. Arşivlerde, 24.10.1945 tarihi nedeniyle ilgili olabileceği düşünülen bir "*Cumhurbaşkanlığı onama evrakı*" ve ekleri[19] incelendiğinde, aynı akarsu üzerindeki farklı bir köprüyle ilgili oldukları anlaşılmıştır[20].

Ulaşabildiğimiz yerel yöneticilerin -kişisel anılarına ve yaşlılardan duyduklarına istinaden- verdikleri bilgiler 1945 öncesinde bu çevrede bir köprü bulunmadığı yönündedir[21]. On yedinci yüzyıl ortasında yöreye gelen ve Büyük Çakıt (Hasan Paşa) Hanı'nda konaklayan Evliya Çelebi de, Çakıt Hanı'ndan bahsederken, buralarda köprü olmadığını, nehrin sallarla, yağışsız mevsimlerde ise atlarla geçildiğini bildirmektedir[22].

Fakat mevcut köprü yapısının ayakları altında izlenen, **Görsel 12**-**16** ve **35/**III'te gösterilen kâgir kütleler, mimari özellikleri, konumları, formları ve karşılıklı kıyılarda olmaları itibarıyla, 1945 tarihli bu köprünün inşasından önce aynı konumda daha eski bir köprünün var olması gerektiğini düşündürmektedir. Nitekim arşiv taramalarımızda II. Abdülhamid Koleksiyonu'nda rastladığımız bir fotoğraf, bu görüşümüzü varsayım olmaktan çıkarmıştır: Üzerinde tarihi olmayan, kabaca 19. yy. sonları – 20. yy.'ın ilk yirmi yılı arasına tarihleyebileceğimiz[23] fotoğraf, topografik kıyaslamayla aynı yer olduğu anlaşılan konumda yer alan, kâgir ayaklara oturtulan ahşap konsol-kiriş sisteminin üzerinde ahşap tabliye ve korkuluklardan meydana gelen tek göz bir köprüyü göstermektedir (Bk. **Görsel 17-18**, **35/**II).

Bu veriler; Evliya Çelebi'den sonra, 18. yüzyıl ile 1945 arasındaki tarihsel süreçte bu noktada inşa edilmiş tek gözlü, kâgir ayaklı, ahşap konsol ve tabliyeli küçük bir köprünün var olduğu yorumu yapmaya elvermektedir. Bugün, 60 metre uzunluğunda, iki gözlü bir köprüyle geçilebilen vadinin bundan önce, fotoğrafta görülen tek gözlü küçük bir köprüyle mi geçildiği bağlamındaki şüphelerimizi ise R. Köroğlu'nun verdiği bilgiler karşılamaktadır: Köroğlu, köprünün yer aldığı akarsu yatağının eskiden, şu anda olduğu gibi geniş ve derin olmadığını, sonraları insan eliyle bu hale geldiğini, buralardan inşaat melzemesi elde etmek maksadıyla taş ve kum çekildiği için genişleme ve derinleşmenin daha da arttığını emin bir tonla belirtmiştir (Bk. **Görsel 35/**I-II). Ancak, ne yazık ki şu ana kadar erişebildiğimiz yazılı kaynak ve arşivlerde bu noktada eski bir köprüyle ilgili daha detaylı bilgilere rastlanamamıştır[24]. Buna rağmen, mimari kalıntıların analitik bir bakış açısıyla ele alınması da kanımızca kayda değer sonuçlar verebilmektedir. Buna göre:

---

[18] Bu tarihe göre köprü, Karayolları Genel Müdürlüğü'nün kuruluşundan beş yıl önce inşa edilmiştir. Nitekim KGM, 1 Mart 1950'de yürürlüğe giren 5539 sayılı "Karayolları Genel Müdürlüğü Kuruluşu ve Görevleri Hakkında Kanun" ile Bayındırlık Vekaleti'ne bağlı olarak kurulmuştur (İlter, 1995: 56-59). Yapının inşası ile ilgili kayıtların KGM arşivlerinde bulunabilmesine dair umudumuzu söndüren bu bilgi, köprünün mimari özelliklerinin KGM'nin "Fennî Şartname"leriyle (Ör. Bk. KGM 1954) uyumluluğunu aramamak açısından da dikkate değerdir.

[19] BOA, 30-11-1-0/178/30/1.

[20] "*Seyhan İlinde Adana-Karaisalı yolundaki Çakıt Köprüsü inşaatı hakkında Bayındırlık Bakanlığı ile müteahhit Hamdi Hikmet Barkın arasında bağıtlanan 25.08.1943 tarihli esas sözleşme ile 10.02.1944 tarihli ek sözleşmenin… bozulması…*" bağlamındaki bu belgelerde geçen "*Seyhan İlinde Adana-Karaisalı yolundaki Çakıt betonarme Köprüsü…*", "*…inşaat sırasında temel kısımlarında fazla hafriyat… 4 numaralı ayağa… 2 sıra palplanş çakılması…*" gibi ifadelerdeki özellikler konumuz olan *Çakıt-2 Köprüsü*'nün fiziki özellikleriyle uyuşmamaktadır. Not etmekte yarar vardır ki 17.09.1945 tarihli Bozma Sözleşmesi'nin 6'ncı maddesinde "*sözü geçen köprüler için…*" şeklinde çoğul bir ifade geçmektedir ki aynı akarsu üzerinde başka bir köprüyü, konumuz olan Çakıt Köprüsü'nü ilgilendiriyor olabileceği akla gelmektedir; ancak belge öbeğinin başka hiçbir yerinde çoğul ifade yoktur; dolayısıyla bu çoğul ifadenin yanlışlık olması da büyük ihtimaldir.

[21] Kapıkaya köyünden olan Karaisalı Belediyesi Başkan Yardımcısı ***Rıfat Köroğlu***, kendi anne ve babasına dayandırdığı, köprü üzerindeki 1945 tarihiyle de tutarlı şu bilgileri vermiştir: *Annesi, Bolacalı köyünden Kapıkaya köyüne* [Bugün Bolacalı köprünün 3 km güneybatısında, Kapıkaya 700 m kuzeydoğusundadır. Yerleşimler nehrin karşı yakalarındadırlar.] *1945 yılında gelin gelmiştir. Gelin alayı, bugün köprünün bulunduğu konuma ulaştığında köprü henüz inşa aşamasında olduğundan nehir yatağı içinden yaya ve atlı olarak geçilmiştir. O günlerde nehir yatağı bugün olduğu kadar derin değildir. Bugünkü derinlik, gerek yıllar içinde suyun aşındırması ve gerekse inşaatlara mıcır/çakıl sağlamak amacıyla insan eliyle karsu yatağına yapılan müdahalelerle oluşmuştur. Ayrıca, yöre ahalisinin hafızasına göre de belirtilen tarihten önce bu konumda bir köprü yoktur* (Köroğlu, 2021). Köprünün geçmişiyle ilgili anlatı ve ifadeler, daha sonra konuşup aynı hususları sorduğumuz Kapıkaya Muhtarı ***Cumali Kutlu*** tarafından da doğrulanmıştır (Kutlu, 2021).

[22] Evliya Çelebi 1999: 29-30. (O dönemde bir köprü yapısının oldukça önemli olacağı, çevre ileri gelenleri ile hancılardan ve resmi görevlilerden bilgiler toplayan Evliya Çelebi gibi önemli bir gezginin bilgisi haricinde kalamayacağı kanısındayız. Dolayısıyla bunu doğru bilgi olarak kabul ediyoruz.)

[23] Bu tarihleme bağlamında bk. Önen, 2016: 124-136.

[24] 1872 tarihli Adana Vilayet Salnamesi'nde "*… Çakıt ve Kütüklü yollarında Adana'dan Akköprü'ye varıncaya kadar büyük ve küçük yirmi otuz kadar köprüler vardır…*"; "*Adana ve Tarsus ile Anadolu Caddesi'nde ve Çakıd Nehri üzerinde bir ve*

Bugün mevcut *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*'nün orta ayak ile kuzey kıyı ayağının diplerinde izlenen, fotoğraf ve çizimlerde A1 ve A2 olarak gösterdiğimiz (**Görsel 12-16** ve **35**) eski ayak kalıntılarının ölçüleri, yapım teknikleri ve sağlamlıkları dikkate alındığında, burada Tahta Köprü'den önce de tek gözlü kâgir bir köprünün varlığı çok muhtemel görünmektedir. Bu ayak kalıntılarının, arşiv fotoğrafında görülen ahşap köprüden daha kütlesel, daha ağır, kâgir bir yapıyı taşımak üzere inşa edilmiş olduğu fikri akla yatkındır.

Olası yuvarlak kemerli kâgir köprüyle yani ilk inşayla ilişkilendirdiğimiz bu ayak kalıntılarının (A1 ve A2) üzerlerine yapılmış -yalak benzeri- betonarme eklentilerin (**Görsel 13-16**'da B1 ve B2), daha sonra inşa edilmiş olan "Tahta Köprü"yle ilgili sabitleme/oturtma işlevli öğeler olması mantıklı görünmektedir[25]. Ancak, biçimsel benzerliklerine ve bu olası işlevsel ortaklıklarına karşın, kuzey yakadakilerle güney yakadakilerin tamamen farklı malzeme ve teknikle yapıldıkları da dikkate şayandır (Bk. **Görsel 14**, **16**). Güney yakadaki B1 öğeleri ince molozlu betonarme ile yapılmıştır ve kanımızca salt fabrika çimentolu betonarme ile yapılan kuzey yakadaki B2 öğelerinden daha eskidir. Bu durum, Tahta Köprü'nün kuzey kıyı ayağının belki de bir selde hasar aldıktan sonra, kanımızca 1910 sonrasında, o günün inşa olanağıyla (çimento/beton) tekrar yapıldığını ve böylece köprünün bir süre daha işlevli tutulduğunu düşündürmektedir. Bir sel karşısında, güney kıyıya göre daha dezavantajlı pozisyondaki bu kıyının bu dezavantajı 1980'li yıllardaki sellerde yine sıkıntıya yol açmış olmalıdır, zira bu kıyıda, bugünkü köprünün ayakları etrafında görülen diğer betonarme eleman ve öğeler de 1980'li ve 90'lı yıllarda takviye/önlem amaçlı yapılmış olmalıdır.

Tüm bu verilerden hareketle denilebilir ki: Evliya Çelebi'den sonra, 18 - 19. yüzyılları kapsayan tarihsel süreç içinde, bu konumda vadi daha dar bir durumda iken, görülen ayak kalıntılarına dayanan, olasılıkla yuvarlak kemerli, kâgir bir köprü yer almaktaydı (Restitüsyon önerimiz için bk. **Görsel 35/**I). Muhtemelen bu köprü doğal nedenlerle yıkılmış, 19. yüzyıl sonları ya da 20. yüzyıl

---

merkez kazadan Tarsus Caddesi miyanında ve Çakıd Nehri üstünde bir ve … cam'an beş aded köprü olup…" bilgileri yer almaktadır (Bozkurt, Bozkurt, & Hasgül, 2016: 132, 174) ve bunun yanı sıra birçok yerde Adana Vilayeti dahilindeki bazı ahşap köprülerden bahisler geçmektedir ancak tüm bu değinilerin hiçbirinin konumuz olan konum ve köprülerle ilgili olmadığı anlaşılmaktadır.

Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri'nde rastlanan ve *Çakıt Köprüsü* ifadesinin geçtiği bazı evraklar incelendiğinde de, evraklarda bahsi geçen köprülerin, konumuz olan *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*'yle ilgili olmadıkları anlaşılmıştır. Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA)'nde bulunan, 2 Ocak 1915 (H 15-02-1333) tarihli 159 sayfalık bir belge öbeğinin bir kısmı genel bağlamıyla "*Adana Başmühendisi Şükrü Bey'in Çakıt Köprüsü taşlarından dolayı hesabatı*" konusundadır ki 157'nci sayfa olarak yer alan belgeden *köprünün esasen tümüyle ahşap olarak yapılması emredilmiş ise de taş örgü ayaklar üzerinde demir putrel ve ahşab döşeme olarak devam ettirilmesinin öngörüldüğü* anlaşılmaktadır. Bu özelliklerin fotoğrafta verili "Tahta Köprü"yle uyumlu olduğu dikkate değer olmakla birlikte, belgelerin devamında ifade edilen durumlar ve yolun yönü kanımızı olumsuz yönde değiştirmektedir. Bu belge grubu içinde, R. 19 Mayıs 1331 [M 1 Haziran 1915] tarihli tahrirat-ı Aliyye'ye cevaben yazıldığı ve Adana Vilayetinin R. 31 Ağustos 1331 [M 13 Eylül 1915] tarihli tahrirat sureti olduğu belirtilen bir belgede (s.157), dikkatimizi çeken bazı bahisler şöyledir: Çakıt Köprüsü inşaat ve müstahzaratı denetimlerde eksikler bulunduğu, taşların %75'inin çürük olduğu; müteahhite, mevcut taşların kullanımdan önce olanlarıyla eksik ayakların tamamlanması ve gerekli seviyeye kadar yükseltilmesi şartıyla köprü üzerine demir putrel ve döşemesinin ahşab olarak inşasına muvaffakiyet eylediği (uyduğu/kabul ettiği) takdirde kalan ödemeler yapılacağı(?)… Aslında, Tahrirat-ı Aliyye'de (yani merkezden) köprünün tümüyle ahşap olarak yapılması emredilmiş ve yazıyla bildirilmiş ise de müteahhidin -anlaşılan- teklifi taş malzeme yönünde olup bunu temin ettiği… Nihayette; köprüde kullanılan taşlardan, posta ile numune gönderildiği, köprü üzerinden 20 ton ağırlıkta zirai yük/araçların geçeceği varsayılarak bu taşların yeterli dayanıklılıkta olup olmadığının bir fen heyatince test edilmesi isteği belirtilmektedir (BOA, ŞD.3213-19). Bunun devamı olarak 27 Ocak 1916 (H 21-03-1334) tarihli bir grup belgenin bir kısmı "*Adana-Karaisalı yolu üzerinde inşası devam eden Çakıt köprüsü hakkındaki mütalaalar*"ı kapsamaktadır ki buradan, bir önceki belgelerde bahsini ettiğimiz inşaatın devam ettiği anlaşılmaktadır (BOA, ŞD.2144-32). Ve 6 Aralık 1916 (H 10.02.1335) tarihli 37 sayfalık bir diğer arşiv dosyası da "*Adana vilayetinde bulunan Çakıt Köprüsü inşaatı meselesinden dolayı Adana Başmühendis-i sabıkı Şükrü Bey hakkında verilen karara yapılan itiraz.*" belgelerinden oluşmaktadır (BOA, ŞD.3214-26). Ancak mevcut verilerden, söz konusu edilen köprünün tam konumu ve faaliyetin neticesi anlaşılamamıştır. Bu belgelerin, konumuz olan köprüyle alakası muğlak kalmaktadır. Karaisalı-Adana yolu olarak tanımlanan yol doğrudan Karaisalı'dan güneye yönelen bir hat olup, bahsi geçen köprü ise daha güneyde, bugün artık Seyhan Baraj gölü havzası haline gelen bölgede olmalıdır.

Yine; Ener, 1960; Kurt, 2004; Kurt, 2005a; Kurt, 2005b; Kurt & Erdoğru, 2000; Kurt, 2011; Çelik, 1999; Çam, 2010; Adana İlçeler Kültür Envanteri I, 2007; Adana İlçeler Kültür Envanteri II, 2008; Adana Kentsel Kültür Envanteri, 2012; Işıl, 2022 gibi kaynaklar da taranmış ve bu konumda bir köprü bahsine rastlanamamıştır.

[25] Güney kıyı ayak kalıntısının mansap tarafında, çimentoyla tutturulmuş moloz örüntünün arasına sabitlenmiş haldeki delikli demir parça da (**Görsel 14**) yine ahşap köprü öğelerinin, konsol ve kirişlerinin tutturulması, sabitlenmesi ile ilgili olsa gerektir.

başlarında da aynı temellere oturtulan "Tahta Köprü" kurulmuştur[26] (Restitüsyon önerimiz için bk. **Görsel 35/**II). Ebeveynlerinden ve yöre yaşlılardan işittikleri kadarıyla 1945'ten önce burada köprü olmadığını anlatan Rıfat Köroğlu ve Cumali Kutlu'nun ifadeleri dikkate alındığında ise, Tahta Köprü'nün düşman manevralarını engellemek için 1918-1922 yılları arasındaki Fransız işgal sürecinde yıkılmış olabileceği gibi, daha sonraları doğal nedenlerle de yıkılmış olabileceği kabul edilebilir zira bize aktarılan bu bilgiler yörenin köprüsüz kaldığı bir dönemin insanlarından, olasılıkla 1930-40 kuşağından aktarılan sözlü bilgilerdir. Nihayette, aynı konumda, çağın getirdiği yeni trafik gereksinmelerine cevap verebilecek daha büyük ve daha sağlam bir köprünün inşası ise 1945'te tamamlanmış olmalıdır (bk. **Görsel 35/**III).

Cephe Kompozisyonu, Plan Tipolojisi, Yapı Elemanları, Malzeme ve Dekorasyon

Bugün mevcut yapı, cephe kompozisyonu ve plan tipolojisi açısından ana gözlü, iki yöne hafif eğimli, düz planlı bir köprü olan *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*, biri büyük, biri de diğerinin yaklaşık 1/3'ü oranında daha küçük olan iki gözlü bir yapıdır[27]. Gözlerin kemer formları farklıdır[28].

Bir köprünün art arda gelen gözlerinde farklı kemer formları uygulamanın nedeni kimi zaman mimarın estetik tercihleri olabilirse de, çoğunlukla farklı dönem onarım-ekleme-yeniden inşa faktörleri ve yahut arazi koşullarının gerektirdiği çözüm odaklı mühendislik yönelimleridir. *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*'nün ana gözündeki segman kemer formu da, mesnet noktaları nispeten yüksek yerlikaya olarak belirlenmiş olan bu coğrafi konumda kıyı birleşim noktaları ile köprü tepe noktası arasında büyük yükseklik farkı yaratmayacak bir çözüm arayışının neticesi gibi görünmektedir. Zira yarım daire veya sivri kemer formu bu noktada tabliye eğimi bakımından dik bir köprü oluşmasına neden olabilirdi. Bu çözüm, anlaşılan o ki yapı mimarı/mühendisinin, Avrupa mimarlığında "Geç Ortaçağ'dan beri görülen ama geleneksel Osmanlı mimarlığında tercih edilmemiş olan ve ancak 19. yüzyıl sonlarında görülmeye başlanan" *segman*/*yay* kemer formunu tercih etmesiyle sağlanmıştır[29].

Gaye, düz ya da düze yakın derecede hafif eğimli bir tabliye elde etmek olduğunda, yuvarlak (yarım daire) veya iki merkezli sivri kemer uygulanabilmesi için tabliyenin eş yükseklikte olacağı

---

[26] Bu tip köprülerin Anadolu'da ve dünyada benzer konstrüksiyon özelliklerine sahip, farklı dönemlerde inşa edilmiş birçok örneği bulunmaktadır. Ör.bk. Bayraktar, 2018; Bayraktar, 2022; II. Abdülhamid Koleksiyonu, 1894.

[27] Bu düzenlemenin örneklerine, Anadolu'da farklı dönemlerde inşa edilmiş köprülerde rastlanabilmektedir. Söz gelimi ***Tekgöz Köprüsü*** (~1203, Kayseri. Bk. İlter, 1978: 101-104; Çulpan, 2002: 55-58; Tunç, 1978: 185-188; Gürbüz, 2012: 13-15), ***Sinek (1) Çayı Köprüsü*** (~1179-1200, Diyarbakır. Bk. İlter, 1978: 81-83; Tunç, 1978: 167; Yeşilbaş, 2017: 73-75), ***Güveli Köprüsü*** (14.-15 yy., Manisa. Bk. Özbay, 2020: 583-589); ***Kuyucular Köprüsü*** (17-18. yy., Aydın. Bk. Özbay, 2020: 293-299), ***Kara Hasan Köprüsü*** (19-20. yy., Manisa. Bk. Özbay, 2020: 577-582.)

[28] Bu uygulama için de Türkiye genelinden farklı dönemlere ait, çok çeşitli varyasyonlar sergileyen köprü örneklerinden bir repertuar derlemek mümkündür: Ana gözü basık sivri, bir boşaltma gözü ve küçük hafifletme gözleri yuvarlak kemerli olup 1 boşaltma gözü tam sivri kemerli olan ***Beylerhan Köprüsü*** (15-16. yy., Uşak. Bk. Acar, 2016a: 27-28, Özbay, 2020: 536); akarsu üzerindeki büyük gözleri sivri, diğerleri yuvarlak kemerli olan ***Uzunköprü*** [1443; Edirne. *Bk.* Çulpan, 2002: 98-105; Tunç, 1978: 192-195; Tanyeli, 2000: 16; Atak, 2008: 76-91; Akçıl, 2012); sivri gözlerinin yanı sıra ayaklar üzerindeki küçük hafifletme gözleri yuvarlak kemerli olan ***Fatih Sultan Mehmed (Hasbahçe / Cephanelik) Köprüsü*** (1452, Edirne. *Bk.* Çulpan, 2002: 109; Tunç, 1978: 77-78; Atak, 2008: 137-141; Bayatlı, 2015: 50-55); benzer düzenlemeyle ***Dilovası, Kanuni Sultan Süleyman Köprüsü*** (16. yy., Kocaeli. *Bk.* Bozkurt, 1952: 41-46); Çeçen, 1988: 431-432; Çulpan, 2002: 134; Tunç, 1978: 176; Karakaya, 2001); sivri ve yuvarlak formların yanı sıra bursa kemeri de barındıran ***Alpullu - Sinanlı (Sokullu Mehmet Paşa) Köprüsü*** (1564-1579, Kırklareli. *Bk.* Bozkurt, 1952: 71-80; Çeçen, 1988: 434; Çulpan, 2002: 140-142; Tunç, 1978: 172-173; Eyice, 1989); ***Meriç (Yeni / Abdülmecit) Köprüsü*** (1842–1847, Edirne. *Bk.* Çulpan, 2002: 190-192; Tunç, 1978: 136-139; Bayatlı, 2015: 88-101; Acun, 2014: 5-6); akarsu esas yatağı üzerindeki büyük gözleri sivri – diğerleri yuvarlak olan ***Çokgöz Köprüsü*** (~13. yy., Kayseri. Bk. İlter, 1978: 129-132; Çulpan, 2002: 72-73; Tunç, 1978: 64-65; Gürbüz, 2012: 32-34); ***Düden (Cırnık) Köprüsü*** [~13. yy.'ın ilk yarısı; 16. yy. onarımlı, Antalya. *Bk.* İlter, 1978b, 137-140; Çulpan, 2002: 77; Tunç, 1978: 73; Büyük Selçuklu Mirası, 2017), ***Talazan Köprüsü*** [1200–1220, Niksar. *Bk.* İlter, 1978b: 141-144; Çulpan, 2002: 77; Atak, 2017: 341, 349, 352; Dibek, 2019); ***Kara Köprü*** [~1208, Diyarbakır. *Bk.* İlter, 1978b: 85-87; Tunç, 1978: 107; Kutlay, 2012: 55-58; Yeşilbaş, 2017: 44-46); ana gözü sivri - yandaki tek boşaltma gözü yuvarlak kemerli olan ***Tekgöz (Yalınız Göz, Birgöz) Köprüsü*** [1203, Kayseri. *Bk.* İlter, 1978b: 101-104; Çulpan, 2002: 55-58; Tunç, 1978: 185-188; Gürbüz, 2012: 13-15) ve ***Sinek (1) Çayı Köprüsü*** [~1179-1200, Diyarbakır. *Bk.* İlter, 1978b: 81-83; Tunç, 1978: 167; Yeşilbaş, 2017: 73-75); ana gözü yuvarlak – yandaki tek boşaltma gözü sivri kemerli olan ***Ala (Görmel) Köprü*** (1302, Karaman. *Bk.* İlter, 1978b: 201-206; Çulpan, 2002: 85-86; Tunç, 1978: 16-18; Baş & Duran, 2002: 146-147). Bünyesinde farklı kemer formları barındıran köprüler konusunda ayrıca bk. Özbay, 2020: 831-832.

[29] Gülsün Tanyeli bu tipi, Osmanlı köprücülüğünde Batı kaynaklı mimarlık bilgisi ve mühendisliğinin göstergesi olarak değerlendirmektedir. (Tanyeli, 2000: 19)

yamaç ile kemerlerin üzengi noktası arasındaki yükseltinin (kemerin geçeceği mesafe ile yükselti orantısı korunarak) yeterli olması gerekmektedir. Kapıkaya'da görüldüğü gibi geçilecek mesafenin, kıyı noktası ile üzengi noktası arasındaki yüksekliğe oranı dikkate alındığında basık yuvarlak (segman/yay) kemer uygun bir teknik imkan olarak belirmektedir[30]. *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*'nde uygulanan segman kemer, bir dairenin 3/16'sı oranındadır (Bk. **Görsel 19**)

Küçük gözün yarım daire formundaki yuvarlak kemeri ise (**Görsel 19**), her dönemde rastlanabilen, Osmanlı'da özellikle geç dönem köprülerinde örneklenen bir formdur[31].

Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü'nün ana gözüne cephelerden bakıldığında, yüzey genişliği ~105 cm olan kemerin örgüsü, her bir dikey sıra, *bir uzun - bir kısa* taş kullanılarak meydana getirilmiştir. Yerleştirmede ise **Görsel 20**'de gösterildiği gibi bir almaşıklık uygulanmıştır. Ortalama 59 cm yüzey genişliğindeki boşaltma gözü kemerinde ise almaşıklık farklı uygulanmıştır: Yüzey genişliği bir taşla karşılanabildiği için, dikey sıra almaşıklığı 1 tam / 2 yarım nöbetleşmesinin tekrarıyla oluşturulmuştur ve merkezde yine bosaj tekniğiyle işlenmiş ancak ortasındaki kabartma kısım düz yüzeyli olan bir kilit taşı yer almıştır (**Görsel 21**).

Ayaklar, *Kapıkaya (Çakıt 2) Köprüsü*'nün içinde bulunduğu jeolojik, topografik ve hidrografik koşullar uyarınca düzenlenmiştir. Köprü, yağışlı mevsimlerde suyun dar bir geçitte sıkışarak yıkıcı basıncını arttırdığı bir noktada yer almaktadır ancak ayakların dayandığı noktalar büyük bir taşkın olmadıkça suyun ulaşamayacağı yüksekliktedir. Özellikle orta ayak ile güney kıyı ayağının altındaki ana kaya menba tarafında yüksek-dik bir doğal duvar meydana getirmiştir (**Görsel 12, 13, 8**). Dolayısıyla kayanın, ayakların doğal bir koruması olduğu güveniyle ve belki de olası bir beton çekirdeğin sağlamlığına da güvenilerek *selyaran* ve *mahmuz* inşa edilmemiştir[32]. Ancak, güvenilen "doğal koruma"ya rağmen, selyaran ve mahmuz öğelerinin yokluğu zaman içinde akarsuyun rejim dışına çıktığı feyezanlarda köprüyü tehlikeye sokmuş olmalıdır[33].

Köprü yazınında genelde ***tempan duvarı*** denilen beden duvarları, *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*'nde bosajlı ve etrafı derzlenmiş küçük taşların yatay sıralar halindeki istifiyle kaplanmıştır (bk. **Görsel 6, 8, 22, 23**). Ancak, yapıya rustik bir ifade kazandıran bu cephe kaplamasının iç kısmında moloz dolgu mu yoksa beton çekirdek mi kullanıldığı, yapının halihazırdaki sağlam durumu nedeniyle cevabı kesinliğe bağlanamayan bir sorudur. Beton malzemenin ve betonarme tekniğinin 1945 yılından epey önce inşaat olanakları arasındaki yerini aldığı, köprülerde de kullanıldığı bilinmektedir[34]. İnşa

[30] Basık yuvarlak (segman/yay) kemer formunun uygulandığı bazı örnekler: Bursa-Mudanya yolu üzerinde 1886'da Leclercq'in tasarımı olarak inşa edilmiş ***Geçit Köprüsü*** (Görsel 33; bk. Tanyeli, 2000, 19; Geçit Köprüsü - Bursa, 2012.); 19. yüzyıl sonralarına tarihlenen ***Akgedik-Kangal V***, ***Fadlum***, ***Tecer 1***, ***Tecer 2*** (***Rıfat Paşa)*** (Sivas-Tecer-Gürün) köprüleri (Bk. Topçu, 2019, 778-779; Tanyeli, 2000, 19), Yozgat-Boğazlıyan'da ***Beyler Köprüsü*** (Bk. Tanyeli, 2000, 19); 1927 tarihli ***Halife Kuyucağı Köprüsü*** (Bk. Artuklu Mimarlık Restorasyon, 2021), Hatay/Yayladağı'nda 1918 Fransız yapımı olduğu ifade edilen ***Kureyşi Deresi*** (Görsel 34) ve ***Ağrımaz*** köprüleridir (Bk. Hatay Kültür Envanteri, 2011, 319, 321) ki tüm bu örneklerin Batı üsluplarının etkili olduğu Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerine ait olduğu dikkate değerdir.

[31] Bu formun uygulanmış olduğu köprü örnekleri olarak, hemen yakın çevreden -duvar dokuları da benzerlik taşıyan- *Varda (Alman)*, *Bucak* ve *Çiftehan* demiryolu köprülerindeki kemerler sayılabilir.

[32] Anadolu'da, selyaran ve mahmuz inşa edilmeden orta ayağın, ana kayanın akarsu yatağından daha yüksekteki bir kesimine oturtulduğu bazı örneklere rastlamak olasıdır. Örneğin, Manisa'da *Kara Hasan* (19-20. yy.) ve *Güveli* (14.-15 yy.) köprüleri için bk. Özbay, 2020: 577-589.

[33] Yapı hakkında bilgi aldığımız Karaisalı Belediye Başkan Yardımcısı Rıfat Köroğlu ve Kapıkaya Muhtarı Cumali Kutlu 1980'lerde büyük bir sel olduğunu, biraz hasar verse de yapıyı yıkamadığını, ondan sonra yapının ayakları dibinde ve çevresinde destekleme/güçlendirme maksatlı inşai bir faaliyete girişildiğini ama sonradan -nedense- vazgeçildiğini belirtmişlerdir [(Köroğlu, 2021) ve (Kutlu, 2021)]. Gerçekten de genel olarak Çukurova/Adana bölgesinin tamamını etkileyen, Çakıt akarsuyu üzerinde iki köprüyü yıkan 1980 seli ile ilgili, fazla detay içermeyen küçük bir haber 30.03.1980 tarihli Cumhuriyet Gazastesi'nin 9. sayfasında yer almaktadır. Bk. (Cumhuriyet Gazetesi, 1980) Ardından, 1981'in aynı ayında yine fazla yağışların yol açtığı sel tehlikesine dair farklı bir yayında değini vardır. Bk. (Kantarcı)

[34] Modern anlamdaki çimentonun, bundan elde edilen betonun ve bunların demir-çelik malzeme ile kullanılmasıyla meydana gelen betonarme malzeme ve tekniklerinin 19. yüzyıl sonlarından itibaren görüldüğü, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde tüm Osmanlı ülkesinde yaygınlık dahi kazandığı, bu süreçte geleneksel malzemelerden de vazgeçilmediği halde belirttiğimiz modern malzemelerin de yapılarda kullanılır hale geldiği ve hatta malzeme piyasasında çimento ve betonun çeşitlerinin görüldüğü; D'Aranco yahut Vedad Tek gibi çok bilinen mimarların da çimento malzemeye ve betonarmeye başvurdukları bilinmektedir [bk. bk. (Batur, 2009); (Baturayoğlu Yöney & Ersen, 2009), (Gümüş, 2018)]. Ayrıca bk. Aslanoğlu, 2010:

tarihi *İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi*'nin ortalarına denk gelen *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*'nde, bu akımın temel eğilimleri doğrultusunda[35] yüzeylerin geleneksel sivil mimarlığa özgü taş örgüyle kaplanmış olup gereklilik nedeniyle içte/statik açıdan elzem kısımlarda betonarmeye başvurulmuş olabileceği not edilmelidir. Yine de, duvarların iç malzemesi ve yapım tekniği hakkında dikkate değer ipucu veren başka unsurlar kanımızca, her iki cephe yüzeyinde simetrik olarak izlenen, üst kesimlerde taş örgü dokusunu belirli aralıklarla yatay şeritler halinde bölen beton kuşaklardır (**Görsel 6, 8, 22, 23**). Zira bunlar, içte belirli düzeylerde tesviye ihtiyacı doğuran moloz dolgu[36] göstergeleri olarak da dikkate değerdir.

Cephe örgüsünde kullanılan taşların niteliği, niceliği ve örgü tekniğindeki incelikler bakımından menba cephesi kendi içinde daha bütünsel bir görünüm sergilemekle beraber, her iki cephede de, üst seviyedeki beton hatıl şeridinin üzerine gelen taş malzeme, alttakilere nazaran biraz farklıdır; özellikle mansap cephesinde ve özellikle de üst hatıl seviyesinden yukarı, taşların ebatı biraz büyümüş, işçilik özeni azalmış, taş rengi sarıdan beyaza kaymıştır. Döşeme altı dolgusu mahiyetindeki bu kısımda bir onarım gerçekleşmiş ya da inşanın son zamanlarında taş ocağı değişmiş olmalıdır (**Görsel 6, 7, 8, 22**, **23**, **25**).

Yatay dikdörtgen formlu küçük taşların bosajlı ve derzli kullanımıyla meydana getirilen rustik ifadeli cephe örgülerinin görüldüğü farklı köprü örneklerine, İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi (1939-1950) dışında da rastlanmaktadır. Bazılarında küçük farklılıklar olsa da, benzer diyebileceğimiz cephe dokuları, TCDD'nin 1930'da Tokat'ta yaptırdığı belirtilen Hasanağa Köyü Köprüsü-I ve Artova İstasyonu Köprüsü[37] gibi Erken Cumhuriyet Dönemi demiryolu köprülerinde; *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*'nün coğrafi olarak yakın çevresinde bulunan, Bağdat Demiryolu Hattı'nın anıtsal geçitlerinden biri olan *Varda (Alman) Köprüsü*'nde (1907-1912)[38] (**Görsel 29**, **30**); aynı hat üzerinde Bucak yakınındaki üç gözlü demiryolu köprüsü (**Görsel 31**) ve Çakıt akarsuyunun yukarı çığırında Çiftehan yakınlarındaki demiryolu köprüsünde (**Görsel 32**); Hatay-*Kureyşi Deresi Köprüsü*'nde (**Görsel 34**), Yıldız Albümleri'ndeki bazı fotoğraflarda görülen Hicaz ve diğer bazı demiryolu hatlarına ait bazı köprülerde[39], Manisa-İsaca köyü yakınlarında, 1950'lerde yapıldığı belirtilen tek gözlü ve yuvarlak kemerli karayolu köprüsünde ve daha pek çok yapıda örneklenmektedir. Benzer duvar dokusu örnekleri Birinci Milli Mimarlık Dönemi eseri olan 1910 tarihli Konya Eski Osmanlı Bankası Binası[40] gibi farklı yapı türlerinde de görülebilmektedir. Hellenistik dönem bosaj uygulamalarına nazaran daha küçük boyutlu taşlarla ve daha ince işçilikle gerçekleştirilen bu tür örgü, Rönesans'tan itibaren görülmeye başlanan, Sanayi Devrimi'nden sonraki dönemlerde ise canlandırmacı üslupların repertuarında yar alan, yapılara geleneksel/ kırsal/pastoral görünüm kazandırma gayesiyle tercih edilen bir uygulamadır.

Duvar cephelerinde yatay şeritler halinde izlenen beton hatıl uygulamalarının ise (**Görsel 6, 8, 22**, **24**, **35/**III) benzerlerinin görüldüğü başka bir köprüye rastlanmamıştır.[41]

78, 93. Ayrıca örneğin, Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü'nün yakın çevresindeki Varda Köprüsü'nde de beton kullanımı yer yer göze çarpmaktadır.

[35] Bu konuda bk. Sözen, 1984: 243-272; Hasol, 2017: 115-117; Aslanoğlu, 2010: 72.

[36] Bu bağlamda, KGM'nin 1954 tarihinde yayınlanmış şartnamesinde geçtiği üzere o tarihlerde de hala taş örgü yöntemine başvurulmaya devam edildiği, çimento harçlı moloz taş kullanımının da söz konusu olduğu dikkate alınmalıdır (KGM, 1954: 141-156).

[37] Yeğen 2019: 51-57, 96-101.

[38] Bu hattın ilk adımı 1872'de Haydarpaşa-İzmit hattı olarak atılmıştır. Daha sonra, 1889'da imtiyaz verilerek kurulan Société du Chemin de fer Ottoman d'Anatolie (Anadolu Demiryolları Şirketi) 1890'da İzmit-Adapazarı, 1892'de Haydarpaşa-Eskişehir-Ankara, 1896'da da Eskişehir-Konya hatlarını tamamlamıştır. Devamı, 1903'te kurulan Société Impérial Ottomane du Chemin de fer de Bagdad (Bağdat Demiryolu Şirketi)'nce, Konya-Ereğli hattının yapımıyla getirilecektir. Hattın Bulgurluk (Ereğli-Konya)-Ulukışla kısmı 1911'de, Ulukışla-Durak (Karaisalı-Adana) arası 1912'de açılmıştır. 1918'de kesintisiz bir şekilde Bağdat'ı İstanbul'a bağlayan hat, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nce 1928'de satın alınmıştır. Bk. (Beydilli, 1991), (Gülsoy, 2013). Bu kapsamda, Ereğli'den Adana'ya devam eden hat üzerindeki *Alman (Varda) Köprüsü*'nün 1907-1912 sürecinde inşa edildiği belirtilmektedir. (Türkiye Kültür Portali, 2021); (Adana İlçeler Kültür Envanteri I, 2007: 47) (**Görsel 29**)

[39] II. Abdülhamid Koleksiyonu 19. Yy. sn. - 20. Yy. bş.

[40] Sözen 1984: 143, 146.

[41] Restorasyon görmüş *Allianoi (Roma) Köprüsü* cephelerinde dikkatimizi çektiği üzere yapı cephesinde yatay bölünmeler meydana getiren taş malzemeli silme/korniş niteliğinde bazı uygulamalar; Hicaz Demiryolu köprülerinden birinin kâgir

Kaldı ki, *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*'nde görülen bosajlı, rustik karakterli duvar örgüsünde betonun bu şekilde kullanımı oldukça sıradışıdır. Estetik tasarım düşüncesi açısından da, cephelerde böylesi eğreti beton öğe kullanımı rustik doku tercih etmenin ve uygulamanın felsefesine aykırıdır. Buna, **Görsel 25**'te gösterilen ışınsal cephe dekorasyonunun bu beton hatıllarla kesiliyor olmasını da eklediğimizde, beton hatılların ilk inşa faaliyetinin eseri olmadığı rahatlıkla söylenebilir.

Karaisalı Belediye Başkan Yardımcısı Rıfat Köroğlu, yaşlılardan da bilgi aldığını belirterek, 1980'li yılların başlarında yaşanan selin yapıya verdiği hasarın fazla büyük olmadığını, yapının, inşa edildiği günden bugüne kapsamlı bir onarıma hiç girmediğini söylemiştir[42]. Verilen bu bilgilere karşın, bugün bakıldığında yapının etrafında, ayakların dibinde ve çevresinde nehir yatağı ve yamaçlarını kapsayan, pek de küçümsenemeyecek çapta çeşitli düzenlemeler yapıldığı anlaşılmaktadır. Dahası, yapı cephesindeki bazı izler, malzeme ve doku farklılıkları ve söz konusu beton hatıl uygulamaları da farklı birkaç onarım gerçekleştiğini göstermektedir (bk. **Görsel 23**, **24**).

Örneğin; köprünün özellikle güney kıyı ayağının yamaca bağlandığı noktada (güney ucunda) göçük oluştuğu, bosajlı-derzli rustik taş örgüsünü kesintiye uğratan göçüğün farklı malzeme ve teknikle onarıldığı açıkça görülebilmektedir. Farklı malzemeyle yapılan onarım mansap cephesinde düşey doğrultuda düzensiz bir hat üzerinde ayırt edilebilmektedir (bk. **Görsel 23, 24**). Menba cephesinde de -tutarlı şekilde- tam bu hizada kıyı koruma duvarı inşa edilerek cephenin bu kısmının önü kapatılmış, ayak adeta yamaca dahil edilmiştir (bk. **Görsel 12, 7**). Beton hatılların bu onarım esnasında mı yapıldığı, yanıtlanması zor bir sorudur. Bu düzensiz moloz dolgu eğer beton hatıl tabakalar mevcut değil iken gerçekleştirildi ise, beton tabakalar bu onarımlar esnasında eklendi ise, üst hatılların yapımından önce **Görsel 24/ II ve III** kısmındaki taşların da kaldırılmış olması gerekir. Dolayısıyla, böyle bir sökümün ardından neden tümünün muntazam sıralar halinde örülmediği, neden bir tarafın (**Görsel 24/***B*) düzenli taş sıralarıyla örülüp diğer tarafın (**Görsel 24/***A*) rastgele moloz örgü şeklinde adeta yamandığı, mantıklı bir açıklamaya muhtaçtır.

Köprüde farklı onarım çalışmalarının emareleri olarak dikkate değer iki hususdan biri beton hatıl uygulamalarının üst kesimlerinde kalan taşların alt seviyelerdeki ve kemerlerdeki taşlara göre daha yeni görünmesi (Ör. bk. **Görsel 5-6, 22**), işleniş ve renk farkı arz etmesidir. Diğeri ise beton hatılların farklı yapım aşamaları, kısmi yıkım ve yeniden eklemlenme evreleri geçirdiklerini düşündüren bitişme izleridir ki **Görsel 22**'de gösterilen bitişme çizgisi diğer cephede de hemen hemen simetrik olarak aynı hizada görülmektedir.

Cephe örgülerinin alt seviyelerinde, kemer yayına dik açılı yerleştirilmiş taşlarla duvar örgüsünü oluşturan yatay taş dizilerinin yaklaşık 145-150° açılarla kesiştirilerek, kırık hatlı ışınsal bir kompozisyon meydana getirildiği dikkatimizi çekmiştir. Bu düzenlemede, her bir kemer taşından türeyen ışınsal doğrultu, kemer yayı çizgisini aynı doğrultuda aşıp kendi kotuna denk gelen yatay sıranın bir üstündeki yatay diziye bağlanmaktadır (**Görsel 25**). İstikrarı onarım müdahaleleriyle bozulmuş bu dekorun izlerine güney kıyı ayağının iki cephesinde ve orta ayağın mansap cephesinde rastlanmıştır.

Bu dekoratif düzenlemenin örnekleri, Alman Helmuth Cuno ve Otto Ritter'in tasarımı olan, inşası 1906-1908 arasında süren, 19. yy. seçmeci üslubunu yansıtan Haydarpaşa Garı'nın[43] neo-rönesans düzendeki güneybatı cephesinin[44] alt kat örgülerinde; İzmir'de 1857 tarihli St. Mary Magdalene Anglikan Kilisesi cephelerinde (**Görsel 26**) görülür. Canlandırmacı-eklektik yaklaşımların uygulandığı bu yapıların yanı sıra, bu dekoratif uygulamanın varyantlarına Avrupa'da, gerek 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl yapılarında, gerekse Rönesans dönemine ait bazı yapılarda rastlamak mümkündür[45].

---

ayağında silme görünümünde dekoratifleştirilmiş ama taşıntılı olmayan hatıl kuşakları (II. Abdülhamid Koleksiyonu, 1890~) dikkate değer örneklerse de, malzeme ve uygulanış yönünden benzer değildirler.

[42] Köroğlu 2021.

[43] Sözen 1984: 6.

[44] Salman 1994: 30.

[45] Ör.: *Università degli Studi di Napoli Federico II* (Napoli Üniversitesi)'nin Curso Umberto'da bulunan ve 19. yüzyıl sonuna tarihlendirilen ana binası (Bk. **Görsel 26**); *Palazzo Farnese* portali (Roma, 1515-59), *Giulio Romano Evi* (Mantua, 1544) (Bk. Roth 2002: 456, 465); *Pitié-Salpêtrière Hastanesi*'nin (Paris, 1656) Mazarin Portali (Bk. Wikipedia, 2022).

Tabliyesi günümüzde kısmen asfalt kaplı olan (**Görsel 9, 27**) *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*'nün kanımızca özgün zemini, bu köprü üzerinde çekilmiş 1951 tarihli bir fotoğrafta da ayırtedilebildiği kadarıyla küçük çakıl, kum ve çimento katışımlı beton olmalıdır (**Görsel 28**). Köprü cephesi boyunca korniş görünümünde olup tabliye düzleminde ise 65 cm genişlikte hafif yükseltilmiş bir kaldırım şeklindeki öğe de köprü tabliyesinin bir bileşeni olarak izlenmektedir (bk. **Görsel 9, 28**). Kornişin, daha geleneksel örneklerine nazaran, beton malzemenin de etkisiyle, yozlaşmış ve cephedeki plastik etkisini yitirmiş olduğunu ifade etmek yersiz olmayacaktır.

Korkulukların özgün durumda da metal olduğu, yapının inşasından 6 yıl sonra çekilmiş fotoğrafa istinaden söylenebilir. Ancak günümüzde korkuluklar, fotoğrafta görülenlere göre daha kısa durumdadır. Bunun nedeni, R. Köroğlu'nun belirttiğine göre, 1980-90'lı yıllarda biçerdöverlerin geçebilmesi için korkulukların özellikle kesilip kısaltılmasıdır.

Köprülerin birçoğu sürekli olarak ihtiyaca uygun müdahalelere maruz kaldıklarından, yirminci yüzyılda inşa edilmiş bile olsalar özelliklerini yitirmeden bugüne ulaşmış örneklere rastgelmek oldukça zordur. Dolayısıyla, 1950'li yıllardan önceye ait olup benzer demir korkuluklara sahip köprü örneklerimiz fazla değildir: Esasen 19. yy. sonlarına tarihlendirilen fakat 20. yy. ilk yarısında betonarme eklemelerle genişletilmiş olan Şirindere Köprüsü[46] ile Manisa-İsaca'daki köprüde demir korkuluklara rastlanmıştır.

Sonuç

Çukurova bölgesindeki önemli coğrafi geçitlerden biri olan Gülek Boğazı'ndan geçen, İç, Kuzey ve Batı Anadolu ile Akdeniz ve Ortadoğu arasında bağlantı sağlayan tarihî anayolun yakınında, Adana ili, Karaisalı ilçesi sınırları içindeki Kapıkaya Kanyonu'nun güneydoğu ucunda yer alan *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü* ana gözlü, iki yöne hafif eğimli, düz planlı bir köprüdür. Küçük gözün mansap tarafındaki kilit taşı üzerinde yazılı olan 1945 yılı, inşa tarihi olarak kabul edilmiştir. KGM'nin kuruluşundan önceye denk gelen bu tarih, mimarlık ve sanat tarihi açısından İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi denilen sürecin ortalarına rastlamaktadır. Cephe örgüsünün -görece küçük, bosajlı taşların ve derzli, yatay sıralarından oluşan- rustik dokusu, beton kornişi ve demir korkulukları, *yeni çağın (betonarme, demir-çelik, cam gibi…) teknik olanaklarının gerekli hallerde kullanılabileceği fakat daha ziyade sivil geleneksel/kırsal mimariye özgü malzeme, teknik ve biçimlerin öne çıkarılması gerektiği* temel görüşüne dayanan İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi atmosferine uygun düşmektedir. Görülen cephe dokusu, kemer taşları ile cephe örgü dizilerinin kesiştirilmesiyle elde edilen ve onarım müdahaleleri nedeniyle ancak izleri saptanabilen ışınsal dekorasyon, başta neo-rönesans olmak üzere bazı canlandırmacı üslupların repertuarında da gözlemlenebilen özelliklerdir. Yapının ana gözü de Anadolu Türk mimarisi çerçevesinde alışılmış formlardan olmayan, Batılılaşma Dönemi'nin canlandırmacı üslup esintileriyle mimarlık repertuarına giren yay (segman) kemer formundadır. Bu özelliklerin, tarihsel canlandırmacı üslupların (çoğu zaman doğrudan Batılı mimar ve mühendisler eliyle) etkili olduğu Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerinde inşa edilmiş bazı köprülerde ve çoğunlukla demiryolu köprülerinde de izlenebildiği, dikkate değer bir husustur.

Mevcut köprünün orta ayağı ile kuzey kıyı ayağı diplerinde, farklı malzeme, inşa tekniği ve sıradışı eklentileri ile ayırt edilebilen daha erken köprü ayakları ise, yöre sakinlerinin aksi yöndeki anlatımlarına karşın, bu köprünün bu coğrafi konumda inşa edilmiş ilk köprü olmadığını göstermektedir. Nitekim, arşiv taramalarında, II. Abdülhamid (Yıldız Albümleri) Koleksiyonu'nda rastlanan ve tam bu konumu gösterdiği anlaşılan bir fotoğrafta Osmanlıca açıklama metninde "Tahta Köprü" denilen tek göz bir köprü saptanmıştır. Fotoğrafta görülen köprü, kâgir ayaklara oturan ahşap konsol ve kiriş sistemine dayanan bir ahşap tabliye ile ahşap korkuluklardan meydana gelmektedir. Ebat, malzeme ve teknik, eklemlenme/birleşme özellikleri açısından dikkatle düşünüldüğünde; büyük bir hacim kaplayan, moloz dolgulu ve iri yonu taş kaplamalı bu ayak kalıntılarının, Tahta Köprü'den önce var olan, daha büyük, daha ağır, olasılıkla kâgir bir köprüye ait olması gerektiği değerlendirilmiştir. Ayak kalıntılarının üzerine eklemlenmiş, kendi aralarında da inşa/onarım dönem farkı olan moloz-betonarme öğeler ile bazı demir parçaların "Tahta Köprü"nün oturtulması,

[46] Bk. Özbay 2020: 374.

sabitlenmesi, sağlamlaştırılmasıyla ilgili öğeler oldukları sonucuna varılmıştır. Bu tespitler ve bulgular doğrultusunda, 17. yüzyıl ortasında yörede köprü olmadığını belirten Evliya Çelebi dikkate alınarak en erken 17. yüzyıl sonları ile 19. yüzyıl arasına atfedebileceğimiz tek kemerli bir taş köprü varsayımımız Kapıkaya konumundaki köprü inşasının birinci (ilk) dönemi, "Tahta Köprü" ikinci dönemi ve günümüze ulaşan iki gözlü köprü de üçüncü dönemi kabul edilmiştir (Bk. **Görsel 35**).

Böylece; bu coğrafi noktada bugün mevcut olan köprü yapısı tanıtılmaya çalışılmış, tarihsel süreçte mevcut köprünün yerinde art arda inşa edildiklerini düşündüğümüz ve günümüzde varlığı bilinmeyen iki farklı köprü yapısı da tartışılmaya çalışılmıştır. Değerlendirmelerimizin ayrıca, **Görsel 35**'e de yansıtıldığı üzere, bir köprü yapısının, yüzyıllar içinde değişen koşullara bağlı dönüşümüne de dikkat çekmesi umulmuştur. "Tarihî Köprüler" konusu çerçevesinde Sanat Tarihi literatürüne katkı sağlamasını umduğumuz bulgular, yerel tarih açısından da değerlidir ve turizm alanında değerlendirilmeye de elverişlidir.

Teşekkürler:

Öncelikle, gerek lisans ve gerekse lüsansüstü öğrenim sürecimde "mimarlık tarihi araştırmaları", "restitüsyon" gibi alanlarda kendisinden ders aldığım, konuya her zaman farklı yönlerden bakmayı teşvik eden böylece farklı sonuçlara ulaşabilme olanaklarını işaret eden kıymetli Hocam Prof. Dr. Bozkurt Ersoy'a daima müteşekkir olacağım. Bu çalışma esnasında, yönlendirme ve katkılarıyla yerel yöneticilere, bazı görsel materyallere ve bilgilere ulaşmama vesile olan KGM Adana Bölge Müdürlüğü'nde görevli Mimar Sayın **Elif Aydın**'a; çalışmamı gözden geçirerek düzeltme ve kaynak önerilerinde bulunan, böylece çalışmanın geliştirilmesine katkı sağlayan çok değerli meslektaşım Dr. **Veli Baçaru**'ya, lazer donatılı cihazla alınmış ve ardından kendileri tarafından işlenmiş rölöve çizimlerinden yararlandığım **Atölye 7 Mimarlık Mühendislik İnşaat San. Tic. Ltd. Şirketi**'ne ve Y. Mimar, Restoratör **Gamze Bağçıvancıoğlu**'na çok teşekkür ederim.

Açıklama:

Altında kaynağı/sahibi belirtilmemiş tüm görsel/grafik materyaller makalenin yazarına aittir.

KAYNAKÇA

ACAR, T. (2016a). Uşak'ta Türk Dönemi Taş Köprüleri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(25), 23-45. http://dergipark.gov.tr/sbe/issue/27211/291199 adresinden alındı

ACUN, H. (2014). Anadolu'daki Namazgâhlı Köprüler. M. Acara Eser, E. Bilget Fataha, & G. Koyun (Dü) içinde, *XVI. Oratçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (18-20 Ekim 2012) Bildirileri* (Cilt 1, s. 1-14). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yay.

ADANA İLÇELER KÜLTÜR ENVANTERİ I. (2007). Adana: T.C. Adana Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

ADANA İLÇELER KÜLTÜR ENVANTERİ II. (2008). Adana: T.C. Adana Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

ADANA KENTSEL KÜLTÜR ENVANTERİ. (2012). Adana: T.C. Adana Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

AKÇIL, N. Ç. (2012). Uzunköprü - Ergene Nehri Üzerinde XV. Yüzyılın Ortalarına Doğru İnşa Edilen Köprü. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 42, s. 266-267). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. 03 20, 2019 tarihinde https://islamansiklopedisi.org.tr/uzunkopru--ergene adresinden alındı

ARTUKLU MİMARLIK RESTORASYON. (2021). *Halife Kuyucağı Köprüsü*. Artuklu Mimarlık: http://artuklumimarlik.com.tr/halife-kuyucagi-koprusu/ adresinden alındı

ASLANOĞLU, İ. (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (1923-1938).* İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay.

ATAK, E. (2008). *Erken Osmanlı Köprüleri.* Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

ATAK, E. (2017). Niksar'daki Taş Köprüler. *Current Debates In History & Politics - Volume 6* (s. 339-358). içinde London: IJOPEC Publication.

BAŞ, A., & Duran, R. (2002). Karaman Çevresi Yüzey Araştırmaları (Köprüler). M. Denktaş, Y. Özbek, & A. Sağıroğlu Arslan (Dü.), *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu (8-10 Nisan 2002) – Bildiriler* içinde (s. 137-160). Kayseri: Erciyes Üniv. Fen-Edb. Fak. Sanat Tarihi Bölümü.

BAŞKAN, S. (2016). Türk Modernleşmesi ve Erken Cumhuriyet Döneminin Milli Mimarlığı. *Turkish Studies*(11/13), 97-116. doi:http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.9878

BATUR, A. (2009). Geç Osmanlı Mimarlığında Betonarme Yapım Tekniği [2. Ulusal Yapı Malzemesi Kongresi'ne (6-8 Ekim 2004) sunulmuş bildiri]. *Mimarlıkta Malzeme*(13), 39-44. http://www.mimarist.org/mimarlikta-malzeme/ adresinden alındı

BATURAYOĞLU YÖNEY, N., & Ersen, A. (2009). İstanbul'da 19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başlarında Kullanılan Erken Çimentolar. *Mimarlıkta Malzeme*(13), 53-65. http://www.mimarist.org/mimarlikta-malzeme/ adresinden alındı

BAYATLI, A. (2015). *Edirne Taş Köprüleri.* Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

BAYRAKTAR, M. S. (2018, Nisan). Tarihî Ahşap Bir Köprü: Çaykara - Eğridere Köyü Kiremitli Köprü. *Sanat Tarihi Dergisi, 27*(1), 53-81. doi:https://dx.doi.org/10.29135/std.391404

BAYRAKTAR, M. S. (2022). Kastamonu'da Yıkılan Tarihi Ahşap Bir Köprü: Bozkurt - İlişi Köyü Cumayanı Köprüsü. *Sanat Tarihi Dergisi, 31*(1), 429-453. doi:https://doi.org/10.29135/std.1009589

BEYDİLLİ, K. (1991). Bağdat Demiryolu. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 4, s. 442-444). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. https://islamansiklopedisi.org.tr/bagdat-demiryolu adresinden alındı

BOA. (30-11-1-0/178/30/1). Devlet Arşivleri Başkanlığı - Cumhuriyet Arşivi: https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Arama/Arama.aspx adresinden alındı

BOA. (ŞD.2144-32). Devlet Arşivleri Başkanlığı - Osmanlı Arşivi: https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Arama/Arama.aspx adresinden alındı

BOA. (ŞD.3213-19). Devlet Arşivleri Başkanlığı - Osmanlı Arşivi: https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Arama/Arama.aspx adresinden alındı

BOA. (ŞD.3214-26). Devlet Arşivleri Başkanlığı - Osmanlı Arşivi: https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Arama/Arama.aspx adresinden alındı

BOZKURT, İ., Bozkurt, B., & Hasgül, S. (2016). *Salnâme-i Vilâyet-i Adana 1289 (1872) [Adana, Payas, Kozan ve İçel Sancakları].* Mersin: Pitura Yayınları.

BOZKURT, O. (1952). *Koca Sinan'ın Köprüleri.* İstanbul: İTÜ Mimarlık Fak. Doçentlik Çalışması / Pulhan Matbaası .

BÜYÜK SELÇUKLU MİRASI. (2017). (Selçuklu Belediyesi, Konya) Mayıs 9, 2019 tarihinde http://www.selcuklumirasi.com/architectural-buildings adresinden alındı

CUMHURİYET GAZETESİ. (1980, Mart 30). Adana'da Sel Felaketi... s. 9. https://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1980/3/30/9.xhtml adresinden alındı

ÇAM, N. (2010). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri - Adana 01.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

ÇEÇEN, K. (1988). Sinan'ın Yaptığı Köprüler. *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri* (Cilt 1, s. 429-438). içinde İstanbul: T.C. Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü.

ÇELİK, K. (1999). *Milli Mücadele'de Adana ve Havalisi (1918-1922).* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

ÇETİN, E. (2017). *Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Anadolu'da Karayolu Ulaşımı.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

ÇULPAN, C. ([2002]). *Türk Taş Köprüleri – Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar* (2 [İlk Basım 1975] b.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

DAĞ, H. (Dü.). (2014). *Salnâme-i Vilâyet-i Adana[1320 H.].* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

DİBEK, U. (2019). Niksar/Talazan Köprüsü Drone Çekimi. Haziran 16, 2019 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=KPfqnDoBemg adresinden alındı

DÜYÛN-U UMÛMİYE İDARESİ ADANA HARİTASI. (20. yy. bşl.). *Administration de la Dette Publique Ottomane, Merkez Mudiriet d'Adana (Echelle: 1:1.750,000).* SALT Research - 'Düyûn-u Umûmiye İdaresi' Koleksiyonu. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/123825 adresinden alındı

ENER, K. (1960). *Tarih Boyunca Adana Ovasına Bir Bakış.* İstanbul: Berksoy Matbaası.

ERDEM, S. (1988). Adana. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 348-349). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. https://islamansiklopedisi.org.tr/adana#1 adresinden alındı

ERKAN-I HARBİYE-İ UMUMİYE HARİTALARI - Ulukışla - 1:200000. (1927). Müdafaa-i Milliye Vekaleti harita Müdüriyyet-i Umumiyesi Matbaası. https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/handle/11543/1230 adresinden alındı

ESKİ TÜRKİYE FOTOĞRAFLARI ARŞİVİ. (1909). *Varda Köprüsü İnşaatı*. 03 15, 2021 tarihinde http://www.eskiturkiye.net/635/varda-koprusu-insaati-adana-1909 adresinden alındı

ESKİ TÜRKİYE FOTOĞRAFLARI ARŞİVİ. (1914). *Gülek Boğazı Geçişi*. Ağustos 30, 2022 tarihinde http://www.eskiturkiye.net/arama/G%C3%BClek-Bo%C4%9Faz%C4%B1 adresinden alındı

EVLİYA ÇELEBİ. ([1999]). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 3. Kitap - Topkapı Sarayı Bağdat 305 Yazmasının Transkripsiyonu-Dizini* (1 b.). (S. A. Kahraman, & Y. Dağlı, Dü) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

EYİCE, S. (1989). Alpullu Köprüsü. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 2, s. 530). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. 04 16, 2019 tarihinde https://islamansiklopedisi.org.tr/alpullu-koprusu adresinden alındı

GEÇİT KÖPRÜSÜ - Bursa. (2012). 01 25, 2021 tarihinde Türkiye Kültür Portalı - Kültür Envanteri Anıt: https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/kulturenvanteri/gecit-koprusu adresinden alındı

GÜLSOY, U. (2013). Osmanlı Devrinde Anadolu ve Bağdat Demiryolları. V. Engin, A. Uçar, & O. Doğan (Dü) içinde, *Osmanlı'da Ulaşım (Kara - Deniz - Demiryolu)* (2 b., s. 287-307). İstanbul: Çamlıca Basım Yayın.

GÜMÜŞ, M. D. (2018). *II. Meşrutiyet Dönemi'nde Saray İçin Çalışmak: Vedad (Tek) Bey'in Sermimarlık Dönemi.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi.

GÜRBÜZ, S. M. (2012). *Kayseri Taş Köprüleri.* Kayseri: Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

HALAÇOĞLU, Y. (1988). Adana. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 349-353). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. https://islamansiklopedisi.org.tr/adana#2 adresinden alındı

HALAÇOĞLU, Y. (2014). *Osmanlılarda Ulaşım ve Haberleşme (Menziller).* İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yay.

HASOL, D. (2016). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (14. Baskı b.). İstanbul: YEM Yayın.

HASOL, D. (2017). *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı* (2 b.). İstanbul: YEM (Yapı-Endüstri Merkezi) Yayınları.

HATAY KÜLTÜR ENVANTERİ. (2011). Ankara: Hatay Valiliği Yayınları.

II. ABDÜLHAMİD KOLEKSİYONU. (1890~). Hatt-ı Âli Hayfa Şubesi'nde ve Hayfa mebde itibariyle 94. kilometre dahilinde Üç Gözlü 110 metrelik demir köprünün bir kârgir ayağının inşaâtı [Fotoğraf; s-b; 21x16 cm, by S. G. Harentz]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. Ağustos 27, 2022 tarihinde http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/779-26---0001.jpg adresinden alındı

II. ABDÜLHAMİD KOLEKSİYONU. (1894). Kastamonu vilayetinde Taşköprü'den Dada'ya müntehi tarikinde beheri beş metro tulunda olarak işbu şekilde beş kıt'a köprü yapılmışdır [Fotoğraf: Dildilian]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. Ağustos 25, 2022 tarihinde http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90860---0010.jpg adresinden alındı

II. ABDÜLHAMİD KOLEKSİYONU. (19. Yy. sn. - 20. Yy. bş.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/results?te=&lm=IUNEKABDUL adresinden alındı

II. ABDÜLHAMİD KOLEKSİYONU. (19. Yy. sn. - 20. Yy. bş. - A). Seyhan Nehrini teşkil eden ırmaklardan Çakıt Suyunun Pozantı Hanı nam mevki-i pişgahındaki mecrasıyla suret-i cereyanının görünüşü [Fotoğraf; s-b; 19x14 cm]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. Ağustos 20, 2022 tarihinde http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90507---0027.jpg adresinden alındı

II. ABDÜLHAMİD KOLEKSİYONU. (19. Yy. sn. - 20. Yy. bş. - C). Yerköprünün görünüşü. (...) [Fotoğraf; s-b; 19x14 cm]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. Ağustos 20, 2022 tarihinde http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90507---0040.jpg adresinden alındı

II. ABDÜLHAMİD KOLEKSİYONU. (19. Yy. sn. - 20. Yy. bş. - D). Çakıt Suyunun Arablar Cihetine Doğru Görünüşü [Fotoğraf; s-b; 19x14 cm]. *II. Abdülhamid Koleksiyonu.* içinde İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. Ağustos 20, 2022 tarihinde http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90507---0046.jpg adresinden alındı

II. ABDÜLHAMİD KOLEKSİYONU. (19. Yy. sn. - 20. Yy. bş. - E). Çakıt suyunun Seyhan Nehrine mensup olduğu mahalde kâin Tahta Köprü nam mevkiin görünüşü [Fotoğraf; s-b; 19x14 cm]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. Ağustos 20, 2022 tarihinde http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90507---0047.jpg adresinden alındı

II. ABDÜLHAMİD KOLEKSİYONU. (19. Yy. sn. - 20. Yy. bş. B). Çakıt Suyunun Pozantı Hanını geçtikten sonra teşkil ettiği mecranın görünüşü [Fotoğraf; s-b; 19x14 cm]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi. Ağustos 20, 2022 tarihinde http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90507---0030.jpg adresinden alındı

İLTER, F. (1978b). *Osmanlılara Kadar Anadolu Türk Köprüleri.* Ankara: Karayolları Genel Müdürlüğü Yayınları.

İLTER, İ. (1995). *Türkiye Karayollarının Tarihsel Gelişimi.* İstanbul: TMMOB İnşaat Mühendisleri Odası İstanbul Şubesi.

IŞIL, A. (2022). *Osmanlı Döneminde Konya-Adana-Belen Arası Hac ve Ticaret Yolları ile Güzergah Üzerindeki Hanlar ve Kervansaraylar.* Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

KANTARCI, M. D. (tarih yok). Çakıt Havzası'ndaki Sel Olayları, Etkileri ve Dağlık Arazide Toprak Koruma/Ağaçlandırma Çalışmaları. https://www.yumpu.com/tr/document/read/50703580/aakit-havzasindaka-sel-olaylari-etka-lera-ve-daalik- adresinden alındı

KARAKAYA, E. (2001). Kanûnî Köprüsü. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 24, s. 332). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. https://islamansiklopedisi.org.tr/kanuni-koprusu adresinden alındı

KGM. (1954). *Köprüler ve Sanat Yapılarına ait Fennî Şartname.* Ankara: T.C. Bayındırlık Vekaleti Karayolları Genel Müdürlüğü Yayın No 23 / Desen Matbaası.

KIEPERT, R. (1911). D IV. Adana. *Karte von Kleinasien in 24 Blatt. Massstab 1:400,000 (1908-1915).* Berlin: Yayıncı: Dietrich Reimer (Ernst Vohsen). https://lccn.loc.gov/2012586598 adresinden alındı

KÖROĞLU, R. (2021, Mayıs 3). Karaisalı Belediye Başkan Yardımcısı, Kapıkayalı Rıfat Köroğlu ile Kanyon Ağzındaki Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü'nün Geçmişi Hakkında Telefon Konuşması. (E. Özbay, Röportaj Yapan) Adana.

KURT, Y. (2004). *Çukurova Tarihinin Kaynakları (I) - 1525 Tarihli Adana Sancağı Mufassal Tahrir Defteri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

KURT, Y. (2005a). *Çukurova Tarihinin Kaynakları (II) - 1547 Tarihli Adana Sancağı Mufassal Tahrir Defteri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

KURT, Y. (2005b). *Çukurova Tarihinin Kaynakları (III) - 1572 Tarihli Adana Sancağı Mufassal Tahrir Defteri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

KURT, Y. (2011). *Çukurova Tarihinin Kaynakları (V) - 1563 Tarihli Kars-ı Maraş Sancağı Mufassal Tahrir Defteri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

KURT, Y., & ERDOĞRU, M. A. (2000). *Çukurova Tarihinin Kaynakları (IV) - Adana Evkaf Defteri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

KUTLAY, Ş. (2012). *Diyarbakır İli Köprüleri.* Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

KUTLU, C. (2021, Mayıs 3). Kapıkaya Muhtarı Cumali Kutlu ile Kanyon Ağzındaki Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü'nün Geçmişi Hakkında Telefon Konuşması. (E. Özbay, Röportaj Yapan) Adana.

NİŞANYAN, S. (2010-2020). *Kapız*. Nişanyan Yeradları - Türkiye ve Çevre Ülkeler Yerleşim Birimleri Envanteri: https://nisanyanmap.com/?yer=305&haritasi=kap%C4%B1z adresinden alındı

ÖNEN, F. (2016). *Osmanlı Devleti'nde Fotoğrafçılığın Gelişimi ve Fotoğrafın Tarihsel Kaynak Değeri.* Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

ÖZBAY, E. (2020). *Büyük Mendere, Küçük Menderes ve Gediz Havzalarındaki Türk Dönemi Köprüleri.* İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

PAMPAL ÖZKAYA, A. (2007). Tarihi Ticaret Yolu, Bayrampaşa Kervansarayı (Kesir Han - Çakıt Han). *Adana İlçeler Kültür Envanteri I* (s. 20-23). içinde Adana: T.C. Adana Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

PITCHER, D. E. ([2013]). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Tarihsel Coğrafyası (Başlangıcından 16. Yüzyılın Sonuna Kadar)* (4 b.). (B. Tırnakcı, Çev.) İstanbul: YKY.

RAMAZANOĞLU, G. (2009). Adana'da Roma Dönemi Köprüsü: Taşköprü. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18*(1), 305–322. https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/4381/60111 adresinden alındı

ROTH, L. M. (2002). *Mimarlığın Öyküsü, Öğeleri, Tarihi ve Anlamı* (2 b.). (E. Akça, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

SALMAN, Y. (1994). Haydarpaşa Garı. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi - C.4* (s. 30). içinde İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı.

SÖZEN, M. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı (1923-1983).* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

T.C. İÇİŞLERİ BAKANLIĞI İLLER İDARESİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ. (1968). *Köylerimiz.* Ankara: Başbakanlık Basımevi D.S.İ. https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/handle/11543/1011 adresinden alındı

TANYELİ, G. (2000). Türkiye Köprüleri. *Türkiye'nin Köprüleri* (s. 10-23). içinde İstanbul: Koç Allianz Hayat Sigorta A.Ş.

TAŞKIN, M. (1946-1947). *Karaisalı Kazası Monografyası.* Adana: Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü, Mezuniyet Tezi [SALT Araştırma Tezler]. Eylül 20, 2022 tarihinde https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/122988 adresinden alındı

TOPÇU, S. M. (2019). Halil Rıfat Paşa'nın Sivas-Hasan Çelebi Yol Güzergâhı Üzerindeki Bayındırlık Faaliyetleri. *Akdeniz Sanat Dergisi, 13*(Özel-Ek Sayı: 21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştımaları Sempozyumu (2017) Bildirileri), 769-780. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/810659 adresinden alındı

TUNÇ, G. (1978). *Taş Köprülerimiz.* Ankara: T.C. Bayındırlık Bakanlığı Karayolları Genel Müdürlüğü.

TÜRKİYE KÜLTÜR PORTALİ. (2021). Varda Köprüsü. Adana: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://adana.ktb.gov.tr/TR-240587/varda-koprusu.html adresinden alındı

ULUTAŞ, S. (2015). *19. Yüzyılda Tarsus'ta Ekonomik ve Sosyal Yaşam (1856-1914).* Mersin: Tarsus Ticaret ve Sanayi Odası Yayınları.

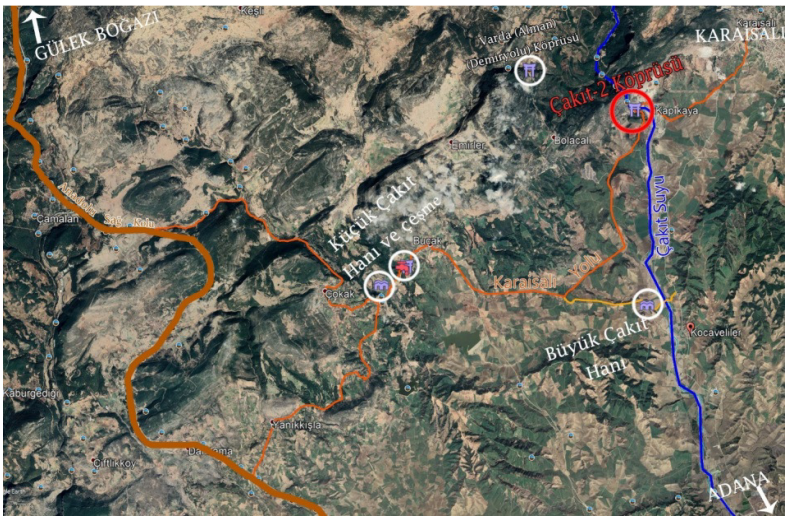
WİKİPEDİA. (2022). *Pitié-Salpêtrière Hospital*. https://en.wikipedia.org/wiki/Piti%C3%A9-Salp%C3%AAtri%C3%A8re_Hospital#History adresinden alındı

YEĞEN, G. (2019). *Tokat - Kalın (Sivas) Güzergahındaki Demiryolu Köprülerinin Mimari Açıdan Değerlendirilmesi.* Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

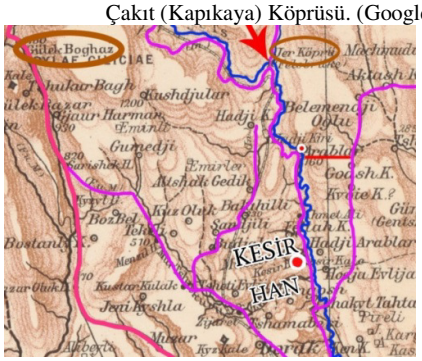
YEŞİLBAŞ, E. (2017). *Diyarbakır Köprüleri.* Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yay.

YILMAZ, A. E. (2022). *Geçit Köprüsü*. https://ahmeteminyilmaz.com/2021/12/tarihi-gecit-koprusunu-ortaya-cikarip-tikanan-mudanya-yolunu-cozmek-karayollarinin-gorevi/1-gecit-koprusu/ adresinden alındı

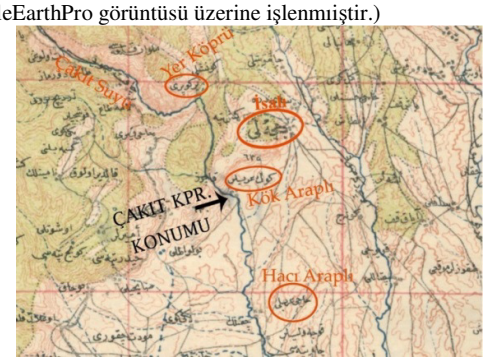
GÖRSELLER



Görsel 1: Anadolu Sağ Kolu ana arterinin Gülek Boğazı ile Adana arasındaki bir bölümü, bazı tali yollar, hanlar, Çakıt Suyu, Çakıt (Kapıkaya) Köprüsü. (GoogleEarthPro görüntüsü üzerine işlenmıiştir.)



Görsel 2: R. Kiepert'in Adana paftasında Çakıt Nehri ve köprü konumuna yakın yollar. (Kiepert 1911. Detay) (Asılda verili yol hatları ve akarsu tarafımızca renkle belirginleştirilmiş, işaretlemeler yapılmıştır.)



Görsel 3: 1927 tarihli bir haritada, Kiepert haritasına nisbetle saptanan bazı yer adları, konumlar ve yerel yol hatları. (Erkan-ı Harbiye-i Umumiye Haritaları - Ulukışla - 1:200000, 1927. Detay.) (Üzerine tarafımızca işlenmiştir.)



Görsel 4: Kapıkaya Kanyonu'nun güneydoğu çıkışı, *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü* mansap cephesi.



Görsel 5: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü* mansap cephesi, güney yakadan bakış.



Görsel 6: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*, mansap cephesi kuzey kanattan bakış.



Görsel 7: *Kapıkaya (Çakıt-2 Köprüsü)* menba cephesi, güney yakadan bakış.



Görsel 8: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*, menba cephesi. Oklar beton hatıl şeritleri vurgulamaktadır.



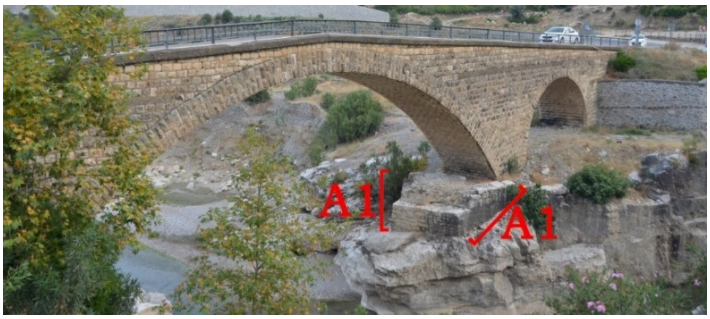
Görsel 9: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*, tabliye düzlemi ve mevcut korkuluklar. (Güneyden bakış.)



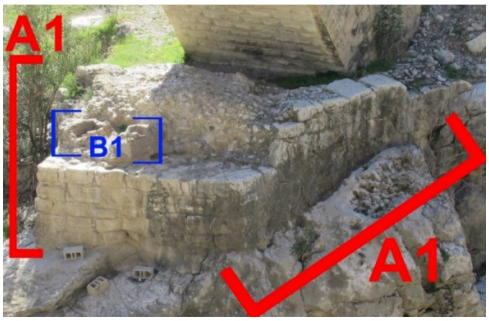
Görsel 10: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü* büyük kemer karnı; derzlerde ahşap plakalar, drenaj borusu (sol). Orta ayağın dibinde, farklı kâgir kalıntıların mansap tarafında dikkat çeken delikli bir demir parça (sağ).



Görsel 11: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*, küçük göz mansap cephesinde kilit taşı üzerindeki tarih.



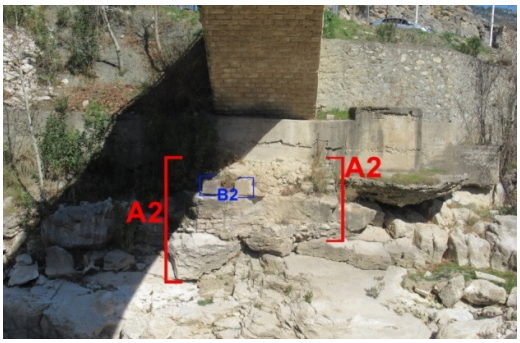
Görsel 12: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*, menba cephesi. (Kuzeybatıdan bakış.)



Görsel 13: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*, orta ayağın oturduğu kayalık ve ayağın ön tarafında farklı malzemeyle yapılmış mimari kütle (Görsel 12'deki *A* bölümünün yakın görüntüsü). (Kuzeybatıdan)



Görsel 14: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*, orta ayak dibindeki mimari kütle üzerindeki betonarme unsurlar. (Görsel 13'te *B* ile gösterilmiş öğelerin yakın görüntüsü). (Güneyden)



Görsel 15: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*, kuzey kıyı ayağının oturduğu kayalık, kâgir kalıntılar (A) ve betonarme öğeler. (Güneyden)



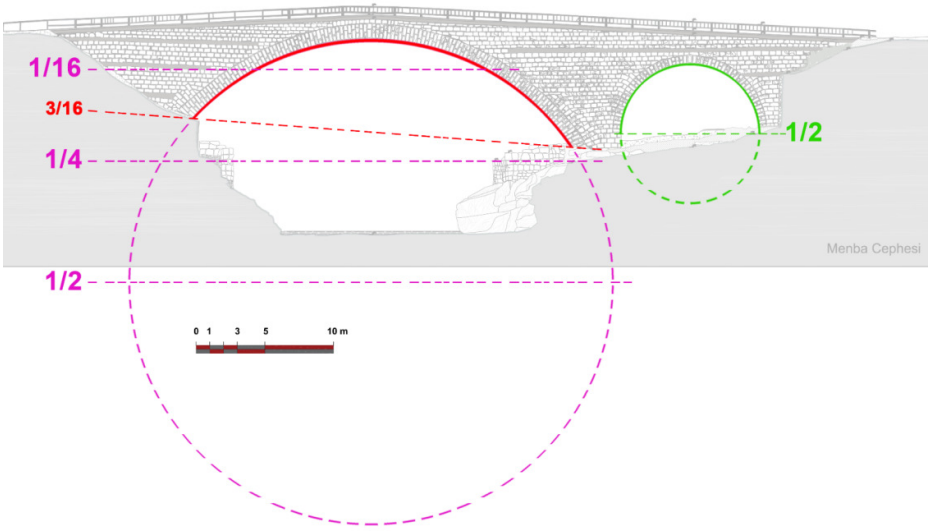
Görsel 16: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*, kuzey kıyı ayağının altındaki kâgir kalıntılar (A) ve diğer betonarme kısım ve öğeler. (Görsel 15'ten detay.)



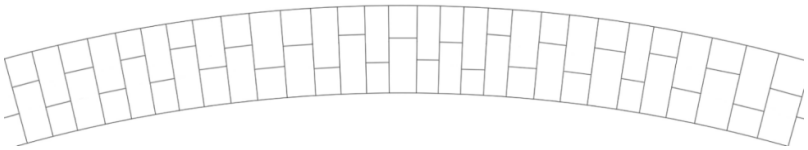
Görsel 17: Kanyonun güneyinde "Tahta Köprü". (II. Abdülhamid Koleksiyonu, 19. Yy. sn. - 20. Yy. bş. - E) (Osmanlıca yazı: *"Çakıt suyunun Seyhan Nehrine mensub olduğu mahalde kâin Tahta Köprü nam mevkiin görünüşü"*.)



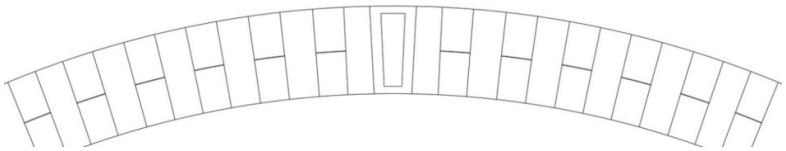
Görsel 18: Kanyonun güneyinde 1945 tarihli *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*.



Görsel 19: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*'nde uygulanan kemer formlarının daireye oranları.



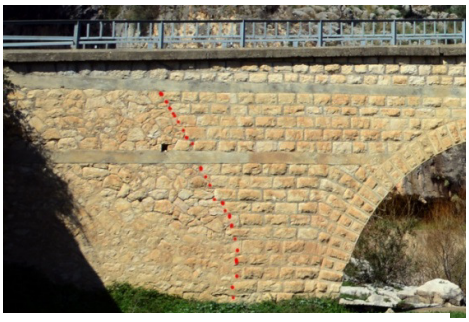
Görsel 20: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü* ana gözdeki kemer örgü düzeninin "şematik" gösterimi.



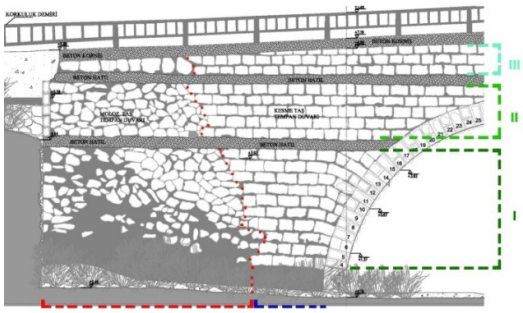
Görsel 21: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü* boşaltma gözündeki kemer örgü düzeninin "şematik" gösterimi.



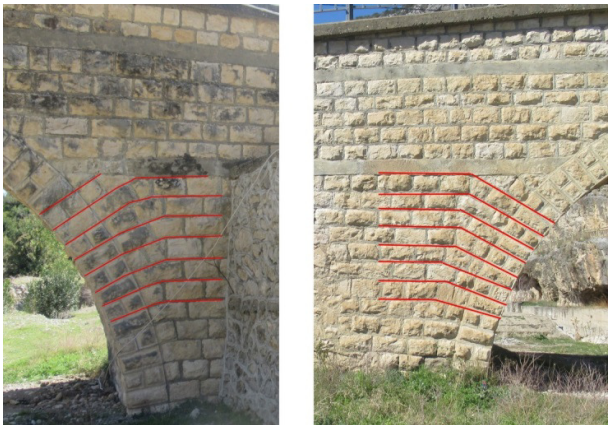
Görsel 22: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü* boşaltma gözünün menba cephesi; kemer örgüsü ve beton bantın yüzeylerinde farklı döküm aşamalarını gösteren ayrım çizgisi.



Görsel 23: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü* güney kıyı ayağı, mansap cephesi. Duvar örgü dokusunda farklılaşma ve beton hatıllar. (https://commons.wikimedia.org)



Görsel 24: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü* güney kıyı ayağı, mansap cephesi. Duvar örgü dokusunda farklılaşma ve beton hatıllar. (Atölye 7 Mimarlık Mühendislik İnşaat San. Tic. Ltd. Şti. - Y. Mimar Gamze Bağçıvancıoğlu'nun Cephe Rölövesi'nden sadeleştirilip üzerine işlenmiştir.)



Görsel 25: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*, güney kıyı ayağı duvar örgü dizileri ile boşaltma gözü kemer taşları arasındaki ışınsal ilişki.



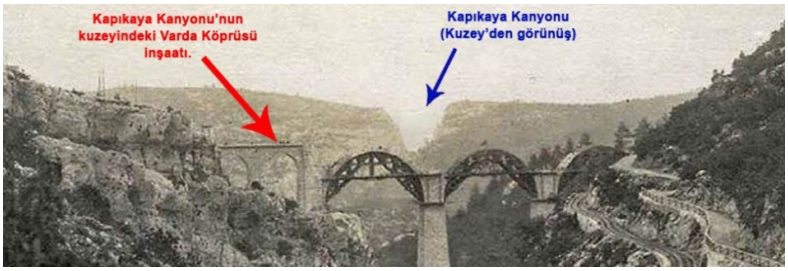
Görsel 26: Sol: Haydarpaşa Garı, deniz cephesinden (İstanbul); Orta: St. Magdalena Kilisesi doğu cephesinden (İzmir). Sağ: Napoli Üniveritesi Ana Binası alt kat cephesinden (İtalya).



Görsel 27: *Çakıt-2 Köprüsü*, Tabliye, korkuluklar. (Kuzeyden)



Görsel 28: *Kapıkaya (Çakıt-2) Köprüsü*, eski bir fotoğraf.



Görsel 29: İnşa sürecinde *Varda (Alman) Köprüsü* ve Kapıkaya Kanyonu'nun kuzeybatıdan görünüşü, 1909. (Eski Türkiye Fotoğrafları Arşivi, 1909)



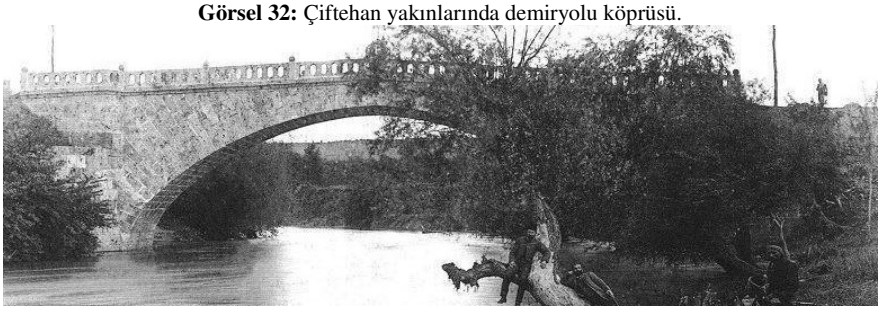
Görsel 30: *Varda (Alman) Köprüsü*, Karaisalı-Adana.)



Görsel 31: *Bucak yakınlarında demiryolu köprüsü.* (Ft.: E. Aydın



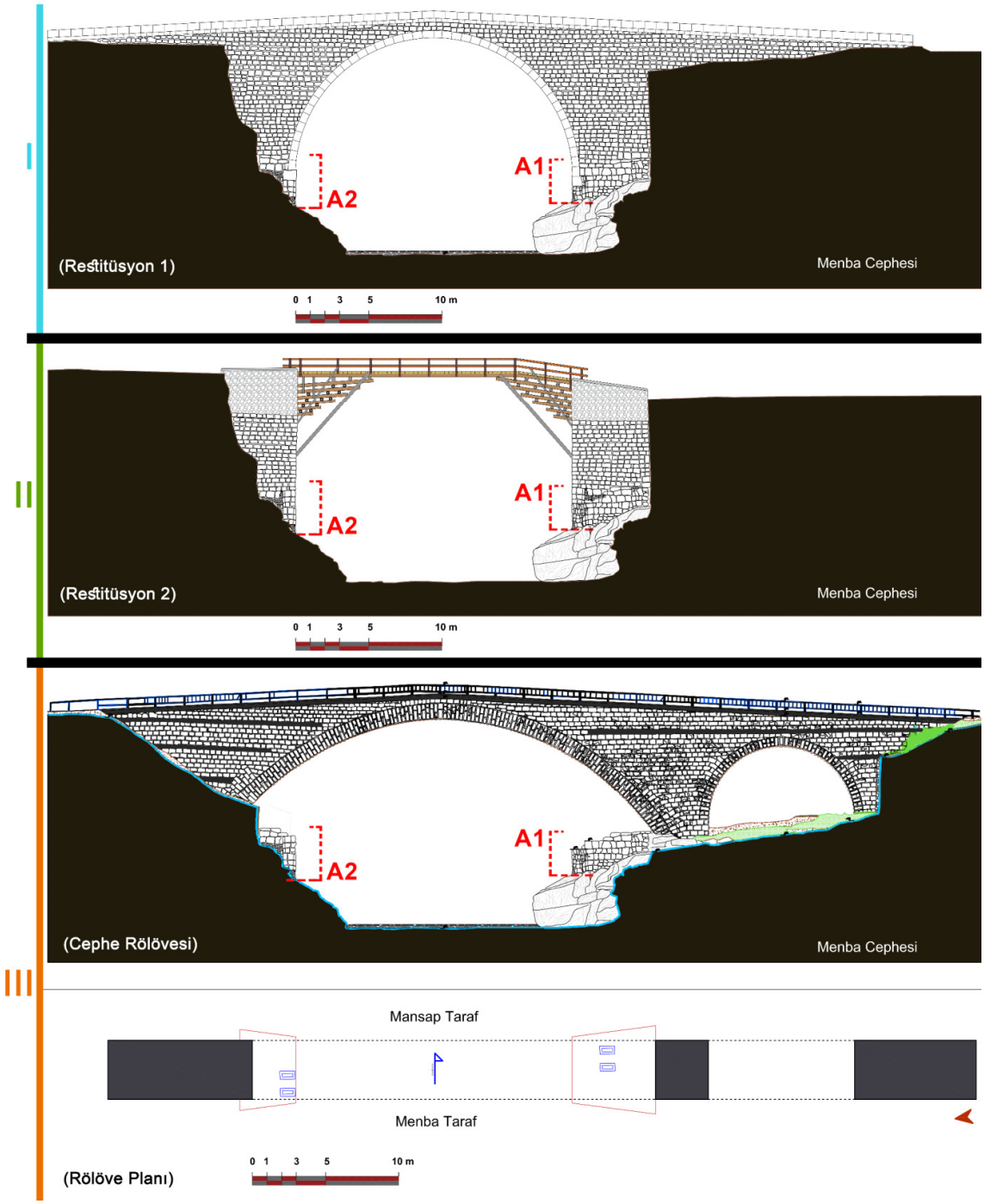
Görsel 32: Çiftehan yakınlarında demiryolu köprüsü.



Görsel 33: Geçit Köprüsü'nün (Bursa) eski bir fotoğrafı. (Yılmaz 2022)



Görsel 34: Kureyşi Deresi Köprüsü, Hatay-Yayladağı. (Fot.: Ahmet Dertsiz, 2008)



Görsel 35: Kapıkaya Kanyonu önündeki köprünün rölöve planı, cephe rölövesi ve restitüsyonları. (Plan ve restitüsyon çizimleri yazara aittir. Cephe Rölövesi, Atölye 7 Mimarlık Mühendislik İnşaat San. Tic. Ltd. Şti. - Y. Mimar Gamze Bağçıvancıoğlu'nun çiziminden sadeleştirilip işlenmiştir.

KLASİK DÖNEM OSMANLI MİMARİSİNDE STATÜNÜN GÖRSELLEŞMESİ:KAPTAN-I DERYA CAMİLERİ

Visualization of the status in Classical Ottoman Architecture
Master of the Ships's Mosques

Şenay ÖZGÜR YILDIZ*

Duygu DOĞAN**

Abstract

The most powerful period of Ottoman Empire in the aspect of military and economy come up to Sinan's utmost period in his career as head of architecture. Also art and architecture were used as a tool to symbolize this power. Works of Architect Sinan that were done for fleet commanders in the classic age of Ottoman Empire attracted big attention especially with plan chart of mosques. Structures of Grand Admirals which proves dynamic structures of art and architecture area with original project seperated from the structures of the other founders with these qualities and was discussed a lot about whether they were belong to Sinan or not.

Architect Sinan has designed large scale complex of buildings adjacent to a mosque with the aim of the raising population and to provide collective worship opportunuties for sailors out of Galata city walls for three Kapudan Pascha of that period. Especially these complex's mosques had a special situation in the Sinan's art works because of the design that conflicts with the Sinan's idea which brings together a center under one dome and with the reason of carriying former sacred mosques's plans memories.

Keywords: Ottoman Empire, Architect Sinan, Architecture, Ottoman Mosques

Edirne Üç Şerefeli Camii'ne kadar bir Osmanlı sultanının mimarideki statüsünü belirleyen en belirgin unsur yapının boyutuydu. Fakat II. Murad'ın revaklı avlulu, merkezi kubbeli ve birden çok minarenin kullanıldığı bu camisiyle birlikte Osmanlı mimarlığında farklı adap kodlarının tasarımda yer almaya başladığı dikkati çekmektedir. Fatih Sultan Mehmed ve II. Bayezid dönemi yapılarında da sultanın mutlak gücünü simgeleyen unsur yapının boyutu olmakla birlikte Üç Şerefeli ile başlayan yeni imgeler gelişerek Osmanlı mimarlık sözlüğünde yerini almıştır.

Kanuni Sultan Süleyman dönemine gelindiğinde ise topraklarını genişleten ve dolayısıyla gelişen İmparatorluk, mimariyi adeta bir güç gösterisi olarak kullanmıştır. Sultan dışında hanım sultanlar ve önemli devlet adamlarının da içinde olduğu zengin bani grubunun çeşitlenmesi ile birlikte mimaride adap kurallarının yeni şekiller almaya başladığını görüyoruz.

Yarım asırlık mimarbaşılık kariyerinin sonunda Mimar Sinan, ardında farklı bani gruplarına tasarladığı, çoğu İstanbul'da yer alan ve kentin siluetini taçlandıran birçok yapı bırakmıştır. Mimarbaşına siparişte bulunan zengin bani grubunun üst basamağında sultan ve ailesi yer alırken, sıralama veziriazamlar ve önemli vezirler ile paşalar şeklinde devam etmekteydi. Bu hiyerarşik düzen, Mimar Sinan'ın tasarımlarına yön vermiş, aynı statüye sahip bani gruplarının yapılarının benzer nitelikler taşımasına sebep olmuştur. Elimizde bu savı belgeleyen kesin bir yazılı kaynak bulunmasa da farklı bani gruplarına yapılan eserlerde oluşturulan mimari biçimleniş gösteriyor ki, klasik dönem mimarlığında tasarım kesin olarak hiyerarşik düzene göre oluşturuluyordu. Basamağın en üstünde yer alan sultan yapıları; kubbe çapları mekânın boyutları, şadırvanlı ve revaklı avluları, minare ve şerefe sayıları ile kullanılan kaliteli malzeme açısından diğer tüm bani gruplarının yapılarından büyük farklarla ayrılmaktadır. Bu durumu basit bir örnekle açıklamak gerekirse dönemin en önemli vezirlerinden olan ve serveti ile ünlü Sokullu Mehmet Paşa'nın Kadırga'da yer alan külliyesinin camisinin kubbesi yaklaşık olarak 12.82 m çapına sahipken, Selimiye'nin kubbe çapı 31,22 m'dir. Bu durumu vezir ile padişah arasındaki statü farkının mimari ile görselleştirilmesi olarak yorumlayabiliriz.

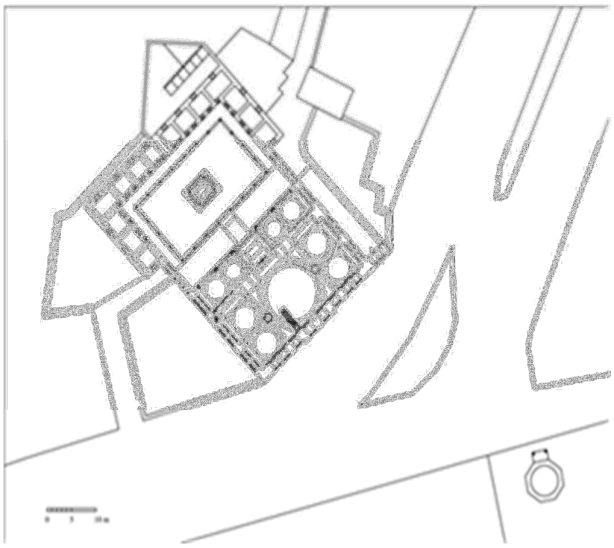
* Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, İzmir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9771-0516 ♦ E-mail: senay.ozgur@deu.edu.tr

** Uzman Sanat Tarihçi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi, İzmir.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9270-9348 0516 ♦ E-mail: duygudogan.msgsu@gmail.com

Adeta hanedanın sınırlarının mimari ile çizildiği bu dönemde Mimar Sinan, en sıra dışı tasarımlarını dönemin ünlü kaptan-ı deryaları için yapmıştır. Galata surları dışına inşa edilmiş ve genellikle inşa edildiği bölgede yeni bir Müslüman nüfus oluşturulması ile fakir bölgelerin kalkınmasını amaç edinen kaptan-ı derya yapıları, Mimar Sinan yapıları içerisinde tasarımlarıyla en çok tartışılan yapılar olmuştur. Bu çalışmanın amacı Osmanlı mimarisinde statünün görselleştirilmesini dönemin en ilginç tasarımlarına sahip kaptan-ı derya camileri üzerinden anlatmaktır.

Sinan Paşa Külliyesi, Beşiktaş'ta Barbaros Bulvarı ile Beşiktaş Caddesi'nin birleştiği yerde Barbaros Anıtı'nın bulunduğu parkın karşısındadır.[1]

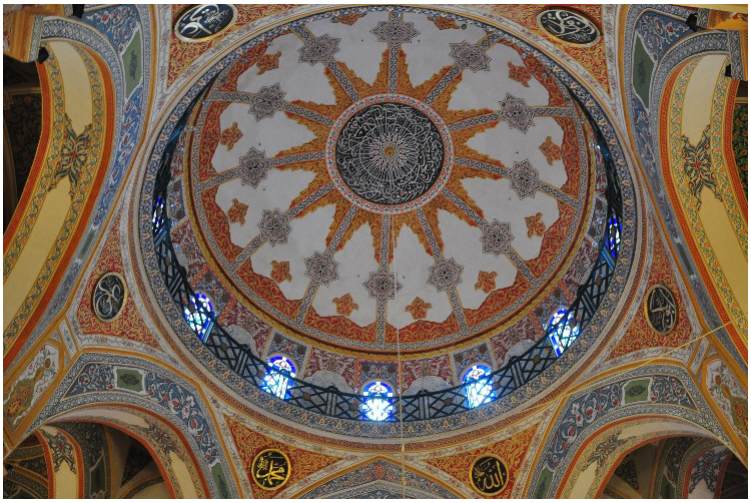
16. yüzyılda Beşiktaş, denizciler için önemli bir yerleşim yeriydi ve deniz seferlerinden önce Barbaros'un Türbesine ziyaretler yapılırdı. Ayrıca donanma amirallerinin atama törenleri yine bu türbede gerçekleştirilirdi. Dolayısıyla Sinan Paşa'nın mevkiini düşündüğümüzde külliyesi için bu arazinin tercih edilmiş olması doğaldır. Külliye tamamlandığı sırada banisi Sinan Paşa'nın hayatta olmadığı ve bu yüzden de inşa ettirdiği külliyesinin tam karşı yakasında bulunan Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nin haziresindeki üstü açık türbesinde defin olunduğu bilinmektedir.[2] Sinan Paşa'nın ölümünden sonra külliye, ağabeyi Rüstem Paşa tarafından tamamlatılmıştır.



Şek. 1: Sinan Paşa Külliyesi, Plan. (Gülruh Necioğlu)

Düz bir topografya üzerine inşa edilmiş cami, külliyenin merkezini oluşturur. Yaklaşık olarak 541.38 m^2'lik bir alan kaplayan caminin genel plan şemasına baktığımızda Edirne Üç Şerefeli Camii'nin plan şemasıyla karşılaştığımızı görürüz (Şek.1) Mihrap eksenine dik, enine gelişen dikdörtgen planlı ve 28.30 x 19.13 m ölçülerine sahip bir mekanın merkezinde yer alan 12.60 m çapındaki ana kubbe, ikisi mihrap duvarına bağlı, ikisi kuzeyde yer alan dikdörtgen kesitli payeler ile diğer ikisi yanlarda yer alan altıgen kesitli serbest payeler olmak üzere, toplamda altı ayağı birbirine bağlayan kemerlerin oluşturduğu altıgen bir kasnağa oturmaktadır (Res. 1). Kubbenin altıgen alt yapı ile taşındığı durumlarda kaçınılmaz olarak mekân doğu-batı yönünde iki, kuzey ve güneyde üçer bölüme ayrılmaktadır. Doğu-batı yönündeki düzenlemelere bakacak olursak; ana beden duvarlarından altıgen kesitli serbest payelere atılan kemerlerin, merkezi kubbenin iki yanında yer alan mekânları ikiye böldüğünü görürüz. Doğu-batı yönünde atılan kemerler sayesinde oluşan bu yan mekânların üstü yaklaşık olarak 5.17 m çapındaki kubbeler ile örtülüdür. Merkezi kubbenin oturduğu altıgen taban ile yan mekânların kemerleri arasında yer alan üçgen boşluklar merkezlerinde küçük kubbeciklerin bulunduğu tonozlar ile örtülmüşlerdir. Orta kubbe ile yan kubbe kemerleri arasındaki üçgen alanların örtüsü, daha sadeleşmesine karşın, Edirne Üç Şerefeli'de olduğu gibi burada da henüz çözümlenememiştir. Mimar Sinan'ın mekânın bütünlüğünü bozan bu tür boşlukları birçok yapısında çözümlediği halde, burada Edirne Üç Şerefeli Camii'nde olduğu gibi kubbeli tonozlar ile örtmesi şaşırtıcıdır.[3] Burada Üç Şerefeli'nin ağır, fakat unutulmaz mimarisi, farklı mimari formlar ve inceltilmiş payelerle iyice hafifletilmiş, ferah bir mekân etkisi sağlanmıştır.[4] Başka bir deyişle kubbe ayakları oldukça küçük boyutlara indirgendiğinden mekân bütün sınırlarıyla algılanabilmektedir.[5]

[1] Kuban 1994: s.2
[2] Ayvansarayi 2011: s.493.
[3] Kuban 2007: s. 327.
[4] Aslanapa 1988: s.59.
[5] Özel 2004, s.158.



Res. 1: Sinan Paşa Camii, Altıgen Kasnağa Oturan Merkezi Kubbe

Caminin geçirdiği en büyük değişiklik son cemaat yerinin ana mekâna katılmasıdır.[6] İç mekânın kuzeyinde yer alan beş birimli ve enine dikdörtgen planlı hacmin, aslında yapının son cemaat yeri olduğu, 1749 yılında yapıda yapılan onarımlar sırasında namaz mekânına eklendiği anlaşılmaktadır.[7] 2002'deki onarımlar sırasında ortaya çıkarılan revak sütunlarının duvar içine giren ışığı daha da azaltarak kasvetli bir görünüm almasına katkıda bulunmuştur.[8] İç mekânı genişletmek amacıyla yapılan bu müdahale, yapının sadece aydınlatılması konusunda problem teşkil etmemiş, ayrıca Mimar Sinan'ın gerçekleştirmek istediği mekân sürekliliğini ortadan kaldırmıştır. Beş birimli olarak düzenlenen hacim, ortada bir aynalı tonoz ve yanlarda ikişer kubbe ile kapatılmıştır ve 1749 yılındaki müdahalede bu üst örtüye dokunulmamıştır. İç mekâna dahil edilen bu son cemaat yeri mekânından içeri girildiğinde sağ tarafta bir mermer mahfil yer alır.

Mimar Sinan'ın bu yapıdan daha sonra da kuzey cephe düzenlemelerinde göreceğimiz ve Sinan Paşa'dan önce Üsküdar Mihrimah Sultan Camii'nde kullandığı son cemaat yeri revaklarının önüne yer alan ahşap kırma çatılı bir revak düzenlemesi, bu yapıda da mevcuttur. Fakat burada ön revak son cemaat yerini 'U' biçiminde sarmaz, son cemaat yeri başlangıç ve bitiş sınırlarıyla sonlanır. Sekiz sütunun taşıdığı bu revaklı hacmin doğu ve batı tarafında ikişer adet sivri kemerli pencereler bulunmaktadır. İkinci revak düzenlemesini taşıyan sütunlar Marmara mermerindendir. Sütun başlıklarının bezemesi klasik dönemin klasik baklava ve mukarnas bezemeli başlıklarından farklı bir kompozisyon içerdikleri görülür. Lotusa benzeyen[9] bu başlıklarında malzemesi de Marmara mermeridir. Caminin asıl son cemaat yeri kapatılıp, iç mekâna katıldığından bu hacim günümüzde son cemaat yeri olarak değerlendirilmiştir.

Son cemaat yeri revakı üzerindeki yüzeylerin biçimlenişi kubbe ve gövdenin ilişkisine ve plan şemasına bağlıdır. Son cemaat yeri revakları önündeki hacmin sütunlarına kaidelerinden başlayarak üst örtünün sonuna kadar sıralı olarak baktığımızda kademeli olarak birbiri ardına sıralanan revak üstü cephe biçimlenişlerini görürüz. "Revak üstünde merkezi kubbenin tümüyle egemen olduğu, cephe iki boyutluluğunun minimuma indirildiği örnekler"[10] içerisinde yer alan Sinan Paşa Camii'nin kuzey yüzeyi, revak dizisi arkasında ince bir duvar yüzeyinden sonra merkezi kubbe ve tambur kompozisyonunun egemen olduğu kütlelerden oluşur. Bu yüzey düzenlemesinde üç boyutluluk, üç boyutlu son cemaat yeri kubbelerinden hemen arkasında iki boyutlu bir yüzeyle kesilmeyen, üç boyutlu üç kubbenin yer almasıdır.

[6] Ersoy 1989: s.26.
[7] Kuban 2011: s.116.
[8] Necipoğlu,2013: s. 564.
[9] Egli 1997: s.70.
[10] Erzen 1981: s.4.


Res.2: Sinan Paşa Camii, Güney Cephe.

Sinan Paşa Camii ile yakın dönemlerde inşa edilen Süleymaniye ve Şehzade camilerinde görülen, yukarı doğru daralan, kademeli olarak yükselen, dinamik dış mekân örtü sistemini bu yapıda göremiyoruz. Her ne kadar merkezdeki kubbenin kasnağı küçük boyutlu yan kubbelerden daha yüksek tutulup, merkez vurgulanmaya çalışılsa da farklı boyutlardaki modüllerin birbirlerine bağlı ve kademeli olarak merkezi kubbeyi vurgulayan akışı tamamen ortadan kaybolmuştur. Örtü sisteminin her modülü tek başına gövdenin üstünde yükselmektedir ve böylece yapının gövdesi ve örtüsü birbirlerinden kopmuştur.[11]

Dış cephede Sinan Paşa Camii'nin de payandasız ve buna dış yan galerisiz sade cepheleri banisinin konumunu belgeler niteliktedir. Barbaros Hayreddin Paşa Türbesi'ne bakan ve üst örtüden yatay silmeli sade bir bordür ile ayrılan güney duvarı, yapının iç mekândaki üç bölümlü tasarımını yansıtarak üç yüzeyden oluşmaktadır (Res.2.). Bu üçe bölünen duvar yüzeyi, Mimar Sinan camilerinde strüktürün biçimlendiği iç mekân tasarımının, dış cephenin ana karakterine yön verdiğini bize gösteren güzel bir örneğidir.

Mihrabın bulunduğu bu orta yüzeyde pencerelerle oluşturulan kemer kompozisyonuyla hareket yukarı doğru çekilmiş ve merkezi kubbe böylece yüksek tutulan kasnağı ve boyutu dışında da cephede bir kez daha vurgulanmıştır. Orta yüzeyin farklı pencere düzenine karşın yan yüzeyler simetrik bir tasarıma sahiptir. Üç katlı ve iki gruptan oluşan pencere düzenleri cepheye ritmik bir görünüm kazandırır.

Yapının iki yüzeye ayrılmış doğu ve batı cepheleri ise, güney yan yüzeylerindeki üç katlı, alt ve orta katta iki sıra halinde yükselen ve yuvarlak pencere ile sonlanan pencere tasarımını tüm yüzeylerde tekrarlar. Böylece tüm yüzeylerde bu pencere dizilimi sayesinde kemer formlu tasarımlar elde edilerek, sade cephe hareketlendirilmiştir. Sinan Paşa Camii tüm yüzeylerindeki bu pencere tasarımı, Edirne Üç Şerefeli Camii'ni planı dışında tekrarlayan bir başka düzenleme olarak karşımıza çıkar.

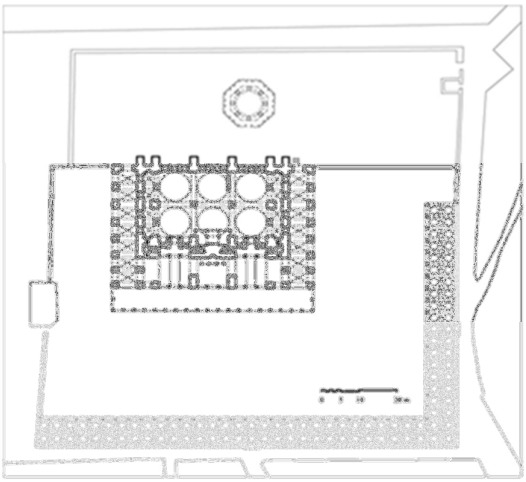
Caminin tüm cepheleri üç sıra tuğla ve bir sıra taş düzenli almaşık duvar örgü ile örülmüştür. Bütün taşlar düzgün kesilmiştir ve yanaşık derzli olup aralarında dikine tuğla yoktur, 23 cm ile 26 cm arasında değişen düzgün kotlar meydana getirilmiştir.[12]. Yapıda dekoratif örgüleme yoktur, sadece tuğla katlarının oluşturduğu renkli, yatay bir şerit düzeni, genel görünümün belirgin öğesidir.[13]

Piyale Paşa Külliyesi Beyoğlu İlçesi'nde, Kasımpaşa'da, Kaptan Mahallesi'nde, Piyale Baruthanesi Caddesi, Zincirlikuyu-Baruthane Caddesi ve Sel Sokağı'nın kuşattığı arsa üzerinde yer almaktadır.[14] Günümüze cami ile türbesi iyi durumda gelen ve bu iki yapının yüz metre ilerisindeki harabe halinde hamamı dışında vakfiyesinden anlaşıldığına göre geniş bir arazi üzerine kurulan külliyenin medrese, hamam, derviş zaviyesi, sıbyan mektebi ve çarşısı da mevcuttu. Hamam kalıntılarının çevresine baruthane inşa edilmiş, çarşı, sebil, mektep, medrese ve tekke tamamen yok olmuştur.[15]

[11] Erzen 2005: s.107.
[12] Batur 1970: s:172.
[13] Batur 1970: s:172.
[14] Tanman ve Demiriz 1994: s.255.
[15] Tanman ve Demiriz 1994: s.255.

Bu geniş kapsamlı külliyenin arazi seçiminde dönemin iskân politikasının etkisini görmekteyiz. I. Süleyman (Kanuni), surlarla çevrili tarihi yarım adadaki yığılmayı hafifletmek amacıyla, içlerinde Piyale Paşa'nın bulunduğu bazı devlet adamlarına, civarda yeni yerleşim merkezini oluşturacak külliyeler inşa ettirmelerini emretmiştir.[16]

Piyale Paşa Camii, tasarımındaki farklı uygulamalarından dolayı Mimar Sinan'a ait bir tasarım olup olmadığı konusunda tartışmalı bir yapı olarak dikkat çekmektedir. Ayvansarayi'nin tamamlanma yılı olarak verdiği 1573 tarihine[17] dayanarak, Piyale Paşa Camii'nin, Mimar Sinan Edirne'de Selimiye'nin yapımıyla meşgulken (1568-74) başka bir mimar tarafından yapılmış olduğunu varsayılmıştır, ancak ilk vakfiyesi, bu caminin daha önce, banisi hala kapudan paşa iken 1565'te sipariş edildiğini ortaya çıkarmaktadır.[18] Mimar Sinan'ın tüm mimari faaliyetlerinin başında olduğu dönemde, hanedan damadı ve yüksek rütbeli bir devlet adamı olan Piyale Paşa'nın külliyesinin tasarımında söz sahibi olmadığını savunmak akla çok da yatkın gözükmemektedir. Bu yüzden Selimiye'nin de inşaatında bulunmadığı bir dönemde Mimar Sinan, en azından anıtsal ölçekli caminin tasarımda söz sahibi olduğunu düşünmek icap etmektedir.

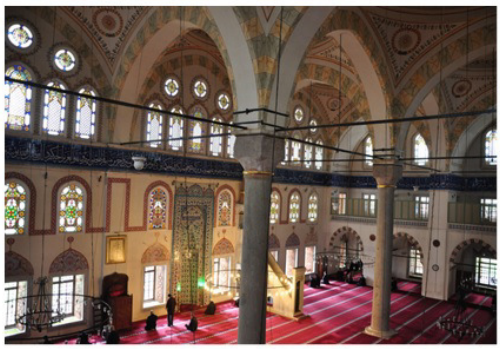


Şek. 2: Piyale Paşa Camii, Plan .
(Gülruh Necipoğlu)

Genel şemaya baktığımızda dikdörtgen bir mekânı dokuz kubbe ile örten planı ile Piyale Paşa Camii, Erken Dönemin geleneksel ulu cami plan tipinin anılarını yaşatmaktadır. Mimar Sinan'ın merkezi kubbeli camilerinin içinde bu özelliği tek başına kalan cami, bu sebeple ilgi çekici bir yapıdır. Mimar Sinan, geleneksel şemayı kullansa da kendine özgü görünüşler getirmesini bilmiş, altı kubbeli bu camiyi yanlarda tonozlarla genişletmiş, mihrap ekseni üzerine minareyi yerleştirmiş, mihrap duvarı dışında üç yönde galeri ve revaklarla yapıyı değerlendirmiştir (Şek.2).[19]

Cami dış cephedeki revakları ve yan galerileri ile birlikte toplamda 1978.28 m^2'lik bir alana oturur.[20] Yaklaşık olarak iç yan galeriler ile birlikte 38.15 x 21.20 m ölçülerine ve 808.78 m^2'lik sahip enine dikdörtgen olarak tasarlanmış iç mekanı[21] her biri yaklaşık 8.90 m olan altı kubbe örtmektedir. Kubbelerin ağırlığı sivri kemerler aracılığı ile iç mekânın tam ortasında yer alan iki adet yekpare granit sütuna ve duvarlara bağlı payelere dağıtılmıştır (Res.3). Bu iki granit sütun Kaptan Paşa'nın seferleri sırasında ganimet olarak getirildiği bilinmektedir. Çanakkale Yarımadası'nın güneyindeki Alexandria Troas kentindeki Podium Tapınağı'ndan getirildiği bilinen bu sütunlar, son yapılan restorasyondaki ekibin aktardığı üzere Trakya'da bulunan kestanbol granitindendir.[22] Doğu ve batı duvarlarında birer adet, kuzey ve güney duvarlarında ise dörder adet olan duvar payeleri, güney duvarında iç mekâna taşırılmayarak dışarıda payandalar ile desteklenirken, doğu-batı ve kuzey duvarlarında tümüyle iç mekâna katılmış payeler, üç duvarda da mahfil düzenlemeleriyle gizlenmiştir. Yapılan bu düzenleme ile yani duvara bağlı taşıyıcıların galeri mekânları ile gizlenmesi sayesinde, iç mekân bütünlüğü sağlanmıştır.

[16] Tanman 2011: s.101.
[17] Ayvansarayi s.421.
[18] Necipoğlu, s.586.
[19] Sözen 197: s.186.
[20] Sönmezer 2002: s.172.
[21] Sönmezer 2002: s.172.
[22] Tanman 2011: s.109.



Res. 3: Piyale Paşa Camii, Kubbeleri Taşıyan Granit Sütunlar.



Res. 4: Piyale Paşa Camii, Güney Cephe.

İç mekândaki ana beden duvarının düzenlemelerine baktığımızda, güney yani mihrabın bulunduğu duvarın tasarımı diğer duvardan farklı olarak payelerin iç mekâna taşırılmamasıyla farklı bir düzenleme ile karşımıza çıkar. Bu duvar yüzeyi üzerinde bulunan dört paye duvarın dışına taşar ve payandalar ile desteklenir. Dış cephesindeki payandalar ile hareketli bir görünüm kazanan güney duvarı, iç mekânda duvar yüzeyinde ritmik gruplar oluşturan pencere dizilimi, İznik çinilerinden oluşan mihrabı ve sade mermer minberi ile hareketlendirilmiştir. Güney duvarı hem iç mekânda hem de dış mekânda yapının kendine has bir görünüş elde etmesini sağlayan üç sivri kemer düzenlemesi ile sonlanmaktadır. İçleri tamamen pencereler ile boşaltılan bu kemerler iç mekânın aydınlatılmasında önemli rol üstlenirler. Mihrap aksına paralel olarak sıralanan üç kubbenin güney uçları da bu kemerlere oturmakta, böylece güney duvarında yer alan ve dışarıdan payandalar ile desteklenen taşıyıcılara yüklerinin bir kısmı aktarılmaktadır.

Doğu ve batı duvarlarındaki düzenlemelerin tasarımını iç mekâna taşkınlık yapan payelerin belirlediğini söyleyebiliriz. Kalın duvar payelerini gizleyerek iç mekân bütünlüğünü sağlamak amacıyla, hem doğu hem de batı cephesinde iki katlı galeri mekânlarının tasarlandığını görmekteyiz. Klasik dönem tasarımlarıyla uyumlu bu galeri katlarının her biri yaklaşık olarak 19.70 x 4.00 m ölçülerine sahiptir ve 78.80 m^2'lik bir alana oturmaktadır. Üstte derin kemerlerin örttüğü yan galeriler, beden duvarlarındaki payeler dışında iç tarafta, ikişer kemerin oturduğu ve yüksekliği fazla olmayan kalın örme ayaklar ile taşınır. Üst katta kenarları ahşap paravanlarla çevrili ikinci kat mahfillerinden güneydoğu tarafında bulunanı hünkâr mahfili olarak düzenlenmiştir.

Daha önce Mimar Sinan'ın hiçbir yapısında karşılaşmadığımız kuzey yani giriş kısmının iç mekân düzenlemesi bu yapıyla ilgili dikkat çeken düzenlemelerden biridir. Öncelikle ikisi doğu ve batı duvarlarının kuzey duvarıyla kesiştiği köşelerde, diğer ikisi de harimin ortasındaki iki granit sütunla aynı aksta yer alan toplamda dört duvar payesi, yan duvarlarda olduğu gibi mahfil düzenlemeleriyle iç mekânın bütünlüğünü bozmadan harime katılmıştır. Payelerin içe taşkın olmasıyla kuzey duvarı üçe bölünmüş ve payeler arasında oluşan bu üç hacmin de üstleri yine yan sahınlarda olduğu gibi derin kemerlerle örtülmüştür. Mihrap aksı üzerinde yer alan orta hacimde klasik şemaya uygun olarak giriş kapısı bulunması gerekirken adeta bir loca şeklinde düzenlenen müezzin mahfilinin yer alması ve harime girişin bu orta hacmin yanındaki hacimlerde bulunan iki kapıdan sağlanması kuzey cephesi ile ilgili dikkat çeken önemli tasarımlardır.

Piyale Paşa Camii, dışarıdan bakıldığında masif ve etkileyici bir görünüme sahip olup, strüktürel öğelerin dışarıya yansıtılmaları ve pandantiflerin dışarıdan fark edilmeleri ile bu alanda adeta bir devrim yaratmıştır.[23] Böylece yapı iç mekânda olduğu gibi dışarıda da oldukça ilginç uygulamalara yer verdiğini söyleyebiliriz.

Yapının kuzeyden güneye doğru artan eğimli arazi üstüne oturmasının sonucu olarak, toplamda altı payanda ile desteklenen güney cephesi, bir istinat duvarı görevi üstlenmektedir (Res.4). Yukarıya doğru daralma gösteren payanda gövdeleri birer küçük kubbe ile sonlanmaktadır.

[23] Özer 1987: s.203.

Kıble duvarının yüzeyi dikey olarak payandalar ile bölümlere ayrılmıştır. Böylece genel olarak Mimar Sinan'ın tüm tasarımlarında strüktüre bağlı olarak dört cepheyi de yüzeylere bölen tasarım, Piyale Paşa Camii'nde de karşımıza çıkmaktadır. Payandalar ile oldukça güçlü bir profil çizen tamamı kesme taştan inşa edilmiş güney duvarı, duvar ve pencere yüzeyinde açılan iki katlı pencere gruplarıyla da dinamik bir tasarıma sahiptir.

Son olarak iç mekânı tanımlarken yapının güney duvarının üst örtüyü taşımaya yardımcı olan tek duvar olduğuna değinmiştik. Bu nedenle dış cephede gövde ve örtü ilişkisinin gözlemlenebildiği tek cephenin güney cephesi olduğunu ve bu düzenlemenin cephenin siluetini etkileyen önemli bir unsur olduğunu da belirtmek gerekmektedir.

Doğu ve batı cephesinde bulunan iki katlı galeriler, farklı tasarımlarıyla dikkat çekmektedir. Yaklaşık olarak uzunlukları 36.07 m'ye ve eni 6.00 m'ye varan bu yan galerilerin hangi amaçla tasarlandıkları soru işaretidir. Mimar Sinan, bu galerileri statik kaygılarla yanlara yerleştirmiş olabilir, fakat bunların şimdiye kadar alışılmış olan cami programları içinde işlevleri yoktur.[24]

Yapının en karmaşık tasarıma sahip dış cephesi kuzey yani harime girişin bulunduğu cephedir. Caminin enine gelişen giriş cephesinde ritmik bir kademelenme görülmektedir.[25] Bu cephede birincisinden daha yüksek olan tek yöne eğimli, kırık çatılı bir sundurma ve bunun gerisinde çatısı daha yukarıda tutulan bir son cemaat yeri hacmi yer alır. Daha geride tonozla örtülü mekânların alınlıkları ile arkalarında yükselen kubbeler ve nihayet arka tonoz alınlığı üzerinde yükselen minare ile yapının dikey hatlarının açık bir şekilde belirtildiği görülmektedir.[26]

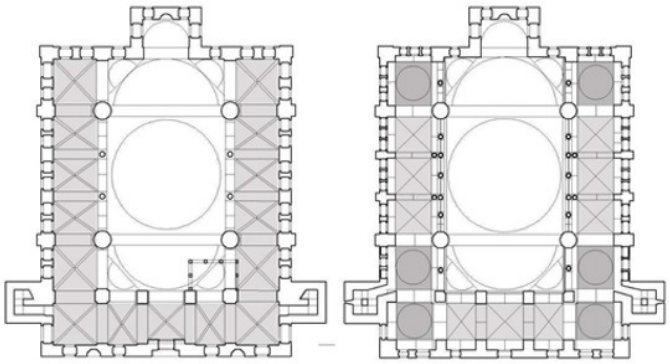
5935 m^2'lik bir alana sahip olan bu büyük ölçekli avlu, dönemin mimarideki adap kuralları gereği sultan camileri gibi revaklı olarak düzenlenmemiş, dış duvar ile çerçevelenmiştir.

Mimar Sinan'ın İstanbul'da inşa ettiği son külliye olan *Kılıç Ali Paşa Külliyesi*, külliye yapılarının neredeyse tamamının günümüze ulaşması açısından son derece önemlidir. Cami, türbe, hamam, medrese, sıbyan mektebi, dükkânlar ve sebilden oluşan külliyenin; sıbyan mektebi ve dükkânları dışındaki tüm yapıları ayaktadır. Cami, türbe ve hamam Mimar Sinan'ın yapılarını içeren listelerde yer aldığından bunların Mimar Sinan ile ilişkisi olmakla birlikte tezkirelerde adı geçmeyen medresenin 16. yüzyıldan sonra külliyeye eklendiği düşünülür.[27]

Topkapı Sarayı'nın tam karşı yönünde inşa edilen bu külliye konum açısından önemlidir.[28] İstanbul'un Tophane semtinde yer alan külliye bugün ilk inşa edildiği deniz kıyısından uzaktadır. 19. yüzyıla ait eski bir gravürden caminin güney cephesinin deniz kıyısından oldukça rahat seçilebildiğini görünürken, bugün dolan deniz ve yapının etrafını çevreleyen konutlar nedeniyle külliyenin deniz ile olan bağlantısı ortadan kalkmıştır. Meclisi Mebusan Caddesi üzerinde yer alan kuzey cephesi, Tophane tramvay durağının tam karşısında yer almaktadır. Hem caddeye olan yakınlığı hem de tramvay yolunun bu caddeden geçmesi sebebiyle yapının zeminin oldukça fazla hasar gördüğünü belirtmek gerekir. Batı cephesi Hamam Sokağı adıyla bilinen sokağa bakarken, doğu cephesi Tophane Meydanı'na dönüktür. Fakat külliyeyi çevreleyen avlu duvarlara sadece cami, türbe ve sebili içine alırken, hamam ve medrese bu sınırlara dahil edilmemiştir. Düz bir arazi üzerine inşa edilen külliye, avlu düzenlemesindeki bu farklılığa rağmen büyük ölçüde eksenel bir düzenlemeye göre tasarlanmıştır. Merkezinde cami, cami ekseni üzerinde güneyinde türbe, batısında ise hamam ve medresesi bulunur. Hamam batı yönünde camiye paralel eksen üzerinde yer alırken, medrese hamamın güneyine ve cami eksenine dik olarak konumlandırılmıştır. Sebil, batı ve kuzey çevre duvarının kesiştiği noktada, köşeye yerleştirilmiştir. Bu düzenleme ile külliye yapıları arasında organik bir bütünlüğün varlığından söz edebiliriz. Ayrıca birbirine dik açıyla yerleştirilen ve her biri birbirinden bağımsız külliye yapıları ortogonal bir sistem içerisinde yerleştirilmişlerdir.[29] Külliyeyi çevreleyen avlu duvarları, kuzey cephesindeki dışında orijinal olarak günümüze gelmeyi başarmıştır. 1958 yılında

[24] Göknil 1987: s.137.
[25] Ülgen 2011: s.363.
[26] Ülgen 2011: s.363.
[27] Kuran 1978: s.188.
[28] Müller-Wiener 2002: s.430.
[29] Tanyeli 1990: s.70.

Kemeraltı ve Meclisi Mebusan caddeleri genişletilip, Tophane alanı yeniden düzenlenirken avlunun kuzey duvarı yıktırılarak, daha geride yeniden yaptırılmıştır.[30]



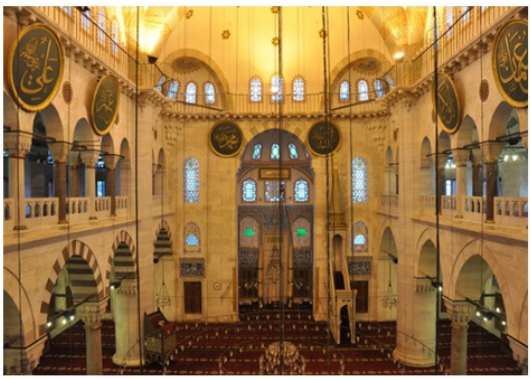
Şek.3: Kılıç Ali Paşa Camii, Alt ve Üst Kat Planı.

(Nil Köroğlu)

Kitabesine göre 1580-81 yılları arasına tarihlenen ve merkezi kubbeli bir yapı olan Kılıç Ali Paşa Camii, Beyazid ve Süleymaniye'den sonra İstanbul'daki üçüncü tam iki yarım kubbeli camidir.[31] Mimar Sinan'ın bu yapının tasarımına gelene kadar gösterdiği çabaların aksine enine değil, boyuna gelişen bir mekân tasarımına sahiptir (Şek.3).[32]

12.70 m çapındaki merkezi kubbe dört daire kesitli paye üzerinde yükselen kemerlere pandantifler aracılığı ile oturmaktadır. Merkezi kubbeye eklenen yarım kubbelerden güney yönündekinin, mukarnaslı geçişlere sahip iki köşe eksedrası ile ağırlığını ana beden duvarı ve duvar payandalarına aktarmaktadır. Kuzey yönündeki ise, yine mukarnaslı iki köşe eksedrası ile yükü, girişteki kuzey galerisini de taşıyan dört ayağa dağıtmaktadır. Merkezi kubbeye eklenen iki yarım kubbenin örttüğü ve mihraba dik dikdörtgen tasarıma sahip asıl ibadet mekânı yaklaşık olarak 23.72 x 12.17 m ölçülere ve 288.67 m^2'lik bir alana sahiptir. Kalem işi süslemeler ile bezeli asıl ibadet mekânının sahip olduğu bu üst örtü sistemi bizi, Mimar Sinan'ın tasarımları içinde Süleymaniye'nin planına götürse de, bu 288.67 m^2 'lik alanı kuzey ve doğu-batı yönlerinde "U" biçiminde saran geniş galeriler, Süleymaniye'nin yan galerileri iç mekana dahil etme çabalarından oldukça ve bilinçli olarak çok uzaktadır. Bu yönüyle Ayasofya'ya yakındır.

İki kat şeklinde düzenlenmiş ve köşelerde her iki katta da yan galeriler ile kesişen kuzey galeri katı, beş birimli olarak tasarlanmıştır. Dikdörtgen kesitli dört ayağın taşıdığı bu hacmin, alt kattaki beş bölüm de haçvari tonozlar ile örtülmesi bir narteks düzenlemesini anımsatmaktadır.[33] Kuzey galerinin ikinci katı aşağı kattan farklı olarak kubbe ve tonoz örtülere sahiptir. Doğu ve batı köşelerinde yer alan birimler kubbe ile örtülmüşken, geri kalan üç birim alt katın haçvari tonoz örtüsünü tekrarlar. Hem alt katta hem de üst katta yaklaşık olarak 23.38 x 4.15 m ölçülerine sahip olan kuzey galeri düzenlemesi 97.27 m^2'lik bir alanı kaplamaktadır.



Res. 5: Kılıç Ali Paşa Camii, Harim Mekanı.



Res. 6: Kılıç Ali Paşa Camii, Dış Cephe.

[30] Kuran 1986: s.209.
[31] Cezar 1991: s. 73.
[32] Günay 2014: s. 78.
[33] Goodwin 2017: s.358.

Fil ayaklarının arasında kalan bölümün haricindeki köşe hacimlerinin üst örtüleri kubbe olup, orta mekâna iki sivri kemer şeklinde açılırlar. Sivri kemerlerin bir uçları ortada vişneçürüğü somaki mermer gövdedeki ve beyaz somaki mermerden mukarnas başlıklı birer sütuna oturur. Fil ayakları arasındaki orta hacim ise, üst örtüde haçvari tonozu yinelerken, her iki yönde de altı kemerli ve 1-2-1-2-1 düzeni ile yerleştirilmiş sütun dizeleri ile oldukça dikkat çekicidir. Bu sütun dizelerinden tekli olanlar baklava desenli sütun başlıkları ve vişneçürüğü somaki mermer malzemeye sahipken, çift sıra olan sütunlardan orta mekâna bakan ilk sıradakiler beyaz somaki mermer gövdeli ve mukarnas başlıklıdır. Üst katta alt kata göre daha sık şekilde düzenlenen bu sütun sıraları, yan sahınların orta mekândan koparılmasında etkili bir rol üstlenirler. Alt ve üst katlarda hemen hemen aynı ölçülere sahip bu iki katlı galeri mekânlarının uzunlukları 20.00 m'yi bulurken, derinlikleri her iki katta da 4.00 m'yi aşmaktadır.

Yapının mihrap duvarındaki düzenlemelerde en az galeri mekânları kadar ilgi çekicidir. Mihrap, güney beden duvarından yaklaşık olarak 5.25 x 3.70 m dışarıya taşırılmış ve üzeri bir yarım kubbe ile örtülmüştür. Mimar Sinan'ın kare çardaklı şemalarında hiçbir zaman mihrap çıkıntısı kullanmamıştır.[34] Dışarı taşkın mihrap hacmi iç mekânda dikkat çeken en önemli düzenlemedir. Mimar Sinan, tüm eyvanı mihrapla bütün olarak ele alıp öylece süsleyerek mekânın görsel odağı haline getirmiştir.[35]

Cami kapalı mekânının iç duvarları arasındaki mesafe, kuzey-güney doğrultusunda beş, doğu-batı doğrultusunda ise dört eşit parçaya bölünebilmektedir. Bu işlemle ortaya çıkan ızgara biçim, modüler bir yapı sunmaktadır.[36]

Gerek mihrabın dışa taşan tasarımı, gerek üst örtüdeki merkezi kubbeye eklenen iki yarım kubbe, gerekse de mekânı 'U' biçiminde saran ve orta mekândan koparılan galeri mekanları bu yapının Ayasofya ile olan güçlü ilişkisini gözler önüne seren en önemli unsurlardır (Res.5).

Mimar Sinan çok iyi incelediği Ayasofya'nın planı ile üst yapısını, gerek estetik gerek statik bakımlardan daha kusursuz olarak, değişik bir mimari anlayışla yorumlamıştır.[37] Bu bakımdan Kılıç Ali Paşa Camii basit bir taklit değil, Ayasofya mimarisinin geliştirilmiş bir aşamasıdır.[38]

Kılıç Ali Paşa Camii, dış kütle kompozisyonu yeni uygulamalar içeren, oldukça dikkat çekici bir yapıdır. Dıştan bakıldığında basık büyük ana kubbenin iki yarım kubbeye dayandığı, ayrıca caminin dört köşesinde küçük birer kubbe ile mihrap çıkıntısı üzerinde ise bir yarım kubbenin yer aldığı görülmektedir.[39] Merkezi kubbe geniş atkılı dört payanda kemeri ile desteklenmektedir.[40] Ağırlık kulesi kullanılmadığından, ana kubbenin yanlara olan basıncı her iki yanda büyük ölçülere ulaşan bu payanda kemerleriyle karşılanmakta, bu karakteristik görünüm yapıya arkaik etkili bir kütle kompozisyonu vermektedir.[41]

Yapının üst örtüsündeki özgün uygulamalar cepheleri için de geçerlidir (Res. 6). Kılıç Ali Paşa Camii'nde kare kaideli plan şeması gövde yüzeylerine yansıtılmamıştır.[42] Kubbe sisteminin cephelerde rol oynamaması, Mimar Sinan Çağının son yıllarda iç mekâna bütünlüğü konusunda daha az endişe duyulan ve yan sahınların merkezi mekândan bir oranda kopuk olduğu bütün camilerde görülmektedir.[43] Üst örtü ve cepheler arasındaki görsel geçiş yapıyı çepeçevre dolaşan bir yatay silme aracılığı ile sağlanmıştır. Bunun dışında kuzey cephesi hariç tüm cephelerde duvar yüzeyi kalın bir yatay silme ile iki yatay katmana ayrılmıştır.

Yapının kuzey cephesi beş bölümlü son cemaat yeri hacmi ile bu hacme eklenen ve 'U' biçimli bir sundurma düzenlemesiyle karşımıza çıkmaktadır. Son cemaat yerini üç yönde çevreleyen bu dış revak, yaklaşık olarak 189.44 m^2'lik bir alana sahiptir.

[34] Kuban 2011: s.138.
[35] Ramazanoğlu 2008: s. 99.
[36] Köroğlu 2010: s.26.
[37] Eyice 1994: s.558.
[38] Eyice 1994: s.558.
[39] Şehsuvaroğlu 1856: s.5.
[40] Aslanapa 2004: s. 334.
[41] Ülgen 2011: s.358.
[42] Erzen 1981: s.41.
[43] Erzen 1981: s.41.

Sonuç

Mimar Sinan dönemi eserleriyle ilgili günümüze ulaşan arşiv belgelerinin hiçbirinde de henüz Koca Sinan'ın kariyeri boyunca ulaşmaya çalıştığı dikdörtgen bir mekânı küresel bir kubbe ile birleştirme çabasını anlatan bir belgeye rastlanmamıştır. Ya da bir sultan yapısıyla bir hanım sultanın yahut bir vezir yapısının arasındaki farkları anlatan bir belge de henüz mevcut değildir. Yaklaşık elli yıllık kariyeri boyunca görülüyor ki her bani grubu için tasarlanan yapılarda arazi seçiminden mekân boyutuna, kubbe çapından minare sayısına, malzemeden belirlenen plan şemasına kadar farklar bulunmaktaydı. Bu yazılı olmayan mimari adap kulları tasarımın biçimlemesinde en etkili unsurdur.

Mimar Sinan'ın kaptan-ı deryalar için tasarladığı üç cami, kendisine ait diğer camileri düşündüğümüzde gerçekten de arkaik plan şemalarını ele alış biçimleriyle diğer bani gruplarının yapılarından ayrılmaktadır. Revaksız bir avluya sahip, tek minareleri ve kubbe çapları 13 m'yi geçmeyen üç caminin bu özellikleri sultan dışındaki bani gruplarının tasarımlarıyla ortak olsa da plan şemaları incelendiğinde Mimar Sinan'ın sanatı içinde adeta bir köken ve biçim arayışının temsilcileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuşkusuz Koca Sinan'ın eserleri hatıralarında da belirttiği gibi kendisinden önce inşa edilen tüm yapılardan belirli izler taşımaktadır, fakat Mimar Sinan'ın elinden çıkan bu üç yapı hariç yaklaşık doksan adet camisinin hiçbirinde birebir olarak bir arkaik model alınarak inşa edilen bir yapının olmaması şaşırtıcıdır.[44]

Eskinin yeniden yorumlandığı bu camilerde seçilen plan tipleri birbirini tekrar etmemektedir ve hepsi geçmişin en önemli tasarımlarının şemaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Mimar Sinan'ın bu bani grubu için neden kadim cami modellerini yeniden ele aldığı konusunda biri ideolojik diğeri de teknik olan iki savdan söz etmek mümkündür.

Öncelikle inşa edildikleri bölgeyi iskana açmak görevi üstlenen bu üç külliyenin camileri, seferlerden önce tüm denizcilerin toplu olarak ibadet edebileceği geniş bir iç mekâna sahip olmak durumundaydı. Mimar Sinan'ın bu üç yapının planını belirlerken tasarımı bu ihtiyaca göre şekillendirdiği açıktır. Bu durumu rakamlarla açıklamak gerekirse bu dönemde yapılan bazı camilerin alan ve kubbe çapı ölçülerine bakarak bunu anlayabiliriz.

Sinan Paşa Camii ile hemen hemen aynı yıllarda inşa edilen Silivrikapı'daki Hadım İbrahim Paşa Camii, 226.65 m^2'lik alana sahip, kare mekanlı ve bu mekana örten 12 m çapındaki merkezi bir kubbeyle tasarlanmıştır. Sinan Paşa Camii'nin ise 541.38 m^2'lik dikdörtgen planlı bir harim mekanına sahip olduğunu görmekteyiz. Hem büyük ölçekli bir harim mekânı hem de adap kuralları gereğince 13 m çapını aşmayan bir cami tasarlamak zorunda olan Mimar Sinan, merkezi kubbeyi destekleyecek ikincil mekânlar yaratmak zorundaydı. Geniş bir harim mekânı oluşturma zorunluluğu en çok Piyale Paşa Camii'nin tasarımında kendini hissettirmektedir. Yaklaşık olarak 808.78 m^2'lik bir alana sahip harim mekânını çapı 13 m'yi geçmeyecek bir merkezi kubbe ile tasarlamak kuşkusuz Mimar Sinan'ı ulu cami tasarımını yeniden yorumlamaya itmiştir. Piyale Paşa Camii ile yaklaşık aynı alan ölçüsüne sahip Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii'nin 20 m açan kubbe çapı düşünüldüğünde Mimar Sinan'ın neden bu bani gurubu için arkaik planları tekrar yorumladığı açıkça belli olmaktadır. Bu durumda benzer bir problem Kılıç Ali Paşa Cami'nin tasarımında da etkili olmuştur diyebiliriz. 288.67 m^2'lik harim mekânı Mimar Sinan tarafından başka bir yorumla ele alınabilirdi. Fakat görülüyor ki, hem kendisinden önceki kapudan paşalar tarafından inşa ettirilen camilerin planları hem de büyük bir harim mekânı elde etme çabası bu caminin de eski bir plan şemasının tekrar yorumlanmasına sebep olmuştur. Başka bir deyişle Kılıç Ali Paşa'dan önce büyük bir mekân elde çabasıyla tekrar ele alınan arkaik modeller yine aynı bani gurubuna tasarlanacak bir cami için arkaik bir modelin seçilmesiyle bir "gelenek" oluşturulmaya da çalışılmış olabilir. Ayrıca Ayasofya gibi sembol bir yapının planının seçilmesi, diğer iki yapıya kıyasla kullanılan kaliteli malzeme gibi unsurlar Kılıç Ali Paşa'nın haleflerine kıyasla gücünü sembolleştirmek bir arzusunun da olduğuna bağlanabilir. Bu yapıdaki eskiye olan göndermeler bilinçli olarak diğer iki yapıdan daha fazladır. Bunun da banisin bahsi geçen arzusuna bağlı olarak tasarımda söz sahibi olduğunu söylemek mümkündür.

[44] Süleymaniye Camii'nin Ayasofya üst örtüsünü temel alarak tasarlanan planı bir arkaik modeli yeniden ele almaktan çok fazla yeni biçim ve tasarımları ele aldığı için bu gruptan ayrı olarak değerlendirilmelidir.

Bu teknik nedenin dışında deniz gazilerinin fetihlerinin anısına bu fetihlerden elde edilen ganimetlerle yapılan bu camiler, gaza ideolojisiyle bağlantılı olarak arkaik plan tiplerini yeniden yorumlamış olabilir. Bu iki savı da kanıtlayan bir belge elimizde bulunmasa da Mimar Sinan'ın genel tasarım çizgisinin dışındaki bu yapıların özellikle teknik bir sebepten ötürü tekrar ele alındığını söylemek mümkündür.

Kaynakça

AYVANSARAYİ, H., (2001), *Hadikatü'l-Cemavi/ İstanbul Camileri ve Diğer Dini-Sivil Mimari Yapılar*, Ed. Ahmet Nezih Galitekin, İstanbul: İşaret Yayınları.

ASLANAPA, O., (1988), *Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri*, Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü.

BATUR, A., (1970), "Osmanlı Camilerinde Almaşık Duvar Üzerine*", Anadolu Sanat Tarihi Araştırmaları 2*, İstanbul: İTÜ Mimarlık Tarihi ve Röleve Kürsüsü Yayınları, ss.170-182.

BATUR, A., TANMAN, B., DEMİRİZ, Y., (1994), "Piyale Paşa Külliyesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.6, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları İstanbul, ss.250-275.

CEZAR, M., (1191*), XIX. Yüzyıl Beyoğlusu*, İstanbul: Akbank Yayınları.

DOĞAN, D., (2017), *İstanbul'da Mimar Sinan'ın Kaptan-ı Deryalar İçin Yaptığı Eserler*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir Dokuz Eylül, Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EGLİ, H., (1997), *Sinan: An Interpretation*, İstanbul: Ege Yayınları.

ERSOY, A., (1989), *İstanbul'daki Altı ve Sekiz Destekli Camilerimizin Gelişimi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

ERZEN, j.,(1981), *Mimar Sinan Dönemi Cami Cepheleri*, Ankara: ODTÜ Yayınları.

ERZEN, J., (2005), *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz*, İstanbul: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

EYİCE, S., (1994), "Kılıç Ali Paşa Külliyesi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.4, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, ss.553-559.

GOODWIN, G.,(2012), *Osmanlı Mimarlığı Tarihi*, Çev. Müfit Günay, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

GÖKNİL, V., (1987), *Mimar Sinan*, İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları.

GÜNAY, R., (2014), *Mimar Sinan*, İstanbul: Yem Yayınları.

GÜLRUH, N., (2013), Sinan Çağı, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

KUBAN, D., (1994), "Sinan Paşa Camii" *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.7, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları,ss.2-17.

KUBAN, D., (2007), *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: YEM Yayınları.

KUBAN, D., (2011), *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

KURAN, A., (1978),"Tophane'de Kılıç Ali Paşa Külliyesi", *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*, Hümaniter Bilimler, s. 6, İstanbul, ss.162-188.

KURAN, A., (1986), *Mimar Sinan*, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

KÖROĞLU, N.,(2010), *Mimar Sinan Camilerinde Strüktür Morfolojisi Üzerine Bir Araştırma: Kılıç Ali Paşa Camisi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

MÜLLER-WİENER, W., (2002), *İstanbul'un Tarihsel Topografyası*, 2. Baskı, Çev. Ülker Sayın, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ÖZER, B., (1987), "Cami Mimarisinde Çoğulculuğun Temsilcisi Olarak Sinan", *Yapı Dergisi*, S.75, İstanbul, ss.188-203

ÖZEL K., (2004), *.Tapınma Mekanının Çözümlenmesinde Bir Metod Önerisi Olarak "Yol Kurgusu" ve Sinan Dönemi Osmanlı Şehir Külliyeleri Örneği*, İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

RAMAZANOĞLU, G.,(1995), *Mimar Sinan'da Tezyinat Anlayışı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

SÖNMEZER, Ş., (2002), *İstanbul'daki Sinan Camilerinde Mekan ile Serbest Düşey Taşıyıcılar Arasındaki Boyut İlişkisi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

SÖZEN, M., (1975), *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ŞEHŞUVAROĞLU, H., (1956), "Kılıç Ali Paşa Camii", *Türkiye Turing Otomobil Kurumu Belleteni*, S.135, İstanbul, ss.1-15.

TANMAN, B., (2011), "Piyale Paşa Külliyesi'nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi", *Piyale Paşa Camii 2005 -2007 Restorasyonu*, Ed. Baha Tanman, İdris Bostan, İstanbul: Ersoy Grup, İstanbul ss.98-152.

TANYELİ, U., (1990), "Sinan Mimarlığında Dış Mekan Biçimlendirilmesi, *Mimarlık,* S.240, Ankara, ss. 68-71.

ÜLGEN, A., (2011), " İstanbul'da Üç Kaptanıderya Külliyesi", *7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul Bildirileri* , Ed. Şebnem Ercebeci Çınar, Atatürk Kültür Merkezi, Konya, ss. 351-367.

İNŞA SÜRECİNDEN GÜNÜMÜZE İZMİR HAKİM EFENDİ CAMİSİ

Izmir Hakim Efendi Mosque from the Construction Process to the Present

Zeynep ÖZKAN TEKNECİ*

Abstract

The Hakim Efendi Mosque is located on 56th Street in the Güzelyalı of Konak district of Izmir. It was built during the reign of Abdulhamid II. The mosque was designed together with the school and the police station. The school and police station have not survived to the present day. The main plan of the mosque consists of a square harim with a single dome and a two-storey front space arranged as the last congregation place on the lower floor and women's gathering place on the upper floor. The Hakim Efendi Mosque on the other hand is important in terms of being an expression of the Western style construction fashion of the period in the countryside. Considering the plan and facade drawings in the Prime Ministry Ottoman Archive, it is seen that the Hakim Efendi Mosque, which is discussed within the scope of the subject, preserves its originality except for some additions and changes today. The building was built in a style parallel to the architectural understanding in Istanbul in the 19th century. Compared to the mosques in Izmir, it bears a stylistic unity with these structures, especially in terms of decorations. However, many mosques in Izmir are classical in terms of plan and facade design, and Western influences are seen in the interiors, which were shaped later in accordance with the fashion of the period. The Hakim Efendi Mosque, on the other hand, presents an example of the Westernization Period religious architecture in Izmir in terms of both its shape and ornamental features.

Keywords: Mosque, Hakim Efendi, Izmir, Ottoman Architecture, 19th century

Giriş

1870'li yıllarda Güzelyalı yerleşimin olmadığı bir yerdi. Karataş'tan sonrası şehir dışı olarak kabul edilmekteydi[1]. 19. yüzyıl sonlarına doğru Karataş, Karantina, Sadık Bey, Göztepe, Güzelyalı ve Üçkuyular yerleşimlerimden oluşan İzmir'in Batı kısmı, bir sayfiye görünümü kazanmaya başladı[2]. Bu bölgelerde nüfus, özellikle toplu ulaşımı sağlamak için döşenen tramvay hattından sonra yoğunlaştı[3]. Söz konusu yerleşimlerde, Türkler dışında Rum, İngiliz ve Fransız ailelerden oluşan çeşitli azınlık topluluklar yaşamaktaydı[4].

Hakim Efendi Camisi'nin yer aldığı Güzelyalı Mahallesi, 19. yüzyılın sonlarında *Ma'mûretü'l Hamidiye* ismiyle anılıyordu[5]. II. Abdülhamid'in tahttan indirildiği ve Mehmed Reşad'ın tahta geçtiği 1909 yılındaki 31 Mart olayından sonra, dönemin politik bir sonucu olarak II. Abdülhamid'in adını taşıyan mahalle ve sokak isimleri değiştirilmiştir. Bu dönemde *Ma'mûretü'l Hamidiye* mahallesi, *Reşadiye* ismini almıştır[6]. Cumhuriyetin ilanından sonra, 1930'lu yıllardan günümüze kadar ise Güzelyalı adını taşımaktadır[7].

Cami, İzmir'in Konak ilçesine bağlı Güzelyalı Mahallesi'nde yer almaktadır. Kaynaklarda caminin ismi; *Ma'mûretü'l Hamidiye Camisi, Reşadiye Camisi, Güzelyalı Camisi, Müftü Camisi* olarak da geçer[8] (Fot. 1). Camiden bahseden erken tarihli kaynaklardan biri, 1905 yılının İzmir Ticaret

* Arş. Gör. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7394-3542
♦ E-mail: zeynep.ozkan.tekneci@ege.edu.tr

[1] Nezihi 2001: s. 5. Raif Nezihi'nin İzmir'in Tarihi adlı 18 fasikülden oluşan ve ilk baskısı 1927 yılına ait olan eseri, 2001 yılında Erol Üyepazarcı tarafından yapılan bazı ekleme ve düzenlemelerle yeniden basılmıştır.
[2] Atay 1978: s. 60.
[3] Serçe 1999: s. 159.
[4] Belik Kıray 1972: s. 46.
[5] BOA'da bulunan bir belgeye göre, İzmir'de Kokaryalı (Güzelyalı) civarındaki yeniden teşkil olunan mahallere 1894 yılında Ma'mûretü'l Hamidiye adı verilmiştir. Bkz. BOA İ..DH.. (İrade Dahiliye) 1316-40 (H. 17.04.1312)
[6] Serçe 1999: s. 161.
[7] Güzelyalı, bu bölgede yer alan atlı tramvay ahırlarının kokusu ve Halim Ağa tarlası bataklığının yaydığı koku sebebiyle uzun bir süre halk arasında Kokaryalı olarak da anılmıştır. Behçet Uz'un belediye başkanlığı döneminde (1931-41) bataklığın ıslahı konusunda başarılı çalışmalar yapılmıştır. Detaylı bilgi için bkz. Sönmezdağ 2017: s. 11.
[8] Kuyulu Ersoy 2013: s. 108.

Rehberi'dir. Rehberde *Ma'mûretü'l Hamidiye* taraflarında bir cami olduğu belirtilmektedir[9]. Yapıya ilişkin daha detaylı bilgi veren Münir Aktepe, İzmir Müzesi'nde bulunan eski eser fişlerinde caminin isminin *Ma'mûretü'l Hamidiye* olarak geçtiğini söyler. İzmir Vakıflar Müdürlüğünde bulunan bir belgede, H. 1319 (1901/02) tarihinde caminin adı hala *Ma'mûretü'l Hamidiye* olarak anılmaktadır. Yine Aktepe'nin aktardığına göre, Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğünde yer alan bir defterde ise *"İzmir'de Kokaryalı'da ve bağçeler arasında kâin Reşadiye Câmi'i"* ifadesinden anlaşıldığı üzere, caminin adı bir dönem Reşadiye olarak geçer[10]. Yapıdan farklı kaynaklarda *Müftüzade Camisi*[11] olarak da bahsedilmektedir. Günümüzde ise *Hakim Efendi Camisi* adını taşır.



Fot. 1. Hakim Efendi Camisi'nin eski bir fotoğrafı[12]

Yapı ile ilgili ulaşılabilen en eski belge Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde (BOA)yer alan *H. 1312 (M. 1894-1895)* tarihli belgedir[13]. Bu çalışmada; bir harita olan bu belgeden yola çıkarak, caminin tarihçesi ve mimari özelliklerinin değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Yapının Tarihçesi

Hakim Efendi Camisi'nin; biri son cemaat yeri girişinin, diğeri ise harim girişinin üzerinde olmak üzere iki kitabesi bulunmaktadır. Son cemaat yeri girişindeki kitabe, sonradan eklenen demir konstrüksiyonlu çatının üstünde kalmıştır. Yapının rölöve raporundan edinilen bilgiye göre, kitabe H. 1311 (1893/94) tarihlidir[14]. Mermer malzemeli dikdörtgen kitabenin iki yanı iç kısımda volütle sonlanan "S" kıvrımlarıyla süslüdür (Fot. 2). Caminin harim kapısının üzerinde ise bir ayet kitabesi bulunmaktadır (Fot. 3). Nisa suresi 103'ten alıntı içeren Arapça kitabede, *"İnne's-salâte kânet ale'l-mü'minîne kitâben mevkûtâ.*" (*Muhakkak ki namaz, müminler üzerine vakitleri belli bir farzdır.)* yazmaktadır. Kitabede ayrıca sene-i mâliyye 1310 (1894/95) - sene-i hicriyye 1311(1893/94) tarihleri yer alır. Camide günümüzde yer alan, yakın zamanda eklenmiş tüm panolarda ise yeni harflerle 1895 tarihi yazılıdır.

Tarihlendirme için yapıda yer alan kitabeler dışında, BOA'da yer alan H. 1312 (M. 1894/95) tarihli bir belge önem arz etmektedir. Bir harita olan bu belgedeki;*"İşbu harita İzmir'de Kokaryalı nam mevkiinde müceddeden inşa edilecek olan mekteble cami-i şerifin haritasıdır. Fi 1 Teşrin-i Evvel (1)310."* İfadesindeki tarih M. 13 Ekim 1894 yılına denk gelir. Kitabe ve haritadaki tarih göz önünde bulundurulduğunda, caminin 1894-95 yıllarında inşa edildiği anlaşılmaktadır.

[9] Cevat Sami ve Hüseyin Hüsnü tarafından hazırlanan bu ticaret yıllığı, Erkan Serçe tarafından yeni harflerle, İzmir 1905 adı ile yeniden yayımlanmıştır. Sami- Hüsnü, 2000: s. 67.
[10] Aktepe 1974: s. 125, 126.
[11] Yılmaz- Yetkin 2003, 195; Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü, İzmir Bölge Müdürlüğü, Hakim Efendi Camii Rölöve Raporu: s. 1.
[12] https://www.erolsasmaz.com/foto_y/2021/01/b/1609937429.jpg (Erişim Tarihi: 18.08.2022)
[13] BOA, Y..PRK.EV.. (Yıldız Evkaf Nezareti Maruzatı), 2-55. (H. 12-04.1312)
[14] Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü İzmir Bölge Müdürlüğü, İzmir-Güzelyalı Hakim Efendi Camii Rölöve Raporu.



Fot. 2. Son cemaat yeri girişinin üzerinde yer alan kitabe[15]



Fot. 3. Harim girişinin üzerinde yer alan kitabe

Çeşitli kaynaklarda yapının, İzmir Kadısı Gürcü Emin Efendi'nin kontrolörlüğünde yapıldığı[16] ve inşasının Müktedi Adnan Kalfa tarafından yürütüldüğü ifade edilir[17]. Bununla birlikte yapının mimarına ilişkin söz konusu haritada dikkat çeken bir detay, İzmir Belediye Mühendisi olduğu belirtilen Manolaki ismidir[18]. Burada adı geçen Manolaki'nin, Sakız Adası'ndan gelmiş bir ailenin üyesi olan Manolaki Petrokokino olması muhtemeldir. Belediyenin yönetim kurulunda görev aldığı belirtilen Manolaki Petrokokino'nun, Karşıyaka Rum Kilisesi'nin de mimarı olduğu ifade edilmektedir[19]. Bu bilgiler, Hakim Efendi Camisi'nin tasarımında ya da inşa sürecinde Manolaki'nin etkin rol oynamış olabileceğini düşündürmektedir.

BOA'da yer alan alan harita, orijinalde tek parça olmakla birlikte dijital ortama aktarılırken iki ayrı bölüm şeklinde düzenlenmiştir (Şek. 1, 2)[20]. Haritanın sol kısmında cami ve beraberinde inşa edildiği anlaşılan yapıların planları, sağ kısmında ise cephe çizimleri yer almaktadır.

Haritanın sol kısmında; yüksek bir tepe üzerinde inşa edilmiş olan caminin planı görülür (Şek. 1: haritadaki 1 numaralı yapı)[21]. Caminin dışında, güneyde "tamir olunan kule" açıklamasıyla belirtilen bir yapı bulunmaktadır (Şek. 1: haritadaki 2 numaralı yapı). Kuzeybatı yönünde, avluya ulaşımı sağlayan merdivenin doğusunda ise alt katı karakol üst katı mektep olarak tasarlanmış yapı yer alır (Şek. 1: haritadaki 3 numaralı yapı). Haritada bu yapı topluluğunun etrafındaki arsalar da sahiplerinin ya da varislerinin isimleriyle detaylı bir şekilde belirtilmiştir[22]. Haritanın sağ kısmında aynı yapıların cephe çizimlerine yer verilmiştir (Şek. 2). Bu bölümün üst kısmında, *"İzmir'de Göztepe nam mevkide bağçeler arasında müceddeden inşa olunan Cami-i Şerif ve müştemilatıyla mekteb ve karagolhane haritasıdır*" ifadesi ve sene 1312 (M. 1894/1895) tarihi yer almaktadır (Şek. 2: 4 numara). Haritanın sağ alt kısmında ise *Fi 1 Teşrin-i Evvel (1)310 (*13 Ekim 1894) tarihi *ve* İzmir Belediye Mühendisi olarak adı geçen Manolaki'nin mührü dikkat çeker (Şek. 2: 9 numara).

[15] Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü İzmir Bölge Müdürlüğü, İzmir- Güzelyalı Hakim Efendi Camii Restorasyon Projesi

[16] Nezihi 2001: s. 12; Kuyulu Ersoy 2013: s. 108.

[17] Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü İzmir Bölge Müdürlüğü, Hakim Efendi Camii Rölöve Raporu: s.1.

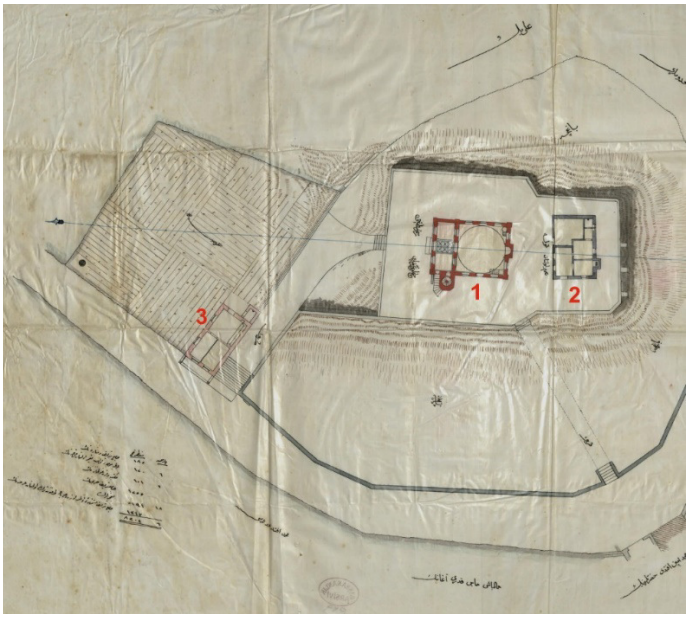
[18] Haritanın sağ alt kısmında " İşbu harita zirindeki mühr İzmir Daire-i Belediyesi [Mühendisi kelimesi eksik kalmış olmalı] Manolaki Efendi'nin mührü olduğu tasdik olunur. Fi 3 Teşrin-i Evvel (1)310" ve "İşbu harita İzmir'de Kokaryalı nam mevkiinde müceddeden inşa edilecek olan mekteble cami-i şerifin haritasıdır. Fi 1 Teşrin-i Evvel (1)310. Bende. İzmir Belediye Mühendisi." yazmakta ve Manolaki'nin isminin yer aldığı bir mühür bulunmaktadır.

[19] http://www.levantineheritage.com/pdf/neighbourhoods.pdf (Erişim Tarihi: 17.03.2023)

[20] BOA, Y..PRK.EV.. (Yıldız Evkaf Nezareti Maruzatı), 2-55. (H. 12-04.1312). Haritanın bütün halini gösteren bir kopyası, günümüzde caminin imam odası olarak kullanılan bölümünde, çerçeveli bir şekilde duvarda asılı durmaktadır.

[21] Haritada yer alan numaralar, anlatımı kolaylaştırmak amacıyla tarafımızca verilmiştir.

[22] Bu arazi sahipleri; Ali Beğ, Hammalbaşı Hacı Kadir Ağa, Mehmed Efendi mirasçıları, Hacı Hasanzade Hacı Mehmed Efendi oğulları, İzmir Naibi Mehmed Emin Efendi hazretleri, Hacı Hasanzade mirasçıları adlarıyla belirtilmiştir. Haritanın sol alt kısmında, yapılar ve etrafında yer alan bahçelere dair bazı satranc (santranci) ve parmak ölçüleri tek tek ve toplam olarak verilmiştir.



Şek. 1. Haritanın cami (1), tamir olunan kule (2), mektep ve karakol (3) binalarının planlarını gösteren bölümü.



Şek. 2. Cami (5), kule (6), mektep (7) ve karakol (8) binalarının cephe görünüşleri

Caminin güneyinde yer alan ve "tamir olunan kule" açıklamasıyla gösterilen yapının günümüzdeki yerinde, haritadaki yapıya benzeyen, kırma çatı ile örtülü bir konut bulunmaktadır[23]. 39 kapı numaralı konut, günümüzde cami ile ilişkili değildir. Özel mülk olan ve atıl durumda bırakılmış bu yapı detaylı bir şekilde incelenemediğinden haritadaki yapı olup olmadığı tespit edilememiştir.



Fot. 4. Önde karakol ve mektep binası, arka planda ise Hakim Efendi Camisi'nin yer aldığı eski bir fotoğraf

Haritada detaylı bir şekilde işlenen alt katı karakol, üst katı mektep olarak planlanan yapı günümüze ulaşamamıştır (Fot. 4)[24]. Tek dersliğe sahip mektebin 1894 yılında mahalle mektebi olarak açıldığı bilinmektedir[25]. 1900'lü yılların başında *Ma'mûretü'l Hamidiye* adıyla anılan mektebin, şehirde bulunan on altı ibtidai mektepten erkek öğrencilere eğitim verenlerden biri olarak adı geçer[26]. 1909 yılında mahalle mektebi ismi kaldırılmış, okul Tefeyyüz adını almıştır. 1912 yılında başöğretmen Nazmi Efendi'nin girişimleriyle ek derslikler yaptırılmıştır[27]. 1920'li yıllarda hala Tefeyyüz Okulu olarak eğitim veren yapının, bu dönemde kız öğrencilere hizmet verdiği belirtilmektedir. Müdürü Hafız Ahmet Nazmi olan kurumun o dönemde 7 öğretmen, 222 öğrencisi vardır[28]. Okul Cumhuriyet'in ilanından sonra *Müdafaa-i Hukuk İlkokulu* adını almıştır[29]. Günümüzde eski arazinin içerisinde yeniden inşa edilmiş olan okul hala *Müdafaa-i Hukuk İlkokulu* adını taşımaktadır. Cami ile birlikte inşa edilmiş olan ilk binanın ne zaman yıkıldığı bilinmemektedir. Mektebin alt katında yer alan karakol binasının inşası ve kullanımıyla ilgili bir bilgiye ulaşılamamıştır.



Cami, yıllar içerisinde çeşitli onarımlar geçirmekle birlikte esas plan şeması ve cephe özellikleri açısından özgün şeklini koruyarak günümüze ulaşmıştır.

Fot. 5. Sokak kotundan caminin alt avlusuna çıkışı sağlayan merdiven ve caminin genel görünümü

[23] Bu yapının kule olarak adlandırılması, güvenlik amaçlı gözetleme kulesi işleviyle kullanılan bir yapı olabileceğini düşündürmektedir. Ege Bölgesi'nde ayanların yaptırmış olduğu savunma ve güvenliğe yönelik birçok kule tipi konut bulunmaktadır. Ancak bunlar form olarak yukarı doğru daralan, uzun bir biçime sahiptirler. (Ege Bölgesi'ndeki kule tipi yapılar hakkında detaylı bilgi için bkz. Arel 1986, Arel 1994.) Haritada kule olarak adlandırılan bu yapı, kütlesel biçimleniş açısından daha çok Karaosmanoğulları'nın Manisa Zeytinliova'daki kule tipi evlerini anımsatmaktadır. (Karaosmanoğulları ailesine ait bu yapılar hakkında detaylı bilgi için bkz. Kuyulu 1992.) Dolayısıyla, Hakim Efendi Camisi'nin güneyinde bulunan ve haritadaki açıklamaya göre önceden var olup tamir edildiği anlaşılan bu yapının tepe noktadaki konumu nedeniyle, güvenliği sağlamaya yönelik bir gözetleme kulesi işlevi görmüş olabileceği düşünülebilir.

[24] https://mudafaihukuk.meb.k12.tr/icerikler/okulumuzun-tarihcesi_62174.html (Erişim Tarihi: 17.06.2022)

[25] https://mudafaihukuk.meb.k12.tr/icerikler/okulumuzun-tarihcesi_62174.html

[26] Serçe 2000: s. 128.

[27] https://mudafaihukuk.meb.k12.tr/icerikler/okulumuzun-tarihcesi_62174.html

[28] Berber 1998: s. 43.

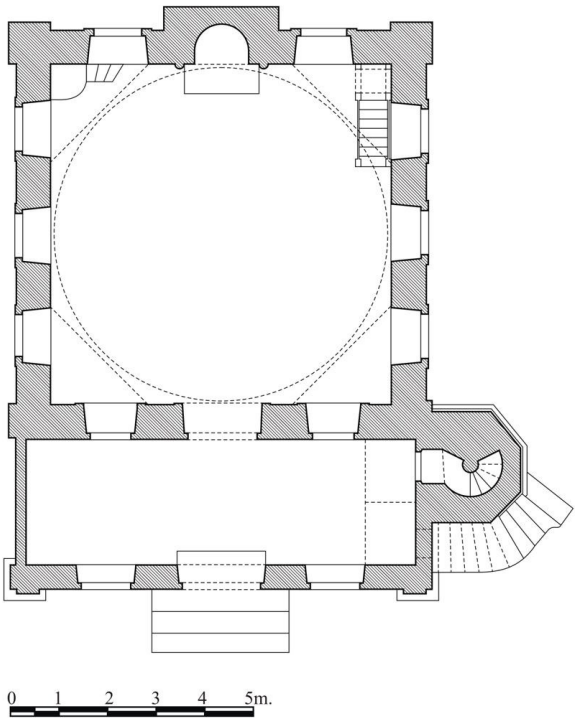
[29] https://mudafaihukuk.meb.k12.tr/icerikler/okulumuzun-tarihcesi_62174.html

Caminin Mimari Özellikleri

Hakim Efendi Camisi, İzmir'in Konak ilçesine bağlı Güzelyalı Mahallesi'nde 56. Sokak'da, 921 Ada, 2 Parsel'de yer almaktadır[30].



Fot. 6. Caminin alt avlusundan genel bir görünüm



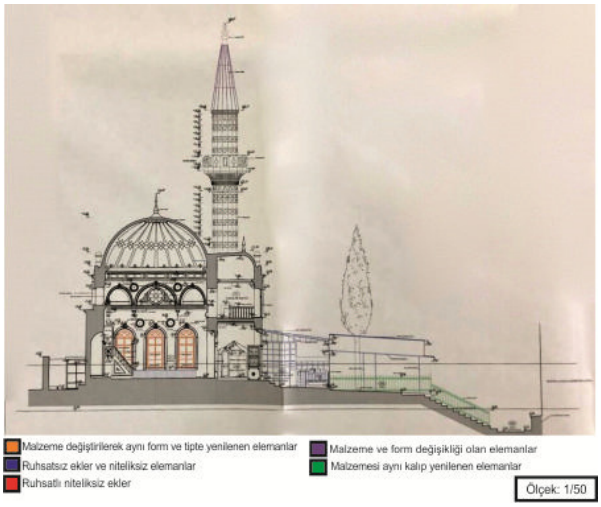
Şek. 3. Hakim Efendi Camisi'nin planı

Yapı, sokak seviyesinden yüksekte, geniş bir bahçe içerisinde konumlanmaktadır. Caminin kuzeybatısındaki arsalara zamanla pek çok konut inşa edilmiştir. Bu durum yapının sokak seviyesinden algılanmasını zorlaştırmaktadır. Caminin farklı kotlarda yer alan iki kademeli avlusu vardır. Kuzeybatıda yer alan birinci avlusuna sokak üzerinden on üç basamaklı bir merdivenle çıkılmaktadır (Fot. 5). Günümüzde merdivenin doğusunda, Müdafaa-i Hukuk İlkokulu'nun bahçe duvarı, batısında ise sonradan inşa edilmiş olan caminin lojmanı yer alır. Avluya girildiğinde yapıyı üç taraftan çevreleyen ve cephelerin görülmesini imkansız kılan ilave mekanlar ile karşılaşılır. Eğimli bir zemine sahip avlunun güneybatısındaki istinat duvarında özgün olmayan abdestlikler, çeşme ve bir depo bulunur (Fot. 6). Caminin alt kotundaki bu avludan, tekrar bir merdivenle çıkılarak caminin giriş cephesine ulaşılır. Buradaki esas avlunun, güneybatıda yer alan bir girişi daha vardır. Bu girişe aynı sokak üzerinden iki ayrı tali yol ile de ulaşılmaktadır. Biri yapının güneybatısında diğeri güneyinde olan bu yollar sokak seviyesinden başlamakta, ağaçlı bir bahçe içinden devam etmekte ve tepede yer alan caminin güneybatı girişinde kesişmektedir (Fot. 7). Arşivdeki haritaya göre güneybatıdaki yolun orijinalde de mevcut olduğu görülmektedir.

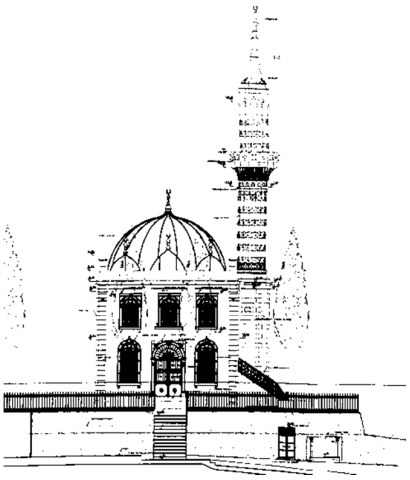
Caminin esas planı tek kubbeli, kare planlı bir harim, harimin kuzeyinde yer alan alt katı son cemaat yeri, üst katı ise kadınlar mahfili olarak düzenlenmiş bir ön mekan ve yapının batısında yer alan minareden oluşmaktadır. Kare planlı harimde, kubbeye geçiş tromplarla sağlanmıştır. Güney duvarın ortasında konumlanan mihrap, yarım daire planlıdır. Mihrap nişi dışarıdan payanda ile desteklenmiştir. Harimin güneybatısında minber, güneydoğusunda ise bir vaaz kürsüsü yer alır (Şek. 3). Harimin kuzeyindeki ön mekan iki bölüme ayrılarak alt katı son cemaat yeri üst katı ise kadınlar mahfili olarak düzenlenmiştir. Son cemaat yerinin üst örtüsü düz tavandır. Kadınlar mahfiline, yapının batı cephesinde yer alan bir merdivenle çıkılmaktadır. Bu bölüm yuvarlak formlu üç kemer gözüyle harime bakar. Kadınlar mahfilinin üzeri içten üç yarım manastır tonoz, dıştan ise kubbe ile örtülüdür. Yapının batı cephesinde yer alan minare, kaidesiyle son cemaat yerine dıştan

[30] Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü (https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/cografi/38.39560624218492/27.086252693724617)

bitişmektedir. Minareye çıkış hem son cemaat yerinin batısında yer alan bir kapıdan hem de caminin batı cephesinde yer alan ve kadınlar mahfiline de ulaşılan merdivenden sağlanır.



Şek. 4. Hakim Efendi Camisi'nin özgün ve değişen mimari öğelerini gösteren bir kesiti[31]



Şek. 5. Hakim Efendi Camisi'nin restitüsyon projesine göre kuzey cephenin özgün görünümü[32]



Fot. 7. Caminin güneybatısında yer alan giriş

Yapının dört köşesi plasterlerle vurgulanmıştır. Çatı seviyesinde ise yine dört köşeye dekoratif amaçlı küçük kuleciklerin yerleştirildiği görülmektedir. Saçak altında, köşelerde kırılmalar yaparak yapıyı çepeçevre dolanan profilli silmeler yer alır. Caminin doğu, batı ve kuzey cepheleri, alt kat seviyesinde yapıyı "U" biçiminde çevreleyen ek bölümler nedeniyle dışarıdan algılanmamaktadır (Şek. 4, 5). Bu ek bölümün kuzeyinde yanları açık, üzeri örtülü ikinci bir ek bölüm daha vardır. Yapının cepheleri mozaik sıva[33] ile kaplıdır. Bu sebeple inşa malzemesi tespit edilememektedir.

Caminin kuzey cephesi simetrik bir düzene sahiptir. Son cemaat yeri girişi, harim girişi ve mihrap ile aynı aks üzerindedir. Giriş açıklığı yuvarlak kemerlidir (Fot. 8, 9). Kemer köşelikleri, karşılıklı olarak yatay yerleştirilmiş "S" kıvrımları ve bu kıvrımların kesişiminde yer alan uçları yukarı doğru bakan hilal motifiyle süslüdür. Kilit taşında akant yapraklı bir süsleme detayı yer alır. Kapı söveleri, alt kısımda kare bir kaideye oturan ve üstte üçgen formlu başlıkla sonlanan plasterler şeklinde düzenlenmiştir. Söve yüzeyleri silmelerle çerçevelenmiştir. Bu silmeler, üst kısımda karşılıklı volütle sonlanır. Volütlerden aşağı doğru uzanan, alt alta iki akant yaprağı ve üçlü inci dizisinden oluşan püskül görünümünde bir süsleme detayı bulunmaktadır (Fot. 10). Son cemaat yeri girişinin kemer karnında yer ala ferforjeli bölüm, tek merkezden yukarı doğru ışınsal olarak uzanan oklardan oluşan bir kompozisyona sahiptir.

Kapının iki yanında yer alan pencereler de yuvarlak kemerlidir. Kemerlerin kilit taşları alçıdan, kabartma teknikli akant yaprağı motifi ile süslüdür. Bu süsleme üst kısımda uçları yukarı bakan birer hilalle sonlanmaktadır. Ancak süslemenin bu kısmı ek bölüm sebebiyle

[31] Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü İzmir Bölge Müdürlüğü, Hakim Efendi Camii Restitüsyon Projesi, 2008'den alınarak düzenlenmiştir.
[32] Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü İzmir Bölge Müdürlüğü, Hakim Efendi Camii Restitüsyon Projesi, 2008.
[33] Mozaik sıva; belirli oranda çimento, farklı renk ve büyüklükte taş parçaları, mermer unu ve toz boyanın karışımından oluşmaktadır. Bilgi için bkz. Ertemir 2019: s. 17.

görülmemektedir[34]. Kadınlar mahfilinin yer aldığı üst katın cephe düzenini yuvarlak kemerli üç pencere oluşturur. Pencereler silmelerden oluşan dikdörtgen bir çerçeve içine alınmıştır. Kilit taşlarında yine birer yaprak motifi yer almaktadır.

Son cemaat yerine girildiğinde karşımıza çıkan harim cephesi, ortada giriş açıklığı ve iki yanında yer alan birer penceresiyle son cemaat yeri cephe özelliklerini yineler (Fot. 11). Giriş açıklığı kaş kemer formunda olup mermer malzemelidir. Bu açıklık, iki yandan sövelerle sınırlandırılmıştır. Bir kaide üzerine oturtulmuş izlenimi verilen sövelerin rölyefli ve silmeli başlıkları olup bunların üzeri üçgen alınlıklarla taçlandırılmıştır. Söveler üç yönden ince bir şeritle çevrelenmiştir. Şeritler üstte içeri doğru kıvrılarak volüt oluşturmakta, bu volütlerin arasından iki adet stilize akant yaprağı sarkmaktadır. Yaprakların uç kısmına üç adet inci motifi bulunur. Kemerin hemen üzerinde bir kitabe yer almaktadır. Kitabeyi iki yanda sınırlayan, akant yaprağı şeklindeki "S" ve "C" k ıvrımlı süsleme kompozisyonu, iç kısımda dalları birbirine dolanmış birer lale motifiyle sonlanır. Kitabenin alt kısmında, kaş kemerin sivri kavsine doğru uzanan Barok karakterli bir akant yaprağı süslemesi yer almaktadır (Fot. 12, 13).



Fot. 8. Yapının son cemaat yeri cephesi



Fot. 9. Son cemaat yeri girişinden genel görünüm



Fot. 10. Son cemaat yeri giriş kapısının söve detayı

Bu cephedeki pencereler yine yuvarlak kemerlidir. Kemer kilit taşlarını süsleyen volütlü bir çerçeve içine alınmış yaprak motifi, üst kısımda duvara taşar (Fot. 14). Kemer üzerinde kalan bu kısmın iki yanında yatay olarak yerleştirilmiş "S" kıvrımları, iç kısımda birer lale motifi ile sonlanmaktadır. Son cemaat yerinin batısında minareye çıkışı sağlayan bir kapı yer alır. Kapı kemerinin kilit taşı ay yıldız motifiyle süslüdür (Fot. 15).

Yapının batı cephesinin kuzeyinde, kaidesiyle yapıya dıştan bitişen bir minare yer almaktadır. Minarenin; biri son cemaat yerinin batısında yer alan kapıdan diğeri ise kadınlar mahfiline de çıkışı sağlayan merdivenden ulaşılan iki farklı girişi vardır. Barok stildeki merdiven, kaidenin kuzeyinde konumlanmıştır (Fot. 16). Minarenin tamamı kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir. Günümüzde, kaidesi cepheyle uyumlu bir şekilde sıvalı durumdadır. Minare kaidesi yapının çatı seviyesine kadar yükselmektedir. Kaideden gövdeye geçiş silmelerden oluşan bilezikli bir pabuç ile sağlanmıştır. Gövde yüzeyi pahlanarak çokgen bir form kazanmıştır. Bilezikli pabuç üzerinde bir sıra geometrize edilmiş çiçek motifli süsleme kuşağı yer alır. Gövde yatay düzlemde, bir sıra düz bir sıra üçgen motiflerinden oluşan süsleme kuşağının dönüşümlü kullanımıyla düzenlenmiştir. Gövdeden şerefeye doğru sırasıyla; kaş kemeri andıran motifin tekrarından oluşan bir süsleme kuşağı, bunun üzerinde kare kesitli bir silme, yuvarlak kemerli nişçiklerden oluşan bir süsleme kuşağı daha ve yumurta dizisi yer almaktadır. Şerefe altlığı, oyma teknikli stilize çiçek

[34] Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü İzmir Bölge Müdürlüğü, İzmir-Güzelyalı Hakim Efendi Camii Rölöve Raporu.



Fot. 11. Son cemaat yerinde yer alan harim girişi



Fot. 12. Harim girişinden detay



Fot. 13. Harim giriş kapısında yer alan süsleme kompozisyonunda lale motifi



Fot. 14. Harim cephesinden pencere detayı



Fot. 15. Son cemaat yerindeki minare kapısının süsleme detayı.



Fot. 16. Caminin batı cephesinde yer alan minare ve kadınlar mahfiline çıkışı sağlayan merdiven

motifleriyle işlenmiştir. Korkuluk panolarında karşılıklı yerleştirilmiş hilal, daire ve yürek motiflerinden oluşan ajur teknikli süsleme kompozisyonu dikkat çekmektedir. Petek bölümü, form özellikleri açısından gövdenin özelliklerini sürdürür. Külaha geçiş kısmında iki sıra süsleme kuşağı yer alır. İlk sıra çökertme kare panolardan, üstteki ise palmeti andıran stilize bitkisel motiflerin tekrarından oluşmaktadır. Palmetlerin içleri oyma teknikli yürek motifleriyle süslüdür. Külah piramidal formda olup, içten ahşap dıştan kurşun malzemelidir. Alem, geç dönem minarelerinin bir özelliği olarak incelip uzayan, zarif bir görünüme sahiptir (Fot. 17). Minarenin eski fotoğraflarında orijinal külahın taş malzemeli olduğu ve Batılı motiflerle süslü olduğu görülmektedir (Fot. 18) [35]



Fot. 17. Minarenin günümüzdeki görünümü

.



Fot. 18. Minarenin özgün şeklinden bir görünüm

Batı cephede minarenin güney kısmında kalan bölüm, yuvarlak kemerli üç pencere ile düzenlenmiştir.

Doğu cephe, batı cephe ile benzer özelliktedir. Yapının doğu cephesinde, batı cephedeki minare kaidesine karşılık gelen bölüm sağır duvar şeklindedir (Fot. 19). Bu bölüm bir silmeyle sınırlandırılmış olup cephenin güney kısmında yuvarlak kemerli üç pencere yer alır. Yapının doğu ve batı cephelerindeki pencere süslemeleri, kuzey cephede de olduğu gibi sonradan eklenmiş çatı sebebiyle yarıda kesilmektedir.

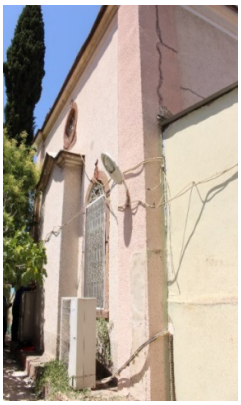
Güney cephenin orta hattında mihrabı destekleyen bir payanda yer almaktadır. Payandanın üst kısmı, cephe alınlığını anımsatan üçgen bir alınlıkla sonlanmaktadır (Fot. 20). Bunun iki yanında yuvarlak kemerli birer pencere bulunmaktadır. Alt kat pencere süslemelerinin tam hali sadece güney cephede görülebilmektedir. Pencerelerin kilit taşları, iki yanda volütlerle sınırlanmış bir çerçeve içinde yer alan akant yaprağıyla süslüdür. Süsleme, pencere

[35] Yılmaz- Yetkin 2003: s. 195, caminin yer aldığı kartpostaldan bir ayrıntı.

kemerinin üstüne taşarak devam etmekte ve uçları yukarı doğru bakan hilal motifiyle son bulmaktadır (Fot. 21). Cephede sonradan eklendiği anlaşılan, zemin kotundan yaklaşık 82 cm yüksekliğinde tuğla malzemeli bir seki bulunmaktadır. Üst katın orta bölümünde, yuvarlak formlu bir gül pencere yer alır. Doğu ve batı cephelerin üst katları da bu cephedekiyle benzer özellikte birer gül pencere ile düzenlenmiştir.



Fot. 19. Caminin doğu cephesine kuzeydoğudan bakış



Fot. 20. Caminin güney cephesinden bir görünüm



Fot. 21. Güney cephe pencere kilit taşında yer alan süsleme detayı

Caminin batısındaki ek bölümün güney duvarı, esas cami kütlesinin güney cephesiyle birleşmektedir. Yapının güneybatısında kalan bu ek bölümün duvarında, yakın zamanda boya ile yapılmış mimari tasvir ve hayvan figürlerinden oluşan primitif stildeki resimler görülür (Fot. 22). Yine güneybatı avluda bir zemin süsleme öğesi olarak değerlendirebileceğimiz karosimanlar, sınırlı bir alanda karşımıza çıkar (Fot. 23).

Yapının iç mekan düzeni ve süslemeleri, cephelerde de etkisini gördüğümüz üzere Batılılaşma dönemi özelliklerini taşımaktadır. Harimin alt kat seviyesinde; doğu ve batı cephede üçer, güney ve son cemaat yeri cephelerinde ikişer olmak üzere on penceresi bulunur. Caminin harime bakan alt kat pencere kemerlerinde, ortasında bir madalyonun yer aldığı akant yapraklı süsleme detayı dikkat çeker (Fot. 24). Aynı süsleme, üst kattaki kadınlar mahfilinin harime açılan üçlü kemer gözünde ve pandantif kemerlerinde de kullanılmıştır. Üst kat seviyesinde doğu, batı ve güney cephelerde yer alan gül pencereler harimi aydınlatmaktadır. Harime bakan kadınlar mahfili bölümünde de üç pencere bulunmaktadır. Gül pencereler, yumurta ve ok ucu motifiyle süslü bir çerçeveye sahiptir. Pencerenin iki yanında uçları volütlerle sonlanan, akant yapraklarıyla süslü kıvrım dallar yer alır (Fot. 25). Pencerelerde karşımıza çıkan bir diğer süsleme unsuru vitraylardır. Vitraylar, sadece kırmızı rengin kullanıldığı, süsleme özellikleri açısından sade örneklerdir (Fot. 26).

Harimin güney, doğu ve batı duvarlarını dolanan kat silmesinin, dışa doğru kırılmalar yaptığı yerden aşağı doğru uzanan bir süsleme detayı dikkat çeker. Bu süsleme ortasında bir akant yaprağının yer aldığı "S", "C" kıvrımları ve volütlerden oluşmaktadır. Kompozisyon, püskül benzeri bir motif ve uçları aşağı doğru bakan hilal ile sonlanır (Fot. 27).





Fot. 22. Yapının batısına sonradan eklenen bölümün güneye bakan cephesinde yer alan resimler

Pencereler arasında kalan duvarlarda ve mihrabın iki yanında Allah, Hz. Muhammed ve Dört Halife isimlerini içeren panolar yer almaktadır. Bunlar kalemişi süslemeli bir çerçeve içine alınmıştır. Üst kat seviyesinde de kemer ve pandantiflerin arasında, Allah ve sahabeleri, Hz. Muhammed ve Dört Halifenin isimlerinin yazılı olduğu sekiz yuvarlak pano bulunur[36]. Bu panolar, alçıdan bir çerçeve içine alınmıştır. Çerçeveyi oluşturan silme, yumurta ve ok ucu motifi ile süslüdür.



Fot. 23. Avlunun güneybatısında yer alan karosiman örneği



Fot. 24. Harim pencere kemerinden süsleme detayı



Fot. 25. Harimde yer alan gül pencere





Fot. 26. Pencerelerin vitray detayları



Fot. 27. Harimden bir süsleme detayı

Süslemenin yoğun olarak görüldüğü bir bölüm de kubbedir (Fot. 28). Kubbe eteği dönüşümlü olarak sıralanan yatay dikdörtgen ve kare kartuşlarla süslenmiştir. Dikdörtgen kartuşların içinde akantus yapraklı bir süsleme, karelerin içinde ise birer kabara yer alır. Bunun üstünde, bir sıra diş dizisi bulunmaktadır. Kubbe yüzeyi alçıdan silmelerle on altı bölüme ayrılmıştır. Aşağıdan yukarı doğru daralan bu bölümlerde, kısa kenarlara yerleştirilmiş iki yanı volütlü akant yaprağı süslemesi dikkat çeker. Her bölümün orta hattında, iç kısmı dörde bölünmüş baklava desenleri yer almaktadır. Baklava formlu dörtgenlerin arasına, papatya benzeri natüralist birer çiçek yerleştirilmiştir. Bu süslemelerin tamamı alçı olup, kubbe yüzeyi mavi ve sarı renk boya ile boyalıdır. Kubbe göbeği,

[36] Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü İzmir Bölge Müdürlüğü, Hakim Efendi Camii Rölöve Raporu, s. 3.

uçları dışa kıvrılan Barok stildeki akantus yapraklarıyla süslüdür (Fot. 29). Bunu dolamalı ip görünümündeki silmeli bir çerçeve çevreler.



Fot. 28. Kubbe süslemeleri



Fot. 29. Kubbe göbeği süsleme detayı



Fot. 30. Mihrabın genel görünümü

Mihrap, güney duvarın ortasında yer almaktadır. Yapının süslemeleri açısından en dikkat çekici öğesi, mihraptır (Fot. 30) İki yanda yüzeyi silmelerle hareketlendirilmiş ve iyon sütun başlığı şeklinde bir başlıkla sonlanan sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Başlığın ortasında uçları yukarı bakan bir hilal motifi yer almaktadır. Sütun başlıklarının üzerinde alçı malzemeli, üzerinde meşalenin bulunduğu çift kulplu birer vazo yer alır. Mihrap nişinin üzeri, orta kısımda nişin yuvarlak formuna uygun olarak şekillenmiş olan profilli silmelerle düzenlenmiştir. Alçı mihrap tepeliği, "S", "C" kıvrımlı akant yaprakları ve natüralist tarzdaki yapraklarla süslü olup üst kısımda çiçekli bir çelenk ile son bulmaktadır (Fot. 31). Tepeliğin ortasında yer alan dikdörtgen formlu kitabe yumurta ok ucu motifli bir çerçeveye sahiptir.

Harimin güneydoğusunda vaaz kürsüsü yer almaktadır. Ahşap kürsü, yüzeyi pahlanmış çokgen formlu mermer bir kaideye sahiptir. Kürsünün dairesel formlu yapısı ve süslemesi Batılı etkileri barındırmaktadır (Fot. 32).

Yapının ahşap minberi beyaza boyanmış ve altın yaldızlı motiflerle bezenmiştir (Fot. 33). Geçit kemerinin ortasında kilit taşını sembolize eden, çerçeve içine alınmış akant yapraklı bir süsleme bulunur. Bunun üstünde, uçları dışa kıvrık akant yaprağı ve volütlerden oluşan bir süsleme kompozisyonu, taç şeklinde geçit kemeri silmesinin üzerine yerleştirilmiştir. Kemerin iki yanında "S", "C" kıvrımlı akant yaprakları ve taç yapraklı natüralist çiçek motifinden oluşan bir süsleme kompozisyonu yer almaktadır. Köşk korkuluğu, ortasında ay yıldız olan ışınsal bir motif ile süslüdür. Merdiven korkuluğu ise içlerinde madolyon benzeri süslemenin yer aldığı, düşey altıgen panolarla düzenlenmiştir. Köşk bölümü üst kısımda kare kesitli içbükey ve dışbükey silmelerle sonlanır. Silmelerin kırılmalar yaptığı köşelerde yine akant yapraklı süslemeler



Fot. 31. Mihrap tepelik detayı

bulunmaktadır. Minber külahı ay yıldız süslemeli bir alem ile sonlanır. Minberin girişindeki sütunlar köşk bölümünde de olduğu gibi yivli bir görünüme sahiptir. Taç kısmının iki yanına vazo benzeri süsleme öğeleri yerleştirilmiştir. Alınlıkta yer alan kitabe, akant yapraklarından oluşan kıvrım dallarla çevrilidir[37].



Fot. 32. Vaaz Kürsüsü



Fot. 33. Minberin Genel Görünümü (sol), minber köşk korkuluğu detayı (sağ üst), minber alınlığında yer alan kitabe ve süsleme detayları (sağ alt)

Değerlendirme ve Sonuç

Hakim Efendi Camisi, Batılılaşma Dönemi mimarisinin İzmir'deki bir örneği olarak karşımıza çıkar. Yapıdan bahseden daha önceki çalışmalarda, harim giriş kapısının üzerinde yer alan ayet kitabesindeki 1310- 1311 tarihleri hicri olarak değerlendirilerek, miladi yıla 1892-93 olarak çevrilmiş ve yapının muhtemelen bu yıllarda inşa edilmiş olabileceği ifade edilmiştir[38]. Ancak kitabede, sene-i mâliyye 1310 (1894/1895) - sene-i hicriyye 1311(1893/94) tarihleri geçmektedir. Bunun yanı sıra çalışmada ele aldığımız belge de H. 1312 (M. 1894/95) tarihlidir. Bu bilgiler ışığında, yapının 1894-95 yılında inşa edildiği anlaşılmaktadır[39].

Araştırmaya konu olan belgedeki veriler ile caminin günümüzdeki plan ve cephe özelliklerine bakıldığında, caminin çizilen projeye uygun bir şekilde inşa edildiği görülmektedir. Karakol ve mektep günümüze ulaşamadığı için haritadaki çizimlerle bir kıyaslaması yapılamamaktadır. Cami, tek kubbeli kare bir harim ve harimin kuzeyinde yer alan alt katı son cemaat yeri, üst katı kadınlar mahfili olarak düzenlenmiş iki katlı ön mekândan oluşan bir plan şemasına sahiptir. II. Abdülhamid (1876-1908) Dönemi'nde inşa edilen yapı, dönemin Batılı tarzdaki inşa modasının Anadolu'daki bir ifadesi olması açısından önem arz etmektedir. Nitekim İzmir camilerinde Batılılaşma Dönemi etkileri genelde sonradan yapılmış olan iç mekan süslemeleriyle sınırlıdır. Hakim Efendi Camisi dışında, Salepçioğlu Camisi (1895-1906), Eşrefpaşa Camisi (1897), Hamidiye (Karantina/ Küçükyalı) Camisi (1900-1901) İzmir'de Batılılaşma Dönemi'nde inşa edilmiş olan diğer cami örneklerindendir[40].

19. yüzyılda cami inşası, hem İstanbul'da hem Anadolu'da birçok yenilik barındırmaktadır. Özellikle İstanbul'un dini mimarisinde Batı etkili mimari üsluplar yoğun olarak görülmektedir. Bu dönemde; Barok, Rokoko, Ampir, Neoklasik, Art Nouveau gibi farklı üsluplar eklektik bir anlayışla

[37] Bayrakal 2004: s. 30.
[38] Aktepe 1974: s. 125.
[39] Belgede dikkat çeken bir başka detay, *"İşbu harita İzmir'de Kokaryalı nam mevkiinde müceddeden inşa edilecek olan mekteble cami-i şerifin haritasıdır." İfadesidir. Buna göre* mektep ve/veya caminin yeniden inşa edildiği ifade edilmektedir. Ayrıca haritada yapıların yanında yer alan açıklamalardan, caminin güneyindeki yapının ise önceden var olduğu ve onarım geçirdiği anlaşılmaktadır. Buna göre, burada daha erken tarihte inşa edilmiş bir yapı topluluğu olduğu düşünülebilir. Ancak bu konuyu destekleyen bir bilgiye ulaşılamamıştır.
[40] Detaylı bilgi için Bkz. Kuyulu 2002.

bir arada uygulanmıştır[41]. 18.-19. yüzyıl İstanbul camilerinde Klasik Dönem'in revaklı ve şadırvanlı avlu fikri terkedilmiştir[42]. Kütlesel olarak küçülmüş, kübik görünümlü camiler, bahçe şeklinde düzenlenen avlular içerisinde yer almaktadır. Hakim Efendi Camisi'nin plan ve cephe biçimlenişi bu kübik görünümlü camilerin Anadolu'daki bir örneğini temsil eder niteliktedir. Yapının bahçe şeklindeki avlusunun sınır duvarları, örneklerini yine İstanbul camilerinde de gördüğümüz şekilde demir parmaklıklarla düzenlenerek, adeta şeffaf bir görünüm kazanmıştır[43]. Caminin dikkat çeken bir başka özelliği de yapının mektep ve karakol binası ile ilişkili tasarlanma fikridir.

Hakim Efendi Camisi'nde Barok ve Rokoko ağırlıklı Eklektik üslubun etkileri özellikle cephe ve iç mekan süslemelerinde görülmektedir. Bu üslubun yapının cephe tasarımı açısından dikkat çekici bazı özellikleri cephe köşelerinin plasterlerle vurgulanması, saçak altı silmelerinin köşelerde kırılmalarla düzenlenmesi, doğu, batı ve güney cephelerin üst katında yer alan gül pencere benzeri dairesel formlu pencerelerin kullanımı ve daha çok caminin kapı, pencerelerinde yer alan süslemeleridir. Yapının batı cephesinde yer alan minare, üslup özellikleri açısından İstanbul'un 19. yüzyıl minareleriyle benzerlik içerisindedir[44]. Günümüzde içten ahşap malzemeyle inşa edilmiş olup dıştan kurşun kaplı, piramidal formlu minare külahı, özgünde taş malzemelidir. Yapının eski fotoğraflarından anlaşıldığı üzere, külah ile bir bütün görünüme sahip alemin ise boğumlu bilezikler ve akant yapraklıyla süslü olduğu görülmektedir. Petek üzerine ters bir çanak gibi oturtulan yapının orijinal taş külahı, İstanbul Yıldız Hamidiye Camisi'nin külah formunu hatırlatmaktadır. İzmir camilerinden Çorakkapı Camisi, Damlacık Camisi, Eşrefpaşa Camisi gibi yapıların minarelerinde de taş külahın örneklerine rastlanmaktadır. Günümüzde içten ahşap dıştan kurşun malzemeli ve piramidal formlu bir külahla örtülü olan, Salepçioğlu Camisi ve Hamidiye Camisi (Karantina Camisi) minarelerinin de orijinalde taş külahlı oldukları bilinmektedir[45].

Yapının cephe süslemeleri, daha çok pencere ve giriş açıklıklarında toplanmıştır. Cephede, pencere kilit taşlarında, giriş açıklığının kemer kilit taşlarında ve kemer köşeliklerinde volütlerle sonlanan "S" ve "C" kıvrımları, dışa taşkın akant yaprakları sıklıkla kullanılmıştır. Yapıda dikkat çekici bir süsleme motifi de hilal motifidir. Hilal motifi, pencerelerin akant yapraklı kilit taşı süslemelerinin üzerinde, uçları yukarı doğru bakar şekilde karşımıza çıkar. Son cemaat yeri girişinin kemer köşeliklerindeki "S" kıvrımlı motiflerin birleşiminde yine birer hilal yer alır. Bunun dışında, minare şerefesinin ajur teknikli korkuluğundaki süsleme kompozisyonunda hilal motifi kullanılmıştır.

Dış mekan süslemelerinde malzemeye bağlı bir süsleme unsuru olarak ferforje şebekelerin süslemeleri dikkat çekmektedir. Kompozisyon açısından bakıldığında, Batılılaşma Döneminde bu şebekelerin "S" ve "C" formlu hatlar, kıvrımlı dallar, stilize çiçek motifleri, yuvarlak ve elips şekilli halkalar gibi çeşitli motiflerle şekillendiği görülür[46]. Yapıda pencerelerde yer alan şebekeler, "S" "C" kıvrımlarından oluşan ve belirli aralıklarla motiflerin tekrar ettiği bir süsleme kompozisyonuna sahiptir. Son cemaat yeri girişindeki kemer alınlığındaki metal süslemeler merkezden yukarı doğru açılan, ışınsal bir düzlemde yerleştirilmiş oklar şeklindedir. Batılılaşma Dönemi'nde Barok etkili yapılarda külliyelerin çevre duvarlarında da şebeke kullanımı söz konusudur[47]. Hakim Efendi Camisi bunun bir örneğini sunmaktadır. Yapının eski fotoğraflarından orijinalde bahçe duvarlarının madeni şebekelerle çevrili olduğu anlaşılmaktadır.

Bir zemin süsleme öğesi olarak karşımıza çıkan karosimanlar, caminin güneybatı avlusuyla sınırlı olarak günümüze ulaşmıştır[48]. Karosimanların süsleme kompozisyonunu, dört karonun bir araya gelmesiyle ortaya çıkan sekiz dilimli bir çiçek motifi oluşturmaktadır. Bu çiçekler yatay ve dikey olarak birbirine bağlanmaktadır[49].

[41] Kuyulu Ersoy 1992: s. 48.
[42] Kuyulu Ersoy 2013: s. 89.
[43] Cerasi 1999: s. 265.
[44] 19. yüzyıl İstanbul minareleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Özkan Tekneci- Ersoy, 2022.
[45] Kuyulu Ersoy 2013: s. 110.
[46] A. Uçar 2012: s. 27.
[47] Vardar 2006: s. 27.
[48] İzmir'de özellikle konutlarda karosiman döşemelerin kullanımı yaygındır. İzmir konutlarında karosiman örnekleri için bkz. A. Uçar 2014.
[49] Bu kompozisyona sahip bir başka örnek ve detaylı bilgi için bkz. A. Uçar 2015: 68.

İzmir camilerinin birçoğunda Batılı üslupların etkisi plan ve formdan ziyade iç mekan süslemelerinde görülür. Bunun sebebi camilerin inşasının daha erken tarihli olup, geç dönem onarımlarında Batılı tarzdaki iç mekan süslemelerini edinmiş olmalarıdır. İzmir Hisar Camisi ve Kemeraltı Camisi'nde olduğu gibi daha erken tarihte inşa edilmiş olan bazı örneklerde karşımıza çıkan yoğun alçı süslemeler 19. yüzyıla tarihlenmektedir[50]. Camilerin iç mekan süslemelerinde Barok ve Rokoko'dan Ampir üsluba kadar birçok üslubun etkisi görülmektedir. Çeşitli üslupların bir arada bulunduğu eklektik anlayıştaki süslemeler içerisinde, sütun başlıkları, inci dizisi, yumurta ve ok ucu motifi, akant yaprağı, volüt gibi Antik Dönem süsleme öğelerinin kullanımı da dikkat çekmektedir[51]. Çoğunlukla alçı malzemeli olan bu süslemeler pencere, mihrap, kubbe ve tavan göbeğinde toplanmıştır. İzmir camilerinde özellikle mihraplarda karşımıza çıkan alçı süslemeler bir üslup birliğini ifade etmektedir. Mihrapların iki yandan iyon ya da kompozit başlığa benzer başlıklı plasterlerle sınırlandırıldığı ve bu başlıklarının üzerine yine alçı malzemeli Ampir etkili birer vazo ya da kandil benzeri bir süs öğesi yerleştirildiği görülür. Kemeraltı Camisi, Başdurak Camisi mihrapları ile Hisar Camisi'nin üçlü mihrap düzenlemesinin ortada yer alan esas mihrabının iki yanı birer vazo süslemesi ile taçlandırılan örneklerdendir[52]. Konu kapsamında ele alınan Hakim Efendi Camisi'nde de mihrabın iki yanında yer alan sütunce başlıklarının üzerinde alçı malzemeli, meşale ile sonlanan çift kulplu birer vazo yer alır. Işığı sembolize eden meşalelerin kullanımı, Osmanlı Ampir üslubuyla ilişkilendirilmektedir[53].

İzmir camilerinde sıklıkla karşılaşılan bir özellik de mihrap nişinin perde motifiyle süslenmesidir. İzmir'deki Başdurak Camisi, Hisar Camisi ve Salepçioğlu Camisi mihraplarında bu şekilde perde motifinin kullanımı görülür. Hakim Efendi Camisi'nin mihrap nişi ise süslemesizdir.

Yapının iç mekanında karşımıza çıkan süsleme unsurlarından biri de ay yıldız motifidir. Bu motifin ay- yıldız şeklinde kullanımını son cemaat yerinde yer alan minare girişinin kilit taşında ve minberin köşk korkuluğunda görmekteyiz. Bununla birlikte minberin alemi de yine ay-yıldız şeklindedir.

Sonuç olarak; Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde (BOA) yer alan bir belgeden yola çıkarak plan, cephe, malzeme ve süsleme gibi mimari özelliklerini değerlendirmeyi amaçladığımız Hakim Efendi Camisi, mektep ve karakol binasının da içinde yer aldığı bir yapı topluluğu olarak inşa edilmesi planlanan dikkat çekici bir örnek olarak karşımıza çıkar. Yapı, Batılılaşma Dönemi'nde inşa edilen camilerin taşradaki bir örneğidir. Bununla birlikte, İzmir camileri içerisinde 19. yüzyılda inşa edilen, cephe ve süslemeleri özgün tasarımında Batılı etkiler taşıyan bir örnek olması açısından önem arz eder.

Kaynaklar

Aktepe, M., (1974), "Osmanlı Devri İzmir Cami ve Mescidleri Hakkında Ön Bilgi II", *Tarih Enstitüsü Dergisi,* 4-5.

Aktepe, M., (1976), "İzmir Suları, Çeşme ve Sebilleri ile Şadırvanları Hakkında Bir Araştırma", *Tarih Dergisi,* 30, 135-200.

Arel, A., (1986), "Ege Bölgesi Ayanlık Dönemi Mimarisi Hakkında Bir Ön Araştırma", *IV. Araştırma Sonuçları Toplantısı (Ankara 26-30 Mayıs 1986)*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 39-79.

Arel, A., (1994), "Osmanlı Mimarisinde İkamet Kuleleri", X. Türk Tarih Kongresi, (Ankara 22-26 Eylül 1986) Kongreye Sunulan Bildiriler, C. V.,), Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2323-2335.

Arlı, L. E. – Uçar, A., (2022), "İzmir Agios Ioannis Teologos Kilisesi Çeşmesi", *Sanat Tarihi Dergisi*, 31/2, 1439-1453.

Atay, Ç., (1978), *Tarih İçinde İzmir*, İzmir: Tifset Basım ve Yayın Sanayii A.Ş.

Bayrakal, S., (2004), "İzmir Minberleri", *Sanat Tarihi Dergisi,* XIII/2, 19-49.

Belik Kıray, M., (1972), *Örgütleşemeyen Kent: İzmir'de İş Hayatının Yapısı ve Yerleşme Düzeni,* Ankara: Sosyal Bilimler Derneği Yayınları.

Berber, E., (1998), *İzmir 1920 Yunanistan Rehberinden İşgal Altındaki Bir Kentin Öyküsü,* İzmir: Akademi Kitabevi.

Bulut, L., (1996), "İzmir Camilerinde Alçı Süsleme", *Sanat Tarihi Dergisi*, C. 8, S. 8, 25-54.

[50] Kuyulu Ersoy 2013: 113, 117. Hisar Camisi'nin onarım evrelerine ilişkin detaylı bilgi için bkz. Çakmak- Yurdagül 2022.
[51] Kuyulu Ersoy, 2019, 282. İzmir'de Batı etkili süslemeler daha çok çeşme ve sebillerde karşımıza çıkar. Çeşmelerle ilgili bazı kaynaklar için bkz. Okumuş- Gülbudak 2018; H. Uçar 2012. İzmir çeşmelerinden bazı örnekler için ayrıca bkz. Aktepe 1976; A. Uçar 2016; H. Uçar 2020; Arlı- A. Uçar 2022.
[52] Detaylı bilgi için bkz. Bulut 1996.
[53] Kuyulu Ersoy, 2019, 285.

Cerasi, M. M., (1999), *Osmanlı Kenti: Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19. Yüzyıllarda Kent Uygarlığı ve Mimarisi*, İstanbul: YKY.

Çakmak, Ş.- Yurdagül, M., (2022), "Yeni Bulgular Işığında İzmir Hisar Camii", *Sanat Tarihi Dergisi,* 31/1, 2022, 689-717.

Ertemir, D. Y., (2019), Modern Mimarlık Dönemi Konut Cephelerinde Görülen Hasarların İncelenmesi: Sıvalı-Boyalı Cepheler İçin Bir İnceleme Yaklaşımı (İstanbul- 4. Levent Örneği), *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Çevre Kontrolü ve Yapı Teknolojisi Programı, İstanbul.

Kuyulu, İ., (1992), *Kara Osman-Oğlu Ailesine Ait Mimari Eserler*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kuyulu Ersoy, İ., (1992), " XIX. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinin Gelişimine Genel Bir Bakış", *Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Sempozyumu Bildirileri, (İzmir 6-7 Kasım 1989),* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 47-63.

Kuyulu, İ., (2002)," İzmir'de Osmanlı Dönemi Yapıları", *XIII. Türk Tarih Kongresi (Ankara, 4-8 Ekim 1999),*Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1187-1203

Kuyulu Ersoy, İ., (2013), "Dinsel Yapılar Mimarisi: Cami ve Mescidler", *İzmir Kent Ansiklopedisi: Mimarlık*, C. 1, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi, 88-136.

Kuyulu Ersoy, İ. (2019), "İzmir Camilerinde Antik Kökenli Süsleme Unsurları", Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları III, (Edt. H. Göncü-A. Ersoy- D. S. Akar Tanrıver), İstanbul: Ege Yayınları, 281-297.

Nezihi, R., (2001), *İzmir'in Tarihi*, (Haz. Erol Üyepazarcı), 18. Fasikül, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi.

Okumuş E.- Gülbudak Ö., (2018), "Türk Sanatında İnşa Edilen (12-20. Yüzyıllar) Çeşme Üslupları Üzerine Bir Deneme", *Osmanlı Sanatına Dair Denemeler*, İstanbul: Cinius Yayınları, 85-122.

Özkan Tekneci Z.- Ersoy B., (2022), "19. Yüzyıl İstanbul Minarelerinin Konum, Form, Malzeme Ve Süsleme Özellikleri", *Sanat Tarihi Dergisi*, 31/2, 1455-1485.

Sami, C. – Hüsnü, H. (2000), *İzmir 1905*, (Haz. Erkan Serçe), İzmir: İzmir Yayıncılık.

Serçe, E., (1999), "İzmir'de Muhtarlık Teşkilatının Kurulması ve İzmir Mahalleleri", *Kebikeç*, 7-8, 155-170.

Sönmezdağ, U., (2017), "İzmir'in Eski Tramvayları", *KNK*, S. 33, İzmir: İzmir Konak Belediyesi, 6-13.

Uçar, A., (2012), "İzmir Kemeraltı Geleneksel Konut Mimarisinde Pencerelerin Ahşap Kafesleri ve Metal Şebekeleri", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 1, S. 2, 22-39.

Uçar, A., (2014), "İzmir Konutlarında Karosimanlar", *Sanat Tarihi Dergisi*, XXIII/1, 67-81.

Uçar, A., (2015), *Karosiman: İzmir Konutlarında Döşeme Karoları,* İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi.

Uçar, A., (2016), "İzmir Konutlarında Çeşme", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 38, 251-274.

Uçar, H., (2012), *Sipilden Manisa'ya Ab-ı Hayat: Manisa Çeşmeleri*, Manisa: Manisa Belediyesi.

Uçar, H., (2020), "İzmir Kokluca Köyü'nde Üç Osmanlı Çeşmesi", *History Studies,* C. 12, S. 1, 331-360.

Vardar, K. F., (2006), "XVIII. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığında Maden İşleri", *Sanat Tarihi Yıllığı,* S. 18, 25-54.

Yılmaz, F. – Yetkin S. (Haz.), (2003), *İzmir Kartpostalları 1900,* İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını.

Arşiv Belgeleri ve Projeler

Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü İzmir Bölge Müdürlüğü, Hakim Efendi Camii Restitüsyon Projesi, Mastar İlaç Temizlik Peyzaj Mimarlık İnşaat TAAH. TİC. LTD. ŞTİ.

Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü İzmir Bölge Müdürlüğü, İzmir- Güzelyalı Hakim Efendi Camii Restorasyon Projesi, Mastar İlaç Temizlik Peyzaj Mimarlık İnşaat TAAH. TİC. LTD. ŞTİ.

Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü İzmir Bölge Müdürlüğü, İzmir-Güzelyalı Hakim Efendi Camii Rölöve Raporu, Mastar İlaç Temizlik Peyzaj Mimarlık İnşaat TAAH. TİC. LTD. ŞTİ.

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde (BOA) İ..DH.. (İrade Dahiliye) 1316-40, Belge Tarihi: H. 17.04.1312

Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi'nde (BOA), Y..PRK.EV.. (Yıldız Evkaf Nezareti Maruzatı) 2-55 (H. 12-04.1312)

İnternet Kaynakları

Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü (https://parselsorgu.tkgm.gov.tr/#ara/cografi/38.39560624218492/27.086252693724617)

https://mudafaihukuk.meb.k12.tr/icerikler/okulumuzun-tarihcesi_62174.html

https://www.erolsasmaz.com/foto_y/2021/01/b/1609937429.jpg

http://www.levantineheritage.com/pdf/neighbourhoods.pdf

ORTA KARADENİZ BÖLGESİ'NDE ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİNE AİT BAZI HANLAR ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Reflections Upon Some Anatolian Seljukid Period Hans in Mid-Black Sea Region

Mustafa Kemal ŞAHİN*

Abstract

The Hans /Caravanserais of Mid- Black Sea which constitute the great part of urbanisation are especially of significance in terms of reflecting the developed mercantile way of living in XIIIth century. The Sinop and Samsun harbours in this period reflect this flourish. The researches we conducted in recent years revealed the fact that hans/caravanserais showed different plan characteristics, which required us to re-handle the research matter. Spelling out the reasons for such differences emerges as an important issue to reveal. In the development process of Anatolian Seljukid Period Art reveals the significance of the region as a natural consequence. Other architectural bodies are the proof of this development.

Key words: Caravanserais, Mid- Black Sea, Anatolian Seljukid Period

Orta Karadeniz Bölgesi kuşkusuz önemini Sinop ve Samsun gibi iki önemli limanı barındırıyor olmasından ve Anadolu'nun iç kesimine ulaşımı sağlıyor olmasından almaktadır[1]. Bölge de Samsun- Amasya- Tokat kuzey- güney, Kastamonu- Sinop/Durağan- Vezirköprü ve Havza doğu-batı yönleri üzerindeki önemli kervan yollarıdır (Harita:1). Diğer yandan, Tebriz- Erzincan- Sivas ve diğer bir yolla Erzurum'dan ayrılıp Bayburt yoluyla Trabzon'a ulaştığı, Trabzon'un XIII. ve XIV. yüzyıllarda önemli ticaret merkezleri arasında bulunduğu ifade edilmektedir[2]. 1205 yılında I. Gıyaseddin Keyhüsrev'in Trabzon, 1214 yılında I. İzzeddin Keykavus'un Sinop ve I. Alaeddin Keykubad'ın 1227 yılında yaptığı Suğdak seferi ile 1228 yılında Sinop, Samsun, Ünye ve Trabzon üzerine seferler yapması[3], Anadolu Selçuklularının ticari yaşama verdikleri önemin ve yapı sayısındaki artışın diğer bir göstergesidir. Ayrıca Orta Karadeniz Bölgesi içerisindeki hanların sayısal olarak fazlalığı yanı sıra tipolojik yönden çeşitliliği dikkati çekmekle birlikte aslında sorunlu yanı da oluşturuyor. Tipolojik yönden farklı örneklerin bulunması

* Doç. Dr. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü- Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü-AYDIN mksahin@adu.edu.tr; ORCİD NO: 0000-0002-3487-6436

[1] Bölgenin tarihi konusunda son veriler için bkz. Feridun Emecen, *Karadeniz Kıyı Kentleri Tarihi,* Turkuvaz Haberleşme ve Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 2020.

[2] Münir Atalar, "XIII. ve XIV. Yüzyıllarda Karadeniz Ticaretinde Trabzon'un Yeri ve Önemi", *Trabzon Tarihi Sempozyumu Bildirileri, 6-8 Kasım 1988,* 2. Baskı, Trabzon, 2000, s.131-135.

[3] Osman Turan, "Selçukluların Karadeniz Siyaseti", *İkinci Tarih Boyunca Karadeniz Kongresi Bildirileri (Uluslar arası I) 1-3 Haziran 1988,* Samsun, 1990, s.182.; Tuncer Baykara, *I. Gıyaseddin Keyhüsrev (1164-1211) Gazi- Şehit,* Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1997, s.32-35.

İbni Bibi.,*Anadolu Selçukî Devleti Tarihi, (İbn-i Bibi'nin Farsça Muhtasar Selçuknamesinden),* M. Nuri Gençosman, Notlar ekleyen F. Uzluk, Uzluk Basımevi, Ankara, 1941, s.127.; Ethem F. Gözaydın, "Sudağ", Ethem F. Gözaydın, *Kırım, Kırım Türklerinin Yerleşme ve Göçleri*, İstanbul, 1948. Harita, (Numarası belli değil),; Yaşar Yücel, *XIII-XIV. Yüzyıllar Kuzeybatı Anadolu Tarihi-Çobanoğulları Beyliği*, Ankara, 1980. s.38, 39.; H. Dursun Yıldız, "Anadolu Türk Tarihi", *Anadolu Uygarlıkları Ans.*, C.4.,Görsel Yayınlar, İstanbul, 1982, s.636, 637.; Yılmaz Öztuna, *Büyük Türkiye Tarihi*, C.I., Ötüken Yayınevi, İstanbul,1983, s.461, 462.; Osman Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 3.Baskı, Boğaziçi Yay. ,İstanbul, 1993, s.357-363. Son yıllarda Kırım ve çevresinde yapılan araştırmalar için bkz. Bozkurt Ersoy, "Türk Tarih Kurumu Projeleri Çerçevesinde Akkerman Kalesi Kazı Çalışmaları", *Uluslar arası Türk Sanatı ve Arkeolojisi Sempozyumu, 25-27 Nisan 2007, Prof. Dr. Oluş Arık ve Prof. Dr. Rüçhan Arık'a Armağan, Konya Kitabı X, Yeni İpek Yolu Konya Ticaret Odası Dergisi Özel Sayı*, Aralık 2007, Ed. Prof. Dr. Haşim Karpuz- Doç. Dr. Osman Eravşar, Konya, 2007, s.345-352.; Bozkurt Ersoy- Aygül Uçar, "Eski Kırım (Solhat) Özbek Camisi ve Medresesi/ The Özbek Mosque and Madrasa In The Old Crimea (Solhat)", *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi/Turkish Academy of Sciences Journal of Cultural Inventory/ TÜBA-KED,* 10, 2012, s.61-79.; Nicole N. Kançal- Ferrari, "Kırım'daki Türk- İslam Mimari Mirasına Kısa Bir Bakış", *Doğu Avrupa Türk Mirasının Son Kalesi KIRIM*, Ed. Prof. Dr. Yücel Öztürk, Çamlıca Basın Yayım/168, İstanbul, 2015, s.217-238.; Aygül Uçar, "Kırım Bahçesaray'dan Hansaray Altın Çeşme", Sanat Tarihi Dergisi, 29/2, Ekim/October, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İzmir, 2020, s.895-911.

köken sorununu da gündeme getiriyor. Diğer yönden Anadolu Selçuklu Dönemi içerisinde diğer yapı örneklerinde olduğu gibi 180 yapının varlığı[4] dikkati çeken yönlerden.

BÖLGENİN XII-XIII. YÜZYIL İÇERİSİNDE Kİ DÜŞÜNCE VE TOPLUMSAL YAPISI

1071 yılından önce Anadolu'ya küçük gruplar halinde girişler olmakla birlikte[5], Selçuklular Anadolu'ya geldiklerinde Anadolu'da kimlerin yaşadıkları ve beklentilerinin neler olduğu sorularına yanıt vermek sanırım yerinde olacaktır. Anadolu'da Selçuklulardan önce farklı kültüre, inanca sahip olan insanlar yaşamışlar ve yaşıyorlardı. Günümüze gelen yapıtlar bunların kanıtlayıcılarıdır. Bu nedenle etki ve etkilenme olayı yadsınamaz olarak ortaya çıkmaktadır[6]. Her alanda olduğu gibi sanatsal alanda da böyledir. Anadolu'da Selçuklu dönemini incelerken ya da Anadolu'daki başka bir uygarlığı incelerken sanıyorum Selçuklu öncesi Anadolu'sunun kültürel birikimini göz önünde tutmalıyız.

Anadolu'da Selçuklu döneminin toplumsal ve kültürel yapısının, değişkenliğini ya da farklılığını düşündürmektedir. Bu da doğal olarak sanatsal anlayışa yansımıştır. Selçuklu Anadolu'sunda görülen değişikliğin nedenlerini toplumsal yaşamda, kültürel yapıda, ekonomik durumda ve en önemlisi devletin siyasal yapısında aramak gerekmektedir. Bunları belirlemeden farklılıkları açıklayamayız. Farklılıkların oluşumunda büyük ölçüde hoşgörülü bir toplumsal yaşayışın, varlığının ekonomik yaşamda ki rolü olmuştur.

Selçuklu dönemi Anadolu'sunda yöreler arasındaki farklı kültürel, düşünsel ve toplumsal farklılıkların irdelenmesi yapıların tipolojik irdelemesinin yapılmasında önem taşımaktadır. Bir anlamda incelediğimiz bölge ile de ilintili olarak Tokat ve Malatya arasındaki kültürel farklılığın kökeni olarak Türkmen ve İran geleneklerinin farklılıkları ve bunların benimsetilme düşünceleri üzerinde durulmaktadır[7]. Konu dışı olmakla birlikte Eski Malatya Ulu Camisinin Anadolu'da Büyük Selçuklu/İran cami plan tipinin en iyi örneği olarak ifade edilmesi bu savı doğrular nitelikle görünüyor ama İran camilerinde uygulanan dört eyvan şemasının burada görülmemesi bir anlamda Anadolulu yönü gösterir niteliktedir[8].

Selçuklu ailesinden Bizans'a gidenlerin olduğu belirtilerek; yaşamlarını Bizans'ta sürdürenler (Er- basgan, Melik Konstantin), bir süre Bizans'ta yaşayıp tekrar Selçuklu devletinin başına geçenler (I. Gıyaseddin Keyhüsrev, II. İzzeddin Keykavus, II. Mesut ve III. Alaeddin Keykubat, antlaşma yapmak veya yardım istemek için İstanbul'a gidenler (Ebu'l- Kasım, I. Mes'ud, II. Kılıç Arslan, Şahinşah Bin Mesud) olarak değerlendirilmekle[9] birlikte I. Aleksios Komnenos'un oğlu İsaakios, Sebastokrator İsaakkios'un oğlu Andronikos, III. Aleksios Angelos, Paflagonya bölgesinde askeri valilik görevinde bulunan Kassianos, Trabzon'da Gavras ailesinden geçmiş ve olasılıkla II. Kılıç Arslan'ın vezirliğini yapmış olan İhtiyarüddin Hasan Bin Gavras, Bizans soyluları arasında geçen Theodoros Angelos, Nikeforos Vatatzes ve Theodoros Vatatzes, Manuel Maurozomes, II. Mihail, Mihail Palaiologos gibi Bizanslı yöneticiler ve soylularda Selçuklu ülkesinde yaşamışlardır[10].

---

[4] Mustafa Kemal Şahin, *"Orta Karadeniz Bölgesinde Bulunan Anadolu Selçuklu Dönemine Ait Yapıların Çözümlemeli Plan İrdelenmesi*", I. Uluslar arası Selçuklu Sempozyum Selçuklu Tarihi Kültür ve Medeniyet (Bildiriler II), 27-30 Eylül 2010-Kayseri, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 2014, s.369-419.

[5] Claude Cahen, *Türklerin Anadolu'ya İlk Girişi (XI. Yüzyılın İkinci Yarısı*), Çev. Y. Yücel- B. Yediyıldız, TTK Yay., Ankara, 1992.; Faruk Sümer, "Anadolu'ya Yalnız Göçebe Türkler mi Geldi?", *Belleten*, XXIV/96, 1960, s.567-594.; İbrahim Kafesoğlu, "Anadolu Selçuklu Devleti Hangi Tarihte Kuruldu?", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, S.10-11, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., 1979-1980, s.1-28.; Doğan Kuban, "Anadolu- Türk Mimarisinde Bölgesel Etkenlerin Niteliği", *VII. Türk Tarih Kongresi, 25-29 Eylül 1970, Kongreye Sunulan Bildiriler-I,* Ankara, 1972, s.382-395.

[6] Doğan Kuban, *Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul, 1965.

[7] Mikail Bayram, "Selçuklular Zamanında Anadolu'da Bazı Yöreler Arasındaki Farklı Kültürel Yapılanma ve Siyasi Boyutları", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yay., Yıl:1, S.1, Kasım, 1994, s.79-92.

[8] Mustafa Kemal Şahin, *Anadolu'da Selçuklu Dönemi Camilerinin Çözümlemeli Plan İrdelemesi*, Merdiven Yay., Ankara, 2015, s.81-87.

[9] Erdoğan Merçil, "Bizans'ta Selçuklu Hanedan Mensupları", *XI. Türk Tarih Kongresi, Ankara 5-9 Eylül 1990, Kongreye Sunulan Bildiriler,* C.II, Ankara, 1994, s.721.

[10] Mustafa Daş, "Selçuklu Ülkesinde Bizanslı Mülteciler", *Toplumsal Tarih*, Aralık, 2000, s.4-12.

Selçuklu sultanları II. Kılıç Arslan'ın oğlu I. Keyhüsrev (1192-1196 ve 1204-1210) ve Alaettin Keykubat'ın oğlu II. Keyhüsrev'in (1236-1245) anneleri Rum'du[11].

Kaluyan, Karabuda oğlu Kaluyan, Abdullah oğlu Kelük, Siryanos, Sxistos (Sebastos)[12] Selçuklu Anadolu'sunda yapıt veren sanatçılardandır.

Anadolu'da yerli Hıristiyan sanatının etkilerini de çeşitli eserler üzerinde görebilmek mümkündür. Tercan Mama Hatun Kümbeti, Erzurum Ulu Camisi, Erzurum Kale Camisi, Kayseri Mahperi (Huand) Hatun Kümbeti, Amasya Halifet Gazi Kümbeti.. ilk anda belirtilebilecek yapıtlardan[13]. Konu dışı olmakla birlikte Selçuklu Anadolu'su yapılarında görülen figürlü betimlemelerin yoğun olması da Bizans etkisi olarak yorumlanabilir[14].

Bölgede Danişmendlilerden başlayarak yerli hıristiyan halkla birlikte yaşama ortamı yanı sıra hıristiyan kökenli olan özellikle asker olan kişilerin müslümanlığı benimsediği anlaşılıyor. Ahmed Serkis, Argumiyye, Artuhi, Efrumiyye, Gülnuş Banu, Meryem Hatun, Mihayil, Muhammed, Şattat ve Şemmas bunların arasında ilk anda belirtebilecek olanlardandır[15]. Amasya Halifet Gazi Kümbetinde görülen çifte kemerli pencere düzeni ve devşirme malzeme kullanımı yerli hıristiyan mimarisinin etkilerinin görüldüğü yapılardandır.

Adıyaman Sumeysat (Samsat)'a yakın Kafersud[16] merkez olmak üzere çevresinde başlayan ayaklanma Amasya'da gelişmiş, Baba İlyas tarafından Çat Köyündeki dergahtan yönetilmiş, 1230 yılında başlayan ayaklanma hazırlıkları[17] 638/1240 yılında[18] tamamlanmıştır. Baba İshak, Kuzeydeki Çepni ve Karaman boyları ile, Güneydoğudaki Ağaçeri, Döger, Bayad Türkmenlerinin yanı sıra, bölgedeki yoksul halkın tamamı örgütlenmiştir[19]. İsyanın sosyal, kültürel ve ekonomik yanları üzerinde de ayrıntılı olarak durulmaktadır[20]. Anadolu'da Türkmen varlığına karşı oluşturulan Moğol yanlısı yönetimine de mücadele verilmiştir. Moğol yanlısı olan Pervane Muineddin Süleyman'ın[21] İran geleneklerine bağlı olarak sürdürdüğü yönetim anlayışı bölgenin sosyal ve düşün yaşamı üzerinde de etkili olmuştur. Burada önemle üzerinde durmamız gereken yönlerden birisi sosyal, kültürel ve ekonomik yaşam farklılığının sanata nasıl yansıdığıdır. Özellikle yapıların plan tiplerinde bunları belirleyebilmenin mümkün olup- olmadığı düşüncesi oluşuyor.

Sosyal, kültürel ve ekonomik yaşama bağlı olarak gelişen kent sistemleri de bu bağlamda önem kazanıyor. Tokat, Niksar, Amasya, Samsun, Çorum ve Sinop kentleri Anadolu'daki Selçuklu kentleri içerisinde ayrıcalık taşıyan yönlere sahip. Kale, çevresinde kilise ve cami kentin çekirdeğini oluşturuyor[22]. Müslüman ve Hıristiyan mahalleleri de şehrin yapısını belirleyen diğer etmenlerden. Niksar, Tokat[23] ve Amasya[24] bu bakımdan örnek olabilecek kentlerden. Samsun ve Sinop liman kentleri olmasıyla dikkati çekiyor. Horasan ve Orta Asya'dan gelen grupların yoğun olarak yerleştiği Tokat- Niksar- Sivas- Kayseri kentlerini kapsayan Danişmentli vilayetinin Orta Asya geleneklerine

---

[11] İsmail Tokalak, *Bizans- Osmanlı Sentezi –Bizans Kültür ve Kurumlarının Osmanlı Üzerindeki Etkisi-,* İstanbul, 2006, s.170.

[12] Bayburtluoğlu 1993: s.293-298.

[13] O.C. Tunçer, "Anadolu Türk Sanatı ve Yerli Kaynaklarla İlişkiler Üzerine Bir Deneme", *Vakıflar Dergisi*, IX, Ankara, 1971, s.239-270.

[14] Katharina Otto-Dorn, "Saljuq- Byzantine Relations", *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, Ankara 4-7 Eylül 1989,* Ankara, 1997, s.183-190.

[15] Danişmendname, Haz. N. Demir, Niksar, 1999, s.260, 261, 262, 263, 268, 269, 272, 286, 287, 288, 296, 297.

[16] Turan, 1993, s. 421.

[17] Müslüm Ulusoy**,** *Oğuz Han'dan Mustafa Kemal'e Türk Yurtlarında Alevilik- İsyanlar- Taht Kavgaları DİRENEN TÜRKLER*, Ankara, 2006, s.207.

[18] Turan 1993: s.424.

[19]Ulusoy 2006: s.213.

[20] Bu konuda ayrıntılı olarak bkz. A. Yaşar Ocak, *XIII. Yüzyılda Anadolu'da Babailer İsyanı*, İstanbul, 1980.

[21] Kaymaz 1970.

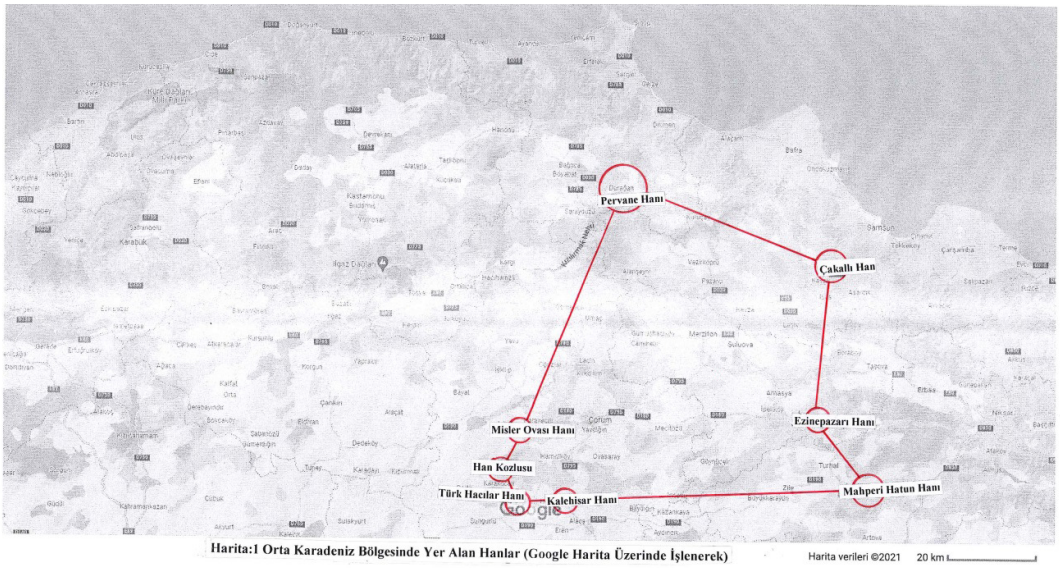
[22] Doğan Kuban, "Anadolu- Türk Şehri: Tarihi Gelişmesi, Sosyal ve Fiziki Özellikleri Üzerine Bazı Gelişmeler", *Vakıflar Dergisi*, VII, Ankara, 1968, s.53-73.; Tuncer Baykara, *Anadolu'nun Selçuklular Devrindeki Sosyal ve İktisadi Tarihi Üzerinde Araştırmalar*, İzmir, 1990, 90-106, s.121-123.

[23] Baykara, 1990, s.90-106, 121-123.

[24] Kani Kuzucular, "Amasya Kenti'nin Erken Türk Dönemi Sonunda Oluşan Fiziksel Yapısının İrdelenmesi", **I.** *Uluslar arası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler-II*, Konya, 2001, s.61-82.

bağlı ve eski Şaman felsefesinin izlerini taşıdığı belirtiliyor[25]. Akdeniz kıyısındaki Antalya ve Alaiyye ile Karadeniz kıyısındaki Sinop limanları ticaret potansiyeline bağlı olarak Müslüman, Hıristiyan ve Yahudi tüccarların yerleşmesiyle milletlerarası mübadele merkezleri ve sahip oldukları dâru's-sınaa (tersane) ve art bölgelerindeki zengin orman varlığına dayalı olarak orman ürünleri –özellikle kereste- dış satımı ve askeri- ticari amaçlı gemi üretim merkezleri olmalarının ötesinde kuzey ve güney sahil eyaletleri merkezi olarak deniz aşırı fetihler için askeri deniz üssü işlevine sahip liman kentleri olmuştur[26].

Çalışmamızda; bölge de bulunan önemli hanların özellikle plan tipolojisi, mimari ve bezeme özelliklerinin ne gibi sonuçlar vereceği düşüncesinden hareketle **Pervane Süleyman (Durağan-Durak) Hanı, Çakallı Hanı, Ezinepazarı (İne-Pazar, Çavuş) Hanı**, **Misler Ovası Hanı, Alaca/ Kalehisar Kervansarayı, Sungurlu/ Türk Hacılar Hanı, Sungurlu/ Han Kozlusu Hanı, Tokat/Pazar- Mahperi Hatun (Ulu-Pazar) Hanı** üzerinde düşünerek sorunlarına yanıt bulunmaya, bazı değerlendirmeler ve saptamalar yapılmaya çalışılmıştır **(Harita:1).**



Harita:1 Orta Karadeniz Bölgesinde Yer Alan Hanlar (Google Harita Üzerinde İşlenerek)

Pervane Süleyman (Durağan-Durak) Hanı/Kervansarayı[27]

Kastamonu/Sinop- Samsun/Amasya kervan yolu üzerinde bulunan han[28], kapalı ve açık bölümden oluşan hanlar grubu[29] içerisindedir **(Çizim:1, Resim:1)**. 25.7.1992, 22.7.2001 ve 28.4.2016 tarihlerinde incelediğim yapı; cami, han ve hamamdan oluşan yapılar topluluğundan cami günümüze ulaşamamış ve son yıllarda yeni baştan yenilenmiştir. Dış cephelerde dönüşümlü şekilde taş ve tuğla, yapının iç kısımlarında ise kesme taş ağırlıklı yapım malzemesi olarak kullanılmıştır. Açık- avlu bölümünün yenilenen eyvan türü taçkapısı yana alınmış üzerinde dört satır halinde düzenlenen yapım yazıtı bulunmaktadır **(Resim:2)**. Kapalı bölüm taçkapısı avlu taçkapısında olduğu gibi eyvan türü taçkapılar özelliğinde olmakla birlikte kapalı bölüm ise kuzey- güney doğrultusunda sekiz paye ile üç sahına ayrılmış ve sahınların üzerinin beşik tonozlarla örtülü olduğu anlaşılmaktadır **(Resim:3,4)**.

Yazıtından 664/1265-66 (Zulhicce/664-Eylül 1266) yılında Pervane (Muineddin) Süleyman tarafından yaptırıldığı anlaşılmakla birlikte Abdullah oğlu Güherbaş'ın (Gevherbaş Bin Abdullah)

[25] Koray Özcan, "Anadolu'da Selçuklu Kentler Sistemi ve Mekansal Kademelenme (1)", *METU, JFA*, 23.2, 2006/2, s.22.
[26] Özcan 2006: s.36.
[27] Ayrı bir araştırma/tartışma konusu olmakla birlikte, Sanat Tarihi yazılımlarımda, "Han" ve "Kervansaray" şeklinde her iki adlandırma ve tanımlama yapıldığı için her iki söylem biçiminde belirtilmiştir.
[28] Koordinat Han: 41 derece 24 dakika 51 saniye N / 35 derece 03 dakika 22 saniye E
[29] A. Tükel Yavuz, "Anadolu'da Eş Odaklı Selçuklu Hanları", Orta Doğu Teknik Üniversitesi *Mimarlık Fakültesi Dergis*i, C.2, S.2, 1976, s.187.; Leyla Yılmaz, *Batı Karadeniz Bölgesi Ticaret Yolları ve Bu Yollar Üzerindeki Hanlar,* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1990, 37.; Leyla Yılmaz, "Kuzeybatı Anadolu'daki Hanlar Üzerine Bazı Notlar", *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi,* Ankara, 2005, s.13.

mimar olarak yapımda çalışmış olabileceğinin belirtilmesine karşılık[30], "nezaret-i" verilişinin mimar değil yönetici durumunda bulunduğu, Kastamonu Yılanlı Darüşşifa'da (671/1272) adı geçen mimar Kayserili Sa'd ile birlikte bu yapıda çalışmış olabileceği ileri sürülmektedir[31].

Çakallı Hanı/Kervansarayı

Samsun- Amasya yolunda[32], Kavak ilçesinin yaklaşık olarak 11 km. kuzeyinde Çakallı[33] köyünde, Karataş Deresi yakınında bulunuyor.

Çakallı Han plan özelliği yönüyle kapalı- açık bölümden oluşan hanlar grubuna girmektedir **(Çizim:2,3 Resim:5,9,11)**[34]. 29.7.2002, 4.7.2005 ve 25.7.2021 tarihlerinde incelediğim yapı, kapalı ve açık (avlulu) bölümden oluşan hanlar grubuna girmektedir. 18.6.2008 tarihinden önce avlu kısmının yapısal özelliği konusunda bilgimiz bulunmuyordu, var olan izlere göre bazı öngörülerde bulunabilmek mümkün olabilmektedir[35]. Sadece moloz taşlardan inşa edilen avlunun kalıntı halindeki güney duvarı üzerinde taçkapı bulunuyor. Batı cephesinin kaplama taşlarının çoğu dökülmüş olmakla birlikte, yapımda kesme ve moloz taş kullanıldığı anlaşılmaktadır. Cephesinin ortasında birer destek, kuzeybatı ve kuzeydoğu köşelerinde köşe kuleleri yer alıyor. Taç kapıdan günümüze, yapıyla ilgili önemli yanlardan birisi özelliğindeki üçgen ve yarım yıldız süslemeleri gelebilmiştir **(Resim:6,7)**. Girişin iki yanında yer alan süslemeler yarı yüksekliğine kadar devam etmektedir. Yapı 1650 yılında onarım geçirmiş[36], içerisi on paye ile üç sahına ayrılmıştır. Orta sahın diğer sahınlara oranla daha geniştir. Sahınların üzeri takviye kemerleri ile desteklenen beşik tonozlarla örtülüdür **(Resim:8,11)**. 18.6.2008- 27.6.2008 tarihleri arasında Müze Müdürlüğü tarafından yapılan kurtarma kazıları[37] sonucunda, avludaki mekanların varlığı belirlenmiştir. *"Yapının avlu girişinin batısında kalan duvarların, saptanması amacıyla burada açılan 5.00x 5.00 m. ölçülerindeki açmada ortaya çıkarılan duvar izleri takip edilerek, buradaki avlu duvarlarının temelleri tümüyle ortaya çıkarılmıştır. Bu duvarın, yapının kapalı bölümünün kenarından başlayarak, kuzey- güney aksında devam ettiği ve duvar eninin 1.30 m. olduğu saptanmıştır. Avlu duvarının iç kısmında kalan bölümde, duvara bitişik vaziyette iki sıra ince dilimli blok taşlarla oluşturulmuş bir tabanın olduğu belirlenmiş, ancak bu tabanın avlunun diğer yerlerinde muhtemelen tahrip nedeniyle devam etmediği anlaşılmıştır. Bunun yanı sıra, tespit edilen avlu duvarının ortasında kalan bölümde, dışa doğru 1.70 m. lik bir çıkıntı oluşturan üçgen bir payanda olduğu görülmüştür. Avlunun doğusunda yer alan yüzeyde duvar kalıntı izleri görülen muhtemel mekanları ortaya çıkarmak amacıyla başlatılan çalışmalar neticesinde, bu kısmı beş ayrı bölüme ayıran ve doğu taraftaki kuzey- güney yönlü avlu duvarına bitişik vaziyette, ortalama 3.00 m. eninde, yarı işlenmiş taşlarla oluşturulmuş mekanların bulunduğu anlaşılmıştır. Bu*

---

[30] Zeki Sönmez., *Başlangıçtan 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk- İslam Mimarisinde Sanatçılar*, Ankara, 1989, s.293.

[31], Zafer Bayburtluoğlu., *Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları*, Erzurum, 1993, s.204-205.

[32] Koordinat Han: 41 derece 08 dakika 28 saniye N- 36 derece 06 dakika 58 saniye E. Bozkurt Ersoy, "Osmanlı Öncesi Anadolu Kervan yolları ve Üzerindeki Kervansaraylar", *Kültür ve Sanat*, S.25, Mart 1995,s. 25.

[33] "Çakallı" adının Oğuz oymakları arasında geçtiği ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde "Çakallı" adını taşıyan yerleşimlerin varlığı ifade edilmektedir. Mehmet Eröz, "Sosyolojik Yönden Türk Yer Adları", *Türk Yer Adları Sempozyumu Bildirileri, 11-13 Eylül 1984- Ankara,* Ankara, 1984, s.47.; C. Cahit Güzelbey, "Gaziantep'te Türk Topluluklarının Adlarını Taşıyan Yerler", *Türk Yer Adları Sempozyumu Bildirileri, 11-13 Eylül 1984- Ankara,* Ankara, 1984, s.174. Diğer yandan hayvanlarla ilgili yer adları arasında da "Çakalalanı" şeklinde geçmektedir. H. Hilmi Karaboran, "Türkiye'de Mevkii Adları Üzerine Bir Araştırma", *Türk Yer Adları Sempozyumu Bildirileri, 11-13 Eylül 1984- Ankara,* Ankara, 1984, s.138. Oğuz oymaları arasında bu ismin geçmesi hanın bulunduğu bölgenin önemi ve tarihsel geçmişi hakkında fikir vermektedir.

[34] A. Tükel Yavuz, hanları; kapalı kısmı olan "Hol" hanlar, hem açık hem kapalı kısmı olan hanlar, yalnızca açık kısmı olan hanlar ve eş odaklı hanlar şeklinde gruplandırmaktadır. Yavuz, 1976, s.187.

[35] Mustafa Kemal Şahin, "Anadolu Selçuklu Döneminin Önemli Yapıtlarından Çakallı Han Üzerine Bazı Düşünceler", Geçmişten Geleceğe Samsun Sempozyumu, 4-6 Mayıs 2006, *Geçmişten Geleceğe Samsun*-2006, Bildiriler, 1. Kitap, Yayına Haz. Doç. Dr. Cevdet Yılmaz, Samsun Büyükşehir Belediyesi, Samsun, 2006, s.427-446.; Sami Bayraktar, "Samsun Çakallı Hanı", *Uluçam Armağanı*, Ed. Doç. Dr. Ali Boran- Yrd. Doç. Dr. Osman Aytekin- Yrd. Doç. Dr. Mehmet Top, Van Çevre ve Kültür Dergisi, Mayıs 2008, s.45-54. Hanın taşlarının bir bölümü çevredeki yapıların yapımında kullanılmış olmalıdır.

[36] Kurt Erdmann., *Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jahrhunderts***,** Teil-I: Istanbuler Forschungen Band 21., Berlin, 1961, s.79. Kurt Erdmann'ın çevirileri konusunda yardımcı olan Sayın hocam, Prof. Dr. Abdullah Yaylalı'ya teşekkür ederim.

[37] Serdar Ünan, "Geçmişten Günümüze Çakalı Hanı- Çakallı Inn Past to Present", *KUBABA Arkeoloji- Sanat Tarihi- Tarih Dergisi,* Yıl:10, S.22, 11 Aralık 2013, s.51-79.
https://www.academia.edu/6661594/Geçmişten_ Günümüze_ Çakallı Han _Çakallı_ Inn _ Past_ to_ Present,
;Sedar Ünan, "Samsun İli, Kavak İlçesi, Çakallı Han Restorasyon Öncesi Kazı ve Sondaj Çalışması", cademia.edu/5348401/Samsun_İli_Kavak_İlçesi_Çakallı_Han_Restorasyon_Öncesi_Kazı_ve_Sondaj_Çalışması

mekanlardaki duvarların eni ortalama 1.10 m. dir. Bu mekanların taş malzemeli bir tabana sahip olup- olmadıklarını anlamak amacıyla 1.00 m. derinliğe inilmiş ve temelleri bulunmuş, ayrıca mekanlardaki döküntü toprak tamamen temizlenmiştir…"[38] açıklamaları verilmekle birlikte, mescit kısmının varlığından söz edilmemesi sorunlu yanı göstermektedir.

Hanın orijinal isminin ve yapım yılının bilinmeyişi sorunlu yanını oluşturuyor[39]. Yapım yılını belirten yazıtı günümüze gelememiştir. Konuyla ilgili yayınlarda bu konuda açık bilgiye rastlanılmıyor. Temel Samangül her hangi bir gerekçeye dayandırılmadan XII. yüzyılda yapıldığını ifade etmektedir[40]. İsmet İlter[41] ve Erdmann XIII. yüzyıl içerisini belirtirken[42], M. Kemal Özergin'de her hangi bir ifade geçmiyor[43]. Yerel araştırmacılardan Mustafa Dak ise Selçuklular dönemine ait olduğu görüşündedir[44]. Sami Bayraktar ise plan ve bezeme özellikleri nedeniyle XIII. yüzyılın ilk yarısında yapılmış olabileceği düşüncesindedir[45].

Ezinepazarı (İne-Pazar, Çavuş) Hanı/Kervansarayı

22.8.2021 tarihinde incelediğimiz han, Amasya- Tokat yolunun 35. Km'de[46] Ezinepazarı'nda bulunuyor **(Çizim:4, Resim:12,13)**. Mahperi Hatun tarafından yaptırıldığı (636/1238-1239)-? kabul edilmekle birlikte, 1060/1650 yılında Muşli Hacı Mehmet Çavuş[47], 2007 yılında da Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onarımı yaptırılmış[48]. Kapalı bölümden oluşan hanlar grubu içerisinde sınıflandırılan yapı[49] doğu-batı yönleri doğrultusunda dikdörtgen planlı olarak düzenlenmiş. Kuzey cephesinde üçgen, güney cephesinde ise dairesel biçimli desteklere yer verilmiş **(Resim:14).** İçerisi ortadaki daha geniş olan üç sahına ayrılmış **(Resim:15)**.

Tokat/Pazar- Mahperi Hatun (Ulu-Pazar) Hanı/Kervansarayı

27.7.1993 ve 22.8.2021 tarihlerinde incelediğimiz han, Amasya- Tokat yolunda[50] Pazar yerleşimi içerisinde yer almakla birlikte **(Çizim:5, Resim:16-19)**[51], kapalı (Ahır) ve açık (Avlu) Bölümlerden oluşan hanlar grubu içerisine giriyor **(Resim:20-22)**. Avlu ve kapalı taçkapıları üzerindeki yazıtlarına göre 636/1238-39 yılında I. Alaeddin Keykubat'ın hanımı Melike Mahperi Hatun tarafından yaptırıldığı belirlenebiliyor[52] **(Resim:20,23)**. Ayrıca avlu taçkapısının kuzeydoğusunda yer alan, metalden ejder figürlü lüle örnekleri[53] günümüze gelemese çeşmenin yapı

[38] Ünan 2013: s. 60.
[39] Bu konuda ayrıntılı olarak bkz. Şahin 2006: s.427-447.
[40] "Kervansaray ahır oldu", *22.8.2003 tarihli Yeni Asya Gazetesi.*
[41] İlter 1964: s.81.
[42] Erdmann 1961: s.77,78.
[43] Özergin 1965: s.146.
[44] Mustafa Dak, *Samsun ve İlçeleri*, Ankara, 1989, s.88.
[45] Sami Bayraktar, *Samsun ve İlçelerinde Türk Mimari Eserleri*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2005, s.199.; M. Sami Bayraktar**,** *"Samsun'da Anadolu Selçuklu ve İlhanlı Döneminden Kalan Tarihi Yapılar- Historical Buildings Remaining From Aanatolian Seljuks And İlhanid Period in Samsun", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi- The Journal of International Social Research* Volume 2/7 Spring 2009, s.85-118.
[46] Koordinat Han: 40 derece 34 dakika 06 saniye N. 36 derece 03 dakika 20 saniye E.
[47] Özergin, 1965, s.149-150.; Erdmann, 1976, s.45.; Muhammet Görür, "Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları Kataloğu", *Anadolu Selçuklu Kervansarayları*, Ed. H. Acun, Ankara, 2007, s.499.
[48] *Amasya Kültür Envanteri-2007*, Haz.C. Özdemir- M. Doğanbaş- A. Yancı- F. Yılmaz- H. Uçar- F. Ağaoğlu- M. Mecek- Ö. Çetintaş, Amasya, 2007, s.148.
[49] A. Tükel Yavuz, "Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansaraylarının Tipolojisi", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, 25-26 Nisan 1994, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yay., Konya, 1995, s.188-189.
[50] Koordinat Han: 40 derece 16 dakika 53 saniye N 36 derece 17 dakika 27 saniye E.
[51] Özergin 1965: s.157.; Serkan Sunay, "Tokat- Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı", *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları,* Ed. H. Acun, Ankara, 2007, s.255-271.
[52] İsmail Hakkı (Uzunçarşılı), Tokat Kitabeleri, İlavelerle Yayına Hazırlayanlar Mehmet Mercan- Mehmet Emin Ulu, Türk Hava Kurumu Basım Evi İşletmeciliği, Ankara, 2003, s.171-174.; Hamza Gündoğdu- A. Ali Bayhan- A. Murat Aktemur- İ. Umut Kukuracı- Adem Çelik- Burhanettin Güneş, *Tarihi Yaşatan İl TOKAT*, Ankara, 2006, s.512,513.; Sunay, 2007, s.257.
[53] Yılmaz Önge, "Anadolu'da Ejder Başlı Madeni Çeşme Lüleleri", Selçuklu Araştırmaları Dergisi-I, 1969, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1970, s.183-185.; Yılmaz Önge, *Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları,* Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1997, s.46, 47 (Resim:34-36). Hamza Gündoğdu, Hakkı Acun'un anlatımlarına dayanarak çeşmenin ejder başlı iki lülesinin Yozgat Nizamoğlu Konağı Müzesinde bulunduğunu ifade etmektedir. Gündoğdu, 2005, s.517 342.dpn. Hakkı Acun, "Tokat Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı Çeşmesi'nin Ejder Başlı Lülesinin Bulunuşu", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yay., Konya, 1993, s.263-266.

için önemli bir uygulama olduğunu belirtmek gerekiyor **(Resim:24)**. Geometrik bezemelerden; ikili düğümlü geçmelerin Amasya Burmalı Minare (Pervane Bey) Camisi, Yarım üçgen bezemelerin; Çakallı Han, Dört yönlü ok ucu motiflerin; Kayseri Mahperi Hatun Türbesi, Aksaray Sultan Hanı, Mazgirt Elti Hatun Türbesi ile benzerlik taşıması **Tokat- Amasya- Samsun** ve **Tokat- Kayseri-Mazgirt** ilintilerinin kurulmasını sağlıyor **(Resim:25)**. Taşçı işaretlerinin yapıdaki sayısal yönden yoğunluğu dikkati çekmekle birlikte **(Resim:26)**, Yozgat- Tokat ve Amasya'da Mahperi Hatun tarafından yaptırılan yapıların sayısal olarak fazlalığı[54] ve taşçı işaretleri geleneği bu ilintilerin yine sağlanması yönünden başka bir bakış açısının oluşmasına yol açıyor.

Alaca/ Kalehisar Hanı/Kervansarayı

Kalehisar Kervansarayının[55] varlığı yine 1965-1966 yılı kazılarında belirlenmiştir[56]. Bölgeye dönük araştırmalarımızda, 14-23 Ağustos 2017, 19.Ağustos.2019-03.Eylül. 2019, 17.Ağustos.2019-04.Eylül. 2020 ve 05 Ağustos 2021-27 Ağustos 2021 tarihlerinde ayrıntılı olarak incelediğimiz yapının yapım yılı/dönemi, plan özelliği ve işlevi sorunlu görünüyor. Kuzey- güney yönleri doğrultusunda, üç bölümlü uzun bir dikdörtgen halindedir **(Çizim:6,7 Resim:27)**. Kapalı (ahır) bölüm (?) kare biçimli ve iki sıra halindeki altı paye ile üç sahına ayrılmış durumdadır. Açık (avlu) bölümün girişi yandan olmakla birlikte avlunun iki yanında altı sıra halinde iki yönlü üzeri beşik tonozlu alanlar bulunuyor **(Resim:28-30)**. Yapısal taş işçiliği yönünden yine yakınındaki yapılarla benzerlik gösteriyor.

Sungurlu/ Türk Hacılar Hanı/Kervansarayı

Kalehisar- Sungurlu kervan yolu bağlantısını sağlama düşüncesiyle Sungurlu İlçesine bağlı **Türk Hacılar Hanı köyünde** bulunan Han[57] 19.08.2107 ve 15.8.2021 tarihlerinde incelendi[58]**.** Günümüzde bir evin altında kalmış durumda olan hanın kısmen ölçüleri alınabildi **(Çizim:8, Resim:31)**. Var olan durumuna göre Kapalı ve Açık (Avlu) bölümlerinden oluşan hanın varlığı, Kalehisar-Yozgat, Çorum-Samsun/Amasya ile ilintilerin sağlanması yönünden çok önemli görünüyor. Yapımda ağırlıklı olarak moloz taş kullanılmış olup, sahınların üzerinin beşik tonozlarla örtülü olduğu anlaşılıyor **(Çizim:8, Resim:32,33)**.

Misler Ovası Hanı/Kervansarayı

Çorum- Sungurlu yolu üzerinde, Şendere ile Misler Ovası (Misler Ovacığı) köyleri arasında, Misler Ovası (Misler Ovacığı) köyünün 7 km. sinde, ormanlık alan içerisinde bulunan yapı 15.8.2021 tarihinde incelenmiştir[59] **(Resim:34,35)**. Hanın ilk yapımındaki adı konusunda bilgi bulunmazken, adını köyün adından dolayı almıştır. Kesin yapım yılı bilinmemekle birlikte, plan ve mimari özelliklerine göre XIII. yüzyılın başlarına tarihlendirilmektedir[60].

Moloz taşın ağırlıklı kullanıldığı yapımda, duvar izlerinden günümüze gelebilen kalıntılarından "Kapalı ve Açık Bölümden Oluşan Hanlar" grubuna girdiği saptanabilmektedir **(Çizim:9 Resim:36,37)** Hanın kapalı bölümü üç sahınlı olmakla birlikte üzerlerinin beşik tonozlu olduğu, avlunun iki yanında yine üzerleri beşik tonozla örtülü olduğu belirlenebilen mekanlar **(Resim:36-38)**,

---

[54] Demet Kara, "Türkiye Selçuklu Sultan Eşlerinden Mahperi Huand Hatun'un Yaptırdığı Yapılar", *Turkish Studies,* Yıl:14, S.1, 2019, s.107-136. (https://turkishstudies.net/history?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=827742405_6KaraDemet-trh-107-136.pdf&key=22665)

[55] Koordinat Han:36T0645780 D 458977 K/WP20 645782E 4458953N

[56] Oktay Aslanapa, "Kalehisar'da Bulunan Mimari Eserler", *Sanat Tarihi Yıllığı-II,* 1966-1968, 1-5.

[57] Yapıyla ilgili olarak; Çorum- Ankara- Kayseri kervanyolu üzerinde bulunduğu ve var olan kalıntılarına göre XIII. yüzyılın başları önerilmektedir. Katharina Branning, "Hacılar Han", *The Seljuk Han Of Anatolia*, www.turkishhan.org/history.htm; Orhan Cezmi Tuncer, Ankara- Çorum kervanyolu üzerinde Hacılar, Han Kozlusu'nu belirtiyor. Bununla birlikte Han (Önüne Ek Alanlar) Bölümünde de Han Kozlusu ve Türk Hacılar Hanından söz ediyor. Orhan Cezmi Tuncer, Anadolu Kervan Yolları, Ankara, 2007, s.101, 109. Ayrıca; Mislerovası hanının batısında Hacılar hanı olarak bilindiği, yapı altında kaldığı, temel izlerinin görüldüğü, büyükçe bir yapı olduğu, kapalı ve açık bölümden oluşan bir plana sahip olduğunun düşünüldüğü ifade edilmektedir. Osman Eravşar- A. Tükel Yavuz- G. Muhammed Vedat Toprak*, Ortaçağ'da Kuzey Anadolu Yolları ve Yol Üstü Kuruluşları,* TÜBİTAK,PROJENO:109K369,Konya,2013,s.95(http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TPRJ&ano=182280_29bc80bb742a1d0b3bb2db2059172110).

[58] Koordinat: 36T0634511 K 4461109 K/WP63 634509E 446110N

[59] Koordinat Han: 40 derece24 dakika 6 saniye N., 34 derece 35 dakika 48 saniye E.

[60] Katharina Branning, "Misler Ovası Han", *The Seljuk Han Of Anatolia*, 1-4. www.turkishhan.org/history.htm;

üçgen ve dairesel biçimli dayanakların varlığının anlaşılması, hanın erken dönem hanları plan geleneğinde olduğunu göstermektedir **(Resim:39)**. Bu yönü ile de bölgede plan özelliği yönüyle tek han olma özelliğini taşımaktadır

Sungurlu/ Han Kozlusu Hanı

Han olabileceği düşüncesiyle 19.8.2017 tarihinde **Han Kozlusu** köyüne gidildi, her hangi bir kalıntıya rastlanılmadı, fakat Roma daha sonrasında Bizans döneminde işlendiği anlaşılan devşirme mimari parçalara rastlanıldı **(Resim:40)**.

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Bölgede Pervane Muineddin Süleyman'ın yapılaşmaya katkısının olduğu belirlenmekle birlikte[61], han kapalı ve açık bölümden oluşan planı özelliği yanı sıra, avlu taçkapısının yana alınması ile farklılaşan örnekler arasında yer alıyor. Kapalı bölümünün üç sahınlı oluşu ile hemen yakınında Samsun- Amasya kervan yolu üzerinde yer alan Çakallı Hanı (1210-1260) benzerlikler sağlanabiliyor[62]. Diğer yandan avlu taçkapısının yana alınması yönüyle de Konya- Ankara/Aksaray yolundaki Zazadin (Sadedin Köpek) Hanı (633/1235-36, 634/1236/37)[63], Aksaray- Kayseri yolundaki Ağzıkarahan (Hoca Mesut Kervansaray) 1219/1236-1240)[64] ve Kırşehir- Aksaray kervan yolunda Kesikköprü (Caca Bey) Hanı (667/1268)[65] ile benzerlik gösterir. Abdullah oğlu Güherbaş'ın (Gevherbaş Bin Abdullah) adının yapım sanatçısı olarak geçmesi ve adı geçen sayılı sanatçılar arasında bulunması önemli olmakla birlikte, açık (avlu) bölümün girişin yanda bulunması, fiziksel bir gereklilikten çok bir tasarım özelliği olarak beliriyor. Yapı diğer yandan Orta Karadeniz bölgesindeki hanlara tasarım yönünden çeşitlilik sağlamakla birlikte, sayısal yönden de katkıda bulunuyor.

Sinop ve çevresindeki yapıların sayısal ve yüzdelik oranlarını sayısal yoğunluğun göstergesi yönünden önem taşıyor.

Çakallı Hanı gerek plan özellikleri gerekse bezemeleri bakımından önemli veriler sunmaktadır. Erdmann, avlu kısmının öncelikle yapıldığını belirterek Kesikköprü hanı ile ilintiler kurmaktadır[66]. İncelediğimiz han, kapalı bölümünün on paye ile üç sahına ayrılması bakımından Konya- Beyşehir kervan yolunda Kızılören (Kızılviran) Hanı (1204-1210)[67] ve Kuruçeşme Hanı (604/1207-8), Konya-Afyon kervan yolunda Dokuzun (Dokuzun Derbend) Hanı (607/1210), Sivas- Malatya kervan yolunda yolunda Hekim (Hekimin) Hanı (615/1218), Konya- Afyon kervan yolunda Kadın (Rukiye-Raziye) Hanı (620/1223) ve Kırşehir- Aksaray kervan yolunda Kesikköprü (Caca Bey) Hanı (667/1268)[68] ile benzerlik göstermektedir. Hemen yakınında yer alan Tokat- Amasya kervan yolunda Mahperi Hatun (Pazar) Hanı (636/1238-39) kapalı bölümünün ayrılmasıyla benzerlik oluşturur. Konya- Beyşehir kervan yolunda Altınapa (598/1201-2 ?)[69], Konya- Eğridir kervan yolunda Ertokuş (Gelendost) (620/1223)[70], Afyon- Kütahya kervan yolunda Eğret (XIII.yüzyıl)[71] ve Kastamonu- Sinop- Samsun/ Amasya kervan yolunda Durağan/Durak (Pervane Süleyman) (664/1265-66)[72] hanları ile kapalı bölümlerinin üç sahınlı ve beşik tonozlarla örtülü olmaları bakımından ilinti kurulabilir. Kayseri-Aksaray kervan yolunda Ağzıkarahan (Hoca Mesut Kervansarayı) (1219-1236-40), Aksaray- Konya

[61] Bu konuda ayrıntılı olarak bkz. Mustafa Kemal Şahin, "Pervane Muineddin Süleyman'ın Yaptırdığı Yapılar Üzerine Bazı Gözlemler**"**, *Uluslar arası Türk Sanatı ve Arkeolojisi Sempozyumu, 25-27 Nisan 2007, Prof. Dr. Oluş Arık ve Prof. Dr. Rüçhan Arık'a Armağan, Konya Kitabı X, Yeni İpek Yolu Konya Ticaret Odası Dergisi Özel Sayı,* Aralık 2007, Ed. Prof. Dr. Haşim Karpuz- Doç. Dr. Osman Eravşar, Konya, 2007, s.543-578.

[62], Mustafa Kemal Şahin., "Anadolu Selçuklu Döneminin Önemli Yapıtlarından Çakallı Han Üzerine Bazı Düşünceler"**,** Geçmişten Geleceğe Samsun Sempozyumu, 4-6 Mayıs 2006, *Geçmişten Geleceğe Samsun-2006*, Bildiriler, 1. Kitap, Yayına Haz. Doç. Dr. Cevdet Yılmaz, Samsun Büyükşehir Belediyesi, Samsun, 2006, s.427-446.

[63] M. Kemal Özergin, "Anadolu'da Selçuklu Kervansarayları", *Tarih Dergisi*, S.20, İ.Ü Edebiyat Fakültesi Yay., 1965, s.160.

[64] Özergin 1965: s.152.

[65] İsmet İlter**,** *Tarihi Türk Hanları*, Karayolları Genel Müdürlüğü, Ankara, 1964, 50.; Özergin, 1965, s.153.

[66] Erdmann 1961: s.79.

[67] İlter, 1964, s.15, 16 ; Özergin, 1965, s.155, 156.; Cengiz Bektaş, *Selçuklu Kervansarayları Korunmaları, Kullanımları Üzerine Bir Öneri –A Proposal Recarding The Seljuk Caravanserais Their Protection and Use,* İstanbul, 1999, s.79-81.

[68] İlter 1964: s.17, 20, 22, 50, 40.; Özergin 1965: s.156, 148, 152, 153, 146, 157.; Bektaş 1999: s.82, 84, 130.

[69] İlter 1964: s.40, 14.; Özergin 1965: s.157, 145.; Bektaş 1999: s.132.

[70] Ömer Özbek, "Eğridir Mübarizüddin Ertokuş Kervansarayı", *Vakıflar Dergisi*, S.XI., Ankara, 1976, s.293-311.; Doğan Demirci, *Ertokuş Kervansarayı*, Adım Mat., Konya, 2018.

[71] İlter 1964: s.54.; Özergin 1965: s.149.

[72] Özergin 1965: s.159.; Esemenli 1990: s.238-240.

yolunda Zazadin Hanı (Sadeddin Köpek Hanı)(1235-36/1236-37)[73], Durağan ve Kesikköprü hanlarında taçkapı yana alınmıştır. Yeni bir geleneğin başladığını ve 1268 yılına kadar sürdüğü anlaşılmaktadır. Durağan Hanı ile olan yakınlığı, plan benzerlikleri ve bölgede Anadolu Selçuklularına ait sayılı yapıtlardan olmaları önde gelen etkenlerdendir. Diğer yandan avlu taç kapı üzerindeki yazıtından yapıyı yapan Gevherbaş bin Abdullah'ın (Abdullah oğlu Güherbaş) adını da belirleyebiliyoruz[74]. Pervane Muinüddin Süleyman'ın yaptırdığı yapılar dikkati çekmektedir[75]. Plan ve bezeme örneklerinin benzerliklerine göre Çakalı Hanı 1210-1265 yılları arasında yapılmış olabilir. Orta Karadeniz Bölgesinde, Samsun- Amasya- Tokat kervan yolunda, günümüze gelebilen en sağlam durumdaki yapı olan Çakallı Han plan, mimari ve bezeme özellikleriyle önemli bir yapı konumunda. Pervane Muineddin Süleyman ve Gevherbaş bin Abdullah'ın (Abdullah oğlu Güherbaş)'ın yapıtlarıyla olan benzerlikleri aynı ekolü veya çağdaşı olabileceği düşüncesini oluşturuyor.

Ezine Pazarı Hanı Antalya- Alanya Yolunda Şarapsa Hanı (1236-1246)[76] ile benzerlikler gösteren, nedenleri üzerinde düşünmekle birlikte, yapı bölge de bu plan özelliğini gösteren az sayıdaki hatta tek örneklerden. Hanın kapalı bölümü üç sahınlı olmakla birlikte üzerlerinin beşik tonozlu olduğu, avlunun iki yanında yine üzerleri beşik tonozla örtülü olduğu belirlenebilen mekanların varlığının anlaşılması, hanın erken dönem hanları plan geleneğinde olduğunu göstermektedir **(Resim:18-20)**. Bu yönü ile de bölgede plan özelliği yönüyle tek han olma özelliğini taşımaktadır.

Sinop'un 611/1214 yılında fethi ile[77] bölgenin ticari yönden gelişmesi, burada bulunan hanlarında önem kazanmasını sağlaması, aynı zamanda tipolojik çeşitliğinde gelişimi sağlar görünmektedir. Bölgedeki müzelerde Anadolu Selçuklu dönemine ait sikkelerin sayısal fazlalığı buna doğrular yöndedir[78].

Mahperi Hatun Hanı kapalı ve açık bölümlü olması yönüyle bölgede günümüze sağlam olarak gelebilen Çakallı Hanla benzerlikler gösteriyor. Mahperi Hatun Hanında Kayseri ekolünün etkilerini görmemiz ayrıca ele alınması gereken bir konu ve bu yönden önemli. Özellikle eyvan türü taçkapı uygulaması Konya Sırçalı Medrese, Ağzıkarahan Ağzıkarahan (Hoca Mesut) (628-637-10 Şaban/1230/1231-1240-6 Mart)[79] (Kapalı), Karatay Hanı (Kapalı)[80], Zazadin Hanı Zazadin (Sadeddin Köpek Hanı 633-634/1235-1236, 1236-1237[81] (Avlu), Horozlu Han (Uruzlu-Oruzlu-Orozlu) (Ruz-Apa-Ruzbe-Ruzbih) (Kapalı) (1246-1249)[82] , Sarıhan (Kapalı) ve farklı bir örnek olmak üzere Amasya Gök Medrese (Torumtay) Camisi taçkapıları Kayseri ekölü yanı sıra diğer ilintilerin sağlanması yönünde de düşünceler oluşturuyor. Diğer yandan bezemeleri yönüyle; Tokat- Amasya- Samsun ve Tokat- Kayseri- Mazgirt ilintilerinin sağlanması önemli. Çorum- Mazgirt ilintilerinin yanı

[73] İlter 1964: 42, 43, 32, 33. ; Özergin 1965: 152, 160.; Bektaş 1999: s.98-105, 90-93.
[74] Sönmez, 1989,s.292, 293.; Bayburtluoğlu, 1993, s.204.
[75] Nejat Kaymaz, *Pervane Mu'inü'd-din Süleyman*, Ankara, 1970.; Turan 1993: s.505-557.
[76] Özergin 1965: s.163.
[77] İbni Bibi Sinop'un fethini, 611 hicret yılının 26 Cemaziyelahir Cuma günü olarak belirtirken, Ibni Bibi, *Anadolu Selçukî Devleti Tarihi. (İbn-i Bibi'nin Farsça Muhtasar Selçuknamesinden)***,** M. Nuri Gençosman Notlar ekleyen F. Uzluk, Uzluk Basımevi, Ankara, 1941, s.63. M.Ş. Ülkütaşır, ise 611 yılı Cemaziyelevvelinin 26.Cumartesi günü (3 Ekim 1214) olarak vermektedir. M.Ş. Ülkütaşır, "Anadolu Selçukluları Tarafından Sinop'un Muhasara ve Zaptı", *Türk Kültürü*, Yıl: IX, S.106, Ağustos 1972, s.816-817.; Bekir Başoğlu ve O.Turan da bu görüşü paylaşıyorlar. Bekir Başoğlu, *Sinop Tarihi*, Ankara, 1978, s.87.; Osman Turan, *Selçuklular Zamanında Türkiye*. 3.Baskı, Boğaziçi Yay. ,İstanbul, 1993, 304. Sinop'un fethini Yılmaz Öztuna'da 2 Kasım 1214 olarak belirtmektedir. Yılmaz Öztuna, *Büyük Türkiye Tarihi*, C.1, Ötüken Yayınevi, İstanbul,1983, s.459.
[78] Mustafa Kemal Şahin, "Amasya Müzesi'nde Bulunan Anadolu'da Selçuklu Dönemine Ait Sikkeler", *Çorum Tarih ve Kültür Araştırmaları Dergisi- The Journal of Çorum for Historical and Cultural Studies*, Yıl:2010, C.1, S.2, Ankara, s.53-70.; Mustafa Kemal Şahin, "Samsun Müzesi'nde Bulunan Anadolu'da Selçuklu Dönemine Ait Sikkeler"**,** *Samsun Sempozyumu*, 13-16 Ekim 2011, C.III, Ed. M. Aydın- B. Şişman- S. Özyurt- H. Atsız, Samsun Valiliği Yay., Samsun, 2012, s.603-633.
[79] Bekir Deniz, "Ağzıkarahan", *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*, Ed. Hakkı Acun, KTB Yay., Ankara, 2007, s.321-345.
[80] Mustafa Denktaş, "Karatay Hanı", *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*, Ed. Hakkı Acun, KTB Yay., Ankara, 2007, s.359-379.
[81] Ataman Demir, "Anadolu Selçuklu Hanları ZAZADİN HAN-Sadeddin Köpek Hanı", *İlgi Dergisi,* Yıl:20, S.44, Kış 1986, s.26-31.; Mustafa Önge, "Zazadin Han (Sadeddin Köpek Kervansarayı), *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları,* Ed. Hakkı Acun, KTB Yay., Ankara, 2007, s.195-209.; Katharina Branning, "Zazadin Han", *The Seljuk Han Of Anatolia*, 2009, 194, 195, www.turkishhan.org/history.htm
[82] Özergin,1965, 160.; İlter, 1969, 48.; Ataman Demir, "Anadolu Selçuklu Hanları HOROZLU HAN", *İlgi Dergisi,* Yıl:21, No:49, İlkbahar, 1987.; Branning, s.197, 198.

sıra Tokat- Mazgirt ilintileri de sağlanabiliyor. Çeşme uygulaması Avanos- Kayseri kervan yolu üzerinde bulunan Sarı Han ile ikinci kez ilintiler sağlanıyor.

Alaca/ Kalehisar ve Türk Hacılar Hanları, Kalehisar-Yozgat, Çorum-Samsun/Amasya ile ilintilerin sağlanması yönünden çok önemli görünüyor. Yapımda ağırlıklı olarak moloz taş kullanılmış olup, sahınların üzerinin beşik tonozlarla örtülü olduğu anlaşılıyor. Plan özellikleri Anadolu Selçuklu dönemi içerisindeki plan yapılarına uymamakla birlikte, kapalı mekanda üzeri tonozla örtülü karşılıklı altı mekanın ortadaki tonozla alana açılması, güney yandaki olasılıkla üzeri beşik tonozla örtülü iki mekanın işlevsel sorunları yapıyı farklılaştırıyor ve doğallıkla sorunlu duruma getiriyor. Olasılıkla Türk hacılar Hanının da plan özelliğinin aynı olması bu han (?) planının bölgeye özgü ve işlevsel sorunları olduğunu gösteriyor. Bu nedenle bölgenin dönem içerisindeki toplumsal yapısının çözümlenmesi gerekiyor. Daha doğrusu Kalehisar'da çalışmalar sonrası ortaya çıkacak yapıların varlığı sorunun çözümü konusunda katkı sağlayacağını düşündürüyor.

Burada bir söz konusu hanların varlığının belirlenmesi çok önemli. Yapı, kentin Samsun-Amasya yolu üzerinde bulunması yanı sıra Kastamonu/Sinop- Gümüşhacıköy- Alıcık- Çorum/Merkez Kalehisar (Karahisar)- Alaca/ Kalehisar (Karahisar)- Ankara/Delice[83] bağlantısı sağlanabilir. Diğer yandan Sinop/Durağan Hanının kapalı bölümü sekiz paye ile üç bölüme ayrılmış ve avlu kısmının taçkapısı yana alınmıştır. Burada ise kapalı bölüm yine üç sahınlı ve daha da vurgulanması gereken nokta avlu taçkapısının yana alınmasıdır. Dolayısıyla bu geleneğin Sinop ve Çorum'da görülmesi bölgesel anlayışı yansıtan özelliklerden birisi olarak tanımlanabilir. Yine burada salt anımsatma olarak Kalehisar Medresesi ile Sinop Pervane Medresesi arasındaki benzerlik yine Sinop- Çorum ilintisini güçlendiriyor.

Diğer yandan benzer plan uygulamasını Yozgat/Yıldızeli ilçesinde bulunan İlhanlı yöneticilerinden 731/1334 yılında Ebu Said Bahadır Han döneminde Emir Ahı Ahmet İbn-i Hacı Zeyneddin tarafından yaptırılan Yeni Han da görüyoruz. Yeni han günümüze ulaşamamakla birlikte yapıyla ayrıntılı bilgileri A. Gabriel[84] veriyor **(Çizim:10, Resim:41)**. Daha sonrasında yapıdan kalan kalıntılardan yararlanılarak Kemankeş Mustafa Paşa Külliyesi içerisinde bulunan han (1049-1050/1640-1641) yaptırılmıştır. Külliyeye doğu-batı yönlerinde açılan birer adet eyvan tipi taçkapıdan girilerek geçilmekte, girişler kuzey- güney yönlerinde karşılıklı yerleştirilmiş dükkanlara açılmakta, hanlar bu dükkanların arkasında yer almaktadır. Kuzey ve güney yönlerinde bulunan hanlara arasta dükkanlara bitişik olan eyvan tipi girişlerden geçilmekte, kuzeyde ki bölüm diğerine oranla daha büyük tasarlanmış, üç sıra halinde 30 ayak ile paye ile 11 bölüme ayrılmıştır. Güneydeki han ise doğu ve batısında bulunan cami ve hamamın varlığından dolayı daha küçük yapılmış, içerisi üçer sıra halinde 21 ayak ile sekiz bölüme ayrılmıştır. Bu nedenle arasta- han plan tipolojisi[85] içerisinde olan han özelliği taşımakta, bu yönüyle daha sonra Osmanlı dönemi içerisinde bulunan Edirne Ekmekçi Hanı (1609), Malatya Silahtar Mustafa Paşa Kervansarayı (1637), Cisr-i Şughur Köprülü Mehmet Paşa Hanı (1654-1660), Bilecik Vezir Han'da (1660)[86] benzerlik sağlanmaktadır.

Misler Ovası Hanının çoğu kısımları günümüze gelemese de plan özelliği hakkında var olan izlere ve yapı ile bilgilere dayanarak bir takım değerlendirmeler yapabilmek mümkün olabiliyor. Kapalı ve Açık (avlulu) hanların erken örneklerini yansıtan bir uygulamaya sahip olduğu anlaşılıyor. Bu bakımdan bölgede önemli bir örnek olma özelliğini taşıyor. Anadolu Selçuklu dönemi içerisinde Kuruçeşme Hanı (Han Önü), 604/1207-1208, Kızılören (Kızılviran/Yazıönü/Emir Kandemir) Hanı 603/1206-1207, Dokuzun (Derbend/İğdişler Emiri) Hanı 607 Muharrem/Temmuz 1210, Kadın Hanı (Raziye, Rukiye) 620/1223[87] plan geleneğinde olan örnekler arasında değerlendirilebilir.

---

[83] Hüseyin Karaduman, "Delice Selçuklu Köşkü Kurtarma Kazısı", *V. Müze Kurtarma Kazıları Semineri, 25-28 Nisan 1994 Didim,* Ankara, s.190-219.

[84] Albert Gabriel*, Monuments Turcs D'Anatolie (Amasya- Tokat- Sivas)*, Paris, 1934, 139.

[85] M. Fatih Müderrisoğlu, *16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda İnşa Edilen Menzil Külliyeleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji- Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1993, 81-97.

[86] Sultan Murat Topçu, "Sivas Yıldızeli Kemankeş Mustafa Paşa Menzil Külliyesi", *Asos Journal/ The Journal of Academic Social Science, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl:4, S.36, Aralık 2016, 108-130.

[87] Mustafa Kemal Şahin, "Konya ve Çevresinde Bulunan Anadolu Selçuklu Dönemine Ait Bazı Hanlar Üzerine Yorumlamalar- Evaluations on Some Seljuk Hans Which Belong to Anatolian Seljuk Period in Konya and its Environs", *History Studies International Journal of History*, ISSN: 1309 4173 (Online) 1309-4688 (Print), Volume 10, Issue 5, p. 173-204, August 2018, DOI Number:10.9737/hist.2018, 627.

Sonuç

Bölge de yer alan hanların farklı plan tipleri gösterdiği görülüyor. Ezinepazarı Hanı, Kapalı Bölümlü ve üç sahından oluşmakta, bu yönüyle Antalya- Alanya yolu üzerinde ter alan Şarapsa hanı ile benzerlik göstermektedir. Aslında iki örnekten birisinin Amasya sınırları içerisinde olması sorunludur. Konu dışı olmakla birlikte farklı bir Torumtay Türbesi, türbe plan grupları "Dikdörtgen Planlı" örnekler içerisinde sınıflanmakla birlikte, yapıda destek ve köşe kulelerinin yoğunluğu, taşçı işaretlerinin Amasya'daki yapılar içerisinde burada fazla görülmesi yapıda düşündürücü yönler olarak beliriyor.

Pervane (Durağan) Hanı, Çakallı Han ve Mahperi Hatun Hanı kapalı ve açık (avlu) bölümden oluşan hanlar grubuna girmekle birlikte, Durağan Hanında avlu girişinin yana alınması Güherbaş Bin Abdullah'ın farklı bir uygulaması olarak beliriyor. Dönem içerisinde Ağzıkarahan, Caca Bey Hanın (Kesikköprü) (667-Muharrem/1268-Eylül)[88], Zazadin Hanı örneklerini anımsatıyor.

Kalehisar Kervansarayı/Hanı ve Türk Hacılar Hanı plan özellikleri yönüyle özel diyebileceğimiz bir uygulamanın örneği durumundalar. Han/Kervansaray işlevi sorunsalı çözüldüğünde yapılar ile ilgili daha iyi öngörülerde bulabilmek mümkün görünüyor.

Misler Ovası Hanının çoğu kısımları günümüze gelemese de plan özelliklerine göre XIII. yüzyılın başlarında yoğun olarak görülen neredeyse bölgedeki tek örmek olduğu için önemli durumda. Hamkozlusunda günümüze gelemeyen bir örnek olmamasına karşın kervan yolunun Çankırı yönüne doğru devam ettiğinin göstergesi.

Dolayısıyla incelenen hanlar/kervansaraylar Orta Karadeniz Bölgesi içerisinde bulunan Anadolu Selçuklu Dönemi yapıları içerisinde tipolojik yönden farklılıklar ve yenilikler getirmekle birlikte yapısal sorunların çözümü konusunda da katkı sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

ACUN, Hakkı., "Tokat Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı Çeşmesi'nin Ejder Başlı Lülesinin Bulunuşu", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yay., Konya, 1993, s.263-266.

ASLANAPA, Oktay.,"Kalehisar'da Bulunan Mimari Eserler", *Sanat Tarihi Yıllığı-II,* 1966-1968, 1-5.

ASLANAPA, Oktay., *Kırım ve Azerbaycan'daki Türk Eserleri*, İstanbul, 1989.

BAYBURTLUOĞLU, Zafer., *Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları*, Erzurum, 1993.

BAYKARA, Tuncer., *Anadolu'nun Selçuklular Devrindeki Sosyal ve İktisadi Tarihi Üzerinde Araştırmalar*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İzmir, 1990.

BAYKARA, Tuncer., *I. Gıyaseddin Keyhüsrev (1164-1211) Gazi- Şehit,* Türk Tarih Kurumu yay., Ankara, 1997.

BAYRAKTAR, Sami., *Samsun ve İlçelerinde Türk Mimari Eserleri*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2005.

BAYRAKTAR, M. Sami., "Samsun Çakallı Hanı", *Uluçam Armağanı*, Ed. Doç. Dr. Ali Boran- Yrd. Doç. Dr. Osman Aytekin- Yrd. Doç. Dr. Mehmet Top, Van Çevre ve Kültür Dergisi, Mayıs 2008, s.45-54.

BAYRAKTAR, M. Sami., "Samsun'da Anadolu Selçuklu ve İlhanlı Döneminden Kalan Tarihi Yapılar- Historical Buildings Remaining From Aanatolian Seljuks And İlhanid Period in Samsun", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi- The Journal of International Social Research***,** Volume 2/7 Spring 2009, s.85-118.

BAYRAM, Mikail., "Selçuklular Zamanında Anadolu'da Bazı Yöreler Arasındaki Farklı Kültürel Yapılanma ve Siyasi Boyutları", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yay., Yıl:1, S.1, Kasım, 1994, s.79-92.

BEKTAŞ, Cengiz., *Selçuklu Kervansarayları Korunmaları, Kullanımları Üzerine Bir Öneri –A Proposal Recarding The Seljuk Caravanserais Their Protection and Use*, İstanbul, 1999, s.79-81.

BRANNING, Katharina., "Hacılar Han", *The Seljuk Han Of Anatolia*, www.turkishhan.org/history.htm

BRANNING, Katharina., "Misler Ovası Han", *The Seljuk Han Of Anatolia*, 1-4. www.turkishhan.org/history.htm

BRANNING, Katharina., "Zazadin Han", *The Seljuk Han Of Anatolia*, 2009, 194, 195, www.turkishhan.org/history.htm

CAHEN, Claude., *Türklerin Anadolu'ya İlk Girişi (XI. Yüzyılın İkinci Yarısı),* Çev. Y. Yücel- B. Yediyıldız, TTK Yay., Ankara, 1992.

DAK, Mustafa., *Samsun ve İlçeleri*, Evren Ofset, Ankara, 1989.

DAŞ, Mustafa., "Selçuklu Ülkesinde Bizanslı Mülteciler", *Toplumsal Tarih*, Aralık, 2000, s.4-12.

[88]Özergin 1965: 159, s.152, 146.

DEMİR, Ataman., "Anadolu Selçuklu Hanları ZAZADİN HAN-Sadeddin Köpek Hanı", *İlgi Dergisi*, Yıl:20, S.44, Kış 1986, s.26-31.

DEMİR, Ataman., "Anadolu Selçuklu Hanları HOROZLU HAN", *İlgi Dergisi***,** Yıl:21, No:49, İlkbahar, 1987.

DEMİRCİ, Doğan., *Ertokuş Kervansarayı*, Adım Mat., Konya, 2018.

DENİZ, Bekir., "Ağzıkarahan", *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*, Ed. Hakkı Acun, KTB Yay., Ankara, 2007, s.321-345.

DENKTAŞ, Mustafa., "Karatay Hanı", *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları*, Ed. Hakkı Acun, KTB Yay., Ankara, 2007, s.359-379.

EMECAN, Feridun M., *Karadeniz Kıyı Kentleri Tarihi*, Turkuvaz Haberleşme ve Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 2020.

ERAVŞAR, Osman- YAVUZ, A. Tükel- TOPRAK, G. Muhammed Vedat., *Ortaçağ'da Kuzey Anadolu Yolları ve Yol Üstü Kuruluşları,* TÜBİTAK,PROJENO:109K369,Konya,2013,s.95(http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TPRJ&ano=182280_29bc80bb742a1d0b3bb2db2059172110).

ERDMANN, Kurt., *Das Anatolische Karavansaray Des 13. Jahrhunderts***,** Teil-I: Istanbuler Forschungen Band 21., Berlin, 1961.

ERÖZ, Mehmet., "Sosyolojik Yönden Türk Yer Adları", *Türk Yer Adları Sempozyumu Bildirileri***,** *11-13 Eylül 1984- Ankara,* Ankara, 1984, s.43-53.

ERSOY, Bozkurt., "Osmanlı Öncesi Anadolu Kervan yolları ve Üzerindeki Kervansaraylar", *Kültür ve Sanat,* S.25, Mart 1995, s.22-26.

ERSOY, Bozkurt., "Türk Tarih Kurumu Projeleri Çerçevesinde Akkerman Kalesi Kazı Çalışmaları", *Uluslar arası Türk Sanatı ve Arkeolojisi Sempozyumu, 25-27 Nisan 2007, Prof. Dr. Oluş Arık ve Prof. Dr. Rüçhan Arık'a Armağan, Konya Kitabı X, Yeni İpek Yolu Konya Ticaret Odası Dergisi Özel Sayı*, Aralık 2007, Ed. Prof. Dr. Haşim Karpuz- Doç. Dr. Osman Eravşar, Konya, 2007, s.345-352.

ERSOY, Bozkurt- UÇAR, Aygül "Eski Kırım (Solhat) Özbek Camisi ve Medresesi/ The Özbek Mosque and Madrasa In The Old Crımea (Solhat)", *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Dergisi/ Turkish Academy of Sciences Journal of Cultural Inventory-TÜBA- KED*, 10, 2012, s.61-79.

İbni Bibi., *Anadolu Selçukî Devleti Tarihi, (İbn-i Bibi'nin Farsça Muhtasar Selçuknamesinden),* M.Nuri GENÇOSMAN, Notlar ekleyen F.UZLUK, Uzluk Basımevi, Ankara, 1941.

İLTER, İsmet., *Tarihi Türk Hanları*, Kara Yolları Genel Müdürlüğü, Ankara, 1969.

GABRIEL, Albert., *Monuments Turcs D'Anatolie (Amasya- Tokat- Sivas)*, Paris, 1934.

GÖRÜR, Muhammet., "Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları Kataloğu", *Anadolu Selçuklu Kervansarayları*, Ed. H. Acun, Ankara, 2007, s.473-529.

GÖZAYDIN, Ethem F., , *Kırım, Kırım Türklerinin Yerleşme ve Göçleri*, İstanbul, 1948. Harita, (Numarası belli değil).

GÜNDOĞDU, H- BAYHAN, A. A- AKTEMUR, A. M - İ. Umut KUKURACI, İ.U- ÇELİK, A- GÜNEŞ, B., *Tarihi Yaşatan İl TOKAT*, PYS Vakıf Sistem Matbaa Müdürlüğü, Ankara, 2006.

GÜZELBEY, C. Cahit., "Gaziantep'te Türk Topluluklarının Adlarını Taşıyan Yerler", *Türk Yer Adları Sempozyumu Bildirileri, 11-13 Eylül 1984- Ankara***,** Ankara, 1984, s.169-180,

İLTER, İsmet., *Tarihi Türk Hanları*, Karayolları Genel Müdürlüğü, Ankara, 1964.

KAFESOĞLU, İbrahim., "Anadolu Selçuklu Devleti Hangi Tarihte Kuruldu?", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, S.10-11, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., 1979-1980, s.1-28.

KAFESOĞLU, İbrahim., *Selçuklu Tarihi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul, 1992.

KANÇAL- FERRARİ Nicole N., "Kırım'daki Türk- İslam Mimari Mirasına Kısa Bir Bakış*", Doğu Avrupa Türk Mirasının Son Kalesi KIRIM*, Ed. Prof. Dr. Yücel Öztürk, Çamlıca Basın Yayım/168, İstanbul, 2015, 217-238.

KARA, Demet., "Türkiye Selçuklu Sultan Eşlerinden Mahperi Huand Hatun'un Yaptırdığı Yapılar", *Turkish Studies***,** Yıl:14, S.1, 2019, s.107-136. (https://turkishstudies.net/history?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=827742405_6KaraDemet-trh-107-136.pdf&key=22665)

KARABORAN, H. Hilmi., "Türkiye'de Mevkii Adları Üzerine Bir Araştırma", *Türk Yer Adları Sempozyumu Bildirileri, 11-13 Eylül 1984- Ankara***,** Ankara, 1984, s.97-145.

KARADUMAN, Hüseyin., "Delice Selçuklu Köşkü Kurtarma Kazısı", *V. Müze Kurtarma Kazıları Semineri, 25-28 Nisan 1994 Didim,* Ankara, s.190-219.

KAYMAZ, Nejat., *Pervane Mu'inü'd-din Süleyman*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yay., Ankara, 1970.

KUBAN, Doğan., *Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul, 1965.

KUBAN, Doğan., "Anadolu- Türk Şehri: Tarihi Gelişmesi, Sosyal ve Fiziki Özellikleri Üzerine Bazı Gelişmeler", *Vakıflar Dergisi*, VII, Ankara, 1968, s.53-73.

KUBAN, Doğan., "Anadolu- Türk Mimarisinde Bölgesel Etkenlerin Niteliği", *VII. Türk Tarih Kongresi, 25-29 Eylül 1970, Kongreye Sunulan Bildiriler-I,* Ankara, 1972, 382-395.

KUZUCULAR, Kani., "Amasya Kenti'nin Erken Türk Dönemi Sonunda Oluşan Fiziksel Yapısının İrdelenmesi", *I. Uluslar arası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler-II,* Konya, 2001, s.61-82.

MERÇİL, Erdoğan., "Bizans'ta Selçuklu Hanedan Mensupları*", XI. Türk Tarih Kongresi, Ankara 5-9 Eylül 1990, Kongreye Sunulan Bildiriler,* C.II, Ankara, 1994, s.709-721.

MÜDERRİSOĞLU, M. Fatih., *16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda İnşa Edilen Menzil Külliyeleri*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji- Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1993.

OCAK, A. Yaşar., *XIII. Yüzyılda Anadolu'da Babailer İsyanı*, İstanbul, 1980.

OTTO-DORN, Katharina., "Saljuq- Byzantine Relations", *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri, Ankara 4-7 Eylül 1989*, Ankara, 1997, s.183-190.

ÖNGE, Mustafa., "Zazadin Han (Sadeddin Köpek Kervansarayı), Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları, Ed. Hakkı Acun, KTB Yay., Ankara, 2007, s.195-209.

ÖNGE, Yılmaz., *Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1997.

ÖNGE, Yılmaz., "Anadolu'da Ejder Başlı Madeni Çeşme Lüleleri", *Selçuklu Araştırmaları Dergisi-I,* 1969, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1970, s.183-185.

ÖZBEK, Ömer., "Eğridir Mübarizüddin Ertokuş Kervansarayı", *Vakıflar Dergisi*, S.XI., Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., Ankara, 1976, s.293-311.

ÖZCAN, Koray., "Anadolu'da Selçuklu Kentler Sistemi ve Mekansal Kademelenme (1)", *Middle East Technical University (METU), JFA*, 23.2, 2006/2, s.22, 21-62.

ÖZERGİN, M. Kemal., "Anadolu'da Selçuklu Kervansarayları", *Tarih Dergisi*, S.20, İ.Ü Edebiyat Fakültesi Yay., 1965, s.141-170.

ÖZTUNA, Yılmaz., *Büyük Türkiye Tarihi*, C.I., Ötüken Yayınevi, İstanbul,1983.

SÖNMEZ, Zeki., *Başlangıçtan 16. Yüzyıla Kadar Anadolu Türk- İslam Mimarisinde Sanatçılar,* Ankara, 1989.

SUNAY, Serkan., "Tokat- Pazar Mahperi Hatun Kervansarayı", *Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansarayları,* Ed. H. Acun, Ankara, 2007, s.255-271.

SÜMER, Faruk., "Anadolu'ya Yalnız Göçebe Türkler mi Geldi?", *Belleten*, XXIV/96, 1960, s.567-594.

ŞAHİN, Mustafa Kemal., "Anadolu Selçuklu Döneminin Önemli Yapıtlarından Çakallı Han Üzerine Bazı Düşünceler"**,** *Geçmişten Geleceğe Samsun Sempozyumu, 4-6 Mayıs 2006, Geçmişten Geleceğe Samsun-2006, Bildiriler, 1. Kitap,* Yayına Haz. Doç. Dr. Cevdet Yılmaz, Samsun Büyükşehir Belediyesi, Samsun, 2006, s.427-446.

ŞAHİN, Mustafa Kemal., "Pervane Muineddin Süleyman'ın Yaptırdığı Yapılar Üzerine Bazı Gözlemler", *Uluslar arası Türk Sanatı ve Arkeolojisi Sempozyumu, 25-27 Nisan 2007, Prof. Dr. Oluş Arık ve Prof. Dr. Rüçhan Arık'a Armağan, Konya Kitabı X,* Yeni İpek Yolu Konya Ticaret Odası Dergisi Özel sayı, Aralık 2007, Ed. Prof. Dr. Haşim Karpuz- Doç. Dr. Osman Eravşar, Konya, 2007, s.543-578.

ŞAHİN, Mustafa Kemal., "Amasya Müzesi'nde Bulunan Anadolu'da Selçuklu Dönemine Ait Sikkeler", *Çorum Tarih ve Kültür Araştırmaları Dergisi- The Journal of Çorum for Historical and Cultural Studies*, Yıl:2010, C.1, S.2, Ankara, s.53-70.

ŞAHİN, Mustafa Kemal., "Samsun Müzesi'nde Bulunan Anadolu'da Selçuklu Dönemine Ait Sikkeler"**,** *Samsun Sempozyumu*, 13-16 Ekim 2011, C.III, Ed. M. Aydın- B. Şişman- S. Özyurt- H. Atsız, Samsun Valiliği Yay., Samsun, 2012, s.603-633.

ŞAHİN, Mustafa Kemal., *"Orta Karadeniz Bölgesinde Bulunan Anadolu Selçuklu Dönemine Ait Yapıların Çözümlemeli Plan İrdelenmesi",* I. Uluslar arası Selçuklu Sempozyum Selçuklu Tarihi Kültür ve Medeniyet (Bildiriler II), 27-30 Eylül 2010- Kayseri, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 2014, s.369-419.

ŞAHİN, Mustafa Kemal., *Anadolu'da Selçuklu Dönemi Camilerinin Çözümlemeli Plan İrdelemesi,* Merdiven Yay., Ankara, 2015.

ŞAHİN, Mustafa Kemal., "Konya ve Çevresinde Bulunan Anadolu Selçuklu Dönemine Ait Bazı Hanlar Üzerine Yorumlamalar- Evaluations on Some Seljuk Hans Which Belong to Anatolian Seljuk Period in Konya and its Environs", *History Studies International Journal of History*, ISSN: 1309 4173 (Online) 1309-4688 (Print), Volume 10, Issue 5, p. 173-204, August 2018, DOI Number:10.9737/hist.2018, 627.

TOKALAK, İsmail., *Bizans- Osmanlı Sentezi –Bizans Kültür ve Kurumlarının Osmanlı Üzerindeki Etkisi*-Gülerboy Yay., İstanbul, 2006.

TUNCER, O.Cezmi., "Anadolu Türk Sanatı ve Yerli Kaynaklarla İlişkiler Üzerine Bir Deneme", *Vakıflar Dergisi*, IX, Ankara, 1971, s.239-270.

TUNCER, Orhan Cezmi., *Anadolu Kervan Yolları*, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., Ankara, 2007.

TURAN, Osman., "Selçukluların Karadeniz Siyaseti", *İkinci Tarih Boyunca Karadeniz Kongresi Bildirileri (Uluslar arası I) 1-3 Haziran 1988*, Samsun On Dokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yay., Samsun, 1990, s.233-240.

TOPÇU, S. Murat., *16. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda İnşa Edilen Menzil Külliyeleri,* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji- Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 1993, s.81-97.

TOPÇU, S. Murat., "Sivas Yıldızeli Kemankeş Mustafa Paşa Menzil Külliyesi", *Asos Journal/ The Journal of Academic Social Science, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Yıl:4, S.36, Aralık 2016, s.108-130.

TURAN, Osman., *Selçuklular Zamanında Türkiye*, 3.Baskı, Boğaziçi Yay., İstanbul, 1993.

UÇAR, Aygül., "Kırım Bahçesaray'dan Hansaray Altın Çeşme", *Sanat Tarihi Dergisi*, C.29, S.2, Ekim/October, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İzmir, 2020, s.895-911.

ULUSOY, Müslüm., *Oğuz Han'dan Mustafa Kemal'e Türk Yurtlarında Alevilik- İsyanlar- Taht Kavgaları DİRENEN TÜRKLER,* Ankara, 2006.

(UZUNÇARŞILI), İsmail Hakkı., *Tokat Kitabeleri*, İlavelerle Yayına Hazırlayanlar Mehmet Mercan- Mehmet Emin Ulu, Türk Hava Kurumu Basım Evi İşletmeciliği, Ankara, 2003.

ÜLKÜTAŞIR, M.Ş. "Anadolu Selçukluları Tarafından Sinop'un Muhasara ve Zaptı", *Türk Kültürü*, Yıl: IX, S.106, Ağustos 1972, s.816-817.

ÜNAN, Sedar., "Samsun İli, Kavak İlçesi, Çakallı Han Restorasyon Öncesi Kazı ve Sondaj Çalışması", 18. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu, 27-30 Nisan 2009, Sivas, KTB Kültür Varlıkları ve Müzeler genel Müdürlüğü Yay., Ankara, 2010, 13-20. (http://www.kulturvarliklari.gov.tr/sempozyum_pdf/muze_kurtarma/18_muze_kurtarma.pdf

ÜNAN, Seedar. "Geçmişten Günümüze Çakalı Hanı- Çakallı Inn Past to Present", *KUBABA Arkeoloji- Sanat Tarihi- Tarih Dergisi,* Yıl:10, S.22, 11 Aralık 2013, 51-79. https://www.academia.edu/6661594/Geçmişten_ Günümüze_ Çakallı Han _Çakallı_ Inn _ Past_ to_ Present,

YAKUBOVSKIY, A.YU., *Altınordu ve Çöküşü*, Hasan EREN, çev., TTK Yay., Ankara, 1992.

YAVUZ, A. Tükel., "Anadolu'da Eş Odaklı Selçuklu Hanları", Orta Doğu Teknik Üniversitesi *Mimarlık Fakültesi Dergisi*, C.2, S.2, 1976, s.187-204.

YAVUZ, A. Tükel., "Anadolu Selçuklu Dönemi Kervansaraylarının Tipolojisi", *IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri,* 25-26 Nisan 1994, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yay., Konya, 1995, s.183-198.

YILDIZ, H. Dursun., "Anadolu Türk Tarihi", *Anadolu Uygarlıkları Ans*., C.3-4.,Görsel Yayınlar, İstanbul, 1982, s.620-694.

YILMAZ, Leyla., *Batı Karadeniz Bölgesi Ticaret Yolları ve Bu Yollar Üzerindeki Hanlar*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1990.

YILMAZ, Leyla., "Kuzeybatı Anadolu'daki Hanlar Üzerine Bazı Notlar", *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi,* Ankara, 2005, s.9-16.

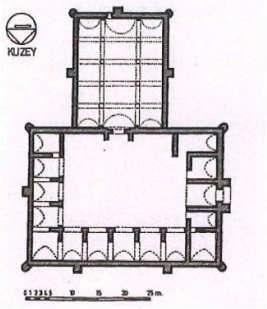
YÜCEL, Yaşar., *XIII-XIV. Yüzyıllar Kuzeybatı Anadolu Tarihi- Çobanoğulları Beyliği,* Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, 1980.

Amasya Kültür Envanteri-2007, Haz.C. Özdemir- M. Doğanbaş- A. Yancı- F. Yılmaz- H. Uçar- F. Ağaoğlu- M. Mecek- Ö. Çetintaş, Amasya, 2007.

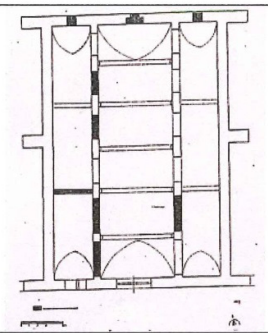
Danişmendname, Haz. N. Demir, Niksar, 1999.

"Kervansaray ahır oldu", *22.8.2003 tarihli Yeni Asya Gazetesi.*

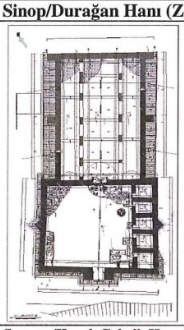
ÇİZİM VE RESİMLER



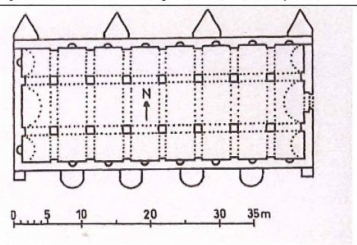
Çizim:1 Sinop/Durağan Hanı (Z. Sönmez)



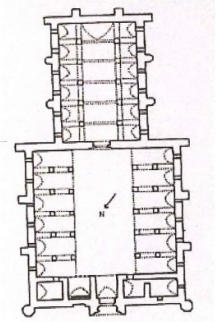
Çizim:2 Samsun/Kavak Çakallı Hanı (M.K. Şahin)



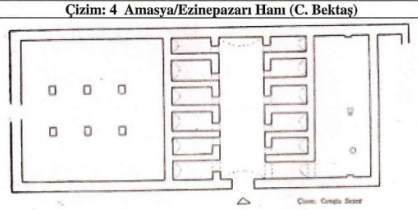
Çizim:3 Samsun/Kavak Çakallı Hanı (S. Ünan)



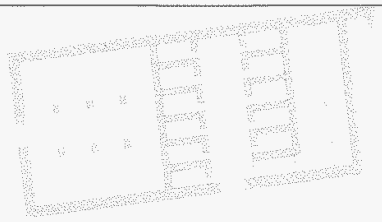
Çizim: 4 Amasya/Ezinepazarı Hanı (C. Bektaş)



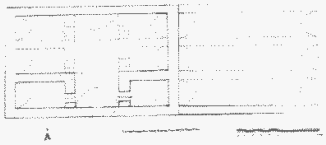
Çizim:5 Tokat/Pazar- Mahperi Hatun Hanı (C. Bektaş)



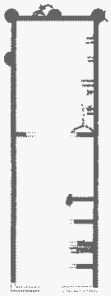
Çizim:6 Çorum/Alaca- Kalehisar Kervansarayı. Plan. (O. Aslanapa)



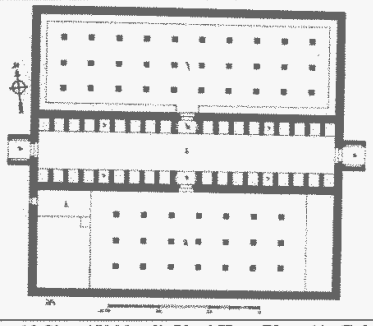
Çizim:7 Çorum/Alaca- Kalehisar Kervansarayı. Plan (19.8.2020-4.9.2020) (Yasser Dallal)



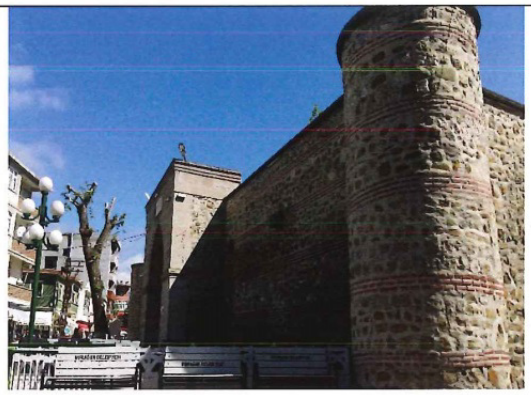
Çizim:8 Çorum/Sungurlu- Türk Hacılar Hanı Köyü Hanı Planı (M.K. Şahin)



Çizim:9 Misler Ovası Hanı (O. Eravşar)



Çizim:10 Sivas/ Yıldızeli- Yeni Han. Plan (A. Gabriel)



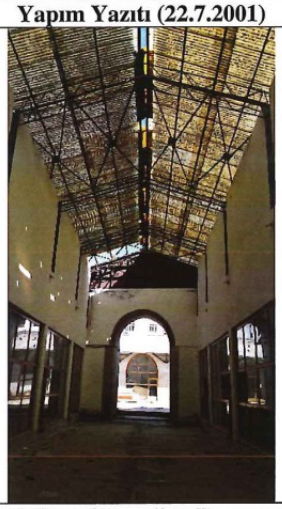
Resim:1 Sinop/Durağan Pervane Hanı. Batıdan Genel Görünüm (28.4.2016).



Resim:2 Sinop/Durağan Pervane Hanı. Yapım Yazıtı (22.7.2001)



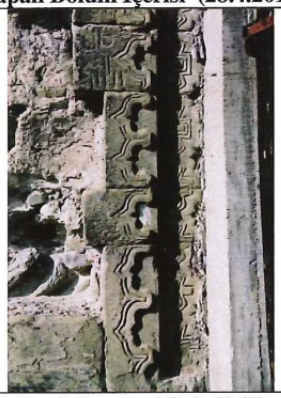
Resim:3 Sinop/Durağan Pervane Hanı. Avludan ve Kapalı Bölümden Görünüm (28.4.2016)



Resim:4 Sinop/ Durağan Pervane Hanı. Kapalı Bölüm İçerisi (28.4.2016)



Resim:5 Samsun/ Çakallı Hanı. Güneyden Görünüm (4.7.2005)



Resim:6 Samsun/ Çakallı Hanı. Taçkapı Bezemelerinden Görünüm (29.7.2002)



Resim:7 Samsun/ Çakallı Hanı. Taçkapı Bezemelerinden Ayrıntı (29.7.2002)



Resim:8 Samsun/ Çakallı Hanı. Kapalı Bölünden Görünüm (4.7.2005)



Resim:9 Samsun Çakallı Hanı. Onarım Sonrası Genel Görünüm. (25.7.2021)



Resim:10 Samsun Çakallı Hanı. Avlu Mekanlarından Görünüm (25.7.2021)



Resim:11 Samsun Çakallı Hanı. Kapalı Bölümün Onarım Sonrası Görünümü (25.7.2021).



Resim:12 Amasya Ezinepazarı Hanı. Kuzeydoğudan Genel Görünüm (22.8.2021)



Resim:13 Amasya Ezinepazarı Hanı. Doğu Cephesi. (22.8.2021)



Resim:14 Amasya Ezinepazarı Hanı. Kuzey Cephesi. (22.8.2021)



Resim:15 Amasya Ezinepazarı Hanı. İçeriden Görünüm (22.8.2021)



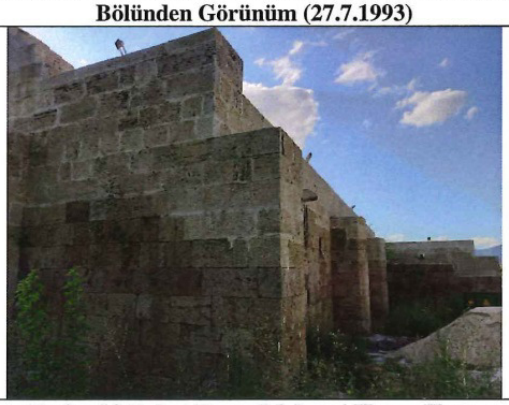
Resim:16 Tokat-Pazar Mahperi Hatun Hanı. Kapalı Bölüm Taçkapısı (27.7.1993)



Resim:17 Tokat-Pazar Mahperi Hatun Hanı. Kapalı Bölünden Görünüm (27.7.1993)



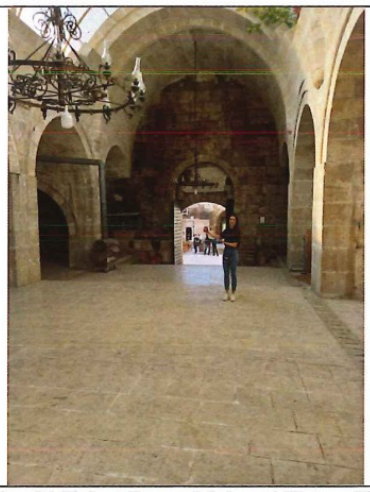
Resim:18 Tokat-Pazar Mahperi Hatun Hanı. Onarım Sonrası Genel Görünüm (22.8.2021).



Resim:19 Tokat-Pazar Mahperi Hatun Hanı. Güneydoğudan Görünüm (22.8.2021).



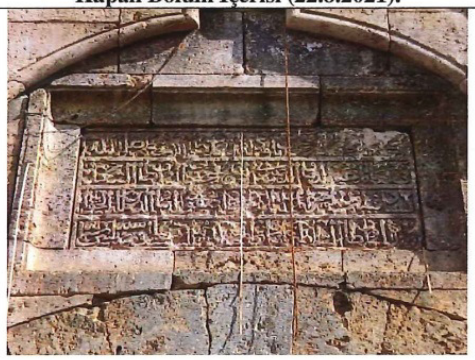
Resim:20 Tokat-Pazar Mahperi Hatun Hanı. Avlu ve Kapalı Bölüm Taçkapısı (22.8.2021).



Resim:21 Tokat-Pazar Mahperi Hatun Hanı. Kapalı Bölüm İçerisi (22.8.2021).



Resim:22 Tokat-Pazar Mahperi Hatun Hanı. Avludan Görünüm (22.8.2021).



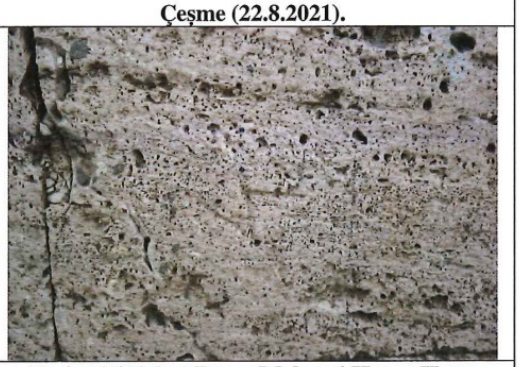
Resim:23 Tokat-Pazar Mahperi Hatun Hanı. Kapalı Bölüm Taçkapı Yazıtı (22.8.2021).



Resim:24 Tokat-Pazar Mahperi Hatun Hanı. Çeşme (22.8.2021).



Resim:25 Tokat-Pazar Mahperi Hatun Hanı. Avlu Taçkapı Bezemelerinden Ayrıntı (22.8.2021).



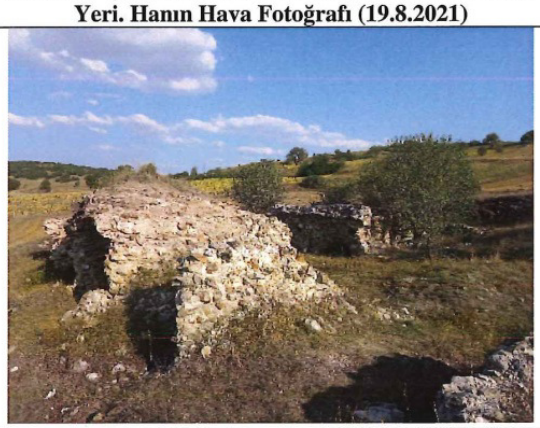
Resim:26 Tokat-Pazar Mahperi Hatun Hanı. Taşçı İşaretlerinden Görünüm (22.8.2021).



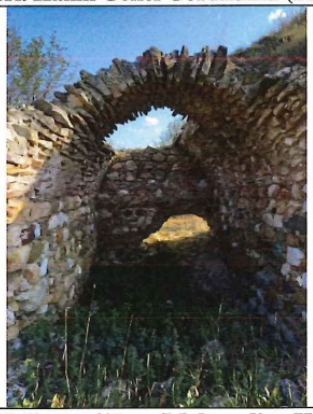
Resim:27 Çorum/Alaca/Mahmudiye-Kalehisar Ören Yeri. Hanın Hava Fotoğrafı (19.8.2021)



Resim:28 Çorum/Alaca/Mahmudiye-Kalehisar Ören Yeri. Hanın Genel Görünümü (26.8.2021)



Resim:29 Çorum/Alaca/Mahmudiye-Kalehisar Ören Yeri. Hanın Genel Görünümü (26.8.2021).



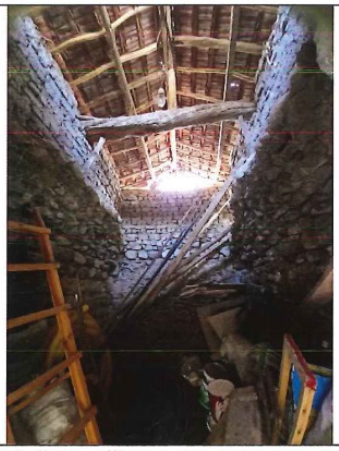
Resim:30 Çorum/Alaca/Mahmudiye-Kalehisar Ören Yeri. Hanın İç Mekanından Ayrıntı (26.8.2021).



Resim:31 Çorum/Sungurlu- Türk Hacılar Hanı Köyünde Günümüzde Hanın Üzerine Yapılan Evin Genel Görünümü. (19.8.2017)



Resim:32 Çorum/Sungurlu- Türk Hacılar Hanı Köyünde Bulunan Hanın Kalıntıları. (15.8.2021)



Resim:33 Çorum/Sungurlu- Türk Hacılar Hanı Köyünde Bulunan Hanın Kalıntıları. 15.8.2021)



Resim:34 Çorum/Merkez-Misler Ovası Hanı. Hanın Bulunduğu Alan (15.8.2021)



Resim:35 Çorum/Merkez-Misler Ovası Hanı. Hanın Bulunduğu Alandan Diğer Görünüm (15.8.2021)



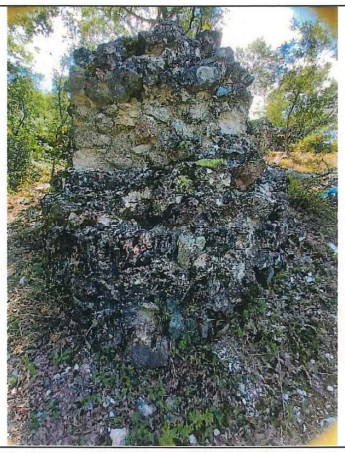
Resim:36 Çorum/Merkez-Misler Ovası Hanı. Kapalı Bölüme Ait Olduğu Düşünülen Kalıntılar (15.8.2021).



Resim:37 Çorum/Merkez- Misler Ovası Hanı. Kapalı Bölüm Doğu Duvarından Ayrıntı (15.8.2021).



Resim:38 Çorum/Merkez- Misler Ovası Hanı. Kapalı Bölüm batı Duvarından Ayrıntı (15.8.2021)

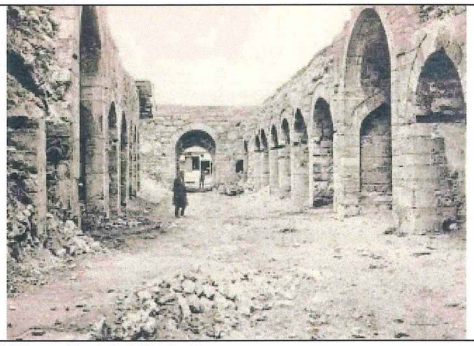


Resim:39 Çorum/Merkez- Misler Ovası Hanı. Batı Dubarında Yer Alan Desteklerden Ayrıntı (15.8.2021).



Resim:40 Çorum/Sungurlu-Han Kozlusu Köyü. (19.8.2017)





Resim:41 Sivas/ Yıldızeli- Yeni Han. Genel Görünüm

(A. Gabriel)

KARGI HAN: KORUNMA SORUNLARI VE ÇÖZÜME YÖNELİK ÖNERİLER

Kargı Han: Protection Problems and Suggestions for Solutions

Yaşar Selçuk ŞENER*

Abstract

Kargı Han, as a caravanserai, is located near Beydiğin village (Manavgat, Antalya). Although there is no inscription, Caravanserai was dated to the reign of Seljuk Sultan II. Kaykhusraw (1236-1246). Kargı Han has deteriorated over time; however it has remained largely architectural integrity. The decay problems of the building were assessed under three grouped: structural problems, material degradations, and the risk factors for the conservation of the building. It was understood that the reason of the current problems of the building were environmental and climatic influences. In addition, the factors such as abandonment have played an important role for the increase in the destruction of the building. In order to resolve the current problems, the effects causing the problems have to be rehabilitate, taking measures for environmental and climate impacts is required. The main purpose of this conservation practices has protection and to stabilization of the current situation for Kargı Han.

Keywords : Kargı Han, Architectural Conservation , Conservation , Restoration Conservation of Building Materials

1.Giriş

Kargı Han Antalya İli, Manavgat İlçesi, Beydiğin Köyü yakınlarında ormanlık alanda yer almaktadır. Güneydoğu köşesine yakın konumda küçük bir hamamı ve tuvalet olduğu öngörülen yapı kalıntıları bulunmaktadır. Günümüzde boş, terkedilmiş ve bakımsız durumdaki han binası, zamanla oluşan bozulmalara rağmen, mimari özelliğini büyük oranda koruyarak günümüze ulaşmıştır; sahip olduğu sorunlarıyla mevcut halde bakım, onarım ve koruma müdahalelerine ihtiyaç duymaktadır. Korunma sorunlarının tespiti ve çözüme yönelik önerilerin oluşturulması amacıyla gerçekleştirdiğimiz bu çalışmamız, 21 Aralık 2012 tarihinde yerinde yapılan inceleme ve gözlemlere[1] dayalı hazırlanmıştır.

2.Mimari Tanıtım

Kitabesi bulunmayan yapı, Kurt Erdmann (Erdman 2008, 245) tarafından bölgedeki diğer hanlar üzerinde yapılan bir karşılaştırmaya göre, Anadolu Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanına (1236-1246) tarihlenmektedir.

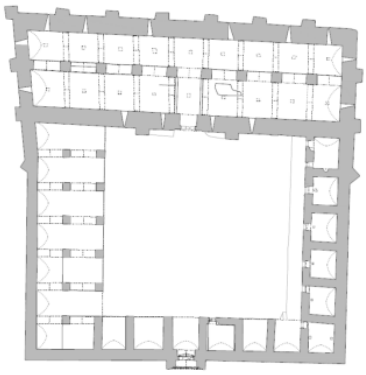
Kargı Han, plan şeması itibariyle Selçuklu hanları arasında hem açık hem de kapalı avlulu han grubunda yer almaktadır. Tek katlı han yapısı, genel itibariyle kareye yakın (~ 48x50 m.) ölçülerdedir. Yapının kuzey duvarı batıya doğru bir miktar uzatılmış; böylelikle güneyden başlayarak doğu beden duvarına paralel uzanan batı beden duvarı, revakın kuzeydeki son tonoz bölümü hizasından başlayarak batıya doğru yönlenerek genişletilmiştir. Güney cephe ortasında öne bir miktar taşkın, düzgün kesme taş örgülü süslemesiz portali yer alır. Kenarları silme bordür çerçeveli portalin, ön cephesinde yer alan ve yapıya geçişi sağlayan basık kemerli kapı açıklığı, üstte sivri portal kemeriyle taçlandırılmıştır.

Portaldeki kapı açıklığından geçilen avlu kareye yakın ölçülerdedir. Batı kanadında, her bir birimi batıda beden duvarına, avluya doğru (doğu-batı doğrultusunda uzanan) ikişer kemer ve kemerlerin oturduğu ikişer ayakla oluşturulan taşıyıcılara oturan, sivri beşik tonoz örtülü, yedi bölümlü revak yer alır. Güney kanadında giriş eyvanı ile onun batısında iki, doğusunda avluya açılan tonoz örtülü üç eyvan bulunmaktadır. Giriş eyvanının doğusunda kalan ilk eyvanın kuzey kenarı kapatılmış ve avluya bir kapı açıklığı bulunan bir oda haline dönüştürülmüştür. Avlunun doğu kanadında, üzerinde hafifletme kemerleri bulunan ve söve ve lentosu iri blok taştan düzgün kesme işlenmiş boyuna dikdörtgen birer kapı açıklığı ile avludan geçilen (en güneydeki, farklı olarak güney

* Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü öğretim üyesi; e posta: s.sener@hbv.edu.tr; ORCİD: 0000-0003-4118-6262.

[1]Alandaki İncelemelerimiz, EHA Yapı Mimarlık İnş. Tur. San ve Tic. Ltd. Şti. tarafından yürütülen "Rölöve, Restitüsyon, Restorasyon ve Çevre Düzenleme Projesi" kapsamında 2012 yılında gerçekleştirilmiştir. Makalede yer alan fotoğraflar 21 Aralık 2012 tarihindeki durumlarını göstermektedir.

kanat doğu ucundaki eyvana açılan) altı odası yer almaktadır. Avlunun kuzey kanadında hanın kapalı bölüm yer almaktadır. Kapalı bölümün avluya bakan güney cephesi düzgün kesme blok taş örgülüdür. Cephe ortasında mekâna girişi sağlayan, üzeri basık kemerli kapı açıklığı yer alır. Kapı açıklığı, iki yanda ve üste örgü taşlarına işlenerek oluşturulmuş silme bordür bir çerçeve içerisine yerleştirilmiştir. Kapı açıklığıyla avludan geçilen kapalı bölüm, mekânın ortasında bir sıra oluşturacak biçimde yerleştirilmiş sekiz ayak ile aralarındaki bağlantıyı sağlayan kemerlerle doğu batı doğrultusunda enine uzanan, sivri beşik tonoz örtülü, iki sahandan oluşmaktadır (Şek. 1[2], Fot. 1).



Şek.1: Kargı Han, plan (EHA Mimarlık arşivi)



Fot.1: Kargı Han, güneybatıdan genel görünüşü

Hanın güneyinde, güneybatı köşeye yakın konumda, güney dış duvardan yaklaşık 5 metre mesafede hamam yapısı yer almaktadır. Hamam, genel itibariyle kuzey güney doğrultusunda uzanan dikdörtgen plan şemasına sahiptir; batı kenarın güneye yakın konumdaki bir kapı açıklığı ile geçilen güneydeki soyunmalık bölümü ile onun kuzeyinde batı kenara yakın konumdaki bir kapıyla geçilen sıcaklık bölümü ve sıcaklığın kuzeyinde doğu-batı doğrultusunda enine uzanan su deposu ve külhan mekânlarından oluşmaktadır. Örtüsü yıkılmış olmasına rağmen mevcut kalıntılardan, kare planlı ılıklık ve sıcaklık bölümlerinin kubbeyle, dikdörtgen planlı külhan ve su deposu bölümlerinin ise tonozla örtülü olduğu anlaşılmaktadır.

3. Yapı Malzemeleri

3.1. Taş

Han binası ve hemen yanındaki hamam, bütünüyle taştan inşa edilmiştir. Tüm yapı elemanlarında örgü taşı olarak grimsi-krem renkli ince taneli kireç taşı ve kum taşı türleri kullanılmıştır. Yapı içerisinde, bazı örgü taşları ile yemlik ve zemin kaplama taşlarında (az sayıda) kırmızımsı krem, koyu krem gibi farklı renkler veya daha iri tane yapısı gösteren kireç taşı ve kum taşı türleri de bulunmaktadır.

Taş malzeme kullanımı işçilik açısından incelendiğinde, portal, kemer, ayak, lento, söve, beden duvarı köşe taşları ve beden duvarı alt sıralarında iri blok düzgün kesme/kaba yonu işlenmiş taşların örgüde kullanıldığı; avluya açılan eyvan ve oda duvarları ile tonozlarında, avluya bakan kemer köşeliklerinde ve dış cephelerde beden duvarlarının büyük bölümünde daha çok kaba yonu işlenmiş ve/veya dışa bakan yüzü düzlenmiş, genel itibariyle düzenli sıralar oluşturan moloz taş kaplamalı oldukları; içte ve dıştaki kaplamalar arasının (duvar üstlerinde ve beden duvarlarında örgü kaybı bulunan bölümlerden görülebildiğine göre) düzensiz derzli moloz taş dolgulu oldukları görülmektedir.

Taş malzeme kullanımı işçilik açısından daha detaylı incelendiğinde, yapı elamanlarına göre düzgün kesme, kaba yonu ve moloz işçilik olarak çeşitlilik gösterdiği belirlenmiştir. İşçilik türüne göre taş malzeme kullanımını şu şekilde sınıflayabiliriz:

[2] Yapının güncellenmiş planının kullanım izni için EHA EHA Yapı Mimarlık İnş. Tur. San ve Tic. Ltd. Şti.'ne ve Mimar Ercan Aksoy ile Mimar Hüseyin Asar'a teşekkürlerimizi sunuyoruz.

a)Düzgün Kesme Taş işçiliği

Han yapısında düzgün kesme işlenmiş örgü taşları kullanım alanlarına göre şu şekilde sınıflandırılabilir:

- Dış cephelerde beden duvarlarının genelde ilk 2 ile 5 örgü sırasına kadarki alt bölümleri (bu taşlardan bazıları kaba yonu işçilik gösterir)
- Dışta beden duvarlarını birleştiren köşe taşları
- Beden duvarını dıştan destekleyen payandaların alt bölüm kaplama taşları
- Güney cephede anıtsal girişi sağlayan portalin örgü taşları
- Avlu taban döşemesinde kullanılan kaplama taşları
- Avlu kuzeyinde kapalı bölümün güney duvarının ve payandalarının kaplama taşları
- Avluya açılan güney cephedeki eyvan bölümlerinin ayak ve kemer örgüleri ile taban döşeme kaplama taşları
- Batı kanatta kalan revak bölümünde ayak, kemer, yemlikler ve taban kaplama taşları
- Avluya bakan doğu kanat (ayrıca güney kanatta bir oda) odalarının kapı/pencere açıklığı etrafındaki lento, alınlık ve söve taşları ile odalardaki taban kaplama taşları
- Avlunun güney, kuzey ve doğu kanat önlerinde kalan seki taşları ile doğu kanatta her mekân hizasında olduğu anlaşılan merdiven taşları
- Kapalı mekân, ayak, kemer, destek kemeri ve taban kaplama

Özellikleri: Kaplama taşları, örgüde aynı sırada eş yükseklik ölçüleriyle genelde düzenli sıralar oluşturmakta; ancak sıralar arasında yükseklik farkları bulunmaktadır. Taşların uzunluk ölçüleri genelde birbirine yakın olmakla birlikte (malzemenin ekonomik kullanım kaygısından olsa gerek) düzensizdir. Kaplamayı oluşturan taşlar kullanıldıkları tüm örgü bölümlerinde, -genelde birbiriyle çok iyi birleşecek veya arada çok az bir derz harcı oluşturacak biçimde- yanaşık derzli örülmüştür. Taş bloklarının yüzeyleri, dişli ve düz kalemle (bazen de izlere göre, murçla) düzlenmiştir.

Düzgün kesme işlenmiş taşlar genelde yöreye (Toros Dağ sırasına) özgü kireç taşı ve kum taşı türlerinden seçilmiş gri-krem renkli ince gözenekli yapı göstermektedirler.

b)Kaba Yonu Taş İşçiliği

Kaba yonu işlenmiş taşlar, hanın düzgün kesme işlenmiş kaplama ve örgü taşları dışında, duvar ve tonoz örgülerinde; hamam yapısında duvar ve tonoz örtü örgülerinde kullanılmıştır. Kaba yonu taş işçiliği yapıların şu bölümlerinde görülür:

- Hanın dış cephelerinde beden duvarlarının kesme taş - iri blok (bazıları kaba yonu işlenmiştir) örgüleri ile köşe taşları dışında kalan tüm örgü kaplama taşları
- Handa beden duvarını dıştan destekleyen payandaların alttaki kesme taş kısımları üzerinde kalan bölümlerindeki kaplama taşları
- Hanın güney ve doğu kanat odalarının Avluya bakan duvar örgü kaplamaları ile iç mekân duvar örgü taşları
- Avluya açılan batı ve güney cephelerdeki eyvan bölümlerinin kemer aynalıklarının örgü-kaplama taşları
- Revak bölümünde ayak, kemer, dışında kalan tonoz ve duvar örgü kaplama taşları
- Kapalı bölüm, iç mekân duvar örgü kaplama taşları
- Hanın tüm mekân üzerlerini örten tonoz örgü kaplama taşları
- Hamam yapısında, tüm duvarları ile tonoz örtüsünde; ayrıca bugün yıkılmış olmasına rağmen kalıntılarına göre iki mekânın kubbelerinde moloz taşlar ile birlikte kaba yonu işlenmiş taşlar kullanılmıştır. Kaba yonu taşlar daha çok duvar ve örtü kaplamalarında belirgindir.

Özellikleri: Kaba yonu kaplama taşları, kesme taşlara göre çok daha küçük boyutlarıyla, bazen kare, ancak daha çok dikdörtgen formlarıyla dikkati çekerler. Moloz taşların (örgüde dışa bakan) yüzleri, muhtemelen taşçı çekiciyle, kırılarak ve kesilerek düzlenmiştir. Taşlar, kullanıldıkları örgüde aynı sırada genelde eş yükseklik ölçüleriyle düzenli sıralar oluşturmakta; ancak sıralar arasında yükseklik farkları bulunmaktadır. Taşların, örgüdeki yüzlerinde kenar ve köşeleri kesme taşlardan farklı olarak düzenli değildir ve uzunluk ölçüleri genelde birbirine yakın olmakla birlikte (malzemenin ekonomik kullanım kaygısından olsa gerek) yine düzensizdir. Kaba yonu taş kaplama örgüleri, kullanıldıkları tüm bölümlerde, -araları bazen küçük moloz taş dolguyla beslenmiş- düzensiz derzler oluşturan harçlı dolguya sahiptirler. Kaba yonu ve moloz örgülerde kullanılan taşlar, yine kesme taşlarda olduğu gibi daha çok gri krem renkli ince taneli kireçtaşı ve kum taşı türlerinden oluşmaktadır.

b) Moloz Taş

Moloz taşlar, duvarlarda iki yüzdeki kaplamalar arasında harç malzemeyle birlikte dolgu oluşturmak amacıyla kullanılmıştır. Han ve hamam duvarlarında ve örtüde (hamam binasında) yıkılan bölümlerden moloz dolgu görülebilmektedir. Moloz taş, hem han hem de hamamın duvarlarının iç ve dış cephelerde kaba yonu taş örgü içerisinde de yer yer görülmektedir. Nitekim işlenmemiş, ancak düzgün yüzeyli bu taşlar, ekonomik kaygı ile örgüde değerlendirilmişlerdir.

Özellikleri: Moloz taşlar, hem kesme hem de kaba yonu taşlara göre daha küçük boyutlarda, ya dere yatağında toplanan taşlar ya da diğerlerinin işlenmesiyle oluşan yongalardan oluşmaktadır. Taşlar, duvar örgü kaplamaları arasında düzensiz kalınlıklardaki harçla birlikte dolgu malzemesi olarak veya duvarların dışa bakan tarafa düzgün yüzü gelecek biçimde yerleştirilmişlerdir. Bazen renk ve doku farkı göstermekle birlikte yine kesme ve kaba yonu işlenmiş taşlar gibi, gri-krem renkli ince taneli kireç taşı ve kum taşı türü taş özelliği göstermektedir.

3.2. Harç (Derz Dolgu Malzemesi)

Han ve hamam yapısında, derz dolgu malzemesi olarak kullanılan harçlar düzgün kesme, kaba yonu ve moloz taş örgülerde, derz dolgu malzemesi olarak kullanılan harç malzeme kireç bağlayıcılı, taş tozu / kum karışımlı, krem-beyaz renkli ve sıkı gözeneklidir. Kaba yonu ve moloz örgüde derz kalınlıkları düzensiz ölçülere sahiptir. Kaplamayı oluşturan kesme taş blokları arasında ise dışta yanaşık derz oluşturacak biçimde, ince bir tabaka halindedir. Örgü iç kısımlarında kaplama (duvar, ayak gibi)taşlarını içteki moloz örgüye ve moloz örgüde taşlar arasında bağlayıcı görevlerini yerine getiren harç malzemenin, dış cephelerde kesme taşlar arasında ince tutulması yalnızca taş aralarında yumuşak geçişi sağlayan / yük artırımını azaltan fonksiyonel görev yerine getirmesi amacıyla kullanıldığını göstermektedir.

3.3. Sıva

Handa, portal, dışında tüm yüzeylerin sıvalı olduklarına dair izler takip edilmektedir. Nitekim revak ve kapalı bölüm ayakları, kemerleri ve avluya bakan eyvan kemerlerinin düzgün kesme işlenmiş taş yüzlerinde bile sıva kalıntıları görülmesi bu bulguyu doğrulamaktadır. Kesme taş yüzlerindeki bu sıvanın özgün yapımdan mı yoksa sonraki (kullanım dönemlerinde yapılan bir uygulamaya ait) tadilatlarla mı yapıldığı belirgin değildir.

Gerek handa gerekse hamamda duvar yüzeyine kaplama olarak uygulanmış sıvalar günümüze büyük oranda tahrip olarak ulaşmıştır ve duvar yüzeyinde belli belirsiz izlenebilen kireçli izler veya parçalı sıva kalıntıları şeklindedir. Revak, odalar ve kapalı mekân duvarlarında daha çok ve geniş alanlar halinde ulaşan sıvalar, örtüden ve duvarlardan sızan su ve nem nedeniyle (daha çok dökülmeyle sonuçlanmış) bozulmaya uğramışlar ve / veya yeni karbonat (sızan suda katılaşan ve taşlaşan yeni tabaka) ve mikrobiyolojik patina oluşumlarıyla kaplanmışlardır.

4. Korunma Sorunları

Han ve yanındaki hamam yapısı, mimari bütünlüğünü büyük oranda koruyarak günümüze ulaşmıştır; ancak oluşan bozulmalarla da tahribata (değişime) uğradığı da açıktır. Yerinde yapılan incelemeler sonucu tespit edilen sorunları, **yapısal sorunlar**, **malzeme bozulmaları** ve **korunmaya risk oluşturan faktörler** olmak üzere üç başlık altında incelemek mümkündür:

4.1. Yapısal Sorunlar

Yapıda, çevre -iklim etkilerine ve bitkisel gelişimle yapı elamanlarında meydana gelen fiziksel zorlamalara, bazı kısımlarda duvar ve diğer taşıyıcı elamanlarda örgü yük dengesindeki değişime, örgü hareketine ve bunlara bağlı gelişen örgü (derz) açılmalarına yol açmış; örgü içerisine sızan yağış suyu ve yağışlarla artan su emilimi (nem) de bozulmaları arttıran etkisiyle yapı elemanlarını ve malzemelerini tehdit eden sorunları oluşturmuştur. Bu tür yapısal sorunlar (eğer müdahale edilmezse, ileride), örgüde kaybı arttırarak veya var olan bozulmalarda süreci hızlandıracak etkiler taşımaktadır. Tahribatı oluşturan ve/veya hızlandıran sorunlar malzeme bozulmalarında da önemli bir etken olarak kendini göstermektedir. Yapısal sorunlar örgüde derz açılmaları, derz harcı boşalması/kaybı, örgüde eksik alanlar ve kayıplar başlıkları altında incelenebilir:

4.1.1. Örgüde Ayrılma ve Derz Açılmaları

Derz açılmaları beden duvarları dış cephelerinde, en açık haliyle portal yan cephelerinde görülmektedir. Bozulma kaplama/ örgü taşları arasında ve/veya aralarında kalan harçlı derz bağlantı bölümlerindeki açılmalar şeklinde görülmektedir. Bozulma örgü malzemesinin veya bir bölümünün mekanik bir zorlamayla bütünden kısmen ayrılması şeklinde tanımlanabilir. Sorunun kaynağı daha çok örtü sistemiyle duvar üstlerindeki açılmalar/kayıplar nedeniyle duvar üstlerinin ve örtünün fonksiyonunu kısmen yitirmesi, toprak birikiminin meydana gelmesi, yağışlar ve özellikle de bitkisel gelişim etkileriyle açıklanabilir. Nitekim yağışlarla ıslanan ve kuruyarak gevreyen harçlardaki dökülme ve oluşan boşluklara dolan toprak dolguda gelişen ağaç köklerinin yarattığı baskılar duvarın örgü bütünlüğünü zorlamaktadır. Bu görüş han ve hamam yapısının duvar üst bölümlerinde cephe duvarlarının kenar ve köşeleri ile cephe duvarını destekleyen payanda destek duvarlarında gözlenen lokal derz açılmaları için geçerlidir.

Portaldeki kesme taş örgüde görülen ileri düzeydeki derz açılması, daha çok zeminin yumuşaması ve olası yer sarsıntılarıyla etkisinin artmasına bağlanabilir. Aynı durumu hanın kuzey doğu dış köşesinde görülen derz açılması için de geçerlidir. Burada duvarın doğu alt bölümünde, zemin toprağı diğer bölümlerden düşüktür ve oluşan zemin yumuşamasına bağlı olarak (üstte gelişen bitki örtüsünün artırıcı etkisiyle de) duvarda çatlama-kırılma şeklinde görülen derz açılmalarına yol açmıştır.

Bozulma örgü taşları / blokları arasında genelde 2-3 mm. den 2-3 cm. ye (bazen portal örneğinde olduğu gibi 5-6 cm. ye) değişen ölçülerde, örgü içerisinde düşey veya diyagonal hat üzerinde veya (örgü taşları kenarlarından devam eden) çoklu doğrultuda uzayan şerit görünümlü açılmalar şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Fot. 2). Bozulma, örgüde birim malzeme kayıplarıyla başlayıp giderek daha geniş alanlara yayılacak duvar ve bazı yapı elamanı bölümlerinin yıkılmasıyla sonuçlanacak daha ağır sorunlara yol açabilecek potansiyel korunma riski oluşturmaktadır.



Fot. 2: Güney cephe, portalde derz açılmaları



Fot. 3: Doğu dış cephe, derz harcı kayıpları

4.1.2.Örgüdeki Derz Harcı Boşalması/Kaybı

Han ve hamam yapısında çevre ve iklim (yağışlar, su hareketi, tuz çıkışı ve don gibi) şartlarına ve bakımsızlığa bağlı olarak meydana gelen bozulmalar, örgü malzemesi derz dolgu harçlarında kayıplara yol açmıştır.

Taş duvarların ve tonoz örgülerinin derz dolgusunu oluşturan harçlar, çevre şartlarına karşı en zayıf malzeme grubunu oluşturmaktadır. Yağışlarla ıslanan, kuruma ile gevrekleşen harç malzeme, rüzgâr, zeminden veya duvar üst bölümlerindeki/örtülerdeki açılmalarla ulaşan yağışlarla oluşan su ve nem, sonradan oluşan tuzlanmayla ufalanma ve dökülmelerle başlayıp, derz dolgu harçlarında zamanla artan kayıplara yol açmıştır (Fot. 3). Derz boşluklarında yerleşerek büyüyen çeşitli ot ve ağaç türü bitkiler, yağışla ıslanan ve yumuşayan harçların parçalanması ve kaybında oldukça etkili diğer faktörleri de oluşturmaktadır.

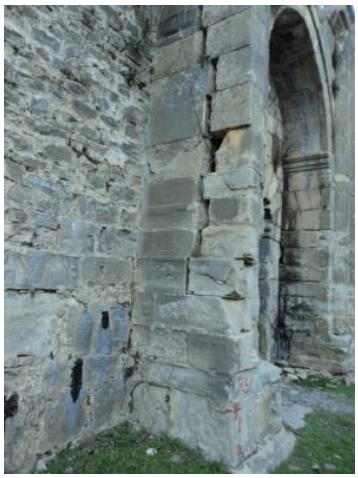
4.1.3.Örgüde Eksik Alanlar ve Kayıplar

Bozulmalar örgüdeki tek veya birkaç birim malzeme (örgü taşı) kaybı şeklinde olabildiği gibi, handa ve hamamda yapı elamanının (duvarın, payandanın) bir bölümünün, hamamda ise tonoz ve kubbe gibi örtülerin bir bölümünün / tamamının kaybı şeklinde de gözlenebilmektedir.

Bozulma, hanın cephe duvarlarının üst bölümlerinde daha çok olmak üzere, duvar veya duvarı destekleyen payandalarda bir veya birkaç örgü malzemesinin veya örgünün bir bölümünün kaybı şeklinde görülmektedir (Fot. 1-4). Aynı durum, yani örgü malzemelerinde kısmi kayıplar, avluyu çeviren revak veya mekân duvarları üst bölümlerinde de görülmektedir. Nitekim gerek dış cephelerde gerek avluyu çeviren revak ve mekân cepheleri örgüsünde daha çok üst sıra taşlarının kaybedildiği, avlu çevresinde revakı kuşatan alınlık ve altında kalan birkaç sırada kayıplar oluştuğu görülmektedir.



Fot. 4: Doğu duvar, örgü kayıpları



Fot. 5: Güney cephe, portal, taşlarda parça ve yüzey kaybı

Bozulma oluşumu, özellikle bitki gelişimi ve yağışların etkisiyle gelişen derz harcı ufalanması, derz harcı dökülmeleri/boşalmaları ve derz açılması gibi öncül sorunlarla başlayıp, devamında (örgü taşı kaybı veya örgü çözülmesi gibi) boşa çıkan/askıda kalan örgü taşının/taşlarının dökülmesi / kaybı şeklinde meydana gelmektedir.

4.2. Malzeme Bozulmaları

Özgün yapım malzemeleri üzerinde çeşitli etkenlere bağlı olarak meydana gelen başlıca bozulmalar şu şekilde incelenebilir:

4.2.1. Parça Kaybı

Fiziksel bir zorlamaya (mekanik baskılar) veya kimyasal etkilere (korozyon-aşınma gibi) bağlı olarak malzeme bütünlüğünde meydana gelen eksilmelerdir.

Yapıda yoğun olarak gözlenen malzemedeki parça kayıpları, birbiri üzerine oturan / binen kesme taşların daha çok kenar, köşe ve yüzeylerindeki kırılmalar-eksilmeler yanında yüzeyde ufalanma, aşınma ve yapraklaşma şeklinde başlayan bozulmalar, ilerlemiş sorun örneklerinde bu tür bozulmalar yüzeyden fazla oranda kayıplar şeklinde karşımıza çıkar (Fot. 5).

Bu grup bozulma daha çok malzemeyi yani örgüdeki taşı etkileyen sarsıntı ve yer hareketleriyle ve derz açılmalarıyla yük dengesindeki değişim, tuz çıkışı ve don kaynaklı baskılarla oluşan ufalanma, aşınma yapraklaşma, çatlama, kırılma gibi (mekanik etkilerin taşta yarattığı baskıyla oluşan) bozulmalarla meydana gelmektedir. Nitekim çeşitli (derz açılması, derz boşalması ve tuz kristalizasyonu gibi) nedenlerle oluşan mekanik baskılar örgü malzemesini yani taşı çatlatmakta ve / veya kırmakta; devamında da kayıplara yol açmaktadır.

4.2.2. Çatlak ve Kırıklar

Yapıda örgüyü oluşturan taşlarda çeşitli (genişlik ve uzunlukta) büyüklüklerde kılcal ve derin çatlaklar ile kırıklar görülmektedir. Kırık oluşumları derz açılmasıyla ve örgüdeki yük değişimiyle oluşan baskı hareketlerine bağlı olarak meydana gelmiş bozulmalardır (Fot. 2, 5). Yapının portalinde, kesme taş bloklarında derz açılmaları görülen bölümlerde oluşan güçlü baskılar bazı örgü taşlarının kırılmasına neden olmuştur. Kırıklar açılmaya ve ayrılmaya bağlı olarak düşey ve diyagonal kırıklar biçimindedir.

Yapıdaki çatlaklar daha çok örgü taşları yüzeyinde, ıslanma-kuruma, sıcaklık değişimleri ve tuz çıkışı gibi olaylarla ortaya çıkan iç gerilimlerle ortaya çıkan, genelde taşın üst tabakalarında görülmektedir.

4.2.3. Aşınma (Erozyon), Ufalanma ve Yapraklaşma oluşumları

Kesme taş malzemelerin kullanıldığı (portal ve kapalı bölüm güney-avlu cephesi ve revak ayak ve kemerlerinde) örgü bölümlerinde daha kolay izlenebilen erozyon (fiziksel etkiyle) ve korozyon (yıkanmaya bağlı kimyasal çözülmeyle) etkilerine bağlı meydana gelen yıpranma ve erimelerdir.

Yapıda kullanılmış kum taşı ve kireç taşlarında yüzeysel ve derin (ilerlemiş / birbiri üzerine tekrarlamış) olmak üzere farklı şekil ve boyutlarda karşımıza çıkmaktadır. Bozulma kaynağı-sonucu açısından incelendiğinde yağışlara bağlı yüzeysel / derinleşen aşınmalar, toprak dolgudan taşınan eriyebilir tuzların meydana getirdiği tuzlanmanın yarattığı mekanik baskılarla oluşan ufalanma, yapraklaşma biçiminde görülür (Fot. 6). Portalin alt kısımları ile kapalı bölümün güney cephesinde oluşan aşınma, ufalanma ve yapraklaşma nedeniyle yüzeyden genelde ince bir tabaka veya ilerlemiş örneklerde birkaç cm ölçüsünde bazen daha çok derinleşen kayıplar meydana gelmiştir.



Fot. 6: Portal, aşınma, ufalanma ve



Fot. 7: Kuzey cephe duvarı, mikrobiyolojik olusumlar

4.2.4. Yazı ve Boya Kirlilikleri

Bozulma türü, özgün taş malzeme yüzeylerinde insan eliyle bilinçli veya bilinçsiz yapılmış boya, boyalı yazı-şekil örneklerini oluşturmaktadır.

Bozulmalar, iç ve dış cephelerde ölçü ve numaralandırma işaretleri ile daha çok dış cephelerde görülen şekil ve işaretlerdir. Duvarların kolay ulaşılabilir alt bölümlerin yüzeylerinde daha çok görülmektedir. Bu tür müdahaleler, yapının estetik bütünlüğünü / görünümünü görsel olarak olumsuz etkilemektedir.

4.2.5. Mikrobiyolojik Patina (Alge ve Liken Türü Su Yosunu) Oluşumları

Yapı malzemeleri üzerinde gözlenen en yaygın bozulma türlerinden biri mikrobiyolojik oluşumlardır. Alge ve liken türü mikroorganizma (su yosunu) tabakası oluşumları, özellikle suyun sızdığı ve daha uzun barınabildiği dış cepheler ile aynı zamanda güneş ışığı alan avlu revak ve eyvan bölümlerinde duvar, kemer, ayak yüzeylerinde gri-siyah-yeşil, sarımsı kahve renkli ince bir tabaka şeklinde yoğun olarak yapının bazı bölümlerini örtmüştür. Bozulma neredeyse güneş ışığı gören tüm taş yüzeylerinin (su yosunu patina ve tabakaları dolayısıyla) olduğundan daha koyu/gri renkte görülmesinin de nedenidir. Kuzey ve kısmen doğu cephe duvarları güneşi doğrudan almayan bölümler olduğu için bu kısımlarda özellikle (Ultraviyole ışınlarından etkilendiği için bu yönü tercih eden) alge türü su yosunu kolonizasyonu saldırısına uğramıştır. Nitekim bu cephe yüzeylerinde mikrobiyolojik patina, yüzeyleri kısmen örten kalın tabakalar oluşturmuştur (Fot. 7).

Mikrobiyolojik gelişim, özgün malzeme yüzeyini örten / kapatan bir estetik sorun oluşturması yanında, organizmaların gelişim mekanizmalarında, aşındırıcı salgılarıyla kimyasal değişime (korozyona / aşınmaya) de yol açmaktadır. Ayrıca nem tutucu etkileriyle yeni mikro organizma ve bitkisel gelişimi de kolaylaştırarak, malzemede bozulma sürecini de hızlandırmaktadır. Mikrobiyolojik patina oluşumunun, yüzeyi kapatıcı / kaplayıcı etkisi yanında, taş yüzeylerinde ufalanma, yapraklaşma, parça kaybı, gözenek genişlemesi gibi oluşumlara da neden olduğu bilinmektedir[3].

4.2.6. Yeni Karbonat Tabakası (Kalker) Oluşumu

Handa örtü ve duvar üst bölümlerindeki örgü dağılması / kayıpları ve derz açılmaları gibi bozulmalardan dolayı yağışlarla örgü (duvar, tonoz) içerisine sızan suyun, harç malzemeyi kısmen çözerek, bikarbonat çözeltileri oluşturarak ilerlemesi ve dışa açık bir boşluk bularak (duvar, tonoz ve kemer karnı gibi) yüzeylerden sızması sırasında buharlaşmasıyla bikarbonat çözeltilerinin yüzeyde yeniden karbonatlaşmasıyla meydana gelen sert (diş, tortu ve tabaka görünümündeki kalker) tabaka oluşumudur.

Tabaka oluşumu, özellikle sızıntının yoğun olarak izlendiği bölümlerde örgünün / malzemenin yüzeyini kapatan / kaplayan bazen 1-2 cm.ye kadar ulaşan, sert birikimler şeklinde görülmektedir (Fot. 8). Bozulma, görünen kısmıyla yalnızca yüzeyi kaplayan / örten bir tabaka (kalker) oluşumunu değil, aynı zamanda görünmeyen kısımlarıyla, örgü bağlantısını sağlayan derz harçlarındaki kısmi çözülmeyi de işaret etmesi açısından da dikkate alınması gerekli önemli bir sorundur.



Fot. 8: Avlu güney revakı, yeni karbonat (kalker) tabakası oluşumları



Fot. 9: Kuzey cephe duvarı önü, toprak dolgu

[3] Geniş bilgi için bkz. Caneva-Nugari 1991: s.99-101.

4.2.7. İs Tabakası Oluşumu

Bozulma, günümüzde kullanılmayan yapının korunak teşkil eden revak, eyvan ve oda ve kapalı mekan bölümlerinde ateş yakılmasına bağlı olarak, taş / duvar yüzeylerini kaplayan lokal (siyah-gri renklerdeki) is tabakası oluşumu şeklindeki birikim ve kirlenmeleri tanımlamaktadır.

4.2.8. Yüzeysel Birikim-Yüzey Kirliliği

Yüzeysel birikim / kirlenme, yapının çevre ve iklim şartlarına açık olması nedeniyle taş yüzeylerinde, malzemeye az veya çok bitişen-yapışan kirliliği tanımlamaktadır. Tüm beden duvarları yüzeylerinde, yoğunluğu değişen ölçülerdeki gri, koyu gri ve siyahımsı renklerdeki toz, toprak ve havadan ulaşan katı partiküllerin yüzeye yapışmasıyla oluşan kirlenmelerdir. Kirlenme nedeniyle bazı duvar bölümlerinde örgü, derz bölümlerinin izlenmesi / algılanması zorlaşmıştır.

4.3. Özgün Yapıya Risk Oluşturan Sorunlar

4.3.1. Nem ve Su Sorunu

Nemin varlığı tek başına bir korunma sorunu olmamakla birlikte diğer birçok bozulmanın kaynağını teşkil etmektedir.

Handa duvar örgü üstlerinde ve örtü sistemindeki açılmalar, yağışla örgüye işleyen suyun gerek beden duvarlarının dış cephelerinde, gerekse iç mekân duvar ve örtü yüzeylerinden sızarak su çıkışlarına neden olmaktadır. Nem ve suya bağlı meydana geldiği gözlenen sorunlar, en açık biçimde bitkisel ve mikrobiyolojik gelişim, yeni karbonat oluşumları ve tuz kristalizasyonu ile ona bağlı gelişen aşınma, ufalanma, yapraklaşma, kabuk halde dökülme biçiminde görülmektedir. Gerek beden duvarları ve kemer-ayak yüzeylerinde gerekse tonoz örtülerinde derzlerden sızan sularla meydana gelen ve gri rengiyle ayırt edilebilen karbonat tabakası oluşumları, yapının yağışlara ve elemanlar içerisinde su dolaşımına açık hale geldiğinin açıkça göstergesidir.

Griden siyaha ve yeşilden turuncuya değin renk değişimleriyle görülen ve neredeyse güneş alan tüm taş yüzeylerinde, en az yeni karbonat tabakaları kadar yaygın olan alge ve liken kolonizasyonu da önemli bir sorun olarak görülmektedir.

Tuz çıkışları ise *(efflorascenza* / çiçeklenme / tuz kristalizasyonu), duvar, tonoz, kemer ve ayak yüzeylerinde beyaz, krem, kahve renkli lekeler şeklinde (bazen kalker tabakalanması dolayısıyla ayırt edilemese de) izlenebilmektedir (Fot.8). Bozulmanın kaynağını, yapı mekânlarını örten tonoz örtüler ve duvar üstlerindeki / örgülerdeki açılmalarla yağış suyunun doğrudan veya sızarak alt bölümlere ulaşması veya yağış sonrası toprak zeminden yukarıya doğru su (emilimi) hareketi oluşturmaktadır.

4.3.2. Toprak Dolgu

Handa, duvar ve örtü üzerinde ve batı, doğu ve cephe duvar önlerini kısmen kapatan toprak dolgu birikimi yer alır (Fot. 1, 9). İçte ise avlu kaplama taşları ile revak ve eyvan bölümlerinde zemin ve kaplama taşlarını örten bir toprak birikimi söz konusudur.

Örtü sistemi yıkılan hamam bölümünde ise mekân içleri neredeyse örtüye yakın konumdaki yüksekliğe ulaşan yıkıntı ve toprakla doludur. Oluşan toprak dolgu, yapının özgün bölümlerinin izlenmesini engelleyen / kapatan birikinti oluşturması yanında, barındırdığı eriyebilir tuzlar sayesinde yapı malzemelerine ve yapı elemanlarına zarar veren bozulmaların da kaynağını oluşturmaktadır. Toprak dolgu, yağışlarla biriken suyun yapı malzemelerine ulaşmasını kolaylaştırmakta, aşağıdan yukarıya ilerleyen su hareketinin (nemin), toprakta var olan eriyebilir tuzları çözerek duvar örgü ve malzemesinde tuz çıkışına neden olmakta[4]; dolayısıyla da (tuzun kristalleşmesi sırasında yüzeye yakın kısımlarda oluşturduğu iç baskılarla da) örgü malzemesi olan taşlarda çatlama / kırılma, aşınma, ufalanma, yapraklaşma (kabuk / plaka halinde kalkma / kabarma ve dökülme) oluşumlarına veya biyolojik (ağaç ve ot türü bitkiler) ve mikrobiyolojik gelişim (alge- liken gibi su yosunu türleri) gibi sorunlara yol açmaktadır. Gerek duvar önlerine, gerek mekân içlerinde, gerekse de duvar örtü üst bölümlerinde biriken toprak dolgular, yapıyla zemin suyu irtibatını (su emilim hareketinin artmasını / kolaylaşmasını) sağlamakta ve suyla eriyebilir tuzların bünyeye taşınmasına yol açmasıyla, yapı malzemelerinin ve elemanlarının dayanıklılığını tehdit etmektedir.

[4] Detaylı bilgi için bkz. Torraca, 1998: s.11-13.

4.3.3. Bitkisel Gelişim

Gelişmiş bitki örtüsü, korunma problemlerinin bir diğeridir. Özellikle harç dolgusu boşalan örgü derzlerinde, örgüsü bozulan örtüde, duvar üstlerinde (toprak, tohum ve suyla) gelişen ağaç ve/veya ot türü bitkiler[5] hem kökleri hem de gövdeleriyle yapı ve yapı malzemelerine büyük zararlar vermiştir. Gerek dış cephelerde gerek avluya bakan cephe duvarlarında ve payanda destek örgülerindeki derz harcı ve örgü malzemesi / bölümleri kayıplarının ağırlıklı nedeni bitkisel gelişimdir.

Bitkisel oluşumların, kökleriyle özgün örgülerin dağılmasına, örgüde çatlaklara/derz açılmalarına yol açtığı, derz harcı ve örgü taşlarının dökülmesine neden olduğu açıkça izlenebilmektedir. Bitkilerin kök ve gövdeleri, sürekli bir döngü halinde bozulma oluşumunu yineleyerek, yeni bozulmalar oluşturan / müdahale ve mücadele edilmediğinde tahribatı sürekli arttıran bir bozulma kaynağı etkisi oluşturmaktadır (Fot. 1-4, 7,9).

5. KORUMA-ONARIM AMAÇLI UYGULAMALAR İÇİN ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Yukarıda tespit edilen sorunlara karşı yapılması gerekli görülen koruma uygulamaları yapının temel koruma / onarım yaklaşımına bağlı olarak soruna yönelik çözümler aşağıdaki başlıklar altında farklı önermeler biçimde tanımlanmıştır.

5.1. Örgüde Eksik/Kayıp Kısımların Tamamlanması

Duvar örgüsünde, kubbelerde ve tonozlarda (hamam yapısında) eksik alanlar, *benzer nitelikte taşlarla / benzer nitelikteki örgü ile* tamamlanmalıdır. Örgü tamamlamasının, mevcudun sağlamlaştırılması ya da stabil hale getirilmesi amacıyla yapılması, tamamlamada yapılacak yeni (onarım yapılacak) örgülerde belirtme tekniklerinin uygulanması ve yapılacak müdahalelerin ayırt edilebilmesi[6] sağlanmalıdır. Belirtmenin sağlanması için;

Duvar, tonoz ve kubbe (hamam yapısında) örgü onarımlarında:

- Onarımda kullanılacak taşların boyutu biraz daha küçük tutulması (örneğin yüksekliğin aynı, eninin düzenli uzunluklara sahip / standart olması gibi),
- Yeni taş örgü yüzeyini özgün örgü yüzeyinden içerlek bırakılması (yaklaşık 0,5-10 mm),
- Örgüdeki derz dolgu uygulamasında (hem yüzey yerine çökertme gibi) fark yaratılması gibi özgün bölüm – onarımla tamamlanan bölüm arasında farklılık yaratılabilir.

Portal gibi kesme taş örgü tamamlamalarında:

- Belirtme tekniği, kullanılacak yeni taşlarda renk, doku (biraz açık ton gibi) ve işçilik (izler bırakılarak gibi) farklılığına gidilerek sağlanmalıdır.

Onarım taşlarının örgüye yerleştirilmesinde kireç bağlayıcılı harç kullanılmalıdır. Harç yapımında kullanılacak agrega – bağlayıcı oranları için (uygulama öncesinde) yapılacak analiz sonuçlarıyla önerilen harç karışımları kullanılmalıdır. Uygulama öncesinde, harç için (analiz sonuçlarıyla) önerilen oranlar ile ona yakın oranlarda deneme yapılmalı; renk doku ve sağlamlık açısından uygun olan harç türü belirlenmelidir. Onarım uygulamalarında çimento karışımlarına (farklı genleşme ve tuz barındırması nedeniyle yeni bozulmalara yol açacak bir malzeme olduğundan) asla yer verilmemelidir.

Tonoz ve kubbe onarımlarında mevcut kalıntılardan yola çıkılarak hazırlanan kalıp üzerinde, yine kireç bağlayıcı harç kullanılarak tamamlama uygulamaları gerçekleştirilmelidir.

5. 2. Örgü Söküm ve Yeniden Örgü Yapımı Uygulamaları

Bu tür müdahale, özgün örgüde derz açılması görülen, portal bölümünde ve örgülerin üst bölümlerinde sorunlar bulunan beden duvarlarını destekleyen bazı payandalarda yapılmalıdır.

Uygulama tüm taşların fotogrametri yöntemiyle belgelenerek numaralandırılması, genel ve detay fotoğraflarının çekilmesi; sonrasında, üst bölümlerden başlanarak sökülmesi ve yeniden örülmesi şeklinde gerçekleştirilmesi gereklidir. Yeniden örgü öncesinde, portalde olduğu gibi, örgü taşlarında kırılma görülen blokların yapıştırılarak birleştirilmeleri, kırık kenarlarında eksik / kayıp bölümlerinde

[5] Detaylı bilgi için bkz. Küçükkaya 2004: s.89 ve Caneva-Nugari 1991: s.99-101.
[6] Ahunbay 2004: s.150; Şener 2013: s.612-13; Şener 2014: s.983-84

plastik tamamlama yapılması; yeni örgü yapımı sırasında, birbirine basarak mekanik zorlama gibi yeni sorunlar oluşturmaması adına ve aralarında yumuşak geçişin sağlanması amacıyla (özgünde değişime yol açmayacak ve özgün örgü düzenine bağlı kalınarak) taş aralarında kireç bağlayıcılı derz harçlarının kullanılmasına dikkat edilmesi önemlidir.

5.3. Derz Onarımları

Uygulama, özgün örgüde derz dolguları dökülen / boşalan tüm örgü alanlarının uygun renk ve dokuda hazırlanan kireç bağlayıcılı harçlarla dolgulanarak yeniden sağlamlaştırılmasını tanımlamaktadır. Yapılacak müdahale, yalnızca sorunlu alanlarla sınırlı tutulmalıdır.

Derz dolgu uygulamalarında, yapılan dolguların bir miktar (5-10 mm gibi) içerde tutulması hem onarımda belirtmeyi sağlayacak, hem de gerekli koruma için sınırlandırılmış yeterli bir uygulama niteliği sağlayacaktır. Bu uygulama biçimi, aynı zamanda özgünde derz dolgusu ince bir tabaka oluşturan kesme taş örgü derzlerinde de (dolgunun yine içerlek tutulmasıyla) yapılmalıdır. Derz dolgu uygulaması, yağış suyunun örgü içerine ulaşmasını ve bitki gelişimini engelleyecek ve daha fazla koruma sağlayacaktır. Derz onarımlarında, analizlerle belirlenmiş kireç bağlayıcılı harç oranları kullanılmalıdır[7]. Onarım uygulamalarında çimento karışımlarına (farklı genleşme ve tuz barındırması nedeniyle yeni bozulmalara yol açacak bir malzeme olduğundan) asla yer verilmemelidir.

5.4. Duvarların Bitki Örtüsünden Arındırılması

Duvar örgüsü üzerinde, derz boşluklarında ve/veya taş bünyelerindeki yarık çatlaklarda gelişen ağaç, ot vb. gelişmiş bitkiler ve kökleri mekanik olarak kesilerek / temizlenerek veya kurutularak temizlenmelidir. Uygulama iki aşamalı yapılmalıdır.

İlk uygulama bitki köklerinin temizlenmesi için özgün taş yüzeylerine zarar vermeyen mekanik (kesilerek / zorlamadan çıkarılarak yapılan) uygulamalar yanında herbisit türü (yabancı ot-ağaç öldürücü) zirai ilaçlar da kullanılabilir. Sıvı halde satılan ürün su içinde (% 1-3 oranında) seyreltilerek ağaç, ot ve bitkilerin taze yaprakları üzerine püskürtme tekniğiyle uygulanmalıdır. Bu şekilde uygulanan ürün yapraklardan köklere inerek birkaç hafta içinde etkili olmakta ve bitkilerin köklerinden kurumasına yol açmaktadır. İkinci aşama, birinci aşamada kurutularak temizlenen bitkilerin yeniden oluşumunu engellemek amacı taşır. Uygulama, bitki gelişiminin görüldüğü alanlar ile derz boşluklarında, mevcut (rüzgârla taşınan) toprak dolguların temizlenmesi arkasından yeni bir toprak dolgu ve tohum birikiminin engellenmesi amacıyla boşlukların uygun harç dolgularla (bkz. derz onarımları) kapatılması şeklinde gerçekleştirilmelidir.

5.5. Neme karşı alınacak tedbirler

Han ve Hamam yapısında neme karşı önlem alınması yapı ve yapı malzemelerinin korunması bakımından önem arz etmektedir. Alınması gerekli önlemleri şu şekilde sıralayabiliriz:

Duvarların üzerinde, duvar önlerinde, mekân içlerinde ve zemin kaplamaları üzerinde biriken toprak dolgular, yapılar için önemli bir nem kaynağını oluşturmaktadır. Mevcut yapı malzemelerinin yağışlar ve nemden korunmaları için gerek duvar-örtü üstü gerekse zemine yakın duvar önlerindeki toprak dolgunun temizlenmesi; duvar çevresinde drenaj sistemi tesisi çalışmalarının yapılması gereklidir. Toprak dolgunun temizlenmesi, bir taraftan mevcut yapı bölümlerinin bütünüyle ortaya çıkartılmasını sağlarken diğer taraftan sorunun kaynağının tam olarak anlaşılmasını sağlayacaktır. İkinci aşamada yapı çevresinde yağış suyunun atılması için bir drenaj sisteminin oluşturulması gerekir. Bu uygulama zemin suyunun yapıya / duvarlara işlemesinin önüne geçilmesi için zorunludur.

Yapı çevresinde yapılacak drenaj, kısmi bir çözüm oluşturacaktır. Tam çözüm için, dışta beden duvarları üzerinde yer alan ve tonoz örtülerde biriken suyun atılmasını / drenajını sağlayan drenaj-çörten sisteminin (duvar örgü onarımları sırasında) onarılarak yeniden işlerlik kazandırılması, yapı içerisinde ise avluyu çeviren mekân duvarları üstünde yer alan ve damlalık görevi gören kesme taş silmelerdeki kayıpların yapılacak tamamlamalarla eski fonksiyonuna kavuşturulması gereklidir.

[7] Uygulama öncesinde benzer oranlarda denemeler yapılmalı, alınan sonuca göre uygulamaya geçilmelidir.

5.6. Yüzey Temizliği

Taş yüzeylerini kaplayan yüzeysel birikim, yeni karbonat tabakası oluşumları, boya kirlilikleri ve mikrobiyolojik patina oluşumlarının temizlenmesi özgün renk ve dokunun ortaya çıkartılması bakımından gereklidir. Temizlik teknikleri mekanik, düşük basınçlı su kullanımı (atomizasyon ve nebulizasyon teknikleri), kimyasal çözeltilerin kullanımı, özel killerin kullanımı, Laser kullanımı, biyolojik paketleme ve mikro kumlama olmak üzere çeşitlenmektedir [8].

Mikro kumlama yöntemi, geniş cephe yüzeylerinde, yüzeye yapışık birikimler ve mikrobiyolojik patina kirliliklerine yaygın kullanılan temizlik yöntemidir[9]. Uygulamada özgün taştan daha az sertliğe sahip (2,5-3,5 Mohs arasında değişen sertlik derecesindeki) taş tozları (50-150 μm boyutunda) aşındırıcı olarak kullanılmalıdır. Genelde 0,5-3 bar basınçla (daha çok 1,5 bar altı uygundur) ve belirli bir mesafeden (30-40 cm gibi) yüzeye püskürtülen bu tozlar, aşındırıcı etkisiyle yüzeydeki birikimi mekanik olarak temizlemek için uygundur.

İşçilik unsurlarının belirgin izlenebildiği kesme taşlarla ve üzerlerinde aşınma yapraklaşma, ufalanma gibi diğer bozulma türleri bulunan taşların temizliği daha dikkatli ve özenli bir uygulama yapılması gereklidir. Bu tür özel durumlarda, temizlik uygulamasında kontrolünün artırılmasına (basıncın daha da düşürülmesine, taş tozu püskürtme mesafesinin artırılmasına) özellikle dikkat edilmelidir.

Duvarlardaki boyalı yazılardan kaynaklanan kirlerin (mikro kumlama öncesinde ve sonrasında kalan kirler için) kimyasal (boya çözücü) teknikler kullanılarak temizlenmelidir. Uygulamada kullanılacak boya çözücü ürünler, *metil klorür* içeriğiyle jel kıvamında yüzeye tutunan, kullanıma hazır bir karışım olduklarından, yağlıboya fırçaları yardımıyla boyalı yüzeylere sürülerek uygulanmalı, kısa bir sürede kabararak yüzeyden ayrılan boyalı kirler orta sertlikteki (sentetik kıllı) bir fırça ile fırçalanmalı, pamuk ve sünger yardımıyla silinerek yüzeyden alınmalıdır. İşlem sonrasında yüzeyin suyla yıkanarak kimyasal etkiden arındırılması gereklidir.

5.7. Plastik Tamamlama

Handa portal ve kapalı mekânın güney-avlu cephesinde kullanılan kesme taşlardaki parça kopmaları, aşınma ve ufalanmayla oluşan kayıp alanlarda harç ile tamamlama yapılabilir. Tamamlanacak alanlarda, orijinal taş doku ve rengine uygun kireç bağlayıcılı harç kullanılmalıdır. Uygulama öncesinde yapılacak çoklu harç denemeleri, çalışma için uygun renk, doku, tane ve sağlamlık yönünden ideal harç örneklerinin belirlenmesinde kolaylık sağlayacaktır. Uygulamalar yapılırken eksik alanlara yapılacak harç dolgu yüzeyinin uyumlu olması için harcın parlak yüzeyli olması engellenmeli, (harcın kuruması öncesinde fırça ile vurularak) homojen görünüm oluşturulmalı ve taneli yapı (taş ile daha uyumlu olmasından dolayı) ortaya çıkartılmalıdır. Ayrıca tamamlamada kullanılan harç, kayıp alan (taş sınırları) dışına taşırılmamalı; taş yüzeyinde oluşacak kirlenme harç kurumadan temizlenmelidir.

5.8.Yüzel Koruma

Portal ve kapalı mekân güney-avlu duvarında fiziksel direnci zayıflamış kesme taşların aşınmalara ve dış etkenlere karşı korunması için önlem alınması özgün malzeme ömrünün uzatılması bakımından önemlidir. Bu amaçla doğal silisyum esaslı şeffaf, buhar geçirimliliğine ve su itici özelliklere sahip mikro ve nano boyutta tanecik yapılarına sahip silisli ürün türlerinin kullanımı mümkündür. Sıvı halde kullanıma hazır olarak üretilen koruyucu malzeme türleri hazır halde satılmaktadır ve uygulama yüzeye fırçayla sürülerek veya doğrudan püskürtme yapılarak, taş yüzeylerine emdirilmektedir. Yüzeyinde aşınma ve ufalanma görülen ancak plastik tamamlama yapılmasına karar verilen taşlardaki uygulama, birinci (plastik tamamlama) aşamanın tamamlanması sonrasına bırakılmalıdır.

[8] Detaylı bilgi için bkz. Lazzarini-Tabasso 1986: s.107-165; Küçükkaya 2004: s.108-115

[9] Lazzarini-Tabasso 1986: s.107-165; Eskici 1997: s.387; Eskici 2009: s.111-112.

5.9. Sıva koruma:

Mevcut sıvalar, tuz çıkışları, ufalanma, dökülme ve yeni karbonat tabakası oluşumları ile büyük oranda tahrip olmuşlar ve niteliklerini yitirmişlerdir. Bu nedenle sıvaların bulundukları yere ve yapım özelliklerine göre bir onarım müdahalesine tabi tutulması önemlidir. Yapılması önerilen uygulama biçimleri şu şekilde açıklanabilir:

- Gerek dış cepheler gerekse kapalı bölümün avluya bakan duvarlarının kesme taş kaplamalı cephelerinde bazı derz aralarında görülen sıvaların, sonraki dönem kullanımlarında bir onarım ürünü olduğu düşünülmelidir. Bu bölümlerde mevcut sıva kalıntılarının korunması, ancak yeni sıva uygulamalarının yapılmaması gereklidir. Yapılması gereken, sıvanın taşıyıcıya bağlanarak mevcut durumunun sağlamlaştırılması/güçlendirilmesi amacıyla, kenar/bordür harcı uygulamasıyla sınırlı tutulmalıdır. Uygulama, sıva kenarları ile alttaki taşıyıcı duvar arasındaki açılmaların, plastik tamamlama için tespit edilecek kireçli harçla (altta geniş başlayarak, birleşim yerindeki boşluğun dolgulanarak, sıva yüzeyine doğru sıfırlanan, kesitte üçgen biçimli bordür harcıyla) dolgulanması şeklinde gerçekleştirilmelidir.
- Tüm dış cephelerde, ilk yapımdan kalan duvar ve payanda duvarlardaki kesme taş kaplama örgülerin üst bölümleri, muhtemelen zamanla oluşan tahribat neticesinde sonraki bir dönemde onarımla tamamlanmış ve yüzeyleri sıvanmıştır. Bu nedenle duvar yüzeylerinde görülen mevcut sıva kalıntıları yine bu dönemde yapılmış olmalıdır. Yapılacak müdahale, özgün kesme taş duvarlar ile üzerindeki kaba yonu-moloz duvarlarda görülen derz boşalması ve örgü bölümlerindeki eksik alanlardaki örgü tamamlaması uygulamalarıyla sınırlı tutulmalı, ilk yapımdaki yalnızca taş örgü niteliği taşıyan Selçuklu hanı ve hamamı karakteri ön planda tutularak yapının beden duvarlarında sıva yapımı veya yenilemesine gidilmemelidir.
- Han ve hamam yapısında iç mekân duvar yüzeylerinde, ayaklar ve kemerler dışında kaplamalar kaba yonu ve moloz taş ile kaplanmış olup, özgün halde de sıvalı oldukları anlaşılmaktadır. Bu kısımlarda, mevcut sıvaların bordür onarımlarıyla taşıyıcıyla bağlantısının güçlendirilmesi ve gerektiğinde sıvı harç enjeksiyonu ile taşıyıcıdan ayrılan sıvaların bağlantısı yeniden sağlanarak sağlamlaştırılmaları gereklidir. Sağlamlaştırma uygulamalarda sıvalar için toz halinde satılan hazır harçlar su ile karıştırılarak ve 2 mm çapındaki enjeksiyon uçlarıyla enjekte edilerek gerçekleştirilmelidir.

6. SONUÇ

Yapılan incelemeler, Selçuklu döneminde önemi tartışılmaz ticaret ağının bir parçasını oluşturan Kargı Han yapısı ve müştemilatının zamanla oluşan bozulmalara rağmen, büyük oranda mimari özelliklerini koruyarak günümüze ulaştığını göstermektedir.

Yapı korunma durumu açısından incelendiğinde, sorunların genel olarak yapısal sorunlar ve malzeme bozulmaları ile özgün yapıya risk oluşturan sorunlar biçiminde üç ana başlık alında incelenebileceği anlaşılmaktadır.

Yapısal sorunların genelde "derz boşalması", "derz açılması", "örgü birim malzeme kaybı" ve "örgü bölümlerinde kayıplar" şeklinde olduğu görülmektedir. Malzemeye yönelik sorunlar incelendiğinde ise "parça kaybı", "ufalanma-aşınma", "çatlak ve kırık" gibi görülen bozulmalar yanında; "yazı-boya lekeleri", "yüzeysel birikim", "is tabakası", "mikrobiyolojik oluşumlar" ve "yeni karbonat tabakası" gibi değişik biçimde karşımıza çıkan sorunların ağırlıkta olduğu anlaşılmaktadır. Özgün yapıya risk oluşturan sorunların "nem ve tuz çıkışları", bina üzeri ve duvar önlerinde görülen "toprak dolgular" ve "bitkisel gelişim" gibi çeşitlendiği; bunların hem yapısal sorunları hem de malzeme bozulmalarını oluşturan veya bu tür sorunları artıran etkiler taşıdığı anlaşılmaktadır.

Tespit edilen sorunların kaynağı irdelendiğinde, binanın fonksiyonunu / kullanım niteliğini yitirmesinden dolayı bakım-onarımların gerçekleştirilemediği, bu nedenle de çevre ve iklim etkileriyle ve bilinçsiz kullanımla tahribata uğradığı ve sorunların zincirleme olarak artarak devam ettiği ortaya çıkmaktadır. Bu durumun açıklanmasında, yapıda gözlenebilen bir örnek olarak; ıslanma-kuruma, sıcak-soğuk ve bitkisel gelişim etkisiyle derz harçlarının dökülmesi, oluşan boşlukların rüzgârla taşınan toprakla dolması, toprakta filizlenen tohumla örgü içerisinde ot ve ağaçların yetişmesi ve sonuçta ot - ağaç kök ve gövdelerinin oluşturduğu mekanik baskılarla birim malzeme / örgü bölümü kayıplarının oluşması gibi, birbirini takip eden sorun-sonuç ilişkisi verilebilir.

Bu çalışma kapsamında Kargı Han'da gerçekleştirilmesi gerekli görülen koruma uygulamalarında; kirlilik unsurlarına karşı temizlik, derz malzemesi kaybına karşı derz dolgu yenilemesi, yapı elemanlarının mevcut durumlarının güçlendirilmelerine ve estetik bütünlüğünün sağlanmasına yönelik tamamlama ve yüzey koruma uygulamalarının yapılması önerilmiştir. Nitekim daha çok mevcudu "koruma" ve "stabil hale getirme" amaçlı müdahalelerin yapılmasını ön gören müdahale biçimleri, uygulanagelen aşırı, kastını aşan ve gereksiz müdahalelerden kaçınmayı ve "koruma" ilke ve etiklerine uygunluk için önemli ve gerekli yaklaşımlarını beraberinde getirecektir.

KAYNAKÇA

Ahumbay Z., (2004), Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon, (3. Baskı), İstanbul.

Caneva, G.-Nugari, M.P.-Salvatori, O., (1991), Biology in the Conservation of Works of Art, Roma,

Erdmann, K., (1959), "Der Kargı Han bei Alanya", Kunst des Orients, S.III, ss.5-13.

Erdmann, K., (2008), Alanya Yakınlarındaki Kargı Han (Çev. Mehmet UYSAL, Muhammet GÜÇLÜ), SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi, *Aralık 2008, Sayı:18, ss.237-246.*

EHA Yapı Mimarlık İnş. Tur. San ve Tic. Ltd. Şti. Arşivi, Ankara.

Eskici, B., (1997)"Taş Eserlerin Korunması Üzerine Notlar", Türk Arkeoloji Dergisi, Ankara, ss. 338-392.

Eskici, B., (2009), Tarihi Bina Onarımlarında Cephe Temizliğinin Önemi Ve Yöntem Sorunları Üzerine", Uluslararası Katılımlı Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu - 2 (15 – 17 Ekim 2009 Diyarbakır, TMMOB İnşaat Mühendisleri Odası Diyarbakır Şubesi), Ankara, ss.773-784.

Küçükkaya, A. G., (2004), Taşların Bozulma Nedenleri Koruma Yöntemleri, Birsen Yayınevi, İstanbul.

Lazzarini, L.- Tabasso M.L., (1986), Il Restauro della Pietra, Cedam, Padova.

Şener, Y.S., (2013) "Arkeolojik Alanda Yapı Malzemelerinin Korunması: Temel Yaklaşımlar, Yöntem ve Uygulama Biçimleri", Orhan Bingöl'e 67. Yaş Armağanı, A Festschrift For Orhan Bingöl On The Occasion Of His 67th Birthday, (Ed. G.Kökdemir), Ankara, ss.611-624.

Şener, Y.S., (2014) "Ani Şehir Surları, Korunma Sorunları ve Çözüme Yönelik Öneriler" Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Sanat Tarihi Araştırmaları, Kültürel Kimlikte Gelenek, Çeşitlilik ve Değişim, Prof.Dr. Hakkı Acun Armağanı (Ed.Doç.Dr. Murat Çerkez, Yard.Doç.Dr. Muhammed Görür, Dr. Bülent İşler) Volume 9/10 Fall 2014, ANKARA. ss. 977-990.

Torraca, C., (1998), Porous Building Materials, Materials Science For Architectural Conservation, Roma.

DOĞU ROMA'DA HRİSTİYAN CENAZE RİTÜELLERİNDE MÜR YAĞININ YERİ

The Place of Myrrh in the Christian Funeral Ritual of Eastern Rome

Settar TARMAN*

Abstract

One of the important parts of the funeral rites for the Christian Church in Eastern Rome is the anointing of the body of the dead. For anointment, especially aromatic oils that smell good and that will keep the deceased body proper were preferred. In this sense, oil of myrrh, which has been one of the most precious materials of the Ancient World for thousands of years, has been one of the indispensable elements of Christian funeral rituals. Precious myrrh, which is used in a wide area from many cultures such as Ancient Egypt, Ancient Greece, and Rome, has become an element that symbolizes the Passions of Jesus and identified with Jesus Christ through the references in the New Testament.

In addition, the Eastern Roman Christian Church, which inherited its funeral rituals from Ancient Greece and Rome, differs from the Pagan traditions in its view towards the concept of death. In this sense, funeral rituals are important in terms of understanding how the concept of death is perceived by Christians. As part of this ritual, the anointment, which may be considered the most important and symbolic process, also points to the place of Jesus Christ in a Christian's perception of worldly and spiritual life. In this respect, it is important to examine the parts where myrrh is referenced in the Old Testament and the New Testament and to establish the relevant links.

Keywords: Myrrh, Anointment with Myrrh, Passion of Jesus, Christianity, Byzantine Funeral Rite, Death Ritual.

GİRİŞ

Antik Dünya'ya, Arap Yarımadası ve Afrika topraklarından ihraç edilen en kıymetli malzemelerden biri olan mür, binlerce yıllık tarih boyunca hem maddi hem de manevi anlamda önemli yere sahiptir. Parfüm, merhem, tütsü ve şarap yapımı gibi çeşitli alanlarda kullanılması da mürün değerini artırmıştır. Özellikle Antik Mısır'da mumyalama işlemlerinde antibakteriyel özelliği nedeniyle sıklıkla tercih edilmiştir.

Birçok tarihi kaynakta adından bahsedilen mür, Yeni Ahit gibi dini metinlerde de geçmektedir. Yeni Ahit'te İsa Mesih'in hayatındaki önemli bazı olaylarda mürden bahsedildiği görülür. Bu anlatılarda, mür İsa Mesih'in Çilelerini ve dünyevi hayatının sona erdiği ölümü sembolize etmektedir. Bunun yanı sıra mürün önemli bir kullanımı cenaze ritüellerinde ölünün yağlanması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Cenaze ritüellerini Antik Yunan ve Roma'dan devralan Doğu Roma İmparatorluğu'nda resmi dinin Hristiyanlık oluşu, başta bu Pagan geleneklerin kilise tarafından yadırganmasına neden olmuştur. Zamanla bu uygulamalar, kendilerine yeni anlamlar yüklenip Hristiyan kimliği kazandırılarak kilisenin resmi cenaze ritüelleri arasına katılmıştır. Aynı zamanda Hristiyanlığın ölüm algısına dair önemli noktalarına işaret eden cenaze ritüelleri, kilisenin ve halkın ölüm olgusuna yönelik inançları hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Bu çalışma kapsamında kısaca mürün tarihi ele alınarak önce Antik Dünya'daki yerinden bahsedilecek daha sonra Yeni Ahit ve İsa Mesih aracılığıyla Doğu Roma Hristiyan Kilisesi'nin cenaze ritüellerine nasıl dahil edilip kullanıldığı ve neyi temsil ettiği değerlendirilecektir.

Mür Nedir?

Mür ya da *myrrh*, mürrüsafi ağacının gövdesinden elde edilen güzel kokulu ve şifalı bir reçine türüdür[1]. Ağırlıklı olarak Arap Yarımadası'nın güney kesiminde Yemen ve Umman ile Somali ve Etiyopya gibi Doğu Afrika ülkelerinde yetişmektedir. Sıcak ve kurak iklim koşullarına elverişli olan mür, Arap ve Afrika coğrafyasının neredeyse tamamından ticareti yapılan değerli bir üründür. Alçak bölgelerde ortalama 2 metre yüksekliğe ulaşmakta, daha yüksek alanlarda ise 5-6 metreye kadar büyümektedir[2].

Yakıldığı zaman yoğun bir duman çıkaran mür reçinesi sarımsı-kahverengi ya da kızılımsı altın sarısı tonlarındadır. Esansından ya da yağından parfüm ve ilaç yapımında yararlanılan mür, tütsüleme

* Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8623-6062 - E-mail: settar.tarman@ege.edu.tr

[1] Doğan, Çorağan, Bulgurlu vd. 2014: 103.

[2] Van Beek 1958: 143-144; Ben-Yehoshua, Borowitz & Hanus 2012: 8-9.

amacıyla buhur olarak da kullanılmaktadır[3]. Yılın kurak mevsimlerinde ağaç gövdesinden toplanan reçine, sonbahar aylarında kurutulmak üzere depolanır ve genellikle kış aylarında nakliyat için limanlara yüklenirdi[4]. (Fot.1)[5]



Fot. 1. Mür (Wikipedia)



Şek. 1. Arap Yarımadası ve Doğu Afrika (Nations Online)

Mür özellikle yetiştiği coğrafya ve civarındaki Arap, Hint, Yahudi ve Hristiyan kült ve kültürlerindeki dini törenlerin önemli bir ögesi haline gelmiştir[6]. Sahip olduğu güzel kokunun yanı sıra iyileştirici etkiye sahip olması ritüellerdeki kullanım alanını genişletmiştir. Bununla birlikte hem İbrani Kutsal Metinlerinde hem de Yeni Ahit'teki ifadelerde yine mürün kutsallığına dikkat çekilmektedir[7]. Başta Antik Mısır olmak üzere birçok kültürde mumyalama işlemindeki kullanımından da kaynaklı olarak ölüm ile özdeşleştirilmiştir. Bunun da etkisiyle İsa Mesih'in Çilelerini ve ölümünü sembolize eden bir öge haline gelmiştir[8].

Antik Dünya'da Mür ve Kullanım Alanları

Çok çeşitli kullanım alanlarına sahip olan mür, özellikle Arap Yarımadası ve Afrika gibi sınırlı alanda yetişmesiyle değerli bir ürün haline gelmiştir (Şek.1) [9]. Tarih boyunca Antik Mısır'dan Anadolu'ya, Hint coğrafyasından Roma'ya pek çok kültür için hem lüks bir tüketim malzemesi olmuş hem de başta cenaze ritüelleri olmak üzere çeşitli dini törenlerde sembolik bir anlam taşımıştır[10]. Mürün hem maddi hem de manevi anlamda bir kültürü oluşturan önemli kullanım alanlarının olması, bu reçineyi Antik Dünya'daki diğer tüketim ürünlerine göre daha kıymetli kılmıştır. Yalnızca kurak bir coğrafyada yetişiyor olmasıyla da gerek Batı gerekse Doğu medeniyetleri, mürü Arap Yarımadası ve Afrika bölgelerinden deniz ticareti vasıtasıyla ihraç etmiştir[11].

Antik Mısır'da mür, tanrılarla ilişkilendirilmiştir. Mürün hayvan kurban edilen törenlerde ve dini ritüellerde tütsü gibi yakılarak kötü ruhları defedeceğine inanılmıştır[12]. Mumyalama işlemlerinde sıklıkla mür kullanılmıştır[13]. Antibakteriyel özelliği nedeniyle ölü bedenin çürüme ve bozulmalardan korunması için bu değerli ürüne çok miktarda ihtiyaç duyulmuştur[14].

[3] Doğan, Çorağan, Bulgurlu vd. 2014: 103.
[4] Van Beek 1958: 141, 143.
[5] https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCr#/media/Dosya:Myrrhe.jpg (Erişim tarihi: 02.02.2023)
[6] Becker 1996, 207-208.
[7] Doğan, Çorağan, Bulgurlu vd. 2014: 103; Berger 2016: 22-23.
[8] Becker 1996: 207-208.
[9] https://www.nationsonline.org/oneworld/map/Arabia-Map.htm (Erişim tarihi: 15.02.2023).
[10] Hull 2008: 278.
[11] Van Beek 1958: 145-146; Ben-Yehoshua, Borowitz & Hanus 2012: 5-6.

Mürün bir diğer yaygın kullanım alanı lüks tüketim ürünleri olmuştur. Roma İmparatorluğu için özellikle parfüm yapımında ve aromatik koku olarak kullanılan mür, bu açıdan değerli ve pahalı bir malzemeydi[15]. Antik Mısır'da olduğu gibi buhur amaçlı yakılarak da kullanılırdı. Mür reçinesinden ya da yağından yararlanılan bir diğer alan da merhem veya ilaç yapımıydı. Antik Dünya'da özellikle panzehir elde etmek için mürden yararlanılırdı[16]. Bunların dışında mür, şaraplara aromatik bir tat vermek amacıyla da kullanılırdı[17].

Hristiyanlar İçin Ölüm Kavramının Temelleri ve Ölüm Algısı

Ölüm, tarih boyunca bütün uygarlıklar için korkutucu ve gizemli bir olay olmuştur. Farklı kültürlerin ölüm kavramını algılama şekilleri ise çeşitlilik göstermiştir. Hristiyan kültüründe ölüm, dünyevi hayatın son bularak daimi mutluluğa ulaşılacak sonsuz yaşamın ilk aşamasıdır[18]. Bu nedenle Hristiyan teolojisindeki ölüm, kurtuluş için atılması gereken ilk adım, yani başlangıçtır[19].



Fot. 2. Koimēsis (Wikipedia)

Antik Yunan ve Roma geleneklerinin ölüme karşı yaklaşımı, Hristiyan inancına göre temel bazı farklılıklar göstermektedir. Bu Pagan kültürlerde ölüm, yaşanılmış hayatın son aşamasıdır. Ölümün ardından Hristiyanlıkta olduğu gibi salt bir kurtuluş ve arınma barındırmasalar bile ölüm sonrasında ruhun hayatta kalacağına dair derin bir inançları olduğu söylenebilir[20]. Pagan kültürlerdeki ölüm olgusu, mutluluk ve sonsuz bir hayat vadetmediği için manevi anlamda acı veren bir kavramdır. Ölümün, Tevrat'ta da geri dönmemek üzere yer altına gidiş şeklinde tanımlandığından söz edilir[21].

Hristiyan Doğu Roma, aynı coğrafyayı paylaşıp çeşitli alışkanlıklarını miras aldığı Antik Yunan ve Roma'nın birçok geleneksel yapısını da kendi çatısında toplamıştır. Ölüm kavramını algılayışı itibariyle Hristiyanlığın bakış açısı, temelde Pagan inanışlardan ayrılsa da benimsenen ritüeller ilk bakışta Antik Yunan ve Roma geleneklerini hatırlatmaktadır[22]. Antik Yunan ve Roma'nın cenaze ritüellerinde özellikle ölünün gömülmesi önemli bir yere sahiptir. Mezarın, ölen kişinin ruhunun bedenden ayrıldıktan sonra öteki dünyaya geçmesini sağladığına inanılmaktadır. Defnedilecek bir beden olmaması durumunda bile kişiye bir mezar ayrılması önemlidir; çünkü mezar, ruhun bedenden ayrılmasından sonra öteki dünyaya geçişinde bir aracı rolü üstlenmektedir[23]. Roma'nın dini yapısını şekillendiren ana kültürün Antik Yunan gelenekleri olması nedeniyle, bu kültür cenaze ritüellerinin temelini teşkil etmektedir. Ölen kişinin bir mezara gömülmesi ya da bedeni olmasa bile ölenin adına bir mezar yapılması konusundaki hassasiyet Antik Yunan'da olduğu gibi Roma'da da devam etmiştir[24].

---

[12] Hristiyan cenaze ritüellerinde hem güzel koku yaymaları için hem de tören başlangıcında kiliseyi kötü ruhlardan arındırmak amacıyla da tütsü yakılırdı. Hristiyanlıktaki bu uygulama Suriye ve Kopt geleneklerine dayanmaktadır. Bkz: Acara Eser 2020: 35-36.
[13] Antik Mısır'da mumyalama işlemleri ve mür kullanımı hakkında bkz: Hdt. 2.85-87.
[14] Ben-Yehoshua, Borowitz & Hanus 2012: 41-42.
[15] Strab. 15.2.3.
[16] Ben-Yehoshua, Borowitz & Hanus 2012: 43.
[17] Plin. HN 14.15.2; Ben-Yehoshua, Borowitz & Hanus 2012: 42-43.
[18] Akyürek 1996: 94; Rapp 2012: 267.
[19] Walter 1982: 137, 144; Podskalsyk, Stichel & Karpozilos 1991: 593; Akyürek 1996: 94.
[20] Toynbee 1971: 33-34.
[21] Davies 1999: 88.
[22] Podskalsyk, Stichel & Karpozilos 1991: 593-594.
[23] Akçay 2017: 101.
[24] Akçay 2017: 120-122.

Pagan gelenekteki mezarlıklar "nekropolis[25]" yani ölüler şehri olarak anılmaktaydı. Hristiyanlar ise mezarlıklar için dinlenme ya da uyku yeri anlamına gelen "koimētērion[26]" kelimesini tercih etmekteydi[27]. Hristiyanların öldükten sonra sonsuz yaşama geçmek üzere mahşer gününde İsa Mesih tarafından diriltileceğine dair inançları, bir anlamda ölümü ruhani bir uyku gibi göstermektedir[28]. Öldükten sonraki fiziki bütünlüğün korunması da mahşer günündeki dirilişin sorunsuz gerçekleşmesi için önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle Romalılar siyasi ve dini bütünlüklerine zarar vereceğini düşündüğü kişileri özellikle yakarak bazen de vahşi hayvanlara parçalatarak öldürme yoluna gitmişlerdir[29]. Çünkü Romalılar, Hristiyanların bu inancından etkilenmiş ve fiziki bedenleri deforme olan Hristiyanların dirilemeyeceğine inanmışlardır[30](Fot.2) [31].

Hristiyan cenaze ritüellerinde birçok Pagan ögenin bulunması başta kilise tarafından hoş karşılanmamıştır. Özellikle ölünün gömülmek üzere hazırlanması, düzenlenen cenaze töreni ve defnedilmesine kadarki uygulamaların kökenleri, önceki hakim inanç ve kültürlere dayanmaktadır. Zamanla kilise Antik Yunan, Roma ya da Yahudi referanslara sahip cenaze ritüellerini kendi özelinde Hristiyanlaştırarak resmi gelenek haline getirmiştir[32].



Fot. 3. Müneccimlerin Tapınması (Hope 2011: 49)

Hristiyan Gelenekte Mür Yağının Önemi ve Cenaze Ritüelindeki Kullanımı

Mür, Antik Çağ'dan Orta Çağ'a pek çok gelenek ve inanışta çeşitli alanlarda kullanılmıştır. Özellikle birçok kültürün dini törenlerinde, önemli bir ritüel malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dini törenler arasında da genellikle cenaze ritüelleri dikkat çekmektedir.

Mürün ilk kez Hristiyan gelenekte yer edinmesi ise Yeni Ahit'te bahsedilmesiyle söz konusu olmuştur. Mathaios İncili'nin ikinci bölümünde Doğu'dan gelen üç bilgin ile İsa Mesih arasındaki ilişkiden bahsedilmektedir[33]. Üç bilgin (kral), Yahudilerin yeni doğan kralının yani Hz. İsa'nın doğduğu Yahudiye'ye gider[34]. İsa Mesih'i buldukları zaman ona tapınırlar ve yanlarında getirdikleri hediyeleri İsa Mesih'e sunarlar[35]. Üç bilginin sunduğu bu hediyeler arasında mür de yer almaktadır[36] (Fot.3).

Markos İncili'nde İsa Mesih çarmıha gerilmeden önce ona mürle karıştırılmış şarap verildiği; ancak İsa Mesih'in bunu içmediğinden söz edilmektedir[37].

---

[25] Mezarlık anlamında kullanılan "νεκρόπολις", ölü beden ya da ceset anlamlarındaki "νεκρός" kelimesinden türetilmiştir. Bkz: Karaca 2021: 321.

[26] "Κοιμητήριον", uyutmak, uykuya yatırmak anlamlarına gelen "κοιμάω" kelimesine dayanmaktadır. Bkz: Karaca 2021: 381.

[27] Clark 2002: 109-110; "Meryem'in Ölümü" için kullanılan "Koimēsis" kelimesi (İng. "Dormition"), Meryem'in uykuya dalmasını temsil etmektedir. Bkz: Taft & Carr 1991: 651-653.

[28] Akyürek 1996: 94, 174; Podskalsky 2002: 44.

[29] Constas 2006: 135.

[30] Akyürek 1996: 174.

[31] https://en.wikipedia.org/wiki/Dormition_of_the_Mother_of_God#/media/File:Koimesis_Mosaic_at_Chora_Church.jpg (Erişim Tarihi: 03.03.2023)

[32] Walter 1982: 137; Akyürek 1996: 174; Davies 1999: 193-194.

[33] Ayrıca bkz: Tok & Aydın 2022: 653-678.

[34] Mt. 2:1-5. Yeni Ahit metinleri için M. A. Robinson ile W. G. Pierpont'un düzenlediği *The New Testament in the Original Greek: Byzantine Textform*'dan (2005) ile *The Holy Bible: Quatercentenary Edition-King James Version*'dan (2010) yararlanılmıştır.

[35] Mt. 2:11; Ōrigenēs sunulan hediyelerin İsa Mesih'in üç yönüne işaret ettiğini aktarmaktadır. Ōrigenēs'e göre altın Yahudilerin kralına, mür ölümlü bir insana ve günnük buhuru ise Hz. İsa'nın Tanrısal yönüne hitaben hediye edilmiştir. Bkz: Origen, C. Cels. 1.60.

[36] *The New Testament in the Original Greek: Byzantine Textform*'da, Mathaios İncili'nin ilgili bölümünde (2:11) mür için "σμύρναν" (ἡ σμύρνα) kelimesi kullanılmıştır.

Iōannes İncili'nde ise mür referansı İsa Mesih'in gömülmesiyle ilgili bölümde geçmektedir. Hz. İsa çarmıha gerildikten sonra ölü bedeni Iōseph tarafından kaldırılır. Nikodēmos da İsa Mesih'in defnedilmek üzere hazırlanması için yaklaşık yüz litre mür ve sarısabır özü[38] getirir[39] (Fot.4)[40].



Fot. 4. İsa Mesih'in Mesh Taşı Yakınlarında Gömülmesi (Wikipedia)

Mathaios, Markos ve Iōannes incillerindeki referanslardan mürden üç farklı aşamada bahsedildiği görülmektedir. Bunlardan ilki Hz. İsa'nın doğumuyla ilişkilendirilen kısımdır[41]. Burada Doğu'dan gelen üç bilginin çocuk İsa'ya sunduğu altın, günnük[42] ve mür hediyeleri, I. Krallar Kitabı'nda Saba Kraliçesi'nin Kral Süleyman'a sunduğu altın, baharat ve değerli taşlardan oluşan üç kalem hediyenin aktarımı olarak değerlendirilebilir[43]. İkincisi, Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği kısımdır.[44]. İsa Mesih çarmıha gerilmeden önce ona, muhtemelen eziyet ya da alay etmek amacıyla içilmesi mümkün olmayan mürle karışık ekşi şarap verilmiştir; ancak İsa Mesih bunu içmemiş ya da içememiştir. Üçüncüsü ise, Mesih'in çarmıhtan indirildikten sonra gömüldüğü kısımdır[45]. Iōannes İncili'ne[46] göre, İsa Mesih çarmıhtan indirildikten sonra Nikodēmos mür ve sarısabır özü getirir. Bu aromatik yağlarla hazırlanacak karışım ile Hz. İsa'nın bedeni yağlanır ve gömülmek üzere hazır hale getirilir. Benzer şekilde, Yeni Ahit'in Mathaios 26:6-12, Markos 14:3-8, Loukas 7:37-38 ve Iōannes 12:3-7 bölümlerinde tamamen aynı olmasa da birbirine yakın hikayelerden İsa Mesih'in henüz hayattayken mesh edilerek yağlandığından bahsedilmektedir[47]. Hz. İsa'nın henüz hayattayken böyle yağlanması öğrencileri tarafından yadırganır ve yağın maddi anlamda ziyan edildiğini düşünürler; ancak Hz. İsa öğrencilerine, şimdiden gömülmek üzere yağlanarak hazır hale getirildiğini söyler[48]. Iōannes İncili 12:7'de aktarılan ifadeye göre, Hz. İsa, saçını ve ayaklarını yıkayan kadın için yağın kalan kısmını gömüleceği güne ayırmasını söyler. Bu referans Hz. İsa'nın öldürüleceğini önceden bildirmesinin yanı sıra, yıkandıktan sonra yağlanarak gömülmeye hazır edileceğini de açıkça belirtmektedir. Özellikle aromatik yağlarla yapılan bu uygulama, kilisenin cenaze ritüelinde *prothesis*[49] töreni öncesinde ölünün sunulmak üzere hazırlandığı aşamalardan biri olacaktır[50] (Fot.5).

---

[37] Mk. 15:23-24; Mathaios İncili'nin ilgili bölümünde (Mt. 27:34) İsa Mesih'e öd yani safra (χολής) ile karıştırılmış ekşi şarap/sirke (ὄξος) verildiği geçmektedir. İsa Mesih tadına baktıktan sonra bu karışımı içmek istememiştir. Mathaios İncili'nde burada "ὄξος" ile ifade edilen şey aslında içmeye uygun olmayan bir sıvıyı temsil etmektedir. Farklı pasajlarda yer alan metinlerle ilgili tartışma için bkz: Koskenniemi, Nisula & Toppari 2005: 380-382.

[38] Iōannes İncili'nin ilgili bölümünde, İngilizce "aloes" ve Eski Yunanca "ἀλόης" olarak bahsedilen sarısabır, aloe bitki ailesine de karşılık gelmekte; "aloe vera" adıyla tanıdığımız iyileştirici etkiye sahip bitki türünü de içinde barındırmaktadır. Bkz: Tunçay & Kaya 2021: 675-677.

[39] Jn. 19:39.

[40] https://en.wikipedia.org/wiki/Burial_of_Jesus#/media/File:Mosaic_-_Entombment_of_Jesus.JPG (Erişim tarihi 04.03.2023)

[41] Mt. 2:1-11.

[42] İncilin orijinal dilinde libanos (λίβανος), İngilizce tercümelerde ise "frankincense" olarak geçmektedir.

[43] 1 Kgs. 10:10. Eski Ahit metinleri için *The Holy Bible: Quatercentenary Edition-King James Version*'dan (2010) yararlanılmıştır.

[44] Mk. 15:23-24.

[45] Jn. 19:39.

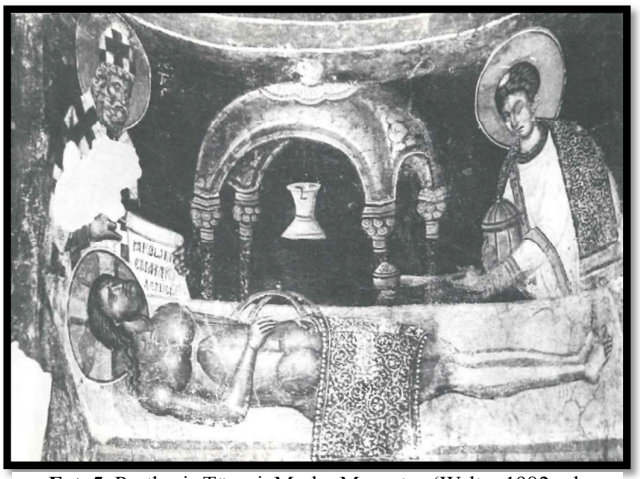
[46] Jn. 19:39.

[47] Hz. İsa'nın, Mathaios İncili'nde başından aşağı güzel kokan bir yağ boşaltıldığı, Markos İncili'nde yine başından aşağı saf hintsümbülü yağı döküldüğü, Iōannes İncili'nde ise Lazaros'un kardeşi Maria tarafından başına ve ayaklarına saf hintsümbülü yağı sürüldüğü belirtilmektedir.

[48] Mt. 26:6-12; Mk. 14:3-8; Lk. 7:37-38; Jn. 12:3-7.

[49] Taft 1991b: 1743.

[50] Constas 2006: 126-127.



Fot. 5. Prothesis Töreni, Marko Manastırı (Walter 1982: pl. XXXII-66)

Mürün kullanımı ya da kutsal yönüne atıfta bulunan çeşitli ifadeler, Eski Ahit dahil pek çok metinde geçmektedir[51]. Bu değerli yağın, Hristiyan Doğu Roma'nın cenaze ritüellerindeki uygulamalara katılması, aslında binlerce yıldır süregelen cenaze törenlerinin bir uzantısı şeklinde yorumlanabilir. Antik Yunan'dan beri *prothesis*[52] adıyla bilinen ölünün sergileneceği tören için ölünün hazırlanmasını kapsayan uygulamalar arasında, ölü bedenin yıkandıktan sonra yağlanması da yer almaktadır[53]. *Prothesis* için hazırlanacak kişinin bedeni düz bir zemine yatırıldıktan sonra göz ve ağzı kapatılır; bedeni yıkanır ve mür gibi çeşitli aromatik yağlarla yağlanarak bedeni sarılırdı. Bu işlemler tamamlandıktan sonra da giydirilerek *prothesis*e hazır hale getirilirdi[54]. Ölen kişinin bu şekilde yağlanması, Hz. İsa ile mahşer günü gerçekleşecek buluşma için gerekli hazırlıkların sembolik anlamda son aşamasıdır. Çünkü İsa Mesih'in kendisini öteki dünyada dirilteceğine inanan kişi bu inancı vaftiz edilerek kabul eder. Kişi günahlarından arınır, İsa Mesih ile gömülmeyi ve onunla dirilmeyi seçer[55]. Bu da mahşer günü uyandıktan sonra sonsuz yaşama geçişin ve tüm gerekli ilkelerin kabulü demektir[56]. Vaftiz olmuş bir Hristiyan'ın, öldükten sonra temizlenmiş bedeni son kez vaftiz edilir gibi yağlanarak mesh edilir. Böylece, ölen kişinin hem ruhsal ve fiziki bedeni Hz. İsa ile dirilmeye ve buluşmaya hazır hale gelir[57].

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Belirli iklim ve toprak şartlarında yetişmesinin yanı sıra önemli alanlarda hammadde olarak kullanılan mür yağı, Antik Dünya'nın en değerli ürünleri arasında yer almıştır. Birçok inanç ve kültürde farklı ritüellerde kullanılan mür, Hristiyanlarda özellikle cenaze ritüellerinin önemli bir parçası olmuştur. Teolojik açıdan bakıldığında ölüm kavramı Pagan kültürler ve tek Tanrılı Hristiyanlık açısından farklı yorumlanmıştır. Pagan geleneklerin, bedensel ve ruhsal bedene karşı bakış açıları, cenaze ritüellerinin her bir uygulamasına yükledikleri anlamı da etkilemiştir. Antik Yunan veya Roma'da dünyevi hayatın son bulduğuna yönelik inanç nedeniyle insanlar ölümü tam anlamıyla bir son olarak algılamışlardır. Hristiyan gelenek ise ölümü sonsuz yaşama geçişteki ilk adım, mahşer gününde Hz. İsa tarafından diriltilecekleri zamana kadarki bir uyku olarak yorumlamışlardır. Mezar yerinin, tüm geleneklerde öteki tarafa geçişte bir geçit rolü üstlendiği düşünülse de özellikle fiziki bedenin bütünlüğüne yönelik hassasiyet yalnızca Hristiyanlıkta öne çıkmıştır. Dünyevi hayatı son bulan kişinin, mahşer gününde İsa Mesih tarafından uyandırılana kadar temiz ve uygun bir şekilde beklemek üzere gömülmesi, Hristiyan cenaze ritüelindeki uygulamalar aracılığıyla sağlanmıştır. Bu nedenle mür ile yağlanmak, ölen kişinin yıkanıp temizlendikten sonra, mahşer gününde dirilene kadar manevi açıdan da uygun ve hazır şekilde beklemesinde önemli rol oynamıştır.

Mürün Hristiyanlığa girişi Yeni Ahit'te İsa'nın hayatıyla ilgili anlatılan olaylar aracılığıyla gerçekleşmiş; böylece mür Hz. İsa ile özdeşleştirilmiştir. Mür, Hristiyan geleneğine yerleştikten sonra, Antik Yunan ve Roma'dan miras kalan cenaze uygulamalarında *prothesis* töreni öncesi ölünün bedeninin yağlanmasındaki vazgeçilmez bir unsur haline gelmiştir.

[51] Eski Ahit'teki ilgili referanslar için bkz: Ex. 30:23; Est. 2:12; Ps. 45:8; Sg. 1:13, 3:6, 4:6, 4:14, 5:1, 5:5, 5:13.
[52] Taft 1991b: 1743.
[53] Karpozilos, Kazhdan, Teteriatnikov etc. 1991: 808-809; Akçay 2017: 102-103.
[54] Akyürek 1996: 175; Acara Eser 2020: 25.
[55] Taft 1991a: 251.
[56] Rom. 6:3-9.
[57] Velkovska 2001: 44-45.

KAYNAKÇA

Antik Kaynaklar

HERODOTUS, (1975), *Books I-II*, Loeb Classical Library, Vol. I, (Ed. GOOLD, G., P.), (Trans. GODLEY, A., D.), London.

ORIGEN, (1885), "Origen Against Celsus", *Ante-Nicene Fathers*, Vol. 4, (Ed. SCHAFF, P.), Edinburgh, pp.848-1570.

PLINY, (1960), *Natural History: Libri XII-XVI*, Loeb Classical Library, Vol. IV, (Eds. PAGE, T., E., CAPPS, E., ROUSE, W., H., D., POST, L., A., & WARMINGTON, E., H.), (Trans. RACKHAM, H.), London.

STRABO, (1930), *The Geography of Strabo*, Loeb Classical Library, Vol. VII, (Eds. PAGE, T., E., CAPPS, E., & ROUSE, W., H., D.) (Trans. JONES, H., L.), London-New York.

Modern Kaynaklar

ACARA ESER, M., (2020), *Bizans Maden Sanatı: Dini Törenlerde Kullanılan (Liturjik) Eşyalar*, Ankara.

AKÇAY, T., (2017), *Yunan ve Roma'da Ölü Kültü*, Ankara.

AKYÜREK, E., (1996), *Bizans'ta Sanat ve Ritüel*, İstanbul.

BECKER, U., (1996), *The Element Encyclopedia of Symbols*, (Trans. GARMER, L., W.), Great Britain.

BEN-YEHOSHUA, S., BOROWITZ, C., & HANUS, L., O., (2012), "Frankincense, Myrrh, and Balm of Gilead: Ancient Spices of Southern Arabia and Judea", *Horticultural Reviews*, Vol. 39(1), pp. 1-76.

BERGER, Y., (2016), "Mordechai and Myrrh: On the Presence of God in the Book of Esther", *Tradition: A Journal of Orthodox Jewish Thought*, Vol. 49 No. 3, pp. 20-24.

CLARK, G., (2002), "Bodies and Blood: Late Antique debate on martyrdom, virginity and ressurection", *Changing Bodies, Changing Meaning: Studies on the Human Body in Antiquity*, (Ed. MONTSERRAT, D.), London-New York, pp. 99-115.

CONSTAS, N., (2006), "Death and Dying in Byzantium", *Byzantine Christianity: A People's History of Christianity*, Vol. 3, (Ed. KRUEGER, D.), pp. 124-145.

DAVIES, J., (1999), *Death, Burial and Rebirth in the Religions of Antiquity*, London-New York.

DOĞAN, S., ÇORAĞAN, N., BULGURLU, V., ALAS, Ç., FINDIK, E., APAYDIN, E., (2014), *Myra-Demre Aziz Nikolaos Kilisesi*, (Ed. DOĞAN, S.), İstanbul.

HOPE, J., E., (2011), *Transformations of the Image of St Joseph in Early Modern Art*, Thesis fort he Degree of Doctor of Philosophy, Vol. II, Birmingham.

HULL, B., Z., (2008), "Frankincense, Myrrh, and Spices: The Oldest Global Supply Chain?", *Journal of Macromarketing*, Vol. 28 No. 3, pp. 275-288.

KARACA, İ., (2021), *Eski Yunanca-Türkçe Sözlük*, İstanbul.

KARPOZILOS, A., KAZHDAN, A., TETERIATNIKOV, N., & CUTLER, A., (1991), "FUNERAL", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford, pp. 808-809.

KOSKENNIEMI, E., NISULA, K., & TOPPARI, J., (2005), "Wine Mixed with Myrrh (Mark 15.23) and Crurifragium (John 19.31-32): Two Details of the Passion Narratives", *Journal for the Study of the New Testament*, 27 (4), pp. 379-391.

PODSKALSKY, G., (2002), "Death and Ressurection in Byzantine Theology", *Studi sull'Oriente Cristiano*, (ed. PASSARELLI, G.), pp. 35-57.

PODSKALSYK, G., & STICHEL, R., (1991), "HELL", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford, p. 911.

PODSKALSYK, G., STICHEL, R., & KARPOZILOS, A., (1991), "DEATH", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford, pp. 593-594.

RAPP, C., (2012), "Death at the Byzantine Court: The Emperor and His Family", *Death at Court*, (Eds. SPIEß, K.-H., & WARNTJES, I.), Wiesbaden, pp. 267-286.

TAFT, R., F., & CARR, A., W., (1991), "DORMITION", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford, pp. 651-653.

TAFT, R., F., (1991a), "BAPTISM", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford, p. 251.

TAFT, R., F., (1991b), "PROTHESIS", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford, p. 1743.

TOK, E., & AYDIN, J., (2022), "İkonografik Tasvirlerin En Gizemli Öyküsü, Hristiyan Sanatında Müneccimler", *25. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları*, (Eds. ÇAYCI, A., & YAVUZYILMAZ, A.), Konya, ss. 653-678.

TOYNBEE, J., M., C., (1971), *Death and Burial in the Roman World*, New York.

TUNÇAY, H., A., & KAYA, G., İ., (2021), "Aloe Vera (L.) Burm. F. (Sarısabır) Bitkisinin Fitoterapide Kullanımı", *Ankara Üniversitesi Eczacılık Fakültesi Dergisi*, C. 45 S. 3, pp. 674-698.

VAN BEEK, G., W., (1958), "Frankincense and Myrrh in Ancient South Arabia", *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 78 No. 3, pp. 141-152.

WALTER, C., (1982), *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Birmingham Byzantine Series I, (Ed. CORMACK, R.), London.

VELKOVSKA, E., (2001), "Funeral Rites According to the Byzantine Liturgical Sources", *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 55, pp. 21-51.

Çevrimiçi Kaynaklar

https://en.wikipedia.org/wiki/Burial_of_Jesus#/media/File:Mosaic_-_Entombment_of_Jesus.JPG

https://en.wikipedia.org/wiki/Dormition_of_the_Mother_of_God#/media/File:Koimesis_Mosaic_at_Chora_Church.jpg

https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCr#/media/Dosya:Myrrhe.jpg

https://www.nationsonline.org/oneworld/map/Arabia-Map.htm

KAYNAK KISALTMALARI

1 Kgs.	1 Kings
Ex.	Exodus
Est.	Esther
Hdt.	Herodotus (Loeb Classical Library)
Jn.	John (Iōannes)
Lk.	Luke (Loukas)
Mk.	Mark (Markos)
Mt.	Matthew (Mathaios)
ODB	The Oxford Dictionary of Byzantium
Origen, C. Cels.	Origen (Ōrigenēs), *Origen Against Celsus* (*Contra Celsum*) (The Ante-Nicene Fathers)
Plin. HN	Pliny -the Elder- (Plinius), *Natural History* (*Naturalis Historiae)* (Loeb Classical Library)
Ps.	Psalms
Rom.	Romans
Sg.	Song of Songs
Strab.	Strabo (Strabon), *The Geography of Strabo (Geōgraphika)* (Loeb Classical Library)

THE HOUSES BUILT IN THE FIRST NATIONAL ARCHITECTURAL STYLE IN IZMIR

Birinci Ulusal Mimarlık Üslubunda İzmir'de İnşa Edilmiş Konutlar

Hale TELLİ[1]

Özet

Bu makale, İzmir'de Ulusal Mimari Üsluba göre inşa edilen konutların incelemesi amaçlanmıştır. Bu çalışma kapsamında İzmir'in çeşitli semtlerinde biri apartman olmak üzere toplam on iki yapı bu üslup çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Osmanlı Devleti, Türkiye Cumhuriyeti ve İzmir'in Ulusal Mimarlık süreçlerine değinilmiştir. Bu kapsamda konutların cephelerinin sanat tarihi açısından bir üslup analizi yapılmaya çalışılmıştır. Çoğu konutun özel mülkiyet olmasından dolayı detaylı çizimler tam olarak yapılamamış ve arşiv kayıtları tam olarak araştırılamamaıştır.

Anahtar Kelimeler: İzmir, Ulusal Mimarlık, konut

Introduction

Representing all the cultural/ideological complexities of the patriotic 'dynastic nationalism' between 1908 and 1918, a new architectural style emerged in the Ottoman Empire. Its foundations had been set in the latter part of the 19th century when the Ottoman intelligentsia sought to recast the Ottoman state as a modern nation and construct a 'national self' based on a historicist interest in the cultural and artistic heritage of the empire. Retrospectively called by architectural historians as 'the First National Style' but known by its contemporaries as 'the National Architecture Renaissance' this Ottoman revivalist style combined elements derived from classical Ottoman architecture (especially semispherical Ottoman domes, wide roof overhangs with bracket supports, pointed arches, valuation of entrances, ornate tile-panels decoration, use of marble) with Beaux-Arts design principles (symmetry, axiality, and classic tripartite facade compositions), and new materials and construction techniques (reinforced concrete, iron, and steel). Architects applied this hybrid style to the programmatic requirements of modern urban life. Banks, offices, hotels, cinemas, ferry stations, and other public structures were built in this style, the first for the Young Turks before World War 1st and later for the new Kemalist Republic (Bozdoğan&Akcan, 2012, 21). This style continued to exist in Türkiye until the 1930s (Bozdoğan, 2012, 31).

Turkish Association (Türk Derneği), an influential medium in popularizing Turkism across the country, published a monthly journal under the same title. Türk Yurdu Journal was known as a more systematic political media of Turkism. Türk Yurdu cooperated with the Turkish Hearth (Türk Ocağı) (Aktemur, 2006, 2). One of the masterminds of the movement, Ziya Gökalp's views[2] that built up and spread in due time allowed to design a new attitude in the domains of economy, politics, philosophy, law[3], religion, and language as also it was the case in the domains of architecture. In the architectural designs detected in line with the ideological standpoint of the period, constituents of Anatolian Turkish architecture were treated with an eclectic approach. Those who designed important structures in the last Ottoman period continued their actions in the Republican Period as well (Sözen, 1984, 359). Young architects from the Sanayi Nefise School, which was founded in 1882, also became advocates of this neo-classical movement (Sözen&Tapan, 1973, 100). The architectural environment in Türkiye's founding years was formed through the actions of making use of all available possibilities and creating national consciousness. At the end of the National Architecture Period, radical changes started in the country, and naturally, an equivalent environment was wanted to be created in the field of architecture (Sözen, 1984, 167).

[1] Arş.Gör., Orchid 0000-0002-4798-3505;Ege University Faculty of Humanities and Letters Department of Art History hale.telli@ege.edu.tr

[2] For more information: Ziya Gökalp, The Principles of Turkism (Türkçülüğün Esasları)

[3] Efforts to remove caputulations enabled a more effective customs policy to be implemented to establish a national industry. In order to bring the national identity to the forefront, organizations such as the National Library, the National Geography Society, and the National Music, which included the word "National", were established (Semiz, 2014, 238-239)

In response to the rising nationalist views, architects of this period aimed to unveil and promote classical art, and national architecture that had been almost forgotten due to the domination of western movements. Nevertheless, despite all these efforts, Turkism traces in the domain of architecture were far from reaching deeper layers (Yavuz, 1981, 21-23).

In the early years of the Republic, almost all of the already-few architects adhered to the National Architectural Movement. Metin Sözen attributes the main reason for this trend to the fact that in the educational institutes of this period, local and foreign academic members mainly focused on this architectural style in their courses; hence led to raising a generation of architects in favor of this trend. Additionally, state support enabled this style also its popularization; thus, this particular style spread to many Anatolian cities (Yalvaç&Urak, 2019, 68).

Based in Ankara, the First National Architectural Movement gained popularity in all other cities. Governmental support was significantly crucial at this stage. Funded by the government, the First National Architectural Movement reflected in civil structures and public edifices, but its traces were found to a lesser extent in housing architecture. So much so that it was requested to issue a law during this period to motivate private individuals to erect structures that followed the national style (Aslanoğlu, 2010, 31).

The best sample of housing architecture of the period is Architect Vedat Tek House (Fig. 1). This is a model house personally built by the nationalist architect of the period and neatly reflects the style. In Ankara, Vaqf Houses (1927) are among all these edifices erected in the National Architectural Style (Fig. 2). However, compared to public edifices built in that period, these structures were constructed in a much plain style.

There are also residences built by foreign architects of the period who worked in this style. For instance, Mehmet Ağa Mansion in Ankara Gölbaşı started in 1923, completed in 1929, and its construction plans were devised by a Swiss architect and built by Greek workmen (Yalvaç&Urak, 2019, 57).

National Architecture Period in Izmir

For centuries İzmir has remained one of the critical trade centers not only for the Ottoman Empire but also the Eastern Mediterranean as well. In effect, the urban population there tended to be distributed differently than in other Anatolian cities. İzmir's cosmopolite characteristic was found in culture and art domains as well (Kuyulu, 2000, 91-92). This diversity reflected in house structures has always played a crucial role in the historical silhouette of İzmir.

However, apart from a few special structures, it cannot be said that there are very different Turkish, Levantine and minority architectures in İzmir. The duality that characterized the architectural and cultural world of the period emerged as the destruction of the internal coherence of the same tradition rather than reflecting different traditions. By virtue of its cosmopolite body, İzmir was among the most valued cities of the Union and Progress Government (İttihat ve Terraki Cemiyeti). During the reign of Rahmi Bey (Aslan), appointed to İzmir (1914-1918) by Union and Progress government, the very first traces of rapid transformation to surge in the Early Republican Period were formed across İzmir. Fueled by a novel ideology, this city experienced a quick and radical change with the new approach of the period. His efforts show how the role of architecture was perceived in the political atmosphere of the period (Tanyeli, 1992, 328-329).

Post-war financial mishaps, inadequate investments, lack of technology and technical laborforce, fewness of architects and workmen, cement, iron, and steel deficiencies also occured in architecture. Due to all these limitations, ideal approaches had to emerge. Although demand was high, limited material stock and restricted budget forced to build modest, functional, small size structures having a garden and 2–3 floors at most. As for the construction technique, the popular choice was harnessing already-scarce simple materials by implementing the masonry or concrete system (Ballice, 2009, 26).

Certain sections of the city were shattered by a fire in 1922. Besides, its population was halved. The financial situation was a total mess. On the edge of bankruptcy, İzmir could hardly provide public services. As an effect of the Municipal Law issued in 1930 municipalities were mandated to conduct city planning. From 1922 to 1930 only one new road was able to be built and that was Gazi Boulevard.

When Dr. Behçet Uz became mayor in 1931, a new age commenced in İzmir. In 1925, a new construction plan was thus formed a plan by İzmir Municipality. The lots were auctioned by the municipality body. In İzmir, these new lots for sale were predominantly purchased by financial establishments. . In addition to Ottoman Bank (1926), Craftsmen and Society Bank (1926), Market Palace (1926-1928), Rome Bank (1930-1932), and other banks and financial establishments, commercial centers such as Büyük Kardiçalı Lodge (1928) Silahçı Ali Salim Office Block(1928), Çatalkaya Office Block (1931) were erected during the first years of the Republic. Almost all of these finance and trade blocks were erected in line with the First National Architectural Style and were collected in the region termed "business center zone" in the Danger-Prost plan. Thus it proved that the real action was executed in line with the plan. In the plan, a certain division of Gazi Boulevard, the main connection road of the city towards Manisa and Architect Kemalettin Street, was opened and constructed during this period plan (Bilsel, 2009, 13).

Towards the end of 1920, the First National Architectural Style started to lose its power but in İzmir and some of the other cities, this style was still followed in new projects. Yet structures from a later date were decorated with fewer ornaments and designed in a more plain and formal manner (Kuyulu, 2000, 98). The seven-floor apartment İzmir Palas Apartment in İstanbul Maçka was erected by İzmir-origin businessman Şerifzade Ahmed Süreyya Bey (d.1932) in 1925. The architect of the building is Jacques D'Armi (Okçuoğlu, 1994, 312). The fact that one of the rare examples of housing architecture in the National Architectural Style in İstanbul was built by a family from İzmir can be seen as evidence of to a great extent İzmir-citizens embracing this style in "the national" approach.

National Architecture Style of the House Samples in İzmir

In the 19th century westernization efforts to save the empire not only altered the army, education, and law system but also instilled western method and styles in architecture too. Yet in the Ottoman Empire where industrialization level failed to compete with Europe and the resultant developments lacked the transformation towards westernization that was only in appearance also revealed itself in architecture. Apartment that is among the analyzed structures in this paper is one of the elements reflecting the effect of westernization in Turkish society (Aslanoğlu, 2010, 13). Built by Muslim families, the apartments were separated from the others by virtue of their traditional components of Turkish-Muslim practice and decorations.

The house architectures of the Early Republican Period can be categorized as private structures having a garden, villas, or apartments in cities. During this period "Apartment"[4] term referred to quite a different meaning than the 1965-dated Condominium Act that literally heralded a real burst in the speculative apartment construction for Türkiye. In the 1930s the more common definition for "house for rent" applied to multi-unit buildings owned by a single person renting out some of its units for revenue collection. In these house structures, the figures such as wide eaves, balconies reminiscent of bay windows, and repetitive rectangular windows were used deliberately. This interaction continued until the mids of the 1950s (Ballice, 2009, 24).

Among the analyzed structures, Anatolian Apartment (Anadolu Apartmanı) is the only model (Fig. 4-5) that reached today as an apartment building (Uğurel, 2006, 221). Initially started by an Egyptian Merchant, the apartment could be completed by Mustafa Ragıp Devres in 1905 (Güner, 2005, 85). It's located on Mithatpaşa Street, No 907 [5]. In 2013 restoration work in the apartment and its vicinity was finalized, and inside its garden, a new building mismatching the historical nature of the original building was constructed. During the restoration works, an elevator was integrated into the building.

It was designed as two adjacent buildings. Its outside was covered by stone while the inner walls by wood and adobe. On the north, or in other terms front facade, two entrances exist the in the same direction of bay windows. It has a cellar and a total of sixteen flats four in every storey of this three-floor structure. In this stone masonry building, there are no stone dressing and decors but instead, there is a facade having design. Below the 1m wide wood-eave below the roof; geometrical

[4] The word "apartment" means the whole building in Turkish, not the apartment/flat..

[5] It was erected on 849 island, 5 lot. Effectuated by 17.01.1995 dated no. 5689 and was registered as a 2nd group Immovable Cultural Asset for Conservation.

motifs are arranged. One elevation separates the upper floor from the others. This edifice also displays traces of Ottoman architecture and an eclectic style.

Reflection of bay windows as a common trait in housing architecture in apartment architecture can also be neatly seen in Anatolian Apartment. From the second floor upwards on all floors, protruding bay window and balcony niches and rails were accentuated. Reflecting Baroque and Art Nouveau styles, oval-formed balconies protruding from bay windows, arch's entrance gates, and Art Nouveau style metal plant-décor on it, and style characteristics of late-age architecture can also be viewed in the building. This manifestation proves that 'nationalization' and 'Turkization' were not yet fully adopted in architecture but it was also seen that these norms were used in the building quite modestly in line with the style of the structure. However, east and west sided balconies on both ends were designed quite differently. Unlike the front-facade balconies embedded inside the niche or shaped in an oval form, they were designed as rectangular balconies open in all three facades.

Different windows used during the National Architecture Period for all storeys can also be seen in this model. On the ground floor flat-arched window, on the first floor Bursa-arched window, on the second floor flat-arched window, on the third floor pointed-arched window and on the last floor window arch with beveled edges were used. On the first-floor windows, a two-stage arch was harnessed, the lower arch was Bursa and the upper arch was flat. Also, an elevated display was given to the facade making upper girders protrude. Below each window are rectangular trays regarding the National Architecture style, but inside these trays, there are no decorations.

The second building of this article, which is in Kocatepe Quarter 567th Street[6], was built as two storeys onto a ground floor directly opening to the Street (Fig.6,7).[7] In line with the information compiled from the residents, the edifice was reconstructed without changing its original facade.

Bursa-arched entrance in which pointed-arched windows with heads on both edges on the facades facing the street and sand-glass formed pillars of the pedestals, hobnails in corner beads, plant motifs on the upper part of the window on the panels below geometric cross-fit facade, mihrab-image decors on sample and rails plaques are crucial since they show that mostly architectural and ornamental elements of traditional holy buildings were transferred to structures as well (Kuyulu, 2000, 99). The upper part of the arches staying at the top edge of facade was filled with plant-ornaments that were all constituted with palmetto and Rumis. Bifurcated by an elevation from the center of two storeys, the structure was bordered with artificial-plaster decorations on both sides, which is a reflection of the eclectic style of the national architecture. In particular decoration in the ajour three-compartment, balcony-rail can be seen on the upper windows of Pertevyinal Valide Sultan Mosque (1871). In Usul-i Mimar-i Osmani" book, prepared for the world exhibition of 1873 in Vienna, this work was presented as a symbol of "showing the characteristics of the reorganized Ottoman Architecture" style (Soydemir, 2010, 7).

The third house is situated in Basmane, in Hurşidiye Quarter 1301 Street No 20 (Fig.8,9)[8]. The former name of the street on which the house was built used to be Kabasoğan and Evliyazede (Ocak, Tükenmez and Eryeşil, 2013). This house has two storeys built ontothe ground floor displays aesthetically arranged facade.

As a reflection of the period; the facade first and the second floor were, as also seen in previous structures, divided into two with a thin elevation (silme). Below this elevation, a decoration band formed with saw-tooth triangles is seen. Below is a large window that is transversely rectangular. On the right of the facade below the balcony, there is a flat, three-centered arched hole for the entrance. Through a few stairs, it is feasible to access the entrance door of the house. On the upmost of the facade, there is a parapet by a horizontal elevation, and a geometric decoration frieze formed with the traditional motifs of stars and cross-fits is presented on it. Below the top elevation, there is a dentil frieze which is an effect of the Westernization Period.

[6] Former name of the street is Başlangıç (origin) street.
[7] According to a document from the archives the most ancient date of this structure is 1318/1903 .It is an edifice of Ottoman public.
[8] It was registered by 09.06.1979-dated A-1729 no decree

Immediately below this section, there are pointed- and brow-arched windows on the second floor. On the left side of the facade, there are three window gaps and the one in the center has a larger width than the others. Around the windows, an elevation that took the form of windows was circulated. Until the elevation section, the upper parts of these windows were decorated with a composition of raised palmetto and rumis (Fig.31) which is a common practice in the National Architecture Style. In the right section of the same floor, there is a bay window section protruding from the facade, although negligible in size. Consoles as a common item in Turkish house balconies can also be seen here as a minor detail. The window of this bay was constructed in quite a wide style which is also highly popular in the structures of the period. The window gap that could not directly move below from the joist-level of the browed arch was widened as two stages on both sides and inside these gaps, hobnails (Fig. 28) were mounted in the joist-leveled corners. Nonetheless, only the hobnail on the left side has survived today.

The fire zone in Izmir was an area where, local-ethnic groups and Levantines coexisted in the past, and this zone was predominantly populated by Greek, Armenian, and European quarters. Based on modern maps of the present day, this region is defined as Basmahane, Çankaya, Alsancak, Kahramanlar, and Kültürpark (Akbayırlı, 2009, 16-17). Since the said house is located near the fire zone, it can be suggested it was built after the fire. However, looking at the facade stylistically, it can be dated before the fire.

The fourth building is situated in Fatih Quarter 411. Street[9], No 3 (Fig.10).[10] Its land registry document was issued in 1933 and according to rand registry records, the earliest title deed is dated back to 11.02.1931. Until recently, this building was used as İzmir Regional Board of Protection of Cultural Heritage No. 1.

Constructed with brick material, this structure has a facade on both streets. It has two storeys on the top of a ground shop, and a third floor was added as the pinnacle. At the entrance of the shop, there is a carved metal eave, and the middle part, where the pinnacle can be seen, was built as a protruding of the facade. In front of the last floor known as pinnacle, there is a balcony supported by two consoles. Since the main entrance gate of the building is also in this direction, there is an entrance porch below the balcony. The porch's arch also reflects the Bursa arch style but gradually moves downward from the level of the arch joist. In other structures, hobnails were mounted in the staged gap, while in this structure this is not a common practice. The entrance door can be accessed via a few stairs. Below the stair, a door allows access to the cellar.

Two floors are divided by an elevation. A different window on every floor is also seen in this structure too. There are flat-arched windows on the lower floor and pointed-arched windows on the upper floor. Below the windows of both floors, there is a transversely rectangular panel that has no decoration.

Below the protruding eaves, there are geometrical ornaments. On both sides of the pentagon window gap at the top of the pinnacle, there is a palmetto and rumi combined motifs (Fig.30). At the center of these motifs and below the pentagon window, there is a tile plaque (Fig.35). On the tile, "ya hafız" (ey koruyan-protector) is scripted, and this script is a popular practice in all Anatolian structures, too. The small balcony of the pinnacle is supported by two consoles, and between these two consoles, there is an embossed decoration motif. Other decoration elements were placed in the gap between the framework of the window and in the space between windows and pointed arches (Fig. 29). They are all embossed ornaments formed with the characteristics of the National Architecture Style, which are palmettes and Rumis.

The lower part of the fifth building, situated in Faikpaşa Quarter 967 Street[11] No 30 (Fig.11,12, 13), was planned as a shop, and the upper part as a house. The corner of the house is beveled, and there is a bay window on this corner. Two consoles support the balcony above which there is a two-stage triangle gablet that was graded sides. This pediment adds grandeur to the building. This pediment reminds similar triangle gablets on the beveled corner of the Maritime Office in Konak and

[9] The former name of the street is Berber Osman

[10] It was registered with 24.07.1981-dated 2981 no decree. 496 island, 22 lot. It used as İzmir 1 Group Regional Directorate of Conserving Cultural Heritages untill two years ago

[11] The former name of the street is Faikpaşa. It is on 1539 island, 61 lot

Çatalkaya Khan (1931). Inside the first stage, there is a raised decoration filled with palmetto and rumis (Fig. 34) and in the second stage, there is a tile with a "maşallah"(magnificent) inscription (Fig. 36). The Arabic "Mashallah" is written in the center of the tiles in a drop form. All the examples of tile mashallah amulets that can be found in İzmir were prepared by intertwining the extensions of the letters " م" and " ش" in the phrase " ماشاءالله" to form two drop motifs (Uçar, 2017, 231).

Like other structures, there is a different style windows on the facades on every floor. On the side facades, there are round arches and in the bay window situated on the beveled facade, there are rectangular windows. On both below and above windows on the edge in the same line with every window, there is one horizontal rectangular panel of each. Inside the upper panels are unoccupied, but in the remaining panels, there is a geometrical motif formed with three interwoven circles. On the side facades, there are panels only below the windows surrounded by an elevation. There is a geometric motif reflecting five squares connected from end to end inside these panels. Th decorations of metal wings also deserve attention.

The sixth house situated in Yapıcıoğlu Quarter, 648th Street (Fig.14, 15). Bursa-arched rooms framed with curves placed inside rectangular frameworks with elevations as well as the ornaments of balcony rails reflect the decorative repertory of the period (Kuyulu, 2000, 99). There is a long eave which can also be seen in some other structures. Below the eave is decorated with only squares. Below-window panel/tray can be seen on the facade of this edifice, too. There is no other decoration, except the balcony rail made of stone on this facade organized by architectural elements.

The former name of the street is Kapanizade Street (Ocak, 2013, 341). According to land registry records, the house was passed in 1310 (1895) from an Ottoman subject Mehmed Ali from Yozgat to his wife Fatma Hanım. Later, Fatma Hanım sold her inherited house in 1328 (1913) to Yusuf, Bekir Ağa's son from Malatya. The residents of the house could not offer much information about the history of the house and simply reported that the house was passed to their families by purchase.

The Seventh house is located on Mitatpaşa Street No 1119[12] (Fig.16, 17). As a two-storey edifice, its external walls were covered by stone masonry and its internal walls by brick. On 20.06.1991 it burnt down, but later in 1997 building works were commenced to restore it to its original form (Uğurel, 2006, 324-325).

The building has two storeys and an asymmetrical facade design. The top of the section protruding as a corner was utilized as a balcony on the upper floor. The windows of the lower floor were rectangular shaped, and not only in the lower but also the upper division of the windows there were some panels. In the balcony windows of the upper floor and its door, there is a pointed-arched triplet window gap, which is widely common in the structures of the period. Above the entrance hole there is a balcony. Balconies are completed with stone rails. Unlike the front facade, the other facade of the building is remarkably plain.

The eighth house, situated on Fahriye Üçok Quarter 1671 street no 122/1[13] (Fig.18,19) is located on quite vast land. Its front facade is asymmetrically organised. On the left side of the entrance door, there is a balcony in the shape of a cornered grade. Like the former structure analyzed, the upper part of the emanation was harnessed as the balcony of the upper floor. The window here and the door gap were figured differently by using semi-circle arches. However, on the surface of the arches, there is an embossed decoration band formed with the stylistic traits of the period; palmetto and rumis (Fig. 33). The wide window on the right side of the balcony over the entrance door is a typical window of the National Architecture Period similar to other structures in which hobnails (Fig. 26) were frequently integrated into the Bursa-arched corner.

The ninth house in the article was erected on Donanmacı Quarter 1738 Street No 10[14] (Fig.20) in Karşıyaka in 1927 by the Italian Guido D'sidoto. The structure attracted attention by being one of

[12] It is situated in 6268 island, 1 lot, registered as 2. group structure with 02.03.1983 dated no 847 decree and 09.03.1989 dated no 891 decree since the building was classified as a sample of Early Republican Period

[13] On 9269 island, 14 lot. It was registered with 13.04.1985 dated 914 no decree as 2nd Group Immovable Cultural Asset for Conservation.

[14] On island 75, lot 61, Map section 22 (pafta),

the earliest samples in which energy was generated to use for lightning by operating the windmill in its garden. In 2001 the house was bought by Dr. Bülent Zeren from Susan Disidoro, and its restoration works were commenced in October 2001. In 2003, the edifice was awarded the Tribute to History Local Conservation Award by İzmir Metropolitan Municipality (Özturanlı, 2009, 31).

The two-storey building is divided into two with a moulding. There is an overhang in the middle of the facade on the upper floor. The overhang is also made slightly higher than the upper level of the building. Only the window of this overhang on the facade has a pointed arch. The other windows are made with plain wefts. Hobnails (Fig. 27), an effect of an ornamentation seen in Seljuk and Ottoman buildings, are placed in the upper corners of the lower floor windows. The entrance of the house is on the side, not on this side facing the street. In this house, the eaves are made protruding outward.

The house located in Yapıcıoğlu Quarter 642[15] No 32 (Fig. 21) was built as a two-storey residence. The facade is divided into two by an elevation. All the upper floor windows are pointed-arched, but the lower floor windows are flat-arched. However, traces indicate that the structure was somehow modified via certain restorations. On the entrance door that is on the center of the facade facing towards 642 St. it is most likely that there used to be a balcony or emanation. By raising this section, the gap was closed with a small window. Another striking element is that by utilizing the natural formation of stones on the ground floor, some adornment could be offered to the facade via horizontal joint gaps. As a feature of Art Nouveau, this is quite a popular style in architecture. A close look at the facade shows that the right section remains original while the left section was modified.

A small dimensional house (Fig. 22) at 775 St.[16], İkiçeşmelik Cami Street is one of the most plain structures of the period. Above the entrance there is a balcony with Bursa-arched window and flat-arched windows are on the lower floor. Palmetto decoration (Fig. 23) on the joist level of the entrance arch gathers attention as a minor and yet crucial detail reflecting the popular style of the period. The people living in the house were not interviewed and not much information was found about the house.

The twelfth house known as Takinbaş Mansion (Tekinbaş Konağı) is located (Fig. 24[17]) at 305 Street in the direction of Kırkmerdiven. The former name of the street is Şehit Nusret (Ocak, 2013,) The house was restored in 2021. The house owner could not be interviewed.

It has three floors, and there is a different design on every floor as a common style of the period. Each floor is separated below by elevations with a range of dentil friezes. On the top, below the rails of flat roof, there are visible palmetto and Rumi decorations in the rectangular trays. There are two balcony units protruding from two facades and supported by two consoles on the last floor. These style balconies that are known as western architecture style seem to have been designed in a perfectly consistent way with the facade of the new national style. On the middle floor, there are two of both window groups which are divided from the center by a column evoking an antique-effect. On the upper parts of second and third floor windows are decoration compositions formed with palmetto and rumis.

The building entrance, cellar entrance and garden gate of the house all face the same direction. Like other structures, the cellar gate is a small size entrance. The main entrance door is designed as an entrance hole (niche) that can be climbed by stairs. The rails of door wings exemplify sophisticated metal workmanship. Balcony rails, window wrought irons, and metal workmanship on the door are substantially eye-catching.

Conclusion

Post-republican structures in the national style built their axle on the notion of unity and integration, and these edifices can be viewed as the symbolic products of an ideology. Being a part of the ideological setting built upon the unifying nature of the Republic or a part of a cosmopolite city setting before the Republican period, structures that were erected under national or national effects display some repetitive structural and symbolic elements. The language of decorations, the massive expression that was aimed to add to the structure, using arch in doors and windows symbolize the

[15] On 43 island, 12 lot. Former name of the street is Değirmen (Mill) Street.
[16] The former name of the street was Hasta.
[17] On island 632, 59-60 lot, 111 map section

traits that the National Architecture Movement imported from the center. On the other hand, it should be underlined that these structures loaded with national ethnic or religious symbols were at the same time a product of reactional attitude. In İzmir, unlike other cities, a majority of structures built under the effect of this movement have spread over a wider span of time (Çıkış, 2011, 51-52). (Fig. 37).

In the remodeling of Izmir after the fire disaster (Fig.38), the aim was to form a unique architectural style. This style was "The First National Architecture Movement" of which examples started to emerge from 1910. Currently, in İzmir the area bordered by Gazi Boulevard, Architect Kemalettin Street and Fevzipaşa Boulevard host the most exemplary buildings of the movement (Ballice, 2009, 60). In the city, structures erected in line with the national style are reported to have been built between 1925-1934. Some structures survived the fire (Atay, 1970, 90). And the fire took place in the middle of the national architectural process in the country. Therefore, no inference can be made regarding the dating of the houses, before or after the fire.

Anadolu Apartment is important because it is an early example of the apartment tradition in Izmir, seen in Istanbul (Doğan Apartmanı (1892), Sarıca Apartmanı (1904) (Güner, 2005, 85). It is worth noting that potentially dated to 1905 Anatolian Apartment was also affected by other buildings and in turn, impacted many others. Not existing today, the five-floor Hasan Nuri Bey Apartment (1930-33) in the Karantina Quarter and the three-floor house for rent (1935-) (Onat, 1992, 66) in Güzelyalı seem to be living proofs of how rich the housing architecture was in Izmir as a reflection of the National Architecture Style.

At the same time during this process when the 19th century's architectural movement continued this new style could not save itself from being eclectic because of its connection with its past. In particular, the foreign citizenship of architects and foreign education background of Turkish architects decidedly had an effect on this condition. Pointed-arched windows inspired by Classical Age Ottoman Architecture, tiles embedded on the facades, and wide-size ornamental eaves supported by wood buttresses were harmonized.

The dental frieze below the eaves of the house on Hurşidiye Quarter 1301 Street, oval-shaped balconies of the Anatolian Apartment, and vertically ribbed plaster look decoration on the arch legs of the upper floor balcony in the house on Kocatepe Quarter 567th Street are indicators of the ongoing effects of the western style. These features are dissimilar details in between the analyzed structures.

Against the very few differences among analyzed structures, there are comparatively higher quantities of similarities. One of the most visible features of the period, using more than one arch type in one structure can also be detected in all of the analyzed structures. A staged Bursa arch and a beveled corner can only be seen in two houses, pointed arches in seven houses, and semi-circle arches in six structures.

Fueled by Westernization, floor elevations were widely used in the architecture of this period too, and were also witnessed in the structures we examined. These floor elevations can be detected among seven of all the structures we analyzed. In that aspect, the details manifest an eclectic style.

Balconies are among the indispensable elements of Turkish housing architecture and constitute critical building blocks. It is thus detected in the structures we examined that this tradition was strictly adhered to and even continued in the style of apartments as well.

Hobnails that were common on the corners of windows, mihrab, and door arches during the Seljuk and Ottoman Periods are also popular in the structures of the National Architecture Style across İzmir. Knowing that in Turkish-Islam art hobnails have been used in a wide span of time and vast geography until the present day, it is a natural result to have detected such elements during the National Architectural Period too.

Having maintained their popularity in Turkish-Islam decorations that entail, palmetto and rumis are among the most salient symbols of the National Architectural Style. Compared to public edifices, housing architecture followed a more modest style, but still, decoration motifs filled with palmetto and rumis (Fig. 29-34) occasionally added an aesthetical taste to the facade of structures. In these architectural elements that were recently formed then, the most eye-catching traits of the period are also these decorations. Novel architectural elements introduced in this period together with new

materials allowed the architects to apply this decoration approach in quite a modest yet aesthetical format.

Another ornamentation encountered in Turkish architecture and residences is tile panels. This practice, which is seen across the facade or in the arch openings in large public buildings, has generally been limited to a single plate in Anatolia. Among the houses examined in İzmir, only two houses have a tile plate placed at the top of the main facade. On the first of these, يا حافظ (ya hafiz) is written (Fig.35), while on the other (Fig. 36) ما شاء الله (mashallah) is written.

Most of the tile Mashallah amulets are dated to the first half of the 20th century by researchers. When the motif and composition similarities and the characteristics of the structures on which the tiles are placed are evaluated together, the samples from İzmir can be dated to the beginning of the 20th century. Although the existing examples are generally prepared in the form of a single tile, there are also examples in İzmir that are formed by the combination of four tiles (Uçar, 2017, 231).

Because of being private property most of the houses could not be visited inside, and their archive records could not be scanned. However, it is obvious that houses were inhabited at all times and went through restoration.

Since in the examined structures neither inventory nor registration records could be accessed as official documents it was not feasible to collect sufficient data on the background of buildings. Also, because none of the houses belonged to their original owner or legal heir, data on the background or former condition of the structures could not be attained, either.

In the Levantine houses of the period, there are vases ornamented with flowers, bouquets, figures, and figured decorations. These effects can only be detected only in metal door rails and window rails. It has been concluded that these window rails and metal decorations on door wings deserve a further analysis.

The architects of the houses are unknown. Except two buildings, builders of the houses are unknown.

Bibliography

AKBAYIRLI, Ö. (2009) *1923'ten Günümüze İzmir'de planlama Kararları ile Konut Dokusu ve Mimarisinin Etkileşimi*, Dokuz Eylül üniversitesi Fen bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir

AKSO, Z., VAROL, Ç. (2015) "Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Vakıf Taşınmazlarının Makensal Dönüşüm Süreçleri: Ankara Örneği", *Vakıflar Dergisi*, Vol. 44, pp.105-129

AKTEMUR, A.Murat, ARSLAN Muhammet. (2006) "Ulusal Mimarlık Akımı ve İstanbul-Karaköy'deki Örnekleri"**,** *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Vol.16

ASLANOĞLU, İnci. (2010) *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı (1923–1938*), İstanbul

ATAY, Ç. (1970) *Tarih İçinde İzmir,* 1970

BALLİCE, Gülnur. (2009) "Cumhuriyet Sonrası İzmir'de Az Katlı Konut Yapıları (1923-1965)", *Ege Mimarlık*, vol. 71, pp. 24-27

BALLİCE, Gülnur. (2006) *İzmir'de 20. yy Konut Mimarisinde Değişim ve Dönüşümlerin Genelde ve İzmir Kordon Alanı Örneğinde Değerlendirilmesi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ph.D Thesis, İzmir

BİLSEL, Cana. (2009) "İzmir'de Cumhuriyet Dönemi Planlaması (1923-1965): 20. Yüzyıl Kentsel Mirası", *Ege Mimarlık*, vol. 71, pp. 12-17

BOZDOĞAN, S., AKCAN, E. (2012) *Turkey Mondern Architectures in History***,** London

BOZDOĞAN, S. (2012) *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiyesinde Mimari Kültür***,** İstanbul

ÇIKIŞ, Şeniz. (2011) "Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi İzmir Konutu: Yerellik ve Melezlik", *METU JFA*, vol. 28, no. 2, pp. 45-61

GENÇER, C. İ. (2012) *1840-1912 Yılları Arasında izmir ve Selanik'teki Kentsel ve Mimari Değişim,* PhD Thesis, Istanbul Technical University Institute of Science, Istanbul

GÜNER, D. (Ed.). (2005) *İzmir Mimarlık Rehberi***,** İstanbul

KUYULU, İnci. (2000) "İzmir'de Cumhuriyet Dönemi Mimarisi", *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, Vol: 10, İzmir

OCAK, B., TÜKENMEZ, E., ERYEŞİL, O. (2013*) İzmir Kent Ansiklopedisi İzmir'de İdari ve Mahali Yer Adları*

OKÇUOĞLU, T. (1994) "İzmir Palas", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 4, p. 312

ONAT, Neslihan. (1992) "İzmir'de Cumhuriyet Dönemi Yapıları", *Ege Mimarlık,* Vol. 5, İzmir, no.2, pp.63-66

ÖZTURANLI Mustafa (Ed.) (2009), *Tarihe Saygı Yerel Koruma Ödülleri 2003-2007*, İzmir

SEMİZ, Y. (2014) "İttihat ve Terraki Cemiyeti Ve Türkçülük Politikası", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* Vol. 35, pp. 217-244

SOYDEMİR, S. (Ed.). (2010) *Osmanlı Mimarisi Usul-i Mi'mari-i Osmani,* İstanbul

SÖZEN, M. (1984) *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı (1923-1983),* Ankara

Sözen, M., Tapan, M. (1973) *50 Yılın Türk Mimarisi*

TANYELİ, Uğur. (1992) "Çağdaş İzmir'in Mimarlık Serüveni", *Üç İzmir,* pp. 327- 340

UÇAR, A. (2017) İnanç ve Estetiğin Bütünleşmesi: İzmir Yapılarında "Maşallah" Yazılı Nazarlıklar**,** *Journal of Turkish World Studies,* Summer, pp. 223- 238

UĞUREL Gürgün. (2006) *İzmir Mithatpaşa Caddesi Tarihsel Çevre Dokusunun İrdelenmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü,* Master Thesis, İzmir

YALVAÇ D. ,S., URAK, G. (2019) "Ankara, Gölbaşı, Hallaçlı Mahallesi'nde I. Ulusal Mimarlık Dönemi'ne Ait Bir Örnek: "Mehmet Ağa Konağı", *Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi,* 2/1, pp. 49-76

YAVUZ, Y. (1981) *I. Ulusal Mimarlık Dönemi ve Mimar A. Kemaleddin Bey*, Ankara

http://zmyasa.com/professional-works/portfolyo/anadolu-apartmani/ ZMYasa Fotoğraf (22.10.2022)

http://bengiozkan.blogspot.com.tr/2011/05/vedat-tek-bir-mimar.html (07.10.2022)

Figures



Figure 1.[18] Mimar Vedat Tek's House in Istanbul



Figure 2. Vaqf Houses in Ankara (From Z.Aksoy, Ç. Varol)



Figure 4. Anadolu Apartmanı (from ZMYasa Fotoğraf)

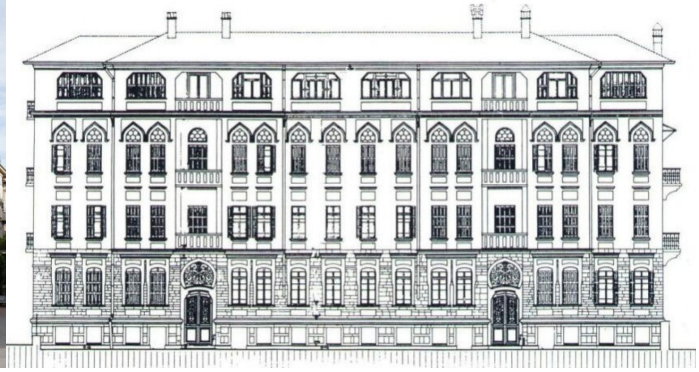


Figure 5. Anadolu Apartmanı (from D. Güner)



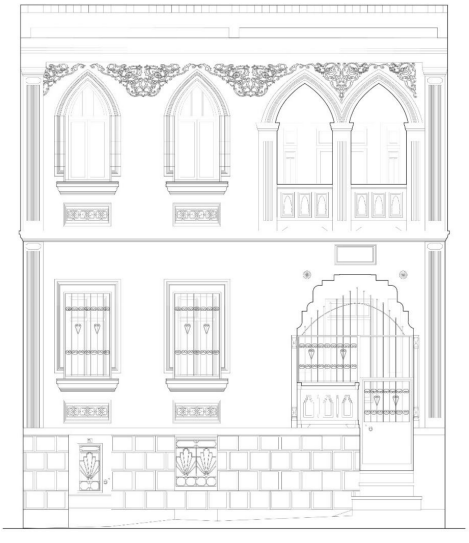


Figure 6,7. Kocatepe Quarter 567th Street No 7 (Drawn by B. Koç)

[18] http://bengiozkan.blogspot.com.tr/2011/05/vedat-tek-bir-mimar.html



Figure 8, 9. Hurşidiye Quarter 1301 Street No 20 (Drawn by B. Koç)



Figure 10. Fatih Quarter 411. Street, No 3



Figure 11. Faikpaşa Quarter 967 Street No 30



Figure 12, 13. Faikpaşa 967 Street No 30 (Drawn by B. Koç)



Figure 14, 15. Yapıcıoğlu Quarter 648. Street (Drawn by B. Koç)



Figure 16, 17. Mitatpaşa Road No 1119



Figure 18, 19. Fahriye Üçok Quarter 1671 s Street No 122/1 (Drawn by B. Koç)



Figure 20. Karşıyaka 1738 Street No 10



Figure 21. Yapıcıoğlu Quarter 642 Street No 32





Figure 22, 23. İkiçeşmelik tarafında 775 Street





Figure 24.25. Konak 305 Street bulunan konut (Drawn by C. Yazıcı)



Figure 26, 27, 28. Examples of the hobnails on the facades of the houses



Figure 29, 30, 31,32,33,34. Palmet and rumi compositions on the facades of the houses



Figure 35, 36. The tiles on the facades

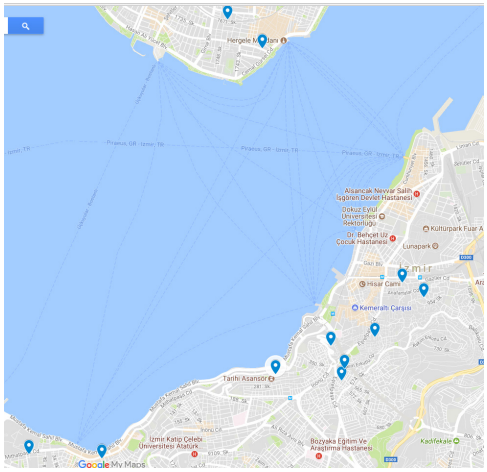


Figure 37. The locations of the buildings in İzmir (Google Maps)

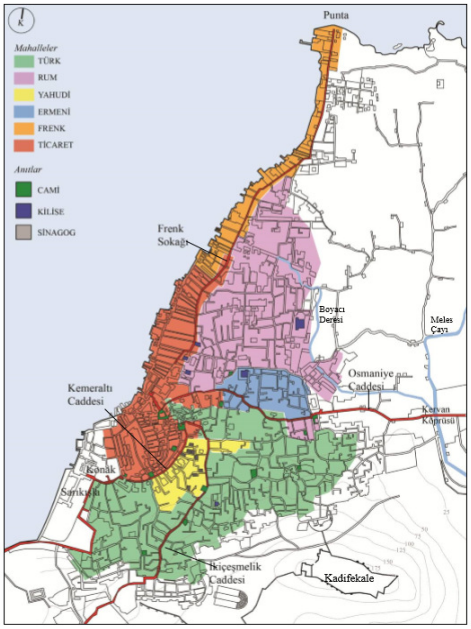


Figure 38. The fire zone and quarters in İzmir (from C.İ. Gençer)

ERWİN PANOFSKY METODOLOJİSİ KRİTİĞİ İLE CAPELLA SİSTİNA NUH TUFANI

Noah's Flood Iconography of the Sistine Chapel with Erwin Panofsky's Methodology Critique.

Gül TUNÇEL*

Abstract

It is seen that religious iconography gained importance until the end of the Gothic Period in European Painting Art. With the Renaissance, despite the adoption of the humanism philosophical doctrine and the emergence of Antiquity with a new spirit, the painting repertoire was enriched by adding mythological and profane themes, but Biblical iconography continued to maintain its importance. In this article, *The Flood/The Great Flood/Deluge* scene, which was engraved with the fresco technique on the ceiling of the Capella Sistina, by the genius artist Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, who left his mark on the Classical Renaissance, was interpreted by us by criticizing the Panofsky Methodology.

After the emergence and chronology of *The Flood* concept, Michelangelo's depiction of *The Flood* has been extensively examined in terms of *Factual Meaning*, *Iconographic Meaning and Expressional Feature* as well as *Iconological Meaning*, and the water cult relationship identical with *The Flood* theme has been mentioned.

Key words: Noah's Flood, Iconography, Erwin Panofsky, Michelangelo, Renaissance

Avrupa'da paganizm sonrası ağırlık kazanan Hıristiyanlık, sanat faaliyetlerinin kilise hâkimiyetine girmesine yol açmış ve sanatçılar kendi duygularının yönlendirdiği temaları tasvir etmekten kaçınmışlardır. Bu anlayışla gerçekleştirilen resim sanatında amaç, renk, ahenk ve armoniden ziyade kutsal kitap ikonografisinin görüntülenerek halka aktarılmasıdır. Nitekim sanatçılar, konularını Kitabı Mukaddes ikonografilerine dayandırdıkları çalışmaları ile tamamen *güdümlü* bir sanata yönelmiş; din propagandası yaparak Hıristiyan inancının geniş halk kitlelerine ulaşmasına katkı sağlamıştır.

Gotik Dönem sonuna kadar devam eden dine bağımlı sanat geleneği, Rönesans'ın[1] oluşturduğu *Hümanizm*[2] felsefi doktrininin esas alınmasıyla kilise tekelinden bir ölçüde uzaklaşmıştır. Orta Çağ[3] sonrasındaki yenilik arayışı ile Eski Çağ sanatının geleneklerine duyulan hayranlık, Floransa'da kültürel değişikliğe yol açmış; böylece bilim, sanat ve felsefe kaynaklı Antikite'yi canlandırma yönelişi *Rönesans* anlayışını doğurmuştur. Ekonomik bakımdan çok güçlü ve bankacılık sektörünün ünlü *Medici Ailesi*, sanat hamililiği yanı sıra Floransa'da kurduğu Platon felsefesi kaynaklı *Akademi* ile skolâstik düşüncenin atası Aristo'ya karşı gelerek, Antik felsefi ruhunun geniş halk kitlelerine ulaşmasını sağlamıştır[4]. Matbaanın icadı ardından Antik kaynakların yaygınlaştırılması Rönesans anlayışının ortaya çıkmasında önemli etkenlerden biridir. Papalar, bilim ve kültüre ilgi gösterip Floransa'da sanata yön veren Macchiavelli, Donatello, Brunelleschi, Leonardo da Vinci, Michelangelo gibi sanatçıların faaliyetlerini Roma'da sürdürmelerine yol açarak Rönesans'ın gelişip serpilmesine büyük katkı sağlamışlardır. Dönem sanatçılarının tasvir konuları, Hıristiyan dini ikonografisi yanı sıra Antikite'nin mitoloji figürleri ve profan motifler ile beslenerek zengin bir repertuara ulaşmıştır.

Bu çalışmamızda, Rönesans Sanatına damgasını vuran Michelangelo Di Lodovico Buonarroti'nin[5] Capella Sistina[6] tavan freskolarındaki *Nuh Tufanı*[7] tasvirli dini ikonografili eserini E. Panofsky[8] Metodolojisi'ni kritik ederek incelemekteyiz.

---

* Prof.Dr.,Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, https://orcid.org/İD 0000-0002-3556-7256

[1] Rönesans kavramının oluşumu, kültürel ortam ve sanatçılar hakkında seçme yayınlar için bkz: Pellati 1942; İpşir 1942; Burckhardt 1957; Burckhardt 1961; Panofsky 1962; Eti 1974; Murray 1977; Faure 1979; Freedberg 1983; Fryde 1983; Hart 1987; Faure 1992; Hauser 1992; Michelet 1998; Grendler 2002; Earls 2004; Grendler 2004; Nauert 2004; Johnson 2005; Mazzocco, 2006; Mcneese 2006; Zirpolo 2008; Streissguth 2008; Ogren 2009; Caferro 2011; Mack 2011; Nauert 2011; İnalcık 2013: s.55-67; Robertson 2014; Kim 2014; Burke 2016; Brown (Tarihsiz): s.97-102;

[2] Rönesans Avrupa'sında görülen hümanizmanın ortaya çıkış ve yayılma politikaları ile sanata yansımaları hakkında bkz: Nauert 2011; Lace 1993: s.19-20; Kleiner 2020: s.594.

[3] Ortaçağ Hıristiyanlığının temelleri ve Erken Hıristiyan dönemi kaynakları için bkz: Artz 1996: s.17-78.

[4] İnalcık: s.65.

[5] Michelangelo ve sanatı hakkında bkz. Tim 2006; Joannıdes 2007; Brandes 1963; Gower 1903; Graham-Dixon 2009; Panofsky 1972: s.171-230; Lace 1993; Namık İsmail 1931; Yetkin 1968: s.31-36; İpşiroğlu, Eyüboğlu 1972: s.60-66;

E. Panofsky Metodolojisi'ne göre bir eserin anlaşılabilir olması özellikle estetik bakımdan tanımlanabilmesi için üç ana başlık altında incelenmesi esas alınmıştır[9]. Bunlardan ilki *Birincil veya Doğal Anlam*'dır ve kendi içinde *Olgusal Anlam* ve *İfadesel Anlam* olmak üzere ikiye ayrılır. *Olgusal Anlam*, eserde gördüğümüz figür ve nesnelerin tanımlanarak hangi konum içinde bulunduklarının ifade edilmesidir. Entellektüel içerik barındırmadığından kaynak bilgisi gerektirmez *İfadesel Anlam* ise *figür* ve *ortam* bakımından değerlendirilir. *Figür* bazında, şahısların mutlu, mutsuz, endişeli, korkak olarak tanımlanan duygu durumları vurgulanırken; *ortam* bakımından canlı, diri bir doğa veya çatlamış kuru toprağın esere yansıması söz konusudur. Panofsky Metodolojisi'ndeki diğer ana başlık *İkincil veya Uzlaşımsal Anlam* (*Anlaşmalı Anlam)*'dır. Bir esere bakıldığında erkek, kadın, çocuk diye tanımlayabildiğimiz ancak kimliklerine dair bilgimiz bulunmadığında kaynak araştırması ile ulaştığımız bilgiler, *Anlaşmalı Anlam* kapsamındaki *İkonografik* çözümlemelerdir. Böylece bu anlam, ancak kaynak bilgileri edinilerek anlaşılabilmekte ve tanımlanabilmektedir. Kalıplar ve kurallar çerçevesinde değerlendirilemeyen sanatçılar, bazen ikonografiye sadık kalmayıp, eserlerinde bireyselliklerini devreye soksalar da, çoğunlukla hangi konuyu resmettikleri anlaşılabilmektedir. Sanat Tarihçilere de, sanatçının ikonografiye nerede sadık kaldığı veya nerede kalmadığını belirleme görevi yüklenmektedir. Panofsky Metodolojisi'ndeki üçüncü başlık, *İçsel (Asıl) Anlam veya İçerik* ise eserlerin, dönemine veya çağına göre üslup özellikleri bakımından değerlendirilmesine yöneliktir. Bilindiği üzere bazı eserler yapıldığı dönem üslubunu tam anlamıyla yansıtırken, bir kısmı da arkaik kalabilmekte veya dönemine göre daha ileri gelişmeler yansıttığı gözlenebilmektedir.

E. Panofsky Metodolojisi ile tasvir sanatları yukarıda ifade ettiğimiz ana başlıklarla rasyonel ve kapsamlı biçimde ifade edilebilmektedir. Bilindiği gibi, *pozitif* bilimlerde ispatlanan doğrunun değişmezliği, alternatif bilgi sunumunu mümkün kılmamaktadır. Ancak *normatif* bilimlerde, - değerlendirmeler kişisel bakış açısına bağlı yoruma göre yapıldığı - için bilgiler değişkenlik göstermekte ve farklı anlamlar verilmektedir. Aynı kategoride E. Panofsky Metodolojisi de düşünüldüğünde, *İfadesel Anlam* bakımından mutlu, mutsuz görüntülü figürler, cıvıl cıvıl canlı veya kasvetli ortam tasviri tek başına bir mana ifade etmemekte, ancak ikonografileri ile beraberlik halinde bütünlük, açıklık ve gerçek anlamlar kazandığı görülmektedir. İşte bu doğrultuda incelediğimiz E. Panofsky Metodolojisi çerçevesinde belirtilen *Olgusal Anlam* altındaki *İfadesel Anlam*ın, *Anlaşmalı Anlam* bünyesine dahil *İkonografik Anlam* yanına, bize göre *İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik* başlığı ile katılması, resim sanatı eserlerini doğru ve objektif kriterlerle değerlendirebilmek açısından daha uygun olacaktır düşüncesindeyiz.

Capella Sistina tavanındaki *Nuh Tufanı* freskosuna yönelik incelemeye geçmeden önce, *Tufan* olgusunu açıklığa kavuşturucu arkeolojik kazılarla ele geçen Sümer Tabletleri'nin verdiği bilgiler ışığında Paganizmden, Semavi dinlere uzanan bir kronolojiden söz edebiliriz. Mezopotamya topraklarında yerleşik Sümerler tarafından çivi yazısının icadı ile tabletlere kaydettikleri zengin bilgiler arasında pek çok mitos da günümüze ulaşabilmiştir[10]. Nippur kazılarının 1890 Yılı buluntusu tabletlere göre Sümer Dili'ndeki en erken Tufan Mitosu İ. Ö. 2500 Yılına aittir ve Tanrıların insanları yok etme kararından bahsetmekle birlikte nedeni hakkında bilgi vermemektedir. Tanrılara itaati bilinen Sippar Kralı Ziusudra'ya, rüyasına giren Bilgelik Tanrısı Enki, duvar arkasından seslenir ve tufan olacağını, onun hayatta kalması için gerekenleri söyler[11], ama yapılacak teknenin özellikleri hakkında bilgi yoktur. Ancak tufanın yedi gün, yedi gece sürdüğü, tekneyi çok salladığı, kült

İpşiroğlu (1946): s.113-142; Earls 2004: s.161-183; Panofsky 1972: s.171-230; Freedberg 1983: s.31-50; Monica (2005); Kleiner 2020: s.645-653.

[6] Vittorio 1998; Brandes 1963: s.250-294; Girardi 2005: s.54;Yetkin 1968: s.32; Kleiner 2020: s.650-653.

[7]:Nuh Tufanı hakkında, Sanat Tarihi açısından herhangi bir katkı getirmeyen, bilimsel nitelikten uzak derleme bilgilerden ibaret bir yayın için bkz. C. Deliduman, A. Sezer (2016), "Resim Sanatında Nuh Tufanı", *İdil* 5 (19), s. 105-120; bu makalede Nuh Tufanı'nın hangi ikonografiden kaynaklandığı belirtilmediği gibi diğer bilgilerin tamamı da birbiri ile bağlantısızdır.

[8] Panofsky Metodolojisi için bkz. Panofsky 1955: s.26-54; Panofsky 1972: s.5-17; Panofsky 2012: s.28-38; Cömert (1999): s.11-14; resim inceleme metot bilgisi veriliyormuş gibi başlığına rağmen, içeriği incelendiğinde bilimsel hiçbir niteliği bulunmayan bir kitap için bkz: L. V. Şentürk (2012)., *Analitik Resim Çözümlemeler*, İstanbul.

[9] Panofsky Metodolojisi için bkz. not 8.

[10] Hooke 2002: s.23.

[11] Hooke 2002: s.38; Çığ, 2009: s.52-57.

merkezlerinin altını üstüne getirdiği ve Ziusudra'nın, tekne pencerelerini açtıktan sonra şükür mahiyetinde adak olarak öküz ve koyun kestiğinden bahsedilir[12].

Akad mitoslarında, üçte ikisi Tanrı, üçte biri insan Gılgamış, ölümsüzlüğü ararken Utnapiştim'den tufan mitosunu dinlemiştir[13]. Tufan ikonografisi, Gılgamış Destanı kayıtlı oniki adet tabletten onbirincisindedir[14]. Bu tablet metninde, Tanrıların insanları yok etme kararı sonrası Bilgelik Tanrısı Ea / Enki, Antrahasis'e bir tufan gerçekleştireceğini, bunun için bir tekne yapıp zift ile kaplamasını söyler; yedi gün, yedi gece sürmüş tufan sonrası teknenin karaya ulaştığı yer konusunda, tabletin kırık kısmının kayıp olması dolayısıyla bilgi edinilememektedir[15].

Semavi dinlerden Musevilik ve Hıristiyanlığın ortaklaşa din kitabı, *Kitabı Mukaddes*[16] metnindeki *Nuh Tufanı* önemli ölçüde bir yere sahiptir[17]. Hiç kuşkusuz bu kökenden kaynaklanmış ikonografi ile Hıristiyan resim sanatında da, *Nuh Tufanı* defalarca tasvir edilmiştir. Bunlar arasında en tanınmışı Capella Sistina tavanındaki freskodur.

Capella Sistina (Cappella Sixtina), Capella Magna'nın yerine 1477-1483 Yıllarında Papa Sixtus'un talimatı ile Vatikan'da inşa edilmiştir[18]. Kilisenin duvarları Floransa Sanat Okulu'nda yetişen sanatçıların dini ikonografi tasvirleriyle bezenmiştir. Capella Sistina tavanı, çok basık bir beşik tonoz formundadır ve bütün yüzeyi Klasik Rönesans dâhi sanatçısı Michelangelo eliyle 1508-1512 Yıllarında gerçekleştirilmiş fresko süslemeye sahiptir. Tavanın boydan boya uzanan orta yüzeyindeki freskolar dikdörtgen biçimi dokuz adet panoya ayrılarak her birine *Kitabı Mukaddes* ilk kitabı *Tekvin*'in *"ışık ile karanlığın ayrılması, Güneş ile Ay'ın yaradılışı, sular ve karaların ayrılması, Hz. Adem'in yaradılışı, yasak meyvenin yenmesi, Cennetten kovuluş, Nuh Tufanı, Nuh'un adağı ve sarhoşluğu"* sahneleri, doğudan batıya doğru sıralanmış; bu panoları çepeçevre kuşatan farklı bölümlerde ise *Peygamber* ve *Sibyl* figürleri resmedilmiştir (Fot. 1,2; Şek.1).

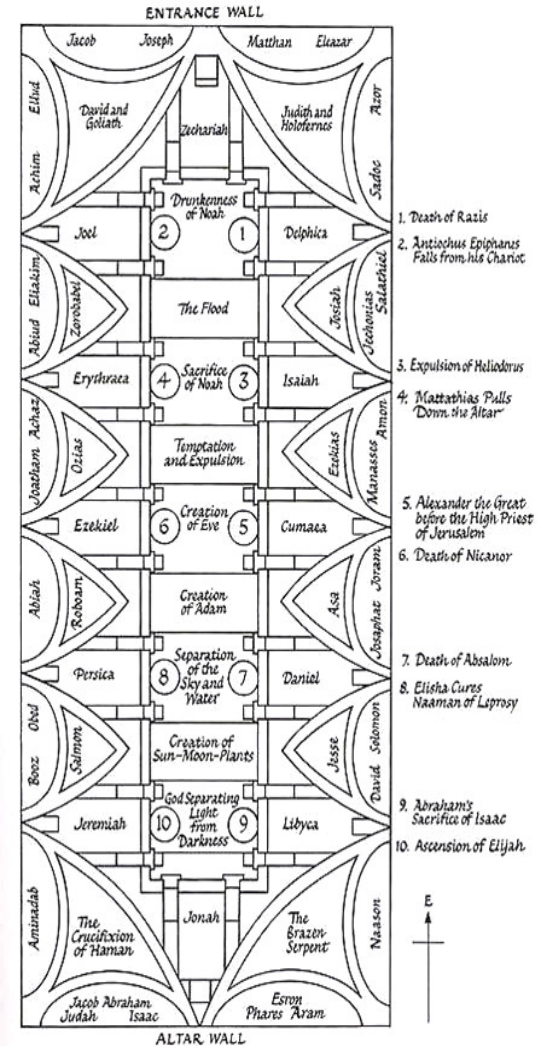
Bu çalışmamızda, Michelangelo Di Lodovico Buonarroti'nin Capella Sistina *Nuh Tufanı* freskosu[19], Erwin Panofsky Metodolojisi'nde önerdiğimiz değişiklikler çerçevesinde *Olgusal Anlam*, *İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik* yanı sıra *Asıl Anlam ve İçerik (İkonolojik Anlam)* alt başlıklarları ile tarafımızdan yorumlanmaktadır.

Olgusal Anlam: Capella Sistina tavan freskosundaki *Nuh Tufanı* tasvirinde (Fot. 3), deniz veya göl gibi büyük kısmı suyla kaplı sahne ve kıyısındaki kara parçası ile su baskınından kaçıp kurtulmaya çabalayan insanlar mevcuttur. İnsanların bir kısmı karaya çıkıyormuş gibi, bir kısmı da daha geri plandaki, kırma çatılı, *laternalı* örtü sistemine sahip, ahşap malzemeli ve masif görünüşlü bir binanın önüne sığınmış görünmektedir. Bu yapının çevresindeki trotuar benzeri düz zeminde, ikisi hariç diğerleri çıplak, yedi figür ayakta ve eğilmiş konumdadır. Ayrıca üç çıplak figür de bu zemine dahil olma çabası içindedir. Burada bize göre sağ üst tarafta elini dışarı çıkarmış uzun sakallı erkek figüründen başka sol arka kısımda da ayakta duran bir erkek silueti mevcuttur.

Sahnenin bize göre sağ tarafında küçük bir ada gibi kaya kütlesi üzerinde, tente benzeri, ön cephesi açık büyük bir barınak mevcuttur, kayalığın yüksek kısmında suya doğru bakan, eğilmiş konumdaki iki figürden başka bu barınağın içinde ve önünde oturmuş, ayakta duran bir kısmı giyinik, bir kısmı çıplak korku içinde insan figürleri vardır. Sol taraftaki kara parçası ile barınak arasında su basmış zeminde, biri diğerini kucağında taşıyan baba oğul görüntüsündeki iki erkek figüründen ayaktaki kontrapost duruşla profilden işlenmiştir. Tente görünüşlü barınağın içindeki yaşlı bir adam ile

[12] Hooke 2002: s. 39.
[13] Hooke 2002: s. 58.
[14] Çığ 2009: s. 29.
[15] Çığ, 2009: s. 45- 50.
[16] Kitabı Mukaddes Şirketi 1991, *Kitab-ı Mukaddes*.
[17] İslam İkonografisi'nde de Nuh Tufanı önemli bir yere sahiptir; ancak buradaki konumuz Hıristiyan ikonografisi ile sınırlı tutulmuştur.
[18] Kudüs'teki Süleyman Tapınağı ile aynı ölçülere sahip olduğu hk. Bkz:Girardi 2005: s. 54.
[19] Nuh Tufanı sahnelenmiş pano 280x560 cm ölçülere sahiptir; bkz: https://it.wikipedia.org/wiki/Diluvio_universale_(Michelangelo)





Şek.1- Capella Sistina tavan freskoları, ikonografik konuları belirten şematik çizim (https://britishinstitutehoa.files.wordpress.com/2014/05/diagram-sistine-ceiling-1508e280931512-fresco-sistine-chapel-vatican-city.jpg

Fot.1- Capella Sistina tavan freskoları,Tekvin ikonografili konuların tasvir edildiği dokuz pano.
.(https://www.loveinartsz.com/wp-content/uploads /2020/12/a.png?is-pending-load=1)

bir kadın heyecanla bu iki figüre doğru yönelerek resmedilmiştir. Bu figürlerin bize göre sol tarafında, arka plandaki mimari ile ön taraftaki kara parçası arasında, suda yüzer vaziyetteki oval biçimde büyükçe bir tekneye binmiş, çoğunluğu ayakta duran çeşitli pozisyonlarda insanlar tasvir edilmiştir.

Sahnenin sol tarafında büyükçe bir yer tutan kara parçası üzerinde çoğunluğu çıplak vaziyette ve çeşitli pozisyonlarda erkek, kadın, çocuk figürleri mevcuttur. Bu kayanın bize göre sağ tarafında, karaya çıkmak üzere yan yana görünen bir kısmı çıplak, diğerleri giyimli insanların biraz gerisinde, ters dönmüş bir masaya tutunarak, suda batmamaya çalıştığı anlaşılan birkaç insan figürü vardır. Bu

figürlerin önündeki iki erkekten biri insan, diğeri bir çuvalı sırtlamıştır. Bir kadın figürü de biri kucağında, öbürü sol bacağına sarılmış iki çocuğu ile resmedilmiştir.

Sahnenin en önüne, oturmuş görünümde tamamen çıplak bir kadın, sağ arka tarafına doğru ise mavi elbiseli ve başında beyaz bir bant bulunan bir kız çocuğu tasvir edilmiştir. Bu figürlerin gerisinde birbirine sarılmış iki erkekten başka tamamen kuru bir ağaca tırmanmaya çalışan bir erkek figürü vardır. Eserin bize göre en solunda ise koyu sarı kıyafetli, başı örtülü bir kadının başına kollarıyla sarılan bir çocuk ve bu çocuğu kucağında tuttuğu anlaşılan sakallı bir erkek figürü mevcuttur. Ayrıca çocuğun hemen önünde bir merkep başı görülmektedir.



Fot.1- Capella Sistina tavan freskoları,Tekvin ikonografili konuların tasvir edildiği dokuz pano. .(https://www.loveinartsz.com/wp-content/uploads /2020/12/a.png?is-pending-load=1)

İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik: Capella Sistina tavan freskolarındaki *Nuh Tufanı* tasviri, *Kitabı Mukaddes*'in ilk kitabı *Tekvin* esas alınarak, tarafımızdan *ikonografik anlam ve ifadesel özellik* bakımından kritik edilmektedir.

Nuh Tufanı ikonografisindeki "*Ve RAB gördü ki, yeryüzünde adamın kötülüğü çoktu ve her gün yüreğinin düşünceleri ve kuruntuları ancak kötü idi. Ve RAB yeryüzünde adamı yaptığına nadim oldu ve yüreğinde acı duydu.*" [20] ve "*… Allahın önünde yeryüzü bozulmuştu ve yeryüzü zorbalıkla dolmuştu. Ve Allah yeryüzünü gördü ve işte, bozulmuştu; çünkü yeryüzünde bütün beşer yolunu bozmuştu*"[21] ifadelerinden, insanoğlunun yaratılışı ardından zamanla kötüleşmesi üzerine Tanrı'nın pişmanlık duyduğunu, "*Ve RAB dedi: Yarattığım adamı ve hayvanları, sürünenleri ve göklerin kuşlarını toprağın yüzü üzerinden sileceğim; çünkü onları yaptığıma nadim oldum*"[22]; "*Ve Allah Nuha dedi: Önüme bütün beşerin sonu geldi; çünkü onların sebebi ile yeryüzü zorbalıkla doldu ve işte, ben onları yeryüzü ile beraber yok edeceğim*"[23] ; "*Ve ben, işte ben, göklerin altında kendisinde hayat nefesi olan bütün beşeri yok etmek için yeryüzü üzerine sular tufanı getiriyorum; yeryüzünde olanların hepsi ölecektir*"[24] cümlelerinden de kötüleşmiş insanoğlunu Tanrı'nın bir tufanla yok etmek istediği anlaşılıyor.

"*… Nuh sadık adamdı ve kendi devirlerinde kâmildi; Nuh Allah ile yürüdü.*"[25] Anlatımından dürüst, bilge ve Tanrı yanındaki Nuh'a "*… kendine gofer ağacından bir gemi yap; gemide odalar yapacaksın, onu içerden ve dışardan ziftle ziftliyeceksin … geminin uzunluğu üç yüz arşın, genişliği elli arşın, yüksekliği otuz arşın olacaktır. Gemiye ışıklık yapacaksın ve onu yukarı doğru bir arşına tamamlıyacaksın; geminin kapısını yan tarafına koyacaksın; alt, ikinci ve üçüncü katlı olarak onu yapacaksın*"[26] ifadeleri ile örtüşen biçimde gofer ağacından, üç katlı bir gemi yapmasını söylemesine karşılık Michelangelo Buonarroti, eserinde ikonografiye uymamış; bireyselliğini devreye sokarak, tarif edilen gemi görüntüsüyle uyumsuz, kırma çatılı, masif karakterli, yüksekçe bir bina tasviri yapmıştır. Ayrıca yine ikonografide bahsi geçmeyen, geminin önünde üzerine insanların bastığı bir zemin de işlenmiş bulunmaktadır. İkonografideki "*Gemiye ışıklık yapacaksın*"[27] ifadesi ile örtüşen, bir laterna da geminin örtü sisteminde mevcuttur.

" *… sen ve seninle beraber oğulların ve senin karın ve oğullarının karıları gemiye gireceksiniz.*"[28]; "*Tam o günde Nuh ve Nuhun oğulları, Sam ve Ham ve Yafet ve Nuhun karısı ve oğullarının üç karısı kendilerile beraber gemiye girdiler*"[29] ikonografisi ile uyumlu görüntüyle, geminin sağ yanından elini dışarı uzatmış Hz. Nuh ve gemi önündeki zeminde ayakta duran yedi kişi ile birlikte toplam sekiz kişi ve bunların yanına çıkmaya çabalayan, gövdeleri kısmen su içindeki üç insan figürü daha vardır. Ayaktakiler arasında kadınların varlığı netlikle tespit edilememektedir. Burada ortadaki kişi, diyagonal konumlu ahşap bir merdiveni yukarıya doğru uzatarak gösterilmişse de, ikonografik bakımdan böyle bir merdiven olmadığından sanatçı bireyselliğinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Ayrıca yine ikonografide bahsedilmeyen bir erkek silueti de geminin sol arka tarafında ayakta durmaktadır. Aynı zamanda "*Bütün yeryüzü üzerinde zürriyetlerinin sağ kalması için, kendine her temiz hayvandan, erkek ve onun dişisi olarak yedişer ve temiz olmıyan hayvanlardan, erkek ve onun dişisi olarak ikişer, göklerin kuşlarından da erkek ve dişi olarak yedişer yedişer alacaksın*"[30] ifadelerinde bahsedilen, gemiye bindirilecek hayvanlara da yer verilmediği görülmektedir.

"*Nuhun ömrünün altı yüzüncü senesinde, ikinci ayda, ayın on yedinci gününde, o günde büyük enginin bütün kaynakları yarıldılar ve göklerin pencereleri açıldılar. Ve yeryüzü üzerine kırk gün kırk gece yağmur yağdı.*"[31]; "*Ve yer üzerinde kırk gün tufan oldu,*"[32] ifadelerinden, canlıların gemiye binmesi akabinde tufanın gerçekleştirildiğini anlıyoruz.

"*Ve sular yükseldiler ve yer üzerinde ziyadesile çoğaldılar ve gemi suların yüzü üstünde yürüdü.*

[20] *Kitab-ı Mukaddes, Tekvin, 6*: 5, 6.
[21] *Tekvin, 6*: 11, 12.
[22] *Tekvin, 6*: 7.
[23] *Tekvin, 6*: 13.
[24] *Tekvin, 6*: 17.
[25] *Tekvin, 6*: 9.
[26] *Tekvin, 6*: 14-16.
[27] *Tekvin, 66*: 16.
[28] *Tekvin, 6*: 18.
[29] *Tekvin, 7*: 13.
[30] *Tekvin, 7*: 2, 3.
[31] *Tekvin, 7*: 11, 12.
[32] *Tekvin, 7*: 17.

Ve yer üzerinde sular pek çok yükseldiler ve bütün gökler altında olan bütün yüksek dağlar örtüldüler. Sular on beş arşın daha yükseldiler ve dağlar örtüldüler."[33];"*Ve yer üzerinde hareket eden bütün beden sahipleri, gerek kuşlar, gerek sığırlar ve hayvanlar ve yer üzerinde her sürünen ve her adam öldü; bütün karada olanlardan, burunlarında hayat ruhunun nefesi olanların hepsi öldüler. Ve adamdan sığırlara kadar, sürünenlere kadar ve göklerin kuşlarına kadar, yeryüzü üzerinde yaşıyan her şey silindi ve yeryüzünden silindiler ve yalnız Nuh ve kendisile beraber gemide olanlar kaldılar.*"[34] İkonografik ifadelerine göre tamamen suya gömülen yeryüzündeki canlı varlıkların öldüğü anlaşılmaktadır.*"… ve gittikçe sular yerden çekildiler ve yüz elli gün bittikten sonra, sular azaldılar Ve gemi yedinci ayda, ayın on yedinci gününde, Ararat dağları üzerine oturdu*"[35] ikonografisinde ise tufanın sonra ermesiyle yeryüzündeki suların çekildiği ve geminin Ağrı (Ararat) Dağı'nda karaya oturduğu belirtilmektedir.



Fot.3- Capella Sistina tavan freskoları, Nuh Tufanı ikonografisine ait pano.
(https://mcarte.altervista.org/wp-content/uploads/2021/08/Diluvio-universale.jpg)

Capella Sistina tavanındaki *Nuh Tufanı* freskosunda, Tanrı'nın gittikçe kötüleşen insanoğlunu yarattığına pişmanlığı sonucu gerçekleşen tufanın başlangıç safhası tasvir edilmiştir. Burada suların yükselmesiyle şaşkına dönen korku dolu, telaşlı insanların kurtulma mücadelesi dramatik bir görünüşle ve sanatçı bireyselliğinin katkısıyla işlenmiştir. Eserin merkezindeki tekne içinde insan grubu, daha geride bulunan bina biçimi gemiye ulaşma çabasındadır. Sağ tarafta kayalık ada zeminindeki barınakta ise suyun hızla yükselişine hayretle bakakalmış insanlar yanı sıra, baygın bir delikanlıyı kucağında taşıyan yaşlı bir erkek figürünü, ellerini açmış vaziyette endişeyle bekleyen bir

[33] *Tekvin, 7*: 18-20.
[34] *Tekvin, 7*: 21-23.
[35] *Tekvin, 8*: 3, 4.

kadın ve erkek vardır. Ayrıca yarı beline kadar su içindeki bir erkek de kayalık zemine tutunarak kurtulmaya çabalamaktadır.

Eserin sol tarafında, yükselen suların henüz ulaşmadığı kara parçasına ayak basan veya üzerine yerleşmiş insanlar, tufan nedeniyle büyük bir panik, korku ve endişe içinde ne yapacaklarının şaşırmış vaziyette tasvir edilmiş; bazıları da uyuşmuş ve kendinden geçmiş bir görünümdedir. Bir kişi de kurumuş ağaç dalına tırmanarak gittikçe çoğalan sulardan kurtulma telaşındadır.

Sanatçının *Nuh Tufanı* tasviri *ifadesel Anlam* bünyesindeki *figür* kapsamında değerlendirildiğinde; insanların şaşkınlıklarını yansıtan panik, korku, endişe ve telaş görüntüsü çok belirgindir. *Ortam* bakımından irdelendiğinde ise tufanın başlamasıyla fırtınanın çıktığını saçı ters yöne savrulan figürden anlamaktayız. Ayrıca suların henüz ulaşmadığı arazide çatlamış kuru toprak parçası ile üzerinde hiç yeşilliği bulunmayan bir ağaç durumu yansıtmaktadır. Eserin ifadesel anlamı *figür* ve *ortam* bakımından yorumlandığında insanların korku ve endişeli hali yanı sıra çevredeki çoraklaşmış tabiat dokusu gibi unsurlarla tufanın özdeşleştirildiği bir görüntü verilmiştir. Böylece eserin ifadesel özelliği ile ikonografi son derece başarı ile örtüştürülmüştür. Michelangelo'nun *Nuh Tufanı* ikonografisine hâkim olduğu ve bu birikimini büyük bir ustalıkla eserine aktardığı ortaya çıkmaktadır. Sanatçının eserinde açıkça görüldüğü üzere ifadesel özellik, ikonografik anlamla beraber mantıklı bir bütünlük kazanmaktadır. Bu duruma göre, *Panofsky Metodolojisi* çerçevesinde belirtilen *Doğal Anlam, Olgusal Anlam, İfadesel Anlam* sıralaması yerine, tarafımızdan önerilen *İkonografik Anlam ve İfadesel Özellik* başlığı, konunun açıklığa kavuşarak net anlaşılması ve bütünlük sağlaması bakımından kesinlikle daha uygun olacaktır.

İkonolojik Anlam: Avrupa'da Orta Çağ sonrası bilim, sanat ve kültür alanında *yeniden doğuş* olarak Antikite'nin yansıdığı Rönesans Dönemi'nde skolastik düşünce egemenliğinin azalması ve kilisenin önemini kaybetmeye başlaması ile önemli adımlar atılmıştır. Bilime ve gözlemlere dayalı çalışmalar sonucu perspektifin keşfi ile sanatçılar, yalnızca düşündüklerini değil, gördüklerini *bilimsel kurgu* ışığında bireysellikleriyle harmanlayarak gerçekleştirmişlerdir. Antik çağ anlayışının yeniden keşfedilmesi ardından, sanatçılar ruhban sınıfın yönlendirmeleri yerine hümanist düşünce öğretileri ile bağlantılı dünyevi kavramlara yönelmişlerdir. Hümanizm felsefesinin siyasal, sosyal ve kültürel hayatın hemen her alanında kendini göstermesi ile Orta Çağ zihniyeti giderek ortadan kalkmış ve rasyonel düşüncenin öne çıktığı Rönesans ruhu varlığını göstermeye başlamıştır.

Orta Çağ resim sanatında, sanatçının düşündüğünü resmettiği, sosyal statü egemenliğindeki iki boyutlu *minyatür* üslubu, Rönesans ile birlikte *Gerçeklik Akımı* doğrultusundaki natüralist tarza yönelmiştir. Bilimsel perspektifin keşfi ardından doğa ile bağlantılı bilinçlenme oluşmuş, dolayısıyla figür ve nesnelerin gerçeğe uygun biçimde resmedilmesi önem kazanmıştır. Giotto di Bondone, ilk defa Orta Çağ'a özgü yüzeysel resim sanatı özelliklerinden uzaklaşarak, *Batı Tarzı Resim* dediğimiz doğa gözlemciliğine dayanan, sınırlı derinliğin kendini hissettirdiği *gerçekçi üslup* doğrultusundaki çalışmaları ile yeni bir dönemin öncülüğüne imza atmıştır. Natüralizmin yansıması ile manzara, altın yaldız yerine, tasvirlerde kompozisyonun arka fonunu oluşturmuştur. Ayrıca tasvir sanatındaki başarılı perspektif uygulamaları yanı sıra, renk nüansları ile figür ve nesnelerin hacim değerlerini başarıyla ortaya çıkaran Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni di Mone/Simone Cassai) tarafından yeni bir dönemin temeli atılarak, hayranlık uyandıran pek çok esere zemin hazırlanmıştır. Bu dönemde rağbet gören çıplak insan figürleri ile Antik plastiğin özgür ruhu, anatomi ve ideal güzellik kavramları da vurgulanmıştır. Gözlemlere dayalı optik bilginin hâkim olduğu yeni sanat akımında, perspektif beraberindeki başarılı anatomi ve homojen ışık dağılımı ile canlı renkler başlıca özelliklerdir. Rönesans Dönemi pek çok sanatçıya ev sahipliği yapmıştır. Bunların en önemlilerinden biri de Capella Sistina tavan freskolarının usta sanatçısı ressam, mimar, şair ve heykeltıraş Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni'dir. Arezzo Eyaleti sınırları içindeki Caprese kasabasında 6 Mart 1475'te doğmuş ve hayatı, büyük entellektüel, Antikite hayranı Lorenzo de Medici yönetimindeki Floransa'da geçmiştir. Dönemin prestijli sanatçısı Domenico Ghirlandaio'nun atölyesinde oniki yaşında çalışmaya başlamasıyla fresk tekniğini tanımış ve yeteneğini geliştirme imkânı bulmuştur[36]. Sanatçının ilk büyük eseri *Pieta*[37] çalışmasında, Meryem, sağ koluna yatırarak yerleştirdiği İsa'nın cansız bedenini dizlerinin üzerinde taşımaktadır. Bu eserde, mana bakımından *Pieta* hissiyatının ifadesel özelliği bütün

[36] Girardi 2005: s. 14.
[37] Kleiner 2020: s. 646; İpşiroğlu 1946: s. 115, 116.

derinliği ile canlandırılarak belirginleşmiştir. Meryem'in, öne eğik başı ile yüz ifadesindeki donukluğa karşılık, elbise kıvrımlarındaki hacim ve hareket dinamizmi tezat oluşturmaktadır.. Sanatçının genç yaşında yaptığı, Rönesans'ın ruhuna uygun bir başka eseri de, *Davut* [38] heykelidir. Daha önce Donatello ve Verrocchio[39] tarafından yapılmış Davut heykelleriyle kıyaslandığında, Michelangelo'nun eseri, Antikite ruhu ve *sanatta idealizm* düşüncesini yansıtan bir vücut anatomisine sahiptir. Sanatçının, Pizalılar ile Floransalılar arasındaki *Cascina Savaşı* konulu eserinde ise *Arno Nehri*'nde serinleyen çoğunluğu çıplak Floransalı askerlerin, silahlarıyla hamlesi tasvir edilmiştir.[40]. Burada çıplak vücut anatomilerinin başarısı yanı sıra, çok değişik duruş ve hareket halindeki figürlerin telaşlı, korku dolu ifadeleri dikkat çekicidir.

San Pietro in Vincoli Kilisesi'ndeki II. Julius mezar anıtında yer alan Michelangelo'nun 1516 tarihli *Musa* heykeli[41], heybetli görünüşü ile bir Rönesans harikasıdır. Bu eserde, Tanrı ile görüşmeye Sina Dağı'na giden Hz. Musa, kırk gün, kırk gece sonrası dönüşünde kolunun altındaki *On Emir* yazılı tabletle gösterilmiştir. Sanatçı tamamladığı bu şaheseriyle derin bir gönül bağı kurmuş olmalı ki, onun bir heykel olduğunu adeta unutup, çekicini fırlatarak, *"hadi konuş, kalk gidelim"* dediği rivayet edilmektedir.

Michelangelo tarafından Floransa'daki Medici Şapeli'nde Urbino Dükü Lorenzo de Medici'nin mezar anıtına *Alacakaranlık ve Şafak*; Giuliano di Nemours'un lahitine *Gece ve Gündüz* alegorisiyle yapılmış mermer heykeller, Rönesans ruhunun muhteşem birer yansımasıdır[42]

Michelangelo'nun, Capella Sistina tavan freskoları arasındaki *Nuh Tufanı* tasviri, zengin hayal gücünün yaratıcılığını yansıtan muhteşem bir eser halinde karşımıza çıkmaktadır. Bu eseri *İkonolojik Anlam* bakımından incelediğimizde, özellikle çıplak figürlerdeki idealleştirilmiş insan anatomileri, Antikite ruhunun estetik kaygıdan uzak görünüşünün tezahürüdür. Sanatçının Antikite'ye hayranlığını, her bir figür anatomisini *dinamik* biçimde yaratıcı ruh ile harmanlamasından anlamaktayız. Ayrıca henüz başlayan tufandan kurtulma çabasındaki figürlerin yüzlerinde belirginleşmiş endişe, panik ve korku halini gösteren çok başarılı duygu yansımaları, Antik Sanatın ifadesel izlerini taşımaktadır. Rönesans ruhundan kaynaklı bilimsel perspektif ve *gözleme dayalı* bu çalışmada, *üniversal ışık* da belirginleştirilmiştir. Figürlerin bir kısmındaki anatomi *Maniyerist üslupta* yansıtılmış; özellikle kadın figürleri de erkekler gibi güçlü, kuvvetli ve adaleli görüntülenerek, doğal ölçülerden uzak, abartılı boyutları ile *Sanatta idealizm* felsefesine uygun tasvir edilmiştir. Kompozisyonun sağ tarafındaki, kucağında bir insan taşıyan erkek figürü, Klasik Yunan heykellerine benzer tarzda *kontrapost* duruş görünüşündedir. Değişik pozisyonlarla sergilenen çıplak figürlerdeki ten tekstürü ifadeleri ile realist görünüşler sağlanmıştır. Michelangelo Di Lodovico Buonarroti'nin anıtsal *Nuh Tufanı* freskosu, Rönesans ruhunun niteliklerini taşımakla birlikte, insan figürlerinden bir kısmının bünyesine dikkatle aktarılmış *Maniyerist* unsurlarla da Sanat Tarihine altın harflerle kazınan fevkalade önemli bir eserdir.

Su kültü, toplumların inanç sistemlerinde asırlardan beri varlığını sürdürerek maddi ve manevi boyutta değişik anlamlar içermiştir. İnsanlığın tarihi geçmişi boyunca su, Paganizm mitolojilerinden uzanarak Semavi dinlere kadar bütün dini inanç ritüellerinde, günahlardan arınma ve yeniden doğuş inanışı ile eş değer anlam taşımış görünmektedir. Böylece mistik bir değer de kazanmış durumdaki su, canlı varlıkların hayatını sürdürmesini sağlayan konumu beraberinde dini inanışlardaki yeri ile de tartışılmaz öneme sahiptir. Hıristiyan inancının başlıca ritüeli vaftiz ayini de su ile gerçekleştirilir ve günahlardan arınma unsurudur. Su, tarih boyunca farklı sanatçıların değişik yorumları ile tasvir edilerek sanat eserlerinde defalarca yerini almıştır. Bunlardan özellikle çok önemli bir tasvir de Michelangelo Buonarroti'nin Capella Sistina tavan freskoları arasındaki anıtsal *Nuh Tufanı* sahnesidir ki; *ikonolojik* bakımdan olduğu kadar *ikonografik* yönüyle de fevkalade dikkate değer nitelikler

[38] Kleiner 2020: s. 647, bu heykelin 1463 yılında Agostino di Duccio'ya ısmarlandığı, ancak devamını getirmediğinden 1504 Yılında bu görevin Michelengelo'ya verilmesi ve üç yıl içinde tamamlaması ardından, Kilise için ısmarlansa da Palazzo Vecchio önündeki meydana konulması hk.bkz. İpşiroğlu 1946: s. 116.

[39] Kleiner 2020: s. 601, 602.

[40] Cassina Savaşı ve aynı dönemde Leonardo da Vinci'nin Anghiari Savaşı mukayesesi için bkz. Yetkin 1968: s.33; İpşiroğlu 1946: s.119.

[41] Kleiner 2020: s.648, ayrıca San Pietro in Vincoli Kilisesi'ndeki bu heykelin yapımı başlangıçta Papa II.Julius tarafından Michelangelo'ya ısmarlandığı halde, daha sonra ikisinin arası açılınca sanatçının Roma'dan ayrıldığı, fakat Papa'nın vefatı ardından projenin tekrar Michelangelo'ya verildiği hakkında bkz. İpşiroğlu 1946: s. 125.

[42] Girardi 2005: s. 81.

taşımaktadır.

Kaynakça:

ARENAS, J. F., (1990), *The Key to Renaissance Art*, Minneapolis.

ARTZ, F. B., (1996), *Ortaçağların Tini, İS 200-1500, Bir Tarihsel Gözlem,* (Çev. A. Yardım), İstanbul.

BRANDES, G., (1963), *Michelangelo, His Life, His Times, His Era,* New York.

BROWN, A. T., (Tarihsiz), *Resimlerle Batı Kültürü Tarihi ve Ansiklopedisi,* İstanbul.

BURCKHARDT, J., (1957), *İtalya'da Rönesans Kültürü*, (Çev. B. S. Baykal), İstanbul.

BURCKHARDT, J., (1961), *The Civilization of the Renaissance in Italy,* New York.

BURKE, P., (2016), *Avrupa'da Rönesans, Merkezler ve Çeperler*, (Çev. U. Abacı), İstanbul.

CAFERRO, W., (2011*), Contesting the Renaissance*, London.

ÇIĞ, M. İ., (2009*), Sümerliler'de Tufan, Tufan'da Türkler*, İstanbul.

DELİDUMAN, C., SEZER A., (2016), "Resim Sanatında Nuh Tufanı", *İdil* 5 (19), s.105-120.

EARLS, İ., (2004), *Artists of the Renaissance:Artists of an Era,* London.

ETİ, S., (1974), *Rönesans Sanatı Tarihi*, İstanbul.

FAURE, E., (1979), *Rönesans Sanatı*, (Çev. B. Onaran), İstanbul.

FAURE, P., (1992), *Rönesans* (Çev. H. Boysan), İstanbul.

FREEDBERG, S. J., (1983*), Painting in Italy 1500-1600*, Kingsport.

FRYDE, E. B., (1983), *Humanism and Renaissance Historiography*, London.

GİRARDİ, M., (2005*), Art Book Michelangelo*, (Çev. C. K. Emek), Ankara.

GOWER, R., (1903), *Michael Angelo Buonarroti*, London.

GRAHAM-DİXON, A., (2009), *Michelangelo And The Sistine Chapel*, New York.

GRENDLER, P. F., (2002), *The Universities Of The Italian Renaissance*, Baltimore.

GRENDLER, P. F. (Ed.), (2004), The Renaissance An Encyclopedia for Students, Vol. 1-4, New York.

HARTT, F., (1987), *History of İItalian Renaissance Art*, London.

HAUSER A., (1992), *The Social History of Art, Vol. II, Renaissance, Mannerism, Baroque*, Ashford.

HOOKE, S. H., (2002), *Ortadoğu Mitolojisi, Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hıristiyan Mitosları, 4. Baskı* (Çev. A. Şenel), Ankara.

İNALCIK, H., (2013), *Rönesans Avrupası, Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, İstanbul.

İPŞİR, M. Ş., (1942*), Rönesans Sanatı*, İstanbul.

İPŞİROĞLU, M. Ş., (1946), *Avrupa Sanatı ve Problemleri*, İstanbul

İPŞİROĞLU, M. Ş., EYÜBOĞLU, S., (1972), *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul.

NAMIK İSMAİL., (1931), *Mikelanj "Michel-Ange"*, İstanbul.

JOANNIDES, P., (2007), *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge.

JOHNSON, G. A., (2005), *Renaissance Art, A very Short Introduction*, Suffolk.

KİTABI MUKADDES ŞİRKETİ, (1991), *Kitabı Mukaddes, Eski ve Yeni Ahit*, *(Tevrat ve İncil)*, İstanbul.

LACE, W. W., (1993), *The Importance of Michelangelo,* San Diego.

MACK, P., (2011), *A History of Renaissance Rhetoric (1380-1620),* Oxford.

MAZZOCCO, A., (2006), *Interpretations of Renaissance Humanism* ,Leiden.

MCNEESE, T., (2006), *Michelangelo, Painter, Sculptor, and Architect (Makers of the Middle Ages and Renaissance*), Philadelphia.

MURRAY, L., (1977), *The High Renaissance and Mannerism*, New York,

NAUERT, C. G., (2004), *Historical Dictionary of The Renaissance*, Lanham.

NAUERT, C.G., (2011), *Avrupa'da Hümanizma ve Rönesans Kültürü* (Çev. B. Tırnakçı), İstanbul.

OGREN, B., (2009), *Renaissance and Rebirt*, Leiden.

PANOFSKY. E., (1955), *Meaning in The Visual Arts*, New York

PANOFSKY, E., (1972), *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York.

PANOFSKY, E., (1972), *Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance,* Boston.

PANOFSKY, E., (2012), *İkonoloji Araştırmaları, Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*, (Çev. O. Düz), İstanbul.

PELLATI, F., (1942), *L'Art En Italie*, Torino.

ROBERTSON, J. J., (2014*), A Look at Renaissance Art*, Minnesota.

STREISSGUTH, T., (2008), *The Greenhaven Encyclopedia of The Renaissance*, Detroit.

ŞENTÜRK, L. V., (2012*), Analitik Resim Çözümlemeleri*, İstanbul.

YETKİN, S. K., (1968), *Büyük Ressamlar*, İstanbul.

ZIRPOL, L. H., (2008*), Historical Dictionary of Renaissance Art*, Lanham.

YOUNG, K. D., (2014), *The Traveling Artist in The Italian Renaissance Geography, Mobility and Style,* New Haven.

GAZİEMİR (SEYDİKÖY) HASAN AĞA ÇEŞMESİ

Gaziemir (Seydiköy) Hasan Aga Fountain

Hasan UÇAR[*]
Levent Efe ARLI[**]

Abstract

Gaziemir was mostly inhabited by Turks after the capture of Izmir, but transformed into a cosmopolitan settlement especially in the 19th century. The fountain in the center of the district was built by Hasan Aga in 1500 according to the inscription on the façade. Considering the façade features of the fountain, it is understood that the fountain underwent a significant renovation in the 19th century. The fountain was built with stone and brick materials and has a rectangular plan. There is a control window on the rear façade of the fountain with storage. This window is closed today. Only the front façade of the fountain is functionalized. There are two arched niches side by side on this façade. There is also a triangular pediment on this façade due to the roof form. The fountain is non-functional today. In this article, the plan, material and façade features of the Hasan Aga fountain are introduced and its place among the Ottoman fountains is tried to be determined.

Keywords: Gaziemir, Fountain, Ottoman

İzmir'in onuncu büyük ilçesi olan Gaziemir[1], Buca ve Menderes ilçelerinin ortasında, tarıma elverişli, sulak bir arazi üzerinde yer almaktadır. Çatalkaya ve Nif, ilçeye en yakın dağlardır. Yüzölçümü 59.722.000 m^2'dir[2].

Türk hâkimiyetiyle birlikte 'Seydiköy' olarak adlandırılan ilçe, bölgede inşa edilen Aydın demiryolu hattından sonraAydınoğlu Beyliği'nin kurucusu Mehmet Bey'in ikinci oğlu Gazi Umur Bey'e ithafen günümüzdeki adını almıştır. İlçe'nin isim banisi Gazi Umur Bey, 1309 veya 1310 yılında Birgi'de doğmuş, henüz on sekiz yaşındayken İzmir Yukarı Kale'yi fethetmiş –kale fetihten sonra 'Müslüman İzmir' olarak adlandırılmıştır- ve buranın idaresiyle görevlendirilmiştir[3]. 'Bahaüddin[4]' lakabıyla da anılan Umur Bey, yirmi beş yaşında beyliğin başına geçmiş; denizcilik faaliyetlerinde bulunmuş, bölgedeki ticarî hayatı güçlendirme gayesiyle de doğu[5] ve batı[6] ile güçlü ilişkiler geliştirmiştir. Anadolu'ya, hatta Asya'ya kadar yayılan namı, birçok genç savaşçının Aydınoğlu safında 'Gazâ' etmek için Anadolu'ya gelmesine vesile olmuştur[7]. Ömrü savaşlarda geçen Umur Bey, sonraları Haçlı işgaliyle elden çıkan Yukarı Kale'ye tekrar sahip olma teşebbüsünde, otuz dokuz yaşında vefat etmiştir[8]. Bu itibarla İzmir'in tarihî hafızasının ebedî bir parçası olmuştur.

[*] Doç.Dr. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bornova-İzmir; E-Mail: hasan.ucar@ege.edu.tr; ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7443-5715
[**] Arş.Gör. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bornova-İzmir; E-Mail: levent.efe.arli@ege.edu.tr; ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9017-5482

[1] Valilik rakamlarına göre Gaziemir'in nüfusu yaklaşık 137. 856'dır. Bk., http://www.izmir.gov.tr/ilcelerimiz
[2] Telci, Mert, & Gökçe, 2003:s. 2.
[3] Baykara, 1990: s. 4-25.
[4] 'Bahaüddin', Gazi Umur Bey'in İslamî lakabıdır. Bahaüddin'in kelime anlamları şunlardır: Güzellik, zarafet, celal. Bk. Baykara, 1990: s .9.
[5] Baykara, 1990: s.17-23.
[6] Telci, 2010: s.26,27.
[7] Baykara, 1990: s.28.
[8] Baykara, 1990: s.82.

Gaziemir'in evvela 'Seydiköy' olarak adlandırılması, Gazi Umur Bey'in bu köyü İzmir'deki Seyyid Mükerremüddin zaviyesine vakfetmesiyle ilişkilidir[9]. İlçe'nin adıyla ilgili –başta 'Kaz Emir' olmak üzere- çeşitli efsaneler de söylenegelmiştir[10]. Ayrıca bölgeyi ziyaret eden yabancı seyyahların, köyün adını kendilerince yorumladıkları da araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir: 'Yağ Köyü' -bölgedeki zeytin ağaçlar dolayısıyla- ve 'Sevdi Köy-Aşk Köyü' gibi. Fakat bu yorumların asılsız oldukları aynı araştırmacılar tarafından vurgulanmıştır[11]. Ek olarak, Seydiköy 'ün oldukça 'şirin bir köy' olduğunu[12] ve doğa manzarasını 'harika' olarak[13] ifade eden seyyahlar da olmuştur.



Fot.1: Hasan Ağa Çeşmesi

XVI. yüzyılın başı ve XVII. yüzyıl sonu nüfus sayımlarına göre yalnızca Türklerin yaşadığı Seydiköy veya Gaziemir[14], XIX. yüzyılın ortalarından itibaren İzmir'in kozmopolit yapısına uygun olarak Türklerin haricinde gayrimüslimlere de ev sahipliği yapmıştır. Gayrimüslim nüfusun çoğunluğunu adalardan göç eden Rumlar oluşturmaktaydı. Başta tarım işçisi olan bu göçmenler zamanla çiftlik sahibi olmuşlar ve nüfusları neredeyse Türk nüfusuna eşitlenmiştir[15] - Günümüzde ilçeye ve bir zamanlar hemşehri oldukları Türklere duydukları sevgiyi ifade eden yazarlar da vardır[16].

Kurtuluş Savaşı sırasında neredeyse tamamıyla harap olan Seydiköy veya Gaziemir, Cumhuriyet döneminde Cumaovası'na bağlanmış ve hem ziraî hem de sanayi açıdan kat ettiği hızlı yola paralel olarak nüfusu da hızla gelişmiştir[17].

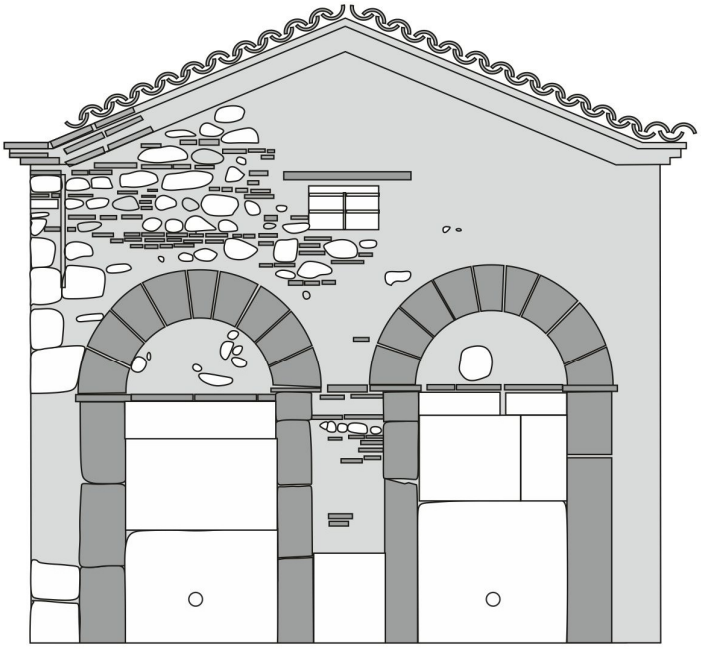
Gaziemir'de yer alan ve araştırma konumuz olan Çift Çeşme, 167 Ada 13 parselde Cengizhan Caddesi üzerinde konumlanmaktadır. Günümüzde işlevi yitiren yapının, etrafındaki diğer konut stoğuna kıyasla, ilçenin eski kent dokusuna ait bir parça olduğu söylenebilir. Bu yazıda Hasan Ağa Çeşmesi'nin plan, malzeme ve cephe özellikleri açısından kent içi ve diğer bölgelerdeki çeşmeler arasındaki konumu tespit edilmeye çalışılmıştır.

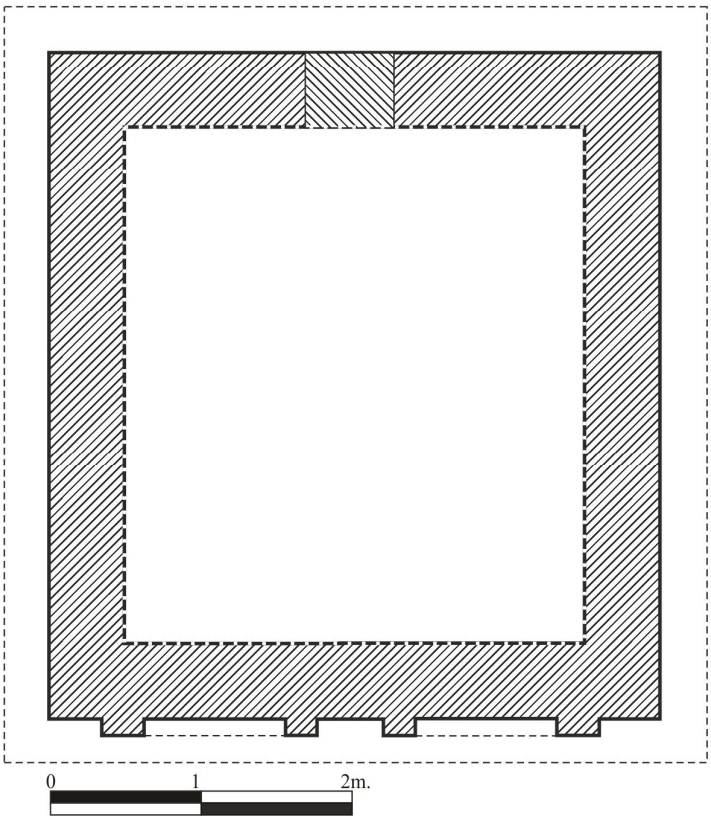
Hasan Ağa Çeşmesi

Dikdörtgen planlı depolu çeşme 4.42m.X4.05m. ölçülerindedir (Şek.1,Fot.1-4). Yan ve arka cephe saçak seviye yüksekliği 3.00m. iken, ön cephesi alınlıkla birlikte 3.69m.'dir. Tek cepheden işlevli, yığma teknikli çeşmenin inşasında düzgün kesme taş, kabayonu taş, moloz taş, tuğla ve mermer malzeme kullanılmıştır. Düzgün kesme taş, yapının köşeleri ve ön cephede çeşme nişlerini oluşturan söve ve kemerlerle niş içerisinde dikkat çeker. Kabayonu ve moloz taş yapının beden duvarlarında tuğla malzeme ile kullanılmıştır. Tuğlanın üç sıra kullanımıyla yapının saçağı da oluşturulmuştur. Beşik çatının üzeri alaturka kiremitle kaplıdır. Yapının eski fotoğraflarında ön ve yan cephelerden doğu cephenin sıvalı olduğu anlaşılmaktadır. Kuzey cephesi ise yan cephedeki duvardan

[9] Telci, Mert, Gökçe, 2003: s.3.
[10] Gaziemir'in adıyla ilgili çeşitli efsaneler için bk. Sarpkaya, 2010: s.150.
[11] Telci, Mert, Gökçe, 2003: s.3.
[12] Bk. Pınar, 1994: s.78; Pınar, 1996: s.112.
[13] Pınar, 1996: s.24.
[14] Telci, Mert, Gökçe, 2003: s.9.
[15] Telci, Mert, Gökçe, 2003: s.33,12.
[16] Bk. Spyrou, 2013.
[17] Telci, Mert, Gökçe, 2003: s.14-16.

dolayı tam gözükmemektedir. Günümüzde bu sıvaların büyük kısmı dökülmüş ve inşa malzemesi ortaya çıkmıştır. Yapının köşelerinde açılmayı önlemek için demir kenetlerin kullanıldığı da görülebilmektedir.





Şek.1: Hasan Ağa Çeşmesi, plan ve cephe çizimi.

Yapının ön cephesi üçgen alınlıkla vurgulanmıştır. Alınlıktaki dikdörtgen çökertme içerisinde kitabe yer almaktadır (Fot.2). Kitabenin üzerinde de niş genişliğince düzgün kesme taş bir saçak bulunmaktadır.



Fot.2: Kitabe



Fot.3: Arka cephe

Cephede iki adet niş bulunmaktadır. Nişler dışa taşıntılı düzgün kesme taş söveli olup, ince yastıklar üzerine oturan yuvarlak kemerleri mevcuttur. Niş içinde üzengi hattı ekseninde kemerlerdeki taşlarla aynı türden kayrak taşlarla silme oluşturulmuştur. Nişleri oluşturan kemer ve söveler 2000'li yılların başında boyanmıştır. Çeşmelerin nişlerinde ise mermer levhalar dikkati çeker. Bu levhalardan en altta niş genişliğince yerleştirilmiş olanlar ayna taşı olarak kullanılmıştır. Günümüzde işlevini sürdürmeyen çeşmenin ayna taşları ortasında musluk yuvaları yer almaktadır. Çeşmenin yalağı günümüze ulaşamamıştır.

Çeşmenin arka cephesinde dikdörtgen formlu depo kontrol penceresi bulunmaktadır. Bu pencere yakın zamanda kapatıldığı için yapı içine girilememiş ve belgelenilememiştir (Fot.3).

Yapı süsleme açısından oldukça sadedir. Sıva altındaki düzensiz tuğla kullanımı taş malzemeyle birlikte cephelerde düzensiz bir tezatlık oluşturmaktadır. Sağdaki çeşme nişini belirginleştiren sövede bitkisel süslemeler bulunmaktadır. Bu parçanın olasılıkla başka bir çeşmeye ait olabileceği ve onarım sorasında bu çeşmede kullanıldığı söylenilebilir (Fot.4).

Tarihlendirme:

Yapının ön cephesinde, üst kesimde kitabe levhası yer almaktadır. Bu kitabenin metni şu şekildedir[18]:

1-Kâle'n-Nebiyyü aleyhi's-selâm men sakâ mü'minen / fe-keennemâ sâme seb'îne seneten

2-Kad cerâ hâza'l-ayn (seyyidü'l-???) el-ümerâ Hasan / Ağa bin Kemâl sene sitte ve tis'amie

Anlamı: Selam O'na olsun Hz. Peygamberimiz şöyle buyurdu: Kim bir mü'mine su ikram ederse (su verirse) sanki yetmiş yıl oruç tutmuş gibidir. Kemal oğlu Emirler (in efendisi ?) Hasan Ağa bu çeşmeyi H.906 / 1500 yılında inşa ettirmiştir (çeşmenin suyunu akıtmıştır).

Kitâbe, celî sülüs yazıyla mermere kabartma tekniğiyle hakkedilmiştir[19]. Arapçadır. Manzum kitâbe düzeninde ikişer kartuşa bölünmüş vaziyette iki satır halinde düzenlenmiştir. Fakat metin manzum değildir. İlk satırda su ikram etmenin dolayısıyla çeşme vs. su yapısı inşa etmenin önemini ifade eden Hadis-i Şerif metni yer alır. İkinci satırda ise çeşmenin (Arapça "ayn" kelimesi) bânîsinin Emir Hasan Ağa olduğu ve 906 (yazıyla. 1500 yılına denk gelir) yılında inşa ettirdiği nesir düz

[18] Kitabeyi okuyan ve yorumlayan Prof.Dr. Sn.Abdülhamit Tüfekçioğlu'na teşekkürü borç biliriz.
[19] Tüfekçioğlu, 2001 s: 488-489.

cümleyle kaydedilmiştir. İnşa için su akıtma anlamındaki ve çeşme mimarisinde kullanılan özel bir fiil olan "cerâ" fiili seçilmiştir.

İzmir Dizdarı Hasan Ağa Seydiköy'de bir cami ve caminin yanında çeşme inşa ettirerek çeşme için 2000 akçe vakfetmiş, çeşmenin bakım ve onarımı bu paradan karşılanmıştı[20]. Bu bilgiden hareketle E.Çokbankir ve E. [21]Çokbankir kısmen okunan kitabeden hareketle çeşmenin İzmir Dizdarı Hasan Ağa'ya ait olabileceğini belirtmişlerdir.


Fot.4: Çeşme nişindeki süsleme

Yukarıda değinildiği gibi çeşmenin inşa kitabesinde H.906/M.1500 yılı okunmaktadır. Kitabeye göre çeşmenin 1500 yılında inşa ettirildiği düşünülse de yapının ön cephe özellikleri ile tarih, üslup açısından uyumsuzluk gösterir. Yuvarlak kemerli ve neoklasik düzende ön cephe düzenlemesi 19. Yüzyıl özelliklerini yansıtır. Dolayısıyla 1500 yıllarında inşa edilen çeşmenin 19.yüzyılda yenilendiğini ve eski kitabenin yeni çeşmeye konulmuş olabileceğini söyleyebiliriz.

Değerlendirme ve Sonuç

Modern su şebekelerinin yaygınlaşmasından önce günlük yaşamda gerek insanların gerekse insanların yaşamları için mahallenin ya da sokağın en sık ihtiyaç duyulan yapısı olan çeşme, Farsça "göz" anlamındaki çeşm kelimesinden gelmekte olup, 13.-14. yüzyıllarda sıklıkla Arapça göz anlamındaki "ayn" kelimesi kullanılmıştır. Osmanlı dönemi çeşme kitâbelerinde "çeşme-i âb-ı zülâl", "çeşme-i kevser", "çeşme-i dilküşâ" vb. düzenlemeler de görülmektedir[22].

İnsanların ortak ihtiyaç maddesi olan suyun akıtıldığı çeşme, ait olduğu toplumun ekonomik düzeyine, inanışlarına ve yaşam tarzına göre şekillenmiştir. Bu biçimlenişte sahip olunan geçmiş kültürün mimari kalıntılarının, döneminin çağdaş mimarisine yansımasında farklılıklar olsa da, biçimsel süreklilik aynı topraklarda eklemeler ya da çıkarmalarla devam ettirilmiştir. Sanayi devrimi sonrası hızla gelişen malzeme teknolojisi binlerce yıllık birikimi ve aktarımı hızla yok etmiştir. Kamuya ait olanlardan hayatta kalmayı başarabilenler ise kimi zaman 21. yüzyıl beğenisine göre makyajlanmalarıyla nostaljik bir yapı olarak sokak köşelerinde gelip geçenlerin dikkatini çekmektedir. Diğerleri ise çeşmenin canlı kalmasını sağlayan su sisteminin asıl unsuru olan suyolu kuruduğu için yok oluş sürecine girmiştir. Günümüze ulaşabilmiş olan çeşmeler üzerine yapılmış bilimsel çalışmalardaki tipolojiler benzerlikler taşıdığı gibi farklılıklar da gösterebilmektedir. Kuşkusuz bu farklılıkta ele alınan çeşme sayısı ve bu çeşmelerin bulunduğu bölgenin Osmanlı coğrafyası içindeki konumu yanı sıra araştırmacıların çalışma alanları da etken olabilmektedir. Bu tipoloji çalışmalarından belli başlıları şunlardır:

İ.H. Tanışık İstanbul Çeşmeleri isimli kitabında çeşmelerin *Meydan Çeşmeleri*, *Köşe Başı Çeşmeleri*, *Sokak Çeşmeleri*, *Sebilli Çeşmeler* ve *Abidevi Çeşmeler* olmak üzere 5 tipe ayrılabileceğini belirtmiştir[23]. C.E. Arseven bulundukları konum paralelinde *mahalle*, *cami*, *şadırvan*, *oda çeşmeleri* ve *musluklar*[24] olarak gruplandırmıştır. S. Eyice ise şadırvan, oda çeşmesi ve muslukların Türk çeşme mimarisindeki çeşme tarifi dışında kaldığını belirterek Arseven'in gruplandırmasına katılmamıştır. Çeşmeleri *şadırvan çeşmeler, sütun çeşmeler, meydan ve iskele çeşmeleri, duvar çeşmeleri* olarak

[20] Kütükoğlu, 2000: s. 235.
[21] Çokbankir & Çokbankir, 2010: s. 57-58.
[22] Eyice, 1933: s. 277.
[23] Tanışık, 1943: s. V.
[24] Arseven, 1983.

değerlendirmiştir.[25] Y.Önge de *bağımsız* ve *bağımsız olmaya*n çeşmeler[26] olarak tasniflerken A. Ödekan tiplojik çözümlemeyi çeşme terminolojisinden hareketle oluşturmuştur. Öncelikli olarak çeşmeleri *konum* ve *fiziksel biçimlenişlerine* göre iki gruba ayırmıştır[27]. Hasan Ağa Çeşmesi'nin tipolojik değerlendirmesi bu çözümlemeye göre yapılmıştır.

Seydiköy Çeşmesi'nin günümüzdeki konumu dikkate alındığında dış mekanda bir köşe çeşmesi olduğu düşünülebilir. Günümüzde arka cephesi konut bahçesinin içinde kalsa da özgününde herhangi bir yapıya bağımlı olmadığı anlaşılmaktadır. Çeşmeler, inşa edildiği parselin konumuna göre sıklıkla dikdörtgen ya da kare planlı inşa edilmiştir. Hatta dikdörtgen planlı tasarımın daha çok görüldüğünü söylemek de yanlış olmayacaktır. Dikdörtgen planıyla Hasan Ağa Çeşmesi de plan tasarımı açısından geleneksel çeşme mimarisinin özelliklerini bünyesinde barındırır.

Çeşme planı ne olursa olsun, klasik bir çeşme tipinde sokak içinde yapının anıtsallığını oluşturan önemli yapı elemanı depodur. Deposuz dikdörtgen planlı çeşmelerde dikdörtgen planın uzun kenarlarından biri işlevlendirilmiştir. Depolu çeşmelerde ise çeşmenin konumuna da bağlı olarak birden fazla cephe işlevlendirilebildiği gibi tek cephe de işlevlendirilebilmektedir[28]. Hasan Ağa Çeşmesi'nde dikdörtgen planın tek yüzü işlevlendirilmiştir. Bu da dikdörtgen planın kısa kenarıdır. Çeşme türünde su haznesinin oluşumu iki şekildedir: Bunlardan ilki deponun çeşme kütlesine sonradan eklenmesidir. Bu tipe olasılıkla mahalle çeşmesinin kuraklık vb. sebeplerden dolayı yetersiz kalması sebep olmuştur. İkinci yöntem ise deponun çeşme ile bütüncül tasarlanmasıdır. Bu tipte depo çeşmenin tamamını kapsamakta işlev verilmek istenen cepheye çeşme asal unsurunu oluşturacak nişler ve ayna taşı ve musluklar yerleştirilmektedir. Seydiköy Çeşmesi de dikdörtgen deponun kısa kenarına açılmış musluklarıyla bu tipte yer almaktadır. Çeşmenin arka cephesindeki hazne kontrol penceresi kapalı olduğundan deposu içine girilememiştir. Dolayısıyla üst örtü hakkında bir bilgiye sahip değiliz. Fakat diğer dikdörtgen planlı ve depolu çeşmelerden hareketle üst örtü tonoz olmalıdır. Tonozun üzeri ise alaturka kiremit kaplı beşik çatıyla kapatılmıştır.

Tek cephesi işlevlendirilmiş çeşmede ön cepheyi belirginleştiren unsurlardan biri ise alınlıktır. Üst örtüde beşik çatının kullanılması çeşmenin iki dar kenarında üçgen bir alanın oluşmasını zorunlu kılmıştır. Benzer uygulama aynı çatı sisteminin tercih edildiği çeşmelerde[29] ve diğer yapı türlerinde[30] de görülmektedir.

Alınlık yanında çeşmeyi oluşturan asal unsurları barındırması bakımından ön cephe diğerlerinden tamamen farklılık gösterir. Bu cephede belirginleştirici elemanlar kemer, ayna taşı, musluk ve yalaktır. Çeşme ön yüzü çift kemerli olarak tasarlanmıştır. Yapının aynı zamanda çift çeşme olarak adlandırılması bu düzenlemeden dolayıdır. Her iki kemer içindeki ayna taşlarına musluk yerleştirilmiştir. Anadolu Türk dönemi çeşmelerinde, çeşme cephesini belirginleştiren ana eleman olan çeşme nişinin oluşumunu biçimsel olarak irdeleyecek olursak iki şekilde meydana getirildiği anlaşılır: Birincisinde çeşme ister depolu ister deposuz olsun nişin, çeşme beden duvarları içinde oluşturulmasıdır. Bu yöntemde genellikle çeşme kütlesini oluşturan ana duvar oldukça kalındır. Çeşmelerden hayvanların da su içmesi amaçlandığı için geniş yalakların konulması niş derinliğinin belirleyicisi olmuştur. Hatta çeşmede en sık zarar gören yalağın daha sağlam olması için kırsalda ve antik yerleşimlere yakın bölgelerde inşa edilen çeşmelerde antik dönem taş oyma lahitleri devşirme malzeme olarak kullanılmış, bu da niş derinliğini hatta çeşme genişliğini doğrudan etkilemiştir. İkinci yöntem ise ilkine göre pozitif bir görünüş sergiler. Bazı depolu çeşmelerde niş, cepheye taşıntılı olarak yerleştirilmiş plasterler ya da taş sövelerle oluşturulmuştur. Yalak ise doğal olarak cepheden daha taşıntılıdır. Bu tipte niş derinliği daha yüzeyseldir. Çeşme nişinin beden duvarları içinde değil de dışarıda oluşturulması dönem özelliği olarak görülse de bu tip uygulamanın bir takım zorunluluktan da kaynaklanmış olabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin Hasan Ağa Çeşmesi'nde kısmen kapatılmış kontrol penceresinden duvar kalınlığı yaklaşık 50 cm. ölçülmüştür. Beden duvarlarına niş

[25] Eyice, 1993: s. 279.
[26] Önge, 1997.
[27] Ödekan, 1992: s. 294,Çiz.2.
[28] İzmir'den diğer örnekler için bk. *Bayraklı Yahya Paşa Konağı Çeşmesi* (Uçar 2016: s. 273,Şek.8); *İzmir, Kokluca Çeşmesi* Uçar, 2020: s. 335.
[29] *İzmir Etiler Mahallesi Çeşmesi* I (Gültekin,2013: s.85,86; Ürer, 2013: s. 208); *Manisa, Gediz Mahallesi'ndeki Çeşme*, (Uçar, 2012: s. 111)
[30] Uçar, 2021, s: 14,Res.18.

açılması büyük boyutlu haznenin doğu duvarının zayıf olmasına sebep olacaktır; duvar kalınlığının daha fazla tutulması ise daha fazla malzemenin kullanılmasına. Dolayısıyla hazne duvarı inceltilmeden dış cepheye eklenen taşlarla niş oluşturulmuştur. Hasan Ağa Çeşmesi'nde de niş ikinci tipte meydana getirilmiştir. Kesme taş malzemeyle cephede yan yana iki niş oluşturulmuştur. Çeşme cephesinin genişliğine bağlı olarak cephede tek ya da birden fazla niş yer alabilmektedir. 19. Yüzyılda Hasan Ağa Çeşmesi'nde olduğu gibi, çeşme mimarisinde aynı cephe üzerinde yan yana birden fazla niş uygulaması sıklıkla karşımıza çıkar.

Yapıda yer alan kitabe her ne kadar erken tarihli olsa da, cephenin neoklasik özellikler göstermesi ve kemer formunun yuvarlak oluşu yukarıda belirtildiği gibi yapının 19. Yüzyıla tarihlendirilmesini zorunlu kılar. Dönemsel olarak kemer formu açısından Hasan Ağa Çeşmesi, kendi bölgesindeki çeşmelerle[31] olduğu gibi Anadolu'daki diğer çeşmeler ile de uyumludur[32]. Benzer kemer formunun kent içindeki diğer yapı türlerinde[33] de sıklıkla kullanılması sadece yapı türü açısından değil ortak bir üslubun kent içinde tüm yapılara dağılımı olarak görülmelidir.

Çeşmenin asal unsuru olan aynataşının boyutu niş genişliğine bağlı olarak değişmektedir. Çeşme nişi genişse niş içinde sıklıkla malzeme farklılığıyla belirgin olan mermer bir levha kullanılırken, niş genişliği az olan çeşmelerde ise nişi tamamen kaplayan yekpare mermer levhalar ya da yatay eksende niş genişliğince yerleştirilmiş levhalar kullanılabilmektedir. Hasan Ağa Çeşmesi'ndeki nişlerde de niş genişliğini kaplayan ayna taşları yerleştirilmiştir. Hatta niş içinde ayna taşlarının üstünde kalan boşluklar da benzer tarzda kaplanmıştır. Çeşme ön cephesinde yol kotunun bir miktar yükselmesi yalakların biçimlenişi hakkında bilgi edinmemizi engeller. İki kemer arasında kalan boşluğun en alt seviyesinde kalan bir adet taş plaka, aradaki tüm boşluğun aynı türden malzemeyle kaplanarak niş cephesinde bir uyum sağlandığı dikkati çeker. Ayna taşları üzerindeki musluklar günümüzde mevcut değildir. Metal boru izlerinden şehir şebeke suyunun bir ara çeşmeye bağlandığı anlaşılmaktadır. Musluklardan akan suyun biriktirildiği ve hayvanların da su ihtiyacını karşıladığı yalak, yüzeyde görülememektedir. Yalak, olasılıkla iki nişi kapsayacak şekilde tasarlanmış olmalıdır.

Sonuç olarak, Hasan Ağa Çeşmesi plan, cephe ve malzeme özellikleri açısından Türk çeşme mimarisinin özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Üzerindeki kitabeden de anlaşıldığı gibi çeşme 1500 yıllarında inşa edilmiş fakat geç dönemde esaslı bir onarım görmüştür. Çeşmenin depolu olarak tasarlanması yapının inşa edildiği bölgede özellikle yaz mevsimlerinde su sıkıntısının olduğunu ortaya koyar. Aynı ilçe içinde günümüze ulaşabilmiş çeşmelerin olmayışı bu örneği gelecek kuşaklara aktarılması açısından daha da anlamlı kılmaktadır. Çeşmenin depolu bir çeşme oluşu, niş kemer formları ve neoklasik üsluplu üçgen alınlığıyla kütlesel olarak bölgedeki kamu yapıları ve konutların küçük bir modellemesi olarak görebiliriz.

Kaynakça

Spyrou, M. (2013). *Vatanım,Sevdam Seydiköy.* İzmir: Gaziemir Belediyesi.

Acar, T. (2013). Kemeraltı Çarşısı'ndaki Duvar Çeşmelerinin Bezeme Öğeleri Açısından İrdelenmesi. *Edebiyat Fakültesi Dergisi, 30* (1), 1-18.

Arseven, C. (1983). Çeşme. *Sanat Ansikopedisi* (Cilt I), Milli Eğitim Yayınevi, 388-390

Baykara, T. (1990). *Gazi Umur Bey.* Ankara: Kültür Bakanlığı.

Çokbankir, E., & Çokbankir, E. (2010). *Geçmişten Günümüze Seydiköy Gaziemir.* İzmir.

Daş, E. (2012). İzmir'de Üç Türbe. *Sanat Tarihi Dergisi,21/1*, 49-69.

Derici, D. (2017). *Malatya Çeşmeleri* (SDÜ, Sosyal Bilimler Dergisi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Isparta.

[31] *İzmir Mirkelamoğlu Hanı Çeşmesi* (Acar, 2013: s. 8,Şek.6); *İzmir Dönertaş Sebili* (Gürbıyık, Yurdagül, & Çigit, 2023: s. Fot.24); *Çeşme, Hamaloğlu Çeşmesi*,(Köşklü&Geyik,2007,Res.15,16)

[32] Çeşmelerdeki örneklerden birkaçı için bk. *Kütahya, Hacı İbrahim Sokak Çeşmesi* (Verim, 2019: s. 75); *Gölbaşı Köyü Çeşmesi* (Tekin, 2020: s. 145) *Malatya, Çobanlı Şakir Paşa Çeşmesi* (Derici, 2017: s. 96), *İstanbul Cevri Kalfa Sebili Çeşmesi* (Okumuş & Gülbudak, 2018: s. 120,Fot.58); *Edirne, Bekir Rüstem Paşa Çeşmesi* (Karademir, 2019:s. 249)

[33] Örneklerden birkaçı için bk. *Mirkelamoğlu Hanı*,(Ersoy, 1991:Res.51-63); *Kemeraltı Camii* (Kuyulu Ersoy, 2013: s. 118); *Bayraklı Aziz Antuan Kilisesi* (Mercangöz, 2013: s. 153); *Emir Sultan Türbesi* (Daş, 2012: . 62,Fot.12)

Ersoy,B. (1991). *İzmir Hanları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Eyice, S. (1993). Çeşme. *TDV İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı, 277-287.

Gültekin, R.E. (2013). İzmir Kemeraltı Bölgesi'ndeki Osmanlı Dönemi Çeşmeleri, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi, Kent Kitaplığı

Gürbıyık, C., Yurdagül, M., & Çigit, G. (2023). Aydınoğullarından Cumhuriyet'e İzmir'in Simge Yapılarından Seçmeler. *Geçmişten Günümüze Kurtuluşunun 100.Yılında İzmir-Sanat Tarihi ve Mimari.* İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi.

Karademir, M. (2019). *Edirne Çeşmeleri*. Konya: Palet yayınları

Köşklü, Z. & Geyik, G. (2007). İzmir*'in* Çeşme İlçesinde Çeşme Mimarisi, *Sanat Dergisi*, 12, 123-143 .

Kuyulu Ersoy, İ. (2013). Dinsel Yapılar Mimarisi I: Cami ve Mescitler. *İzmir Ansiklopedisi (Mimarlık) Cilt1* İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi, 88-137.

Kütükoğlu, M. (2000). *XV ve XVI. Asırlarda İzmir Kazasının Sosyal ve İktisadi Yapısı.* İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi.

Mercangöz, Z. (2013). İzmir Kent Ansiklopedisi,Mimarlık. *Dinsel Yapılar Mimarisi II: Kiliseler ve Sinagoglar* ,Cilt 1,İzmir: İzmir Büyük Şehir Belediyesi Yayınları, 138-185.

Okumuş, E., & Gülbudak, Ö. (2018). Türk Sanatında İnşa Edilen (12.-20.yüzyıllar) Çeşme Üslupları Üzerine Bir Deneme. *Osmanlı Sanatına Dair Denemeler*. İstanbul: Cinius Yayınları, 85-122.

Ödekan, A. (1992). Kentiçi Çeşme Tasarımında Tipolojik Çözümleme. *Semavi Eyice Armağanı,İstanbul Yazıları* İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını.

Önge, Y. (1997). *Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Pınar, İ. (1994). *Gezginlerin Gözüyle İzmir (XIX. Yüzyıl/1).* İzmir: Akademi Kitabevi.

Pınar, İ. (1996). *Gezginlerin Gözüyle İzmir (XIX. Yüzyıl/2).* İzmir: Akademi Kitabevi.

Sarpkaya, S. (2010). İzmir-Gaziemir İlçesi'nin İsmine Dair Efsaneler ve Aydınoğlu Gazi Umur Bey. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 145-154.

Tanışık, İ. (1943). *İstanbul Çeşmeleri I.* İstanbul: Maarif Matbaası.

Tekin, A. (2020). Kütahya Aslanapa'daki Su Yapılarından Örnekler. *Necmettin Erbakan Üniversitesi Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 142-155.

Telci, C. (2010). *Ayasuluğ (Ücrâ Yerde ve Deniz Kenarında, İhtiyatlu Mahalde Bir Şehir).* İstanbul: Selçuk Belediyesi Selçuk-Efes Kent Belleği Yayınları.

Telci, C., Mert, H., & Gökçe, T. (2003). *Seydiköy'den Gaziemir'e Bir Kentleşme Süreci.* İzmir: Gaziemir Belediyesi.

Tüfekçioğlu, A. (2001). *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Yazı.* Ankara: Kültür Bakanlığı.

Uçar, A. (2016). İzmir Konutlarında Çeşme. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi,*(38), 251-274.

Uçar, A. (2021). Buca Konutlarının Dış Cephelerinde Süsleme. *Sosyal Bilimler Alanında Akademik Çalışmalar,Kültür Tarihi ve Disiplinlerarası Sanat/Tasarım IV* İstanbul: Artikel Akademi. 9-24.

Uçar, H. (1). İzmir Kokluca Köyü'nde Üç Osmanlı Çeşmesi. *History Studies, 12*, 331-360.

Uçar, H. (2012). *Sipilden Manisa'ya Ab-ı Hayat, Manisa Çeşmeleri.* Manisa: Manisa Belediyesi.

Ürer, H. (2013). Su Yapıları Mimarisi. *İzmir Kent Ansiklopedisi Mimarlık (I)* İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi, 186-263.

Verim, Y. (2019). *Kütahya Çeşmeleri* (Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya.

ÇANAKKALE'DE EKLEKTİK ÜSLÛPTA İKİ TÜRBE

Two Tombs in Eclectic Style in Çanakkale

Ali Osman UYSAL[*]

Abstract

From the beginning of the Ottoman period to the beginning of the twentieth century, tomb architecture followed a similar path to the stylistic developments and changes observed in other building types. In this direction, styles including Baroque Rococo, Empiric, Neo-classical, Neo-Gothic, and Art Nouveau, which came from Europe during the Westernization / Modernization period that lasted from the Tulip Age to the beginning of the 20th century, influenced the architecture of the tomb. These impacts, which are mostly felt in the ornamentation, may also be found in tomb structures in cities and towns outside the capital Istanbul. However, these buildings are not as flashy as the Istanbul examples. Periodic style changes in tomb architecture can be observed in the examples in the Çanakkale region. In this respect, Bolayır and Gallipoli tombs are the first structures that come to mind. Tombs in other parts of Çanakkale province often stand out as Late Ottoman period structures with simple forms. However, two tombs dating back to the early 20th century are excluded from this generalization with their plan, volume formation, facade layouts and decorations and they also deserve to be examined. These are Nedîme Hanım Tomb in Çanakkale city center (1904-1905) and Mustafa Arslan (1907) tomb in Bayramiç. These tombs have an eclectic style with Neo-Gothic arches that unravel their facades, the Neo-Classical composition of the fringe frieze, Rococo, Empiric and Art Nouveau style decorations.

Keywords: Tomb, Eclectic, Baroque, Rococo, Neo-Gothic, Art Nouveau.

Türk mimarisinde, daha ziyade İslam öncesi mezar kültüne dayanan, önemli kişilerin mezarlarının üzerine *"anıt-kabir"* inşa etme geleneğinin ilk anıtsal yansımaları Selçuklu çağında; Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu sahalarında kendini gösterir. Bu gelenek Selçuklularla birlikte Anadolu'ya taşınır ve onların ardından Beylikler ve Osmanlı devirlerinde de yaşamaya devam eder. Osmanlı devri türbe mimarlığının gelişimi; erken devirden 20. yüzyıl başlarına kadar diğer yapı türlerinde gözlenen üslûp gelişim ve değişimlerine paralel bir seyir takip eder.

Osmanlı dünyasında aşağı yukarı Lâle devrinden itibaren kendini gösteren ve 20. yüzyıl başlarına kadar devam eden *Batılılaşma / Yenileşme / Modernleşme* sürecinde; Batı ile girişilen siyasî, askerî, ekonomik ve kültürel ilişkiler ağı, mimarlık başta olmak üzere sanatı da sarıp sarmalamıştır.[1] Bu bağlamda, özellikle 18. yüzyıl ortalarından 19. yüzyılın ortalarına kadar Avrupa'nın Barok, Rokoko ve Ampir üslupları Osmanlı mimarisinde yansımasını bulur.[2] Peşinden 20. yüzyıl başlarına kadar devam edecek olan son derece dinamik ve renkli; yukarıda sayılan üsluplara ek olarak Batı'nın *Neo-klasik, Oryantalist, Neo-Gotik, Neo-Rönesans, Art Nouveau* üsluplarının yanında *İspano-Moresk, Osmanlı tarzı Oryantalizm (bana sorarsanız oryantalist-arabesk)* ve *Osmanlı ya da Türk Neo-Klasiği* denilebilecek denemelerin yan yana veya iç içe uygulandığı bir dönem gelir.[3] Bu dönemde inşa edilen yapıların çoğunda gözlemlenen üslup çorbaları, stilistik açıdan *"eklektik"* kavramına sığınılmasını neredeyse zorunlu kılmıştır. Türbe mimarlığında da aynı durum söz konusudur. Özellikle, Osmanlı anıtsal mimarlığının öncelikli uygulama alanı olan İstanbul'un türbeleri, adı geçen üslupları daha ziyade cephe düzenlerinde yansıtırlar.[4]

Osmanlı imparatorluğunun başkent statüsüne yükselmiş merkezleri ve büyük kentlerindekiler kadar görkemli olmasalar da, Çanakkale çevresindeki türbelerin gelişim çizgisi de yukarıda özetlenen sürecin içinde kalmaktadır. Çanakkale ilinde 14. yüzyıldan 20.yüzyıl başlarına kadar, şehir ve kasabalardan bazı köylere kadar muhtelif iskan sahalarında türbelerle karşılaşabiliyoruz. Özellikle büyük kentlerde külliyelerin birer parçası olarak görmeye alıştığımız türbelerin Çanakkale'deki uygulamaları mimari ve bezeme bakımlarından fazla iddialı eserler değillerdir. Bunların en erken

[*] Prof.Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. aouysal@comu.edu.tr; ORCID No: 0000-0002-2427-1791.

[1] Bu dönemlerin genel bir değerlendirmesi için bkz.; Kuban 2007: 505-508.

[2] Kuyulu-Ersoy 1992: s.47-62.

[3] Arseven 1984: s.180-182; Ünsal 1982: s.89-92; Kuran 1992: s.113-117; Sönmez 1992: s.153-159; Ödekan 2000: s.521-528; Mülayim 2007: s.281-293.

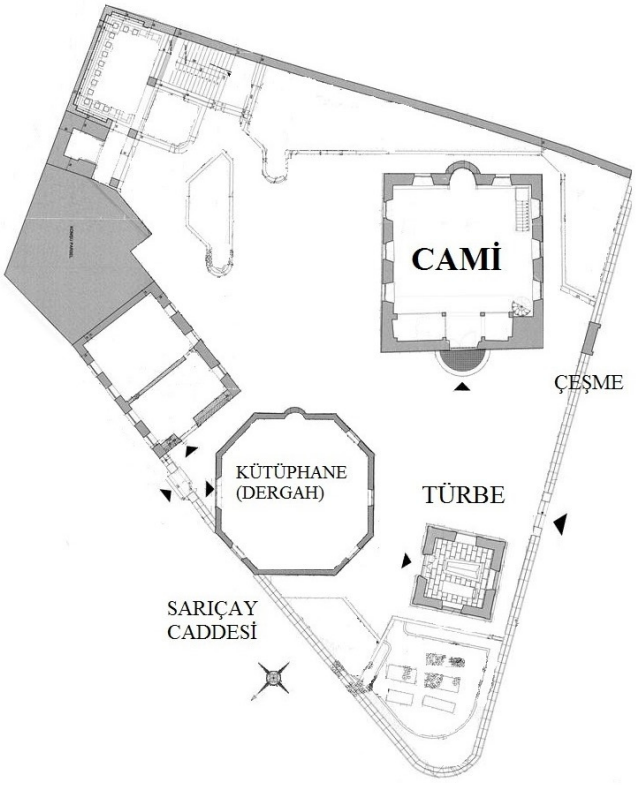
[4] Uysal 2015: s.504; Önkal 2017: s.364-462.

tarihli ve mimarlık bakımından dikkate değer örnekleri Bolayır ve Gelibolu'da yer almaktadır.[5] Diğer merkezlerdeki türbeler çoğu zaman basit biçimlere sahip Geç Osmanlı devri yapıları olarak göze çarparlar.

Fakat 20. yüzyıl başlarına tarihlenen iki türbe; plan, hacim biçimlenişi, cephe düzenleri ve bezemeleriyle bu genellemenin dışında değerlendirilmeyi hak ederler. Bunlar Çanakkale il merkezindeki Nedîme Hanım Türbesi ile Bayramiç'teki Mustafa Arslan Efendi Türbesi'dir. Nedîme Hanım Türbesi'ne daha önce bir monografide ve bir bildiride kısaca değinilmiştir.[6] Bayramiç Mustafa Arslan Efendi Türbesi ise bir lisans tezi ve yine bir kent monografisi içinde ana hatlarıyla tanıtılmıştır.[7] Saydığımız araştırma ve yayınlarda bu türbelerin üslûp bakımından ya hiç tartışılmadıkları, ya da gereği gibi irdelenmedikleri dikkati çekmektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın izniyle 2005-2017 yılları arasında gerçekleştirdiğimiz *"Çanakkale İli Türk Dönemi Yüzey Araştırması"* kapsamında incelenen bu eserlere dönem raporlarında değinmiş olmakla birlikte; şimdiye dek kapsamlı bir yayın yapma fırsatımız olmamıştı.[8] Bu eksiklikten dolayı makalemizde, söz konusu yapıların ayrıntılı biçimde tarihî, mimarî ve bezeme özellikleri tanımlandıktan sonra üslûp özellikleri tartışılmaya çalışılmıştır.

Çanakkale Nedîme Hanım Türbesi:

Yapı, Çanakkale şehrinin Barbaros Mahallesi'nde Sarıçay Caddesi ile Aziziye Caddesi'nin kesiştiği köşede, Sarıçay üzerindeki tahta köprünün güney çıkışındaki Kayserili Ahmed Paşa manzumesi içinde yer alır.[9] Manzume; cami ile bunun çevresine farklı tarihlerde eklenen şadırvan, Nedîme Hanım Kütüphanesi, Nedîme Hanım Türbesi, çeşme ve hazireden oluşmuştur. (Şek.1; Fot.1)



Şek.1- Çanakkale Kayserili Ahmed Paşa manzûmesi (VGM'den işlenerek)

[5] Uysal 2002: s.567-578; Uysal 2011: s.607.
[6] Eren 1990: s.28; Arbaş 2002: s.58-59.
[7] Başaran 2002: s.64-65.
[8] Uysal 2013: s.36. Yüzey araştırması izni ve desteğinden dolayı Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür ve Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne teşekkür ediyorum. Ayrıca yapıların rölövelerinden yararlanma imkanı sağlayan Vakıflar Bölge Müdürlüğü'ne de teşekkür borçluyum.
[9] Bu manzûme için bkz.; Arbaş 2002: s.55-73.

Ondokuzuncu yüzyılın Türk denizci ve devlet adamlarından olan Kayserili Ahmed Paşa (1806-1878); bahriye neferi olarak başladığı denizcilik kariyerinde Trablusgarp, Mısır ve Kırım görevleri sırasında gösterdiği başarılarla müşirliğe kadar erişmiş; ikişer kez Cezâyir-i Bahr-i Sefîd, İzmir ve Yanya valilikleri yapmıştır. Yanya valiliğinden sonra 1866 yılında ikinci kez atandığı Cezayir-i Bahr-i Sefîd vilayetinin o tarihteki merkezi olan Çanakkale'de altı yıl kadar görev yaptıktan sonra 1873'te Bahriye nazırlığına tayin edilerek İstanbul'a getirilmiştir.[10] Bu makamda birbuçuk yıl kadar görev yaptıktan sonra, 1875 yılı içinde peşpeşe İzmir, Bursa, yeniden İzmir ve Adana valiliklerine gönderilen paşa; II. Abdülhamid'in (1876-1909) tahta çıkışıyla gözden düşmüş; Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilişindeki rolü yüzünden, İstanbul'dan uzak tutulmak maksadıyla Tuna valiliğine atanmıştır. Oradaki görevi sırasında hastalanması üzerine İstanbul'a dönmüş ve kısa süre sonra 1878 yılında vefat etmiştir. Okur yazarlığı olmamakla birlikte; cesareti, şahsî gayret ve fedâkârlığı, gözüpekliği ve soğukkanlılığıyla, asker ve vali olarak birçok görevi başarıyla yerine getiren Ahmed Paşa, Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilişinde ve ölümünde baş rolü oynayanlardan kabul edildiği için II. Abdülhamid tarafından hiç sevilmemiş; dönemin tarihçileri, siyasi çevreleri ve halk tarafından *şumkadem* (uğursuz) olarak nitelenmiştir.[11] Ahmed Paşa, muhtemelen Cezâyir-i Bahr-i Sefîd valiliği göreviyle Çanakkale'de bulunduğu 1866-1873 yılları arasında bir cami yaptırmış ve bununla ilgili vakıf kurmuştur. Manzumenin ana yapısı konumundaki caminin üzerinde inşa kitâbesi mevcut olmamakla birlikte; avluda eşi Fâtıma Hanım'ın yaptırdığı şadırvan kitâbesinin (M.1873) tarihinden hareketle 1873 yılında veya ondan birkaç yıl önce yaptırıldığı kabul edilebilir.[12] Caminin avlusuna eşi Fâtıma Hanım tarafından H.1290 / M. 1873 yılında yaptırılan şadırvan 1953 yılında tamir edilmiş, 1993 yılında ise yerine yeni bir şadırvan yapılmıştır.[13] İlk şadırvandan geriye sadece celî ta'lik hatlı kitâbe kalmıştır. (Fot.2) Cami avlusunun Aziziye Caddesi'ne bakan duvarına yerleştirilen çeşme basık kemer nişli tek cepheli olup; mimarî bakımdan özgünlüğü tartışmaya açık olmakla birlikte, nişin kavsara kısmındaki II. Abdülhamid tuğrasının altına yerleştirilen üç satırlık celî sülüs kitâbesiyle değerlidir. Buna göre söz konusu çeşme II.Abdülhamid devrinde H.1304 / M.1886 - 1887 tarihinde inşa ettirilmiştir. Kitâbede bâni adı verilmemiştir.

Manzumenin kuzeybatısında, türbenin kuzey cephesi önünü kaplayan hazirede aslında beş mezar yeri bulunmaktadır. Fakat bunlardan sadece üçünün üzerinde okunabilen şâhideler mevcuttur. Anlaşıldığı kadarıyla, geleneksel düzende harimin kıble duvarı önünde bulunması gereken hazire; ya türbe inşasından sonra buraya nakledilmiş, ya da sadece şâhideler buraya aktarılarak sembolik bir hazire alanı oluşturulmuştur. Şâhideleri okunabilen mezarlardan ilki Kayserili Ahmed Paşa'nın eşi Fâtıma Hanım'a ait olup H.1290 / M.1873 tarihlidir. Şâhidedeki tarih, Fâtıma Hanım'ın şadırvanı yaptırdığı yıl vefat ettiğini göstermektedir. Diğer mezarların şâhidelerinde ise Şeyh Ömer Efendi'nin H.1316 / M.1898, İsmail Fahreddin Bey'in H.1321 / M.1903 yılında vefat ettikleri kayıtlıdır.[14] Caminin kuzey tarafındaki sekizgen planlı kütüphane binasının üzerinde kitâbe yoktur. Bu yüzden kesin tarihi ve bânisi bilinmemektedir. Yapı çapraz kenarları dar diğer kenarları geniş biçimde tasarlanmıştır. Kıble duvarında mihrap çıkıntısı vurgulanmıştır. Yapının önceleri Kâdirî dergahı olarak kullanıldığı söylenir.[15] Bu bilgiyi haziredeki Şeyh Ömer Efendi'nin mezar taşıyla birlikte değerlendiren Arbaş; yapının bir Kâdirîhâne olarak camiyle birlikte yapılmış olabileceğini ileri sürer.[16] Kayserili Ahmed Paşa Manzumesi'nin son binası ise aşağıda ele alacağımız Nedîme Hanım Türbesi'dir.

Türbe, cami avlusunun kuzeybatı kısmında hazire ile cami arasında yer almaktadır. Kare plan üzerine kübik gövdeli olarak inşa edilen türbe, içten kubbe, dıştan piramidal çatıyla örtülüdür. (Şek.2,3;Fot.3) Doğu cephesindeki taçkapının üst tarafına yerleştirilmiş mermer kitâbe aslında üç

[10] Uzunçarşılı 1943: s.526.
[11] Uzunçarşılı 1943: s.542.
[12] Eren 1990: s.20.
[13] Arbaş 2002: s.59-60.
[14] Arbaş 2002: s.61-64.
[15] Eren 1990: s.28.
[16] Arbaş 2002: s.57.

satırlıktır. (Fot.4) Fakat son satırın iki yanındaki küçük çerçevelerin içine hicrî ve mâlî inşa tarihleri kaydedilmiştir. Celî ta'lik hatla Türkçe yazılmış kitâbenin transkripsiyonu şöyledir[17]:

-Eğribozî merhum Ömer Paşazâde Kal'a-i Sultâniye mutasarrıfı sa'adetlü

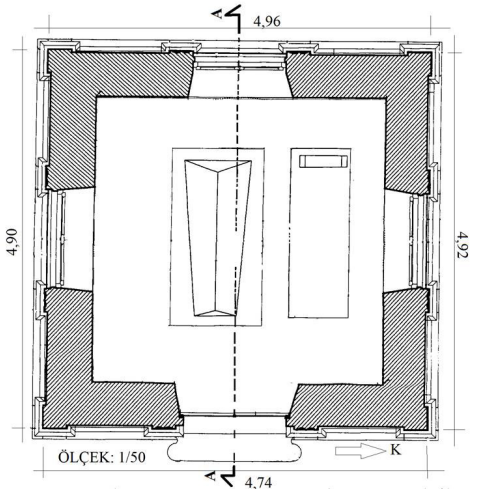
-Hıfzı Paşa Hazretlerinin kerîmesi merhûme Hanîfe Nedîme

-Hanımın Türbesidir

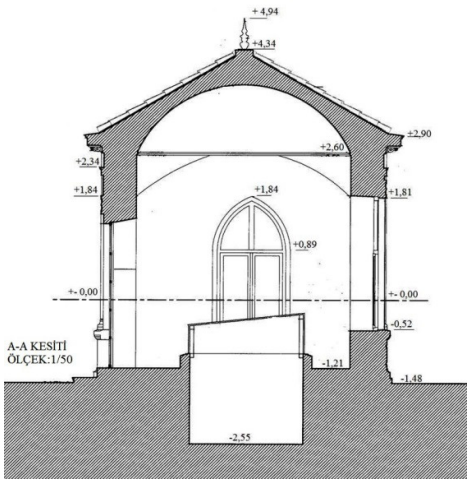
-Sene-i hicrîyye 1322

-Sene-i Mâlîyye 1320

Kitâbenin anlattığına göre; bu türbe, Kal'a-i Sultâniye (Çanakkale) mutasarrıfı, Eğribozlu merhum Ömer Paşa'nın oğlu Hıfzı Paşa'nın kızı Hanîfe Nedîme Hanım için H. 1322 / M.1904-1905 (Mâli 1320 /M. 1904-1905) tarihinde inşa edilmiştir.



Şek.2- Nedîme Hanım Türbesi, plan (VGM'den işlenerek)



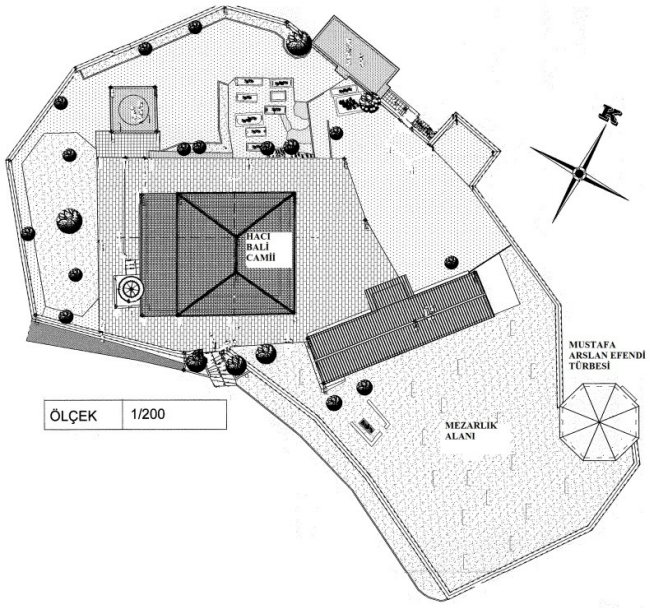
Şek.3- Türbenin kesiti (VGM'den işlenerek)

Yapının subasmanında, köşelerinde, pencere ve kapı kemerleriyle gövdenin üst kısmını dolanan frizde ve saçakta mermer, geri kalan kısımlarda ise tuğla kaplamalı duvar örgüsü uygulanmıştır. Cephelerin alt kısmını boydan boya dolaşan mermer subasman kısmı düzen bakımından geniş bir friz biçimindedir. (Fot.5) Alttan ve üstten taşıntılı geniş silmelerle sınırlanan bu friz; köşelere ve pencereler ile kapı kemerinin üzengileri altına gelecek biçimde yerleştirilmiş kaide gibi çıkıntı yapan panolarla bölümlenmiştir. Bunların arasındaki metopa benzeyen yüzeyler ise yatay dikdörtgen panolarla doldurulmuştur. Köşelerde birer sütun gibi yükselen düz yüzeyli mermer pilastırlar, subasman seviyesinde sözünü ettiğimiz ve bir çeşit kaide işlevi gören köşe panolarına otururlar. Bu köşe pilastırları yatay profilli silmeden başlıklarla sona ererler. Köşe pilastırlarının başlıkları aynı zamanda cephenin üst sınırını da belirlerler. Bunların üstünde ise mermer kaplamalı saçak altı düzenlemesi yer alır. Bu kısımda dört cepheyi dolaşan Batı Neo-Klasik tarzdaki geniş friz, iyonik kıvrımlarla sona eren akant yapraklı kompozit konsollarla bölümlenmiş; konsolların altındaki trigliflerin arasına ise Antik metopları andıran yatay dikdörtgen panolar yerleştirilmiştir. Bu panolardan her birinin içi üçer adet mavi renkli kare çini levhalarla kaplanmıştır. (Fot.6) Konsolların taşıdığı saçak kornişi mermerden olup ön yüzü profilli silme biçimindedir. Yapının üç cephesinde büyük Neo-Gotik kemerli pencereler, doğu cephede ise kapısı bulunmaktadır. (Fot.7,8) Taçkapı kuruluşu, pencerelerle aynı biçimsel özelliğe sahip olup, Gotikvarî büyükçe bir kemerden ibarettir. Tüm bu açıklıkları çerçeveleyen kemer yüzeyleri, düz ve üçgen kesitli silmelerle hareketlendirilmiştir. Yukarıda değindiğimiz mermer inşa kitâbesi kapı kemeri ile saçak altı frizinin arasında yer almaktadır. Demir parmaklıklı pencere açıklıkları ahşap doğrama çerçeveli camlarla kaplanmıştır. Yapıyı dıştan

[17] Makalede Arap harfli kitâbelerin çevriyazıları (transkripsiyon) konusunda İsmail Ünver'in önerisi dikkate alınmaya çalışılmıştır. Ünver 1993: s.51-83.

örten piramidal çatının tepesi bir alemle son bulur. İçerde ahşap sanduka ile kaplanmış iki mezar bulunur. Her ikisi de kitâbesizdir. Kubbeye içten basit pandantiflerle geçilmektedir. Kubbe yüzeyi eskiden yeşil boyalı idi. Son tamirlerde kubbe yüzeyi de iç cepheler gibi beyaz badana hâle getirilmiştir.

Nedîme Hanım Türbesi'nin cephelerindeki tuğla örgüsünün kırmızı tonu, beyaz mermerden pencere ve kapı kemerlerinin profilli silmeleri, subasman seviyesinin mermer işçiliği, köşe pilastırları ve saçak altı kompozisyonundaki elemanlar yapıya etkileyici bir görünüm kazandırmışlardır. Saçak altındaki kartuşlarda mavi çini levhaların kullanılması; üslûp bakımından daha çok Batı Neo-Klasiği ve Neo-Gotik tesirleri yansıtan eserde geleneksel unsurlara da yer verilerek eklektik bir tarz izlendiğini gösteriyor. (Fot.6) Türbenin cephesindeki diğer bezeme ögeleri pencerelerin demir korkulukları ile çatıyı nihayetlendiren alemdir. Pencerelerin dövme demir parmaklıklarının alt kısımları iki sıra halinde (S) kıvrımlarıyla düzenlenmiştir. (Fot.7) Bunların üstündeki yanyana simetrik iki spiral kıvrımdan her biri merkezde bir gülbezek motifiyle sonuçlanır. Dıştaki bu bezeyici unsurlara karşılık iç cephe yüzeylerinde hiç süsleme yoktur. Spirallerin üstünde yeniden yatay (S) kıvrımı zencireği uzanır. Yatay bir demir çıta korkuluğun bu kısmını sonlandırır. Çıtanın üst tarafı ise pencere alınlığı gibi düzenlenmiştir. Parmaklığın alınlık kısmı yine yatay uzanan (S) kıvrımlarına sahiptir. Bunlardan sonra tam ortada küçük bir vazodan çıkan dallarıyla stilize buket kompozisyonu yer alır. Buketin ortasındaki demir çubuk bir eksen oluşturur. Dalgalı stilize dallar ve buketin geniş yapraklarını temsil eden demir kıvrımlar bunun iki yanına simetrik biçimde işlenmiştir. Vazoyu iki yandan sınırlayan spiral kıvrımlar da merkezde bir gülbezek ile sonlanırlar. Pencere parmaklıklarındaki kompozisyonu oluşturan (S) motifleri ve spiral kıvrımlar aslında aşırı stilizasyona uğramış bitkisel motiflerdir. Burada Rokoko tarzın abartılı kıvrımlı bitkisel motifleri stilize edilerek, metal zanaatkarlığını sanat düzeyinde görüp mimarî bezemeye eklemleyen Art Nouveau (Yeni Sanat) tavrı gözlemlenmektedir. Alem iki bölümlüdür. Taş kaideye oturan ilk bölüm mermerden Rokoko tarzında olup; dört köşeli kaideden yukarıya doğru yükselen iç bükey boyun, kavuğu andıran dilimli küre, bunun üstünde akantus yapraklı kısım, yivli ince boyun ve dilimli armudî külahtan oluşmaktadır. (Fot.9) Armudî külahın tepesine oturtulan metalden ay-yıldız motifli son parça ise alemin ikinci bölümüdür. Türbeyi taçlandıran alemin mermer kısmında Rokoko, metal kısmında ise kısmen Art Nouveau'nun yansıtıldığını söyleyebiliriz.



Şek.4- Bayramiç Hacı Bali Camii ve haziresi (VGM'den işlenerek)

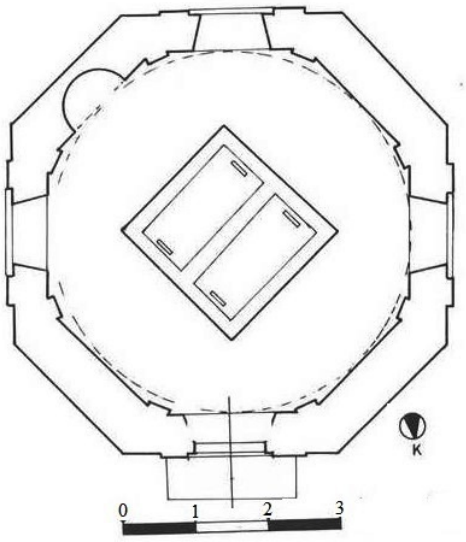
Mustafa Arslan Efendi Türbesi:

Bayramiç'te Büyük Câmi Sokağı'nda, şehrin en eski ve yüksek kesimindeki Hacı Bâli Câmii haziresinde yer almaktadır. (Şek.4) Câmi, kentin en eski ibadet yapısı olarak kabul edilir.[18] Türbe sekizgen prizma gövdeli, kubbeyle örtülü bir yapıdır. ((Şek.5, 6; Fot.10)

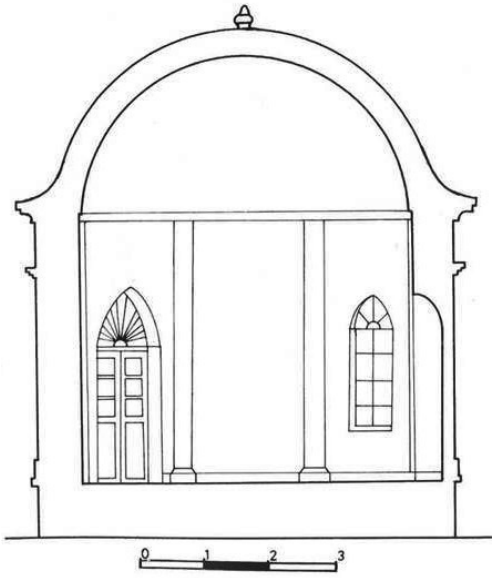
Eserin üzerinde inşasına dair özgün bir kitâbe bulunmamaktadır. Bugünkü hâliyle, yapının cephelerinde görünen ve yeni harflerle yazılmış iki kitâbenin hiçbir tarihsel değeri olmayıp, kısmen yanıltıcı bilgi içerirler. (Fot.11) Cevat Başaran'ın monografisinde söz edilmediklerine bakılırsa, bu yazılar 2001 yılından sonraki bir tarihte yazılmış olmalıdırlar.[19] Bunlardan ilki yapının kuzeydoğu cephesinin üst tarafında olup; beyaz boyalı zemin üzerine siyah Latin harfleriyle oluşturulmuştur. Metinde: *"Bu türbede Gazipaşa / Antalya Arslangazi ailesinden Hacı Mehmet Hilmî Arslan Yeğeni Mustafa Fevzi Arslan medfun bulunmaktadır"* ibareleri

[18] Uysal 2020: s.57-58.
[19] Başaran 2001: s.64-65.

yazılıdır. Diğeri ise kuzeybatı cephenin üst kısmına, aynı biçimde beyaz zemin üzerine siyah Latin harfleriyle yazılmıştır. Dört satırlık metin türbeyi ziyarete gelenlere hitap etmekte olup; içerdeki Muhammed Hilmî Bey şâhidesinin son kısmından alıntılarla oluşturulmuştur: *"Nur-u tevhit şimdi bizim kandilimiz / İtikadımız vardır mağfireti sübhana / Ey ziyaretçi Fâtihâhân ol bizi şâdeyle / Sende birgün alacaksın burada yerini"*. Her ne kadar inşa kitâbesi bulunmasa da, aşağıda görüleceği üzere, hem mimari ve bezeme özellikleri, hem de içerdeki mezar taşlarının kitâbeleri, yapının 20. yüzyıl başlarına ait olduğunu kanıtlamaktadır.



Şek. 5- Mustafa Arslan Türbesi, plan (Başaran'dan)



Şek.6- Mustafa Arslan Türbesi kesiti (Başaran'dan)

Türbedeki iki mezar, tarihlendirmeyle ilişkili olmaları bakımından öncelikle ele alınması gereken unsurlardır. (Fot.12) Mezarların üzerine 20 cm yüksekliğinde mermerden bir kapak konulduktan sonra her mezarın üzeri ayrıca bir kapak mermeriyle kapatılmış; bu kapakların iki ucuna ise baş ve ayak şâhideleri yerleştirilmiştir. Her iki mezardaki ayak ve baş şâhideleri biçimsel bakımdan neredeyse tamamen aynı olup, aynı atölyeden çıkmışlardır. Şâhidelerin gövde kısımları aşağı doğru daralan ince ve uzun oval bir levha biçimindedir. Ayak taşlarının başlıkları, ortadaki dairesel göbekten radyal biçimde çıkan geniş akant yapraklı çiçek biçiminde düzenlenmiştir. Baş taşları ise Hamîdî feslidir.

Bunlardan sağ taraftaki Mustafa Arslan Efendiye ait olup, ayak taşının iç yüzüne Rokoko üslûbunda, vazodan çıkan "S" kıvrımlı bir dal kabartılmıştır. (Fot.13) Antik örnekleri andıran vazonun alt tarafında, şâhidenin tabanına oturan genişçe bir akant yaprağı işlenmiştir. Kıvrımlı dalın üzerinde geniş natüralist yaprakların yanında, helezonlar yaparak kıvrılan ince filizler ve üçer taneli meyveler yer almaktadır. Baş taşının ön yüzü kenar boyunca ince profilli bir şeritle çerçevelenmiştir. Şerit üst tarafta simetrik iyonik kıvrımlarla sona erer. Şâhidenin alt kenarına ise ayak taşında olduğu gibi akant yaprağı kabartılmıştır. Taşın yüzeyi aynı biçimde çapraz şeritlerle kartuşlara bölünerek içlerine sekiz satırlık kitâbe kabartılmıştır. (Fot.14) Ta'lik hatla yazılmış Türkçe kitâbe aşağıdaki gibidir:

-Hüve'l-Hayyü'l-bâkî

-Adana Vilâyetinin Selenti

-Nâhiyesinden İbrâhîm

-Efendî-zâde Mustafa

-Arslan Efendînin

-Rûhuna Fâtihâ

-Sene 1323 19 Teşrîn-i Sânî

-1324 Ar

Sol taraftaki diğer mezar ise Hacı Muhammed Hilmî Bey'e aittir. Bu mezarın ayak taşında diğerinden farklı olarak, başlıktaki çiçekten aşağı çan gibi sarkan üç yapraklı akanta bağlanmış bir kandil kabartması bulunmaktadır. (Fot.15) Yuvarlak profilli sivri dip kısmından yukarı doğru armudî boğumlarla genişleyen yuvarlak kandilde, dairesel ağız kısmı ve genel biçimiyle cam örnekler taklit edilmiştir. Kandil üç zincirle akanta bağlanır. Şâhidenin alt kenarına diğerlerinde olduğu gibi akant yaprakları kabartılmıştır. Baş taşı Mustafa Arslan Efendi'ninki gibi Hamîdî fesli olup, oval şâhidenin alt kısmında yine akant yaprakları bulunmaktadır. Bu şâhide de ön yüz profilli ince bir şeritle çerçevelenmiş ve çapraz şeritlerle yüzey kartuşlara ayrılarak içlerine kitâbe işlenmiştir. (Fot.16) Onbeş satırlık kitâbe diğer şâhide de olduğu gibi ta'lik hatla Türkçe yazılmıştır:

-Hüve'l-Hayyü'l-bâkî 1323

-Yâ el-Hayy silivir defter-i âmâlimi kî

-Çıkılır mı bu siyâh defter ile dîvâna

-Müfahhir cümle Rüsl-i zât-ı Muhammedle beni

-Haşr ü gark eyle beni mağfiret-i ihsâne

-Müjde-i âkıbet-i rahmed irişince câne

-Pürr ü bâl icdire evçde kabl-i Rahmâna

-Sağlığımda deniyordu baŋa arslan-ı gârib (?)

-âkıbet girdi sefer-i dâire-i imkâna

-Nûr u tevhîd oluyor şimdi benim kandilim

-İtikâdım var idi mağfiret-i sübhâna

-Zâirâ Fâtiha-hân ol bizi şâdân eyle

-Sen de bir gün tutacaksın burada kâşâne

-İskenderiye keraste tüccarlarından Hacı Muhammed

-Hilmî Beğ ruhuna Fâtiha

Türbenin özgün bir parçası olmamakla birlikte; içerde güneybatı duvarına asılmış bir çerçevedeki telgraf metni, hem türbedekilerin kimlikleri ve aile bireyleri, hem de tarihlendirme açılarından anlamlıdır. Bu telgraf metni Osmanlı Türkçesiyle yazılmış olup, Hacı Muhammed Arslan tarafından İskenderiye'den Bayramiç'teki Mustafa Fevzî Arslan'a gönderilmiştir. Telgraf R. 11 Kânûn-ı Sânî 1317 / M. 24 Ocak 1902 tarihlidir. *"Kıdvetlü oğlum Mustafa Efendi Hazretleri 11Kânûn-ı Evvel sene (1)317 tarihli mektubunu aldım."* Cümlesiyle başlayan M.24 Aralık 1901 tarihli mektupta, İskenderiyeli Hacı Muhammed Arslan: Odabaşızâde Şevki Efendi eliyle gönderdiği paranın uygun görülecek bir hayrâta harcanmasını istedikten sonra, Mustafa Arslan Efendi'nin eşi Fâtıma Hanım ve çocuklara selam etmekte; İskenderiye'den Havva Hanım ve kızı ile Hakkı Efendi ve Abdullah Efendi'nin selamlarını iletirken; kendisi de, Bayramiç'teki Davut, Mahmud, Hocazâde Mehmed ve başkalarına selam göndermektedir. Telgraftaki cümlelerden bu tarihlerde Bayramiç'te bir medresenin mevcudiyeti de anlaşılmaktadır.

Telgraf metni sayesinde, türbede medfun bulunan kişilerin tam isimlerini *Hacı Muhammed Hilmî Arslan* ve *Mustafa Fevzî Arslan* olarak kesinleştirebiliyoruz. Bunun dışında telgraftaki ifadeler; Mustafa Arslan Efendi'nin karısı Fâtıma'nın, Hacı Muhammed Arslan'ın kızkardeşinin kızı olduğunu da belgeliyor. Buna göre, Mustafa Fevzî Arslan Efendi ile Hacı Muhammed Hilmî Arslan arasında *"enişte-kayınbirader"* ilişkisi denilebilecek türden dolaylı bir akrabalık vardı. Yâni hem mezar taşları, hem de telgraf metni; türbe cephesine yakın tarihlerde yazılan açıklamadaki gibi, bu ikili arasında *"amca-yeğen"* veya *"dayı-yeğen"* tarzı bir akrabalığa işaret etmemektedir. Ayrıca, şâhidelerde Hacı Muhammed Hilmî Bey'in İskenderiyeli bir kereste tüccarı olduğu açıkça vurgulanırken, Mustafa Fevzî Arslan'ın ise *Adana / Selenti*'den olduğu belirtilmektedir. Yine de, her iki kişinin *"Arslan"* namı taşımış olmaları ilginçtir. Fakat şâhidedeki *"Adana vilâyetinin Selenti..."* ibaresini yanlış okuduğunu

sandığımız bir işgüzâr; türbe cephesine, Mustafa Arslan'ın "*Antalya-Gazipaşa'lı Arslangazi ailesinden"* olduğunu ve Hacı Mehmet Hilmî Arslan'ın *"yeğeni"* olduğunu yazmıştır. Aslında Osmanlı devri yer adları arasında Antalya'nın Gazipaşa nahiyesine bağlı *"Selendi"* isimli bir yerleşim vardı.[20] Lâkin şâhidedeki memleket bilgisi böyle değil, bizim verdiğimiz gibidir. Cumhuriyetin ilk yıllarında hazırlanan köy adları kitabında, mezar taşında geçtiği biçimde Adana'ya bağlı bir nahiye görülmektedir. Fakat söz konusu kaynakta nahiyenin adı *"Selenti"* değil, *"Serkenti"* imlasıyla yazılı olup; *"Serkenti Bâlâ"* ve *"Serkenti Zîr"* (Yukarı Serkenti ve Aşağı Serkenti) olmak üzere iki nahiye kaydedilmiştir.[21] Bu nahiyelerden hangisinin Mustafa Arslan Efendi'nin kasabası olduğu ayrıca araştırılmaya muhtaçtır.

Türbede yatan kişilerin memleket ve akrabalık ilişkilerinin yukarıda açıklandığı gibi olduğunu düşünüyoruz. Osmanlı devrinde Kazdağları'ndan elde edilen kerestenin, ülkenin çeşitli bölgelerine ve İskenderiye gibi Doğu Akdeniz çevresindeki kentlere gönderildiği bilinmektedir. İmparatorluğun son yıllarına kadar Biga yarımadasının keresteleri daha ziyade Karabiga limanı üzerinden gönderiliyordu. Anlaşılan İskenderiyeli Hacı Muhammed Hilmî Bey, bu yöreden kereste satın alıyordu. Mustafa Arslan Efendi ile tanışıklıkları ve yeğeni Fâtıma'nın onunla evlenmesi suretiyle akrabalık bağı kurmaları ticarî ilişkiler vesilesiyle olabilir. Hazin olan, M.1901 yılı sonu ve M.1902 yılı Ocak ayında mektup ve telgraf ile haberleşen bu ikilinin, birkaç yıl sonra Bayramiç'te bir araya geldikleri sırada vefat etmiş olmalarıdır. Bunlardan Hacı Muhammed Hilmî Bey'in şâhidesinde sadece *R.1323 / M.1907* tarihi varken; Mustafa Arslan Efendi'nin şâhidesinde hem *1324 Arabî / M.1907*, hem de *R. Sene 1323 / 19 Teşrîn-i Sânî /* M. 2 Aralık 1907 biçiminde günlü bir kayıt bulunmaktadır. Tüm bunlar, ikisinin aynı tarihte ve büyük bir ihtimalle doğal olmayan bir nedenle vefat ettiklerini düşündürmektedir. Diğer yandan söz konusu tarihler türbe için bir *terminus ante quem*'dir. Buna göre, türbenin M.1907 yılı Aralık ayında veya büyük bir ihtimalle M.1908 yılında inşa ettirildiği ileri sürülebilir.

Dıştan kesme taş, içten tuğla malzemeyle inşa edilen sekizgen planlı türbenin ana yönlere bakan cepheleri, pencereler ve kapı açıklığı ile çözülürken, ara yönlerdeki cepheleri sağır bırakılmıştır. Kesmen taştan alçak bir subasman üzerinde yükselen yapının sağır cepheleri basit düz yüzeyli iken; diğer cephelerindeki pencereler ve kapı iki yandan düz yüzeyli birer pilastır ile çerçevelenmiştir. (Fot.17) Pilastırların kaideleri subasman yüzeyine kabartılmışlardır. Pencerelerin üst tarafıyla aynı hizadaki pilastır başlıkları alttan ve üstten birer düz silmeyle sınırlanmış olup, âdeta pilastırların devamı gibidir. Tek ayırıcı özellikleri ortalarında birer gülbezek kabartmasının varlığıdır. Bunların arasındaki pencereler Neo-Gotik tarzda sivri kemerli açıklıklardır. Alt kenarları profilli silmelerle biçimlendirilmiştir. Kuzey cephedeki kapı yine Neo-Gotik sivri kemerli biçimiyle pencereleri tekrarlamakla birlikte, çerçeve silmeleri bakımından onlardan ayrılır. (Fot.18) Kapı açıklığı düz, kaval ve eğik olmak üzere üçlü profilli silmeyle çerçevelenmiştir. İki kanatlı kapının profilli demirden lentosunun üstünde, kapının kemer kavsinin çevrelediği alınlık dövme (ferforje) ve dökme demirden şebekeyle kaplanmıştır. Türbenin dış biçimlenişinde, gövdenin üst tarafında pilastırların başlıkları ile saçak kornişi arasını kaplayan Neo-Klasik friz; alttan profilli silme demetiyle, üstten ise profilli saçak kornişiyle sınırlanmıştır.(Foto.19) Friz, iyonik kıvrımlarla son bulan (S) biçimli konsollarla bölümlenmiştir. Bunların arasındaki tek panolu metopların yüzeyi sadedir. Yapıyı örten kubbe çimento sıvalı olup metal bir alemle taçlandırılmıştır.

Yapının içi büyük pencerelerle yeterince ışık almaktadır. Kıble cephesinde yarı dairesel planlı, yuvarlak kemer çerçeveli mihrap bulunur. Zemin ve süpürgelik karolarla kaplanmıştır. Ortada, yukarıda ayrıntılı biçimde tanımladığımız iki mezar yer almaktadır. İç cephelerden ara yönlerdekilerin masif görünümlerine karşılık; pencere ve kapı açıklıkları, dış cephede olduğu gibi iki yandan pilastırlarla çerçevelenmişlerdir. Bunların düzeni dıştaki gibidir. Pencereler içe doğru hafifçe genişleyen biçime sahiptirler. Mekanı örten kubbenin eteği ile plastır başlıkları arasında profilli silmeyle sınırlanmış iki friz uzanır.

Mustafa Arslan Efendi Türbesinin bezemelerine gelince; dış cephelerin pilastırları, friz ve saçak kornişi düzenlemesi ile kapı ve pencerelerin silmeleri mimarî plastikler olarak öne çıkarlar. Bunların yüzeylerine ise çeşitli motifler kabartılmıştır. (Fot.17,19) Yukarıda ifade edildiği gibi pilastır

[20] Sezen 2017: s.672.
[21] Anonim 1928: s.59.

başlıklarının ortalarına birer gülbezek kabartması işlenmiştir. Pencereleri çerçeveleyen silmeler içerlek tutularak; yüzeylerine, yarım yıldızlı hilaller ve aralarındaki palmetimsi yapraklardan oluşan bir zencirek kabartılmıştır. Silmelerin ay-yıldız esaslı bir bezemeyle kaplanmalarına karşılık, pencerelerin kilit taşlarına birbirine geçmiş üç hilâlli bir kompozisyon işlenmiştir. Kapının kilit taşında ise pencerelerden farklı olarak gülbezek kabartması göze çarpar. Dış cephe bezemesiyle ilgili olarak bir de kapı alınlığının demir şebekesi ve kubbe aleminden söz edilebilir. (Fot.18) Alınlığın alt kenarındaki yarım daireden radyal ışın demeti gibi çıkan demir çubukların arasına, uçları helezonik kıvrımlı (C) biçimli dövme demirler bağlanmıştır. Merkezdeki yarım daire madalyonun içinde de böyle dövme demirden (S) yapan bir motif yer almaktadır. Pencerelerin demir parmaklıkları ise basit bir işçiliğe sahiptir. Kubbenin tepesindeki metal alem; üst üste binen armudî boğumların nihayetinde ay-yıldız motifiyle tamamlanmıştır.

Türbenin dıştan sınırlı sayılabilecek süslemelerine karşılık; içerisi, mezarların mermer şâhideleri, zemin karoları (karosimanlar), cephelerin sıva üzerine boyaları, mihrap ve kubbe yüzeyini kaplayan motif ve kompozisyonlarıyla daha göz alıcıdır. Fakat içerde, sıva üzerine yapılan bezemelerin bir kısmı tahrip olmuştur. Mezar şâhideleri üzerindeki yazı ve bezemeden yukarıda, tarihlendirme faslında söz etmiştik. Zemini ve süpürgeliği kaplayan karoların dördü bir kompozisyon oluşturacak biçimde tasarlanmışlardır. (Fot.20) Bu kompozisyon; dairesel bir madalyonun merkezinden çıkan sırt sırta profilden akant yaprakları arasındaki üç yapraklı bir çiçeğin oluşturduğu üçlünün tekrarlanmasıyla oluşmaktadır. Madalyonların arasındaki içbükey kenarlı dörtgenin ortasına ise, yine ortadaki küçük daireden çıkan basit palmet motifleri işlenmiştir. Karosimanlarda zemin açık krem, motifler ise kiremit kırmızısı renktedir.

Süpürgelikten sonraki tüm duvar yüzeyleri ve kubbe sıvalıdır. Yer yer dökülmüş sıvaların arkasında tuğladan duvar örgüsü bulunduğu anlaşılmaktadır. Kubbe eteğindeki frize kadar tüm duvar yüzeyleri, siyah boyalı çizgilerle kesme taş kaplama hissi verecek biçimde çerçevelenmiş; bunların içi ise; marmorino tarzında damarlı mermer hissi verecek biçimde sıvanmıştır. Ancak bunların pencere seviyesinin üstünde kalan kısımları bozulmuştur. İçerdeki pilastırların başlıklarında da, dışarıdakiler gibi gülbezek kabartması vardır.(Fot.21) Kıble duvarının ortasında, yarı dairesel plan üzerine profilli silmeden yuvarlak kemerli mihrap yükselmektedir. (Fot.22) Mihrabın köşeliklerinde alçıdan asma yaprakları ve birer üzüm salkımı kabartması yer alır. (Fot.23) Kabartmalar kısmen tahrip olmuş; yaprakların yeşil, üzüm salkımlarının kızıl renkleri ise solmuştur. Mihrap nişinin kavsarası ve iki yanına, Rokoko ve Ampir etkisiyle bizim sanatımızda da sevilen perde tasviri işlenmiştir. Lilayı andıran zemin üzerine marmorinoyu çağrıştırır biçimde zeytunî yeşil boya ile yapılan perdenin iki yanından püsküller sarkarken, tam ortadan bir zincire bağlı biçimde kandil motifi sarkmaktadır. Siyah ve gri boya ile işlenen üç kulplu kandil, biçimsel açıdan Hacı Muhammed Hilmî Bey'in ayak şâhidesindekine benzemektedir. İçerisi görünür biçimde tasvir edildiğine göre, bunlar cam modellere dayanmaktadır. Kubbe eteğini dolanan frizin alt bordürü, sıva üzerine siyah ve beyaz boyalı damalı kompozisyonla kaplanmıştır. Frizin ikinci bordür yüzeyi bezemesizdir. Bundan sonra kubbe eteğindeki geniş bordür gelir. Bu bordüre ise, beyaz zemin üzerine sarı ve kahverenklerle stilize çiçek motifleri yapılmıştır. Bunlar bordür boyunca tekrarlanırlar. Kubbe göbeğinde dairesel madalyon yer alır. Madalyon, alçı kabartma olarak uçları palmetler ve bunlardan çıkan beş kollu yıldızlarla sona eren dilimli bir çerçeve içine alınmıştır. (Fot.24) Madalyonun merkezinde alçıdan altı kollu stilize çiçek kabartması vardır. Bunu kuşatan bordürdeki kalem işi bitkisel motifler tahrip olmuşlardır. Kubbenin, madalyon ile etek arasında kalan yeşil boyalı tüm yüzeyine, madalyon çerçevesinde olduğu gibi, beş kollu yıldız kabartmaları serpiştirilerek gök kubbe illüzyonu yaratılmaya çalışılmıştır.

Tartışma ve Sonuç:

Osmanlı türbe mimarlığı, esas itibariyle Selçuklu ve Beylikler devirlerinde ortaya çıkan tipolojiye bağlı kalmıştır. Ondördüncü yüzyıl başından yirminci yüzyıl başlarına kadar süren uzun tarih içinde değişen şeyler; zamanla kripta hücresinin terkedilmesi, kimi türbelerde kapı revakının uygulanmasının yanında, cephe detayları ve dönemsel üsluplara bağlı olarak bezemede gözlemlenen değişimlerdir. Kare, çokgen ve baldaken plan tipleri erken Bursa, Bolayır, Edirne ve Gelibolu örneklerinden itibaren izlenir. Klasik dönemde Mimar Sinan'ın türbeleri, bu tipolojiyi cephelerde ve iç mekanlardaki detay çeşitliliği ile göz alıcı hâle getirirler. Geç Klasik (17.yy.) ve Lâle devirleri aynı anlayışı sürdürürler. *Batılılaşma / Modernleşme* diye adlandırılan ve 18. yüzyıl ortalarından 20. yüzyıl başlarına kadar devam eden süreçte de değişen şey; tipolojiden ziyade cephe düzenleri ve bezemeler

olmuştur. Bunu en iyi başkent İstanbul türbelerinde gözlemlemek mümkündür. İster Barok üsluptaki Nakşıdil Sultan Türbesi (M.1817), İster Ampir tarzdaki II. Mahmud Türbesi (M.1840) isterse Fuat Paşa'nın abartılı Oryantalist üsluptaki türbesi (M.1869) ve İtalyan mimar D'Aronco'nun elinden çıkan Art Nouveau stilde Şeyh Zafir Türbesi (M.1903-1904) ya da Ulusal mimarlık idealini yansıtan V. Mehmed Reşad Türbesi (M.1910) olsunlar; tüm bu yapıların ayırt edici özellikleri plan tipi değil, saydığımız üslupları yansıtan mimari detayları ve bezemeleridir.

Aynı genelleme, bu makalenin konusunu teşkil eden Çanakkale Nedîme Hanım (M.1904 – 1905) ve Bayramiç Mustafa Arslan Efendi (M.1907-1908) türbeleri için de geçerlidir. Ne Nedîme Hanım'ın kare, ne de Mustafa Arslan Efendi'nin sekizgen planları tipolojik açıdan yenidir. Kare plan üzerine kübik gövdeli biçimi Uygur stupalarından itibaren izleyebiliyoruz. Sekizgen prizma gövde ve diğer çokgen gövdeli tipler ise Selçuklu çağlarından bu yana sürekli uygulanmışlardır. Buna karşılık her iki türbenin inşa malzemeleri ile dış ve iç bezemelerinde, Geç Osmanlı devri tercihlerini ve üslup çeşitlemelerini okuyabiliyoruz.

Her iki yapının duvar örgülerinde iki çeşit malzeme kullanılmıştır. Nedîme Hanım'da taş temel üzerine yükselen gövdenin subasmanı, pencere ve kapı kemerleri ile köşe pilastırları, saçak kornişi ve cephe frizinde mermer; bunların arasında kalan duvar yüzeylerinde ise tuğla kullanılmıştır. Geçiş sistemi, kubbe ve duvarların iç cephelerinin de tuğlayla örülmüş olması gerekir. Mustafa Arslan Efendi Türbesi'nde ise taş temel üzerine yükselen duvarların dış cepheleri kesme taş, iç cepheleri ise ve kubbe tuğladır. Aslında Türk mimarisinde cepheyi iki farklı malzemeyle kaplama uygulaması 20. yüzyıl başlarına özgü değildir. Selçuklu çağından Aksaray Selime Sultan Türbesi'nde (13.yy. ilk çeyreği) cephe nişleri kesme taşla kaplıyken, bunları sınırlayan köşe pilastırları ve kemer köşelikleri tuğladan yapılmıştı.[22] Geç dönemden Eyüp Adile Sultan Türbesi'nin (19. yy. ikinci yarısı) cephesi, beyaz mermer pilastır ve frizlerin arasını kaplayan sarı renk mermer kaplaması; Nedîme Hanım Türbesi'nin mermer-tuğla kaplama düzeninin ilham kaynağının İstanbul örnekleri olabileceğini akla getirmektedir.

Mustafa Arslan Efendi Türbesi zemini ve süpürgeliklerini kaplayan süslü *karosimanlar*; 19. yüzyıl ortalarında Fransa'da üretilmeye başlanan ve hızla çevre ülkelere de yayılan yer karolarının (careaux de ciment) ithal ya da yerli örnekleri olabilirler.[23] Batı Anadolu'da İzmir gibi Levantenlerin yoğun olduğu merkezlerde ve İstanbul'da 19. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına kadar özellikle konutlarda çok moda olduğu anlaşılan karosimanların, ele aldığımız türbede tatbik edilmesi ilginçtir. İnşa malzemesi bağlamında sözü edilmesi gereken bir uygulama da yine Mustafa Arslan Türbesi'ndeki m*armorino* tarzı sıvadır. Aslında Roma devrinde ortaya çıkan ve Rönesans İtalya'sında yeniden moda olan mermer taklidi sıva, bir tür Neo-Rönesans yansıması olarak 20. yüzyıl başlarına kadar uygulanmış görünmektedir. Nedîme Hanım Türbesi'nin pencere şebekeleri ile Mustafa Arslan Efendi Türbesi'nin kapı alınlığındaki demir şebekeler, her ne kadar Türk mimarlık geleneğine yabancı olmasalar da; (C) , (S) kıvrımları ve stilize bitkisel motifleri ile Rokoko ve Ampir üsluplar kadar, tam da bu sıralarda başkentin bazı yapılarında uygulanmakta olan Art Nouveau'nun malzeme tercihlerine ve motif repertuvarına da yakındırlar. Bilindiği gibi, 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da Arts and Crafts ekolünün el işçiliği konusundaki idealleri Art Nouveau akımı tarafından da benimsenmişti. Cam, metal, ahşap v.d. malzemelere dayanan zanaat işlerini sanatın içinde değerlendirmeyi savunan Art Nouveau'nun temsil edildiği binaların merdiven korkulukları, pencere parmaklıkları ve kimi iç mimari elemanlarındaki dekoratif uygulama, önceki üslupların kıvrımlı çizgilerinin yeniden yorumu gibidir. Nedîme Hanım Türbesi pencerelerindeki ve Mustafa Arslan Efendi Türbesi kapı alınlığındaki dövme demir (ferforje) işçiliğini özellikle bu açıdan değerlendirmek gerektiğini düşünüyoruz. İzmir Kemeraltı'nda 19. yüzyıl sonu - 20. yüzyıl başlarına tarihlenen bazı konutlarda uygulanan demir pencere şebekelerinde de, ele aldığımız yapılardaki gibi motiflerle farklı kompozisyonlar oluşturulduğu görülmektedir.[24]

İncelediğimiz türbelerin cephelerindeki pilastırlar, subasman ve saçak altı frizleri stilistik açıdan Batı Neo-Klasik tarzına dayanan Ampir üslûba daha uygun düşmektedir. Pencere ve kapıların kemer biçimleri ise Neo-Gotik tarzda yapılmışlardır. Buna karşılık, pilastır başlıklarındaki

[22] Önkal 1996: s.88.
[23] Bu konuda bkz.; Uçar 2015: s.9-102.
[24] Uçar 2012: s.27,31-32.

gülbezekler ve kapı-pencere kemerlerinin kilit taşlarındaki (C) ve (S) kıvrımları, içerde şâhidelerin akant yaprakları ve vazo kabartmaları Barok ve Rokoko üsluplarının yansımaları olarak görülebilirler. Aynı şekilde Mustafa Arslan Efendi Türbesi mihrabındaki perde motifi de; bu Batılı üsluplarda hem iç mefruşat, hem de bezeme elemanı olarak 18-19. yüzyıllar boyunca sevilerek kullanılan perdenin bir uzantısıdır. Bu motif, Osmanlı dünyasında 19. yüzyıl başlarından 20. yüzyıl başlarına kadar mihraplarda, pandantiflerde ve kubbelerde sıva üzerine yapılmış kalem işleri ve resimlerde sıklıkla karşımıza çıkar.[25] Batı etkili bu bezeme ögelerine karşılık, Nedîme Hanım Türbesi'nin cephe frizinde trigliflerin arasına kaplayan mavi çiniler, Türk mimarisinin kendi köklerinden beslenmektedir. Bunların üretim yeri ayrıca tartışılmalıdır. Nedîme Hanım ve Mustafa Arslan Efendi türbelerinin cephe düzenleri ve bezemelerinde Barok, Rokoko, Ampir ve Art Nouveau tarzlarının ögeleri, bu çinilerle birlikte seçmeci (eklektik) bir tutumla bir araya getirilmişlerdir. Osmanlı'nın son döneminde böyle eklektik üsluptaki türbelerin İstanbul örnekleri arasında oryantalist ögelerin ağır bastığı Koca Reşid PaşaTürbesi'ni (M.1860) hatırlayabiliriz.[26] İstanbul dışından ise; ele aldığımız iki yapının yanında, Bitlis Küfrevî Türbesi (M.1898) ve Kayseri-Talas Esma Hanım Türbesi (M.1890) örnek verilebilir.[27] Bunlardan Küfrevî Türbesi II. Abdülhamid'in emriyle İtalyan mimar Alberto'ya yaptırılmıştır. Her iki yapıda da Barok ve Neo-Klasik tarzın yanında Oryantalist çizgiler de izlenebilmektedir.

Mustafa Arslan Efendi Türbesi'nin mihrap nişinde kalem işi olarak, Hacı Muhammed Hilmî Bey'in ayak taşında ise kabartma olarak bulduğumuz kandil motifi, nur ve ilahî ışık simgesi olarak Türk sanatında sık sık karşımıza çıkar. Fakat mihrap köşeliklerindeki alçıdan asma yaprağı ve üzüm salkımlarının Batı etkileriyle bezemeye katılmış Antik motifler olduğu kuşkusuzdur. Kubbe yüzeyinde alçı kabartma yıldızlar ile cephede kemer yüzeylerindeki ay-yıldız kabartmaları ve her iki türbe alemlerinin ay-yıldızları, II.Abdülhamid devrinde yeşermeye başlayan millî uyanışla ilgili olmalıdır. Çünkü bu motif söz konusu dönemde farklı yapı, eşya ve malzeme üzerinde yoğun biçimde görülmektedir. Yakın çevreden Ayvacık-Yeşilyurt Köyü Camisi'nin (onarım ve ilaveler M.1904) mihrap çevresinde ve kubbe yüzeylerinde ay-yıldız motiflerine yer verilmiştir. Bu cami, giriş cephesindeki Neo-Gotik pencere kemerleri ve iç dekorasyonuyla eklektik bir eser olarak literatüre geçmiştir.[28]

Sonuç olarak Çanakkale Nedîme Hanım ve Bayramiç Mustafa Arslan Efendi türbeleri, plan bakımından yenilik getirmeyen; fakat inşa malzemeleri, cephe düzenleri, mimarî eleman ve bezemelerinden yansıyan Barok, Rokoko, Neo-Gotik, Ampir, Neo-Klasik, Art Nouveau ve Türk sanatına özgü ögeleriyle 20. yüzyıl başlarının eklektik (seçmeci) üslûpta iki taşra örneğidir.

KAYNAKÇA

ANONİM, (1928), *Son Teşkilât-ı Mülkiye'de Köylerimizin Adları*, Türkiye Cumhuriyeti Dâhiliye Vekâleti, İstanbul: Hilâl Matbaası.

ARBAŞ, H., (2002), "Çanakkale Kayserili Ahmed Paşa Külliyesi", *VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu* (Kayseri, 8-10 Nisan 2002), Bildiriler, Edit.M. Denktaş- Y. Özbek- A.S. Arslan, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, ss.55-73.

ARSEVEN, C.E., (1984), *Türk Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınevi.

BAŞARAN, C., (2002), *Geçmişten Günümüze Bayramiç: Tarihi-Coğrafyası ve Arkeolojisi*, Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları.

EREN, R., (1990), *Çanakkale ve Yöresi Türk Devri Eserleri*, Çanakkale: Kalebodur A.Ş. Yayınları.

GÜRSOY, E., (2015), "Uşak'ta Perde Motifli Mihraplar", *Asos Journal*, Sayı:10, ss.146-157.

KUBAN, D., (2007), *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Yem Yayın.

KURAN, A., (1992), "Mimarlıkta Yeni Türk Üslubu ve Osman Hamdi Bey", *1. Osman Hamdi Bey Kongresi*, Bildiriler (2-5 Ekim 1990), Edit. Z. Rona, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, ss.113-117.

KUYULU-ERSOY, İ., (1992), "XIX. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinin Gelişimine Genel Bir Bakış", *Tanzimat'ın 150. Yıldönümü Sempozyumu Bildirileri* (İzmir 6-7 Kasım 1989), İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, ss.47-62.

MÜLAYİM, S., (2007), "İkinci Meşrutiyet'in Plastik Dili", *Sanat Tarihi Araştırmaları: Prof.Dr. Haşim Karpuz'a Armağan*, Edit. M. Denktaş – O. Eravşar, Konya: Kıvılcım Kitâbevi, ss.281-293.

[25] Gürsoy 2015: s.148; Uysal 2005: s.314.
[26] Ünsal 1982:s.89-90.
[27] Kuyulu-Ersoy 1992: s.56.
[28] Uysal: 2005, s.314-315.

ÖDEKAN, A., (2000), "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980)", *Türkiye Tarihi*, C.4 (Çağdaş Türkiye: 1908-1980), İstanbul: Cem Yayınevi, ss.521-604.

ÖNKAL, H., (1996), *Anadolu Selçuklu Türbeleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

ÖNKAL, H., (2017), *Osmanlı Hanedan Türbeleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

SEZEN, T., (2017), *Osmanlı Yer Adları*, Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Yayınları.

SÖNMEZ, Z., (1992), "Sanayi-i Nefise Kurulurken Türkiye'de Mimarlık Ortamı", *1. Osman Hamdi Bey Kongresi, Bildiriler* (2-5 Ekim 1990), Edit. Z. Rona, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, ss.153-159.

UÇAR, A., (2012), "İzmir Kemeraltı Geleneksel Konut Mimarisinde Pencerelerin Ahşap Kafesleri ve Metal Şebekeleri", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C.1, Sayı:1, ss.22-39.

UÇAR, A., (2015), *Karosiman İzmir Konutlarında Döşeme Karoları*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı.

UYSAL, A.O., (2002), "Gelibolu Türbeleri", *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu: Prof.Dr. Gönül Öney'e Armağan* (Ege Üniversitesi, İzmir, 10-13 Ekim 2001), İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, ss.567-578.

UYSAL, A.O., (2011), "Bolayır'daki Osmanlı Eserleri", *XIV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* (Selçuk Üniversitesi, 20-22 Ekim 2010), Edit.:A.Baş – R. Duran – O.Eravşar – Ş. Dursun, Konya: Kömen Yayınları, ss.603-628.

UYSAL, A.O., (2013), "Çanakkale İli, Lapseki, Biga, Çan, Bayramiç, Ayvacık ve Ezine İlçeleri Türk Dönemi 2011 Yılı Yüzey Araştırması", *30. Araştırma Sonuçları Toplantısı* (Çorum, 28 Mayıs – 1 Haziran 2012), C.1, Haz.: A. Özme, Çorum: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss.31-42.

UYSAL, A.O., (2015), "Ana Hatlarıyla Türklerde Sanat", *Türk Kültürü El Kitabı*, Edit.: İ. Çapçıoğlu – H. Beşirli, Ankara: Grafiker Yayınları, ss.421-544.

UYSAL, Z., (2005), "Yeşilyurt Köyü Camii", *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: XIV/1, ss.309-329.

UYSAL, Z., (2020), *Çanakkale İlinde Ahşap Direkli Camiler*, Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.

UZUNÇARŞILI, İ.H., (1943), "Kayserili Ahmed Paşa Hakkında İkinci Abdülhamid'in Bir Hatt-ı Hümayunu", *Belleten*, C.VII, Sayı: 27, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını, ss.523-542.

ÜNSAL, B., (1982), "İstanbul Türbeleri Üzerinde Bir Stil Araştırması", *Vakıflar Dergisi*, Sayı: XVI, Ankara: VGM Yayınları, ss.77-120.

ÜNVER, İ., (1993), "Çevriyazıda Yazım Birliği Üzerine Öneriler", *Türkoloji Dergisi*, C.XI, Sayı:1, Ankara, ss.51-83.



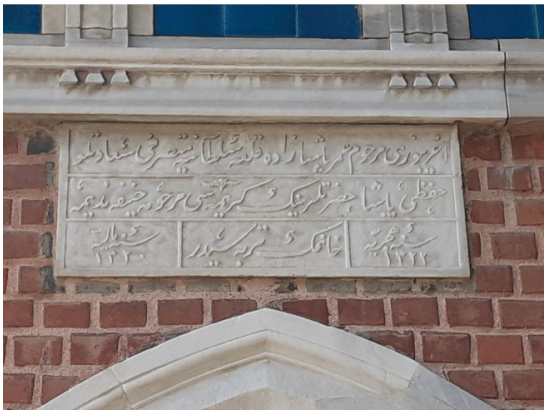
Fot.1- Çanakkale Kayserili Ahmed Paşa Manzumesi



Fot.2- Şadırvan kitâbesi



Fot.3- Türbenin güneybatıdan görünüşü



Fot.4- Nedîme Hanım Türbesi, kitâbe



Fot.5- Türbenin güney cephesi



Fot.6- Güneybatı köşeden ayrıntı



Fot.7- Güney cephedeki pencere



Fot.8- Türbenin doğu cephesi



Fot.9- Nedîme Hanım Türbesi, alem



Fot.10- Mustafa Arslan Efendi Türbesi, güney cephe



Fot.11- Giriş cephesi



Foto.12- Türbedeki iki mezar



Fot.13- Ayak taşı



Fot.14- Baş şâhidesi



Fot.15- Ayak taşı



Fot.16- Baş şâhidesi



Fot.17- Türbenin güneydoğudan görünüşü



Fot.18- Türbenin kapısı



Fot.19- Güney cepheden detay



Fot.20- Zemindeki karosimanlar



Fot.21- İç cephede pilastır ve friz



Fot.22- Türbenin mihrabı



Fot.23- Mihrap kavsarası ve kubbe eteği



Fot.24- Kubbe göbeğinden görünüş

III. AHMED'İN YEMİŞ ODASI'NDAKİ VAZOLU ÇİÇEKLERE MUKAYESELİ BİR YAKLAŞIM

A Comparative Approach to Flowers in Vase in Fruit Room of Ahmed III

Zekiye UYSAL*

Abstract

Ahmed III's Fruit Room is located near the rooms of Murat III and Ahmed I in a section of the Harem that can be considered the northern corner. The building's construction date is documented in two written records. The inscription inside the building is one of them. The other is a record in Rashid Mehmed Efendi's book, the chronicler of Ahmed III's reign. Both Rashid Efendi and the existing inscription indicate that Ahmet III ordered the room's construction and that it was completed in 1704 or 1705. It is possible that Ebubekir Agha, the property's principal architect of the period, oversaw the building's construction. The wooden arrangement that covers the fruit room walls is divided by borders. The vertical and horizontal boards are framed by them. There are no documented records of the architect or the artists who decorated Ahmed III's fruit room. In terms of ornamentation, the fruit room is thought to be one of the first structures to show signs of departure from the classical style. In this sense, a comparison of still lives in 17th-century Baroque paintings, which are thought to be a source of interaction, and Ottoman book and architectural decorations from the same period can provide some insight. A comparison of these two cultural circles in the 17th and early 18th centuries demonstrates that Western influence on Ottoman decorative art was restricted to creating the framework for a propensity towards naturalism and perspective. However, attributing change and progress in Ottoman ornamental arts completely to Western influences may be deceptive. The Ottoman artistic talent, as well as the Safavid and Mughal art circles from the Eastern world, should not be overlooked in this context. The Fruit Room's "tile house" décor and the "tile house" decoration in the Agra Itimatüddevle Tomb are strikingly similar in this regard. The ruganî (lâke) paintings on the timber coverings of the fruit room must have been done by Edirnekarî muralists who worked for the palace muralist. Hasan Ridvan, Ahmed Bayram, Suleyman Abdullah, Osman Hasan, and Levni were renowned muralists during the building's construction. It is conceivable that muralists who were not registered with the Ehl-i Hıref organization worked in the building in addition to these artists.

Keywords: Ottoman, Tulip Period, Topkapı Palace, III. Ahmet's Fruit Room, Naturemorte

Osmanlı Saray mimarlığında Topkapı Sarayı; inşa süreci, mimari özellikleri ve bezemeleriyle önemli bir yere sahiptir. İnşasından itibaren bu saraya çeşitli dönemlerde ilaveler yapılmış ve bazı kısımlar onarılmıştır. Bunlar arasında saray bünyesinde III. Ahmet döneminde inşa edilen Yemiş Odası da bulunmaktadır. Bu eser Lâle devri diye tanınan dönemin bezemeleriyle ünlü yapısıdır.[1]

III. Ahmed'in yaptırdığı has oda, haremin kuzey köşesi sayılabilecek bir kesimde III. Murad ve I. Ahmed Odalarına bitişik bir mekândır.[2] *III. Ahmed'in Has Odası, Yemiş Odası, Ahmed-i Salis'in Taam Odası* gibi isimlerle anılan yapının aslında yemek odası olarak tasarlandığı, fakat duvarlarındaki meyve bezemelerinden dolayı daha çok "Yemiş Odası" diye tanındığı kabul edilir (Şek.1).[3] III. Ahmed'den itibaren padişahların haremde bulundukları sırada yemeklerini bu odada, yalnız olarak yedikleri kaydedilmektedir.[4] Yemiş Odası Sanat Tarihi açısından daha çok iç yüzeylerini kaplayan süslemeleriyle bilinir. Bu süslemeler, tavandaki şemseler, stilize ve natüralist bitkisel kompozisyonlar ile meyve tabakları ve vazolu buketlerden oluşan natürmortlardır. Bu yazıda söz konusu bezemelerden sadece vazolu buketler ele alınmıştır. Ancak yapıyla ilgili mevcut yayınlarda bezemeye öncelik verilirken bazı mimari detayların önemsenmediği görülmektedir. Bu nedenle makalemizin ana konusu vazolu süslemeler olmasına rağmen yapının mimari niteliklerine de ayrıntılı bir biçimde yer vermeye çalışılmıştır.

---

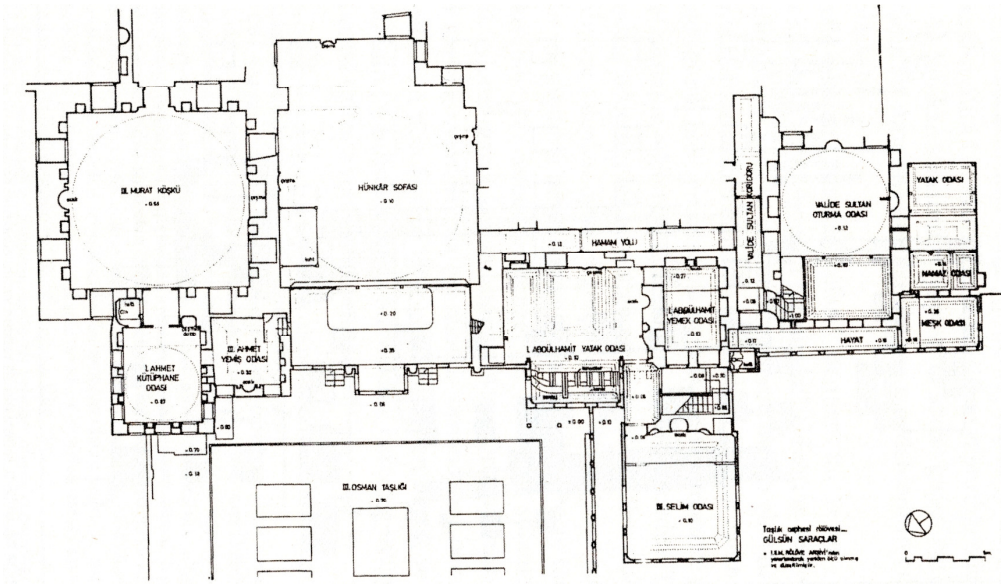
* Prof.Dr. ORCID: 0000-0003-4042-2403, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, zuysal@comu.edu.tr

[1] Lale devri ile ilgili araştırmalar özellikle Başkent İstanbul'daki yapılar üzerinde yoğunlaşmaktadır. Çok sayıda yayın olduğu için burada künyelerini vermiyoruz. Buna karşılık Anadolu'daki örnekler için daha sınırlı sayıda çalışmalar vardır. Bu açıdan şu araştırmalar dikkati çekerler; Kuyulu 1982; Atak 2018:57-86; Atak 2019.

[2]Yemiş Odası ile ilgili araştırmamdaki izin ve görsel malzeme destekleri için Milli Saraylar Müzesi Müdürlüğü'ne ve personeline teşekkür ederim.

[3] Koçu 1960: s.197; Köseoğlu1979: s.20; Bayrak 1996: s.87; Sakaoğlu 2002: s.381.

[4] Erkins1959: s.61; Ortaylı 2007: s.272.



Şek.1. Gülsün Tanyeli'nin Yemiş Odası ve çevresi rölövesi (M. Kocaaslan'dan)

III. Ahmed Odasının inşa tarihini veren bir kitabesi bulunmakla birlikte; bazı mimari ayrıntıların niteliği yüzünden inşa dönemi konusunda farklı görüşler ileri sürülmüştür. Yapının inşa tarihiyle ilgili dönemine ait iki yazılı belge bulunmaktadır. Bunlardan birisi içerideki kitabedir. Diğeri ise III. Ahmed döneminin vak'a-nüvisti Raşid Mehmed Efendi'nin kitabındaki kayıttır.

Bu belgelerin ilki olan kitabe; yapıya I. Ahmed Köşkü tarafından girilen kapının iç yüzünde, kapı lentosunun üstünde yer alır. Ahşap levha üzerine yan yana kartuşlar içine yazılmıştır. (Fot.1) Burada yan yana dört kartuş içine tâlik hatla yazılmış mısralarla toplam bir kıt'alık Türkçe kitabe şöyledir:

-Bu nüzhetgâh-ı zîbânın binâsın eyledi fermân

-Şeh-i dâd-ezmâ Han Ahmed pür-cûd-ı mülk-ârâ

-Dedi Ârif dua-gûyi ânın itmâmı târihin

-Ola mes'ud Sultân Ahmed'e Yâ Rab bu nüzhetcâ 1117

Bu kitâbeye göre *"nüzhet-gâh/eğlenme-dinlenme yeri"* olan bina H.1117/ M.1705-1706 yılında inşa edilmiştir.[5] Kitâbenin son satırında ebced hesabıyla da tarih düşülmüştür.



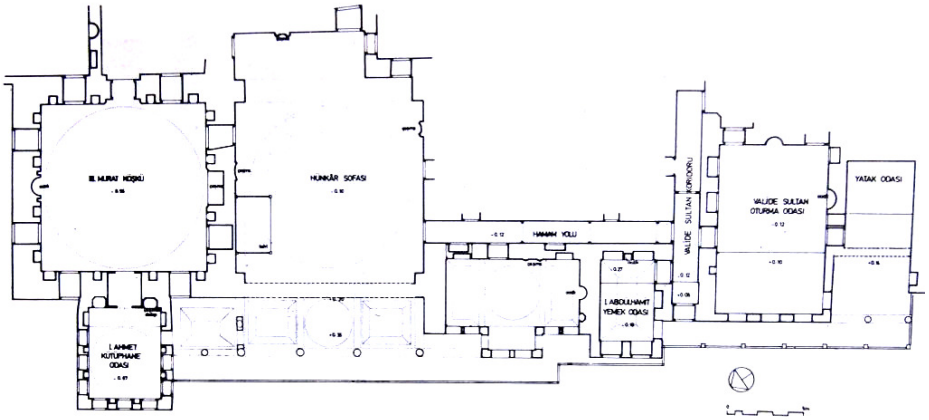
Fot.1. III. Ahmed Yemiş Odası inşa kitabesi

[5] Sakaoğlu 2002: s. 381.

Râşid Mehmed Efendi, *Târih-i Râşid* adlı eserinde H.1115 yılı olaylarını günlük olarak sıralarken; *"Binây-ı kasr- cedîd der Harem-i Hümâyûn"* başlığı altında şu bilgileri verir: *"Fermân-ı hümâyûn sâdır olduğu üzre nefs-i nefîs-i hümâyûn içün Vâlide Sultan (dâmet ismethâ) hazretleri dâiresinde merkez-i dâire-i sarây-ı behişt-âsâ olan tahtânî bir oda üzerine müceddeden fevkânî bir kasr-ı âlî ve bir oda binasına fermân-ı hümâyûn ile ihtimâm ve mâh-ı mezbûrun onbeşinci günü Ahsen-i tarh üzre itmâm olundu."*[6]

Metinden de anlaşılacağı gibi, Râşid Tarihi'nde hem yapıma dair bir ayrıntı hem de kesin tamamlanma tarihi verilmektedir. Buna göre; Sultanın fermanı üzerine, kendisi için Valide Sultan dairesinde, yâni haremde ve buranın merkezî dairesinde (muhtemelen Hünkâr Sofası civarı kastediliyor) bulunan tek katlı bir oda üzerine, yeni olarak iki katlı bir kasr ve oda inşasına başlanmış ve bu yapının inşası H.15 Zi'l-hicce 1115 / M.20 Nisan 1704 yılında tamamlanmıştır. Râşid Mehmed Efendi'nin inşa faaliyetine dair verdiği yukarıdaki ayrıntı bizim için önemlidir. Onun ifadeleri, Yemiş Odasının olduğu yerde tek katlı bir odanın bulunduğu yönündedir.

Yapının üzerindeki kalem işi kitabe ile Mehmed Raşid Efendi'nin kaydettiği tarih arasında bir yıllık bir fark olması tarihsel açıdan kayda değer bir sorun yaratmaz. Fakat Mualla Anhegger Eyüboğlu; onarımlar sırasında yaptığı incelemelere dayanarak bu köşkün 18. yüzyıldan önce inşa edilmiş olması gerektiğini ve yapının III. Ahmed zamanında, hatta I. Mahmud devrinde esaslı bir onarım geçirdiğini ileri sürer. Anhegger –Eyüboğlu burada önceden mevcut olduğunu düşündüğü bu yapıyı II. Ahmed Kasrı ve Ocaklı Kasır olarak adlandırır.[7] Gülsün Tanyeli ise bu görüşe karşı çıkarak, Yemiş Odasının olduğu yerde II. Ahmed Kasrının olduğuna dair hiçbir dayanak olmadığını savunur.



Şek.2. IV.Mehmed onarımından sonra Hünkâr Sofası çevresi planı (Tanyeli'den)

Tanyeli, Yemiş Odasını kuşatan iki kemerli, tek aynalı tonozla örtülü revağın, haremdeki M.1665 yılı yangınından sonra IV. Mehmed'in emriyle girişilen inşa aşamasında, Hünkâr Sofası önündeki revakla birlikte yapılmış olduğunu ileri sürer. (Şek. 2) Tanyeli'ye göre bu kısımdaki yapılaşmanın son aşaması 18. yüzyıl başlarında iki kemerli revağın içine III. Ahmed'in Yemiş Odası'nın yapılmasıdır. Tanyeli görüşlerine kanıt olarak, bu kısımdaki bazı mimari ayrıntıları ve revağın iç yüzündeki kalitesiz çini parçalarını gösterir. Ona göre M.1665 yılındaki yangından sonra Hünkâr Sofasıyla birlikte oluşturulan revak kısa bir süre açık biçimde kalmış; sonra revak kemerlerinin içi alçak duvar ve üst pencerelerle kapatılarak bugünkü durumuna getirilmiştir.

Tanyeli Hünkâr Sofası cephesinin bu görünümünün tarihsel kanıtı olarak Grelot'nun 1680 tarihli eserindeki gravürüne işaret eder.[8] Aslında Guillaume Joseph Grelot'nun gravürü 1672 tarihlidir

[6] Râşid Mehmed Efendi 2013: s.725.
[7] Anhegger-Eyüboğlu 1986: s.94.
[8] Tanyeli 1988: s.154-158.

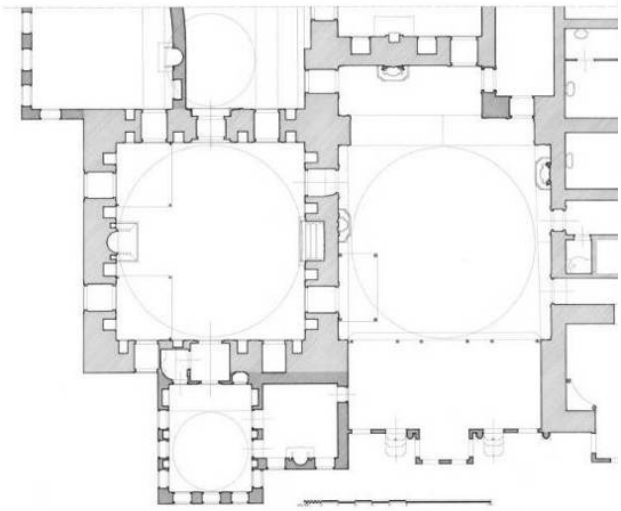
ve IV. Mehmed'in 1668-1669'da tamamlanan onarım ve ilavelerinden birkaç yıl sonraya aittir. Bu bakımdan Grelot'nun gravürü, kimi ayrıntı kusurlarına rağmen, o dönem için güncel sayılabilecek bir görsel belgedir. Grelot'nun gravürü, Yemiş Odası'nın olduğu yerde, onun gibi küçük bir birimi gösterir.[9] Gravürde hem Yemiş Odasının olduğu yerdeki küçük kemerli revağın, hem de Hünkâr Sofası cephesindeki revak kemerlerinin duvar ve pencerelerle kapatılmış biçimde gösterilmesi, Gülsün Tanyeli'nin tezini güçlendirmektedir.[10]

Aynı şekilde Raşid Tarihi'nde buradaki bir odanın üzerine Yemiş Odasının yapıldığının kaydedilmesi de Tanyeli'yi destekler mahiyettedir. Fakat Râşid Mehmed Efendi'nin, Yemiş Odasını fevkâni (iki katlı) olarak tanımlaması kafa karıştırmaktadır. Bundan kastı Yemiş Odası'nın kargir ve kapalı bir revak içine ahşap olarak inşa edilmesi midir? Bilemiyoruz. Diğer taraftan Cornelius Loos'un 1712 tarihli gravüründe Yemiş Odası cephesinin pencereli duvar yerine iki küçük kemerli cephe olarak sunulmuş olması ayrı bir soru işaretine yol açmaktadır.

Bu arada Yemiş Odası'nın yerleştiği revağın kemerlerinde ve tonoz altında görünen demir atkıların da IV. Mehmed devri inşa aşamasıyla ilgisi akla gelebilir. Çünkü, Silahtar Tarihi'ne göre; IV. Mehmed, M.1665 yangınından sonra yapılan inşaatı beğenmemiş ve özellikle ahşap kısımların yıkılarak demirle desteklenmiş inşaat yapılmasını emretmişti.[11] Tanyeli bu demir atkıların Yemiş Odasının yapımı sırasında konduklarını düşünmektedir.

Sarayın diğer kısımlarında olduğu gibi, III. Ahmed'in Yemiş Odası'nı da ilk kez yerinde görüp tanımlayan kişi Abdurrahman Şeref Bey'dir. Onun 1900'lü yılların başlarına ait olan tespit ve izlenimleri, ilk olmak bakımından büyük değer taşımaktadır.[12]

III. Ahmed'in odası kareye yakın planlı olup, Y. Mimar Ali Saim Ülgen'in rölövelerindeki ölçek dikkate alındığında yaklaşık olarak 18,5 metrekarelik bir alanı kaplamaktadır. (Şek.3) Hünkâr Sofası, III. Murad Köşkü ve I. Ahmed Köşkü arasındaki köşeye yerleştirilen yapıya I. Ahmed Köşkü'nün güneybatı duvarındaki kapıdan geçilmektedir. Yemiş Odası ayrı bir kapıyla da Hünkâr Sofası'na açılır. Yapının üç cephesi çevresindeki binaların arasına sıkışıp kalmıştır. (Fot.2) Sadece III. Osman taşlığına bakan kuzeybatı cephesi serbesttir. Bu cephede dıştan altlı üstlü ikişerden dört pencere görülmektedir. Pencerelerin tümü düşey dikdörtgen biçimde açıklıklardır. Örtü sistemi dıştan kurşun kaplı yarım kırma çatıya benzemektedir. Kuzeybatı cephe tarafında çatıdan çıkan yüksek baca bulunmaktadır.



Şek.3. III.Ahmed Yemiş Odası ve çevresinin planı (Ali Saim Ülgen'den)

[9] Eldem ve Akozan 1982: Lev.162.
[10] Tanyeli 1988: s.158.
[11] Kocaaslan 2014: s.215-216.
[12] Eldem ve Akozan 1982:45-46



Fot.2. Yemiş Odası ve Hünkâr Sofası cephesi



Res.3. Kuzeydoğu ve güneydoğu iç cepheler

Mevcut izlere göre; binanın yapılmasına girişildiğinde, I. Ahmed Odası'nın güneybatı duvarının ortasındaki pencerenin mermer eşik ve lentoları yatay biçimde kesilerek inceltilmiş; böylece yüksekliği artırılan açıklık bir kapıya dönüştürülmüştür. Bu aşamada odanın oturacağı alan olarak seçilen yerin aslında Hünkâr Sofası revağının son ünitesi olduğu anlaşılmaktadır. Haremin Haliç'e bakan cephesinin restitüsyonu dolayısıyla, bu kesimdeki tüm birimlerle birlikte Yemiş Odası'nı da etraflıca inceleyen G. Tanyeli'ye göre Hünkâr Sofası M.1665 tarihli büyük harem yangınından sonra inşa edilmiştir. Onun teklifine göre, bu kısımda önce sofa ve önünde revak yapılmıştır. Bir duvarla sofa odasından ayrılan revak I. Ahmed Köşküne kadar uzanmaktaydı. Hünkâr Sofası'nın inşa tarihi konusunda Tanyeli gibi düşünen Doğan Kuban'ın restitüsyon önerisi de bazı ayrıntıların dışında onun teklifine benzemektedir.[13] Bu inşaatın tamamlanmasından kısa bir süre sonra, yeni bir düzenlemeyle revak ile sofa arasındaki duvar kaldırılmış, revağın örtü sistemi de yenilenmiştir.

1665-1680 yılları arasındaki bu yapılaşmanın ardından sofa revağındaki son değişim, 18.yüzyıl başlarında revağın I. Ahmed Köşküne dayanan son parçasının Yemiş Odası hâline getirilmesidir.[14] Tanyeli'nin Hünkâr Sofası'nın alt yapısının kronolojisini gösteren restitüsyon planına ve cephe önerisine göre[15]; 17. yüzyıl ikinci yarısına ait alt yapı desteklerinin taşıdığı sofa revağının kuzeydoğu ucundaki son ünitesi olan ve kısmen harem cephesini boydan boya kat eden konsollara binen Yemiş Odası küçük boyutlarıyla mütevazi bir eklemedir. Tanyeli'nin tespitleri ve makalesine koyduğu fotoğraflar; Yemiş Odası'nın, Hünkâr Sofası revağının diğer bölümlerinden farklı olarak iki küçük kemerle bölümlenmiş, aynalı tonozlu son ünitesinin içine yerleştirildiğini ortaya koymaktadır. Oda büyük ölçüde bu kısma otururken, Haliç tarafındaki kenarı, bu cephede uzanan taş konsollar üzerine bindirilmiştir.[16] Bu uygulama için Haliç'e bakan kenardaki iki küçük kemeri taşıyan sütun kaldırılarak, bu kısımdaki ağırlık dövme demirden kemerle karşılanmıştır.[17]

Yapının iç mekân düzenini tanımlamak gerekirse; I. Ahmed Odası'nın kapıya dönüştürülen penceresinden girilen kuzeydoğu cephenin ortasındaki kapının kuzey köşe tarafında camlı bir dolap, kapının diğer yanında kalan cephenin ortasında bir ayna yer alır. Bunların dışında tüm kuzeydoğu cephe ahşapla kaplıdır. (Fot.3)

[13] Kuban 2007: s.411.
[14] Tanyeli 1988: s.156-158.
[15] Tanyeli 1988: s.174, 178.
[16] Tanyeli 1988: s.161.
[17] Tanyeli 1988: s.161.

Kapıdan girildiğinde sağ tarafta kalan (kuzeybatı) iç cephenin ortasında ocak, bunun iki yanında pencere açıklıkları bulunmaktadır. Davlumbazlı ocağın iki yanındaki pencerelerden üst taraftakiler içlik ve dışlıklı düzende iken, alt pencereler parmaklıklı açıklıklardır. (Fot.4)



Fot.4. Kuzeybatı iç cephenin ortasındaki ocak

Odanın güney köşesindeki ahşap perde duvarla kuşatılmış, üzeri düz çatılı geçitten bir kapıyla Hünkâr Sofası'na geçilmektedir. Zaten küçük boyutlu olan mekânın içinde, âdeta bir çilehâne hücresini andıran ve sanki gizlenmek istenmiş izlenimi bırakan böyle bir geçide neden ihtiyaç duyulduğunu kestirmek güçtür. Odanın güneybatı duvarı, sofaya geçişi sağlayan kapının dışında sağırdır. (Fot.5)

Aynı şekilde güneydoğu duvarı da tümüyle sağır bir cephe oluşturur. Mekânı dıştan kaplayan örtü yukarıda sözü edilen, Hünkâr Sofası revağının aynalı tonozudur. İçten de aynı biçimde, fakat bu defa ahşap kaplamalı olarak ikinci bir aynalı tonozla örtülmüştür. Abdurrahman Şeref Bey'den itibaren yapıya değinen yayınların çoğunda bu ahşap tonozun ortasına bir ayna yerleştirilmiş olduğu belirtilmektedir.[18] Güneydoğu duvarında ve kuzeydoğu duvarında da ahşap panoların arasında birer ayna görülmektedir. Deniz Esemenli bu aynaların sonradan konulduklarını ileri sürer.[19] 20 yüzyılın başında tavandaki aynaya işaret eden Abdurrahman Şeref'in, iç cephelerdeki aynalardan söz etmediğine bakılırsa Esemenli bu görüşünde haklı olmalıdır. Kaldı ki; 1940-50'li yıllara ait fotoğraflar da aynaların yerinde Rokoko tarzı bezemeli panoların yer aldığını kanıtlamaktadır.



Fot.5. Hünkâr Sofası'na geçilen kısmın kapısı ve iç güneybatı cephe

III. Ahmed'in Yemiş Odası iç içe iki mimari strüktürden oluşmuştur. Asıl odayı bir zarf gibi kuşatan kuruluş, cephesi iki küçük kemerle çözülmüş olan aynalı tonoz örtülü revaktır. Hem Gülsün Tanyeli'nin makalesindeki fotoğraflar, hem de son restorasyon çalışması nedeniyle sökülen ahşap kaplamanın arkasında bizzat yaptığımız gözlemler söz konusu revağın mermer sütunlara binen kesme taştan kemerlere sahip olduğunu göstermiştir. Kemerin üzerine oturan aynalı tonozda ise tuğla kullanıldığı ve yüzeyin sıvandığı anlaşılmaktadır. Revağın arka duvarının üst taraflarında da tuğla malzeme dikkati çeker. Revağın içine âdeta portatif bir kuruluş gibi yerleştirilen Yemiş Odası'nın ana iskeleti ahşap karkas olup; ocak ve pencere açıklıkları hariç olmak üzere tüm iç cepheler, bu ahşap iskelete geçmeli tahtalar ve panoların monte edilmesiyle oluşturulmuşlardır. Ocağın davlumbazında alçı kullanılırken; ateşlik, maşalık ve koltuk kısımları mermer malzemeyle yapılmıştır.

[18] Sözen 1998: s.162.
[19] Esemenli 2000: s.116.

Yemiş Odası duvarlarını kaplayan ahşap düzenlemenin taksimatını bordürler oluştururlar. Bunlar düşey ve yatay panoları çerçevelerler. Panoları çerçeveleyen bordürlerin kenarlarını türkuaza benzer renkte boyalı küçük dikdörtgenlerden ibaret bir zencirek dolaşır. Mevcut haliyle bunların bazıları kül renginde, bazıları yeşile, bazıları ise maviye çalan tonlardadır. Bu ton farklılıklarının değişik zamanlarda yapılan onarımlardan kaynaklandığı bellidir. Bordürlerin içi iki veya üç sıra halinde ve birbirlerine bitişik olarak yan yana sıralanan basit palmetlerle dolgulanmıştır. Palmetler kırmızı renk boyalı iken bunların aralarındaki boşluklar ise altın yaldız biçiminde boyayla kaplanmışlardır.



Fot.6. Hollandalı ressam Bosschaert'in bir çiçek natürmortu

III.Ahmet devrinde sarayda yaptırılan Yemiş Odası, bezeme açısından klasik üsluptan ayrılma emarelerin görüldüğü ilk yapılar arasında kabul edilir.[20] Kemal Çığ'a göre buradaki motifler ne Avrupa'nın barok, rokoko, ampir motifleridir, ne de klasik Türk stilize motifleridir. Bunlar realist çiçek ve meyve motifleridir ki Türk süsleme sanatında eskiden kalma ile yeniye yaklaşmanın bir birleşme noktasını oluşturur.[21]

Başka bir görüşe göre; buradaki süsleme üslubu, aynı zamanda, kendisinden kısa bir süre önce yapılan Amcazâde Hüseyin Paşa Yalısı'nda olduğu gibi Batı kaynaklı natüralizmin de izlerini taşır.[22] Metin Sözen, bu odadaki tasvirlerin; perspektif olmadan çalışılan minyatür üslûbundan, Batı'nın perspektif anlayışına geçişi gösterdiğini ileri sürer.[23]



Fot.7. Hollandalı ressam Aelst'in bir çiçek natürmortu

Süheyl Ünver ise Türk tezyinatında 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra, bilhassa sonuna doğru bir değişiklik olarak Avrupa tesirinin belirmeye başladığını ifade eder.[24]

Bu görüşler esas itibariyle kabul edilebilir olmakla birlikte; Osmanlı bezeme sanatlarındaki değişim ve gelişimi tümüyle Batı tesirlerine bağlamak yanıltıcı olabilir. Bu açıdan Osmanlı sanat yaratıcılığını ve Doğu etkilerini de unutmamak gerekir. Bu konuda özellikle etkileşimin kaynağı kabul edilen 17. yüzyıl Barok resmindeki natürmortlar ile aynı dönemin Osmanlı kitap süslemeleri ve mimari süslemelerinin kıyaslaması bir fikir verebilir. Bu iki kültür çevresinin 17. yüzyıl ve 18. yüzyıl başlarındaki mukayesesi, Osmanlı bezeme sanatındaki Batı tesirinin daha çok naturalizme ve perspektife yönelmeye zemin hazırlamakla sınırlı olduğunu ortaya koyar.

Örneğin Barok dönem Avrupasının Hollandalı çiçek ressamlarından Ambrosius the Elder Bosschaert (1573-1621) ve Villem van Aelst'in (1627-1683) çiçek natürmortları (Fot.6,7) ile Amcazâde Hüseyin Paşa Yalısı ve Yemiş Odasının çiçek natürmortlarının mukayesesi bu konuda fikir verebilir. (Fot.8-9)

Bu nedenle; III. Ahmed Yemiş Odasındaki vazolu çiçek buketlerini, sadece barok üsluptaki natürmortlar üzerinden gelen Batı etkisiyle değil, Osmanlı bezeme sanatının 16.yüzyıldan itibaren ortaya koyduğu stilizasyondan natüralizme doğru evrilen doğal gelişmesini de dikkate alarak izah

[20] Çığ 1983: s.1746-1747. Yazar, aynı Sultanın yaptırdığı kütüphaneyi de böyle değerlendirir.
[21] Çığ 1983: s.1747.
[22] Esemenli 2000: s.116.
[23] Sözen 1998: s.162.
[24] Ünver 1949: s.114.

etmek gerekir.[25] Fakat Osmanlı sanatındaki bu gelişmede, Batıdan farklı olarak çiçek ressamlığı değil, bezemeci bir tutumun ağır bastığı da unutulmamalıdır.[26]





Fot.8-9. Yemiş Odası'ndan vazolu çiçek natürmortları



Fot.10. Kara Memi'ye ait bir kitap kapağı

Yemiş Odası'ndaki vazolu çiçekler aslında Türk sanat geleneğine yabancı değildir. Bu tarz bezemeler Erken Osmanlı devrinden beri görülür.[27] Ayrıca çiçekli vazolar ve meyveli tabaklar İslam saraylarının vazgeçilmez dekorları arasında sayılırlar.[28] Bu türden örnekler muhtelif dönemlerde stilize ya da natüralist üsluplarda olmak üzere saray bezemelerinde görülebilirler.

16. yüzyılda saray nakkaşhanesi sanatçılarından Matrakçı'nın şehir tasvirlerinin çevresindeki doğaya serpiştirilmiş çiçekler, müzehhib Kara Memi'nin yazmalardaki ve cilt kapaklarındaki çiçek tasvirleri ile çiniler üzerindeki bahar dalları Lâle devri natürmortlarının öncüleridir. (Fot.10)

Klasik dönemin İznik işi tabaklarındaki vazolu çiçeklere bakıldığında; küresel gövdeli vazoların kulpsuz, tek veya çift kulplu, uzun boyunlu oldukları ve seramikten tabak veya kaselere oturtuldukları görülür. Vazoların iki yanına küçük vazolar konulabilmektedir. Vazolardan çıkan çiçekler nitelikleri anlaşılabilen fakat stilize edilmiş biçimlere sahiptirler.[29] (Fot.11-12)





Fot.11-12. İznik işi tabaklarda vazolu çiçekler (Atasoy-Raby'den)

17. yüzyılın çinilerinde vazolu çiçek natürmortları Topkapı Sarayı'nın kimi odalarını süsler. Bu açıdan ilk akla gelen yapı grubu IV. Mehmed devrinden Çifte kasırlardır. 17. yüzyılda giderek yazma eserlerin minyatür ve tezhiblerinde natüralizme yöneliş belirginleşir. Bunlardan Gazneli

[25] Arık 1988: s.8-9.
[26] Demiriz 1989: s.47.
[27] Türk Sanatındaki vazo motifleri hakkında genel değerlendirme için bkz; Akar 1969: s. 267-271.
[28] Bağcı 2002: s.755.
[29] Atasoy ve Raby 1989: p.116-117.

Albümü olarak bilinen bir eser H.1087/ M.1676 tarihlidir. "Gaznevî" adıyla bilinen yazar ve sanatçı çiçek tasvirlerini yağlı boya ve kaat'ı tekniğiyle yapmıştır. Eserdeki vazolu natürmortlarda vazoların bazıları bir sehpa üzerine oturtulmuştur. Bazı vazoların üzeri rûmî ve kıvrık dallarla süslüdür ve çift kulplu olarak tasvir edilmişlerdir.[30] (Fot.13-14)

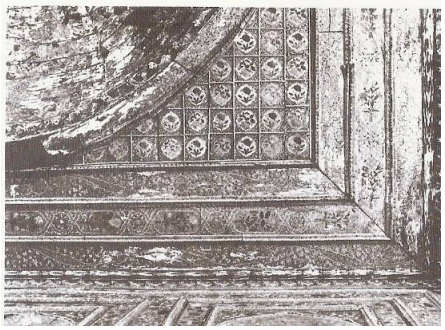




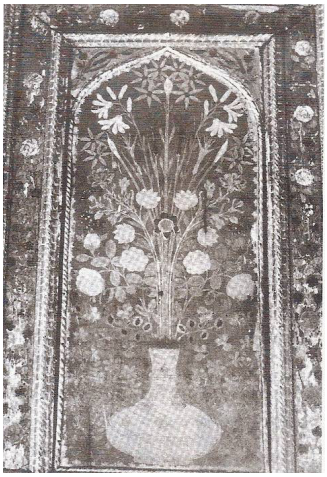
Fot.13-14. Gaznevî albümünden vazolu çiçek natürmortları (Atasoy'dan)



Fot.15. Amcazâde Yalısı içinden görünüm



Fot.16. Aynı yalının tavanından görünüş



Fot.17.Amcazâde Yalısından natürmort



Fot.18.Yemiş Odasından bir natürmort

Gaznevî albümünden sonra M.1699'da tamamlandığı kabul edilen Amcazâde Hüseyin Paşa Yalısı'nda ahşap üzerine Edirnekârî teknikle işlenmiş büyük boy vazolu çiçek natürmortları, bu geleneğin natüralizmde ulaştığı noktayı ortaya koyar ki; bunlar aynı zamanda, III. Ahmed Odası bezemelerinin kronolojik bakımdan en yakın öncüleri olarak da önem taşırlar. (Fot.15-16)

Amcazâde Hüseyin Paşa Yalısı'nın ayakta kalabilen kısımlarına ait eski fotoğraflar; söz konusu yalı biriminin de Yemiş Odası gibi ahşap kaplamalı yüzeylerinde hiç boşluk bırakılmadan bezemeler yapılmıştır. Bununla birlikte her iki yapının vazolu natürmortları arasında bazı ayrıntı farklılıkları da söz konusudur. Bu yapıdaki vazolu natürmort panoları daha büyüktür ve bunlardaki natürmortlar koyu renk zemin üzerine resmedilmişlerdir. Amcazâde Yalısı'ndaki vazoların biçimleri dönemin kitap resimlerindekilere daha yakınken (Fot.17); Yemiş Odası'ndakiler dilimli ya da barok kıvrımlı küresel

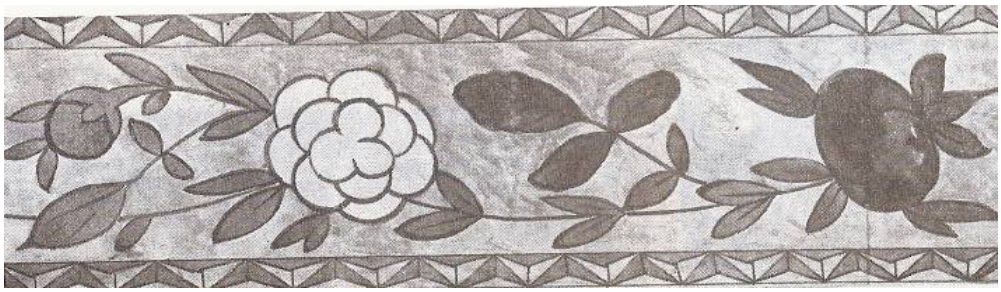
[30] Ünver 1971: s.321-325.

formlarıyla biraz farklı görünürler. (Fot.18) Bunun nedeni Yemiş Odası vazolarının daha fazla müdahale görmüş olmaları olabilir.

Bordür bezemeleri ve kartuşlardaki kurdeleli çiçek buketlerinin natüralist tarzları, renkleri ve her iki yapıdaki çiçek türleri bakımından da açık benzerlikler göze çarpar. (Fot.19,20)

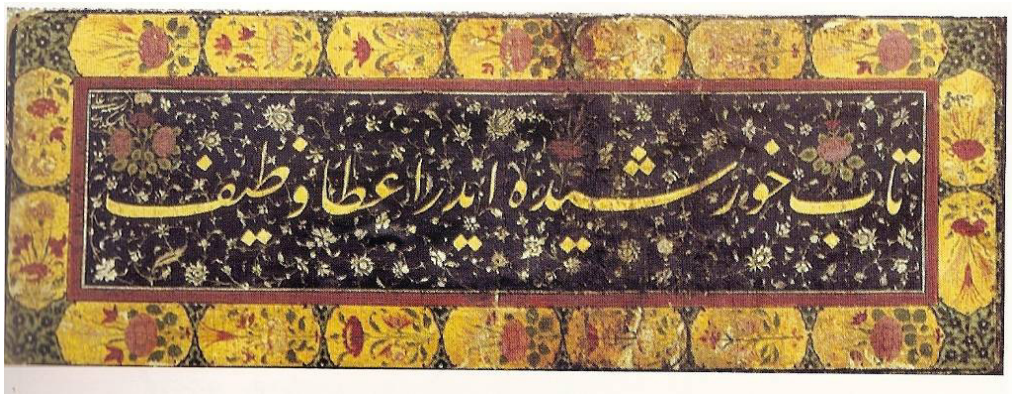


Fot.19. Amcazâde Yalısı ahşap bezemelerinden bir ayrıntı



Fot.20. Amcazâde Yalısı bezemelerinden ayrıntı

Bunlardan başka, III. Ahmed devrinde minyatürlenen "Gazeller" adlı şiir kitabındaki çiçek minyatürleri de, hem Yemiş Odası'nın hem de Lâle devrinin üslûbunun anlaşılmasına katkı sağlarlar. Lâke (ruganî) üstadı Ali Üsküdarî'nin M.1727 yılında resimlediği anlaşılan eserdeki tek dallı realist çiçek tasvirlerinde dalın alt kısmına barok kıvrımlı kurdele bağlanmıştır. Gül, açelya, katmerli düğün çiçeği, erguvan, sümbül, hezaran, zerrin, çiğdem, Manisa lâlesi, leylak, lâle, pembe gül, pembe sümbül, menekşe gibi çiçekler tasvir edilmişlerdir.[31] Yine onun tarafından bezenmiş talik yazılı bir levhanın bordüründeki küçük kartuşlarda göze çarpan çiçek buketleri dönemin üslubunu yansıtırlar. (Fot.21)



Fot.21. Ali Üsküdarî'nin resimlediği bir sayfa

[31] Demiriz 2005: s.90-104.

Bu bağlamda, Lâle devrinin bir diğer çiçek sanatçısı olarak Abdullah Buharî'nin eserleri de zikredilebilir. Onun elinden çıkma Murakka Albümü (M.1726) ve Tercüman ed-Düstûr (M.1728-1729) adlı eserin lâke cilt kapağı üzerindeki manzara tasviri ve kartuşlardaki çiçek buketleri dönemin üslûbunun anlaşılmasına yardımcı olurlar.[32]



Fot.22. Levnî'nin III. Ahmed tasvirinde arka plan ayrıntısı

Dönemin ünlü sanatçılarından Levnî'nin resimlediği Surnâme'de III. Ahmed tasvirinin arka planında küçük şemselerin içindeki kurdeleli buketler; Yemiş Odası'ndaki geçit yerinin iç duvar yüzeyi ve pervazlarındakilerle çok benzerdir. (Fot.22) Sanatçı, hükümdar minyatürünün arka planını klasik üslupta kıvrık dal ve rumilerle dolgularken, aralara yerleştirdiği şemselerde natüralist bir tutum sergilemiştir. Bu ayrıntılar Yemiş Odası'nın genelinde natüralist eğilim gözlenmesine karşılık, pencere tavanlarındaki şemseli kompozisyonlarda soyut kıvrık dal ve rumilerin uygulanmış olmasının dönem farkıyla ilgili olmadığını kanıtlamaktadır.

Aynı şekilde, pencere tavanlarındakine benzer şemseli klasik kompozisyonun III. Ahmed Çeşmesi (1728) gibi bir yapının mermer dekorasyonunda görülebilmesi de bunu doğrulamaktadır. (Fot.23)

Bu arada hem III. Murad Has Odası'nın çeşme cephesinde mermer üzerine boyayla işlenmiş vazolu natürmortta (18. yy. başlarına ait olmalı), hem de III. Ahmed Çeşmesi cephesindeki natürmort kabartmalarındaki vazo tasvirleri derin kaseler içine oturtulmuşlardır. (Fot.24,25) Bu yönleriyle Yemiş Odası tasvirleriyle ortak bir üslubu yansıtırlar. III. Ahmed Çeşmesi'nin ayna taşı üzerindeki vazolar ayrıca sehpa üzerine yerleştirilmiş olup, bu yönleriyle Gaznevî albümündeki örnekleri hatırlatırlar. Fakat aynı çeşmenin sebil altlarındaki vazolar hem sehpasızdır, hem de vazolar herhangi bir kabın içine oturtulmamışlardır.



Fot.24.III.Murad Odası'nda natürmort



Fot.25. III.Ahmed Çeşmesi'nde natürmortlar

Yemiş Odası'nı süsleyen vazolu natürmortların esin kaynakları arasında Batılı dünyası kadar Doğu İslam sahasının etkilerini de unutmamak gerekir. Bu açıdan Babür İmparatorluğu (Mughal / Hint-Moğol / Hint-Türk) sahasından Agra İtimadüddevle Türbesi'nin (17. yy.) iç cephe bezemelerine

[32] Demiriz 2005: s.84-88.

dikkat çekilmiştir.[33] Hindistan'daki bu yapının iç cephe düzenlemesi, Babürlü mimarlığında "çinihâne" adı verilen ve cephenin yüzeysel ve hacimli nişlerle bölümlendiği bir tasarıma sahiptir. Farklı malzemelerle tasarlanabilen çinihane dekorasyonunda cephe yüzeyi bordürlerle bölümlere ayrılarak, her bir bölümün içine yüzey veya gerçek nişler yapılmaktadır. Bunların içleri ve çevresi ise natüralist buket ya da vazolu buketlerle süslenebilmektedir (Fot.26). Babürlü sahasındaki bu zengin bitkisel bezemelerin 17 yüzyıldan itibaren yoğunlaştığı bilinmektedir.[34] İtimatüddevle Türbesi'ndeki bu düzenleme ve bezeme ile Yemiş Odası arasındaki benzerlik belirgindir. Bu etkileşimin oluşumunda 17-18. Yüzyıldaki Osmanlı – Babürlü siyasi ilişkilerinin payı büyüktür. Her ne kadar iki Türk-İslam imparatorluğu arasındaki siyasi ilişkiler beklenildiği ölçüde gelişmemiş olsa da; iki ülke arasındaki kültürel ilişkilerin siyasi ilişkilere göre daha süreklilik gösterdiği anlaşılmaktadır.[35]



Fot.26.İtimatüddevle Türbesinden ayrıntı,
https://sjoneall.net/india_2007/agra/in07_101512160_s_m.jpg

III. Ahmed'in Yemiş Odası'nın mimarı ya da bezemelerini yapan sanatçıları hakkında hiçbir yazılı kayıt bilinmemektedir. Ne yapının üzerindeki inşa kitabesinde ne de dönemin yazılı kaynaklarında sanatçılara dair bilgiye rastlanır. Yapı, özellikle iç dekorasyonuyla; rahat ve zevkine düşkün III. Ahmed'in ince ruhlu ve güzel sanatlara yatkın mizâcını yansıtır. Onun yazıda maharet sahibi bir hattat olduğu bilinmektedir.[36] Necdet Sakaoğlu, herhangi bir kaynak göstermeden, sadece III. Ahmed'in hat ve tezhiple uğraşmış olmasına dayanarak, sultanın bu odanın dekorasyon tasarımcısı olabileceği ihtimalini dile getirir.[37] III. Ahmed'in kendi odasının dekorasyonuyla ilgilenmiş olması gayet mantıklıdır. Fakat elde bunun somut kanıtları bulunmamaktadır. Buna karşılık odanın inşasının Hassa Mimarlığı Teşkilatı ile Hassa Mimarbaşısının sorumluluğu altında olduğunu söyleyebiliriz. Her ne kadar mimar konusunda elimizde yazılı belge bulunmasa da; vak'anüvist Raşid Mehmed Efendi'nin verdiği 20 Nisan 1704 tarihinde bu makamda Ebubekir Ağa bulunuyordu. Onun yerine H.1117 Şevval ayının ortalarında (M. Ocak 1706) Kayserili Mehmed Ağa geçmişti ki; bu tarih kitabedekiyle örtüşmektedir.[38] Fakat bu noktada aynı yılın ilk yarısında hâlâ Ebubekir Ağa'nın

[33] Saner 1999: s.49-54; Özler 2018: 135-136. Bu konudaki katkısı için hocam Prof.Dr.İnci Kuyulu'ya çok teşekkür ederim.
[34] Baysal 2017: s.391-406.
[35] Özcan 2002: s.761-765.
[36] Uzunçarşılı 1945: s.100.
[37] Sakaoğlu 2002: s.381.
[38] Erdoğan 1962: s.1.

görevde olduğunu unutmamak gerekir. Bundan hareketle, Yemiş Odası'nın inşa sürecinin Ebubekir Ağa'nın mimarbaşılığı sırasında gerçekleştiğini güçlü bir olasılık olarak ileri sürebiliriz.

Yemiş Odasının ahşap kaplamalarındaki rugânî (lâke) tekniğindeki Edirnekârî işlerinin ise saray nakkaşhanesine mensup nakkaşlar tarafından yapılmış olması gerekir. Çünkü nakkaşhanedeki sanatçı ve zanaatçıların aslî görevlerinin başında sarayın ve sultanın isteklerini karşılamak gelmektedir. Yemiş Odası'nın inşa edildiği M.1704-1705 yıllarını da kapsayan M.1703 – 1710 yılları arasında Ehl-i Hıref defterlerinde adı geçen sanatçılar ser-nakkaş Hasan Rıdvan, Ahmed Bayram, Süleyman Abdullah ve Osman Hasan'dır.[39] Osmanlı döneminde Ehl-i Hıref defterlerine kayıtlı olmayan saray nakkaşlarının da var olduğu bilinir. Bu nedenle Lâle devrinin meşhur kimi nakkaş, hattat, müzehhib ve lâke üstadlarının da bu işlerde çalışmış olmaları mümkündür. Bu açıdan ilk akla gelen sanatçılar Abdullah Buhârî, Çakerî ve dönemin lâke üstadı Ali Üsküdârî'dir.[40] Bilinen ilk eserleriyle M.1720 yılı civarında karşılaşılan Ali Üsküdârî'nin bundan 15 yıl önceki Yemiş Odası inşasında çalışıp çalışmadığını kestirmek çok güçtür. Aynı güçlük diğer meşhur sanatçılar içinde söz konusudur. Fakat Lâle devrinin başlarında rugânî (lâke) alanında başka sanatçıların da bulunduğundan kuşku duyulamaz.

Lâle devri denilince ilk akla gelen sanatçılardan birisi de Levnî'dir. Daha çok 1720 tarihli sünnet şenliklerini anlatan Seyyid Vehbî'nin Surnâmesinin minyatürlerini yapan sanatçı olarak ünlenen Levnî; nakkaş, musavvir ve şairdir. Hafız Hüseyin Ayvansarayî'ye göre asıl adı Abdülcelil Çelebi olan Levnî II. Mustafa zamanında Edirne'de çalışmaya başlamış ve III. Ahmed'in tahta geçmesiyle, onunla birlikte İstanbul'a gelmiş olmalıdır.[41] Ünlü tarihçi, devlet adamı ve müzik üstadı Dimitri Kantemir, Boğdan voyvodalığının bir üyesi olarak İstanbul'da tutulduğu yılların son döneminde Levni ile karşılaşmıştır. Kantemir'in İstanbul'a son geliş dönemi 1701-1710 yıllarını kapsadığına göre; Levnî III. Ahmed'in tahta çıktığı 1703 yılında İstanbul'a gelmiş olmalıdır. Kantemir, bir dizi sultan portresini aldığı Levnî'yi "saray ressamı" olarak tanımlamıştır.[42] Levnî'nin, Edirnekârî işçiliğine adını veren Edirne şehrinde bir süre çalıştıktan sonra III. Ahmed ile birlikte İstanbul'a gelmesi, saray ressamı sıfatı taşıyor oluşu, 1701-1710 yılları arasında, yâni Yemiş Odası'nın inşa edildiği yıllarda bu sıfatla anılıyor olması, çok yönlü sanatçı kişiliği ve tüm bunlara ek olarak onun Surnâme minyatürlerindeki bazı ayrıntıların Yemiş Odası natürmortlarıyla ilgi çekici benzerliği gibi olgular bir bütün olarak düşünüldüklerinde; Levni'yi Yemiş Odası'nın muhtemel sanatçıları arasında ilk plana koyma eğilimi ağır basıyor. Bu husus daha ayrıntılı araştırmaya muhtaç görülmekle birlikte; III. Ahmed'in Yemiş Odası'nın süslenmesinde Ehl-i Hıref teşkilatına mensup Hasan Rıdvan, Ahmed Bayram, Süleyman Abdullah, Osman Hasan ve Levni gibi tanınmış sanatçıların yanında teşkilata kayıtlı olmayan nakkaşların da çalışmış olması muhtemeldir.

KAYNAKÇA

ATAK, E., (2018)," Osmanlı Mimarisinde Lâle Devri Üslubu (Anadolu'daki Yansımalar)", *Turkish Studies,* Volume:13/10, Ankara, p.57-86.

ATAK, E. ,(2019), *Anadolu Camilerinde Lâle Devri Üslubu*, Ankara:Gece Kitaplığı.

AKAR, A., (1969), " Tezyini San'atlarımızda Vazo Motifleri ", *Vakıflar Dergisi*, Sayı:8, ss.267-271.

ANHEGGER-EYÜBOĞLU, M., (1986), *Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi (Harem),* İstanbul:Sandoz Kültür Yayınları.

ARIK, R., (1988), *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

ATASOY, N., RABY, J., (1989), *Iznik, The Pottery of Otoman Turkey,* London:Alexandra Press.

BAĞCI, S., (2002), "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", *Osmanlı Uygarlığı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss. 737-760.

BAĞCI, S., ÇAĞMAN, F., RENDA, G., TANINDI, Z., (2006), *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul:Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

BAYRAK, M. O., (1996), *Topkapı Sarayı*, İstanbul:Sümer Kitapevi Yayınları.

BAYSAL, A.F., (2017), " XVII. YY. Agra Yapılarında Çiçek Üslubu", *Mütefekkir*, Sayı:8, C.4, Aksaray, ss.391-406.

[39] Yaman 2008: s.148.
[40] Çığ 1949: s.192-202; Demiriz 1986: s.383-385; Demiriz 2005: s.293; Bozcu 2010: s.28-29.
[41] Atıl 1999: s.31; Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı 2006: s.262
[42] Kantemir 1979: s.35.

BOZCU, P., (2010), *Osmanlı Sarayında Sanatçı ve Zanaatçı Teşkilatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul:Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi.

ÇIĞ, K., (1949), "Onsekizinci Asır Lâke Tezhibcilerinden Ali al-Üsküdari", Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi, Sayı:V, İstanbul, ss.192-202

ÇIĞ, K., (1983), "Cumhuriyetimizin Büyük Eseri Topkapı Sarayı Müzesi ve Dünyanın Büyük Müzeleri Arasındaki Yeri ve Önemi", *VIII. Türk Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan Bildiriler*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, C.III, Ankara, ss.1743-1749.

DEMİRİZ, Y., (1986), *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*, İstanbul:İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını.

DEMİRİZ, Y., (1989) "Türk Sanatında ve Batıda Çiçek Ressamlığı", *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya (Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri)*, Sandoz Kültür Yayınları, İstanbul, ss. 47-50.

DEMİRİZ, Y., (2005), *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*, İstanbul:Yorum Sanat Yayını.

ELDEM, S. H., AKOZAN, F., (1982), *Topkapı Sarayı: Bir Mimari Araştırma*, İstanbul:Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü.

ERKİNS, Z., (1959), *Topkapı Sarayı*, İstanbul:Motif Basımevi.

ESEMENLİ, D., (2000), "Mekânlar-Zamanlar", Topkapı Sarayı, Akbank Yayını, İstanbul, ss.24-135.

KOCAASLAN, M., (2014), *IV. Mehmed Saltanatında Topkapı Sarayı Haremi: İktidar, Sınırlar ve Mimari*, İstanbul:Kitap Yayınevi.

KOÇU, R. E., (1960), *Topkapu Sarayı*, İstanbul.

KÖSEOĞLU, C., (1979), *Topkapı Sarayı Müzesi:2, Harem*, İstanbul:Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Hizmetleri.

KUBAN, D., (2007), *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul:Yem Yayınları.

KUYULU, İ., (1982), Nevşehir Damat İbrahim Paşa Külliyesi, Ankara Üniversitesi, Ankara: Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ORTAYLI, İ., (2007), *Mekânlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı*, İstanbul:Bank Asya Yayınları.

ÖZCAN, A., (2002), "Osmanlı ve Babürlü Devleti Arasındaki İlişkiler", *Türkler*, C.8, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, ss.761-765.

ÖZLER, F., (2018), *Delhi ve Agrada'ki Babürlü Türbelerinde Mimari Süsleme*, Erciyes Üniversitesi, Kayseri:Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

RÂŞİD MEHMED EFENDİ, (2013), *Târih-i Râşid ve Zeyli*, C. II (1115-1134/ 1703-1722), Haz.: Abdülkadir Özcan v.d., İstanbul:Klasik Yayınları.

SAKAOĞLU, N., (2002), *Tarihi, Mekânları, Kitabeleri ve Anıları ile Saray-ı Hümayun*, İstanbul:Denizbank Yayınları No:9.

SANER, T.,(1999), "Lâle Devri Mimarlığında Hint Esintileri", *Sanat Tarihi Defterleri 3*, Ege Yayınları, İstanbul, ss.35-54.

SÖZEN, M., (1998), *Bir İmparatorluğun Doğuşu: Topkapı*, İstanbul:Unilever Yayını.

TANYELİ, G., (1988), "Topkapı Sarayı Haremi'nin Haliç Cephesindeki Yapılaşmasının Evrimi", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı, 3,* İstanbul, ss.148-181.

UZUNÇARŞILI, İ.H., (1945), *Osmanlı Devleti Saray Teşkilatı*, Ankara:TTK.Yayını.

ÜNVER, S., (1949), "Süsleme Sanatı Bakımından Topkapı Sarayı Müzesi", *Güzel Sanatlar*, Sayı:6, İstanbul, ss.109-117.

ÜNVER, G., (1971), "Osmanlı Sanatında Vazolu ve Vazosuz Çiçek Demetleri", *Vakıflar Dergisi*, Sayı:IX, Ankara, ss.321-325.

YAMAN, B., (2008), *Osmanlı Saray Sanatkârları: 18. Yüzyılda Ehl-i Hıref*, İstanbul:Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

https://sjoneall.net/india_2007/agra/in07_101512160_s_m.jpg (Erişim Tarihi: 12.04.2022)

"ALAŞEHİR DEFİNESİ" MANİSA MÜZESİNDEN BİR GRUP ERKEN BİZANS DÖNEMİ ALTIN SİKKE

"The Alaşehir Hoard"
A Hoard of Gold Coins From the Early Byzantine Period in the Manisa Museum

Ceren ÜNAL*

Abstract

In 2021, 30 gold coins/solidi that had been discovered in Alaşehir, Turkey and entered the coin inventory of Manisa Museum. These 30 solidi from the Early Byzantine period were issued during the reigns of three emperors between the mid-6th century and the beginning of the 7th century, with one dating to the reign of Iustinos II (565-578), one dating to the reign of Tiberius II (578-582), and 28 dating to the reign of Mauricius Tiberius (582-602). Minted during the reigns of the three emperors, who chronologically succeeded one another, the coins were handed over to the museum as one group. In this study, the solidi are classified according to the period in which they entered circulation and to their mints and officinae/ateliers and are assessed based on the stylistic designs on their front and back sides. One of the solidi included in the hoard of gold coins has a siglon with S officina on its backside, a type never seen before.

Considering the chronological integrity of these coins, it was decided that they could be evaluated as a group of findings. This study proposes that the 30 gold coins registered in the inventory of the coin section at the Manisa Museum can be identified as the "Hoard of Alaşehir". The gold coins will be introduced within the scope of the political background corresponding to the period in which they were issued.

Keywords: Siglon, Coin, Solidus, The Hoard, Byzantine Empire.

Alaşehir Definesi:

Manisa Müzesi sikke envanterine 2021 yılında satın alma yoluyla giren 30 adet altın sikkenin buluntu yeri Alaşehir'dir[1]. Erken Bizans Dönemine tarihlenen 30 adet solidi, 6. yüzyıl sonları ile 7. yüzyılın başlarında iktidarda olan üç imparator dönemine aittir. Bir adet solidus II. Iustinos'un (565-578), 1 adet solidus II. Tiberius'un (578-582) ve 28 adet solidi ise Mavrikius Tiberius'un (582-602) iktidar dönemlerinde basılmıştır. Kronolojik olarak birbirini kesintisiz takip eden üç imparator döneminde üretilen altın sikkeler toplu bir buluntu grubu olarak müzeye teslim edilmiştir[2]. Altın sikkeler tedavüle girdikleri dönem, darphane ve işliklerine göre sınıflandırılacak, ön ve arka yüzlerinde yer alan betim üsluplarıyla birlikte değerlendirilecektir. Çalışmamızda, altın sikkeler ait oldukları dönemin siyasi, ekonomik ve sosyal gelişmeleri eşliğinde kronolojik olarak tanıtılacaktır. Altın sikkelerin ticari bir ödeme aracı olarak bir arada tutuldukları düşünülebilir. Bunun yanı sıra, altın sikkeler bölgede görevli imparatorluk yetkilisi tarafından bir kamu ödemesinin yapılabilmesi için ayrılmış da olabilirler. Altın sikke grubu içerisinde yer alan bir adet solidus ise daha önce var olan bir örneği tespit edilmeyen arka yüzündeki S officina ve Φ siglonu ile sunulacaktır.

Altın sikkelerin dönemsel olarak bütünlük göstermesinden yola çıkarak toplu buluntu grubu olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Bu çalışma kapsamında, Manisa Müzesi sikke seksiyonu envanterine kayıtlı 30 adet altın sikke[3] grubuna "Alaşehir Definesi" tanımlaması önerilecek ve altın sikkeler ait oldukları dönemi içeren siyasi arka plan kapsamında tanıtılacaktır[4].

---

* Prof. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Bizans Sanatı Anabilim Dalı, Manisa. E-mail: cerenunalcbu@gmail.com ; https://orcid.org/0000-0002-1563-735X

[1] Altın sikkelerin Alaşehir'de bulunduğu bilgisi Manisa Müzesi'ne getiren kişi tarafından verilmiştir.

[2] Altın sikkelerin/solidi hangi koşullar altında bulunduğuna dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Müze kayıtlarında, Alaşehir İlçesi'nde bulunarak getirildiğine dair bilgi vardır.

[3] Solidus: 4.55 gram ağırlığındaki altın sikke, çoğulu; solidi.

[4] Manisa Müzesi sikke seksiyonu sorumlusu Arkeolog Kadir Demirkır'a çalışmam sırasında gösterdiği destek ve sabır için çok teşekkür ediyorum. Manisa Müze Müdür vekili Sanat Tarihçi Eren Sülek ve Arkeolog Nur Soyer'e müzedeki çalışmalarımda verdikleri destek için ayrıca teşekkür ediyorum.

Altın Sikkelerin Ait Oldukları Dönemlerdeki Siyasi Durum ve Sikke Basımı:

II. Iustinos Dönemi ve Sikkeleri (15 Kasım 565 – 5 Ekim 578):

Dönemin kaynaklarında, I. Iustinianos'un 15 Kasım 565 tarihinde 83 yaşında öldüğü ve ölmeden önce kendisinden sonra iktidara gelmesi için yeğeni Iustinos'u seçtiğine dair bilgi bulunmaktadır[5]. I. Iustinianos'un (527-565) iktidarı sırasında gerçekleştirilen başarıların II. Iustinos (565-578) döneminde devam etmediği bilinmektedir. II. Iustinos'un kendisinden önceki imparator gibi başarılı bir yönetim sergileyecek kabiliyet ve hırsı bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra, bu dönemde imparatorluğun içinde bulunduğu siyasi ortam da çok farklı bir duruma gelmiştir. II. Iustinos, geçmişte imparatorluğun dış politikasında gerçekleştirilen barış koşullarını devam ettirmek istememiştir. I. Iustinianos döneminde yapılan anlaşma sonucu Avarlara her yıl ödenmesi gereken haracı ödemeyi reddetmiştir[6]. Dolayısıyla, imparatorun bu tavrı sonucunda Balkanlar'da Avar saldırılarının önü tekrar açılmıştır. Balkanlardaki bu gelişmelerin yanı sıra imparatorluğun batı bölgeleri de farklı taarruzlar altında kalmıştır. 568 tarihinde İtalya'yı istila eden Lombardlar, II. Iustinos'un iktidara gelmesini takip eden yıllar içerisinde bölgenin büyük bir bölümünü ele geçirmişlerdir[7]. Bizans İmparatorluğu'nun batı sınırlarında yer alan Cordoba ise 572 yılında Vizigotların eline geçmiştir. Bizans İmparatorluğu, bu bölgedeki kontrolünü de 584 yılında kesin olarak kaybetmiştir[8].

İmparatorluğun batısındaki bu gelişmelerin yanı sıra doğudaki tehlike tekrar ortaya çıkmıştır. II. Iustinos, Sasaniler ile uzun süreden beri devam eden anlaşma koşulları içinde yer alan vergiyi ödemeyi de reddetmiştir. Bu sorun, imparator sağlığını kaybedene kadar da çözülememiştir[9]. Bu durumdan dolayı, savaş iki devlet arasında savaş başlamıştır[10]. İmparator II. Iustinos, yeğeni Patricius Marcianus komutasında bir askeri birliği Sasani eyaleti Arzanene'ye göndermiştir. Bu saldırının sonucunda, Sasani hükümdarı Hüsrev'in komutası altında karşı saldırıya geçen ordu 573 yılında Dara'yı ele geçirmiştir[11]. Bizans İmparatorluğunun doğu sınırındaki Dara, stratejik öneme sahip konumundan dolayı büyük bir kayıp olmuştur. Bu aşamada, 574 yılında, II. Iustinos'un eşi Sophia'nın Augusta ünvanıyla önemli bir rol oynadığı barış anlaşması imzalanmıştır. Bununla birlikte, iki taraf arasında yapılan görüşme sonucu imzalanan bu anlaşma ile Armenia bölgesi hakkında ortak bir sonuca ulaşılamamıştır[12]. Bizans İmparatorluğu ile Sasani devleti arasındaki en büyük sorun Armenia bölgesinin kontrolüdür. Doğu sınırlarını güvence altına almak isteyen ve bu bölgeden ordusu için de askeri destek alabileceği beklentisinde olan Bizans İmparatorları uzun süre Sasani Devleti ile anlaşmazlık içerisinde olmuşlardır. Bunun yanı sıra, Armenia bölgesinin askeri ve ticari bakımdan stratejik konumu Sasani Devleti için de çok önemlidir. Sasani Devleti, Armenia bölgesinden geçerek Karadeniz'e açılan karayolu güzergahındaki ticari rotasını güven altına almak istemiştir.

İmparatorluğun batı ve doğu bölgelerinde bu sıkıntılar yaşanırken imparatorun sağlık sorunları ortaya çıkmıştır. Tiberios, imparatorun hasta olduğu dört yıllık dönemde Caesar unvanını alarak imparator naibi olarak görev yapmıştır[13]. İmparatorun sağlık durumu çok kötüye gidince, 26 Eylül 578 tarihinde Augustus ünvanını alarak ortak imparator olmuştur. Kısa bir süre sonra da 5 Ekim 578 tarihinde imparator II. Iustinos hayatını kaybetmiştir[14]. Dönemin sikkelerinde imparator II. Iustinos ile betimlenen imparatoriçe Sophia hem eşinin hem de Tiberios'un naiplik dönemi boyunca güçlü siyasi nüfuzunu sürmüştür[15].

II. Iustinos'un iktidarı sırasında ana darphaneler; Konstantinopolis, Thessaloniki, Nikomedia, Kyzikos ve Antiokheia faaliyette bulunmuştur. Bizans İmparatorluğunun batısındaki Alexandria,

[5] Bkz; Morrisson 2014, s. 53. II. Iustinos, imparatoriçe Theodora'nın yeğeni Sophia ile evlidir (DOC 1: s. 195).
[6] DOC 1: s. 195.
[7] Levtchenko 2007, s. 118; DOC 1: s. 195:
[8] Ostrogorsky 2015, 72.
[9] Sear 2006, s. 89; Ostrogorsky 2015, s. 73.
[10] Mitchell 2016, s. 593.
[11] Mitchell 2016, ss. 593-594; DOC 1: s. 195.
[12] Mitchell 2016, s. 594.
[13] DOC 1: s. 195.
[14] DOC 1: s. 264.
[15] Sear 2006, 89.

Carthage, Roma, Ravenna, Numidia'daki Constantine darphaneleri de aktif olmuşlardır[16]. Bu dönemde, altın sikke biriminde solidus, semissis ve tremissis, gümüş sikke biriminde siliqua, yarım siliqua'nın yanı sıra bakır sikke biriminde Follis, yarım follis, 12 nummi, decanummium, 6 nummi, pentanummium ve nummus basılmıştır.

II. Tiberios Dönemi ve Sikkeleri (26 Eylül 578 – 14 Ağustos 582):

Augustus ünvanıyla ortak imparator olan Tiberios, imparator II. Iustinos'un ölümünden dokuz gün sonra görevine resmi imparator olarak devam etmiştir. II. Tiberios, dört yıl süren kısa iktidarı sırasında imparatorluk hazinesindeki parayı çok rahat harcaması ile ünlenmiştir. II. Tiberios, cömertliğinden dolayı halk tarafından sevilen bir yöneticidir. Fakat, bu özelliği imparatorluğu finansal olarak yıkıma götürmüştür. II. Tiberios'un yönetiminde imparatorluğun, ekonomik olarak refahının artmadığı hatta tam aksine hazinedeki paranın harcandığı, imparatorluğun doğu ve batı sınırlarında toprak kayıpları olduğu bilinmektedir.

II. Tiberios'un (578-582) kısa süren iktidarında, doğu sınırlarında Sasaniler'e karşı bazı başarılar elde edilmişse de imparatorluğun kuzey sınırlarındaki önemli bir merkez olan Sirmium'u 582 yılında Avar Kağanı Bayan ele geçirmiştir[17]. İmparatorluğun batısındaki Tuna bölgesinin merkezi, birleşen Avar ve Slav akınlarıyla baskı altında kalmıştır. 577 yılında kalabalık Slav grupları Tuna üzerinden ilerleyerek Makedonya ve Tesalya'yı yağmalamışlardır[18].

Tüm bu gelişmeler yaşanırken II. Tiberios, kızı Constantina'nın eşi Mavrikios'u ardıl imparator olarak seçmiştir[19]. II. Tiberius'un ölüm haberini 13 Ağustos 582 tarihinde Sasaniler ile savaştığı sırada alan Mavrikios hemen imparator ilan edilmiştir[20].

II. Tiberios'un iktidarı sırasında ana darphaneler; Konstantinopolis, Thessaloniki, Nikomedia, Kyzikos ve Antiokheia faaliyettedir. İmparatorluğun batısında ise Alexandria, Carthage, Roma ve Ravenna'daki darphaneler de aktif olmuştur[21]. Bu dönemde, düşük ayardaki altın sikke de dahil olmak üzere altın sikke biriminde solidus, semissis ve tremissis, gümüş sikkeler, bakır sikke biriminde ise Follis, ⅓ follis, yarım follis, 12 nummi, decanummium, 6 nummi, pentanummium basılarak tedavüle sokulmuştur.

Mavrikios Tiberios Dönemi ve Sikkeleri (13 Ağustos 582- 25 Kasım 602):

Etkin bir idareci olarak kabul edilen Mavrikios kendinden önceki imparatorlardan seçkin askeri kariyeri ile ayrılmaktadır. II. Iustinos döneminden beri Sasaniler ile Bizans İmparatorluğu arasında süregelen anlaşmazlık konusunda başarı elde etmek için çalışmıştır. Sasani Hanedanı içerisinde yaşanan iktidar mücadelesinde genç II. Hüsrev Perviz'i desteklemiştir. II. Hüsrev Perviz tahta geçer geçmez bu desteğin karşılığı olarak Bizans İmparatorluğu ile 591 yılında bir barış anlaşması imzalamıştır. Yapılan bu anlaşma ile İberya ile Sasani Devleti sınırları içerisinde kalan Armenia bölgesinin büyük bir bölümü Bizans İmparatorluğuna verilmiştir[22].

I. Iustinianos tarafından imparatorluğun batı sınırlarında alınan bölgeler Mavrikios Tiberios döneminde de kontrol altında tutulmuştur. İmparator, Ravenna ve Kartaca'daki oluşumu askeri valilikler olarak organize ederek, imparatorluğun batısındaki ileri sınır karakolları haline getirmiştir[23]. Bu dönemde kurulan bu iki Eksarkhos, hem askeri hem de sivil idareyi elinde tutmuştur. Bu sistem ise ileride oluşacak Thema teşkilatının temelini oluşturmuştur[24].

Bununla birlikte, Balkanlardaki Slav ve Avar ilerlemesi durdurulamamıştır[25]. Avar ve Slav akınları Balkanlara yayılarak Bizans İmparatorluğunun önemli merkezlerini tehdit etmeye başlamıştır.

---

[16] Bkz; DOC 1: ss. 196-197. I. Iustinianos, II. Iustinos, Mavrikios, Fokas ve Herakleios dönemlerinde İspanya'daki, muhtemelen Carthagena'daki, darphanede tremissis biriminde ufak ve düzenli olmayan serilerde altın sikke basımı yapılmıştır (Hendy 2008, s. 405).
[17] Ostrogorsky 2015, s. 75; Sear 2006, s. 104; DOC 1: s. 264.
[18] Levtchenko 2007, s. 118.
[19] Sear 2006, s. 104; DOC 1: s. 264.
[20] Mitchell 2016, s. 595.
[21] DOC 1: ss. 196-197.
[22] Ostrogorsky 2015, s. 73; Levtchenko 2007, s. 118.
[23] Levtchenko 2007, s. 119.
[24] Ostrogorsky 2015, s. 74.
[25] Herrin 2010, ss. 133-134; Levtchenko 2007, s. 118.

Thessaloniki, 584 ve 586 yıllarında Avar ve Slav saldırısı altında kalmıştır. G. Ostrogorsky, 6. yüzyılın sonlarındaki en önemli gelişmenin Slavların sadece saldırı düzenleyip yağma yapmadıklarını, bu dönemden itibaren ele geçirdikleri Bizans İmparatorluğu topraklarına kalıcı olarak yerleşmeye başladıkları bilgisini vermektedir[26]. Kısaca, 6. yüzyılın sonlarındaki en önemli durum artık Slavların Balkanlara kesin olarak yerleşmesidir[27]. Balkanlarda yaşanan bu durumun Bizans İmparatorluğu tarihindeki en önemli siyasi gelişmelerden biri olduğunu vurgulanmaktadır[28]. Balkanlarda yerleşik bir toplum haline gelen Slavlar, ilerleyen yüzyıllarda, Bizans İmparatorluğu toprakları içinde bağımsızlığını ilan eden krallıklar kurmuşlardır. Balkanlarda kaybedilen bölgeler Bizans yönetiminin prestijini düşürmüştür. Bu dönemde yaşanan idari başarısızlıkların sonucunda 602 yılının kış aylarında askeri bir isyan ortaya çıkmıştır. Mavrikios Tiberios tahttan indirilerek kıdemce aşağıda bir asker olan Fokas imparator ilan edilmiştir. Tahttan indirilen Mavrikios Tiberios Anadolu'ya kaçsa da yakalanarak oğullarıyla birlikte öldürülmüştür[29].

II. Tiberios'un iktidarı sırasında ana darphaneler; Konstantinopolis, Thessaloniki, Nikomedia, Kyzikos, Antiokheia faaliyette bulunmuştur. İmparatorluğun batısında ise Alexandria, Carthage, Numidia'daki Constantine, Catania, Syracuse, Roma ve Ravenna'daki darphaneler ile Kherson darphanesi aktiftir[30]. Bu dönemde, düşük ayardaki altın sikke de dahil olmak üzere altın sikke biriminde solidus, semissis ve tremissis, gümüş sikkeler, bakır sikke biriminde ise Follis, yarım follis, 12 nummi, decanummium, 6 nummi, pentanummium ve 2 nummi basılmıştır.

Değerlendirme:

Alaşehir Definesi, 6. yüzyıl sonları ile 7. yüzyıl başları arasına tarihlenmektedir. Manisa Müzesi envanterine satın alma yolu ile kayıtlanan 30 adet solidi içerisinde Konstantinopolis darphanesinde basılmış olan II. Iustinos dönemine ait 1 adet (Kat. No. 1, Levha I, 1) ve II. Tiberios dönemine ait 1 adet solidus (Kat. No. 2, Levha I, 2) bulunmaktadır. Alaşehir Definesi'nin kalan 28 adet altın sikkesi ise imparator Mavrikios Tiberios dönemine aittir. Mavrikios Tiberios döneminde basılan 28 adet solidi'nin 25 adeti Konstantinopolis (Kat. No. 3-27, Levha I-VI, 3-27) ve 3 adeti Antiokheia darphanelerinde basılmıştır (Kat. No: 28-30, Levha VI, 28-30).

Çalışmamızda, Alaşehir Definesi kapsamındaki 30 adet solidi incelenmiş ve kronolojik olarak tanıtılmıştır. Alaşehir Definesinde yer alan ve imparator Mavrikios Tiberios dönemine ait olan bir adet solidus ise detayla incelenmiştir. Solidus'un arka yüzünde yer alan Victoria figürü sol elinde bir globus üzerinde yükselen haç taşımakta ve hemen altındaki alanda ise Φ siglonu[31] bulunmaktadır (Kat. No: 25, Levha V. 25). Ulusal ve uluslararası kataloglar incelendiğinde Konstantinopolis darphanesinin S işliğinde üretilmiş ve Φ siglonunu taşıyan başka bir örneğinin olmadığı tespit edilmiştir. Cecile Morrisson'un Bibliotheque Nationale'de yer alan Bizans sikkeleri hakkında yazdığı eserinde, Mavrikios Tiberios dönemine tarihlenen ve Konstantinopolis darphanesinin Δ atölyesinde basılan bir adet solidus'un arka yüzündeki sağ boş alanda da Φ siglonu olduğu belirlenmiştir[32]. Konstantinopolis darphanesinin farklı bir atölyesinde (Δ) basılan solidus'un arka yüzünde yine aynı Φ siglonun bulunduğu anlaşılmaktadır. Çalışmamızda 25. Katalog numarası ile sunulan solidus, imparator Mavrikios Tiberios dönemine tarihlenen 28 adet solidi içerisinde özel bir örnek olarak yer almaktadır.

565-602 yılları arasında birbiri ardı sıra tahta geçerek hüküm süren üç Bizans imparatorunun döneminde, Konstantinopolis ve Antiocheia darphanelerinde basılan ve sirkülasyona giren 30 adet solidi'den oluşan Alaşehir Definesi, bölge hakkında yapılan çalışmalara katkı sağlayacaktır.

[26] Ostrogorsky 2015, ss. 75-76, dipnot 4.
[27] Levtchenko 2007, s. 118.
[28] Ostrogorsky 2015, s. 75.
[29] Sear 2006, s. 104; Levtchenko 2007, ss. 121-122.
[30] Bkz; DOC 1: ss. 196-197. Khersonesos darphanesinde ise I. Iustinos (?), I. Iustinianos, Mavrikios ve Herakleios dönemlerinde küçük bakır sikke nummi basılmıştır (Hendy 2008, s. 405).
[31] Özel işaret, sembol.
[32] Morrisson 1970/I: s. 182, Pl. XXIX, 15.

KATALOG:

II. Iustinos (565-578)

Solidus (565-578) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, kısa sakallı, tüy sorguç miğfer ve zırh giyimli, diadem, pendilia ve üçlü kemer süsü olan tacı ile büstü. Sağ elinde taşıdığı küre üzerinde yükselen Viktoria imparatoru bir çelenkle taçlandırmaktadır. İmparator, sol omzunda üzerinde süvari armalı ve düğüm detaylı kalkan taşımaktadır.

DNI VSTI NVSPPAVI

A.y.: Miğfer, tunik ve pelerin giyimli Tanrıça Konstantinopolis sağa doğru dönmüş, tahtta oturmaktadır. Sağ omzunda aegis, sağ elinde mızrak ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç ve sol omzunda ise üzerinde süvari arması olan kalkan taşımaktadır.

VICTORI AAVCCCA, CONOB

Ref: DOC I: 198, Pl. XLIX, 4a; MIB: 91, 1; Ratto 1959, 36, Pl. XVIII, 752.

1. (30) 4.40 gr., 22 mm.

II. Tiberios (578-582)

Solidus (579-582) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve iki halka bezeme süslü taçlı büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç, sol omzunda ise üzerinde süvari arması olan kalkan taşımaktadır.

ƆMTIЬCONS TANTPPAVI

A.y.: Dört basamak üzerinde yükselen potent haç.

VICTORI AAVCCS, CONOB

Ref: DOC I, 267, 4f; Ratto 1959, 43, Pl. XX, 918; Raeder 1987, 80, no. 73.

2. (29) 4.37 gr., 20 mm.

Mavrikios Tiberios (582-602)

Solidus (582/3) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve haç süslü taçlı büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç, sol omzunun köşesinde ise üzerinde süvari arması olan kalkan taşımaktadır.

DNTIЬЄRM AVRICPPAV

A.y.: Sağ elinde ₽ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCH, CONOB

Ref: DOC 1, 1992, 295, Pl. LXVI, 3b; MIBEC 5 (pl. 17); Inv. no. 7055; Morrisson 1989, 328, 333, no.21; Sommer 2010, 122, 7.3.2; Ratto 1959, 46, Pl. XXII, 996; SINCONA 2011, 69, no.3132.

3. (18) 4.39 gr., 22 mm.

Solidus (583-602) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCA, CONOB

Ref: DOC 1, 1992, 296, Pl. LXVI, 5a.1-2; Morrisson 1989, 328, 333, no.25-26-27; Buyruk 2014, 86, Kat. No: 38; Ratto 1959, 46, Pl. XXII, 997.

4. (9) 4.30 gr., 21 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCB, CONOB

Ref: DOC 1, 1992, 296, Pl. LXVI, 5b.1-2; Morrisson 1989, 328, 333, no.30; Buyruk 2014, 86-91, Kat. No: 39-43; Ratto 1959, 46, Pl. XXII, 998; SINCONA 2011, 70, no.3133.

5. (12) 4.48 gr., 21 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCB, CONOB

Ref: DOC 1, 1992, 296, Pl. LXVI, 5b.1; Morrisson 1989, 328, 333, no.30; Buyruk 2014, 86-91, Kat. No: 39-43; Ratto 1959, 46, Pl. XXII, 998; SINCONA 2011, 70, no.3133.

6. (13) 4.43 gr., 20 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCB, CONOB

Ref: DOC 1, 1992, 296, Pl. LXVI, 5b.1; Morrisson 1989, 328, 333, no.30; Buyruk 2014, 86-91, Kat. No: 39-43; Ratto 1959, 46, Pl. XXII, 998; SINCONA 2011, 70, no.3133.

7. (25) 4.36 gr., 22 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCΓ, CONOB

Ref: DOC I 1992, 297, 5c; Buyruk 2014, 92, Kat. No: 44; Radić and Ivanišević 2006, 138-139, 475; Ratto 1959, 46, Pl. XXII, 999.

8. (14) 4.34 gr. 21 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCΓ, CONOB

Ref: DOC I 1992, 297, 5c; Buyruk 2014, 92, Kat. No: 44; Radić and Ivanišević 2006, 138-139, 475; Ratto 1959, 46, Pl. XXII, 999.

9. (21) 4.43 gr., 21 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCΔ, CONOB

Ref: DOC I 1992, 297, Pl. LXVI, 5d.1-2; Morrisson 1989, 328, 334, no.31; Buyruk 2014, 93, Kat. No: 45; Ünal 2012b, 50, Levha IX, 40; Radić and Ivanišević 2006, 138-139, 476; Ratto 1959, 46, Pl. XXII, 1006; SINCONA 2011, 70, no.3134.

10. (27) 4.38 gr., 21 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCЄ, CONOB

Ref: DOC I 1992, 297, 5e; Buyruk 2014, 94-95, Kat. No: 46-47; Morrisson 1989, 328, 334, no.32; Buyruk 2021, 84 ve 117, Levha 3, Kat. No: 29; Sommer 2010, 122, 7.5.1; Radić and Ivanišević 2006, 138-139, 476; Ratto 1959, 46, Pl. XXII, 1007; SINCONA 2011, 70, no.3135.

11. (3) 4.44 gr., 21 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCЄ, CONOB

Ref: DOC I 1992, 297, 5e; Buyruk 2014, 94-95, Kat. No: 46-47; Morrisson 1989, 328, 334, no.32; Sommer 2010, 122, 7.5.1; Radić and Ivanišević 2006, 138-139, 476; Ratto 1959, 46, Pl. XXII, 1007; SINCONA 2011, 70, no.3135.

12. (16) 4.39 gr., 21 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCS, CONOB

Ref: DOC 1 1992, 297, Pl. LXVI, 5f; Ünal 2012a, 44, Levha 18, 87; Buyruk 2014, 107-110, Kat. No: 59-62; Ratto 1959, 46, Pl. XXII, 1008; Morrisson 1989, 328-329, 334, no.33-37; Raeder 1987, 81, no.85; SINCONA 2011, 71, no.3136.

13. (11) 4.47 gr., 22 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCS, CONOB

Ref: DOC 1 1992, 297, Pl. LXVI, 5f; Ünal 2012a, 44, Levha 18, 87; Buyruk 2014, 107-110, Kat. No: 59-62; Ratto 1959, 46, Pl. XXII, 1008; Morrisson 1989, 328-329, 334, no.33-37; SINCONA 2011, 71, no.3136.

14. (23) 4.40 gr., 21 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCS, CONOB

Ref: DOC 1 1992, 297, Pl. LXVI, 5f; Ünal 2012a, 44, Levha 18, 87; Buyruk 2014, 107-110, Kat. No: 59-62; Ratto 1959, 46, Pl. XXII, 1008; Morrisson 1989, 328-329, 334, no.33-37; SINCONA 2011, 71, no.3136.

15. (1) 4.48 gr., 21 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCZ, CONOB

Ref: DOC 1 1992, 297, Pl. LXVI, 5g.1-2; Buyruk 2014, 96-97, Kat. No: 48-49; Ratto 1959, 47, Pl. XXII, 1009; Raeder 1987, 80, no. 83.

16. (2) 4.40 gr., 22 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCZ, CONOB

Ref: DOC 1 1992, 297, Pl. LXVI, 5g.1-2; Buyruk 2014, 96-97, Kat. No: 48-49; Ratto 1959, 47, Pl. XXII, 1009; Raeder 1987, 80, no. 83.

17. (4) 4.36 gr., 20 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCϴ, CONOB

Ref: DOC 1 1992, 297, 5i; Buyruk 2014, 111, Kat. No: 63; Sommer 2010, 123, 7.7; Ratto 1959, 47, Pl. XXII, 1011; Morrisson 1989, 329, 334, no.45; SINCONA 2011, 71, no.3138.

18. (19) 4.36 gr., 21 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCI, CONOB

Ref: DOC 1 1992, 297, Pl. LXVI, 5j.1-2; Buyruk 2014, 112-113, Kat. No: 64-65; Sommer 2010, 122, 7.5.2; Ratto 1959, 47, Pl. XXII, 1012; Raeder 1987, 80, no. 84.

19. (5) 4.38 gr., 20 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCI, CONOB

Ref: DOC 1 1992, 297, Pl. LXVI, 5j.1-2; Sommer 2010, 122, 7.5.2; Ratto 1959, 47, Pl. XXII, 1012; Raeder 1987, 80, no. 84.

20. (15) 4.37 gr., 22 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ve ön tarafında ortasında nokta motifi olan dairesel bezemeli tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCI, CONOB

Ref: DOC 1 1992, 297, Pl. LXVI, 5j.1-2; Sommer 2010, 122, 7.5.2; Ratto 1959, 47, Pl. XXII, 1012; Raeder 1987, 80, no. 84.

21. (24) 4.41 gr., 22 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında ortasında nokta motifi olan dairesel bezemeli tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCS (?), CONOB

Ref: DOC 1 1992, 297, Pl. LXVI, 5f; Ünal 2012a, 44, Levha 18, 87; Ratto 1959, 47, Pl. XXIII, 1015.

22. (20?) 4.34 gr., 23 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCC[?], CONOB

Ref: DOC 1 1992, 296-298, 5a.1-6d - (?).

23. (28?) 4.41 gr., 21 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında ortasında nokta motifi olan dairesel bezemeli tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCC[I⁄ Γ?], CONO[B]

Ref: DOC 1 1992, 296-298, 5a.1-6d - (?).

24. (6) 4.40 gr., 21 mm.

Solidus

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVC

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCS, Φ, CONOB

Ref: -

25. (26) 4.26 gr., 22 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVI

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCI, CONOB

Ref: DOC 1 1992, 297, 5j.1-2.

26. (17) 4.29 gr., 20 mm.

Solidus (583-601) Konstantinopolis

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVI

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCI, CONOB

Ref: DOC 1 1992, 297, 5j.1-2, Pl. LXVI, 5j.

27. (8) 4.31 gr., 20 mm.

Solidus (582-602) Theoupolis (Antiochea)

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında ortasında nokta motifi olan dairesel bezemeli tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVI

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCΓ, CONOB

Ref: DOC 1 1992, 336, Plate LXXIV, 149a.

28. (10) 4.41 gr., 21 mm.

Solidus (582-602) Theoupolis (Antiochea)

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve ön tarafında dairesel bezeme olan tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVI

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCΘ, CONOB

Ref: DOC 1 1992, 337, Pl. LXXIV, 149f.; SINCONA 2011, 75, no.3148.

29. (7) 4.38 gr., 20 mm.

Solidus (582-602) Theoupolis (Antiochea)

Ö.y.: İmparatorun cepheden, zırh giyimli, pendilia ve tüy sorguçlu büstü. Sağ elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşımaktadır ve sol omzunda katlanmış paludamentum bulunur.

ONMAVRC TIbPPAVI

A.y.: Sağ elinde ₱ başlı bir asa ve sol elinde bir küre üzerinde yükselen haç taşıyan, cepheden betimlenen melek vardır.

VICTORI AAVCCZ, CONOB

Ref: Sommer 2010, 135, 7.59.2.

30. (22) 4.33 gr., 21 mm.

KAYNAKÇA

BUYRUK, H., (2014), *Adana Arkeoloji Müzesinde Bulunan Bizans Dönemi Altın Sikkeleri*, Ordu.

BUYRUK, H., (2021), *Giresun Müzesi Geç Roma ve Bizans Dönemi Altın Sikkeleri*, Ankara.

DOC 1: BELLINGER, A. R., (1992), *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Volume 1*, Washington D.C..

HENDY, M. F., (2008), *Studies in the Byzantine Monetary Economy c. 300-1450*, New York.

HERRIN, J., (2010), *Bizans: Bir Ortaçağ İmparatorluğunun Şaşırtıcı Yaşamı*, İstanbul.

LEVTCHENKO, M. V., (2007), *Bizans Tarihi*, İstanbul.

MITCHELL, S., (2016), *Geç Roma İmparatorluğu Tarihi (M.S. 284-641)*, Ankara.

MIB: HAHN, W., (1975). *Moneta Imperii Byzantini, Band 2: von Justinus II bis Phocas*, Wien.

MORRISSON, C., (1970), *Catalogue des Monnaies Byzantines I (491-711)*, Paris ss. 175-182.

MORRISSON, C., (2014), Bizans Dünyası Cilt 1, (Doğu Roma İmparatorluğu 330-641), İstanbul.

OSTROGORSKY, G., (2015), *Bizans Devleti Tarihi*, Ankara.

RADIĆ V., V. IVANIŠEVIĆ, V., (2006), *Byzantine Coins from the National Museum in Belgrade*, Belgrade.

RAEDER, J., (1987), *Die Byzantinischen Münzen im Kestner-Museum Hannover*, Hannover.

RATTO, R., (1959), *Monnies Byzantines*, Amsterdam.

SEAR, D., (2006), Byzantine Coins and their values, London 2006.

SINCONA (2011): Important Collection of Byzantine Coins-Auction 3, Zurich.

SOMMER, A. U., (2010), *Die Münzen des Byzantinischen Reiches 491-1453*, Regenstauf.

ÜNAL, C., (2012a), *Manisa Müzesi Bizans Sikkeleri*, Manisa.

ÜNAL, C., (2012b), *İzmir İli ve İlçeleri Örnekleri ile I. Dönem Bizans Sikkeleri*, Manisa.

LEVHA I



1



2



3



4



5

LEVHA II



6



7



8



9



10

LEVHA III



11



12



13



14



15

LEVHA IV



16



17



18



19



20

LEVHA V



21



22



23



24



25

LEVHA VI



26



27



28



29



30

ANADOLU'DA ORTA ÇAĞ TÜRK HALILARI

Medieval Turkish Carpets in Anatolia

Harun Ürer*

Abstract

The region which consists of Turkistan, the Caucasus, Iran and Anatolia defined as the carpet zone, is also the migration route of Turks from Central Asia to the west. Therefore, in Anatolia, the Turks who migrated from their homeland Central Asia and settled in Anatolia from the 11th century AD were the leaders of carpet weaving. Thus, taking into account the route of Turks entering Anatolia, it is estimated that the carpet weaving which developed in the east of Anatolia at the beginning has progressed to the cities and towns such as Uşak, Kula, Gördes, Bergama following Kırşehir, Sivas, Ladik (Konya) after Konya became the capital of Anatolian Seljuk civilization.

Within the scope of this study that deals with carpets woven in Anatolia during the Middle Ages; carpets woven in Anatolia, actual Turkey, between 11th and 15th century by Turks were subjected to evaluations. This is a 400-year period covering the Seljuk State and Beyliks period in Anatolia. Unfortunately, so far no carpet find dating back to the Great Seljuk Empire period, a step earlier than the Anatolian Seljuk period has been uncovered. The biggest discovery about carpets woven in Anatolia during the Middle Ages is undoubtedly the carpets found in Konya Alaeddin Mosque in 1905. Even before Pazyryk carpet was found, Konya finds were accepted as the oldest carpets in the world.

The three carpets identified in the Beyşehir Eşrefoğlu Mosque in 1930 strengthened the relationship of carpet art with the Turkish culture with their similarities to those in the Konya Alaeddin Mosque. During the excavations carried out in a valley known as Pazyryk on the skirts of the Altai Mountains in the south of Siberia between 1947-49, a loom unearthed in the 5th mound is registered as the oldest carpet find with its technique, quality and detailed patterns. The fact that the geography in which the mound is located is the homeland of the Turks, and that other findings point to the Huns, not only once again revealed the relationship of the carpet art with the Turks, but clinched it.

Keywords: Carpet, Medieval, Pazırık, Konya, Beyşehir, Sivas/Divriği, Tibet.

Halı Sanatı Hakkında

Barınma ihtiyacını karşılayan sabit ya da taşınabilir tarzda düzenlenmiş konut ve çadır gibi yapıların tefrişatı, ihtiyaç olduğu kadar aynı zamanda konfor ve estetik arayışı ile ilgili bir konudur. Çadır ya da konutun tefrişatında en önemli kalemlerden biri kuşkusuz halı dokumalardır. Duvar halısı veya taban halısı olarak dokunan ve zengin bir geçmiş birikimi barındıran halılar ayrıca estetik değeri ile de öne çıkmaktadır. Halı, barınma ihtiyacının konfor alanını genişleten, dokuma yöntemi ile üretilmiş bir malzeme olmasının yanı sıra özünde barındırdığı somut ve somut olmayan kültürel birikimleri ve estetik yönü ile sadece bir eşya olmanın ötesine geçmiş, bugün sanat eseri olarak değerlendirilen bir uygulama haline gelmiştir.

Kültürel aktarımın belki de en ayrıcalıklı nesnesi olan halının hangi tarihten itibaren dokunmaya başlandığı ve ilk nerede dokunduğu konusunda bugün için ne tam bir fikir birliğinden söz etmek zordur. Halı, gelişmiş bir dokuma yöntemi olması nedeniyle muhtemelen bez dokumalardan sonra ortaya çıkmış olmalıdır. Türklerin atı ve koyunu ehlileştiren ilk ırk olduğu, dolayısıyla post örtünmeden dokuma teknikli yün örtünmeye de geçen ilk ırkın da Türkler olduğu yönünde yapılan yorumlar Pazırık halısının Türklerin yaşadığı bölgede ortaya çıkmasını ve dokuma ile ilişkilerini de açıklamaktadır.[1] MÖ 4500'lerden itibaren Anav bölgesinde (İç Asya) gelişen eski kültürlere ait buluntulardan iplik bükmenin keşfedildiği anlaşılmaktadır.[2] Anadolu'da yapılan kazı ve araştırmalarla ele geçen hem basit dokuma parçaları hem de dokuma tezgâhlarında kullanılan ağırlık buluntuları en erken MÖ 6. binlere aittir.[3] Dolayısıyla mevcut buluntulara göre en azından İç Asya dokuma geleneğini 6500-7000 yıl, Anadolu coğrafyası için dokuma sürecini de yaklaşık 8000 yıl önceye götürmek mümkündür.

Dünyanın en eski halı dokuması olarak kabul edilen Pazırık halısı bilim dünyasına iki önemli bilgi sunmuştur. Bunlardan ilki, Pazırık halısından hareketle bugün düğümlü dokuma geleneğinin son 2300 yılının kesin olarak bilinmesidir. Diğer taraftan halının teknik ve desen uygulaması anlamında gelişmiş bir örnek olmasından hareketle, muhtemelen öncesinin de olduğunu tahmin etmek zor değildir. Bir başka

* Prof. Dr. İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Türk-İslam Arkeolojisi Bölümü Balatçık – Çiğli- İZMİR / harun.urer@ikcu.edu.tr / ORCID ID: 0000-0002-9992-8460

[1] Durul 1977:10.

[2] Diyarbekirli 2002:830-831.

[3] Fazlıoğlu 1997:1-4.

önemli sonuç ise, bugün için dünyanın en erken örneği olarak kabul edilen Pazırık Halısının[4] (MÖ 3-2. yy.) Türklerin yaşadığı Altay Dağlarının eteklerindeki V. Pazırık Kurganında bulunmuş olmasıdır. Aynı kurgandan çıkarılan at koşum takımlarının ahşap unsurları üzerinde Göktürk alfabesi ile yazılmış Türkçe kelimelerin tespiti Pazırık halısını Türk dokuma geleneğinin bir ürünü olarak tescillemiştir.[5]

Halının, buluntulara dayalı bilinen tarihi ile ilgili elimizdeki veriler ne yazık ki oldukça kısıtlıdır. Anadolu'da Orta Çağ'a ait en erken halı buluntuları Anadolu Selçuklu Dönemi halıları kabul edilir. Dünya ölçeğinde meseleye bakılırsa ve kronolojik bir sıralama yapılırsa, en erkeni kuşkusuz 1947-49 yılları arasında yapılan Arkeolojik kazılar sırasında ortaya çıkarılan yaklaşık 2300 yıllık Pazırık Halısıdır. 1906-1908 yılları arasındaki araştırmalarda Doğu Türkistan'da[6] ele geçen halı parçaları MS 3-4. yüzyıllara tarihlenen yaklaşık 1700 yıllık halı buluntularıdır. 1913 yılında Turfan bölgesinde Kuça'nın batısında yer alan Kızıl'da ortaya çıkarılan 1500 yıllık halı parçası (MS 5-6 yy.) halı sanatı tarihinde en önemli keşiflerden bir diğeridir. 1935-1936 yıllarında Eski Kahire'de (Fustat) ele geçen yaklaşık 100 adet irili ufaklı halı parçası ilk dönem buluntularının dördüncü halkası olarak en zengin buluntu grubudur. Yaklaşık üçte biri değerlendirmeye tabi tutulan bu halılardan ikisi, birinin kufi bordüründe yer alan tarih bilgisinden hareketle MS 9. yüzyılın ilk yarısına ve dolayısıyla Abbasi Dönemine tarihlendirilmektedir. Söz konusu dönemde Abbasilerle Türklerin ilişkisi ve Türk askerleri için kurulan Samarra şehri göz önünde bulundurulduğunda söz konusu buluntuların da Türk halı sanatının kronolojik halkalarından dördüncüsünü oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bugün itibariyle halen buluntu olarak tespit edilememiş olsa da Büyük Selçuklu Döneminde de halı dokuma geleneğinin yaygın olduğu konusunda kuşku yoktur. Ancak, genel olarak bu döneme ait minyatürlü yazmalarda görülen halı betimlemelerinden hareketle, söz konusu tasvirlerin Büyük Selçuklu Dönemi (MS 11-12. yy.) halı geleneğine ait olduğu sonucunu çıkarmak doğru değildir. Örneğin Hariri'nin Makamat'ının ilk resimli nüshası Hariri'nin ölümünden yaklaşık 100 yıl sonra 13. yüzyılda üretilmiştir. Bu durumda Bağdat ya da etki sahası içindeki yakın çevrede üretildiği tahmin edilen resimli nüshalardaki halı betimlemelerinin Büyük Selçuklu Dönemi uygulamalarından öte, Anadolu Selçuklu halı geleneğinin temsilcileri olma olasılıkları çok yüksektir.[7]

Fustat buluntuları içinde yer alan, Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemine ait olduğu kabul edilen toplam 7 halı parçası ise; Anadolu'da Orta Çağ Türk halılarının ilk buluntu örnekleri, bir başka ifade ile kufi bordür kullanımı, baklava desenli zemin düzenlemesi ve aynı rengin farklı tonları ile elde edilmiş desenler açısından Anadolu Selçuklu halılarının habercileri olarak kabul edilmektedir[8].

Halı kuşağı adıyla tanımlanan Türkistan, Kafkasya, İran ve Anadolu'nun içinde bulunduğu bölge, aynı zamanda Türklerin Orta Asya'dan batıya doğru gerçekleştirdikleri göç güzergâhıdır. Dolayısıyla Anadolu'da, halıcılığın önderliğini MS 11. yy.'dan itibaren anayurt Orta Asya'dan göç ederek Anadolu'ya yerleşen Türkler yapmışlardır. Böylece Türklerin Anadolu'ya giriş güzergâhı dikkate alınarak başlangıçta Anadolu'nun doğusunda gelişen halıcılığın, Konya'nın Anadolu Selçuklu medeniyetinin başşehri olmasıyla Kırşehir, Sivas, Ladik (Konya) gibi şehir ve kasabaları takip ederek Uşak, Kula, Gördes ve Bergama gibi şehir ve kasabalara kadar ilerlemiş olduğu tahmin edilmektedir[9].

Anadolu'da Orta Çağ Türk Döneminde (MS 11-15. yüzyıl) dokunan ve bugüne kısmen ya da tamamen ulaşan 20 civarı halı, yaklaşık 400 yıllık süreçte üretilen halı geleneğinin anlaşılmasında ve tanımlanmasında ne derece yeterlidir? Bu sorunun takdirini okuyucuya bırakarak bu döneme ait olduğu konusunda fikir birliğine varılan bugün itibariyle toplam 28 halı kayıtlarda Anadolu Selçuklu halısı olarak yerini almıştır. 28 örnekten 18'i yani 1905 yılında Konya Alaeddin Camii'nde bulunan 8, 1930 yılında Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde bulunan 3 ve 1935-36 yıllarında Fustat'ta bulunan ve

[4] Halının teknik özellikleri ile ilgili bilgi için bk. Ürer 2002:591-597.
[5] Aslanapa 1997/b:18.
[6] Erdman'a göre Doğu Türkistan, bu bölgedeki duvar resimleri ve minyatürlerde tasvir edilen örneklerden de anlaşıldığı gibi bir keçe bölgesidir. Buna göre Doğu Türkistan halılarının kaynağı ile ilgili en yakın tahmin, bu bölgedeki halı geleneğinin Türkistan'ın batısından alınmış olmasıdır. Bk. Erdman 1957:85-86.
[7] Kelile ve Dimne gibi dönemin diğer minyatürlü el yazmalarında da durum farklı değildir. Eserlerin çoğu 13, 14, ve 15. yüzyıllarda resimlenmiştir. Makamat minyatürü de en erken resimlenen el yazmalarından biridir. Bilgi için bk. Turan 2017:348.
[8] Aslanapa 1997/b:18.
[9] Ürer 2013:2-3.

Anadolu Selçuklu dönemine ait olduğu tespit edilen 7 adet halı bu dönemin ilk buluntuları niteliğindedir.

İlave olarak Anadolu Selçuklu Dönemine ait olduğu konusunda fikir birliğine varılan 10 buluntudan 5'i oldukça uzakta, Çin'in Tibet bölgesinde keşfedilmiştir. Yaklaşık 2000 yıl boyunca faaliyet gösteren Tibet bölgesindeki Himalaya Manastırları İpek Yolunun da etkisi ile değerli eserlerin biriktiği adeta hazine sandıkları haline geldi. 1959 yılında Çin'in Tibet'i işgali ile birlikte 1960'lardan 1970'lere kadar yaşanan ve kasıtlı olarak gerçekleştirilen özellikle manastırların sistematik olarak yok edilmesi, yüzyıllar boyunca biriken sanat eserlerinin de talanı ve imhası ile sonuçlandı. Diğer eşyalarla birlikte nehre atılan bir halı sürüklenirken bir balıkçı tarafından fark edildi ve Tibet buluntularından haberdar olma şansı yakalandı. Söz konusu buluntulardan birinin 1991 yılında bakım ve konservasyon için Londra'ya gönderilmesi sonucu halı ile karşılaşan M. Franses, 1992 yılında yapılan karbon testine göre halının 1190-1300 tarihleri arasına ait olduğunu duyurmuş[10] bu görüş akademik camiada da kabul görmüştü[11]. Ancak yazar 2013 yılında Anadolu'nun erken dönem hayvanlı halıları ile ilgili yaptığı 2013 tarihli yayında, karbon testinin ortaya çıkan yeni gelişmeler nedeniyle 2001 yılında yenilendiğini, yeni sonuç ile eski sonucun ortalamasına göre de halının 1319-1440 tarihleri arasında dokunmuş olabileceği görüşünü ileri sürdü[12]. Bu durumda Çin'de tespit edilen 5 örneği Anadolu Selçuklu halısı olarak değil, Orta Çağ halıları olarak kabul etmek daha doğru olacaktır.

Anadolu Selçuklu halısı ile ilgili son keşif ise 'Sivas Grubu' olarak tanımlanan Divriği Ulu Cami buluntularıdır[13]. 2010 yılında tanıtılan söz konusu halılardan 4'ü renk desen ve kompozisyon itibariyle Anadolu Selçuklu Dönemine ait buluntuların son halkası olarak kabul edilebilir.

Bu çalışma kapsamında; Anadolu'da Orta Çağ'da dokunduğu kabul edilen Anadolu Selçuklu Dönemine ait halılar (Konya buluntuları, Beyşehir buluntuları, Sivas Divriği buluntuları) ile Tibet buluntularının da dahil olduğu Beylikler Dönemi halıları ele alınmıştır.

Anadolu Selçuklu Dönemi Halıları

Konya Buluntuları

Türk Halı Sanatının en önemli kilometre taşlarından biri olan Anadolu Selçuklu Halıları ile Pazırık Halısının bir anlamda korunma şekli benzerlik arz eder. Definden sonra mezar soyguncularının oluşturduğu açıklıktan sızan suların donması ile zarar görmeden bugüne ulaşan Pazırık buluntuları gibi, yaklaşık 30 cm.'lik halı katmanının en altında kalan ve dolayısıyla korunaklı bir ortama sahip olan Konya Alâeddin Camii'ndeki Anadolu Selçuklu halıları bu anlamda aynı kaderi paylaşmışlardır. 1905 yılında İsveçli F. R. Martin'in ortaya çıkarttığı 3'ü tam 5'i de parçalar halinde olan 8 adet halı Anadolu'da Orta Çağ Türk dönemi halı örneklerinin bilinen en erken tarihli buluntularıdır.

Konya buluntuları kompozisyon ve desen itibariyle geometrik düzenlemenin hakim olduğu örneklerdir. Üçü, yer yer yıpranmalara sahip olsa da tam halde bugüne ulaşan ve üçü de parça halinde olmasına rağmen dokumanın tamamı hakkında kanat oluşturan toplam altı örnek, halıların kompozisyonu hakkında fikir sunmaktadır. Küçük parçalar halindeki iki halı parçasının, sahip oldukları ayrıntılar itibariyle diğer örneklerin genel kompozisyonuna uygun olduğu söylenebilir.

Halı sanatında bugün itibariyle en erken buluntu özelliği taşıyan Pazırık halısından bugüne kadar geçen yaklaşık 2500 yıllık süreçte dokunan halıları, malzeme ve dokuma tekniği bir yana bırakılırsa, birbirinden ayıran en önemli husus renk ve kompozisyon özellikleridir. Bu iki husus büyük ölçüde bölgesel ve kültürel değişkenlere bağlı olarak şekillenmiştir. Halının önceden hazırlanan bir desene bağlı kalınarak dokunması geleneği ağırlıklı olarak 18. ve 19. yüzyıllardan itibaren görülür.

[10] Yazarın söz konusu halılar ile ilgili ilk yayını 1993 tarihlidir (Bk. Franses 1993:263-269). Daha geniş değerlendirme için bk. Franses 2013:246-247.
[11] Aslanapa 1997/a:14.
[12] Tibet'te bulunan ve kamuoyunun bilgisine sunulan halıların ne derece Anadolu Selçuklu halısı olduğu tarafımızca hala tartışma konusudur. Aslanapa 1997 yılında kaleme aldığı "Türk Halı Sanatında Yeni Keşifler" başlıklı çalışmasında söz konusu halıları 1992 yılında yapılan karbon testleri sonucuna dayanarak yararlandığı kaynak doğrultusunda Anadolu Selçuklu dönemine tarihlemişti. Kuşkusuz bu sonuca ulaşmasında referans aldığı M. Franses'in görüşü de etkili olmuştur. Ancak aynı yazarın 2013 tarihli çalışmasında söz konusu buluntuların yenilenen karbon testine göre çok daha geç tarihlere ait olduğu, ortalama bir değer oluşturarak Tibet buluntularının yaklaşık olarak 1319-1440 arasına tarihlendirilebileceği görüşünü ileri sürmüştür (Franses 2013:247). Aslanapa ne yazık ki son çalışmayı görememiştir.
[13] Kardeşlik 2010:113-122.

Çünkü yoğunlukla bu tarihlerden itibaren halının aynı zamanda sipariş ile ve tamamen ticari bir metaa olarak dokunduğu görülmektedir. Dönem gezginlerinin ifadelerine göre Uzak Doğudan Batı Avrupa'ya kadar dünyanın her tarafına gönderildiğini bildiğimiz Anadolu Selçuklu halıları da muhtemelen siparişle dokunmuş aynı zamanda ticari değeri de olan malzemelerdi. Ancak, 1830'lardan sonra Anadolu'da dokunan ve Avrupa'ya gönderilen halılara bakıldığında, şemanın ve desen anlayışının Anadolu'nun geleneksel uygulamalarından farklı olduğu, hatta desenlerin Avrupalının zevk ve isteği doğrultusunda başta Londra olmak üzere çeşitli Avrupa şehirlerinde hazırlatıldığı anlaşılmaktadır[14].

Anadolu Selçuklu Dönemine ait Konya buluntularından birinin en azından herhangi bir model ya da çizilmiş bir desene bağlı kalınmadan dokunduğu söylenebilir (Foto. 1). Halıda ana bordürü oluşturan kufi düzenleme simetrikmiş gibi görünse de detayda birbirini tekrarlamamaktadır. Kufi yazı olarak adlandırılan ve genel olarak keskin köşelerden ibaret yazı karakterini hatırlatması bakımından aynı adla anılan bordürde, bize göre; simetrik bir uygulamanın takip edilememesi bilinçli bir tercih olup yazıya benzetme gayesi ile alakalıdır. Öncelikli hedefi süsleme olan uzun ve kısa kenar bordürlerdeki kufi düzenlemenin anlamlı ya da okunaklı olmaması, fakat aynı zamanda da yazı izlenimi vermesi amaçlanmış olmalıdır.



Fotoğraf 1, Konya Alaeddin Camii buluntusu, 13. yüzyıl. Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.

Uzun kenarlar bir yana, her iki kısa kenarda birbirinden koparılarak verilmiş düzenlemenin Arapça "Allah" yazısı ile şematik benzerliği dikkat çekmektedir. Uzun kenarlarda yer alan kufi bordürün bir anlamda yazı hattını oluşturan çizgisel tabanı, adeta bilinçli olarak verilmiş düzensiz girintilere sahiptir. Bu asimetri, muhtemelen aynı düşünce ile yani yazı izlenimi vermesi düşüncesi ile yapılmış olmalıdır. Dolayısıyla diğerleri bir tarafa özellikle Foto. 1'deki halının bilinçli olarak cami kullanımı için yapıldığını söylemek yanlış olmaz. Bu anlamda Konya grubunun ilk örneği olan kufi bordürlü ilk halı özel ve ayrıcalıklıdır.

Geniş kufi bordürü çerçeveleyen ve kareler içine yerleştirilmiş sekiz kollu yıldızlardan oluşan ince dar şeritlerde kırmızı ve açık mavi renklerin dönüşümlü kullanılması dönem halılarındaki renk kullanımı anlayışına uygundur. Bu anlayış aslında halının hemen her bölümünde ve istisnasız tüm örneklerde tercih edilmiştir. Ustaca kullanılan kırmızı ve mavi ile bu iki rengin farklı tonları dokumalarda adeta sonsuzluk hissi uyandıran önemli bir uygulamadır.

Kufi bordürlü halı dikdörtgen formlu bir taban halısıdır. Kompozisyonu ise; oldukça geniş tasarlanmış uzun ve kısa kenar bordürlerinin sınırladığı dikdörtgen bir zemin düzenlemesi olarak tanımlanabilir. Oranlama yapmak gerekirse, uzun kenar bordürlerinin toplamı ile zemin genişliğinin eşit olduğu söylenebilir. Halının dikdörtgen tasarımı uzun kenarda bu tür bir oranlamayı mümkün kılmaz. Dolayısıyla genişlik itibariyle bordür ve zemin oranlaması açısından oldukça dengeli bir tasarımdan söz etmek mümkündür.

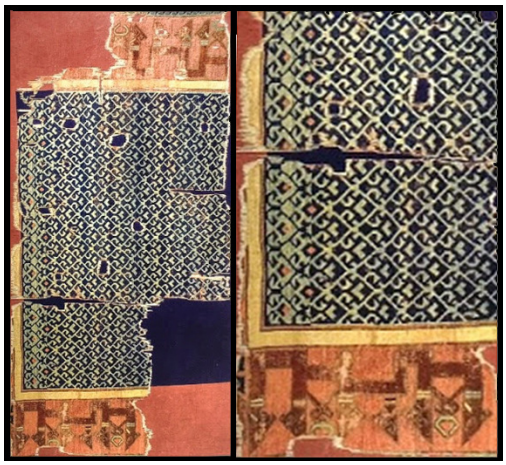
[14] Ürer 2013:44.

Uzunluğu genişliğinin yaklaşık iki katı olan halının zemin düzenlemesi birbirini tekrarlayan desenlerden ibaret karakteristik bir uygulamadır. Dikkatle bakıldığında, zemini dolduran ve genel hatları itibariyle baklava formu olarak değerlendirilen[15] alanların içinde oldukça stilize edilmiş ejder figürlerinin bulunduğu anlaşılmaktadır. Cizre Ulu Camiinin halı ile çağdaş olan ve sanat tarihinde sembol haline gelmiş kapı tokmaklarındaki ejder kompozisyonu, kufi bordürlü halının zeminini dolduran düzenleme ile şematik olarak neredeyse bire bir aynıdır (Şek. 1). Her iki düzenlemedeki en önemli fark kapı tokmağında ejderlerin dışa, halıdaki düzenlemede ise birbirine bakar halde tasvir edilmiş olmalarıdır. Oldukça sembolik tasarlanmış ejder düzenlemelerinin halının kullanım amacı dikkate alındığında yadırganmaması gerekir. Zira hem bordürdeki "Allah" yazısı, hem de zemindeki stilize ejder İslami hassasiyetin halıdaki yansımasıdır.

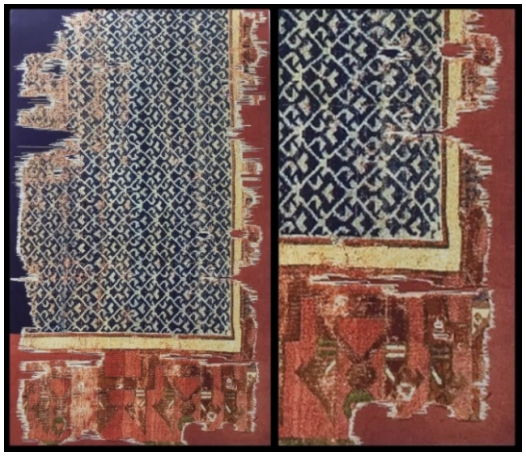


Şekil 1, Sol: Cizre Ulu Cami kapı tokmağındaki ejder, Sağ: Foto. 1'deki halının zemin deseni.

Konya'da bulunan, parçalar halinde olsalar da genel kompozisyon hakkında yeterli ipucu veren iki örnek, hemen hemen aynı düzenlemeye sahip iki halının bugüne ulaşan parçaları olmalıdır (Foto. 2,3). Kufi bordürlü ve zemini aynı desenin tekrarı ile oluşturulmuş halılar klasik Anadolu Selçuklu kompozisyonuna sahiptir. Her iki örnekte de geniş kufi bordür düzenlemesinin ilk örneğe göre (Foto. 1) daha gelişmiş olduğu söylenebilir. Kancalı kufi kollarının aralarında yer alan çizgisel bağlantılar ve hilal formunu hatırlatan ilaveler kompozisyonu zenginleştiren unsurlar olarak yerini almıştır. Dönemin en karakteristik özelliği olan aynı rengin ton farklılıkları ile bir arada kullanımı, bordürde de kendini göstermiştir. Kufi bordürü dıştan kuşatan ve köşeli kıvrımlar oluşturan çok ince dar şerit, antik çağdan itibaren mozaik, duvar resmi ve seramik süslemede karşılaşılan dalga motifini hatırlatmaktadır. Türk sanatında da yakın uygulamalarını gördüğümüz düzenleme "su yolu" olarak bilinmektedir. Zeminde görülen, genel hatları itibariyle baklava motifli sade düzenleme, görsel etkisi güçlü bir tasarımdır. Halıda renk kullanımı açısından bir tereddüt yaşandığı, bir miktar dokunduktan sonra zemin renginin desen, desen renginin de zemin rengi olarak değiştirildiği, ayrıca benekler oluşturacak şekilde kırmızı renk ile yapılan baklava motiflerinden vaz geçildiği anlaşılmaktadır. Üçüncü halı renk tonu farklılıkları dışında aynı özelliklere sahiptir. Foto. 2'de yer alan renk kullanımı ile ilgili tereddüdün, göründüğü kadarıyla bu halıda yaşanmadığı anlaşılmaktadır (Foto. 3).



Fotoğraf 2, Konya Alaeddin Camii Buluntusu, 13. yüzyıl. İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi.



Fotoğraf 3, Konya Alaeddin Camii Buluntusu, 13. yüzyıl. İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi.

[15] Yetkin 1991:8.



Fotoğraf 4,5 Konya Alaeddin Camii Buluntusu. 13. yüzyıl. İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi.

Sekiz adet Konya buluntusundan küçük parçalar halinde bugüne ulaşan iki örnek, geniş kenar bordürü düzenlemesi açısından ilk üç buluntu ile benzeşmektedir. Kırmızı zemin üzerine açık sarı renk ile işlenmiş kufi bordür her iki parçada da hemen hemen benzer özelliklere sahiptir. Harf boşluklarının aralarına yerleştirilen merkezi baklava desenli sekiz kollu yıldızlar ve yine harflerin aralarındaki hilal motifli bağlantılar iki ve üçüncü sırada incelenen halılardaki bordür uygulaması ile benzer özelliktedir. Yine her iki örnekte de zeminin, Selçuklu geleneğine uygun olarak belli desen ya da desen gruplarının tekrarından ibaret olduğu görülmektedir. Koyu mavi zemin üzerine açık mavi renk ile oluşturulmuş desenler yine yakın benzerlikler barındırır. Dördüncü halıda geleneksel Türk kilim sanatında da yaygın olarak karşılaşılan ve genel olarak ejder motifi şeklinde isimlendirilen düzenleme görülmektedir (Foto.4). Beşinci örneğin zeminindeki yine ejder deseni olarak değerlendirilebilecek düzenlemeler, içlerinde kanca motifleri bulunan ve bir köşesinden birbirine birleştirilmiş eşkenar dörtgenlerden oluşan sınırlanmış alanların içine yerleştirilmiştir (Foto. 5).

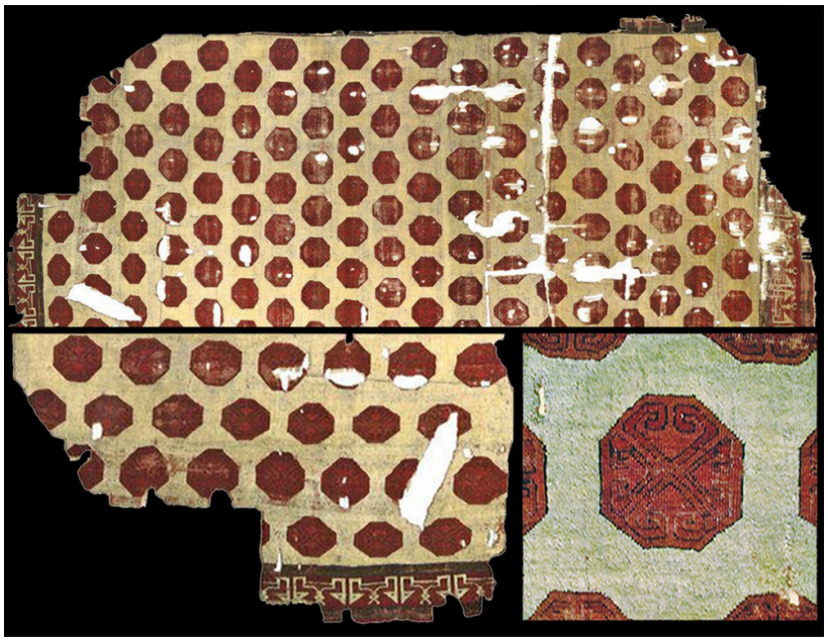
Konya buluntuları içinde yine benzer düzenlemeleri ile dikkat çeken iki halı buluntusu tama yakın halde ele geçmiş olması bakımından önemlidir (Foto. 6,7). Her iki halının bordür düzenlemesi yaklaşık olarak aynı özelliklere sahiptir. Yıldız şemasının bordür düzenlemesinde ana motif olduğu görülmektedir. Altıncı örnekte yıldız düzenlemelerinin arasında yer alan ve uçları üçgenlerle sonlanan çizgisel hatların kufi düzenlemenin bir varyasyonu olduğu tahmin edilmektedir (Foto. 6).[16] Yedinci halıda da yıldızları biraz daha iri olmak üzere bordür düzenlemesi yaklaşık olarak aynıdır. Kufi harfi çağrıştıran unsurların daha gelişmiş olduğu, üçgen sonlanmanın ikili şekilde iki yana doğru yönlendiği, bu yönü ile de örgülü ya da çiçekli kufinin ilk uygulamalarından olduğu düşünülebilir (Foto. 7). Her iki halıda da zemin düzenlemesi aynı desen ya da desen grubunun kaydırmalı eksenler oluşturacak şekilde tekrarından oluşmaktadır. Altıncı halının zemininde de ana motif yıldız şemasıdır. Yıldızları birbirine bağlayan ara düzenlemeler ise kufi harf karakterlerini çağrıştırması bakımından dikkat çeker (Foto. 6). Yedinci halının zeminini dolduran motifin oldukça üsluplaştırılmış bir çiçek deseni olduğu görülmektedir. Bir sap ve ucunda çiçek şeklinde değerlendirilebilecek ana motif, hem bir sırada sağa diğer sırada sola doğru yönlendirilerek hem de kaydırmalı yerleştirilerek görsel açıdan önemli bir zenginlik sunar (Foto. 7).



Fotoğraf 6,7 Konya Alaeddin Camii Buluntusu, 13. yüzyıl. İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi.

[16] Söz konusu düzenlemenin çiçekli kufi olarak adlandırılan uygulamanın ilk örnekleri olduğu yönünde de yorumlar bulunmaktadır. Bk. Yetkin 1991:10-11.

Konya Alaeddin Camii halı buluntuları içinde yer alan sekizinci ve son örnek diğerlerinden hem boyut hem de düzenleme ve renk tonları itibariyle bir miktar farklıdır (Foto. 8). İki kenarında tama yakın, bir kenarında ise küçük bir bölümü korunmuş halde kufi bordürlü bir düzenlemeye sahiptir. Diğer kenarında ise herhangi bir bordür izi algılanmadığı gibi dokumanın uzunluğu ya da eni konusunda net bir fikir ileri sürme ihtimali yoktur. Ancak bir tahmin yapmak gerekirse, zemini dolduran sekizgenlerin yerleştirilişi açısından değerlendirilirse halının kısa kenarlarının korunmuş kenarlar olduğu söylenebilir. Kaydırmalı olarak yerleştirilmiş altıgenlerin dokuma prensibine göre ilk sırada tam ikinci sırada yarım kaydırma ile dokunmuş olması gerekmektedir. Bu durumda halının boyu bugüne ulaşan yaklaşık 6 metrelik uzunluk olmalıdır. Eni ise benzer örneklerden hareketle yaklaşık 4 metre civarında olmalıdır. Bu durumda örneğimizin boydan yaklaşık 1.5 m.'lik bir bölümünün bugüne ulaşamadığı gibi bir tahminde bulunulabilir. Bu durumda da yaklaşık 24 metrekarelik bir Selçuklu halısından bahsediliyor demektir. Halının kufi karakterli bordür düzenlemesi diğer örneklere göre daha dar tutulmuştur. Harf olarak değerlendirilen üçgen tepelikli kolların arasında yer alan ve uçları hilal formu ile sonlanan örgülü ya da düğümlü olarak adlandırabileceğimiz unsurlardan hareketle, uygulanan bordürü, klasik kufi bordür uygulamasının geliştirilmiş bir varyasyonu olarak değerlendirmek mümkündür. Açık sarı zemine yerleştirilmiş açık kırmızı tonlardaki altıgenler yaklaşık olarak aynı ölçülerde olsalar da form olarak standart değildir. İçlerinde, merkeze dönük şekilde yerleştirilmiş üçgen tepelikli dört ışınsal kompozisyon kufi harflerin tepe formlarını hatırlatmaktadır. Oldukça sade ancak bir o kadar estetik olan halı, dönemin dokuma kültürü hakkında önemli bilgiler sunar.



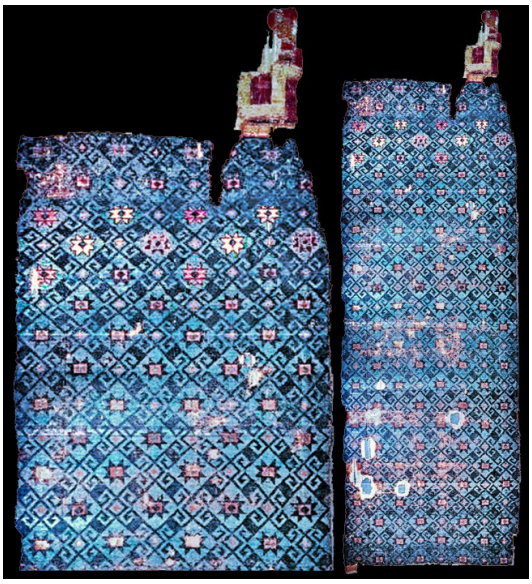
Fotoğraf 8, Konya Alaeddin Camii Buluntusu,
13. yüzyıl. İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi.

Beyşehir Buluntuları

Konya Alaeddin Camii'ndeki keşiften 25 yıl sonra Beyşehir Eşrefoğlu Cami'nde R. M. Riefstahl tarafından bulunan üç halı parçası Konya buluntularının teknik ve desen özelliklerine sahip olması bakımından önemlidir. Beyşehir'de bulunan Konya Etnografya Müzesi'nde sergilenen halılardan ilki yaklaşık üç metrekarelik korunmuş bölümü dikkate alınırsa muhtemelen büyük bir halının parçası olmalıdır. Halının küçük bir bölümü bugüne ulaşabilmiş kısa kenar bordüründen, düzenlemenin iri kufi harflerle Anadolu Selçuklu geleneğinde oluşturulduğu görülmektedir (Foto. 9). Kırmızı zemin üzerine krem rengi ile işlendiği anlaşılan bordürün iç kenarında yer alan dönem örneklerinde karşılaştığımız uygulamaya benzer tek renk dar kuşak, zemin ile bordürü birbirinden ayırmaktadır. Halının zemininde ana unsur yıldız motifleridir. Adeta gökyüzünün tasvir edildiği zeminde bazı yıldızların açık renk kullanılarak bilinçli bir şekilde daha parlak işlendiği dikkat çekmektedir. İki köşesinde yer alan ikili kancalarla hareketlendirilmiş baklavaların içindeki yıldızlar kaydırmalı

eksende yerleştirilmiştir. Zemin lacivert, baklava ve kancalar mavi, yıldızların içinde ise açık kırmızı ve krem renk kullanılmıştır. Oldukça kısıtlı renk kullanımı ile adeta sonsuzluk hissi oluşturan uzay boşluğunun tasviri dönemin hayal gücünü de gözler önüne sermektedir.

Beyşehir'de ele geçen ve Konya Etnografya Müzesi'nde bulunan bir diğer örnek muhtemelen büyük bir halının bugüne ulaşan küçük bir parçasıdır. Buna rağmen hem bordür hem de zemin düzenlemesi açısından fikir veren örnek, Konya'da ele geçen örneklerden biri ile (Foto. 6) hem bordür hem de zemin düzenlemesi açısından büyük benzerliğe sahiptir (Foto. 10). İri kufi bordürü dıştan ve içten kuşatan dar şeritlerde kullanılan ve kufi yazı karakterini hatırlatan desen Konya buluntusu ile benzerdir.



Fotoğraf 9, Beyşehir Eşrefoğlu Camii Buluntusu, 13. yüzyıl. Konya Etnografya Müzesi.



Fotoğraf 10, Beyşehir Eşrefoğlu Camii Buluntusu, 13. yüzyıl. Konya Etnografya Müzesi.



Fotoğraf 11, Beyşehir Eşrefoğlu Camii Buluntusu, 13. yüzyıl. David Koleksiyonu, Kopenhag, Danimarka[17].

[17] http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;dn;Mus21;33;en

Zemininin bir kısmı ile bordürünün bir bölümü günümüze ulaşan üçüncü Beyşehir halısı muhtemelen yine büyük bir halının parçası olmalıdır (Foto. 11). Bugün Kopenhag David Koleksiyonu'nda yer alan halının geniş bordürünü sınırlandıran dar şeritlerin (Foto. 10)'da gösterilen ve yine Beyşehir'de ele geçen halının bordüründeki dar şeritle aynı düzenlemeye sahip olduğu görülmektedir. Aralarındaki tek fark desenin yönü ile alakalıdır. Ayrıca bu örnekte söz konusu dar şerit deseninin "yaba" adı verilen küçük desenlerle yine içte ve dışta çizgisel olarak sınırlandırıldığı dikkat çekmektedir. Beyşehir'de ele geçen üçüncü halı belki de Anadolu Selçuklu Halı geleneğinde üsluplaştırılmış bitkisel desen uygulamasının en ustaca ortaya koyulduğu örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Bordürde kufi yazının bir varyasyonu olarak değerlendirilebilecek düzenlemenin elibelinde motifleri ile zenginleştirildiği, zeminde ise kardelen ya da nergis türü sarkan bir tür çiçeğin oldukça stilize olmasına rağmen ayrıntılarıyla resmedildiği görülmektedir. Sıralar halinde düzenlenen kompozisyonda çiçekler bir sırada sağa, diğer sırada ise sola döndürülerek dönemin şaşırtmalı zemin dizilimi uygulamasına sadık kalınmıştır. Bordürlerde kırmızı zemin üzerine mavi renklerle oluşturulmuş desen, zeminde ise koyu mavi zemin üzerine sarı ya da krem renkli çizgisel konturlarla çerçevelenmiş açık mavi çiçekler Selçuklu halılarındaki renk düzenlemesine uygundur.

Sivas / Divriği Buluntuları

2010 yılında İstanbul Vakıflar Halı Müzesindeki halılar ile ilgili yapılan bir yayında tanıtılan beş halı; renk, kompozisyon ve motif bazında bazı mimari yapılarda kullanılmış süslemelerle benzerliklerinden hareketle Anadolu Selçuklu Dönemine tarihlendirilmiştir. Söz konusu örneklerin Divriği Ulu Camii'nden müzeye nakledildiği ve Anadolu Selçuklu Dönemine ait olduğu ifade edilmektedir.[18] Tanıtılan halılardan ikincisi[19] desen ve kompozisyon itibariyle geometrik düzenlemenin yoğun olduğu bir örnektir. Zemini iki kare alana ayrılmış ve her karenin içi sekizgene dönüştürülmüştür. Genel şeması itibariyle Hayvanlı Halıların III. grubunu çağrıştıran[20] örneğin tek farkı hayvan figürlü olmamasıdır. Halının kenarında görülen örgülü kufi tarzındaki bordür Anadolu Selçuklu Dönemine ait Konya ve Beyşehir buluntularının oldukça gelişmiş bir uygulaması şeklinde değerlendirilebilir. Halının tarihlendirilmesi ile ilgili öne sürülen 12 ve 13. yüzyıla ait bazı yapıların taş süslemelerinde halının bordüründe görülen uygulamanın yakın benzerlerinin bulunması tezi, ancak mimari süslemenin halı deseninden etkilenerek yapıldığı tespit edilirse anlam kazanır. İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesinde bulunan ve 15. yüzyılın sonuna tarihlendirilen bir halı söz konusu örnek ile yakın benzerliklere sahiptir. Bunun bir adım ötesi de yine Türk İslam Eserleri Müzesi'nde yer alan ve Crivelli Halısı olarak bilinen 18. yüzyıla ait halıdaki kompozisyon olmalıdır. Yani 14-15. yüzyıl hayvan figürlü halılarında görülen içi hayvan tasvirli sekizgen şema bu örneklerde içi yıldız ya da çokgen formlu geometrik desenlerle doldurulmuş sekizgen şema olarak devam etmiş, desen ayrıntılarında stilize hayvan figürleri kullanılmıştır.[21]



Fotoğraf 12, Divriği Ulu Camii Buluntusu, 13. yüzyıl? İstanbul Vakıflar Halı Müzesi.

[18] Kardeşlik 2010:116.
[19] Kardeşlik 2010:117, Resim 7.
[20] Erdmann hayvanlı halıları 4 grupta ele almış ve 3. grupta halılarını dört ayaklı hayvanlı halılar olarak tasniflemiştir. Bk. Erdmann 1929:281.
[21] Yetkin1991:30, Lev. 23-24.



Fotoğraf 13, Divriği Ulu Camii Buluntusu, 13. yüzyıl?
İstanbul Vakıflar Halı Müzesi.

Söz konusu beş halıdan geriye kalan dördünü, gerçekten de sahip oldukları benzerliklerden dolayı Anadolu Selçuklu Dönemi halıları ile kıyaslamak mümkündür. Bu çerçevede; tanıtılan dört örnekten ilki, zemini kırmızı tonlarında desenleri de mavi tonlarında oluşturulmuş A.344 envanter numaralı örnektir (Foto. 12). Genel olarak sağlam şekilde bugüne ulaşmış halının zemini Anadolu Selçuklu halılarının aksine bordür bölümü de dahil olmak üzere aynı renk tasarlanmıştır. Bir diğer ilgi çeken özellik halının zemininde ve bordüründe kullanılan yıldız desenlerinin hemen hemen aynı özelliklere sahip olmasıdır. Bu temel iki husus halının, Konya ve Beyşehir buluntuları ile farkını ortaya koymaktadır. Bordürde yer alan düğümlü kufi kolları ve hatta içine yıldız motifi yerleştirilmiş kufi harfler ile halının zemininde yer alan sekizgenlerin kaydırmalı eksende yerleştirilmesi Konya ve Beyşehir örnekleri ile benzerlik arz etmekle birlikte daha gelişmiş belki biraz geç tarihli uygulamalar olabileceklerini de akla getirmektedir.[22] Halının tarihlendirilmesi ile ilgili yapılmış herhangi bir çalışmadan bahsedilmemiştir. Sivas grubuna ait buluntuların tamamı renk, desen ve kompozisyon özellikleri açısından ilgili çalışmada 13. yüzyıla tarihlenmiştir. Ancak yine de ihtiyatlı olmak ve söz konusu buluntuların Anadolu Selçuklu geleneğini devam ettiren Beylikler Dönemine ait olabileceği ihtimalini göz ardı etmemek gerekir.

A.85 envanter numaralı halı (Foto. 13) zemin düzenlemesi açısından Beyşehir'de ele geçen Anadolu Selçuklu halısı ile çok yakın benzerliğe sahiptir (Bk. Foto. 9). Halı zemini dolduran baklavalar içine yerleştirilmiş yıldızlar benzer şekilde kaydırmalı eksende yerleştirilmiştir. Kufi bordürü çağrıştıran hatlarla oluşturulan ana bordür Anadolu Selçuklu örneklerine göre daha dar tutulmuş, bordürü içte ve dışta sınırlandıran ve Türk kilim sanatında sıkça karşılaşılan geometrik desenlerle oluşturulmuş kuşaklar daha belirgin hale gelmiştir. Kullanılan renkler, çeşit ve tonları açısından yine Anadolu Selçuklu geleneği ile benzerlik arz eder.



Fotoğraf 14, Divriği Ulu Camii Buluntusu, 13. yüzyıl?
İstanbul Vakıflar Halı Müzesi.

A.19 envanter numaralı halı; kullanılan renk, dar bordür ve aynı desenin tekrarından ibaret zemin düzenlemesi açısından bir önceki halı ile benzerlikler arz eder (Foto. 14). Dolayısıyla bu ayrıntılar Anadolu Selçuklu halılarının da ortak özellikleridir. Halının neredeyse tamamında kanca deseni hakimdir. Dar ve geniş bordürler ile adeta iç içe geçerek zincirler oluşturan sekizgenlerle doldurulmuş zemin düzenlemesinde de kanca motifleri baskındır. Sekizgen düzenlemelerin göbeklerini oluşturan eşkenar dörtgen ya da baklava şeklinde isimlendirilebilecek alanların içi de aynı formda kıvrımlar ve küçük baklavalarla dekore edilmiştir.

[22] Bu çalışmada Sivas / Divriği Buluntuları başlığı altında yer verilen halılar, Kardeşlik 2010'dan işlenerek alınmıştır.



Fotoğraf 15, Divriği Ulu Camii Buluntusu, 13. yüzyıl? İstanbul Vakıflar Halı Müzesi.

A.305 envanter numaralı son halı kırmızı ve mavi tonlarında renkleri ile dikkat çekmektedir (Foto. 15). Halının zemini dolduran iri göbeklerin merkezinde, Anadolu Selçuklu Konya ve Beyşehir halılarındaki düzenleme ile bire bir aynı özelliklere sahip kare içine yerleştirilmiş sekiz kollu yıldızlar bulunmaktadır. Karşılıklı stilize ejder figürleri ile çevrili yıldız göbeklerin etrafı kenar ve köşelerde düğümler oluşturan haçvari çizgisel hatlarla çerçevelenmiştir. Bu düzenleme Sanat tarihinde Holbein olarak bilinen halıların I. grubunun en karakteristik özelliklerinden biridir. Halının geniş bordürü Erken Dönem Osmanlı halılarından itibaren takip edilen sarmaşık karakterli iri bitkisel düzenlemenin habercisi gibidir. Geniş bordürü dışardan kuşatan ince dar şerit, desen ayrıntısı itibariyle Foto. 6'da yer alan Konya ve Foto. 10'da yer alan Beyşehir halıları ile benzerlik gösterir.

Kardeşlik (Kardeşlik 2010) tarafından yayınlanan ve yukarıda kısaca tanıtılmaya çalışılan Türk halı sanatının ender ve güzel örneklerinden olan dört halıyı, dönemlerinin tespiti ile ilgili gerekli testler yapılıncaya kadar Anadolu Selçuklu halı geleneğine bağlı, muhtemelen 13.-15. yüzyıl aralığında dokunmuş önemli örnekler olarak tanımlamak doğru olacaktır.

Beylikler Dönemi Hayvanlı Halıları (14.-15. Yüzyıl)

1959 yılında Çin'in Tibet'i işgalinin bir sonucu da, Anadolu dışında, gezgin ve seyyahların bilgileri doğrultusunda Anadolu'da dokunduğu konusunda fikir birliğine varılan halı buluntularının ele geçmesidir. 14. ve 15. yüzyılda dokunan halılar genel olarak Beylikler Dönemi Halıları ya da Hayvanlı Halılar adı altında ele alınmaktadır. Bu tarih aralığı aynı zamanda Anadolu'da Orta Çağ'ın son halkası olarak kabul edilebilir. Anadolu'da, Avrupa'da ve Uzakdoğu Tibet Budist tapınaklarında tespit edilen, ayrıca dönemin Avrupalı özellikle de Alman, Hollandalı, Fransız ve İtalyan ressamlarının tablolarında da resmedilmiş hayvanlı halılar standart bir şema ve ana temanın hayvan ya da hayvan mücadele sahneleri olduğu dokumalardır. Özellikle Tibet'te ele geçen son buluntular üzerinde yaklaşık 10 yıl arayla yapılan C14 testlerinden ilkinde halıların 12.-14. yüzyıl aralığına ait olduğu, ikinci testte ise 15.-16. yüzyıla ait olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Sonuçta ise ortalama bir değer hesaplanarak Tibet halılarının 14.-15. yüzyıla ait olabilecekleri yönünde tahminde bulunulmuştur. Bulgular ve bilimsel analizlere dayalı yeni ve güvenilir veriler ortaya çıkana kadar "Hayvanlı Halılar" adı altında incelenen bu gruba ait dokumaları Beylikler Dönemi halı sanatı içerisinde değerlendirmek yerinde olacaktır.

Desen düzenlemesinde ana temanın hayvan figürleri olduğu halılar; başta Orta Çağ'ın en büyük gezginlerinden biri olan İbn-i Batuta'nın seyahatnamesinden öğrenildiği üzere; Çin dahil dünyanın her tarafına ihraç edilmiştir. Tibet'te bulunan örnekler de bu bilgiyi doğrulamaktadır. Simetrik kompozisyon, kullanılan renk tonları, özellikle de kırmızı ve mavi olmak üzere aynı rengin farklı tonlarının tercih edilmiş olması gibi detaylar hayvanlı halıların Anadolu Selçuklu halı geleneğinin ürünü ya da geç dönem takipçisi olarak değerlendirilmesi noktasında önemli verilerdir.

Kurt Erdmann, bu gruba ait halıları hayvanların duruşu ve tasvir ediliş tarzı bakımından dört gruba ayırmıştır. Erdmann'ın, ağırlıklı olarak 14. yüzyıldan itibaren Avrupalı ressamların tablolarından tespit ettiği hayvanlı halılardan hareketle oluşturduğu gruplamasında, ressamların, tablolarındaki halı betimlemelerine kendi hayal güçlerinden de katkıda bulunduğunu göz ardı edilmemek gerekir. Erdmann'a göre; 1. grup, hanedan arması olarak tasvir edilmiş stilize kuşlu halılar, 2. grup, bir ağaç üzerinde (ya da iki tarafında) tasvir edilmiş iki kuşlu halılar, 3. grup, dört ayaklılar ile (hayvan) bezeli halılar ve 4. grup ise sınırlanan alanlarda birkaç hayvan ile bezenmiş halılardır.[23] Yapılan gruplamanın temel olarak hayvanların duruş ve yerleştirilişi ile alakalı olduğu görülmektedir. Bu halılarda tasvirlerin yerleştirildiği alanlar genel olarak tanımlanmış, halı zemininin kare ya da karelere ayrıldığı her karenin içinin sekizgene dönüştürüldüğü ifade edilmiştir. Ayrıca tablolardaki tüm betimlemelerin halı mı yoksa bir tekstil ürünü mü olup olmadığı konusunda da net bir fikir ileri sürülemediği ifade edilmektedir.[24] Dolayısıyla Erdmann'ın yaptığı gruplama kuşkusuz ilk örnekler için kıymetli bir çalışmadır[25]. Ancak yeni tespit edilen bu gruba ait örneklerin bütüncül olarak değerlendirilmesi ve gruplamanın mevcut örnekler üzerinden tekrar ele alınması faydalı olacaktır.



Fotoğraf 16, Hayvanlı halı, 14. yüzyıl II. yarısı. Özel koleksiyon, Genoa. Franses 2013:258,259.

Anadolu Selçuklu Döneminin sonuna ya da yapılan C14 testlerini de dikkate alarak Beylikler Dönemi'ne tarihlendirilebilecek hayvanlı halıları Erdmann'ın tasnifini de dikkate alarak beş grupta ele almak mümkündür. Yapılan gruplamanın kronolojik olmadığı özellikle altı çizilmesi gereken bir konudur. Çünkü ele geçen örnekleri uygulanan kompozisyonun detaylandırılması ya da sadeleştirilmesine göre tarihlendirmek halı sanatı için ve özellikle de Beylikler Dönemi Hayvanlı Halıları için doğru sonuç vermeyecektir.

Birinci grup olarak değerlendirebileceğimiz örnek Sanat Tarihinde Bruschettini Halısı olarak kayıtlara geçen Cenevre'deki özel bir koleksiyona ait hayvanlı halıdır (Foto. 16).[26] Halının kırmızı ve mavi tonlarındaki renk yelpazesi ve kufi bordürü, Anadolu Selçuklu geleneğinin temsilcisi olduğunu göstermektedir. C14 testi sonuçlarına göre 14. yüzyıl ikinci yarısına tarihlenen halı yer yer yıpranmış olmasına rağmen zemin düzenlemesi itibariyle tama yakındır. Bir uzun ve bir kısa bordürü bugüne ulaşamamış olsa da genel kompozisyonu itibariyle halının tamamı hakkında fikir edinmek mümkündür. Geniş kufi bordür ve ardından üç ince şerit ile çevrelenen zeminde en içte yer alan ve oldukça iri verilen hayvan figürünü çerçeveleyen şerit, köşelerde kırılmalar yaparak adeta diğer gruplarda görülecek sekizgen alanların habercisi gibidir. Dönemin en karakteristik uygulaması olan içi içe hayvan tasvirinden oluşan şemanın bu halıda tek olarak uygulandığı görülmektedir. Üç bacaklı tasarlanmış büyük ve küçük hayvan, aynı tarz kıvrımlı kanca kuyrukları ile dikkat çekmektedir. At başını andıran kafalar ağzı açık tasvir edilmiş olup sivri kulak ayrıntıları ile dikkat çekmektedir. Yer yer yıpranmış alanlar nedeniyle tam olarak algılanmasa da büyük hayvanın başından dekoratif baklavalarla oluşturulmuş bir zincirin sarktığı izlenebilmektedir.

Hayvanlı halıların ikinci grubunu, ilk grupta yer alan tek hayvan tasvirinin dörtlü olarak yerleştirildiği halılar oluşturmaktadır. Hayvanlı halılar adı ile bilinen grup genel şema itibariyle çok yakın benzerliklere sahip olsa da ayrıntıda bazı farklılıklar dikkat çekmektedir. Çağan Halısı adı ile

[23] Erdmann 1929:268,274,281,286.
[24] Erdmann 1929:269.
[25] Şerare Yetkin de Erdmann'ın tespitleri doğrultusunda 1991 yılı itibariyle yeni bulunan örnekleri de dikkate alarak Türk halı sanatında hayvan figürlü halıları etraflıca ele almıştır (Bk. Yetkin 1991:19-33).
[26] Franses 2013:258/fig.242.

bilim dünyasına tanıtılan halının[27] bordür yapısı, ortada geniş, iç ve dışta ince dar şeritlerden oluşan düzenlemesi ile Anadolu Selçuklu Dönemi halılarını hatırlatılmaktadır (Foto. 17). Geniş bordürde kullanılan sekizgen şema Konya Anadolu Selçuklu buluntularından birini (Foto. 6) ve Türk halı ve kilim motifleri içinde ejder figürü olarak adlandırılan düzenlemeyi hatırlatması bakımından önemlidir. Halının zemininde yer alan iki sıra düzeninde ve birbirine dönük durumda yerleştirilen dört hayvan figürü dikkat çekici şekilde hem gerçekçi hem de mitolojik gizemler barındırmaktadır. Karşılıklı yerleştirilen dört ana karakter oransal problemler bir yana bırakılırsa dört ayaklı bir hayvanı betimlemesi açısından gerçekçi bir görünüme sahiptir. İki boyutlu hayvan betimlemesinde üç bacak yere basar şekilde biri de önde kıvrılarak havada tasvir edilmiştir. Ağzı açık şekilde tasvir edilmiş başlarda ilk gruptaki tasvirde olduğu gibi iki üçgen kulak ayrıntısı dikkat çeker. Kuyruk olarak düşünülebilecek detay, formu itibariyle oldukça fazla stilize edilmiştir. Gövde ise oran itibariyle herhangi bir hayvanın gerçek boyutları dışındadır. Bu dört hayvan figürünün içinde baş detayı yaklaşık olarak aynı olmak üzere birer hayvan daha yer alır. Bunlarda, yine üç bacak yere basar şekilde verilmişken dördüncü bacak detayı bulunmamaktadır. Kuyruk detayı oldukça gerçekçi olan hayvanların bu özelliğinden hareketle köpek ya da kedigillerden olduğu düşünülebilir. Büyük olarak tasvir edilen hayvanlar, bir tahminde bulunmak gerekirse, bir ayağı havada tasvir edilmiş duruş pozisyonu açısından ata benzetilebilir. Kanat ya da kuyruk olarak ifade ettiğimiz unsurun da bu bakış açısıyla düğümlü bir kuyruk olma ihtimali, üzerinde düşünülecek değerde bir ayrıntıdır.



Fotoğraf 17, Hayvanlı halı, 14. yüzyıl II. yarısı. Metropolitan Sanat Müzesi, New York. (Franses 2013:258,259).

Çağan halısının, halı sanatında oldukça yaygın ve sık kullanılan ¼ simetri anlayışı ile yapılmadığı, tıpkı mihraplı seccade örneklerinde olduğu gibi, tek yönlü kullanım amacına uygun olarak (duvar halısı gibi) yapılmış olabileceği düşünülebilir. Bir başka husus, gruba adını veren hayvan tasvirlerinin özellikleri ile alakalıdır. Birbirine dönük tasarlanmış dört hayvan motifi, her hayvan düzenlemesinin içinde yer alan ikinci bir hayvan tasviri ile dikkat çekmektedir. Biraz mitolojik biraz da kültür ile alakalı olduğu anlaşılan hayvan tasvirlerinin ayırt edici bazı detayları dışında, gerçekçi bir anlayışla resmedilmeleri beklenemez. Özellikle mitolojik yönü olan bazı tasvirlerin de ait oldukları kültür üzerinden uygulama alanı ve dönemi hakkında bilgi edinmek mümkün olmaktadır.[28] Gerçeklikten soyut tasarıma doğru kronolojik bir sıralama yapılırsa, Franses'in de ifade ettiği gibi[29], hayvanlı halıları geyik ya da atlı süvari tasvirlerindeki gerçekçi tasarımları ile öne çıkan Pazırık Halısının gelişim aşamasının son halkası olarak görmek mümkündür.

[27] 1980'lerde Katmandu'da (Tibet) bulunmuş ve 1990 yılında Newyork Metropolitan Müzesine nakledilmiştir.

[28] Sasani sanatı ve İslam sanatı ilişkisini dikkate alarak söz konusu halılardaki hayvan tasvirleri ile simurg tasvirleri arasında bağlantı kuran araştırmacılar da bulunmaktadır. (Bk. Joachim Gierlichs, **Drache, Phonix, Doppeladler: Fabelwesen in der Islamischen Kunst**, Berlin 1993; Franses 2013:260'dan naklen).

[29] Franses 2013:260.

Katar İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenen ve zemin düzenlemesi açısından üçüncü grubu oluşturan halı[30] genel kompozisyonu itibariyle Çağan Halısına, kullanılan hayvan tasviri açısından da birinci ve ikinci gruba benzerdir (Foto 18). Anadolu Selçuklu halıları ile ilişkilendirilebilecek en önemli özelliği ise kuşkusuz kufi karakterli kenar bordürüdür. Türk halı ve kilim sanatında "su yolu" ve "sığır sidiği" şeklinde adlandırılan zikzaklı desen ile oluşturulmuş ince dar şeritle yaklaşık olarak iki kare alana dönüştürülen halı bu özelliği itibariyle özellikle ikinci grup olarak değerlendirilen şemanın bir başka versiyonudur. Halı zemininde yer alan sınırlanmış alanların içinde karşılıklı olmak üzere yerleştirilmiş ikişer hayvan tasviri, içlerinde yer alan hemen hemen aynı özelliklere sahip hayvan motifleri ile genel şemaya uygundur. Anadolu'ya ait hayvanlı halı 14. yy.'ın ikinci yarısına tarihlendirilmektedir.[31] Üç parçaya bölündüğü anlaşılan halı tama yakın durumdadır. Yer yer sarının[32] da kullanıldığı, ancak kırmızı ve mavi rengin hakim olduğu halının geniş bordüründe görülen kufi uygulama Anadolu Selçuklu geleneğinin önemli bir ayrıntısıdır. Halının ana kompozisyonunu oluşturan birbirine dönük dörtlü hayvan tasviri ve her hayvanın içinde yer alan daha küçük hayvan düzenlemesi genel itibari ile ilk iki gruptaki hayvan tasvirlerinin tekrarı niteliğindedir. Kancalı dekoratif kuyruğa sahip dört bacaklı büyük hayvanların ayaklarının dördü de yere basar şekilde tasvir edilmiştir. Üst sıradaki hayvanların kuyrukları alt sıradakilere göre daha az kıvrımlıdır. Üç bacaklı küçük hayvanların kuyruk detayları da alt ve üst sıradakiler itibariyle birbirinden farklıdır. Alttakiler yukarıya doğru uzanan iki kanca motifi ile üsttekiler de birer baklava motifi ile süslenmiştir. Katar halısında hem küçük hem de büyük hayvanın boyun bölümünde yer alan yele benzeri detay dikkat çekicidir. Ayrıca küçük hayvanların üzerinde yer alan eğer benzeri ayrıntı bu figürlerin birer yük hayvanı muhtemelen at olma ihtimalini düşündürmektedir.[33]



Fotoğraf 18, Hayvanlı halı, 14. yüzyıl II. yarısı.
Metropolitan Sanat Müzesi, New York. (Franses 2013:258,259)

Dördüncü grup olarak sınıflandırılan halılar üçüncü grubun bir varyasyonudur. Üçüncü grupta ikiye bölünmüş kare alanların her biri dördüncü grupta sekizgene dönüştürülmüş içlerine de yine hayvan figürleri yerleştirilmiştir. İrili ufaklı bazı buluntuları bugüne ulaşabilen bu gruba ait halıların, tespit edilmiş ve tam durumda olan üç örneği kendi içinde de uygulama açısından küçük farklılıklara sahiptir. Öncelikle ilk üç grupta karşılaştığımız iç içe verilmiş hayvan figürü uygulaması ortadan kalkmış, bunun yerine hayvan mücadele sahnesi ile kuş figürlerinden meydana gelen düzenleme yerini almıştır. Dördüncü grubun ilk örneği 15. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen ve Sanat Tarihinde Marby Halısı olarak bilinen örnektir (Foto. 19). Sekizgenlerin içinde yer alan kuş figürleri ortada yer alan ve hayat ağacı olarak tanımlanan motifin iki yanında olmak üzere karşılıklı olacak şekilde yerleştirilmiştir. Tepelikleri ve kuyruk detayından hareketle tavus kuşuna benzetilen Marby

[30] Bugün Katar İslam Eserleri Müzesinde sergilenen halı Eskenazi halısı olarak sanat tarihinde tanınmış ve yayınlarda da bu isimle yer almıştır (Aslanapa 1997:14,16).
[31] Franses 2013:245.
[32] Sarı renk kullanımının ve özellikle de Çin sanatında özel bir yere sahip ejder figürünün tercih edildiği halılar bu özelliklerinden dolayı Çine ihraç edilmek üzere dokunmuş halılar olarak değerlendirilir (Bk. Yetkin 1991:26)
[33] Oktay Aslanapa, söz konusu halılar ile ilgili değerlendirmelerine yer verdiği çalışmasında bu hayvanların lama olabileceği noktasında bir tahminde bulunmuş, bunu da Budist rahiplerinin lamalarla isim benzerliklerine sahip olmalarına bağlamıştır (Aslanapa 1997:14).

Halısı'ndaki hayvan figürlerinin sert geometrik hatlarla Anadolu Selçuklu motif şemasına uygun olduğu söylenebilir.



Fotoğraf 19, Hayvanlı halı, 15. yüzyıl I. yarısı. Statens Historiska Museet, Stockholm.[34]



Fotoğraf 20, Hayvanlı halı, 15. yüzyıl II. yarısı. Vakıflar Halı Müzesi, İstanbul.[35]

İkinci örnek İstanbul Vakıflar Halı Müzesin'de bulunan ve 15. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen hayvanlı halıdır[36] (Foto. 20). Sekizgene dönüştürülmüş iki alana yerleştirilen kuş figürlerinin yine ortada yer alan hayat ağacının iki yanına karşılıklı yerleştirildiği, özellikle tepelik ayrıntısından hareketle bu halıda da Marby halısında olduğu gibi tavus kuşunun tasvir edildiği tahmin edilmektedir. Kompozisyon açısından grubun bir üyesi olan bu halı hayvan figürlerinin işlenişi açısından farklı ve dikkat çekicidir. Kuşların alt ve üstünde muhtemelen birer ejder figürüne yer verilmiştir. Ancak bu halının bugüne kadar tespit edilmiş tüm hayvanlı halı örneklerinden en önemli farkı halı zemininde yer alan hayvan motiflerinin ¼ simetri anlayışına uygun olarak yapılmış olmasıdır. Diğer bir deyişle üst sırada yer alan karşılıklı kuş figürü alt sırada figürün aynadaki yansıması prensibine uygun tarzda yapılmıştır.

Dördüncü gruba ait son örnek Sanat Tarihinde Ming Halısı olarak tanınan halıdır (Foto. 21). 15. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen Ming Halısı düzenleme açısından diğer iki örnek ile aynı olup sekizgenlerin içinde yer alan hayvan tasviri itibariyle farklılaşır. Hayvan mücadele sahnesi formatına uygun olarak, üstte kuyruk detayları itibariyle zümrüd-ü anka olarak tanımlanan bir mitolojik kuş, altta da büyük olasılıkla bir ejder figürüne yer verilmiştir. Anadolu Selçuklu Dönemi halılarında ve Beylikler Dönemine ait olduğu kabul edilen halıların hemen hepsinde karşılaşılan baskın şekilde kırmızı ya da mavi zemin rengi bu halıda sarıya dönüşmüştür. Halı, hayvan mücadele sahnesini oluşturan zümrüd-ü anka ve ejder tasviri ile sarı renk kullanımından hareketle Çin'in Ming dönemine tarihlendirilmektedir.[37] Dördüncü grup hayvanlı halılar, aslında, bordür düzenlemesi itibariyle de diğer üç gruptan ayrışır. Anadolu Selçuklu Döneminin karakteristiği olan geniş bordür ortadan kalkmış, halıdaki ağırlığını yitirerek ince dar şeritlere dönüşmüştür.



Fotoğraf 21, Ming Halısı, 15. yüzyıl II. yarısı. Staatliche Museen, Berlin.[38]

[34] Yetkin 1991:Lev. 16.
[35] Yetkin 1991:Lev.17.
[36] Yetkin 1991:20; Aslanapa 1997/b:22.
[37] Yetkin 1991:26.
[38] Yetkin 1991:Lev.22.

Beşinci ve son grupta ise dikdörtgen halı zemini birbirini tekrar eden çok sayıda stilize hayvan figürleri ile doldurulmuştur. Her figür sanki bir kare alan içine yerleştirilmiş hissi vermesine karşın figürleri birbirinden ayıran herhangi bir sınır mevcut değildir. Muhtemelen dar şeritler halinde olan bordürleri yıpranmış olsa da zemin düzenlemesi açısından fikir veren ve Konya Mevlana Müzesinde sergilenen bu grubun en erken örneği 15. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Fotoğraf 22). Özellikle Fustat'ta bulunan halı parçalarında da benzer motif ve kompozisyon uygulamalarının bulunması, hayvanlı halıların Anadolu, özellikle de Konya çıkışlı olduğunu, diğer taraftan da özellikle Fustat buluntularının Anadolu kökenli olduğunu bir bakıma kanıtlamıştır.



Fotoğraf 22, Kuşlu halı, 15. yüzyıl.
Etnografya Müzesi, Konya.

Değerlendirme

Türk halı sanatının serüveni MÖ 3.-2. yüzyıllara tarihlendirilen Pazırık Halısı ile başlar. Halının çok az hasarla bugüne ulaşması; kalitesini belirleyen düğüm sıklığı (desimetrekarede yaklaşık 3600 düğüm), renk kullanımı, desen ve motiflerin ayrıntıcı ve gerçekçi verilişi, en önemlisi de Türk düğüm tekniği (Gördes) ile dokunmuş olması gibi çok değerli bilgiler sunar. Hepsinden de önemlisi halının Hunlara ve dolayısıyla da Türk kültürüne ait olduğunun belirlenmesidir.

Kuşkusuz Pazırık Halısı buluntu olarak en erken tarihli olsa da ilk değildir. Yüzyıllar ve belki de bin yıllar alması muhtemel bir gelişim evresinin 2300 yıl önceki örneğidir sadece. Dolayısıyla dokuma geleneği ve buna bağlı olarak halı ve kilim teknikli dokumalar çok daha önceden yapılıyor olmalıdır. Pazırık Halısı ile birlikte Doğu Türkistan'da, Fustat'ta (Eski Kahire), Anadolu'da, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ve hatta Tibet'te ortaya çıkan irili ufaklı halı buluntuları bilim dünyasına halı dokuma kültürü ve geleneği hakkında çok önemli bilgiler sunmuştur.

Orta Çağ'da Anadolu'da dokunan halıları ele alan bu çalışma kapsamında; 11. yüzyıl ile 15. yüzyıl arasında Anadolu'da yani bugünkü Türkiye sınırları içinde Türkler tarafından dokunan halılar değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Bu da Anadolu'da Selçuklu Devleti ve Beylikler Dönemini kapsayan yaklaşık 400 yıllık süreçtir. Anadolu Selçuklu Döneminin bir adım öncesine yani Büyük Selçuklu İmparatorluğu Dönemine ait ne yazık ki şu ana kadar herhangi bir halı buluntusu ele geçmemiştir. Bu dönemde kaleme alınmış elyazmalarındaki minyatürlerde (örneğin Makamat) tasvir edilen halı şemalarından yola çıkarak Büyük Selçuklularda da Anadolu Selçuklu Dönemi halı kompozisyonlarına benzer halılar dokunduğunu ifade etme noktasında ihtiyatlı olmak gerekmektedir. Zira söz konusu elyazmalarından özellikle Makamat'ın, müellifi Hariri'nin ölümünden yaklaşık 100 yıl sonra, 12. yüzyılda ilk minyatürlü kopyasının yapıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla elyazmasının orijini erken tarihli olsa da ne zaman ve nerede resimlendiği konusu halıların benzerlikler üzerinden yorumlanması aşamasında son derece önemli ve dikkat edilmesi gereken bir husustur.

Orta Çağ'da Anadolu'da dokunan halılarla ilgili en büyük keşif kuşkusuz 1905 yılında Konya Alaeddin Camii'nde tespit edilen halılardır. Hatta Pazırık Halısı bulunmadan önce, Konya buluntuları dünyanın en eski halıları olarak kabul edilmiştir. Tam ve parçalar halinde toplam sekiz örnek bilim dünyasında çok heyecan yaratmış, halı sanatı ile Türklerin ilişkisinin kanıtları olmuşlardır. 1930 yılında Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde tespit edilen üç halı da yine Konya Alaeddin Camii'deki halılara benzerlikleri ile halı sanatının Türk kültürü ile ilişkisini daha da güçlendirmiştir. 1947-49 yılları arasında Sibirya'nın güneyinde Altay Dağlarının eteklerindeki Pazırık adı ile bilinen bir vadide yapılan kazılar sırasında 5. kurganda ele geçen bir dokuma, tekniği, kalitesi ve ayrıntılı desenleri ile en eski halı buluntusu olarak kayıtlara geçmiştir. Kurganın bulunduğu coğrafyanın Türklerin anayurdu olması ve ayrıca diğer buluntuların Hunlara işaret etmesi halı sanatının bir kez daha Türklerle ilişkisini ortaya koymakla kalmamış adeta perçinlemiştir.

Konya Alaeddin Camii'nde ve Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde bulunan halıların ortak özellikleri şu şekilde özetlenebilir:

1- Kırmızı, mavi ve ağırlıklı olarak bu renklerin tonlarına sahip olmaları.

2- Desenlerinin geometrik oluşu.

3- Türk (Gördes) düğüm tekniğinin kullanılmış olması.

4- Komposizyon itibariyle halıyı çevreleyen geniş bordürün kufi karakterli bezemeye sahip olması.

5- Ortadaki dikdörtgen alanın birbirini tekrar eden desen ya da desen grupları ile doldurulması.

Ancak bu özet kuşkusuz ele geçen örneklerin ortak özellikleri ile sınırdır. Konu daha geniş bir perspektiften değerlendirildiğinde, halıların camilerde bulunmuş olması ve muhtemelen de büyük ebatları dikkate alınarak cami için dokunmuş oldukları tahmini yapılabilir. Dolayısıyla İslam dininin figür konusundaki hassasiyeti dikkate alındığında, halılarda geometrik desenin tercih edilmiş olması kadar doğal bir durum yoktur. Ayrıca geometrik olsa da ayrıntıya inildiğinde dönem örneklerinin stilize edilmiş bitkisel desen ve hayvan figürleri içerdiğini söylemek mümkündür. Alaaddin Camii buluntularından bir halının detayında yer alan düzenleme ile Cizre Ulu Cami kapı tokmağındaki ejder formunun yakın benzerliği Anadolu Selçuklu halılarının da Uzakdoğu kültürünün mitolojik izlerini barındırdığını göstermektedir (Bak. Foto. 1; Çizim 1). Yine aynı halıda, ilgili bölümde de tartışıldığı gibi Arapça "Allah" yazısını hatırlatan kufi süsleme dikkat çeken bir diğer uygulamadır.

Anadolu Selçuklu Döneminin özellikle çini ve seramik sanatında (Kubadabad Sarayı, 13. yüzyıl. Beyşehir) son derece zengin figüratif kullanım söz konusudur. Bu durumda "Anadolu Selçuklu Dönemi halı sanatı yalnızca geometrik desen kullanımından ibaret değildir" yorumunu yapmak sanırız çok da yanlış olmaz. Evlerde ya da ibadethaneler dışında kullanılan halılarda muhtemelen zengin bitkisel desenli ve hatta figürlü halılar dokunmuş olmalıdır. Bu yorumda kuşkusuz Pazırık Halısının atlı süvarilerinin de etkisi büyüktür. Ancak yine de akla, Pazırık Halısı dışında, Anadolu'da Beylikler Dönemi halılarına kadar ele geçen ya da minyatür ve tablolara konu olan halıların neredeyse hepsinin geometrik desenli oluşu ya da çok stilize figürler barındırması sadece bir tesadüf müdür sorusu takılmaktadır. Görünen o ki bu soru daha uzun bir süre zihinleri meşgul edecektir.

Anadolu'da Beylikler döneminde dokunduğu tespit edilen halılar, halı literatüründe namazlık ya da seccade olarak adlandırılan dokuma ebatlarında yani yaklaşık 2-3 metrekarelik hatta daha da küçük boyutta dokunmuş örneklerdir. Yine altını çizerek vurgulamak gerekir ki bu örnekler sadece tespit edilenlerdir ve değerlendirmeler de sadece kısıtlı sayıdaki buluntular üzerinden yapılmıştır.

"Hayvanlı Halılar" olarak adlandırılan dokumaların, ressamların tablolarında yer almaları ve C14 testlerinden hareketle, 14. yüzyılın ilk yarısı ile 15. yüzyıl sonu aralığında dokundukları öngörülmektedir. Ayrıca, Konya ve Beyşehir örneklerinde olduğu gibi kırmızı, mavi ve her iki rengin tonlarının tercih edilmesi, bordürlerde kufi tasarımın devam etmesi ve detayda Konya ve Beyşehir örnekleri ile eşlenebilecek motif ve tasarımların kullanılmış olması nedeniyle hayvanlı halılar Anadolu Selçuklu halılarının devamı olarak kabul edilmektedir. Beş grupta değerlendirilen ve ana temanın hayvan ya da hayvanlar olduğu bu çok özel grup, kuşkusuz yaklaşık 200 yıllık sürecin tek halı kompozisyonu olamaz. Dolayısıyla Anadolu Selçuklu Dönemi gibi Beylikler Dönemi halı geleneğini de sadece hayvanlı halılar grubu üzerinden değerlendirme imkânı yoktur. Avrupa, Kuzey Afrika ve hatta Tibet'e kadar ulaşmış hayvanlı halıların gerek buluntular ve gerekse tarihi kaynaklara dayanarak Anadolu'da dokunduğu konusunda şüphe bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

Aslanapa, Oktay, (1997a) "Türk Halı Sanatında Yeni Keşifler", **Arış**, Y.1, S.2, s.10-17.

Aslanapa, Oktay, (1997b) "Türk Halı Sanatını Tarihi Gelişmesi, **Arış**, Y. 1, S. 3, s. 18-25.

Diyarbekirli, Nejat, (2002) "Eski Türklerde Kültür ve Sanat", **Türkler**, (Yeni Türkiye Yayınları), C. III, Ankara, s. 827-894.

Durul, Yusuf, (1977), **Yörük Kilimleri**, İstanbul.

Erdman, Kurt,(1957), **Der Türkische Teppich Des 15. Jahrhunderts / 15. Asır Türk Halısı**, İstanbul.

Erdmann, Kurt, (1929) "Orientalische Tiertepiche auf Bildern des XIV. Und XV. Jahrunderts: Eine Studie zu den Anfangen des Orientalischen Knüpfteppichs", **Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen**, 50 Bd., p.261-298.

Fazlıoğlu, İsmail, (1997), **Eskiçağda Dokuma**, İstanbul, s. 1-4.

Franses, Michael, (2013) "An Early Anatolian Animal Carpet and Related Examples", **God is Beautiful and Loves Beauty, The Object in Islamic Art and Culture**, Sheila Blair and Jonathan Bloom (eds), Yale University Press, p. 246-247.

Franses, Michael, (1993), "The Historical Carpets from Anatolia", **Orient Stars**, London, p. 263-269.

Kardeşlik, Selman, (2010), "İstanbul Vakıflar Halı Müzesinde Konservasyon Çalışmaları ve Yeni Keşfedilen Selçuklu Halıları", **Restorasyon Yıllığı Dergisi**, S.1, s.113-122.

Turan, Hayrunnisa, (2017), "Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi 2916 Numarada Kayıtlı Makamat Nüshasının Bazı Minyatürleri", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 10, S. 48, s. 345-370.

Ürer, Harun, (2002), "Pazırık Halısı Işığında Orta Asya'dan Anadolu'ya Halı Bölgeleri", **Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (Prof.Dr. Gönül Öney'e Armağan)**, s. 591-597.

Ürer, Harun, (2013), **Haneden Ticarethaneye Batı Anadolu Halıcılığı (1836-1935)**, İzmir.

Yetkin, Şerare, (1991), **Türk Halı Sanatı**, Ankara.

http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;dn;Mus21;33;en

ORTAÇAĞ'DA DÜŞÜNCE OKULLARI VE ÂDÂB KİTAPLARININ KÜLTÜREL ETKİLEŞİME TESİRLERİ

The Thought Schools in Middle Ages and the Influence of Adab (Literary) Books on Cultural Interaction

Alptekin YAVAŞ*

Abstract

Cultural changes are long and difficult to explain sociological developments. Thought changes begin in the theoretical field and are reflected in the art field in the form of form transformations. Art History studies, which intend to explain these changes, have not developed an approach other than fashion and artist interpretation. However, form changes are material elements that emerge with the maturation of some mental developments in societies and are interpreted and shaped by artists. In other words, the emotions and thought changes of societies are expressed in the form of material forms by a number of individuals or institutions. Therefore, form developments should be explained on the scale of concrete individuals, schools or institutions instead of some vague periodic explanations. In the study, the subject will be evaluated in the example of Early Islamic Palaces.

Keywords: Adab, Palace, Early Islamic Period, Gundeshapur, Lahmids

Kuramsal düşüncenin form şeklinde tezahürü toplumsal entelektüel zihinde yeterince olgunlaşmasına bağlıdır. Değişimi sağlayacak düşünceler olgunlaştıkça yüksek sanat ürünü maddi veriler toplumun biçim dünyasında yerelden büyük geleneklere kadar farklı ölçekte gelişecek zemin bulabilirler. Genel olarak kültür tarihine ilişkin çalışmalarda bu tesirler ve onların maddi sonuçları bölgesel veya hanedan kavramlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır: *Sasani etkisi, Suriye-Mezopotamya tesiri* gibi… Ancak bu kavramlar hem muğlâk hem de ortaçağa ait değildi. Muğlâk; çünkü "*Mezopotamya-Suriye tesiri*" derken tam olarak ne kastedildiği belli değil! Nitekim "*Büyük Selçuklu*" şeklinde Ortaçağ'da bir kavram yok! Ne yazık ki bunlar bir anakronizm örneğidir. Mevcut kavramlar o mefhumların karşılığı değil. Nihayetinde berraklaşmamış kavramlar hatalı kullanımlara sebebiyet vermektedir.

Ortaçağ dönemine ait form değişimlerinin müşahhas kişi, kurum, ekol veya kaynaklarla ifade edilmesi kaynakların suskunluğu nedeniyle çok da kolay değildir. Tarih bilimi, linear, sebep-sonuç ilişkisine dayalı bir izah anlayışına sahiptir. Kültür formları ise doğası gereği önkoşulsuz ve hangi yönde gelişeceği önceden kestirilemeyen bir biçimde ortaya çıkar, gelişir.

Bu değişimi gerçekleştirenler kim? Bu değişimlerin kaynağı niteliğinde bir takım zihni gelişmelerin ortaya çıktığı okul veya ekoller var mıydı? Cevap için ilk akla gelenler ustalar, mimarlar; yani uygulayıcılar… Ancak Ortaçağ için çok az isim biliyoruz. Onların beslendiği kaynak veya yetiştiği okul/ekol konusunda ise daha az veri var. Kuşkusuz zihni bir ön kabul olarak Ortaçağ İslam sanatçısının yetiştiği '*Michaleongo'nun Desen Okulu'* veya '*Verrochi'nin Atölyesi'* türünden okullar olmalı. Bu noktada bazı sorular sorulabilir. Örneğin Ortaçağ İslam sanatçı/usta isimlerinin sonundaki Konevî, Ahlatî gibi isimlendirmeler sadece doğdukları yeri mi ifade ediyordu? Yoksa doğduğu yerden ziyade yetiştiği ekolün mü ismiydi? Duygu düşünce ürünü onca mimari form veya yüksek sanat ürününün, toplumun entelektüel muhitinden kopuk, bir avuç sanatçının gerçekleştirildiği kişisel üretimler olduğu söylenebilir mi? Bu sanatçılar belirli entelektüel grupların içinde farklı fikirleri tartışarak, öğrenerek üretim yapmış olması beklenir. Rahmetli A.Özdural'ın[1] yayınlarından biliyoruz ki Ortaçağ'da matematikçiler veya filozoflar, mutad toplantılarda mimar ve ustalarla bir araya gelip onların mimarlık alanlarına ait sorularını cevaplayıp tartışıyorlardı. Bu toplantılarda *Cemşid el Kaşi* ve *El Cuzcânî* isimli matematikçiler, dönemin duvar ustaları veya neccarlarının alan hesabı veya mukarnas çizimi gibi konulardaki sorularına muhatap oluyordu. Anlaşılan bu mutad toplantılar sayesinde kuramsal veri pratik uygulamayla, bilim adamı ustayla bir araya gelebiliyordu. Durum böyle

* Prof. Dr. Onsekiz Mart Üniv. İnsan ve Toplum Bilimleri Fak. Sanat Tarihi Böl. 17100 Kampüs-Çanakkale e-mail: alptekinyavas@hotmail.com Orcid No: 0000-0003-3081-4462

[1] Bu çalışmalardan bazıları şunlar: Özdural 1990: ss.31-49.; Özdural 1998: ss.699-715.; Özdural 2000: ss.171–201.

olunca sanat formlarının ortaya çıktığı farklı düşünce okulu veya ekollerinin olabileceği, sanatçı veya ustaların Ortaçağın Mutezile, Meşşaî, İşrakî gibi nazarî bilgi merkezlerinden etkilenmiş olabileceği, örneğin sadece ismini bildiğimiz İhvanü's Safa türünden entelektüel muhitlerin kültürel değişimlere -kavramsal bilgi düzeyinde de olsa- tesirlerinin olabileceği tartışmaya layık bir iddia olarak karşımızdadır.

Erken İslam Sarayının Menşeî Konusu

Bu kuramsal tartışmayı bir mimari sorun çerçevesinde ele almak istiyoruz. Erken İslam Sarayının menşeî meselesi İslam Mimarlık Tarihi çalışmalarının en fazla ele alınan konularındandır. Saray toplumların mimarlık ve diğer estetik birikimlerinin en üst düzeyde sergilediği yerlerdir. Bu anlamda İslam'ın şekillendirdiği yeni kültüre ait maddi birikimi de en iyi bu binalar yansıtabilir. Bilhassa Abbasi döneminde '*beytü'l-hikme*'lerde gerçekleştirilen çeviri çalışmaları İslam toplumunu Antik dünyanın kadim bilgisiyle tanıştırdı. Ancak bu bilgilerin hangi araçlarla elde edildiği çok fazla ele alınmamıştır. Kuşkusuz İslam düşüncesinin ana kaynakları Kur'an ayetleri ve Peygamber hadisleridir. Bunların dışında çevre kültürlerle etkileşimin ortaya çıkardığı tesirler, gelişmeler var. Ancak yayınlarda bu tesirler müşahhas kişi veya kurum yerine '*Sasani dönemi, Pers tesiri*' gibi tanımlamalarla ifade edilir. Tıpkı Erken İslam Sarayının klasik şemasının nasıl ortaya çıktığı sorusuna verilen cevaplar gibi…

Herzfeld[2] Erken İslam Saraylarının büyük taht salonu ve gerisindeki kubbeli/eyvanlı taht odasından müteşekkil çekirdek planının, Mezopotomya'nın iç avlulu ev tipinden doğup, Roma Kalelerinde geliştirildiğinden bahseder ve bu anlamda Strzygowski ile aynı fikirdedir. Ancak Herzfeld, bölgedeki Lahmî prens konutlarının tesirinin de göz ardı edilmemesini belirtir. H.Stern[3] Emevi saraylarını çekirdek şemasının "*Arap Evi Beyt*" olduğunu, her kenara bir mekân grubunun sıralandığı bu plan tipinin Lahmî döneminden bu yana bölgede bilindiğini ifade eder. Ona göre binadaki çevre duvarları Roma, payandalar ise Sasani etkisini yansıtır. Creswell[4] bu tesirlerin Sasani ve Bizans dönemlerine ait olduğunu ancak yerel güçlere ilişkin verilerin de bulunduğunu belirtirken, O.Grabar[5]' a göre Emevi Sarayları açıkça Roma-Bizans öncülerin devamıdır. J.Sauvaget[6], Rakka'dan Şam'a ve Akabe'ye kadar tarımsal üretimin yapıldığı alandaki Emevi saraylarının, Roma ve bölgedeki eski yapılarla ilişkisini irdeler. R.Hillenbrand[7] aynı aks üzerindeki kubbeli oda ile eyvan formunun menşeinin Sasani mimarisi olduğunu vurgular. A.Northedge[8] Sasani ve Mezopotamya tesirini tek tek örneklerle ele alır. S.Urice[9], Kasrü'l Harane örneğinden yola çıkarak Mezopotamya tesirini öne çıkarır. B.Finster[10], yuvarlak kuleli avlulu Suriye Filistin yapılarıyla bölgedeki Sasani yapılarını mukayese eder. Buna karşın L.Bier[11], Erken İslam dönemi üzerindeki Sasani tesirinin büyük ölçüde şiir ve soyut anlatım (metafor) alanıyla sınırlı olduğunu düşünür. M.Ritter[12] ise bölgedeki sanatsal gelişmelerin İslamiyet öncesi bir geçmişi olduğunu örneklerle izah etmeye çalışır.

Şeref Salonu (Court of Honeur), Trikonş ve Arap Beyt'i

Hz. Peygamberin getirdiği dünya görüşüyle şekillenen İslam toplumunun yeni sosyal ve kamu yapılarının nasıl olacağı gibi bazı temel sorunları vardı. İbadethane için ilk başvurulan şema, doğal olarak Arap Evi *Dâr*'dı. Bu plandaki Peygamberin evi *Mescid-i Nebevî*'nin aynı zamanda ilk Hükümet Binası olarak da kullanıldığını biliyoruz. Ancak Emevi dönemiyle birlikte bu iki işlev ayrılmaya, büyük saraylar yapılmaya başlanır. Emevi halifesi Mervan b. Hâkim, Peygamber Cami'nin yanına büyük bir saray, ondan kısa süre önce 686-687'de Fustat'ta, Vali Abdülaziz Amr caminin batısına bir saray yaptırır. Basra'da Ulu Cami'nin kıble tarafına bitiştirilmiş pişmiş tuğladan bir *Dârü'l-İmâra*

[2] Herzfeld 1910: ss.27-63.
[3] Stern 1946: ss. 72-97.
[4] Creswell 1979: ss.614-643.
[5] Grabar 1955: ss.312.
[6] Sauvaget 1939: ss.1-59.
[7] Hillenbrand 1981: ss.63-86.
[8] Northedge 1984: ss.196-198.
[9] Urice 1987: ss.86-88.
[10] Finster 2004: ss.39-48.
[11] Bier 1993: ss.57-66.
[12] Ritter 2019: ss.37-59.

vardı. Şam'da ise Ümeyye Caminin yakınında, Muaviye'nin meşhur *el-Hadra*'sı bulunuyordu[13]. Bu ilk dönem sarayları hakkında ne yazık ki çok az bilgiye sahibiz. Ancak Kûfe Cami'nin çevresinde yapılan kazılar bu ilk örneklerin niteliği hakkında yeni veriler sundu. Kûfe şehrinde 638 yılında inşa edilen *Dârü'l-İmâra* bitişiğindeki Ulu Cami gibi *Çok Destekli-Kûfe* tipindeydi. Ancak 7.yy.ın üçüncü çeyreğinde iç mekân düzeninde farklılığa gidildiği anlaşılmaktadır. Tarihçi Tabarî, Kûfe valisi Ziyad bin Ebih'in (622-673), '*cahiliyye*'[14] bölgesinden ustalar getirterek Ulu Camiyi tamir ettirdiği, camiye bitişik Dârü'l-İmâra'da da bazı yeni düzenlemeler yaptırdığını belirtir. 1963'deki kazılar, 7.yy. son çeyreğinde gerçekleştiği anlaşılan bu müdahale ile Kûfe Dârü'l-İmâra'nın üç sahınlı bir kabul salonu ve gerisindeki kubbeli taht salonnundan oluşan yeni bir iç mekân düzenine sahip olduğunu göstermiştir[15]. Creswell'in **Şeref Salonu** *'Court of Honeur'* dediği büyükçe salon ile onun gerisindeki kubbeli veya eyvanlı taht salonundan müteşekkil bu şema sonraları İslam Sarayının çekirdek planı haline gelecektir. Tabarî, Kûfe'deki tadilatı gerçekleştiren ustanın ismini de verir: Hemedanlı usta *Ruzbih bin Buzurghmir*[16]. Tabarî yapıda Lahmîlerin başkenti Hire'den getirtilen pişmiş tuğlaların kullanıldığını ve yerli ustaların çalıştığını ekler[17]. Bilindiği gibi bu formun erken örneklerini Sasanî coğrafyasında buluyoruz. *Firuzabad*'daki II. Şapur'un Sarayı (3.yy.), *Kish Sarayı* (303-379), *I.Şapur'un Sarayı* (241-271), *Sarvistan Sarayı* (5.yy) ve *Kale-i Duhtar* bu tipin İran coğrafyasındaki bilindik örnekleridir **(Şek.1)**. İslam öncesi bölgenin hakimi Lahmîlerin de bu tipte yönetici yapıları vardır. Bunlardan 650 tarihli *Kasrü'l Mukâtil* (*Tulûl el Ukhaydır*) Hira'lı Lahmi yönetici *Mukâtil ibn Hasan*'a aittir[18]. Binanın üç sahınlı bazilikal tipteki kabul salonu bu tipin bölgedeki en erken örneklerindendir. Benzer bir örnek *Hırbetü'l Kırak* (*el-Sinnabra*) 7. yüzyıldandır[19]. Bu anlamda Kûfe Dârü'l-İmâra'sında karşımıza çıkan plan bölgede daha önceki yıllarda uygulanmıştı. Plan, kubbenin eyvana dönüştüğü daha gelişmiş bir şekliyle İslam saraylarında kullanılmaya devam eder: *Ukhaydir, Kasrül Banat, Amman ve Rakka* Sarayları **(Şek.2)**. Kubbe veya büyük bir eyvanla örtülü taht odası ile bazilikal şemalı kabul salonundan oluşan plan sonraki dönemlerin saraylarında da karşımıza çıkar. 10.yy.da Magrip'te, Fatımî *Acdabaya* (10.yy-Libya), *Ziri* (947-Cezayir) ve *Mansuriye* (10.yy-Kayrevan) Sarayları bunların birkaçıdır. 13.Yüzyıl Anadolu'sundan *Kubadabad Büyük Saray* ve *Alanya Selçuklu Sarayı*'nda da aynı şema devam ettirilir. Mevcut verilere göre bir İslam Sarayında ilk kez Kûfe'de ortaya çıkan plan Hemedanlı ustanın tadilatından çok önce bölgede biliniyordu. Anlaşılan Hire'den tuğla dışında başka veriler de gelmişti.

Kaynaklarda Bizans yapısı olarak bahsedilen *Andarin Kalesi* (558-577) aslında Gassanî yöneticilerinden birine aittir. Bu yapının kabul salonunda görülen yarım daire biçimli formun Erken Hıristiyan Bizans dönemi kiliselerinden mülhem olduğu ortak bir görüştür. **Trikonş** denilen bu form Mştatta'ya kadar Erken İslam Saraylarında görülmez. I.Lavin, 5.yy.dan itibaren bölgedeki yönetici konutlarında *trikonş*'un bir tür hükümranlık sembolü gibi kullanıldığını belirtir[20]. Bu formun bölgedeki kullanımına ilişkin en eski belge Bosra Camindeki devşirme sütunun üzerindeki ifadelerdir. Buradaki binanın, 488'de Vali Flavius Arcadius Alexander döneminde "*üç nişli yarım daire biçiminde portik bir temel üzerine tamamlandığı"* yazılıdır[21]. En bilindik iki örneğini *Bosra'daki Piskoposluk Sarayı* (512) ve *İbn Vardan Kasrı'*nda (564) gördüğümüz bu şema, Erken İslam Sarayları *Ancâr* (714), *Mşatta* (743-744) ve *Hırbetül Minye* (711-715) Saraylarında karşımıza çıkar. Bu veriler, formun Bizans mimarisinden ziyade -tıpkı kubbeli taht odası şeması gibi- Gassanî ve Lahmî sivil mimarlık ürünlerinden tevarüs edilmiş olmasının daha yakın bir ihtimal olduğunu düşündürmektedir.

Erken dönem İslam Sarayının iç mekân düzeninin karakteristik formlarından biri de Creswell'in "***Arab Beyt***"i şeklinde isimlendirdiği, birbiriyle içten irtibatlı üç oda ve bunların önündeki yarı açık birimden müteşekkil mekân grubudur. Şema, bölgede ilk olarak vassal beylik Lahmî prenslerinin 7.yüzyıla ait konutlarında karşımıza çıkar. H.Stern, önünde revak gibi gölgelik bir yarı

[13] Santi 2018: ss.69–103.
[14] Kur'an'da sıklıkla zikredilen (İslamoğlu 2012: ss. 600, 759, 944.) "*cahiliyye*" tabiri, İslam dinini getirdiği hayat görüşünü kabul etmemiş veya henüz tanışmamış kişi veya gruplar için kullanılmıştır.
[15] Santi, 2018: s.72.
[16] Juynboll 1989: s.73.
[17] Juynboll 1989: s73.
[18] Ritter, 2019: s.51.
[19] Ritter, 2019: s.52.
[20] Lavin 1962: ss.1-27.
[21] Lavin 1962: s.10, dpnt.76.

açık mekân bulunan yan yana üç odadan müteşekkil tipin çok erken tarihlerden bu yana bölgede bilindiğini, bunun en iyi örneklerinden birinin Gassanî valisi Flavious Séos'un *İl-Haiyat* ve *El-Tuiba*'daki 6.yy.a ait evleri olduğunu belirtir[22]. *Cebel Sais*'de, Lahmilere ait 7.yy.a ait konutlarının[23] en yakın örnekleri I.Velid (711-715) dönemi Emevi konutlarıdır. Bu şemanın bir saray yapısı içindeki ilk kullanımlarını Sasani döneminden İran'ın Kirmanşah şehrindeki *Kasr-ı Şirin* (598-628), II. Hüsrev'e ait (590-627) tarihli *Havs-Kuri* saraylarında ve Şam yakınlarındaki *El Kastal* (744) ile *Tul'ul el Suayb* gibi yapılarında (8.yy) görürüz. Söz konusu plan şeması İslam Saraylarının iç mekân düzenine de hâkim olur. Nitekim *Hırbetü'l Minye* (705-715) *Kasrül Tuba (743), Kasrül Hayrül Şarki ve Garbi (728-729), Ukhaydır (778), Mşatta* (8.yy.ortası) **(Şek.3)** Saraylarında orta avlunun etrafına simetrik biçimde yerleştirilmiş mekân grupları çok benzer örneklerdir. O.Grabar[24] bu mekân dizilerinin farklı misafir gruplarının kullanımına mahsus olduğunu belirtir. Gerçekten de bu mekânlar her biri ayrı ıslak ve oturma mekânlarına sahip müstakil birimlerdi. Bu çekirdek plan İslam fethi sonrası bugünkü Kazakistan *Taraz* kentindeki (8.yy. ortaları) bir yerel valinin köşkünde, Fatımî Sarayı *Ziri* (Cezayir-947) ve *Konya-Kubadabad Büyük Saray*ının harem ve selâmlık gibi düşünülecek iki mekân grubunda karşımıza çıkacaktır.

Lahmîler, Hire ve Yerel Birikim

Tüm maddi deliller ve onlara getirilen yorumlar İslam'ın gelişinden çok önce bölgede bu üç şemanın da bilindiğini, Lahmî ve Gassanî'lerin, Sasani ve Bizans coğrafyasından kendilerine ulaşan şemaları yerel gelenek ve ihtiyaçlara göre yeniden şekillendirdiği; Emeviler döneminde bu kez yeni dinin ihtiyaç ve görgüsüne göre bu yerel mimari geleneğin yeniden yorumlandığı anlaşılmaktadır. Bugünkü Necef yakınlarındaki Lahmilerin başkenti Hire, 4-11. yy. arasında Doğu kiliselerinin başkenti hüviyetindedir. Sasaniler tarafından Bizans'ın Orthodoks kilisesinin rakibi olması için desteklenir. 431'de Bizans tarafından sürgüne gönderilen Nestorius'un kendisine merkez yaptığı Hire, Nesturi, Keldani, Süryani gibi diofizit Asur gruplarının merkezlerinden biri olur[25]. Başkent Hire'deki ünlü *Havernak* ve *Sadra* (Seder) sarayları Yakutî ve Tabarî'den İbn Bibi'ye birçok kaynakta sultanların kendi saraylarını ona atfen tanımladıkları efsanevi yapılar olarak anlatılır[26]. Lahmiler özellikle Arap edebiyatına tesirleriyle tanınır. Nitekim bu dönemden şair İmrul Kays Arap şiirinin en ünlü isimlerindendir[27].

E.Herzfeld[28], Romalıların Suriye, Filistin bölgesini fethettiğinde yerel göçebeleri kontrol için çölün kenarına kaleler inşa ettiklerini, bunların daha sonra Gassanîler tarafından tamir ve ihya edildiklerini belirtir. Tohme ise Gassanîlerin manastır ve kiliselerini toplantı yeri olarak kullanması geleneğinin İslam saraylarında sürdürüldüğünü, halife veya ümeranın bazen bu sarayların hamamlarında toplantı yaptıklarından bahseder. El-Münzir (Rusafa 6.yy.) ve Harran Martiryum'u (568) gibi yapıların dini işlevinden daha çok yerel kabile şef veya toplum önderlerinin buluşma mekânı (kabul salonu) olarak kullanıldığını ifade eden Tohme, bu toplantıların hamamlarda da gerçekleştirilebildiğini Kusayr Amra Kasrı ve Hamamının bu geleneğin Emevi dönemindeki bir örneği olduğunu ifade ederken Kasrü'l Hallabat (8.yy.) ve Hammam as Sarah'ı (8.yy.) aynı bağlamda değerlendirmek gerektiğini belirtir[29].

Son araştırmalar sırasında[30] Kusayr Amra Sarayı'nın 300m. kuzeybatısında ortaya çıkarılan veriler, mevcut sarayın önceki yıllara ait büyük bir külliyenin üzerine kurulduğunu gösterdi. Bazı araştırmacılar Kusayr Amra'nın meşhur fresklerinin eski bir süsleme geleneğinin takipisi olduğunu iddia eder. Nitekim hamamın sıcaklık kısmındaki planisferik (astronomik) harita, İslam dünyasında en eski örnek olmasına karşın bir bölgedeki bulunan eski örneklerin bir benzeridir[31]. Araştırmacı Pinto,

[22] Stern 1946: s.89.
[23] Sauvaget 1939: ss. 239-256.
[24] Grabar, 1955: s.57.
[25] Bakır 2010: ss.117-143.; ed-Dâkūkī 1998:, ss. 122-124.; www. https://tr.wikipedia.org/wiki/Lahm%C3%AEler (Erişim Tarihi: 17.1.2023).; Kister 2005: ss. 29-54.
[26] İbn Bîbî 1996: s.363.
[27] Ayyıldız 2022: ss.38-44.
[28] Herzfeld 1921: ss. 104-146.
[29] Tohme 2012: s.94
[30] Bisheh- Morin- Vibert-Guigue 1997: ss..375-393.
[31] Sezgin (2009).

Bizans'ın doğu bölgelerindeki bazı hamamlarda bu tip harita yapma geleneğinin çok eski örneklerlerinin bulunduğu belirtir[32]. Bazı araştırmacılar Kusayr Amra'daki haritanın **(Şek.4)** Ürdün yakınlarından geçen 32. kuzey paralelinin bakış açısına göre çizildiği bu nedenle yerel bir gözlem veya kaynağa ait olduğu iddia eder. Ancak bazı yorumlar ise haritanın bölgenin 8.yy.daki konumunu tasvir etmediği, çünkü bu gökyüzü tasvirinin daha kuzeydeki bir bölgeye ait olabileceği ifade edilmiştir[33]. Gerçektende Kusayr Amra'da gökyüzü ters tasvir edilmiş, zodyak burçları, bir gözlemcinin göksel kubbenin altında dururken onları göreceği şekliyle değil, göksel kürenin dış yüzeyinde, bir kitap sayfasında görülndüğü şekliyle tasvir edilmiştir. Bu veriler haritanın eski bir kaynaktan alınmış bilgiler ışığında gerçekleştirildiğini düşündürmektedir.

Hamamdaki bir başka sahne yapı ustaları tasviridir. Burada, antik kıyafetler içinde farklı türde zanaatkârlar kare çerçeveler içinde çalışırken resmedilir **(Şek.5)**. Bu tür zanaatkâr tasvirleri Antik kültürde *Ktisis* kavramıyla ifadelendirilmiştir. Ktisis, inşaatçı Tanrının dünyayı yaratması düşüncesinin taklit edilip bu yolla baninin yüceltilmesi anlayışıydı. Bunun en iyi örneklerinden biri Süleyman tapınağının yapılışının resmedildiği 4-5.yy. ait *Krallar Kitabı* isimli el yazmasındaki tasvirdir[34]. L.Tohme bölgede önceki yıllarda görülen bu tasvir ile Kusayr Amra'nın sahibinin, altı kral veya yapı ustaları freskleriyle egemenliğini konuklarına hatırlatmak istemiş olabileceğinden bahseder[35].

Mimari ve süsleme alanına ait bu veriler İslamiyet'ten çok önce 4-6.yy. arasında Gassanî ve Lahmî egemenlik sahasında Bizans ve Sasani tesirlerinin bölgesel bir anlayışla yorumladığı bir kültürel muhite işaret ediyor. Gassanî ve Lahmîlerin hâkim olduğu bugünkü Irak ve Suriye coğrafyası, Arap yarımadasının güney kesimlerinin aksine her zaman kültürel hareketliliğin yoğun olduğu yerlerdi. Bunun en önemli sebebi Sasani ve Bizans gibi iki büyük kültür coğrafyasına yakınlıklarıydı. Bölgedeki Kûfe, Rakka ve Basra şehirlerinin İslam devletinin bilim ve kültür merkezlerine dönüşmesinin en önemli sebebi buradaki eski entelektüel çevre idi. Mevâil (yani Arap olmayan) nüfusun yoğun olduğu bu şehirler erken dönemlerden beri Süryani, Nasturi, Diofizit veya Monofizit anlayışta bilim adamlarına ev sahipliği yapıyordu. Buradaki entelektüel muhit 8.yy.3. çeyreğiyle 9.yy.ın ilk çeyreği arasında Antik dünyanın kadîm bilgilerinin çeviriler yoluyla İslam dünyasına kazandırıldığı beytül hikme çalışmalarına öncülük ettiler. Söz konusu okullarda Aristo, Platon, Galen gibi antik dünyanın büyüklerinin matematik, tıp felsefe, astronomi konularındaki eserleri çevrilir. Ancak ilginç olan Antik Yunan, Hint ya da Sasani dünyasının kadim kitapları Arapça, Farsça yerine Pehlevice, Nasturice-Aramice-Süryanice gibi bölgesel dillerden Arapça'ya çevrilir. Arapçaya çevrilen bu kaynak kitapların çok azı Farsça, Yunanca veya Latincedendir. Bu durumun sebebi, bunların çok önce, daha 4-5-.yy.da ilk olarak bölge dillerine çevrilmiş olmasıydı. Dolayısıyla ilk olarak bölge dilleri Aramice ve Süryaniceye çevrilen Antik dünyanın meşhur eserleri, Beytü'l Hikme'lerde bu eserler üzerinden Arapçaya tercüme edilir ve İslam dünyasına kazandırılır.

Âdâb (Usûl) Kitapları

Câhiz'e göre *ilm*, tüm İslamî ilimleri, *âdâb (edeb*) ise ahlâkî-eğitsel teme bilgileri veya eskiye ait rivayetleri (ravâyâ) konu eder. Ortaçağın protokol veya usûl kuralları âdâb/edeb kitaplarında belirlenir. Bu kılavuz kitaplar, devlet protokolünü tanzim etmekten, ortalama bir münevverin bilmesi gereken şiirlere veya yönetici sarayının niteliklerinden, sultanın kıyafetleri, davranış biçimlerine kadar çok farklı konulardaki kuralları ihtiva ederdi. Bu literatür, faziletli, yetenekli atalardan gelen usul geleneğini yeni kuşak münevver ve yöneticilere aktarıyordu. Literatürün kastettiği 'faziletli atalar' genelde kadim İran'dı. Bu kaynak eserler Arap, İran, Hint ve Klasik Yunan gibi farklı kültürlere aitti ve gerçek amacı etik, kültür ve beceriler alanında Müslümanları eğitmekti[36]. *Varka ile Gülşah, Kitab-el Diryâk*, *Makamat* veya *Kitab-el Agâni* bu eserlerin en bilinenleridir. Bunlardan *Ebul Faraç el İsfahâni*'nin *Kitabü'l Agâni'*si, İslamiyet öncesi dönemden 9.yy. sonuna kadar Arap şiirinin ansiklopedik bir derlemesidir[37]. Kaynaklar bu şiirlerin seçkinlere ait tören ve eğlencelerde bilhassa *meclis-i lehve* (eğlence amaçlı) toplantılarda okunduğunu halife ve emirlerin de bu şiir okumalarına

[32] Pinto 2018: ss.29-69.
[33] Taragan 2008: ss.141-160.
[34] Taragan 2008: s.148, Fig.11.
[35] Tohme 2012: ss.85-99.
[36] İnalcık 2010: s.4.
[37] Kılıç 1994: s s. 316-318.

iştirak ettiğini ifade eder[38]. Örneğin bu tür toplantıların birinde II. Yezid, tef çalarak şiir okuyarak dikkatini çeken Hababa isimli bir şaire eşlik eder[39]. Nizamülmülk'ün *Siyasetnamesi* de bir âdâb kitabıdır. Ünlü *Kelile ve Dimne* Hint coğrafyasında üretilmiş olup şair *Berzeveyh* eliyle Türkistan coğrafyasına getirilmiş daha sonra *İbn Mukaffa* ile İslam dünyasına kazandırılmış çok önemli bir âdâb kitabıdır. Bu eserler şiirsel ve soyut bir dille, bazen masalsı veya fabl tarzında anlatıma sahip olabiliyordu. Tarihçi Mesudî, Pers soylularına ait bu kitaplardan birini Emevi halifesi Mervan'ın elinde gördüğünü belirtir. Eserde sakal ve kıyafetleriyle eski kralların otururken ve ayakta resimlerinin yer aldığını belirtir. Mesudî bunun eski bir Pehlevice kitabın Arapça kopyası olduğunu ve halife Mervan'a ait olduğunu ifade eder[40]. Mesudî'nin verdiği bilgilere bakılırsa üst düzey yöneticilerinin elinde, giyimden bina yapımına, çok çeşitli konularda kendilerine rehberlik edecek âdâb kitapları vardı. Anlaşılan resimlerle bezeli bir anlatıma da sahip olan bu kitaplar sadece protokol kaidelerinden ibaret değildi. Örneğin İbn Kutayp'ın *Adâbu'l Kitab* (Kâtiplerin Kitabı) isimli eseri aritmetik, astronomi, geometri, kadastral ölçüm, inşaat mühendisliği konularında devlet görevlilerinin el kitabı niteliğindeydi. Bu eserler, eskinin kadim bilgisine sahip olmak isteyen münevver veya çelebilerin en önemli başvuru kitaplarıydı. Mervan'ın elindeki kitapta eski kralların saraylarının niteliğine ilişkin bilgiler olmasına bakılırsa bu tür eserlerde mimarlık ve süsleme konuları da işleniyordu. Ortaçağ boyunca minyatürden alçıya, freskten çiniye her türden betimlemenin repertuarına bu türden kitapların kaynaklık ettiğini söyleyebiliriz. Bu yüzden aynı konu hem minyatür hem çini hem de fresk malzemeyle karşımıza çıkabilmektedir. Bu anlamda, karşılaştığımız tasvirlerdeki kıyafet, yüz biçimleri vs. detaylar, döneminin sanat yorumu veya karakteristik süsleme unsuru olmaktan çok ilgili âdâb kitabındaki yorumla alakalı olmalı. Bu anlamda Hırbetü'l Mefcir'de Halife Mervan'a ait olduğu iddia edilen heykel tasviri, Emevi'lerin 8.yy. ortasındaki tasvir anlayışını değil, sultanların ideal giyim kuşam, saç, sakal tarzlarını anlatan ilgili âdâb kitabındaki Halife tasvir anlayışını yansıtıyor olmalıdır. Peki, bu kaynak kitaplar nerede ve kimler tarafından hangi düşüncelerle üretiliyordu?

Cündişâpur Okulu

Genel olarak Batı ve Doğu Medeniyeti arasındaki bilgi akışını müşahhaas bir olay veya vakâyla tespit etmek çok mümkün olmaz. Ama bazı münferit örnekler var. Bunlardan biri, Hıristiyanlığı kabul eden Bizans İmparatoru Justinianus'un emriyle Atina'daki Aristo okulunun 529'da Edessa Okulunu da 489'da kapatmasıyla önemli sayıda bilim adamının Sasani coğrafyasına gitmek zorunda kaldığı gelişmedir. Bu okulların hocaları olan aynı zamanda Antik dünyanın o güne kadar biriktirdiği kadim bilgilere sahip kadro, Sasani coğrafyasına geldiğinde kendisine büyük bir hürmetle bekleyen I.Şapur'u buldu. Bugünkü İran'ın güney kesiminde yer alan ve Sasanilerin ilk başkenti olarak 3.yy.da I.Şapur tarafından inşa ettirilen Cündişâpur daha sonra bir dünya akademisine ev sahipliği yapar. Başlangıçta İmparator Valerianus ve onun mağlup askerleri için inşa edilen şehir, II. Şapur ve I.Hüsrev zamanında kapatılan Atina ve diğer bölgesel okulların hoca ve öğrencilerinin buraya getirilmesiyle Yunan, Pehlevi ve Süryanilerin sayıca yoğun olduğu bir bilim adamı kadrosuna sahip olur. Okulun esas şöhret kazanması filozof Theodoros gibi tıp ve felsefe bilginlerinin buraya gelmesi sonrasıdır[41]. Edessa Okulunun 489'da kapatılmasıyla buradaki doktor ağırlıklı bilim adamı topluluk da Cündişâpur'a gelir[42]. Bilhassa tıp konusunda uzmanlaşmış bu ailelerden Süryanî Buhtishu ailesi daha sonraki yıllarda Bağdat'taki tıp akademisinin kuruculuğunu yapacaktır.

Cündişapur Akademisi, Tıp Okulu, Hastanesi (Bimarsitan), Farmakoloji Laboratuvarı, Tercüme Evi, Kütüphane ve Rasathane bölümlerinden oluşuyordu[43]. Tarihçi Nehaî, II. Şapur döneminde esas kimliğini kazanan okulun Yunan, Arap, Hint gibi çok farklı coğrafyalardan gelmiş yaklaşık 5000 öğrencisi olduğunu söyler[44]. Bu öğrencilerden biri olan *Nadr*, davet üzerine Mekke'ye gelip burada hekimlik yapar[45]. Bir diğer önemli bilim adamı dönüşünde Ayasofya'yı inşa edecek olan

[38] Grabar 1998: s.150.
[39] Fowden 2004: ss.565-581.
[40] Christensen 1936: s.62.
[41] Söylemez 2002: s.76.
[42] Söylemez, 2005: ss. 1-27.
[43] Söylemez 2002: s.81.
[44] Söylemez 2002: s.76.
[45] Söylemez 2002: s.80.

mimar *Miletli Isadoros*'dur. *İsadoros* ve arkadaşı *Anthemius,* Arşiment'in küre-silindir-çember ölçüleriyle ilgili kitabını çevirir. Antik dünyadan eserlerin yerel Pehlevice, Aremice veya Süryaniceye çevrildiği bu okul özellikle tıp, astronomi ve geometri sahalarındaki öğrenci ve hocalarıyla tanınır. Bu okulun hocaları arasında I.Hüsrev'e Platon okutan *Edessa'lı Stephen* ve *Süryani Agosiyos,* onun için Aristo mantığını çevirip özetleyen *Nusaybin'li Paulos* da vardı[46].

Okulda Felsefe ve Matematik konularının yanı sıra Ayasofya'nın mimarı İsadoros'un da görev yapmasına bakılırsa burada mimarlık da okutuluyordu. Kaynaklar Halife Muaviye'nin Mekke'de inşa ettirdiği *er-Rugt* isimli sarayı için İranlı ustaları getirttiğini belirtir. Cündişapur'lı hekim *Nadr'*ın da buraya gelmesine bakılırsa İranlı diye bahsedilen mimarın yüksek ihtimalle Cündişapur'lu olduğunu düşünebiliriz. Kuşkusuz yeni kurulan İslam devletinin doktor, mimar vs. kadroları için ilk başvuracağı kaynak bu okullardı. Nitekim Halife Mansur rahatsızlığına çare bulamadığı kardeşi için Cündişapur'dan şöhretli *Cibril bin Buhtisu*'yi getirtir. Buhtişi ailesi Bağdat'ta Cündişapur modelinin benzeri bir tıp okulu ve hastanesini kurar[47]. Ayrıca Mansur'un sarayındaki *Mecusi Nevbaht* ve *Ali ibn Usturlabi* gibi Cündişapur'lu gökbilimciler Bağdat'taki astronomi okulunu kurar[48]. Yunan asıllı Hire'li (yani Lahmili) ünlü tıp uzmanı *Huneyn bin Ishak* Cündişapur okulunda yetişmiş olup Mansur'un hekimi Buhtişu'nun isteğiyle *Calinus*'un tıb kitabını çevirir[49]. *Matematikçi Leo* Mem'un'un sarayında Antik dünyanın matematik konusundaki eserlerini çevirir. Okulda *Aristo Fiziği, Platon Felsefesi* ve *Galen Tıbbı* yanı sıra Hint coğrafyasının meşhur eserleri Pehlevice ve Süryaniceye çevriliyordu. I.Hüsrev'in emriyle Hindistan'a gönderilen Cündişapurlu *Berzeveyh* (ö.532) oradan satranç oyununun yanı sıra ünlü âdâb kitabı *Kelile ve Dimne* ile döner ve kitabı Hintçe'den Pehlevice çevirir[50]. Bu ünlü eser daha sonra İbn Mukaffa tarafından Arapçaya çevrilecektir.

Cündişapur, *Beytü'l Hikme*'de çalışan çevirmen-hoca kadrosunun da en büyük kaynağıydı. Cündişapurlu hocalar ve onların öğrencileri daha önce orijinal dilinden Pehlevice ve Süryaniceye çevrilmiş antik kaynakları şimdi yeni şerhlerle Arapçaya çevirir. Cündişapur'un bünyesindeki Tercüme Evi'nde (*Daru'l İlm*) antik batı ve doğunun birçok eseri çevrilir. Yeni İslam devletinin bimarhanesi veya gözlemevinde hoca ve kaynak ihtiyacını karşılamak için ilk başvurulan yer yine Cündişâpur oldu. Dolayısıyla bu gibi okullar, ilm ve âdâb/usûl kitaplarının üretildiği, şerhler yazıldığı, istinsah edildiği yerlerdi. Cündişapur bunlar arasında hakkında en fazla bilgi sahibi olduğumuz örnektir.

Sonuç

Çok destekli tipin yerine avlulu salon ve kubbeli taht eyvanından ibaret planın Erken İslam Saraylarının klasik şemasına dönüşümü muhtemelen ilk kez 7.yy.üçüncü çeyreğinde Kûfe Caminde Hemedanlı bir mimar eliyle başlamıştı. Bu plan dönüşümünün 'İran etkisi' şeklinde konforlu bir izahı vardır. Gerçekten de bu planın erken örnekleri İran coğrafyasındadır. Ancak–bugünkü- Suriye ve Irak coğrafyasında İslam öncesi yerel kültür muhitlerinde bu planın uygulandığı ve ilk Emevi saraylarına esas olacak modellerin bunlardan üretildiği anlaşılmaktadır. İslamiyet öncesi dönemde Rakka, Kûfe, Basra gibi şehirlerde zaten kadim Urfa, Antakya, Cündişapur bilim akademisi mensuplarının belirli bir entelektüel muhit oluşturdukları biliniyordu. Bu kültürel yoğunluk bölgenin vassal güçleri Gassanî ve Lahmî dönemlerinde sürdüğü, Lahmî başkenti Hire'nin bu hareketliliğin merkezi olduğu anlaşılmaktadır. Tüm İslam - hatta Selçuklu- sarayları için model alınan efsanevî '*Havernâk Sarayı*" Hire yakınlarındaydı. Hireli Ümrül Kays'ın şiirleriyle dolu Kitabü'l Âgânî'de anlatılan hikâyeler sarayları süsleyen tasvirlerin ana konusu olmuş, Havernâk ise Selçuklu sultanlarının hayallerindeki saray modeli olarak yerini korumuştur. Cündişapur gibi okullar, Antik Yunan, Pers ve Hint bilgilerinin öğretilip yeni verilerle şerh edildiği aynı zamanda çeşitli bölgesel dillere çevrildiği yerlerdi. Burada yetişen kadrolar dört bir yana dağılırken örneğin meşhur Kelile ve Dimne'yi veya Antik dünyanın ünlü tıp kitaplarını gittikleri yerlere de götürüyor böylece çok önemli bir bilgi dolaşımı görevini yerine getiriyorlardı. Bu kitaplardan bazılarının doğrudan sultan ve diğer saray kadrosunun eğitimine mahsus usûl kitapları olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Mesudî'nin Halife Mervan'ın elinde gördüğü kılık,

[46] Aynı yer.
[47] Söylemez 2002: s.81.
[48] Söylemez 2002: s.94.
[49] Söylemez 2002: s.104.
[50] Söylemez 2005: s.3.

kıyafet biçimleri veya mimarlık, süsleme usullerini tanıtan kitap bunlardan biri olmalı. *İlm* ve *âdâb (usûl)* konusunda yazılmış veya şerh edilmiş bu kitaplar Erken İslam döneminde eskinin bilgisinin doğrudan elde edilebildiği birincil kaynaklardı. Nitekim Kusayr Amradaki gök haritası da böylesi bir kaynak kitaptan elde edilmiş bilgilerle resimlenmişti. Bölgedeki bilim okulları ve bu kaynak kitaplar, eskinin kadim birikiminin aktarımının ve özümsenmesinin başlıca âmili olmuşlardır. Günümüze çok azı ulaşabilmiş bu kılavuz kitaplar, bir mimari unsurun veya bir motifin farklı coğrafyalarda hızla ortaya çıkıp benimsenmesini sağlarken ortak bir biçim anlayışının doğmasına yardımcı olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKLAR

AYYILDIZ, E., (2022), "Lahmîlerin Arap Edebiyatına Etkisi", *2nd International Archeology, Art, History and Cultural Heritage Congress,* (Bildiriler 9-11 Eylül 2022) , (ed.: K.Beşaltı) Şanlıurfa, s.38-44.

BAKIR, A., (2010), "Erken Ortaçağlarda Irakın Meşhur Şehri El-Hîre", *Fırat Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Dergisi* C. VI/2, Elazığ, s.117-143.

BİER, L. (1933), "The Sasanian Palaces and Their Influence in Early Islam", *Ars Orientalist*, Vol. 23, Pre-Modern Islamic Palaces, pp. 57-66.

BİSHEH, G. - MORİN, T.- VİBERT-GUİGUE, C. (1997), "Rapport d'activiés à Qusayr Amra", *Annual of the Department of Antiquities of Jordan*, 41, pp.375-393.

CHRİSTENSEN A., (1936), *L'Iran Sous Les Sassanidies*, Copenhauge.

CRESWELL, K.A.C. (1979), *Early Muslim Architecture,* Vol. I Part I, Second Ed. Hacker Art Books, New York.

Ed-DÂKŪKĪ, Hüseyin Ali (1998), "Hîre", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 18.Cilt, İstanbul, s.122-124.

FİNSTER, B. (2004), "Zur Tradition der Umayyadischen Kastelle". In: Müller-Wiener et al., *Al-Andalus* pp.39-48.

FOWDEN K.E., (2004), "Christian Monasteries and Umayyad Residences in Late Antique Syria", *Antigüedad Chrsitianismo: Monografias Historicas Sobre La Antigüedad Tardia*, 21, pp.565-581.

GRABAR, O., (1955) *Ceremonıal And Art At The Umayyad Court*, Princeton University, Ph.D.

GRABAR, O., (1998), (Çev.: N.Yavuz) *İslam Sanatının Oluşumu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

HERZFELD, E. (1910), "Die Genesis der islamischen Kunst und das Mshatta-Problem," *Der Islam*, I, pp. 27-63.

HERZFELD, E. (1921), "Mshattâ, Ḥîra und Bâdiya, die Mittelländer des Islam und ihre Baukunst", *Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Jahrbuch der Preuszischen Kunstsammlungen*, 42. Bd., pp. 104-146.

HİLLENBRAND, R. (1981) "Islamic Art at the Crossroads: East versus West at Mshatta". In: A. Daneshvari (ed.), *Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of K. Otto-Dorn,* Malibu, pp.63-86.

İBN BÎBÎ (1996), (El-Hüseyin b. Muhammed B. Ali el-Ca'feri er-Rugadi), *El-Evâmirü'l-'Alâ'iye fi'l-Umûri'l-'Alâ'iye (Selçukname)* I, (Çev.: Mürsel Öztürk), Ankara.

İNALCIK, H., (2010), *Has-Bağçede 'Ayş u Tarab: Nedimler, Şâirler, Mutribler*, Türkiye İş Bankası Yayınları.

İSLAMOĞLU, M. (2012), *Nüzûl Sırasına Göre Hayat Kitabı Kur'an Gerekçeli Meal-Tefsir*, Düşün Yayıncılık, 6. Baskı, İstanbul.

JUYNBOLL, G.H.A. (1989), *The History of Al-Ṭabarī: The Conquest of Iraq, Southwestern Persia, and Egypt The Middle Years of Umar's Caliphate* (A.D. 636–642 / A.H. 15–21), Vol. XIII. Albany.

KILIÇ, H. (1994), "Ebü'l-Ferec El-İsfahânî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 10.Cilt, İstanbul, s. 316-318.

KİSTER M.J., (2005), (Çev.: A.Aksu), "el-HÎRE (Araplarla İlişkileri Üzerine Bazı Notlar)", *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* C. IX/1, Sivas, s. 29-54.

LAVİN, I., (1962), "The House Of The Lord Aspects Of The Role Of Palace Triclınia in The Archıtecture Of Late Antiquity And The Early Mıddle Ages", *Art Bulletin,* 44/1, pp.1-27.

NORTHEDGE, A., (1984), *Amman: A. Northedge, Qal'at Amman in the Early Islamic Period* (Diss. Univ. London).

ÖZDURAL, A. (1990), "Gıyaseddın Jemshıd El-Kashı And Stalactıtes", *METUJFA*, (10:1-2), pp.31-49.

Özdural, A. (1998), "A Mathematical Sonata for Architecture: Omar Khayyam and the Friday Mosque of Isfahan", *Technology and Culture* , Oct., Vol. 39/4, pp. 699-715.

ÖZDURAL, A. (2000), "Mathematics and Arts: Connections between Theory and Practice in the Medieval Islamic World", *Historia Mathematica* 27, pp.171–201.

PİNTO, K., (2018), "Fit For An Umayyad Prince: An Eighth- Century Map Or The Earliest Mimetic Painting Of The Moon?" (ed. By: Carol Symes), *The Medieval Globe*, 4/2, Arc Humanities Press, Leeds, pp.29-69.

RİTTER, M. (2019), "Sasanian Elements in Byzantine, Caucasian and Islamic Art and Culture", (eds Neslihan Asutay-Effenberger & Falko Daim), *Mayence*, pp.37-59.

SANTİ, A. (2018), "Early Islamic Kūfa in Context: A Chronological Reinterpretation of the Palace", (with a Note on the Development of the Monumental Language of the Early Muslim Élite), *Annali Sezione Orientale* 78, pp.69–103.

SAUVAGET, J. (1939), "Les Ruines omeyyades du Djebel Seis", *Syria*, 20/3, pp. 239-256.

SAUVAGET, J. (1939), "Observations Sur Les Monuments Omeyyades, 1: Chateaux de Syrie", *Journal Asiatique*, Vol. CCXXXI, pp.1-59.

SEZGİN, F., (2009), *İslam Uygarlığında Astronomi Coğrafya ve Denizcilik (Astronomy, Geography, and Navigation in Islamic Civilization*). Istanbul, Boyut Yayıncılık.

SÖYLEMEZ, M. (2002), *Bilimin Yitik Şehri Cündişâpur*, Ankara Okulu Yayınları.

SÖYLEMEZ, M. (2005), "The Jundishapur School: Its History, Structure, and Functions", *The American Journal of Islamic Social Sciences,* 22:2, pp. 1-27.

STERN,H. (1946), "Notes Sur L'Architecture Des Chateaux Omeyyades", *Ars Islamica*, Vol. 11/12, pp. 72-97.

TARAGAN, H. (2008), "Constructing a Visual Rhetoric: Images of Craftsmen and Builders in the Umayyad Palace at Qusayr 'Amra", *Al-Masaq*, Vol. 20/2, , pp.141-160.

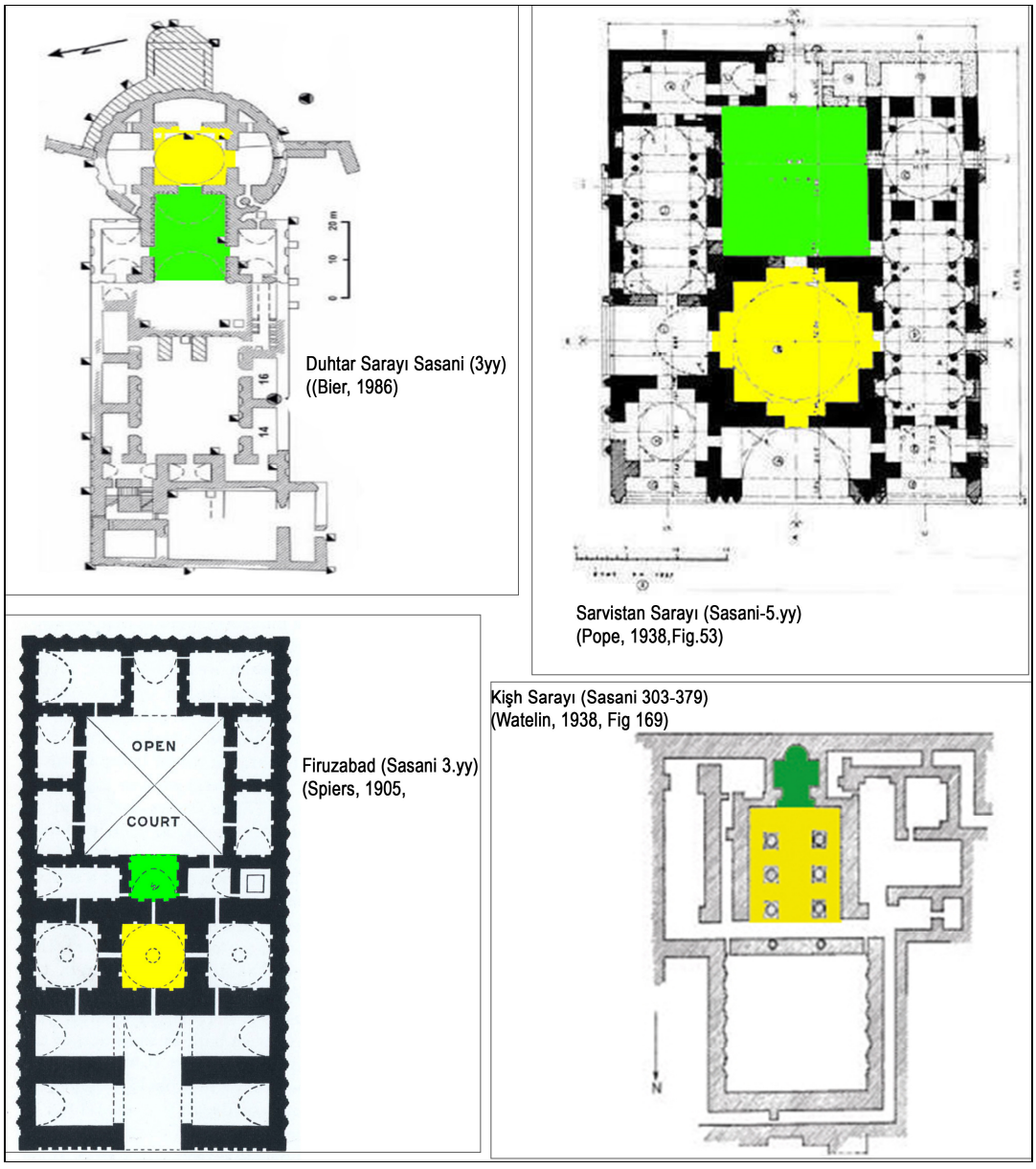
TOHME, L. (2012), "Balneum ile Hamam Arasında: Emevi Suriye'sinde Hamam Kompleksleri", *Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü: Mimari Tarih ve İmgelem* (Der: N.Ergin, Çev: A.Ö.Erozan), Koç Ünv Yay., İstanbul, s.85-99.

TURHAN, M. (1969), *Kültür Değişmeleri*, 1. Baskı, İstanbul, M.E.B Devlet Kitapları.

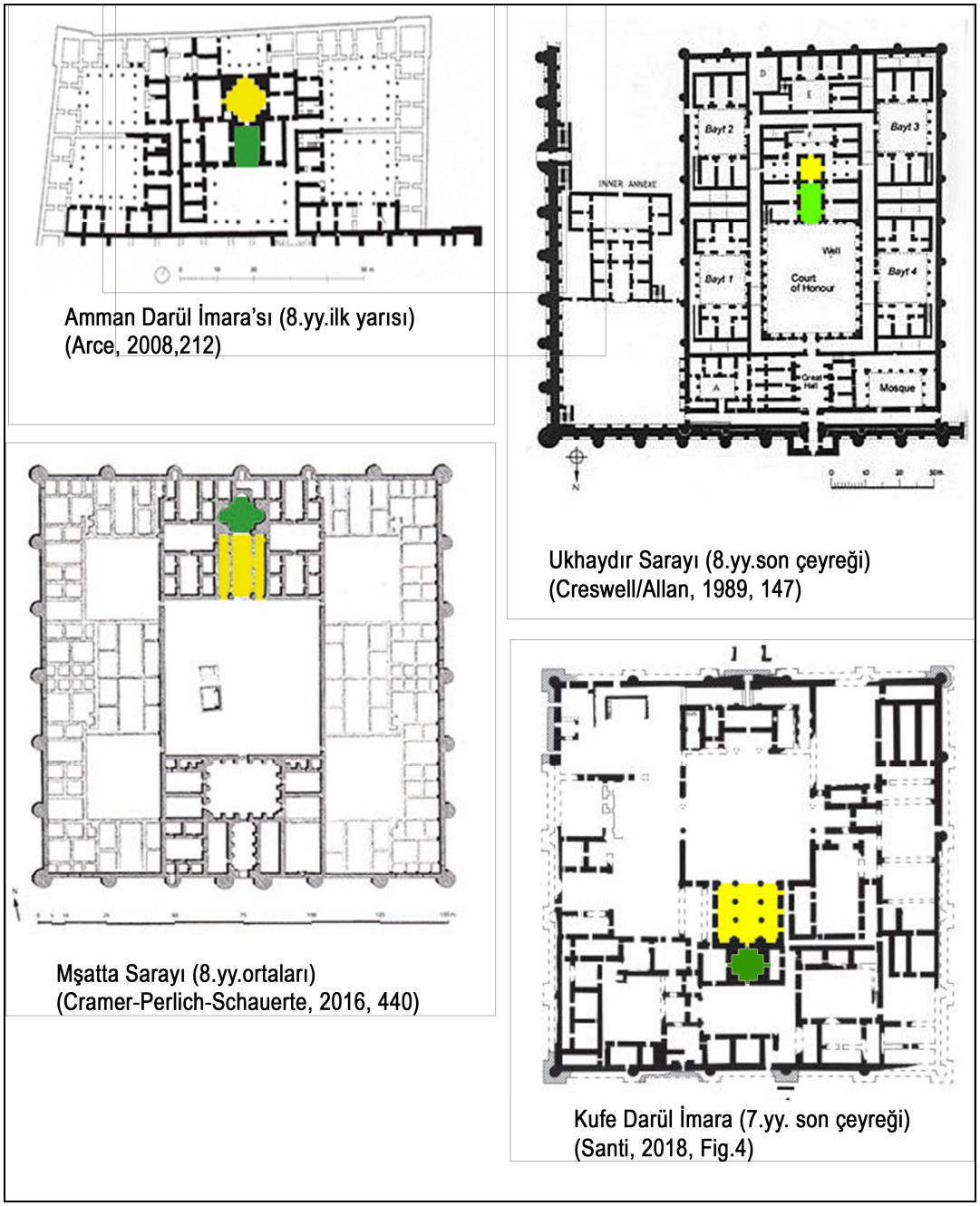
URİCE, S. K. (1987), *Qasr Kharana in the Transjordan*, Durham.

www. https://tr.wikipedia.org/wiki/Lahm%C3%AEler (Erişim Tarihi: 17.1.2023).

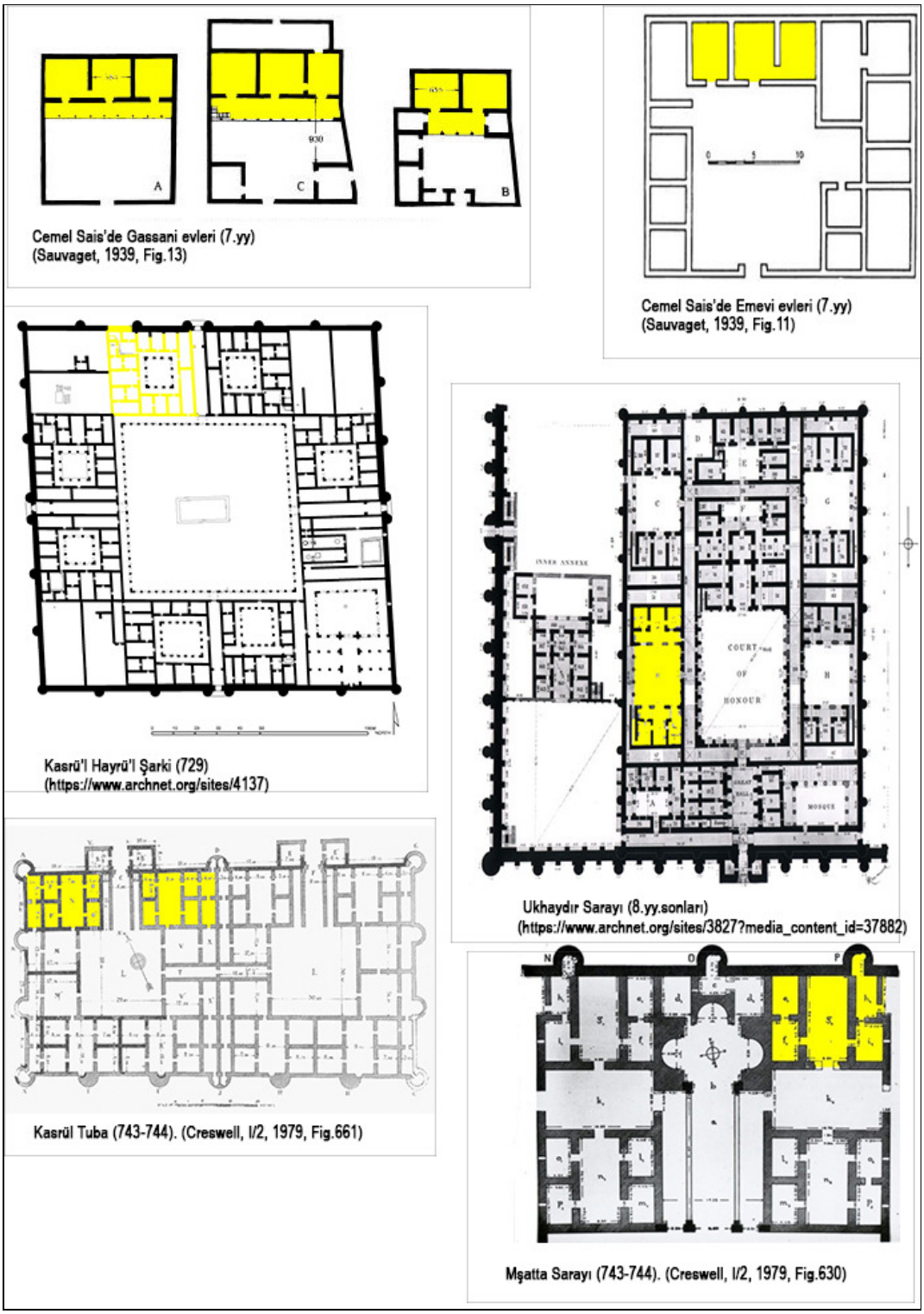
ŞEKİLLER VE FOTOĞRAFLAR



Şek. 1: Sasani Saraylarında Görülen Kubbeli Taht Odası ve Önündeki Kabul Salonu Şeması



Şek. 2: Emevi Saraylarında Görülen Kubbeli Taht Odası ve Önündeki Kabul Salonu Şeması



Şek 3: Emevi ve Gassani Konut ve Saraylarında Görülen 'Beyt' Modeli



Şek. 4: Kusayr Amra Sarayı Hamam Sıcaklık kubbesindeki Zodyak Haritası (https://www.alamy.it/qusayr-amra-giordania-3-aprile-2017-costellazioni-e-zodiaco-dipinti-sulla-cupola-di-qusayr-amra-a-volte-quseir-amra-o-qasr-amra-uno-dei-desi-image428973100.html?imageid=A5158B56-E68D-4245-8336-74D8C8A9064A&p=1421121&pn=1&searchId=6c7ee35a0734019c0c55452725d4dc9c&searchtype=0 (Erişim Tarihi: 1.2.2023)



Şek. 5: Kusayr Amra Sarayı Hamamındaki ustalar panosu (https://www.wmf.org/project/qusayr-amra (Erişim Tarihi: 1.2.2023)

SİVAS ESKİAPARDI MEHMET GÜLER KÖY ODASI VE BEZEMELERİ

Sivas Eskiapardı Mehmet Güler Village Room and Decorations

Turgay YAZAR[*]
Şuayip ÇELEMOĞLU[**]

Abstract

Village rooms attract attention as important social spaces that have no official qualifications but contribute to the culture of conversation, consultation, solidarity and communication of the society. Village rooms are places where guests coming to the village are welcomed, where the people of the village gather and chat, and where ceremonies such as weddings, feastsdec funerals are held. These rooms usually make up part of the houses belonging to wealthy people or are built alone in a convenient place. In this study, Mehmet Güler Village Room located in Eskiapardi, connected to the center of Sivas, will be introduced and evaluated. According to the inscription written on one of the columns bearing the ceiling, the room, built in 1892-1893, was built on a rectangular area close to the square and is of the "nimsekili plan" type. There are decorations created with geometric and floral motifs on the entrance door of the structure, cabinet doors, panels on the walls, mihrab, january and ceilings.

Keywords:Sivas, Eskipardı,village room, wall painting, painted decoration.

1. Giriş

Eskiapardı, Sivas'a 38 km uzaklıkta, Sivas Merkez ilçeye bağlı, İlbeyli Türkmenlerince iskân edilmiş bir köydür. İlbeyliler, Halep Türkmenleri olarak da bilinen Ulu-Yörük Türkmenlerinin Ortapare koluna mensup olup, 13. yüzyılda Anadolu'ya vuku bulan göçler sırasında Halep üzerinden Sivas'a geldikleri kabul edilmektedir[1]. Köyün eski adı Lütufhan'dır. 1890 yılında su sıkıntısı nedeniyle köyün bir kısmı Yeniapardı olarak adlandırılan bölgeye taşınmış, eski yerleşim yerine yakın bir noktaya yerleşen köyün geri kalanları ise buraya Eskiapardı ismini vermiştir[2].

Köy içerisinde tapunun 83 ada, 201 parselinde kayıtlı oda, sahibinin adıyla "Mehmet Güler Odası" olarak adlandırılmaktadır. Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 30.06.2005 tarih ve 233 sayılı kararı ile korunması gereken taşınmaz kültür varlığı olarak tescil edilmiştir[3].

2. Yapı Tanıtımı:

2.1. İnşa Tarihi, Geçirdiği Onarımalar ve Güncel Durumu

Yapı, tavanı taşıyan batıdaki ahşap sütunlarından kuzeydeki ilk sütunun başlığı üzerinde yer alan dikmenin doğu yüzündeki kitabesine göre H 1310/ M 1892-1893 tarihinde inşa edilmiştir (Fot. 1).



Fot. 1: Sütün başlığı üzerindeki dikmede bulunan H. 1310/ M 1892-1893 tarihli kitabe

[*]Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun, turgay.yazar@omu.edu.tr, ORCİD NO: 0000-0003-0179-4511
[**]Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Samsun, suayip.celemoglu@omu.edu.tr, ORCİD NO: 0000-0003-3432-302X

[1] İlbeylilerle ilgili ayrıntılı bilgiler için Kuzucu 1996: s 117-123; Beşirli 2003: 289-307; Kuzucu 2004: 165-183'den özetlenerek aktarılmıştır.
[2] Pürlü 2002: s. 114-115.
[3] https://www.sivaskulturenvanteri.com/mehmet-guler-koy-odasieski-apardi-koyu/

Yapının inşasından sonra birkaç kez onarıldığı anlaşılmakla birlikte bu onarımların tarihine ait bir bilgiye ulaşılamamıştır. Yapının batı cephesindeki farklı örgü ve dilatasyon izlerinden duvarın onarıldığı, dış cephelerde dökülen sıvaların da zaman içerisinde yenilendiği veya tamamlandığı anlaşılmaktadır.

Yapının iç kısmında tespit edilen onarımlardan en önemlisi, odanın batısında yer alan giriş mekânının bir duvarla ikiye bölünerek oda ve koridor şeklinde yeniden düzenlenmiş olmasıdır. Bu bölümdeki tavan düzenlemesi ile bölme duvarının inşa özellikleri, sonraki bir onarıma ait olduğunu göstermektedir. Büyük bir olasılıkla giriş mekânı ikiye bölündükten sonra yeni oluşturulan mekânın batı duvarında yer alan niş, ocağa dönüştürülmüştür. Bu bölümde tespit edilen yummalığın da ikinci kullanımla ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Yapının batı cephesindeki duvar örgüsünde görülen düzensizlik ve dilatasyon izleri, nişin ocağa dönüştürülmesiyle ilişkili olmalıdır. İçerisinde ateş yanması nedeniyle mukavemeti azalan duvar muhtemelen sık sık onarılmıştır. Yapıda onarıma işaret eden diğer bir iz, odanın güney duvarında yer alan alçı mihrabın altındaki bezemelerdir. Bu bezemelerin mihrabın badana yapılması nedeniyle kapatıldığı anlaşılmaktadır.

Oda günümüzde oldukça harap bir durumdadır. Dış kapı ve pencereleri ile ocaklık kısmı kısmen tahrip olmuştur. Günümüzde kullanılmayan yapının her an çökme tehlikesi bulunmaktadır (Fot. 2-6).



Fot. 2. Güney cephe

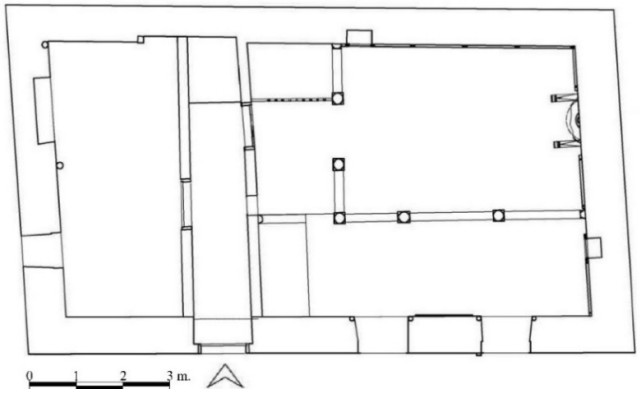


Fot. 3. Batı cephe

2.2. Mimari Tanım

Doğu-batı yönünde eğilimli bir arazi üzerine inşa edilen yapı, dıştan yaklaşık 700x550 cm ölçülerinde, batıya doğru hafif yamuk olarak inşa edilmiştir. Yapı, doğuda asıl oda, batıda ocaklık ile bu iki birim arasında yer alan bir koridordan oluşmaktadır (Şek. 1).

Düz toprak damlı yapının beden duvarlarının dışa bakan yüzleri, duvarlar veya damdan dökülen toprak ve molozlarla dolu vaziyettedir. Cephe yükseklikleri zemine bağlı olarak değişmekle birlikte, ortalama 380 cm civarındadır. Yapıya girişler güney cephede, eksenin batısındaki koridora açılan boyuna dikdörtgen biçimli açıklıkla sağlanmaktadır. Kapının doğusunda asıl odanın iki pencere açıklığı bulunmaktadır. Boyuna dikdörtgen biçimli kapı ve pencereler ahşap lento ve sövelere sahiptir. Pencereler zeminden yaklaşık 114 cm yüksekte olup, alt kısımları beden duvarlarını baştanbaşa dolaşan bir hatıl ile vurgulanmıştır. Yapının batı cephesinde, eksenin güneyinde yer alan batıdakilerine göre daha küçük ve alçak olan pencere de dikdörtgen biçimlidir. Diğer iki cephe ise sağırdır (Fot. 2-3).



Şek. 1: Eskiapardı Köy Odası planı (Ata Mimarlık-Mühendislik)[4]

Yapının ana giriş kapısının açıldığı yaklaşık 292 cm yüksekliğindeki kuzey-güney yönünde uzununa dörtgen planlı koridorun doğu ve batı duvarları 593 cm, güney duvarı 122 cm, kuzey duvarı ise 104 cm'dir. Koridorun batı duvarının güneyindeki kapı açıklığı ile batıdaki odaya (ocaklık), doğu duvarının kuzeyindeki kapı açıklığı ile de asıl odaya girilmektedir.

Kuzey-güney yönünde uzununa dörtgen planlı ocaklığın güney duvarı 249 cm, kademeli olan kuzey duvarı 275 cm, batı duvarı 586 cm, doğu duvarı da ise 593 cm'dir. Mekânın doğu duvarında, eksenin güneyindeki dikdörtgen pencere mazgal şeklindedir. Pencerenin kuzeyinde dikdörtgen biçimli ocak nişi yer almaktadır. Ocak nişinin önünde toprak bir seki, kuzeydoğu köşede ise yummalığa ait izler tespit edilmektedir. Ocaklık, duvar önlerine yerleştirilen ahşap dikmeler ile duvarlar üzerine oturan kirişlerin taşıdığı ahşap tavanla örtülüdür (Şek. 1).

Koridorun kuzeyindeki kapıdan geçilen asıl oda, itinalı ve kaliteli bir işçiliğe sahiptir. Odanın 161 cm boyunda ve dikdörtgen biçimli giriş kapısının dış yüzü ahşap latalarla geometrik formlar oluşturacak şekilde yapılmış, düz olarak biçimlenen iç yüzü ise boya ile yapılan bitkisel motiflerle bezenmiştir. Oda, batı duvarı 580 cm, doğu duvarı 569 cm, kuzey duvarı 698 cm ve güney duvarı 701 cm boyutlarında olup doğu-batı yönünde dikdörtgen planlıdır. Oda, batı duvarın yaklaşık 175 cm doğusunda kuzey-güney yönünde, güney duvarın yaklaşık 200 cm kuzeyinde ise doğu-batı yönünde atılmış beş dikmeden oluşan iki sütun sırası ile bölünerek kuzey, güney ve batı beden duvarları önünde dikdörtgen planlı pabuçluk, kilimüstü ve nimseki bölümleri oluşturulmuştur. Üçer dikmeden oluşan sıraların yanlara göre daha geniş olan orta kısımları ahşap latalarla, dar olan yan kısımları ise korkuluklarla kapatılarak bölümler birbirinden ayrılmış, sütun sıralarının beden duvarlarıyla olan bağlantısı ise yarısı duvara gömülmüş olan iki sütun ile sağlanmıştır (Fot. 4, 8, 9, Şek. 1).

Sütunlar kare kaideli ve silindirik gövdeli olup kare biçimli başlıklara sahiptir. Kaideler yaklaşık 60 cm, başlıklar ise 15 cm yükseklikte dir. Sütunların arası, yan kısımlarda kaide seviyesine kadar korkuluklarla kapatılması nedeniyle oda içi geçişler eksenlerdeki bölümlerden sağlanmaktadır. Dikme başlıkları üzerinde araları aynalı kemer şeklinde düzenlenmiş 65 cm yüksekliğinde kare kesitli dikmeler, tavanın oturduğu kirişleri taşımakta ve odaya estetik bir görüntü vermektedir (Fot. 4).

Batı duvarda giriş kapısının güneyinde, koridora açılan küçük bir pencere vardır. Odanın kuzeybatı köşesinde doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı, sütun sırasına kadar devam eden bir kürsü bulunmaktadır. Kürsü, 64 cm yükseklikte olup güney kenarı 50 cm yüksekliğinde bir korkulukla, doğu kenarı ise kürsüden 16 cm yüksekte ve yaklaşık 12 cm yüksekliğinde bir çıta ile kapatılmıştır. Kürsünün alt kısımları doğu tarafta tamamen, güneyde ise doğu kenara yakın şekilde, içerisine malzeme konulması için bırakılan enine dikdörtgen bir açıklık dışında dikey sıralar oluşturan tahtalarla kapatılmıştır (Foto 4).

[4] Yayında kullanılan çizimler Ata Mimarlık-Mühendislikten alınarak kullanılmıştır. Çizimlerin kullanılmasına izin veren Ata Mimarlık-Mühendisliğe teşekkür ederiz.

Odanın güneybatı köşesinde kuzey-güney yönünde dikdörtgen planlı, 168 cm eninde, 81 cm yükseklikte kahve sekisi yer almaktadır. Kahve sekisi 36 cm yüksekliğinde bir korkuluğa sahip olup kuzey kenarının alt kısmı kemer şeklinde düzenlenmiştir (Fot. 5-6).



Fot. 4: Köy odası, batı kısım





Fot. 5-6: Batı duvardaki kürsü ve kahve sekisi

Kuzey duvarda eksenin batısındaki bir dolap, dolabın doğusunda ise ahşap çıtalarla oluşturulmuş boyuna dikdörtgen biçimli dört pano bulunmaktadır. Batıdaki pano yaklaşık eş büyüklükteki diğer üç panoya göre daha dar tutulmuştur. Kalemişi tekniğinde nakış ve resimlerle bezeli olan panolar, oda zemininden 73 cm yüksekte olup, 113 cm boyundadır. Doğudaki panonun ahşap çerçevesi üzerine kurşun kalemle ve Osmanlıca iki satır halinde bir mâni yazılmıştır (Fot. 7).

"Dünya dadı aldadı, dünya beni aldadı,
(Dibinde) dolu zehir kendine verir bal dadı."



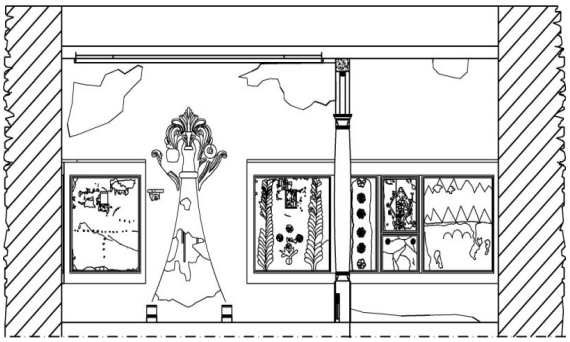
Fot. 7: Köy odası, kuzey duvar

Odanın doğu duvarında, girişin hizasına gelecek şekilde, iki yanındaki taş levhaları odanın içine doğru çıkıntı yapan yaşmaklı bir ocak nişi mevcuttur. Nişin kuzeyinde bir, güneyinde ise dört adet

dikdörtgen pano bulunmaktadır. Zeminden 73 cm yüksekte yer alan panolar ahşap çıtalarla biçimlendirilmiştir. Panolardan kuzeyden birinci, ikinci ve beşincisi 113 cm boyunda olup yaklaşık eş büyüklüktedir. Aynı boydaki üçüncü pano en dar olanıdır. Üçüncü panodan biraz daha geniş olan dördüncü pano ise diğerlerine göre alçak olup üzerinde bir dolap nişi vardır (Fot. 8, Şek. 2).



Fot. 8: Köy Odası, doğu duvar



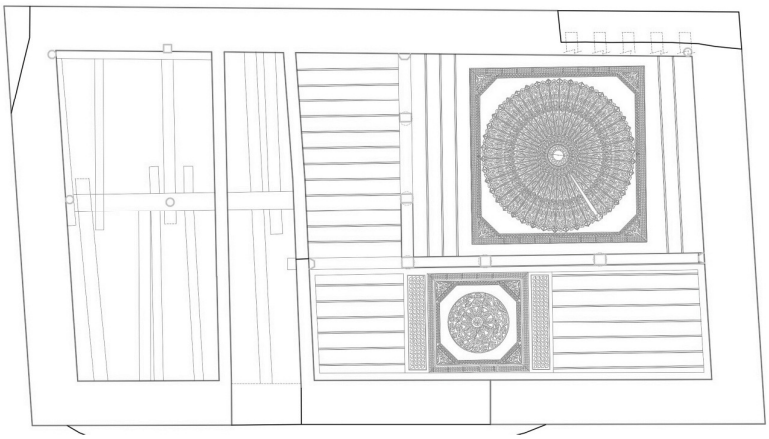
Şek. 2: Köy Odası, doğu duvar çizimi

Kıble yönü olan güney duvarda, eksende bir mihrap, iki yanında ise dikdörtgen biçimli pencereler vardır. Alçı şeritlerle biçimlenen mihrap, yaklaşık 258 cm yüksekliğindedir. Mihrabın dökülen alçı işlerinin altında, kalemişi bezemeler tespit edilmektedir. Bu bölümün birçok kere badana yapıldığı kalan izlerden anlaşılmaktadır (Fot. 9).



Fot. 9: Köy odası, güney duvar

Oda, sütunların taşıdığı dikmeler üzerine oturan kirişlerin oluşturduğu bölüntüye uygun olarak şekillenen üç tavana sahiptir. İlk tavan, sütun sıralarının kuzey ve doğu duvar önünde oluşturduğu doğu-batı yönündeki dikdörtgen bölümü, ikinci tavan, odayı doğu-batı yönünde bölen sütunların güneyindeki doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı nimseki bölümünü, üçüncü tavan ise kuzey-güney yönünde atılan sütun sırasının batısındaki dikdörtgen planlı pabuçluk bölümü örtmektedir. Bu tavanlardan birinci ve ikinci tavanda bitkisel ve geometrik motiflerle bezenmiş birer göbek bulunmaktadır (Şek. 3).



Şek. 3: Köy odası, tavan planı

2.3. Bezeme

Asıl köy odasının giriş kapısı, dolap kapakları, duvarlardaki panolar, mihrap, ocak ve tavanları geometrik ve bitkisel motiflerin oluşturduğu kompozisyonlarla bezenmiştir.

Giriş kapısının dış yüzü yatay ve dikey olarak yerleştirilmiş dikdörtgenlerden oluşan geometrik, iç yüzü ise yatay sıralar oluşturacak şekilde düzenlenmiş kıvrım dal ve stilize rumilerden oluşan bitkisel bir kompozisyonla bezenmiştir (Fot. 10, Şek. 4).



Fot. 10, Şek. 4: Köy odası, giriş kapısının iç yüzü ve çizimi

Batı ve doğu duvardaki dolap kapaklarında geometrik ve bitkisel motifler bulunmaktadır. Batı duvardaki dolap kapağının üzerinde çapraz köşelerin çizilmesiyle dört üçgen oluşturulmuş, yatay kenardaki karşılıklı iki üçgen siyah, dikey kenarlardaki diğer iki üçgen ise kırmızıya boyanmıştır (Fot. 11, Şek. 5). Doğu duvardaki dolap kapağının orta kısmına baklava motifi, baklava motifinin dışına yapraklı dallar, ortasına ise altı yapraklı çiçek ile dal ve yaprak motifleri işlenmiştir (Fot. 12, Şek. 6).



Fot. 11, Şek. 5: Köy odası, kuzey duvarın batısındaki dolap kapağı ve çizimi

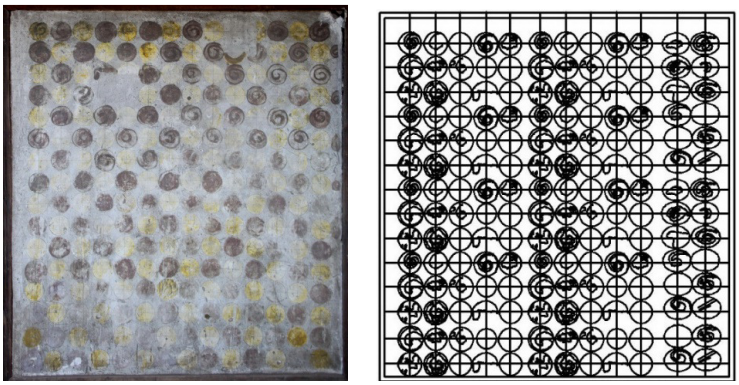


Fot. 12, Şek. 6: Köy odası, doğu duvarın güneyindeki dolap kapağı ve çizimi

Kuzey duvardaki batıdan birinci panonun iki yanında birer ağaç motifi, orta kısmına ise üçgen çatılı bir yapı resmedilmiştir. Resmin üst kısmında testere dişi şeklinde biçimlenmiş perde motifleri görülmektedir (Fot. 13, Şek. 7). Kuzey duvardaki batıdan ikinci pano sarı ve gri renkte yuvarlak biçimli noktaların almaşık olarak sıralanmasıyla bezenmiştir (Fot. 17, Şek. 15).

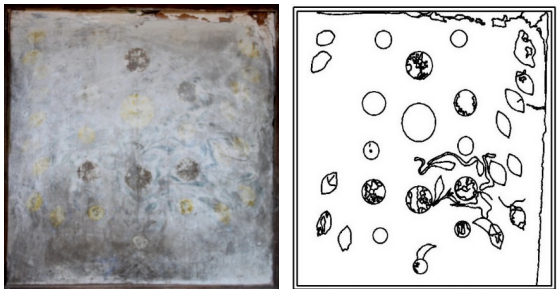


Fot. 13, Şek. 7: Köy odası, kuzey duvar, batıdan 1. pano ve çizimi

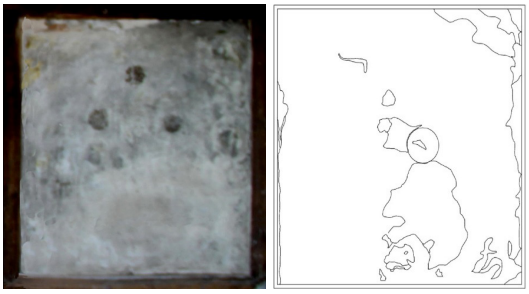


Fot. 14, Şek. 8: Köy odası, kuzey duvar, batıdan 2. pano ve çizimi

Kuzey duvardaki batıdan üçüncü pano, kompozisyon düzeni tam olarak seçilemeyen sarı ve gri renkte çiçekleri olan bitkisel bir kompozisyonla bezelidir (Fot. 13, Şek. 7). Dördüncü panoda ise bitkisel bir motif olduğu anlaşılmakla birlikte kompozisyon tam olarak seçilememektedir (Fot. 14, Şek. 8).

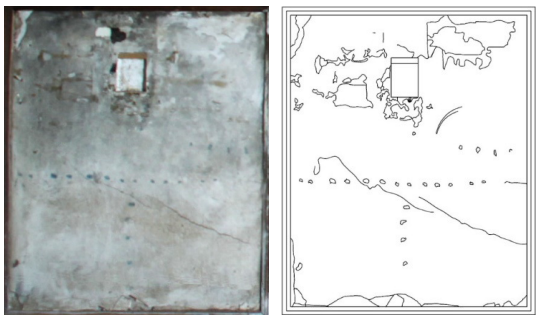


Fot. 15, Şek. 9: Köy odası, kuzey duvar, batıdan 3. pano ve çizimi



Fot. 16, Şek. 10: Köy odası, kuzey duvar, batıdan 4. pano ve çizimi

Doğu duvardaki beş panodan kuzeyden birincisinin kompozisyonu seçilememektedir. Panonun üst kısmına, ortaya gelecek şekilde dikdörtgen biçimli bir ayna vardır (Fot. 15, Şek. 9). İkinci panonun iki yanında birer ağaç, orta kısmında ise bir çiçek motifi bulunmaktadır. Panonun üst kısmında, ortaya gelecek şekilde dikdörtgen biçimli bir ayna bulunmaktadır (Fot. 16, Şek. 10).



Fot. 17, Şek. 11 Köy odası, doğu duvar, kuzeyden 1. pano ve çizimi

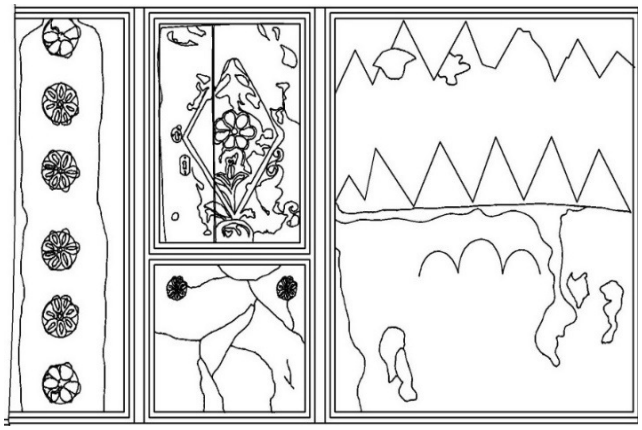


Fot. 18, Şek. 12: Köy odası, doğu duvar, kuzeyden 2. pano ve çizimi

Kuzeyden üçüncü panoda eşit aralıklarla üst üste yerleştirilmiş altı yapraklı çiçek motifleri resmedilmiştir. Dolap kapağının altında yer alan dördüncü ve yanındaki beşinci panodaki bezemeler tam olarak seçilememektedir. Dolap kapağının altındaki panoda muhtemelen çiçekli dallardan oluşan bitkisel bir kompozisyon vardır. Diğer panonun üst kısmında ise karşılıklı üçgenlerden oluşan birer şerit yer almaktadır (Fot. 17, Şek. 11).



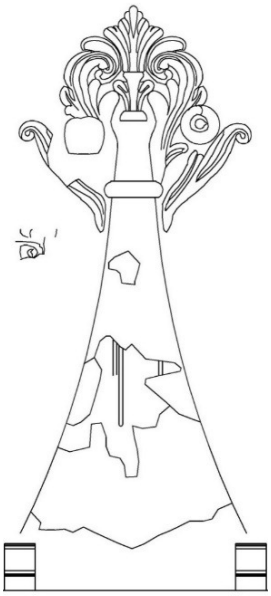
Fot. 19: Köy odası, doğu duvar, kuzeyden 3, 4 ve 5. pano



Şek. 13: Köy odası, doğu duvar, kuzeyden 3, 4 ve 5. panonun çizimi

Doğu duvarda oda girişinin hizasına gelecek şekilde yerleştirilen ocak davlumbazının üst kısmı ve çevresi alçıdan yapılmış iri yapraklı motiflerle bezenmiştir. Davlumbazın kuzeyinde alçıdan yapılmış yaprak şeklinde bir mumluk vardır (Fot. 18, Çiz. 12).



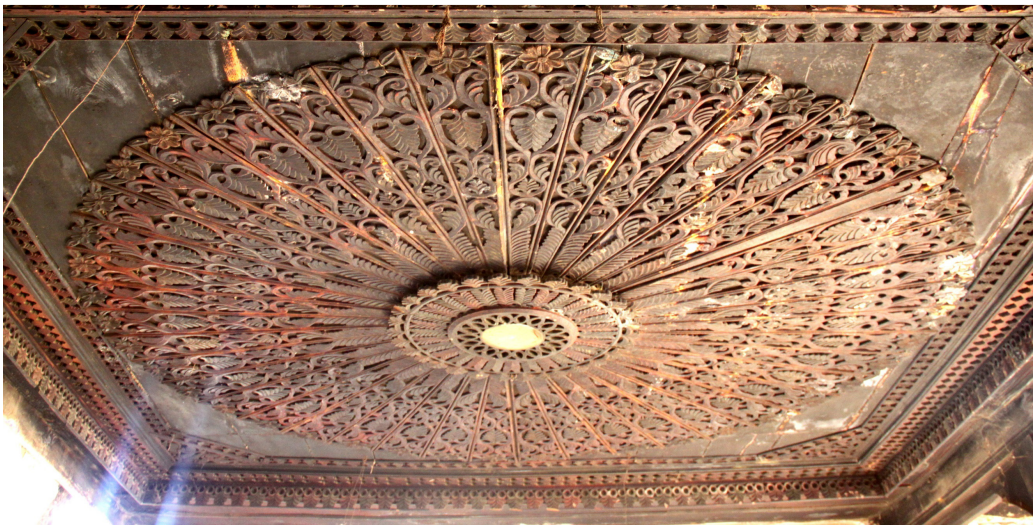


Fot. 20: Çiz. 14: Doğu duvardaki ocak

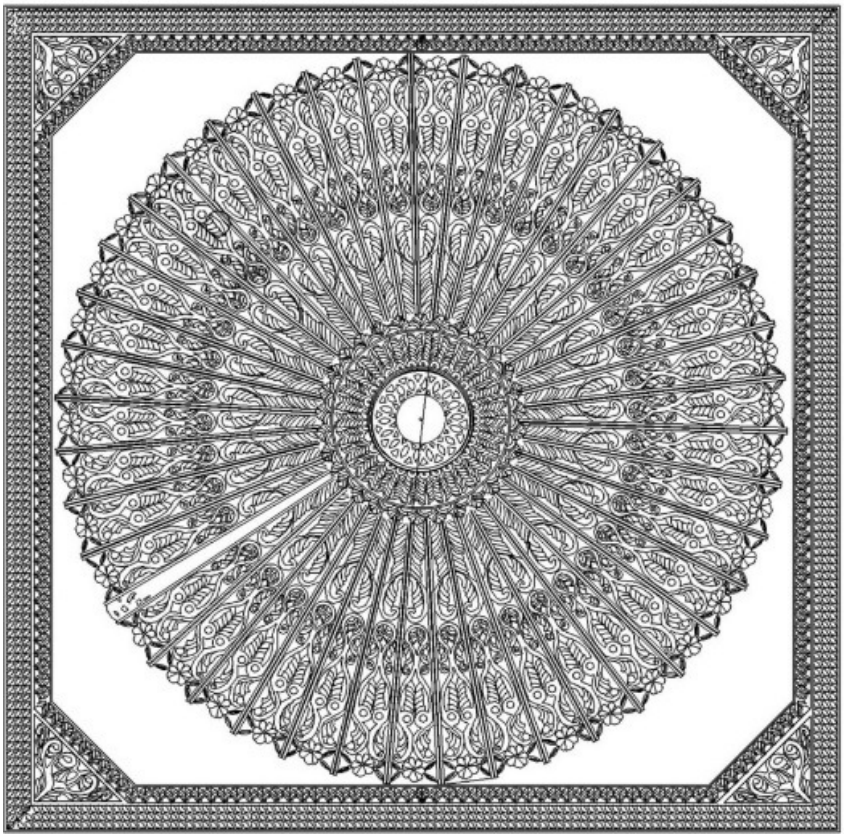
Güney duvardaki mihrap, iki yandan alçı silmelerle kuşatılmış olup üst kısmında büyük bir palmet motifi yer almaktadır. Palmetten çıkan hafif eğimli silmeler yanlara doğru devam etmekte ve yukarı doğru kıvrım oluşturarak mihrabı sınırlayan silmelerle birleşmektedir. Mihrabın alt kısmında konağın ilk evresindeki mihraba ait bitkisel motiflerin kalıntıları görülmektedir (Fot. 9).

Yapıda bezeme görülen ögelerden biri de tavanlardır. Odanın kuzey ve doğu duvarı önündeki alanını örten doğu-batı yönünde dörtgen planlı tavanı, batı tarafına dört, doğu tarafına üç, kuzey ve güney taraflarına ise birer tavan tahtası yerleştirilerek daraltılmış ve orta kısımda kare bir bölüm oluşturulmuştur. Bu bölüm tavandan aşağı doğru çıkıntı oluşturan, alt yüzü yan yana dizilmiş palmet motifleriyle bezeli bir tavan tahtası ile çerçevelenmiştir. Çerçevenin iç kısmında kare planlı bir bordür yer almaktadır. Bordürde karşılıklı yerleştirilmiş dilimli kemer şeklindeki motiflerin kesilerek çıkarılmasıyla oluşan bir bezeme vardır. Bu bordürün içine yüzeyi beş dilimli palmet dizisiyle bezeli sekizgen planlı ikinci bir bordür yerleştirilerek köşelerde üçgen şeklinde bölümler oluşturulmuş ve

içleri rumiye benzer yivli iri yaprak motifleri ile doldurulmuştur. Sekizgenin içinde, yüzeyi ışınsal olarak dışa doğru genişleyecek şekilde bölümlenmiş daire şeklinde bir düzenleme vardır. Her bölüm, altı dilimli çiçeklerle sonlanan rumi ve palmete benzer iri yapraklarla bezelidir. Merkezde üç kademeli bir göbek bulunmaktadır. Dışı yan yana dizilmiş palmetlerden oluşan dairesel bir düzenlemeye sahip olan ilk kademede iri yaprak motifleri, ikinci kademede ise yay parçalarının kesişmesiyle oluşan çiçeğe benzer bir düzenleme yer almaktadır. Orta kısımda yer alan üçüncü kademe günümüze ulaşmamıştır (Fot. 19-20, Çiz. 13).



Fot. 21: Kilimüstü bölümü tavanı



Çiz. 15: Kilimüstü bölümü tavanının çizimi

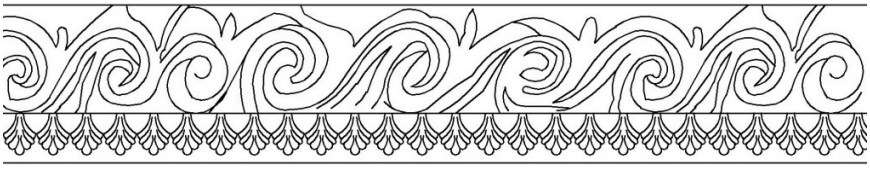


Fot. 22: Kilimüstü bölümü tavan köşeliği

Süsleme bulunan ikinci tavan, güney duvar önündeki doğu-batı yönünde dörtgen planlı nimseki bölümü örtmektedir. Tavanın orta kısmından hafif doğuya kayık olan bezemeli kısmının doğu kenarı, odayı kuzey-güney yönünde bölen sütun dizisinin hizasına gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Tavanla kiriş arasındaki geçiş, çapraz olarak yerleştirilmiş etek silmesiyle sağlanmıştır. Silme üzerinde iki bordür bulunmaktadır. Alttaki ilk bordürde, ahşaptan kesilmiş palmete benzer yaprak motiflerinin yan yana sıralanmasıyla oluşan bir bezeme vardır. Palmetler kırmızı boyalı ve boyasız olmak üzere almaşık olarak yerleştirilmiştir. Üstteki ikinci bordürde ise, kalemişi tekniğinde yapılmış, spiral şeklinde uzayan bir kıvrım dal ile bu dala bağlı rumilerden oluşan bir düzenleme yer almaktadır. Kalan izlerden bordürün mavi renkte olduğu anlaşılmaktadır (Fot. 21, Çiz. 14).



Fot. 23: Kahve sekisi üzerindeki tavanın etek silmesi

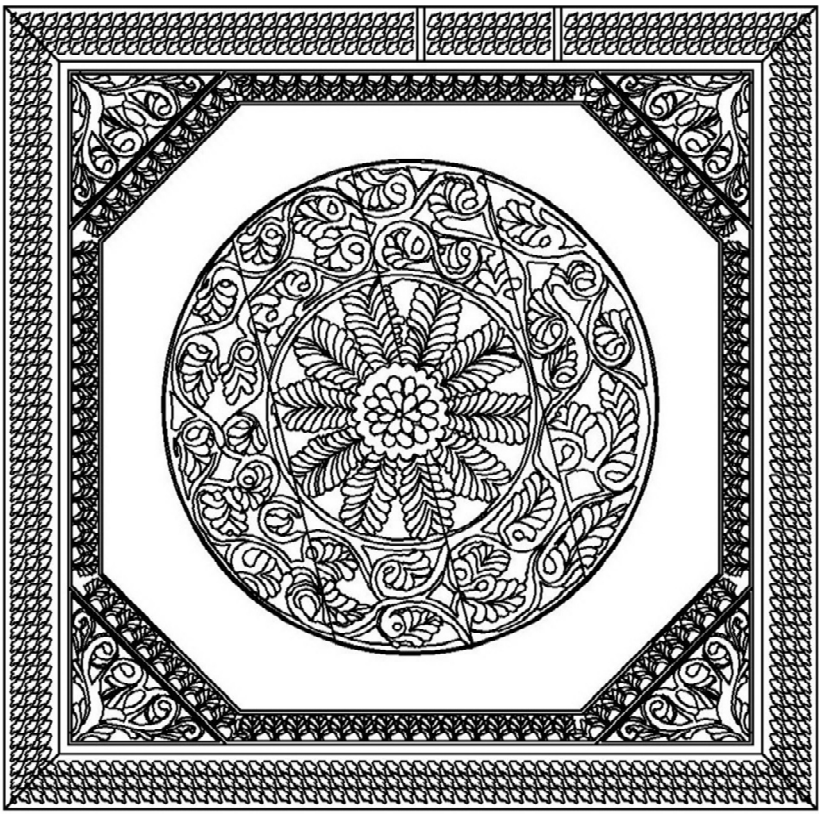


Şek. 16: Kahve sekisi üzerindeki tavanın etek silmesinin çizimi

Tavanın bezemeli kısmı, doğu ve batı kenarlarında uzununa dikdörtgen panolar bulunan kare planlı bir bordür ile kuşatılmıştır. Bordür ile doğu ve batısındaki panolar, iç yüzleri dilimli kemer şeklinde kesilmiş, S şeklinde kıvrılarak uzayan çıtaların çapraz olarak yan yana sıralanmasıyla yapılan geometrik bir kompozisyonla bezenmiştir. Kare bordürün içine, ahşaptan kesilerek yan yana sıralanan palmete benzer yaprak motifleriyle bezeli ve sekizgen planlı ikinci bir bordür yerleştirilerek köşelerde üçgen şeklinde bölümler oluşturulmuştur. Üçgen bölümlerin içlerinde palmet, rumi ve kıvrım dallardan oluşan girift bir kompozisyon vardır. Sekizgenin içinde daire planlı iki bordürle kuşatılmış kademeli bir göbek bulunmaktadır. Dıştaki ilk bordürde spiral şeklinde kıvrılarak uzayan uçlarında palmetler bulunan karşılıklı yerleştirilmiş kıvrım dallardan oluşan bir kompozisyon yer almaktadır. İkinci bordürde, dışa doğru ışınsal olarak yerleştirilmiş, yüzeyleri yivli on yapraktan oluşan bir düzenleme vardır. Bu düzenlemenin merkezinde on iki ve yedi yapraklı çiçek şeklinde kademeli bir göbek bulunmaktadır (Fot. 22, Çiz. 15).



Fot. 24: Nimseki bölümü bezemeli tavan



Şek. 17: Nimseki bölümü tavanın çizimi

2.4. Malzeme ve Teknik

Yapının beden duvarları kaba yonu ve moloz taş ile saman katkılı toprak harç kullanılarak yığma/dolgu duvar tekniğinde inşa edilmiştir. Beden duvarlarında köşelere gelen bölümlerde daha büyük ve düzgün taşların kullanılmasına özen gösterilmiştir. Duvarların dış yüzeyleri sıvasız, iç yüzleri ise sıvalıdır. Yapının iki ocağı ile mihrabı alçı, kapı, pencere, dikme, kiriş ve tavan gibi diğer kısımları ahşaptır. Ocaklık ve koridorda tavanlar kirişleri üstten kaplama, asıl oda ise alttan kaplama tekniğinde yapılmıştır.

Bezemede alçı ve ahşap kullanılmıştır. Alçılarda kabartma, ahşaplarda eğri kesim, ajur/delikişi ve çakma, duvar panolardaki resimlerde ise kalemişi tekniği görülmektedir.

3. Değerlendirme

Türk halk mimarisinde köy odaları, mimari özelliklerinin yanı sıra sosyal ve kültürel yönleri ile dikkat çekmektedir[5]. Köy odaları, bayramlaşma, düğün törenleri ve cenaze merasimlerinin yapıldığı, köy halkının bir araya gelerek sohbet edip vakit geçirdiği, köye gelen misafirlerin ağırlandığı yapılardır[6]. Bu odalar resmi bir vasfı olmayan, ancak toplumun muhabbet, istişare, dayanışma ve haberleşme kültürüne katkı sağlayan, köy ahalisinin eğitim ve kültür faaliyetlerini gerçekleştirildiği önemli sosyal mekânlardır[7]. Köy içerisinde uygun bir yerde müstakil olarak ve genellikle tek katlı olarak inşa edilen örneklerin yanı sıra, köyün varlıklı kişilerine ait evlerin misafir odaları da köy odası olarak kullanılabilmektedir. Odaların her türlü ihtiyacı, oda sahibi ya da köy halkı tarafından karşılanmaktadır. Radyo ve televizyon gibi iletişim araçlarının toplum hayatına girmesiyle odalarda yapılan etkinlikler giderek azalmış, şehre göçün hızlanması ve iletişim araçlarının daha fazla gelişmesiyle de oda kurumu tamamen ortadan kalkmıştır. Günümüzde özellikle müstakil olarak inşa edilen köy odaları, işlevlerini kaybetmişler ve kaderlerine terk edilmişlerdir.

Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yer alan köy odaları incelendiğinde, mekân kurgusunda bazı farklılıklar olsa da ortak bir şemada inşa edildikleri görülmektedir[8].Temel işlevi misafir ağırlama ve toplanma olan köy odalarının planları, bu işlevlere cevap verecek şekilde kurgulanmıştır. Müstakil olarak inşa edilen köy odaları, genellikle aralık veya atlık olarak adlandırılan bir giriş mekânı ile bitişiğindeki asıl oda bölümünden oluşmaktadır. Evin bir bölümünün köy/misafir odası olarak düzenlendiği örneklerde evde bu işlevlere cevap verecek mekânların zaten olması nedeniyle ayrı bir aralık mekânı yapma gereği kalmamıştır. Asıl oda planını belirleyen hiyerarşik otuma düzeni, oda içindeki bölünmelerle sağlanmıştır.

İlbeyli köy odalarında oda içi bölümlerin ayrılma düzenine göre oluşan iki ana plan tip tespit edilmektedir. İlk tipteki odalarda, sekialtı ile sekiüstü sadece zemin ve örtüdeki seviye farkı ile belirlenmiştir. İkinci tipte oda içi bölünme zemin ve örtüdeki kademelenmenin yanı sıra ahşap dikmeler/sütunlar ve bunlara oturan yerel dilde hezan/hezen adı verilen kirişlerle sağlanarak belirgin hale getirilmiştir. Bu tipin kendi içinde iki farklı düzenlemesi vardır. İlk düzenlemede, sekialtı ve sekiüstü bölümlerini odanın giriş açıklığı bulunan duvarına paralel yerleştirilen sütunlar ve kirişler ayırmaktadır. Bu tip odalarda orta bölüme denk gelen ve selamlık direği olarak adlandırılan iki sütun hariç, diğer sütunların araları parmaklık, ahşap pano veya tahtalarla kapatılarak sekiüstüne geçiş selamlık direkleri arasındaki açıklıktan sağlanmaktadır. İkinci düzenlemede oda, sütunlarla önce yatay olarak ikiye bölünmektedir. Bu bölümlerden giriş kapısı tarafındaki kısım odanın yaklaşık 3/2'sine, diğer kısım ise 3/1'ine tekabül etmektedir. Odanın giriş kapısı tarafında kalan büyük kısmı, odayı yatay olarak ikiye bölen sütunların ikincisi hizasında dikey olarak tekrar ikiye bölünerek sekialtı ve sekiüstü bölümleri oluşturulmuştur. Odanın daha dar olan ikinci kısımda alçak bir seki bulunmaktadır. Bu bölüm nim, mim veya mumseki olarak adlandırılmaktadır. Bazı örneklerde önünde nimseki bulunan duvarda mihraba yer verilmesi, bu alanın namaz kılmak için de kullanıldığı göstermektedir.

[5] Bozkurt 2016: s. 202; Naldan 2020: s. 249-25.
[6] Tay 2018: s. 244.
[7] Köy odalarını sosyal işlevleri ile ilgili bkz. Tuğrul 1946; Uğur 1998: s. 457-459; Kılınç 2005: s. 85-90; Bozkurt 2016, s. 202.
[8] Karpuz 2000; Özkan 2012; Bozkurt 2016; Karaosmanoğlu ve Soysal Demirci 2016; Bulut 2017; Ersoy 2017; Tay 2018; Özdeğer 2019; Naldan 2020; Fataha 2021.

Sivas ilinde köy odaları, Merkez[9] ve Hafik ilçesine bağlı köylerde yaygın olarak tespit edilmektedir. İlin diğer ilçelerinde köy odası geleneği bu ilçeler kadar yaygın değildir. Merkeze bağlı İlbeyli bölgesi, köy odaları açısından Sivas ilinin özellikli bölgelerinden biri olarak dikkat çekmektedir[10]. Eskiapardı Mehmet Güler Köy Odası, 19. yüzyıl sonlarında inşa edilen nimsekili örneklerden biridir. İlbeyli bölgesinde incelenen 23 köy odasından 21'i nimsekili olup bu sayısal oran nimsekili odaların bölgedeki en yaygın tipi oluşturduğunu göstermektedir[11]. İlbeyli bölgesinde Mehmet Güler Köy Odası ile yakın tarihlerde inşa edilmiş olan Ağılkaya Turan Yalçın, Osman Tuncer, Apa Kadir Bektaş, Arpayazı Mehmet Mert, Aylı Ahmet Turan Sarıyıldız, Eskiapardı Erdal Şallı, Haydarlı Mithat Çiftçi, Kabasakal Abdullah Yılmaz, Karapınar, Tahtakement, Tatlıcak, Tepeönü, ve Söğütçük anonim ile Üçtepe Seyit Özler köy odaları nimsekili oda örneklerin bir kısmıdır. Sivas dışında Erzincan-Çayırlı Taştangilin[12], Yozgat Sorgun Temrezli Abdullah Aydın, Şefaatli Akcami, Cıcıklar ve Dedeli Mahmut Bey Konağı nimsekili plan tipindeki örneklerden bazılarıdır[13].

Mehmet Güler Köy Odası'nda karşılaşılan malzeme ve teknik özellikleri, Sivas ve çevresinde yaygın olarak görülmektedir. Bu bağlamda köy odasında kullanılan çamur harçlı yığma duvar tekniği, ahşap tavanda görülen alttan kaplama ve çıta çakma tekniği ile yaşmak ve mihrabın alçı bezemelerinde kullanılan teknikler, bölge ve köy odaları için geleneksel uygulamalardır.

Oda, dış cephesindeki sadeliğine karşın iç mekândaki süslemeleri ile dikkat çekmektedir. Yapıdaki yer alan bezemeler iç duvarlardaki panolarda, tavanlarda, ocak ve mihrapta yer almaktadır. Bezemeler beden duvarlarında kalemişi, tavanda, korkuluklarda ahşap, ocak ve mihrapta ise alçıdır. Yapının özgün durumunda dış cephelerin sıvasız ya da çamur sıvalı olduğu sanılmaktadır.

Duvar resimlerinde kullanılan kalemişi bezemeler, Türk sanatında farklı yapı türlerinde erken devirlerden beri taş, sıva ve ahşap gibi farklı malzemeler üzerine uygulanmıştır. Mehmet Güler Köy Odası'nda, kuzey ve doğu duvarın iç yüzeyindeki sıva üzerine yapılan kalemişi duvar resimlerinde bitkisel ve geometrik bezemeler bulunmaktadır. Odadaki kalemişi süslemelerin tahrip olması, kompozisyonlarının anlaşılmasını güçleştirmektedir. Bitkisel motiflerde kıvrım dal, stilize rumiler ve natüralist çiçekler ile ağaç tasvirleri, geometrik motiflerde ise baklava dilimleri, üçgenler ve dairesel formlar görülmektedir. Kalemişi süsleme, bölgede bulunan köy odalarında karşılaşılan bir uygulamadır. Bu süslemeler, duvarlarda ahşap latalar ile oluşturulan boyuna dikdörtgen panolar içerisinde ve panoların arasında kalan ahşap dolap kapaklarında karşımıza çıkmaktadır. İlbeyli bölgesindeki Ağılkaya Turan Yalçın[14], Gözmen Veli Ağa ve Söğütçük Köy Odası beden duvarlarının iç yüzündeki panolar içesinde duvar süslemesi olması bakımından Mehmet Güler Odası ile benzerlik göstermektedir. Ancak Mehmet Güler Köy Odası'ndaki kalemişi süslemeler, bahsi geçen örneklere göre daha basittir.

Kalemişi süsleme dışında yapıda, alçı bezemeye de yer verilmiştir. Ocaktaki iri yapraklı bitkisel motiflerden oluşan alçı süslemeye mihraplarda düz silmelerin eklendiği görülür. Alçı süsleme ile İlbeyli köy odalarının ocak, mihrap ve lambalıklarda yaygın olarak karşılaşılmaktadır. Ağılkaya köyü Hüseyin Kaplan, Turan Yalçın, Beştepe köyü Ali Bulut, Eskiapardı köyü Erdal Şallı, Kahyalı köyü Ocak Aydın, Koyuncu köyü Kavasın köy odaları, ocak, mihrap ve lambalıklarında alçı süsleme bulan örneklerden bazılarıdır.

Yapıda ahşap süslemeler tavan ve korkuluklarda yer almaktadır. Eğri kesim ve çakma tekniği ile yapılan tavanlarda merkezden çıkan ve ışınsal olarak dağılan geometrik düzenlemelerin içleri ile tavan göbeklerinde bitkisel motifler yaygın olarak kullanılmaktadır. Bezemeli tavanlar Sivas'taki dini ve sivil mimarlık örneklerinde yaygın olarak görülmektedir. İlbeyli bölgesinde 19. yüzyılın sonlarında inşa edilen Ağılkaya, Çallı, Karapınar, Koyuncu, Tatlıcak köy odaları ile Acıyurt Mihralı Bey Konağı (18. yüzyıl sonu-19. yüzyıl başları)[15], Sivas Altınyayla Merkez Camisi (1895)[16], Sivas Hoca İmam

[9] Fataha 2021: s. 137-153.
[10] İlbeyli köy odaları ile ilgili bkz. Tuztaşı, Uysal ve Akdeniz 2014: s 93-116; Bulut 2017: 13-31; Özdeğer 2019; Fataha 2021.
[11] Özdeğer 2019: s. 291.
[12] Naldan 2020: s. 261, Çizim 1.
[13] Özdeğer 2019: s. 292.
[14] Fataha 2021: s. 137-153.
[15] T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı 2013; T.C. Ulaş Kaymakamlığı 2019.

Camisi (19. yüzyıl onarım)[17] ve Acıyurt Camisi (19. yüzyılın sonları)[18] bu tip tavan düzenlemesinin görüldüğü bazı örneklerdir. Bu örnekler, Mehmet Güler Odası'ndaki tavanın, Sivas ve çevresinde 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında yaygın olarak görülen düzenlemelerden biri olduğun göstermektedir.

Odanın mimarı ya da bezemelerini yapan sanatçısı hakkında bilgi yoktur. Odadaki bezemelerin üslup özelliklerinden dolayı yerel ustalar tarafından yapıldığı düşünülmektedir.

4. Sonuç

Halk sanatında önemli bir yeri olan köy odaları misafirlerin ağırlandığı, köy halkının düğün ve bayramlaşma gibi törenleri ile cenaze merasimleri gibi aktivitelerinde toplandığı mekânlardır. Misafirperverliğin ve sosyal dayanışmanın önemli bir göstergesi olan bu odalar ile Anadolu'nun her bölgesinde karşılaşmak mümkündür. Günümüzde mimari olarak birçok köy odası hala ayakta olsa da, çeşitli sebeplerle sosyal yaşam içerisindeki işlevlerini kaybetmişler ve yıkılmaya terk edilmişlerdir.

Köy odası kültürünün yoğun olduğu yerlerden biri olan Sivas Merkez ilçeye bağlı İlbeyli bölgesinde, kültür varlığı olarak tescil edilen ve uzun bir süredir atıl vaziyette olan Mehmet Güler Köy Odası, dikdörtgen biçimli kurgusu, nimsekili planlı ana mekânıyla 19. yüzyılın sonlarında inşa edilen köy odalarının plan şemasını tekrarlamaktadır. 1892-1893 yılında yerel üslup, malzeme ve tekniklerle inşa edilen oda, mimari özelliklerinin yanı sıra kök boyalar ile yapılmış kalemişi, ahşap ve alçı süslemeleri ile de dikkat çekmektedir.

Yıkılmaya yüz tutmuş olan Mehmet Güler Köy Odası'nın özgün işlevine uygun bir yaklaşımla restore edilmesi, odanın maddi varlığının korunmasının yanı sıra oda kültürünün yaşatılmasına katkı sağlaması bakımından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

BEŞİRLİ, M. (2003), "XIX. Yüzyılın Başlarında Tokat Voyvodalığına Bağlı Bazı Türkmen Kabilelerinin Sorunları", *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27/2, ss. 289-307.

BOZKURT, T. (2016), "Konya-Gökyurt Köy Odaları". *Milli Folklor Dergisi,* 28, ss. 201-216.

BULUT, M. (2017), "Sivas İlbeyli Köy Odaları", *MUTAD* (IV/I), ss.13-31.

DENİZLİ, H. (1995). *Sivas Tarihi ve Anıtları.* Sivas: Özbelsan Yayınları.

ERSOY, G. A. (2017), "Yozgat Büyükincirli Köyü Köy Odaları", *Kalemişi Türk Sanatları Dergisi,* 5/10, 2017: ss. 91-117.

FATAHA, Ebru Bilget (2021), "Sivas, Ağılkaya Köyü Turan Yalçın Evi, Turkhish Studies, 16/7, ss. 137-153.

KARAOSMANOĞLU, H. ve SOYSAL DEMİRCİ, H. (2016), "Sorgun Cihanşarlı Köyünde Yok Olmaya Başlamış Ahşap Oymadan Yapılan Köy Odaları". I. Uluslararası Bozok Sempozyumu 5-7 Mayıs 2016, C.4, ss. 361-368.

KARPUZ, H. (2013), "İç Anadolu Bölgesi Köy Odaları", *XVI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, 18-20 Ekim 2012*, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, Sivas, ss. 455-471.

KILINÇ, A. (2005), "Sözlü Ürünlerin Geleceğe Taşınmasında Ortamların Rolü ve Bir Örnek", *Milli Folklor*, 9/68, ss. 85-90.

KUZUCU, K. (1996), "1838 Tarihli Bir Deftere Göre İlbeyli Kazasında Nüfus Hareketleri" *Akademik Araştırmalar Sosyal Bilimler Dergisi*, 1/3, ss. 117-123.

KUZUCU, K. (2004), "Osmanlı Döneminde Sivas İlbeylileri ve İlbeyli Kazası", *Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*. 15, ss. 165-183.

NALDAN, F. (2020), "Erzincan-Çayırlı İlçesi Başköy Köy Odaları", *Millî Folklor,* 32, 16/126, ss. 249-263.

ÖZDEĞER, M. O. (2019), *Sivas İlbeyli Köylerinde Köy Odaları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.

ÖZKAN, A. (2012), "Geçmişten Günümüze Konya İli Akören İlçesinde Bulunan Köy Odaları", *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 14/22, ss. 1-4.

PÜRLÜ, K. (2002), *Sivas'ta İlbeyli Türkmenleri*, Cilt I, Sivas: Sivas Belediyesi Yayınları.

TAY, L. (2016), "Türk Halk Mimarisinin Kamusal Yansıması Olarak Akseki Köy Odaları". *Cappadocia Journal Of History And Social Sciences,* 7, ss. 118-141.

[16] Denizli 1995: s. 220.

[17] Yazar ve Atıcı, 2022, 530.

[18] Yazar ve Çelemoğlu 2020: s. 658, Fotoğraf 41.

TAY, L. (2018), "Gülşehir-Gümüşkent Köy Odası". *3. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu Kültürel Mirasın Korunması ve Yaşatılması Sempozyumu-Sergi*, 24-25 Nisan 2018, 1, Antalya, ss. 243-252.

TUZTAŞI, U., UYSAL, M. ve AKDENİZ, F. (2014), A (Forgotten) Vernacular from Anatolian Villages: Guestrooms in Sivas/Turkey", *Folklore* (56), ss. 93-116.

UĞUR, A., (1989), "Köy Odalarımızın Kültürel ve Sosyal Hayatımızdaki Yeri", *II. Kayseri ve Yöresi Tarih Sempozyumu, Bildiriler (16-17 Nisan 1998)*, Kayseri, ss. 457-459.

YAZAR, T., ATICI, A. (2022), "Sivas Hoca İmam Camisi, Sanat Tarihi Dergisi", 31/1, ss. 507-541.

İnternet Kaynakları

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2013). Mihrali Bey Konağı-Sivas. *Türkiye Kültür Portalı*. URL: https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sivas/gezilecekyer/mhralbey-konagi [Erişim:Eylül 2021]

T.C. Ulaş Kaymakamlığı. (2019). *Mihralibey Konağı.* URL: http://www.ulas.gov.tr/mihralibey-konagi [Erişim: Aralık 2021]

https://www.sivaskulturenvanteri.com/mehmet-guler-koy-odasieski-apardi-koyu/ [Erişim: Ekim 2021]





E-ISBN:978-605-338-432-8

